



**Felipe Paranaguá Braga**

**O que queima, a parte do fogo e as cinzas**

**Uma análise sobre o incêndio do MAM**

**Tese de Doutorado**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Luiz Camillo Osorio



**Felipe Paranaguá Braga**

**O que queima, a parte do fogo e as cinzas**

**Uma análise sobre o incêndio do MAM**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

**Prof. Luiz Camillo Osorio**

Orientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Prof. Frederico Oliveira Coelho**

Departamento de Letras - PUC-Rio

**Prof. Carlos Eduardo Félix da Costa**

Departamento de Artes e Design – PUC-Rio

**Profa. Michelle Farias Sommer**

UFRJ

**Prof. Ricardo Roclaw Basbaum**

UFF

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

## **Felipe Paranaguá Braga**

Mestre em Linguagens Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro com a dissertação “Como começar um filme” e Bacharel em Comunicação Visual pela PUC-Rio.

### **Ficha Catalográfica**

Braga, Felipe Paranaguá

O que queima, a parte do fogo e as cinzas : uma análise sobre o incêndio do MAM / Felipe Paranaguá Braga ; orientador: Luiz Camillo Dolabella Portella Osorio de Almeida. – 2021.

400 f. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2021.

Inclui bibliografia

1. Letras - Teses. 2. Arte moderna. 3. Arte contemporânea. 4. Vanguarda. 5. Arquivo. 6. Museu. I. Almeida, Luiz Camillo Dolabella Portella Osorio de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

À Lina, por me fazer acreditar no futuro.  
Ao meu pai, Marcelo, por me fazer imaginar o passado.

## Agradecimentos

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

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

Ao meu orientador Luiz Camillo Osorio, pelo estímulo e a interlocução fundamental.

À Mariana Kaufman, por estar desde o início junto nesse barco, nas trocas intelectuais, nos cuidados com a Lina, e no apoio sempre.

À minha mãe, Kitty, pelo carinho e generosidade sempre.

À Julia Paranaguá, pela parceria na vida.

Ao Ericson Pires (*in memoriam*), por ter botado lenha nessa fogueira acadêmica e incentivado meu ingresso na pós-graduação.

Ao Vitor Paiva, pelas trocas e conversas sempre, e principalmente nesse final.

Ao Daniel Castanheira, pelas conversas e espaços abertos.

À Raissa de Góis, pela primeira leitura atenta das *Cinzas*.

Ao Diego Matos, pela interlocução sobre o Cildo.

Aos professores Marília Rothier Cardoso, Ana Kiffer, Karl Erik Scholhammer e Júlio Diniz, pelos instigantes debates em aula; e especialmente ao Fred Coelho, pelas aulas, textos e conversas fundamentais nesses últimos cinco anos.

Aos professores que participaram da comissão examinadora.

A todos os professores e funcionários do Departamento de Letras da PUC pelos ensinamentos e pela ajuda.

Aos funcionários do arquivo do Museu de Arte Moderna do Rio, pela generosidade e apoio na pesquisa.

À Julia Menna Barreto, por estar perto nesse final.

À Lina, por mudar o eixo da Terra e me fazer acreditar no futuro.

Aos amigos que estiveram juntos compartilhando o presente.

## Resumo

Braga, Felipe Paranaguá; Osorio, Luiz Camillo. **O que queima, a parte do fogo e as cinzas: uma análise sobre o incêndio do MAM.** Rio de Janeiro, 2021. 400p. Tese de Doutorado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A tese tem como tema uma reflexão ampla sobre o incêndio ocorrido em 1978 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Ela parte da premissa de que o incêndio que destruiu quase a totalidade do acervo poderia se configurar como um marco simbólico da ruptura do projeto moderno que teria o MAM como um de seus eixos. Ao longo do texto, discorre-se sobre o modelo de modernidade almejado pelo MAM, para então elaborar e analisar as possibilidades de fratura referentes a esse modelo. Na sua estrutura, a tese constrói uma rede de articulações em torno da situação de ruína que o incêndio materializa, passando por questões culturais e sociais caras ao Brasil e ao mundo na segunda metade da década de 1970. Para tal, optou-se por dividir a tese em três blocos: O que queima, a parte do fogo e as cinzas. O primeiro bloco elenca as questões referentes ao projeto moderno, a ideia de museu moderno enquanto construção de memória de futuro, e as condições de ruptura a esse projeto, situada a partir de autores como Octavio Paz, Artur Danto e Jean-François Lyotard. O segundo bloco discute projetos que refletem a mudança de perspectiva que estava em curso. Dentre eles, as propostas trazidas por Mario Pedrosa para a reconstrução do MAM, o museu pós-moderno de Frederico Morais, e o museu impresso das revistas *Malasartes* e *A Parte do Fogo*. Por fim, o terceiro bloco elabora as questões de um arquivo que, por ter se tornado ruína, precisaria ser reinventado. Nessa parte a ficção surge como estratégia conceitual para conduzir a narrativa e preencher algumas lacunas. Documentos reais são trazidos à tona por personagens como um curador-cego, um arquivista-distraído e um artista-arquivista, discutindo a mudança no regime de visualidade que configuraria a passagem do moderno ao contemporâneo. Segundo essa deriva entre ficção e realidade, os artistas Cildo Meireles, Tunga e Artur Barrio têm suas obras analisadas a partir de aspectos que se descolam de um apelo retiniano. O texto, ao mesmo tempo que discute novos regimes de produção de imagem, estabelece um paralelo entre esses artistas e a história do Museu de Arte Moderna do Rio. Ao final, conclui-se que a mudança de perspectiva do moderno ao contemporâneo não

poderia ser isolada por um único evento, no entanto, ao reforçar uma ruptura que estava em curso, o incêndio do MAM poderia ser considerado um marco simbólico dessa passagem.

### **Palavras-chave**

Arte moderna, arte contemporânea, vanguarda, arquivo, experimental, museu

## Abstract

Braga, Felipe Paranaguá; Osorio, Luiz Camillo (Advisor). **What burns, the work of fire and the ashes: an analysis of the MAM fire.** Rio de Janeiro, 2020. 400p. Tese de Doutorado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The thesis has as its theme a broad reflection on the fire that occurred in 1978, at the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro. It is based on the assumption that the fire, which destroyed almost its entire collection, could be a symbolic milestone of the rupture of the modern project that would have MAM as one of its bases. The modernity model sought by MAM is discussed throughout the text, in order to formulate and analyze the possibilities of fracture regarding this model. In its structure, the thesis builds a network of articulations around the condition of ruin that the fire materializes, addressing cultural and social issues that were dear to Brazil and the world in the second half of the 1970s. For this purpose, the thesis was divided into three blocks: What burns, the work of fire and the ashes. The first block lists the issues related to the modern project, the idea of a modern museum as a construction of memory of the future, and the conditions of this project's rupture, based on authors such as Octavio Paz, Artur Danto and Jean-François Lyotard. The second block discusses projects that reflect the change in perspective that was underway. Among them, the proposals brought by Mario Pedrosa for MAM's reconstruction, the postmodern museum of Frederico Morais, and the printed museum of the Malasartes and A Parte do Fogo magazines. Lastly, the third block raises the issues of an archive that, as it was ruined, would need to be reinvented. In this part, fiction emerges as a conceptual strategy to guide the narrative and fill in certain gaps. Real documents are brought to the fore by characters such as a blind curator, a distracted archivist and an archivist artist, discussing the change in the visuality regime that would shape the transition from modern to contemporary. Following this drift between fiction and reality, artists Cildo Meireles, Tunga and Artur Barrio have their works analyzed based on aspects that are detached from a retinal appeal. The text, while discussing new image production regimes, establishes a parallel between these artists and the history of the Museum of Modern Art of Rio. In the end, it is established that the change in perspective from modern to contemporary could not be isolated by a single event,

however, by reinforcing an ongoing rupture, the MAM fire could be considered a symbolic milestone of this event.

## **Keywords**

Modern art, contemporary art, avant-garde, archive, experimental, museum

## **Sumário**

Introdução	14
------------	----

### **O que queima (primeiro bloco)**

I. Feliz ano novo na cidade que se desumanizou	21
II. As horas	24
III. Ilhas de sociabilidade	31
IV. Museu moderno	38
V. Projetos de modernidade: MAM versus MoMA	40
VI. O MAM e as vanguardas	46
VII. Octavio Paz: o ocaso das vanguardas	55
VIII. Arthur Danto: após o fim da arte	60
IX. Frederico Morais: a crise da hora atual	63
X. Arte Agora I	70
XI. Arte Agora II	72
XII. Arte Agora III	73
XIII. Artur Barrio: projetos realizados (...)	77

### **A parte do fogo (segundo bloco)**

Os museus imaginários de Mário Pedrosa: ideias de museus diante da crise das vanguardas	81
Frederico Morais e o Museu de Arte Pós-Moderna	106
O Novo MAM: a reconstrução sob novas bases	133
Os museus impressos: a <i>Malasartes</i> e a <i>Parte do fogo</i>	158

## **As cinzas (terceiro bloco)**

Prólogo	184
Parte I: Documentos	187
Parte II: Encontro entre um artista-arquivista, um curador-cego e um arquivista-distraído	299
Epílogo	344
Conclusão	351
Referências bibliográficas	355
Anexos	366

## **Lista de abreviaturas e siglas**

MAM	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MoMA	Museum of Modern Art
MAM-Sp	Museu de Arte Moderna de São Paulo
PT	Partido dos Trabalhadores
UE	Unidade Experimental
DecarMAM	Departamento de Catalogação e Registro do MAM

*Que saudade do futuro*  
Murilo Mendes

*A imaginação é um ato de liberdade*  
Anna Bella Geiger

## Introdução

Na madrugada de 8 de julho de 1978 um incêndio de grandes proporções atingiu o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Do que se falou inicialmente, quase a totalidade do acervo de pouco mais de mil obras havia sido destruída: hoje esse prognóstico foi revertido, e consta na última lista o número de 585 obras perdidas – fato que não muda as questões que serão elencadas nessa tese.

O presente trabalho parte da premissa de que o incêndio que destruiu o acervo poderia se configurar como um marco simbólico da ruptura do projeto moderno, que teria no MAM um de seus eixos. Ao longo do texto procuro construir uma rede de articulações em torno da situação de ruína que a tragédia materializa. Para tal, mostro logo no início a necessidade de refletir sobre as questões culturais e sociais do Brasil e do mundo na segunda metade da década de 1970 – de onde se intui o contexto de mudança do ideal moderno para a condição pós-moderna proferida pelo filósofo Jean-François Lyotard.

Partindo de tais questões, optei por dividir a tese em três blocos: *O que queima*, *A parte do fogo* e *As cinzas*. Cada parte é relativa, respectivamente, ao que foi destruído pelo incêndio (em seus aspectos materiais mas também simbólicos), ao combustível para se pensar nessa destruição simbólica, e à tentativa de acessar os vestígios da tragédia hoje.

No primeiro bloco me refiro ao projeto de modernidade no qual o MAM estaria inserido, e quais as condições de mudança que estariam em jogo no momento do incêndio – e, como ponto de partida, recorro à fundamentação do conceito de museu moderno. A proposta de um museu moderno parte de uma coleção de objetos produzidos pela vanguarda de seu tempo, elegendo no presente aquilo que se destinará à construção de um futuro. Trata-se do recorte de uma produção feito em paralelo à sua realização, e que só se fundamenta enquanto memória de fato com o passar dos anos. Pode-se dizer que construir um museu moderno seria como inventar uma memória do futuro: um futuro promissor, forjado pelo pensamento humanista, no qual a ideia de progresso serviria como mola propulsora. O MAM se fundamenta nessas condições, nesse desejo de futuro e de utopia.

Fundado em 1948, o museu é fruto de uma colaboração entre a elite financeira e intelectual da época, tendo o empresário Raymundo Ottoni de Castro Maya como presidente, e o ex-ministro da educação Gustavo Capanema como vice. Em 1951, porém, quando Niomar Muniz Sodré foi nomeada diretora executiva, que o MAM fundamentou seu projeto, se inserindo na vida cultural da cidade. Seria a partir de sua atuação enquanto diretora que o museu estabeleceria sua proposta institucional, tendo como pilar principal a formação de público concomitante à formação de artistas. Para a pesquisadora Sabrina Parracho Sant'Anna, “o museu, em lugar de querer gerar atitudes contemplativas diante do mundo em mudança, procura criar-se como lugar de novas ações e intervenções nesse mundo.”<sup>1</sup> Entre as reformas promovidas por Niomar estão o projeto da sede atual no Parque do Flamengo, que tinha na estrutura do *Bloco-Escola* o eixo onde se consolidaria o programa educativo.

Dentro da parte intitulada *O que queima*, além do conceito de museu moderno e das particularidades intrínsecas ao projeto capitaneado pelo MAM, analiso alguns textos onde se aponta o período entre o fim da década de 1960 e meados de 1970, como um momento de crise das vanguardas. Otavio Paz em sua conferência *O ocaso da vanguarda* coloca essa situação como um esgotamento dos processos de ruptura que caracterizaram as vanguardas históricas, tendo na multiplicidade da produção artística e no fim de uma perspectiva utópica de futuro os pontos fundamentais para essa compreensão. Já Arthur Danto no livro *Após o fim da arte*, parte da obra *Brillo Box*, feita por Andy Warhol em 1964, para refletir sobre a situação na qual o fazer artístico e a ideia de arte já não seriam mais perceptíveis. Por fim, Frederico Morais no texto *A crise da vanguarda no Brasil*, traça um panorama sobre o período entre 1964 e 1975, pensando nos efeitos da ditadura sobre a produção local.

Ainda nesse mesmo bloco, apresento um breve resumo da série de exposições *Arte Agora*, realizadas no MAM entre 1976 e 1978 com curadoria de Roberto Pontual, cuja terceira edição, que apresentava obras do uruguai Joaquin Torres Garcia, foi consumida pelo fogo. Concluindo essa parte, analiso a carta de Artur Barrio enviada para a diretoria do museu, na qual o artista deu a mostra

---

<sup>1</sup> SANT'ANNA, Sabrina Parracho. *Construindo a memória do futuro*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011, p. 38.

agendada para o segundo semestre de 1978 – e, logo, após o incêndio – como realizada.

O segundo bloco, intitulado *A parte do fogo*, diz respeito a uma série de projetos que dialogam diretamente com o que se poderia conceber enquanto um museu pós-moderno. Nesse sentido, apresento quatro exemplos paradigmáticos conduzidos por autores e iniciativas diversas, que apontam as múltiplas direções que surgiam no contexto de falência do projeto moderno. Enquanto no bloco anterior estabeleço as bases que foram queimadas, em *A parte do fogo* apresento perspectivas críticas a essas bases, em propostas que, às suas maneiras, repensariam questões modernas como a separação entre natureza e cultura, o fim da construção de uma grande narrativa hegemônica e a falência de uma perspectiva de futuro utópica.

*A parte do fogo* é aquilo que fermenta essa ruptura moderna – não o que queima, mas o oxigênio que joga combustível na fogueira. Entre as iniciativas elencadas estão os projetos museográficos de Mário Pedrosa para o Museu de Brasília e a reconstrução do MAM, assim como o texto *Plano piloto para a futura cidade lúdica*, no qual Frederico Moraes refere-se à criação de um museu de arte pós-moderna, além das revistas *Malasartes* e *A parte do fogo* trazendo uma reflexão sobre as publicações enquanto possíveis museus impressos, e ainda uma análise da mobilização dos artistas em torno do projeto de reconstrução do museu.

Por fim, no terceiro e último bloco intitulado *As cinzas*, procuro elaborar as questões de um arquivo que, por ter se tornado ruína, precisaria ser reinventado. Nessa parte a ficção surge como estratégia conceitual para conduzir a narrativa e preencher algumas lacunas. Documentos são trazidos à tona por personagens como um curador-cego, um arquivista-distraído e um artista-arquivista, que discutem no presente o que restou desse projeto moderno, elaborando questões como a mudança no regime de visualidade que configuraria a passagem do moderno ao contemporâneo ou a ideia de moderno e pós-moderno como categorias de invenção.

Aqui é importante uma rápida digressão para situar o leitor de onde venho – fato que se reflete em algumas escolhas presentes na tese. Me formei em desenho industrial na PUC em 2005, e conclui o mestrado em linguagens visuais na Escola de Belas Artes da UFRJ em 2012. Atuo, portanto, sistematicamente como artista visual e como designer gráfico, e mais recentemente como pesquisador – se é que podemos separar tanto assim a pesquisa em arte da ideia de “pesquisador”. Há

alguns anos meu trabalho vem se concretizando a partir de narrativas, nas quais as fronteiras entre a realidade e a ficção se confundem. Me interessa a ideia de pensar toda a realidade imaterial como inscrita em algum campo de ficção, seja ela cultural ou econômica. Obviamente que quando tratamos do campo social a coisa muda de figura: uma condição social se insere diretamente em uma instância prática.

Não vem ao caso agora divagar sobre essas questões que tangenciam a minha prática artística, mas vale ressaltar alguns pontos de interesse: no mestrado, com orientação do artista e professor Milton Machado, defendi a dissertação *Como começar um filme*, na qual, partir do texto *O efeito de real*, de Roland Barthes, procurei pensar na ideia de *apropriação* como produtora de um efeito de real de segunda ordem – onde a utilização de outras obras para construir um novo discurso alterava a compreensão do espectador, causando relações de afeto que poderiam dialogar ou não com as referências utilizadas. Na dissertação, a tentativa de se construir um filme corre em paralelo ao roteiro desse filme – até certo ponto infilmável.

Durante uma residência artística em São Paulo no ano de 2014, tive a oportunidade de realizar o projeto *Museu espetacular de 1 dia*, que consistia na criação do catálogo de um museu fictício, que teria sido construído e ocupado para ser queimado no ato da sua inauguração. Tudo que restava desse projeto, portanto, era o catálogo da referida exposição e um vídeo com a maquete do prédio pegando fogo. Na ocasião, inevitavelmente me deparei com o incêndio do MAM. Quando ingressei no doutorado, o interesse inicial da pesquisa vinha da possibilidade de construir narrativas a partir das brechas e lacunas desse arquivo/acervo que havia se perdido no Museu de Arte Moderna. O incêndio ainda era um tabu dentro da instituição, e entrar nessa história seria como buscar restos e fragmentos para tentar construir alguma história: embarquei pela possibilidade de invenção que aparecia.

No texto *O impulso arquivista*, o crítico Hal Foster sustenta o argumento de que, mesmo partindo de um arquivo, determinados artistas não estariam produzindo dentro de uma situação de pós-produção, mas sim como pré-produção, diante do fato de que as obras criadas pouco teriam desse impulso inicial arquivista<sup>2</sup>. O que artistas como Tacita Dean e Thomas Hirschhorn estariam fazendo, argumenta Foster, se aproximaria da ideia de *anarquivismo*, onde o arquivo seria

---

<sup>2</sup> FOSTER, Hal. An archival impulse. In October, Vol. 110, Outono, 2004, p. 5.

completamente subvertido por uma lógica de organização afetiva, com esses artistas não se propondo de fato a organizar, mas sim a estabelecer novos pontos de partida<sup>3</sup>. Nesse sentido, o amadorismo do artista ao lidar com o arquivo em geral se sustentaria nas escolhas pessoais e não na tentativa de refazer a história, o que acabaria por construir muitas vezes um discurso complementar à própria história oficial – o artista-arquivista não espera compreender um arquivo na sua totalidade, e esse talvez seja o ponto que o difere do arquivista profissional. Mesmo consciente da impossibilidade dessa compreensão, o arquivista profissional nutre desejo de alcançar a totalidade e restabelecer uma forma original que talvez nunca tenha existido de fato: a febre do arquivo, colocada por Jaques Derrida<sup>4</sup>.

Dito isso, o terceiro bloco da tese caminha por um campo de invenção. Ainda que o artista-arquivista que aparece no texto não seja meu *alter ego*, o que acontece ali reflete a tentativa pessoal de organizar documentos e preencher lacunas. Documentos reais e inventados são sobrepostos a palestras proferidas por um curador-cego. Um arquivista-distraído reorganiza a história a partir de equívocos e escolhas. Um artista-arquivista tenta lidar com tudo isso produzindo alguma linearidade aos fatos.

Mesmo que parta de documentos reais, encontrados em periódicos ou nos arquivos do museu – e mesmo que haja um compromisso com fato histórico profundamente relevante – a possibilidade de invenção foi pra mim o início e o fim desse projeto. Tal motor, no entanto, não reduz a importância do pensamento crítico por traz dessa invenção, ou ao menos foi isso que procurei construir nessas páginas.

Assim, dedico uma boa parte deste bloco às conferências proferidas pelo curador-cego a partir de uma reflexão sobre as obras dos artistas Cildo Meireles, Tunga e Artur Barrio. Obviamente um curador-cego não pode ver, e portanto a chave de análise da qual o personagem se utiliza é distante de uma lógica retiniana: o curador-cego conduz relações que perpassam a mudança do regime de visualidade entre o moderno e o contemporâneo. Os artistas escolhidos estão no limite desse momento de mudanças, e pode-se dizer que fazem parte da primeira geração que se descola de fato das questões modernas. Além disso, os três teriam uma relação direta com o MAM, cada um à sua maneira e, através de suas práticas artísticas,

---

<sup>3</sup> Ibidem

<sup>4</sup> DERRIDA, Jacques. Mal de arquivo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001

forçaram e explicitaram o contexto de rupturas que se apresentou durante a década de 1970.

Um incêndio, no entanto, é sempre um acontecimento simbólico, e mais coisa precisava ser dita do que somente a fabulação de um arquivo. Ao longo desse percurso pude entender outros campos de invenção que estavam em jogo, a invenção do museu moderno, a invenção de futuro, e a invenção de um agora possível. Só percebi há pouco, mas no fundo, tudo que foi pesquisado era sobre inventar realidades e construir possibilidades. Invenções, propostas e discursos críticos que mesmo que não realizados ou realizáveis modificaram uma estrutura, marcaram um contexto de mudanças, sinalizaram rupturas e formularam um presente que hoje já se encontra desconstruído de novo. Outros museus seguem queimando. Como disse Godard nas suas *Histoire(s) du cinéma*: “Arte é como o incêndio, nasce daquilo que queima.”<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinéma*. 1988.

# O QUE QUEIMA

primeiro bloco

## I. Feliz ano novo na cidade que se desumanizou

“A cidade cresceu, virou metrópole. Perdeu o significado e o calor da solidariedade; o elo que une a todos numa confraria apenas encontrável entre os que conhecem, se estimam, se entendem e se incorporam num único ser. Hoje a cidade é de estranhos. Povoada por entes que se cruzam e passam indiferentes, cada um procurando se encontrar no próprio ego. Os papéis picados que caíam dos arranha-céus, anunciando o ano novo que se aproxima, eram frios como a nave tangida pelo vento gelado das tardes cinzentas das grandes metrópoles ‘civilizadas’. Na tarde de ontem, em plena avenida Rio Branco, principal artéria de uma cidade que já foi humana, um Homem, um Ser como nós, confiava, sentado em meio à calçada, chapéu estendido, por uma esmola, pela solidariedade humana. Colhia apenas papéis picados, frutos da cega indiferença. O Ser-Igual passava por ele sem lhe dar atenção. O Rio tornou-se uma grande metrópole. O Rio ‘civilizou-se’.”

(*Feliz ano novo na cidade que se desumanizou*. editorial publicado no jornal *Tribuna da Imprensa* edição 30-31/12/1978 e 1/1/1979)

O crítico Ronaldo Brito coloca a disputa entre os concretos paulistas e o grupo Neoconcreto, como um “retorno ao humanismo frente ao cientificismo concreto” (AMARAL, 2014, P. 304).<sup>6</sup> De certa forma a ideia de civilizar-se do editorial acima apresenta uma negativa de um projeto humanista. Civilizar-se seria então abdicar da possibilidade de um espaço coletivo como arena de encontro e centralidade nas relações humanas, tanto espaciais (no caso da arquitetura moderna), como relacionais (o desdobramento do programa neoconcreto, presente nas obras de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, principalmente). Civilizar-se, sob essa perspectiva, anularia as possibilidades de uma cidade forjada por um determinado projeto moderno onde o futuro surgiria como campo de mudanças positivas.

Em 1978, seguia-se, naquele momento, a passagem para um outro projeto, no qual as relações não mais eram mediadas pela racionalidade do capitalismo clássico frente a sua oposição socialista, mas sim por um capitalismo transnacional que se solidificava, e que por hora não apresentava contrapropostas. As cidades, por sua vez, tornaram-se metrópoles e megalópoles rapidamente. Em poucas décadas o Brasil experimentou um fluxo migratório intenso do campo para a urbe,

<sup>6</sup> BRITO, Ronaldo. *As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro*. In: Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962; [org.] Aracy A. Amaral. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977. Fac-similar editado em 2014 por Pinacoteca do Estado de São Paulo, p. 304

se consolidando na década de 1970 como um país urbano – e os problemas sociais e a má distribuição de renda se intensificaram exponencialmente. A partir do ano de 1979 que começava, a anistia geral e irrestrita liberaria os agentes do regime militar responsáveis por torturas e desaparecimentos sem qualquer ônus legal. A luta política daqueles que voltavam do exílio parecia agora em vão: uma sensação de impotência pairava e pouca mudança se via na ordem concreta das coisas. E se antes a possibilidade de colonizar o futuro era um programa para o destino da humanidade, hoje, as ‘maravilhas do progresso’ são seus desastres. O futuro não é mais depositário da perfeição.<sup>7</sup>

O projeto de modernidade que, especificamente no Brasil, se associava ao modelo desenvolvimentista norte-americano – pautado por uma ideia de progresso calcada na urbanização e industrialização – entrava em declínio. Nos últimos anos, com sucessivas crises no mercado do petróleo, o capital externo que alimentava o crescimento econômico do país migrou para outros mercados mais atraentes, como a Ásia, por exemplo. A América Latina não era mais a ‘bola da vez’ para um capitalismo transnacional volátil, e um contra modelo a isso já não parecia sustentável do ponto de vista geopolítico. No fim da década de 1970, as ditaduras latino-americanas, outrora portos de segurança estratégicos para a manutenção da hegemonia dos Estados Unidos, já não contavam mais com o suporte externo que as instituiu. Em 1978 essas ditaduras mal caminhavam com suas próprias pernas, ainda preocupadas em destruir seus cada vez mais escassos inimigos internos – já que os externos estavam controlados por uma predominância do capital globalizado. A ‘ameaça’ comunista tornava-se um fantasma distante.

Naquele fim de ano de 1978 certas mudanças sociais, econômicas e culturais se desenham como índices de alguma transformação latente. O livro *A condição pós-moderna* publicado pelo filósofo Jean-François Lyotard em 1979; o processo de anistia que seguia em curso; o fim do AI-5; a abertura lenta, gradual e segura do governo militar; o verão londrino sob o grito de *No Future* entoado pelos Sex Pistols e o incêndio no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, são alguns dos fatos que corroboram para um movimento de ruptura e tensionamento de determinadas crenças e projetos que já vinham em deterioração ou ruína.

---

<sup>7</sup> PAZ, Octavio. *O ocaso da vanguarda*. In: Os filhos do barro. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 155

O que resta quando a vanguarda se eclipsa, a pós-vanguarda não se consolida e a civilidade desse novo espaço urbano passa a ser colocada na lente de uma perspectiva inalcançável? Uma nova possibilidade que surge na percepção de um afastamento das relações pessoais e humanas? Formas de resistência que tentam se reinventar, enquanto a história segue seu curso? O presente como possível? O corpo como cidade? A imaginação como política? *No future?* “Eu sei que o RIO é brutal porque é uma cidade sem nostalgia e nada mais absurdo do que nostalgiar o RIO (RIO antigo etc.): o RIO não tem memória: é ahistórico”:<sup>8</sup> Assim Hélio Oiticica termina uma carta/reportagem para a revista Vogue, datada de 8/12/1978.

---

<sup>8</sup> OITICICA, Hélio. [Arquivo Programa Hélio Oiticica] *O outro lado do Rio*. Carta de Hélio Oiticica para Daniel Más/Vogue, datada 08/12/1978. Número de tombamento: 0092/78. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/programaho/>

## II. As horas

### 16:20 – dia, 7 de julho de 1978

Havia sido um dos poucos visitantes a entrar no Museu de Arte Moderna naquela tarde de sexta-feira. Cheguei ao MAM a tempo de conseguir ver a exposição *Arte Agora III - Geometria Sensível*. Com curadoria de Roberto Pontual, a mostra privilegiava um diálogo entre o artista uruguai Joaquim Torres Garcia e uma parcela pouco coesa de diversos artistas latino-americanos, apresentados pelo curador no núcleo da exposição intitulado: artistas vivos. A exposição pretendia estabelecer a ideia de uma identidade latino-americana, estimulada por uma tendência observada por Pontual que sugeria um interesse crescente da Europa e Estados Unidos à essa produção.

Além disso, a possibilidade de contar com uma grande retrospectiva do artista uruguai parecia chancelar a proposta, tomando as obras de Torres Garcia como matriz para discussão. Apesar da vontade de estabelecer uma narrativa fora do eixo eurocêntrico, a mostra acabava inevitavelmente na construção de uma imagem que fosse característica a ideia de arte latino-americana – uma proposta, ainda que difusa e plural, mas que pretendia apontar nos participantes da exposição algum ponto em comum. A imagem de uma arte brasileira ou latino-americana, no entanto, naquele momento já não parecia fazer sentido, ao menos para uma parcela significativa de artistas que ainda se intitulavam como vanguarda e que pretendiam descolar sua produção de uma leitura local.

Ainda assim, a retrospectiva de Torres-Garcia era digna de nota, e dava conta do período mais importante do artista, valendo sem dúvida a visita ao museu.

### 20:48 – noite, 7 de julho de 1978

Fomos ao show da banda chilena Água, grupo de música folclórica andina que havia alcançado relativo sucesso no Brasil. O show ocorreu na Sala Corpo e Som. Como de costume, seus 5 integrantes subiram ao palco vestidos de branco e realizaram a apresentação para não se sabe ao certo quantas pessoas. O evento transcorreu sem problemas, com todo o equipamento do espaço funcionando bem, e por volta da meia-noite o público esvaziava o local. *Naquela época, fumava-se em qualquer lugar, no avião, no elevador, no museu e obviamente dentro de um show.*

### **3:25 – madrugada, 8 de julho de 1978**

Por volta das 3:25 da manhã o vigia Antônio Cartaxo sente cheiro de fumaça. Julgando-se apto a resolver o problema, o funcionário do museu tenta em vão controlar o fogo, mas o extintor que havia no local estava enguiçado. Após a tentativa frustrada, o vigia aciona a polícia. Supondo se tratar apenas de um princípio de incêndio, somente duas viaturas dos bombeiros são encaminhadas ao local.

De acordo com outra testemunha que também havia pedido socorro, os bombeiros ao chegarem se depararam com um novo problema: uma das mangueiras do carro estava furada. “Eles praticamente não conseguiram trabalhar com ela, 20 minutos depois chegaram mais carros, mas já não havia quase nada para se salvar”, comentou a testemunha. O fogo começara na madrugada de um sábado, supostamente na sala Corpo e Som do MAM, segundo narrativas oficiais, e fez sua parte de destruir aquele acervo de mais de 1000 obras. Ironicamente, a água, da noite anterior foi o elemento que faltou para contornar o incêndio.

### **10:47 – manhã, 8 de julho de 1978**

A diretora-superintendente do museu, Heloisa Lustosa, nega as afirmações do vigia de que o extintor estaria com problemas técnicos, reafirmando todo o cuidado que a instituição mantinha em relação a questões de segurança. Lustosa, duvidou que as causas do incêndio fossem um curto circuito na sala, já que, segundo o eletricista do museu, os fios estavam encapados e em perfeito estado. Os músicos da banda Água não relataram nenhum problema técnico, afirmando que o som naquela noite havia funcionado perfeitamente. Ao ouvir a notícia do incêndio pelo rádio do carro que o levava ao aeroporto, o General João Batista Figueiredo, futuro presidente do Brasil, fez questão de cruzar o Aterro do Flamengo. “Passamos devagar e vimos o estrago, pensamos que o acervo havia sido todo destruído”, comentou Figueiredo.

### **15:03 – tarde, 8 de julho de 1978**

*filmagem S.O.S. MAM (filme de Walter Carvalho)*

Ao subir a escada em balanço que rompe o piso térreo do museu (amplificando a grandiosidade do salão principal) encarava-se o pé direito

altíssimo. Não havia paredes nem divisórias, e através de suas janelas agora era possível sentir a brisa fresca que vinha do mar. As janelas que circundavam por completo o pavilhão de exposições estavam todas quebradas, o vidro espalhado no chão, e as esquadrias distorcidas pelo fogo remetiam à obra *Através*, de Cildo Meireles. Ouvia-se o tilintar dos cacos ao caminhar no espaço, e pouco do que se via ali era identificável. O museu tornava-se uma ruína moderna.

De certo, talvez fosse possível observar alguns exemplares de uma série em papel, provavelmente de Amilcar de Castro, ou ainda com muito esforço ver ao fundo do quadro algo que poderia se parecer com a escultura *O Impossível*, de Maria Martins. Os bombeiros, aparentemente felizes com o trabalho ou com a presença daquela câmera que rondava os escombros, eram a antítese do que ocorreu na noite anterior. Nessa situação, onde não houvera vítimas fatais, talvez a felicidade daqueles homens fosse a de mais uma tarde de trabalho apenas, com a diferença que naquele momento eles não eram invisíveis: havia uma câmera, uma filmagem, alguma atenção dirigida a quem era costumeiramente imperceptível.

As cores primárias de Joaquin Torres Garcia agora estavam vertidas em tons de cinza, e tornar-se-iam mais tarde um singelo livro, hoje raro, *Obras destruídas en el incendio del Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro*, editado pela Fundação Torres Garcia. O título é como um documento de memória, apontando permanentemente um culpado à destruição daquele acervo. Na carta remetida ao Museu de Montevideo, que havia emprestado as obras, o tom lacônico era de um inócuo e imperdoável pedido de desculpas. O documento, atestando o envio, apresentava todo o conteúdo que restara em apenas uma única caixa. A câmera permanece rondando aquele espaço, como que procurando alguma pista ou sobra, mas a água, que agora se aglutinava aos restos de alguma coisa que não se sabe ao certo – mistura de areia, tinta a óleo, madeira, algum linho das telas, papel ou materiais diversos, técnica mista, assemblage – fazia sua parte em ajudar a escoar a história.

## 20:15 – noite, 8 de julho de 1978

Niomar Muniz Sodré (ao telefone de Paris): “Sempre sonhei com um incêndio no Museu. Muitas vezes escrevia, telefonava e perguntava se tudo estava funcionando bem. Os extintores, tudo. Mas não na véspera, passei uma noite muito angustiada sem saber por que (...) antes de ter a notícia. Mas sonhei muitas vezes,

muitas vezes, porque o fogo é uma coisa terrível. Eu não sei (...) destruído assim, em poucas horas tudo virar cinza (...) Um trabalho assim de tantos anos, de tanto tempo. E o nosso patrimônio também, não era um patrimônio muito grande, nem muito rico pra um museu, mas com obras bastante importantes com artistas do nosso século. Como que tudo isso de repente vira cinzas? Tudo isso que é muito mais importante que a vida de qualquer um. É pra entrar no desespero, e é o que eu estou tentando evitar. (...)"<sup>9</sup>

#### **14:48 – 17 de Julho de 1978.**

##### *Passeata em frente ao Museu*

*A paleta cromática dos fuscas que atravessavam a rua em frente ao prédio de Reidy em nada lembra a fila de ubers e afins, pretos e pratas, que hoje ocupam a avenida à espera de um chamado online. Tudo era diferente de hoje, e naquele momento alguma coisa mudava.*

À margem de um museu em ruínas ouve-se a voz de Bibi Ferreira declamando a carta-manifesto escrita por alguns dos que lutavam para reerguer o MAM. Segundo os jornais a manifestação reuniu 3 mil pessoas mas, como sempre ocorre nas medidas oficiais, o número era provavelmente maior. Na mesa, ao lado da atriz, está Mario Pedrosa, um dos autores do manifesto. A carta fala em mudança, em valoração da cultura como cerne de uma sociedade desenvolvida, *e não difere muito da situação atual*. As baianas da escola de samba Beija-Flor rodam como que evocando a gira, numa espécie de delírio tropical que pudesse afirmar a imaterialidade de uma ideia de cultura. A obra física se perde, mas o gesto performático continua assumindo um protagonismo que desde o fim dos anos 1960 vem sendo postulado como vanguarda – ainda que a ideia de vanguarda naquele momento já não fizesse mais tanto sentido. Substituída por contemporâneo, a vanguarda deixa de ser grupo e ‘-ismo’ e passa a abarcar um cenário muito mais amplo, que renega a possibilidade de afirmação histórica, temática e/ou formal concisa.

#### **17:20 – tarde, 1 de agosto de 1978**

---

<sup>9</sup> Depoimento de Niomar Muniz Sodré. *Incêndio destrói Museu de Arte Moderna, no Rio (1978)*. Rede Globo, Rio de Janeiro, 1978. Disponível em: <https://youtu.be/1HjesKEuP60>. Acesso em: jun. 2018

*Carta de Artur Barrio à administração do MAM, sobre a sua exposição marcada para a Área Experimental.*

“Dada a divisão e consequentes reflexos no poder de decisão ‘das atuais diretorias’ do MAM do Rio de Janeiro, em função da realização das exposições programadas para a Área Experimental, assim como o corte das verbas destinadas à acima citada área para a concretização dos projetos a serem apresentados, vejo-me eu, Barrio, disposto a não participar da conquista, continuidade e preservação de um espaço museológico, pois afirmo isso desde 1969 e 1970, com meu manifesto contra as categorias de arte, salões, jurados, críticas de arte, bienais etc., e é claro, tendo como base dessa atitude a consciência da passagem de uma atitude crítica de dentro pra fora, portanto afirmativa, ou seja, de cima para baixo, para uma atitude de desagregação/automarginalização/alternativa e, consequentemente, de baixo pra cima.

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

Portanto, em meu ponto de vista a tentativa de preservação e continuidade da chamada Área Experimental apenas engajaria um tipo de estratégia desgastante tendo como pano de fundo (conscientemente ou não) a continuidade do MAM e principalmente a preservação ‘das atuais administrações’ do museu acima citado, com todos os defeitos de improvisação e amadorismo.

Assim, continuando completamente de acordo com minha linha de pensamento/ação considero minha exposição marcada para o dia 29 de agosto de 1978 no MAM do Rio de Janeiro PROJETOS REALIZADOS E PROJETOS QUASE QUE REALIZADOS, como realizada.”<sup>10</sup>

Rio de Janeiro, 1 de agosto de 1978

Artur Barrio

---

<sup>10</sup> BARRIO, Artur. Artur Barrio; [org.] Ligia Canongia. Rio de Janeiro: Modo, 2002, p. 153

## 20:15 – 12 de setembro de 1978

### *Reunião da diretoria do Museu*

Niomar Muniz Sodré, exercendo sua influência sobre os rumos do MAM, convocou os diretores e pediu-lhes que se demitissesem; todos o fizeram, menos Heloisa Lustosa e Álvaro Americano. Em eleição relâmpago do Conselho Deliberativo, os diretores “obedientes” foram reconduzidos a seus postos, ficando de fora os dois “rebeldes”. No caso, Álvaro Americano e Heloisa Lustosa que agora estava demitida do cargo de diretora-executiva do MAM, sem passar pelo trâmite burocrático de um aval da diretoria.<sup>11</sup> O Museu mudava, mas sua estrutura administrativa permanecia a mesma.

## 20:15 – 15 de setembro de 1978

### *Parque Lage, reunião do comitê de revitalização do Museu.*

A reunião convocada pelo crítico Mário Pedrosa tinha por objetivo definir propostas para o futuro do museu, mas principalmente debater e ratificar o projeto de reconstrução feito por Pedrosa, denominado *Museu das Origens*. No salão da Escola de Artes Visuais do Parque Lage encontrava-se reunido o Comitê Permanente pela Restauração do MAM, formado por artistas, críticos, jornalistas e intelectuais como Darcy Ribeiro, Lygia Pape, Rubens Gerchman, entre outros – grupo que não era visto com bons olhos pela diretoria do museu. Apesar da importância do encontro, não era grande o número de presentes, e após longo debate, os participantes aprovaram o projeto de Pedrosa. O *Museu das Origens* consistia na reunião de cinco diferentes museus em um só: do Índio, de Arte Virgem (museu do inconsciente), de Arte Moderna, do Negro e de Artes Populares. Tratava-se de instituições existentes, algumas já com estrutura, organização própria, recursos e acervo rico, mas sem locais apropriados.<sup>12</sup> Segundo o crítico: “O Museu de Arte Moderna tem local e sede magnífica que pode abranger os outros, mas não tem senão um pequeno acervo que sobrou do incêndio”.<sup>13</sup> Após a apresentação do projeto, Pedrosa termina o debate com as seguintes palavras:

---

<sup>11</sup> BITTENCOURT, Francisco. *Francisco Bittencourt: Arte-dinamite*; [org.] Fernanda Lopes; Aristóteles Angheben Predebon. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2016, p. 415

<sup>12</sup> Ibidem, p. 416

<sup>13</sup> Ibidem

“Em face da destruição total pelo incêndio do MAM é imperativo que se tire uma conclusão lógica da catástrofe: o MAM acabou. O grupo social que tão generosamente se lançou ao trabalho de o criar, com Niomar Moniz Sodré Bittencourt à frente, não mais está em condições de recomeçar a tarefa. A situação mudou; os tempos são outros, a filosofia, ou mesmo a ideologia que inspirou os que o fizeram há mais de 20 anos, mudou. Daí a necessidade de chamar outras forças e o Estado para criar outro estabelecimento congênere, com outras finalidades. A hora do puro mecenato passou. Até nos Estados Unidos o próprio Museu de Arte Moderna de Nova York recorre ao auxílio substancial do estado. Por isso propomos que a reconstrução seja feita com o auxílio e a colaboração do estado. Nossa proposição é que se construa uma fundação pública ou mista, mas que, nos moldes de outras existentes no país, guarde sua inteira autonomia. Os técnicos no assunto garantem sua inteira viabilidade.”<sup>14</sup>

Descrentes quanto ao futuro, os participantes encerram a reunião: “Aprovamos integralmente o projeto do Museu das Origens, de Mário Pedrosa, considerando-o, entretanto, incompatível com a atual estrutura de poder do MAM do Rio de Janeiro.”<sup>15</sup> De alguma forma estavam certos, após o incêndio o MAM seria simplesmente reconstruído sem revisar seu sentido ou função, e permaneceria um museu moderno.

---

<sup>14</sup> Ibidem, p. 417

<sup>15</sup> Ibidem

### III. Ilhas de sociabilidade

Diversos autores sinalizaram o fim da década de 60 e início de 70 como um período em que a ideia de arte constituída sob a premissa de algum projeto de modernidade atravessou uma ruptura – da virada textual, apontada por Hal Foster, às teorias de fim da história da arte de Hans Belting e Arthur Danto, passando pelo “ocaso das vanguardas” de Otavio Paz ou a “desmaterialização da arte” de Lucy Lippard, além do texto seminal de Mario Pedrosa, *Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica*, de 1966, no qual se dá uma das primeiras aparições do termo “pós-moderno”. Todos esses autores atestam o fim da “grande narrativa” como sintoma de uma “condição pós-moderna”, como nomearia Lyotard em *A condição pós-moderna*, publicado em 1979.

A noção de “metarelatos” apresentada por Lyotard, sugere o seguimento de uma narrativa hegemônica ao longo do século XIX e XX, traduzida na ideia de ‘grandiosidade do mundo’: a trajetória do sujeito que dominaria o curso da história em que o fim grandioso era o ponto almejado, que, embora utópico, possibilitava uma proposta de futuro regeneradora. Para Lyotard, essa condição narrativa teleológica se mantém, – ainda que entremeada por fraturas que vão se acentuando, – até o fim dos anos 1970, quando o livro é escrito. A percepção do filósofo seria de que naquele momento o “grande relato” característico de uma possibilidade de modernidade já não mais se fundamentava, dando lugar, agora, a uma incredulidade ou “desencanto” com a própria ideia de futuro, traduzida em uma nova condição. Diferente de uma noção afirmativa de mudança, tal condição se configuraria como um processo de mudança.

A função narrativa perde seus atores (*functeurs*), os grandes heróis, os grandes perigos, os grandes pérriplos e o grande objetivo. Ela se dispersa em nuvens de elementos de linguagem narrativos, mas também denotativos, prescritivos, descriptivos, etc., cada um veiculando consigo validades pragmáticas *sui generis*. Cada um de nós vive em muitas destas encruzilhadas.<sup>16</sup>

No discurso das ditaduras civis-militares que tomavam a América Latina, a estratégia de construção de uma identidade nacional é uma constante. No caso do Brasil, é perceptível a relação entre essa proposta e os lemas adotados para

---

<sup>16</sup> LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986, p. 16

vangloriar a seleção brasileira de futebol como símbolo de um estado nação, “pra frente Brasil”; ou na intenção de excluir o sujeito que não se identifica com essa imagem de estado proposta, “Brasil: ame-o ou deixe-o”. Ainda que em crise, portanto, esse discurso associado aos metarelatos seguiu legitimando os avanços totalitaristas que tomaram as democracias do continente nos anos 1960 e 1970.

Paralelo a essa dinâmica de linguagem, a noção de metarelato dentro de uma posição de vanguarda artística se fragmenta, multiplica-se, e recusa a possibilidade de aderência à grande narrativa oficial hegemônica a partir dos anos 1960. Artistas como Antonio Dias, Cildo Meireles e Artur Barrio são afirmativos ao pretenderem descolar sua produção de uma ideia de identidade brasileira. Mesmo nessa condição de fragmentação e de novas posições que ocorriam cada vez mais plurais e simultâneas, no entanto, a vanguarda muitas vezes ainda mantinha a proposta de especular sobre narrativas possíveis. Talvez ainda sob o lastro dos metarelatos, recorrentemente situou-se na ideia de grandiosidade e história, mesmo que através de uma produção de novos discursos menos totalizantes que os anteriores.

Nesse sentido, os textos *Situação da Vanguarda no Brasil* (1966), de Hélio Oiticica, e *Declaração de princípios básicos da vanguarda* (1967) assinado por diversos artistas, inclusive Oiticica, demonstram as dualidades do período. Ambos situam uma frente de atuação da vanguarda local, reivindicando-a com intuito de rever uma posição crítica que não legitimava essa produção – analisando os textos, porém, escritos com apenas um ano de diferença, é possível perceber uma mudança de eixo. O primeiro inicia com a seguinte afirmação: “Se quisermos definir uma posição específica para o que chamamos de vanguarda brasileira, teremos que procurar caracterizar a mesma como fenômeno típico brasileiro, sob pena de não ser vanguarda nenhuma”.<sup>17</sup> Oiticica segue propondo uma inserção da produção da arte brasileira dentro de um contexto global, defendendo-a como uma proposta relevante e consistente, que estaria em consonância com outros movimentos de vanguarda, mas que trazia uma contribuição local inédita: um movimento que precisava se afirmar e ser visto não mais como arte produzida em um país periférico.

Ao defender, no entanto, uma noção de vanguarda brasileira, o artista trazia as características locais para o centro de uma discussão, como se a construção dessa identidade fosse necessária para instituir o seu próprio discurso. Tal posição seria

<sup>17</sup> OITICICA, Hélio. *Situação da vanguarda no Brasil (propostas 66)*. In: Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas; [org.] Glória Ferreira. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006, p. 148

em seguida revista pelo próprio Oiticica, no catálogo da exposição *Information* (1970), realizada no MoMA, o artista escreve: “Não estou aqui para representar o Brasil, ou representar qualquer coisa.”<sup>18</sup> Ainda que na trajetória de Oiticica a oposição entre os conceitos de “local” e “global” seja bem mais sutil e complexa que uma simples dicotomia, a modulação do discurso parece se deslocar nesse período.

Já no texto *Declaração de princípios básicos da vanguarda* (1967), que tem uma estrutura de manifesto, a mudança dessa condição local é visível. O texto elenca oito princípios básicos da vanguarda, sendo o primeiro deles: “Uma arte de vanguarda não se pode vincular a determinado país: ocorre em qualquer lugar, mediante a mobilização dos meios disponíveis, com a intenção de alterar ou contribuir para que se alterem as condições de passividade ou estagnação.”<sup>19</sup> Nessa altura, a noção de construção de uma identidade nacional já não parece mais fazer sentido. A inserção da vanguarda brasileira dentro de uma narrativa global se daria, portanto, através de uma condição artística plural e, ainda que traduzisse questões locais, essas questões, para aderirem à grande narrativa da arte, não seriam caracterizadas como vanguarda *brasileira*, mas como vanguarda apenas, que por si só já marcava uma mudança de posição.

Se a condição de uma construção de identidade nacional se coaduna à noção de metarelato, a possibilidade de fragmentar essa identidade – rompendo com o nacionalismo que constitui uma série de movimentos culturais, tendo na semana de 22 um marco simbólico – parece ser o caminho pautado por uma vanguarda artística que desejava ocupar seu espaço, não só no Brasil, mas no mundo. Voltando a Lyotard, Silviano Santiago escreve no posfácio do livro *A Condição Pós-Moderna*: “Perde-se a grandiosidade, ganha-se a tolerância.”<sup>20</sup> Uma tolerância frágil e precária, se pensarmos no Brasil como um país conservador, com uma série de problemas sociais e que vivia em 1978, ainda sob o regime da censura imposto pela ditadura militar. Ainda assim, tratava-se de uma noção que possibilitava a aproximação de determinadas pautas e sujeitos, não mais buscando uma proposta

<sup>18</sup> OITICICA, Hélio. In: *Information* [catálogo da exposição] New York: MoMA, 1970, p. 103

<sup>19</sup> DIAS, Antonio et al. *Declaração de princípios básicos da vanguarda*. In: Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas; [org.] Glória Ferreira. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006, p.149

<sup>20</sup> SANTIAGO, Silviano. *A explosiva exteriorização do saber*. In: A condição pós-moderna; Jean-François Lyotard. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009, p. 127

de futuro, mas sim de presente, abrindo uma frente de possibilidades do que isso podia vir a significar.

No entanto, a “tolerância”, apontada por Silviano Santiago na *Condição Pós-Moderna* reflete também um avanço do capitalismo, que passa a tratar a produção cultural e de conhecimento como *comoditie*, cooptando essa produção para uma nova lógica de circulação, onde a materialidade dos bens não se faria mais fundamental. Tanto a universidade quanto os espaços de cultura tornam-se alvos de controle para essa nova possibilidade de comercialização. A “tolerância” como estratégia de ampliação desse modelo passa a ser fundamental para a institucionalização dessa proposta. Uma possibilidade que de certa forma apazigua as pautas de vanguarda, através de uma aceitação dessas pautas, com um objetivo claro de comercializá-las, ou torná-las acessíveis ao mercado. O anúncio da empresa Eternit na revista *Malasartes* (1975-76) é exemplar dessa relação. Então uma das maiores produtoras de amianto do mundo, a Eternit era também a fonte de subsídio de uma importante coleção de arte latino-americana, o que posteriormente se consolidaria como a Fundação Daros, baseada na Suíça. Ainda que na década de 1970 o uso do Amianto fosse alvo de severas críticas, a América Latina continuava como um atraente mercado produtor e consumidor – tendo o uso e a extração desse mineral banido somente em 2017. Nesse sentido, é paradoxal o aporte financeiro dado pela Eternit a uma série de iniciativas ligadas à arte experimental no continente.

É nesse ponto do debate que podemos encaixar o trabalho *Arte = Capital*, do artista alemão Joseph Beuys. A frase, que se repete em algumas propostas do artista – e que posteriormente é colocada como *Criatividade = Capital* – insere o artista-produtor no centro do discurso. Para Beuys, o único capital possível é o humano, e diante da possibilidade de todo mundo ser um artista, a arte passa a ser o que possibilitaria a paridade ao capital, um capital distinto do sistema capitalista convencional, um capital humano e singular. Ainda que Beuys apresente nesse discurso o valor da imaterialidade de sua produção e defenda sua proposta de sociedade, a frase citada é embutida de ironia ao se converter em trabalho de arte que circula e que de fato é monetizada como capital financeiro. A proposta política inicial, ao mesmo tempo que se converte em crítica institucional antevendo a relação da arte como *comoditie*, também é rapidamente deglutida por esse mercado em ascensão, legitimada enquanto capital e convertida em souvenir dessa relação.

Inspirado em Beuys, posteriormente, o artista chileno Alfred Jaar viria a apresentar um letreiro em neon com a frase *Cultura = Capital* (2012). A obra de Jaar, realizada 40 anos depois de Beuys, desloca a proposta do artista alemão e já situa a cooptação de uma noção de cultura como símbolo dessa transformação apresentada por Lyotard. *Cultura = Capital* é obra consequência disso, quando a própria noção de arte como algo descolado desse contexto, cultura e capital, já não parece mais fazer sentido em 2012. Aplicada em letras de neon, a afirmação de Jaar deixa clara a posição do espectador ao entrar em um museu hoje: tudo que está lá é parte intrínseca de um sistema maior, tanto social, no campo da legitimação dos trabalhos, quanto econômico, na circulação desse capital como forma de *comoditie*. O experimental hoje, assim como nos anos 60, ainda tenta permanecer alheio a esse sistema – e o faz, a não ser a partir do momento em que se torna produto. Hoje, porém, essa velocidade de transposição de valores é infinitamente maior, com o capitalismo apresentado na “condição pós-moderna” – não só estabelecido, como sofisticado. No contemporâneo, a “condição pós-moderna” já está dada e problematizada em suas contradições, e a “tolerância” da qual fala Silviano Santiago, como modo apaziguador de uma vertente experimental da arte, é um elemento a ser debatido.

Voltando ao contexto do final da década de 70, quando Lyotard apresentou sua conferência, o conceito de “tolerância” proposto, mesmo que favorecido por uma nova lógica do capital – que não só “aceitava” o termo, mas estimulava esse ganho – tem como condição inerente a possibilidade de produzir um avanço social. De fato, uma série de pautas necessárias são amplificadas por vozes vanguardistas nesse período, em uma via de mão dupla na qual o ganho caminha na tentativa de romper alguns dogmas conservadores, e promover conquistas fundamentais.

Atreladas a essas pautas, constitui-se também a aproximação entre aqueles que defendem tais bandeiras, entre grupos e vozes comuns. Das relações entre arte e vida ao niilismo punk, das lutas libertarias das minorias, feminismo, causa gay, inclusão racial, liberdade das drogas, ao multiculturalismo, todas essas bandeiras constituem vozes que acabam por gerar “ilhas de sociabilidade”, ou “placas de sociabilidade” como coloca Lyotard – espaços que abrangem não só a possibilidade de estar no agora sem a perspectiva de futuro, como também aglutinam e propõem novas formas de discurso que defendem esses avanços plurais necessários. Essas perspectivas de ação, que nem sempre rompem essas “ilhas”, ainda assim

aproximam agentes que constituem relações sociais como pilares de tolerância, menos totalizantes que os discursos associados aos metarelatos anteriores. Nessas “ilhas”, iniciativas artísticas ou sociais acabam por se configurar como possibilidades de vanguarda, ainda que contradicoratoriamente uma possibilidade cada vez mais pulverizada e fragmentada.

Em 1978 o MAM poderia ser pensado como uma dessas “ilhas de sociabilidade”, ou um arquipélago formado por um conjunto de “ilhas” – como a Área experimental, a Sala Corpo e Som (com intensa programação de shows e ensaios), a Cinemateca, o Bloco Escola, a cantina do museu que reunia diversos artistas e intelectuais, e até mesmo a revista *Malasartes* que, na sua proposta editorial, pretendia discutir uma “política das artes”, e que tinha em seu núcleo editorial um grupo de artistas que orbitava o museu.

Nesse sentido, o MAM era um espaço heterotópico, que produzia “uma espécie de contestação mítica e real do espaço no qual vivemos.”<sup>21</sup> Diferente da ideia de utopia associada a uma “vontade de modernidade”, que se traduz em uma sociedade aperfeiçoada que mira no futuro, e idealiza um espaço sem uma localização real ou tangível, a noção de heterotopia definida pelo filósofo francês Michel Foucault se traduz em um espaço efetivamente localizável, e é justamente a materialidade desse espaço que possibilita sua efetivação, constituindo lugares que refletem a sociedade e seu entorno em busca de uma imagem alternativa.

No caso do MAM e de suas “ilhas de sociabilidade”, temos duas condições diversas que se complementam como espaços heterotópicos: um museu “de dentro”, institucional, com sua vontade de acúmulo de temporalidades e de construção de uma “memória de futuro”, e o museu “de fora”, com tudo que não é de fato institucionalizado, mas que de certa forma complementa a instituição. São as pessoas e agrupamentos reunidos nesse espaço dentro e fora que colocam em movimento o museu moderno ativando encontros e uma prática experimental – um tempo fugaz que é associado ao desejo de vanguarda. Talvez a possibilidade de compartilhar essas duas possibilidades de heterotopias, uma eterna, e outra transitória, faça do MAM um local singular, como um espaço que em diversas situações conseguiu aproximar dois polos aparentemente incompatíveis: a

<sup>21</sup> FOUCAULT, Michel. *De outros espaços* (1967), *Heterotopias*. Dits et écrits 1984, Des spaces autres (conferência no Cercle d'études Architecturales, 14 de março 1967), In *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº 5, outubro 1984, PP. 46-49. Trad. GROSS, Carmela. P. 5

instituição e a vanguarda. Quando ocorreu o incêndio, em 1978, rompe-se não só a ideia inicial de museu moderno, com seu desejo de construção de uma memória de futuro, já àquela altura distante das múltiplas temporalidades do presente: rompe-se também esse museu transitório, ligado a uma vontade experimental, e que tinha naquele espaço físico do MAM uma condição heterotópica e pulsante.

## IV. Museu moderno

Para entendermos as relações entre o MAM e as vanguardas é preciso definir, antes, o que se constitui como museu moderno, e as diferenças entre os projetos de modernidade adotados pelo MAM e por seu modelo análogo, o MoMA de Nova York. A ideia de um museu moderno é consequência de uma vontade de modernidade que estimulou iniciativas de construção de memória ao longo do século XX, tendo no MoMA seu marco fundamental. Inicialmente, porém, é preciso destacar a noção de modernidade não como uma via única, mas como uma série de projetos possíveis de futuro, onde o presente é um percurso para o fim almejado. Ou, ainda, uma ideia de futuro que traz vinculada uma temporalidade cronológica e teleológica, sem que o fim (embora utópico) seja o mesmo para todos. Trata-se de objetivo em que a referência ao passado solidificaria o que se propõe como construção de futuro, no qual a proposta de futuro não caminha sempre por uma única via, mas por diversas perspectivas movidas por essa vontade de modernidade associada a ideia de progresso. O filósofo Hans Ulrich Gumbrecht escreve em seu livro *Modernização dos Sentidos*:

Em cada momento presente, o sujeito deve imaginar uma gama de situações futuras que têm que ser diferentes do passado e do presente e dentre as quais ele escolhe um futuro de sua preferência. Somente por meio dessa ligação com o tempo histórico e da função que ela cumpre nessa dimensão pode a subjetividade integrar o componente de ação na auto-imagem que ela oferece à humanidade. E é essa interrelação entre tempo e ação que cria a impressão de que a humanidade é capaz de ‘fazer’ sua própria história.<sup>22</sup>

Embora tenha na sua essência uma raiz similar – que seria a própria invenção desse espaço de memória de um tempo presente, construindo uma “memória de futuro” – o projeto de modernidade implementado pelo MAM difere daquele realizado pelo MoMA, especialmente pelo período no qual o historiador da arte estadunidense Alfred Barr foi diretor do Museu de Arte Moderna de Nova York, entre 1929 a 1968. Se a invenção de um futuro, no sentido de construção de uma memória por vir, está sempre vinculada a um presente, então a busca por atribuir os parâmetros dessa construção precisa ser construída e forjada por escolhas que traduzem também o presente em que estas são feitas. São essas escolhas, sobre

---

<sup>22</sup> GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 16

como construir e legitimar tal memória, que diferem os projetos do MAM, capitaneado pela jornalista e empresária Niomar Muniz Sodré, e do MoMA dirigido por Baar. Definindo-se que a ideia comum a ambas as instituições é a possibilidade de uma construção de memória do futuro, tornou-se preciso inventar tal proposta: o museu moderno surge então como lugar ativo dessa “invenção”. Se para o museu tradicional o depósito de memória se dá a partir de uma via unilateral, arquivando aquilo que já foi legitimado enquanto passado, o museu moderno precisou se fundamentar no diálogo entre as esferas que compõem o sistema da arte no presente, partindo da tríade formada pelo público, os artistas e os especialistas como base dessa construção. Os caminhos para consolidação desses projetos, no entanto, não seguem uma única cartilha, com cada qual traçando estratégias onde a algum agente dessa tríade (público, artistas e especialistas) é privilegiado na condução de uma proposta de modernidade.

## V. Projetos de modernidade: MAM versus MoMA

As divergências de projeto de modernidade entre MAM e MoMA se mostram perceptíveis principalmente na abordagem que estes tiveram com suas vanguardas históricas – especialmente o expressionismo abstrato, no caso dos EUA, e o concretismo, no caso brasileiro –, mas também na forma como conduziram seus projetos educativos. O boletim publicado pelo MoMA em 1947 é documento esclarecedor para a percepção do distanciamento imposto pelo museu à sua cena artística de vanguarda, e sobre as relações deste com sua proposta educativa.

O artista, procurando conformar sua visão pessoal, está preocupado com o desenvolvimento de um estilo pessoal. O museu, em sua busca de qualidade, reuniu uma variada coleção que reflete 60 anos de mudança e desenvolvimento na arte de muitos países. O público, ao mesmo tempo ávido e perplexo, se aproxima da coleção com emoções confusas. O museu é uma instituição da qual coisas boas, excitantes e importantes são esperadas. O visitante quer entender a intenção do artista e aumentar sua própria apreciação da coleção.<sup>23</sup>

Para o MoMA, ao artista resta desenvolver seu estilo pessoal até que este possa ser alinhado e legitimado pela instituição, isentando a instituição de fazer escolhas que possam comprometer seu projeto. O MoMA não apostaria na vanguarda, até que esta pudesse ser inserida dentro da linearidade histórica da arte estabelecida pelo museu. Na esfera do projeto educativo essas posições são ainda mais claras, e o interesse do museu é propiciar ferramentas ao espectador para que este se aproxime das intenções do artista e das escolhas da própria instituição. Em uma via sempre hierárquica, o museu define o parâmetro e o traduz ao público através do projeto educativo – uma escolha na qual a formação de artistas nunca foi fomentada. Nesse momento histórico, o artista para o MoMA é um ser isolado da instituição em busca de um projeto pessoal, e caberia ao museu apenas apresentar de forma clara esse projeto para um público passivo e com “emoções confusas” (segundo o boletim publicado em 1947).

Ao dizer o que era o moderno, o MoMA acabava por colocar de forma estanque e rígida tal conceito, sem arriscar a possibilidade incerta de uma construção de futuro. Seja por seu caráter privilegiado de uma instituição com grande lastro financeiro para investir no acervo, que por vezes o posiciona como

<sup>23</sup> SANT'ANNA, Sabrina Parracho. *Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011, p. 164-165

espelho de uma noção de cultura a ser legitimada, seja por escolhas do seu diretor que privilegia uma determinada construção narrativa, o fato é que a postura do museu diluía a aproximação com o experimental e a sua própria vanguarda. A construção de modernidade efetivada pelo MoMA traz uma herança indelével de um passado que, mesmo recente, produz questionamentos sobre a ideia intrínseca ao museu moderno como coletor de uma memória do futuro. O futuro ao qual se refere o MoMA sob a direção de Barr já surge canônico. As escolhas dos artistas que comporiam o acervo do museu só eram efetivadas quando esses artistas passavam a se inserir em uma sequência temporal lógica, medida a partir do impacto causado em seu tempo.

O MoMA pretendia consolidar-se como um monumento à modernidade, sobretudo no pós-guerra, representando parte de uma identidade nacional na qual o *american way of life* e a liberdade de expressão funcionariam como promotores da nação estadunidense – dessa forma, o museu funcionaria como um comunicador desse projeto civilizatório a ser mostrado ao mundo e de uma determinada narrativa da história da arte.

Incentivado por essa “missão civilizatória” alavancada por uma política de boa vizinhança com os EUA no período, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro não hesitou em abarcar inicialmente esse projeto de modernidade. Apesar do esforço inicial que manteve diálogo contundente entre as instituições, tal processo, no entanto, não se consolidou plenamente, tendo o MAM, por razões diversas, desde o início seguido de forma autônoma seu próprio projeto de museu – e tal projeto torna-se claro, de fato, na administração de Niomar Muniz Sodré, como uma proposta que aposta no futuro e entende a modernidade como processo de modernização a se inventar.<sup>24</sup>

Diferente da Nova York no período do pós-guerra – que vivia o triunfo de seus valores enquanto símbolo da nação americana através da disseminação dos ideais de liberdade e lazer como pilares do modelo capitalista – o Rio de Janeiro trouxe atrelada à criação de um museu moderno a necessidade de se condicionar a uma demanda cultural até então inexistente na cidade. Essa invenção se dava tanto fomentando um público ainda não afeito à nova proposta cultural apresentada, quanto no empenho de investir na profissionalização e formação de artistas que

---

<sup>24</sup> Ibidem, p. 192

pudessem vir a ocupar aquele espaço. Sendo assim, o alinhamento do programa do MAM tinha como eixo principal o Bloco Escola e o seu projeto educativo.

Ao analisarmos as relações entre ambas as instituições e suas vanguardas análogas no período da década de 1950 – o Neoconcretismo relacionado ao MAM e o Expressionismo Abstrato ao MoMA – tais diferenças se mostram claras. No primeiro caso, o museu carioca coloca o movimento imediatamente sob sua guarda, legitimando-o ainda no seu início, ao receber, em julho de 1955, a exposição *Grupo Frente – segunda mostra coletiva*, destinando-lhe o mesmo espaço onde eram apresentadas exposições de artistas já consagrados.

Tendo o crítico Mário Pedrosa como legitimador do discurso e o espaço do museu como ponto convergente para dar vazão às produções oriundas do Bloco Escola (do ateliê livre ministrado por Ivan Serpa), o MAM assim fomentava uma de suas missões: a formação de artistas profissionais que pudessem convergir para a própria instituição. A aposta na vanguarda, abre espaço para que um movimento até então inexpressivo, do ponto de vista do circuito de arte, pudesse romper o *status quo* desse sistema.

O Grupo Frente, ainda pouco coeso, é antes de tudo uma gênese da vanguarda que viria a se consolidar com a formação do Grupo Neoconcreto. No texto de apresentação da mostra coletiva de 1955, Mário Pedrosa não menciona sequer as tendências construtivas da exposição, provavelmente por conta da heterogeneidade dos artistas envolvidos, ainda que houvesse uma presença geométrica dominante nas obras de Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica, Aluísio Carvão e Franz Weissman, havia também a pintura primitiva de Elisa Martins Silveira, e figurativa de Carlos Val. Ainda assim, uma posição de vanguarda já era reivindicada pelo grupo e, para além de qualquer manifesto dogmático, foi apresentada por Pedrosa como uma liberdade de criação. A atuação desses artistas naquele momento ia contra a situação da arte moderna vigente, na qual Portinari, com sua busca por uma identidade nacional calcada em um projeto de brasiliadade, era a figura principal, e isso por si só já apontava uma mudança.<sup>25</sup>

Em entrevista de Lygia Pape para a revista *Arte e Ensaios* (1998), a artista ressalta a vontade de ruptura com o sistema tradicional da arte como um dos pontos que consolidava o Grupo Frente enquanto um grupo. Segundo Pape:

---

<sup>25</sup> BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo*. São Paulo: Cosac Naify, 1999, p. 12-13

Eram pessoas que não estavam satisfeitas com o que se fazia em arte, paisagens, aquela coisa cada vez mais diluída, mais fragilizada e aquilo tinha uma estrutura política fortíssima, dentro da qual o Portinari era uma das grandes figuras. Nós do grupo FRENTE por opção entramos na clandestinidade, a gente não tinha espaço mesmo.<sup>26</sup>

Ao analisarmos a fala de Pape é perceptível o quanto o MAM, ao endossar a proposta da exposição, estava tangenciando a aproximação com um grupo até então inexpressivo frente ao circuito. Ao fazê-lo, o museu acabava por institucionalizar a própria vanguarda que surgia.

Em 1955, o Grupo Frente ainda se colocava como uma reunião pouco coesa de artistas que tinham em comum esse desejo de ruptura – posteriormente, alguns desses nomes se consolidaram como Grupo Neoconcreto, eixo carioca do concretismo que marcou posição contra a corrente paulista do movimento. Por ocasião da primeira exposição do grupo, realizada no MAM em 1959, os participantes assinaram o manifesto escrito por Ferreira Gullar, no qual fica clara a mudança de abordagem com relação aos concretos de São Paulo, como podemos ver no trecho abaixo:

Os concretos racionalistas ainda vêm o homem como uma máquina entre máquinas e procuram limitar a arte à expressão dessa realidade teórica (...) não concebemos a obra de arte nem como ‘máquina’ nem como ‘objeto’, mas como um quasi-corpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos.<sup>27</sup>

De acordo com o crítico Ronaldo Brito “o neoconcretismo representou a um só tempo o vértice da consciência construtiva no Brasil e sua explosão” (BRITO, 1999, P. 55) – se solidificando dentro da tradição construtiva da arte, mas imputando à crítica e à consciência implícita da impossibilidade da vigência desses elementos como projeto de vanguarda cultural brasileira.<sup>28</sup> A adaptação local de um movimento fortemente dogmático em seu início acaba por trazer autonomia ao grupo carioca. O neoconcretismo naquele momento produziu uma experiência em que o corpo e a condição do espectador são bases sólidas para uma nova tendência,

<sup>26</sup> PAPE, Lygia. *Dossiê Lygia Pape / Entrevista com Lygia Pape*; [entrevista concedida a] Ronald Duarte, Paulo Venacio Filho e Glória Ferreira. (1998). Arte & Ensaios: revista do PPAGV/EBA/UFRJ, 2º semestre 1998. P. 10-11

<sup>27</sup> GULLAR, Ferreira. *Manifesto Neoconcreto*. In: Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962; [org.] Aracy A. Amaral. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977. Fac-similar editado em 2014 por Pinacoteca do Estado de São Paulo, p. 80-81

<sup>28</sup> BRITO, Ronaldo. Op. cit., 1999, p. 55

desvinculada do rígido programa mecanicista anterior e que amplia a experiência construtiva no Brasil. No paragrafo final do manifesto, Gullar escreve:

Os participantes dessa I Exposição Neoconcreta não constituem um ‘grupo’. Não os ligam princípios dogmáticos. A afinidade evidente das pesquisas que realizam em vários campos os aproximou e os reuniu aqui. O compromisso que os prende, prende-os primeiramente cada um à sua experiência, e eles estarão juntos enquanto dure a afinidade profunda que os aproximou.<sup>29</sup>

O trecho citado acima mostra que, não por acaso, a heterogeneidade dos artistas que antes estavam vinculados ao Grupo Frente e agora eram neoconcretos se fez cada vez mais presente. Mesmo que dentro de uma tradição construtiva apresentavam seus caminhos pessoais de forma singular. As obras posteriores de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape são exemplos dessas veredas, – um experimentalismo que, por mais distinto que fosse, não abandona o rigor formal que o forjou nas pesquisas precursoras.

Mesmo que o MoMA tenha proposto gesto análogo de aproximação com a vanguarda equivalente de seu local e época, ao adquirir uma série de obras de artistas como Jackson Pollock e Willem De Kooning e realizar a exposição *Abstract painting and sculpture in America*, em 1951 (a primeira mostra dedicada predominantemente ao movimento expressionista abstrato), a institucionalização dessa vanguarda por lá se dá de forma distinta ao que ocorre no MAM. Ao analisar o catálogo da referida exposição, fica aparente um *mea culpa* por parte do museu, por ter optado por excluir a arte americana na mostra *Cubism and abstract art* (1936).

De algum modo, não parece haver passado muito tempo desde que eu marchei em uma linha de piquetes, nesta rua aqui e na chuva. Uma justa e silenciosa manifestação contra o museu, o qual não estava sempre com vontade de exibir arte abstrata feita por americanos. Foi divertido, eu suponho; é desnecessário dizer que os piquetes não produziram nenhum resultado. No entanto, a maioria dos piqueteiros estão aqui, visíveis através dos seus trabalhos, que no momento são expostos lá em cima, no terceiro andar, onde está quente e protegido da chuva. (*Bulletin of the Museum of Modern Art, spring 1951*)<sup>30</sup>

O episódio narrado no catálogo refere-se a uma série de manifestações artísticas contrárias a posição do MoMA sobre a arte estadunidense na exposição

---

<sup>29</sup> GULLAR, Ferreira. Op. cit., p. 84

<sup>30</sup> SANT'ANNA, Sabrina. Op. cit., p. 223

de 1936. Na ocasião, o artista Ad Reinhardt produziu um panfleto crítico intitulado *How modern is the museum of Modern Art?*, no qual ele enfaticamente aponta para o pouco incentivo dado pelo museu aos jovens artistas da época.<sup>31</sup>

Ainda no mesmo catálogo, e corroborando a percepção de relações hesitantes entre as vanguardas da época e o museu, Alfred Barr evita os termos “Expressionismo Abstrato” ou “grupo” para situar a produção desses artistas dentro de uma perspectiva histórica, diluindo assim a própria noção de vanguarda. “A ideia de movimento se impõe de modo abrangente a um período de aproximadamente 37 anos”, escreve Barr, seguindo uma análise que percorre de 1913 até o presente, na qual diversos artistas de categorias distintas estariam representados sob a mesma chancela. A historiadora Sabrina Parracho Sant’Anna, que analisa em sua tese a distinção entre os projetos do MAM e do MoMA escreve: “Em lugar do grupo, a nação apareceria como unidade. Em detrimento do movimento, entrava em jogo a *arte moderna americana*.<sup>32</sup> O pensamento de Baar aponta para um tempo evolutivo universal, e posiciona o Expressionismo Abstrato como a corrente local de uma história global. Para Sant’Anna:

Em lugar de repensar a função do museu e sua relação com o mundo que lhe era contemporâneo, o que se revia era uma posição adotada num momento preciso. Estruturalmente o museu permanecia o mesmo. Críticas continuaram sendo endereçadas ao MoMA e, a elas, as respostas continuaram sendo dadas em nome da imparcialidade da instituição e da necessidade do tempo passado para apuração dos valores.<sup>33</sup>

Partindo dessas duas possibilidades de museu moderno representadas respectivamente pelo MAM e o MoMA, Sant’Anna conclui:

No primeiro caso (MAM), o moderno operava como horizonte possível que se havia de fazer e, associado à vanguarda, tornava possível a relação que dispensa mediadores. No segundo caso, ele operava como realidade objetiva que se dava a despeito dos sujeitos e que se havia de observar, supondo a mediação técnica capaz de tudo penetrar. Num e noutro caso as vanguardas entravam no museu em nome da modernidade. Uma vez em nome do *futuro moderno*, e outra vez em nome de um *passado do moderno*.<sup>34</sup>

<sup>31</sup> SANT’ANNA, Sabrina. Op. cit., p. 224

<sup>32</sup> Ibidem, p. 221

<sup>33</sup> Ibidem, p. 226

<sup>34</sup> Ibidem, p. 228-229

## VI. O MAM e as vanguardas

Para além da abertura do MAM ao Neoconcreto, movimento fomentado nos cursos do museu, (ainda que seja importante mencionar que a possível gênese desse movimento seria anterior ao MAM e estaria no Museu do Inconsciente, no Ateliê Hospital Psiquiátrico do Engenho de Dentro, com as atividades de Mário Pedrosa, Abraham Palatnik, Almir Mavigner e Ivan Serpa, este ultimo professor no Museu de Arte Moderna) algumas outras situações corroboram a manutenção das relações entre a vanguarda e a instituição. Tais apontamentos não significam, porém, que não houvesse tensão nesses diálogos, e de forma alguma essa aproximação reduziu a importância que determinadas vanguardas tiveram na arte brasileira, ainda que se possa configurar tal relação como um paradoxo, se assumirmos a posição da vanguarda como espécie de antítese à instituição: os diálogos que se deram nesse sentido moldaram a construção do projeto de modernidade almejado pelo MAM. Certamente vários fatores alheios contribuíram para que essa proposta se desenvolvesse de maneira singular. Torna-se nítida ao longo do percurso a importância do setor educativo do MAM como um dos pilares dessa construção: o resultado dessa aposta na formação de artistas como base reflete diretamente no diálogo contundente entre o próprio museu e as vanguardas surgidas ao redor do projeto.

Talvez não seja possível haver total clareza na construção de um museu moderno, já que se trata de uma memória de um futuro que sempre precisa ser inventada. No caso do MAM, ao analisarmos esse projeto, a importância de Mário Pedrosa inicialmente e Frederico Morais em seguida, como agenciadores dessa invenção, é evidente. A partir da aproximação desses críticos com determinados grupos e artistas, Pedrosa e Morais acabaram por convergir movimentos de vanguarda para o espaço do museu, fazendo com que a instituição legitimasse essa aproximação, e direcionasse assim o próprio projeto de modernidade então em curso.

Além da exposição do Grupo Frente em 1955, já mencionada anteriormente, outras iniciativas se revelaram fundamentais para a percepção dessas relações. Entre elas os *Domingos da Criação* (1971) e a *Unidade Experimental* (1969) – que torna viável a existência da *Área Experimental* (1975) – e têm Frederico Morais

como articulador. Frederico Morais traça sua trajetória oficializando o debate ao se tornar parte do quadro de funcionários do MAM quando, em 1969, passa a coordenar o projeto educativo do museu, propondo uma reformulação nos cursos oferecidos no Bloco-Escola. Assim, Morais inicia um movimento para pensar a participação do público e da crítica.

Para falar sobre a importância de Frederico Morais para o MAM é necessário antes situar sua trajetória, que torna clara a aproximação com a vanguarda da década de 70 – os *Domingos da Criação* e a *Unidade Experimental* são uma continuidade de um percurso que já vinha sendo elaborado. Antes de entrar no MAM, Morais havia realizado curadorias que ampliavam a possibilidade de fruição da arte, rompendo com determinadas tradições vinculadas à “pureza” moderna de delimitações do espaço expositivo, e apontando para novas formas de se apresentar uma arte que não fosse atada ao lócus institucional de um museu.

Em 1968, Morais realizou o evento *Arte no Aterro*, que seria embrião do *Domingos da Criação*, ocorrido três anos mais tarde. O evento realizado no Aterro do Flamengo, teve duração de um mês e não tinha vínculo com o MAM, durante esse tempo ocupou o *Pavilhão Japonês*, onde hoje se encontra a administração do parque. Nesse período, diversos artistas realizaram *site especifcs*, ações, aulas abertas e performances no local, com participação ativa do público. Foi em uma das edições que Hélio Oiticica realizou o happening *Apocalipopótese* em conjunto com Antonio Manuel, Lygia Pape e Rogério Duarte. Junto à bateria e passistas da Mangueira, Oiticica comandou a ativação de seus parangolés, enquanto Lygia Pape realizou a performance *Sementes*, na qual corpos rompem a casca de plástico de cubos coloridos e saem dançando no espaço, Rogério Duarte, enquanto isso, se apresentou junto a um adestrador de cães, e proferiu um discurso/aula associando a situação política e social da cultura a animais obedientes, ainda que perigosos – e Antonio Manuel disparou ao público as suas *urnas quentes* para serem devidamente destruídas: do objeto/caixa surgem frases como “viva as armas da guerrilha” e “retrato do Brasil”. Tudo acontecia ao ar livre e simultaneamente.

Em um rito performático, os artistas criaram uma catarse lúdica, na qual o corpo em festa confrontava o corpo estático dos observadores convencionais, avançando sobre a zona de conforto do que se esperava como arte. Através da performance a ditadura militar era duramente criticada em gesto efêmero porém contundente. A fugacidade das ações e a rapidez com que as propostas se

articulavam impossibilitava repressões mais duras. “A arte quando levada à rua, acaba sempre ganhando uma moldura política”<sup>35</sup>, afirmou Morais, comentando sobre a ocupação do espaço público naquele período.

O ano de 1968 é marcado pelo endurecimento do regime militar, especialmente a partir da promulgação do Ato Institucional número 5, que dissolvia o Congresso e as liberdades individuais, aumentando a censura e a repressão. Em dezembro do mesmo ano, a *II Bienal da Bahia* é fechada logo após sua abertura, por ordem dos organismos de segurança, que apreenderam e destruíram diversas obras. No ano seguinte, a mostra da representação brasileira na Bienal de Paris, montada no MAM, é impedida pelo general Montagna de Souza, comandante de artilharia da I Região Militar, de acontecer. O arbítrio resulta no boicote de diversos países à *X Bienal de São Paulo*, em 1969. Em 1970 Morais realiza a mostra *Do Corpo à Terra*, promovendo uma ocupação artística no parque Américo Renné Gianetti, em Belo Horizonte.

Contra a Arte Afluente: o Corpo é o Motor da Obra. A surpresa, o improviso, a velocidade das ações, a precariedade do armamento, dos materiais e dos suportes empregados são algumas das táticas usadas por guerrilheiros em suas ações que foram absorvidas pelos artistas. Pela primeira vez, no Brasil, artistas eram convidados não para expor obras já concluídas, mas para criar seus trabalhos diretamente no local.<sup>36</sup>

Sob essa premissa de uma “arte de guerrilha”, com todas as intempéries sujeitas a esse processo, são apresentados na capital mineira alguns trabalhos singulares, que vieram posteriormente a se tornar cânones da vanguarda do período. *Tiradentes: monumento-totem ao preso político*, de Cildo Meireles, no qual o artista ateia fogo a galinhas vivas que estavam amarradas a um tronco de madeira, é um deles – assim como *Trouxas ensanguentadas*, de Artur Barrio, que consistia em espalhar carnes e dejetos envoltos em trouxas de pano às margens de um córrego da cidade.

Ambas as obras apresentam uma postura política de enfrentamento e denúncia ao processo recorrente de ditadura em que se encontrava o país. Ainda que no auge do AI-5, esse tipo de intervenção se fez possível por conta da pouca

<sup>35</sup> MORAIS, Frederico. *Entrevista com Frederico Morais [entrevista concedida a] M. A. Ribeiro*. Rev. UFMG, Belo Horizonte, v. 20, n.1. Disponível em: [https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/18-entrevista\\_fredrico\\_morais.pdf](https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/18-entrevista_fredrico_morais.pdf). Acessado em 20 ago. 2018. P. 342

<sup>36</sup> Ibidem, p. 348

visibilidade que as artes visuais exerciam no meio cultural brasileiro de então. Junta-se a isso a proposta de “arte de guerrilha” encampada por Morais, na qual as obras não eram previamente divulgadas ou definidas.

Apesar da oficialidade da exposição (que tinha também um núcleo mais tradicional, intitulado *Objeto e participação*, ocupando os salões do Palácio das Artes), as ações realizadas em *Do Corpo à Terra* se tornaram muito mais célebres posteriormente, através de seus registros, do que como evento/acontecimento. Nos anos seguintes, o estado de censura contribuiu para eliminar uma postura crítica mais radical, e propostas desse tipo tornaram-se raras. E mesmo que a vontade de enfrentamento fosse latente, diante do endurecimento do regime e do relato de torturas e assassinatos, os artistas vinculados à vanguarda optaram por práticas cada vez mais conceituais, como via para romper com a situação vigente e vigiada do país. A censura no Brasil atingiu a vontade realizadora em seu cerne, contribuindo para o apaziguamento das propostas políticas mais diretas. A arte panfletária dá lugar às ações conceituais e alegóricas ou, como escrevem diversos artistas no primeiro editorial da revista *Malasartes*, de 1975, a uma “política das artes”.

Em 1971, Frederico Morais era o responsável pelo setor educativo do MAM. Suas aulas costumavam ultrapassar o espaço do museu e percorrer a cidade para discutir temas relativos à arte, e a partir dessas experiências letivas ele desenvolveu o projeto dos *Domingos da Criação*, imediatamente endossado pelo MAM. A proposta inicialmente era estender as atividades do Bloco-Escola durante o verão, quando este se encontrava em recesso, e pensar o Parque do Flamengo não como um espaço descolado do museu, mas sim uma continuação do mesmo.

Seguindo tais premissas Morais desenvolve o programa dos *Domingos da Criação* como uma manifestação de livre criatividade com novos materiais. O programa consistia na realização de um “laboratório experimental” que levava o museu para seu espaço externo. Nos encontros (que a princípio teriam uma única edição), artistas e público eram convidados a realizar juntos novas possibilidades de ativação do espaço, partindo de diretrizes estipuladas pela curadoria, que se encarregava de fornecer a estrutura de produção e os materiais a serem usados – seriam estes materiais que acabariam por sublinhar os recortes, nomeando cada encontro.

Seis edições foram realizadas durante o período de janeiro a agosto de 1971: *Um domingo de papel*, *O tecido do domingo*, *O domingo por um fio*, *Domingo terra*

*a terra, O som do domingo e O corpo a corpo do domingo.* No desenvolvimento do projeto, Morais convidava artistas para iniciarem os processos criativos, mas segundo o próprio, tão logo iniciado o processo, uma nova dinâmica se instalava – e a ação passava rapidamente a ser conduzida por participantes anônimos. Outra medida adotada era a de estabelecer rupturas nas escolhas dos materiais, a fim de desestimular a repetição das soluções criativas. Assim, se em um domingo tecidos e fios levavam à criação de vestimentas, em outro a matéria-prima essencial seria a terra, abrindo novas possibilidades de experimentação.

Tanto os *Domingos da criação* quanto o *Arte no Aterro* e a exposição *Do Corpo à Terra* se constituíram a partir de uma produção efêmera. Nesse ponto, o processo era o que importava, mais do que o objeto de arte. Essa série de eventos, embora envolta em um contexto de repressão e censura, encontrou na fugacidade e na experimentação um campo livre. O “exercício experimental da liberdade” naquele momento parecia necessitar do acaso e do efêmero para poder existir em sua plenitude – e sem repressão.

A afirmação proposta por Joseph Beuys de que todo mundo é um artista ganhava dimensão factual nos *Domingos da Criação*. Pessoas das mais diversas classes sociais e idades se reuniam em torno de tais propostas, para participarem do exercício lúdico de ocupação do espaço público que se dava nos eventos, resultando em uma construção do saber e do fazer horizontal e democrática. Os eventos, segundo o próprio Morais, acabavam por “discutir o conceito e a tessitura do domingo, a relação do domingo com o trabalho e a relação com o museu.”<sup>37</sup> Dessa forma, o museu passava a ser ambiente de convívio e criação, desvinculando-se da “ideia de ‘oficialidade’, que podia estar cunhada na sua história, para subsidiar a livre experimentação, algo que, fora dele, naquela altura não era possível.”<sup>38</sup>

Na edição intitulada *Domingo terra a terra*, Frederico Morais radicaliza essas relações entre o diretor que ocupa um lugar institucional no museu e o fazer artístico, ao inserir uma placa em um monte de areia que ocupava o pilotis do MAM com os dizeres “aceita-se aterro falar com Frederico”. A inserção pode ser lida como uma medida objetiva, mas ganha conotações poéticas naquele contexto, tensionando os limites que separam curador e artista. Tal fato é mais um índice das

<sup>37</sup> MAIA, Ana Maria. *Exposição como processo*. In CYPRIANO, Fabio e M. DE OLIVEIRA, Mirtes (Org.) *Histórias das exposições: casos exemplares*. São Paulo: EDUC, 2016, p. 73

<sup>38</sup> Ibidem, p. 72

aproximações históricas entre o museu e a vanguarda, e colabora para a tese de que essas aproximações fomentaram um projeto moderno que naquela altura parecia consolidado. Ainda que esse projeto inicial se apresentasse em vias de esgotamento, abrir o museu para a vanguarda era uma possibilidade de restabelecer um eixo fundamental e fomentar a prática experimental dentro da instituição via seu setor pedagógico. Era, portanto, mais uma maneira de buscar a construção de futuro que norteara a vontade de modernidade da década de 50 – e se essa via nem sempre se aplicou nas políticas de acervo ou aquisições, graças a figuras como Frederico Morais e Mário Pedrosa o MAM não se furtou em encampar ações que o condicionaram como uma “ilha de sociabilidade” mesmo no período mais duro do regime militar.

Alguns anos antes do *Domingos da Criação*, em 1969, Cildo Meireles, Frederico Morais, Guilherme Vaz e Luiz Alphonsus, dispostos a discutir a recolocação do termo “experimental”, criaram a *Unidade Experimental* do MAM. Motivado pelas questões que se apresentavam na produção de arte do período, o grupo tinha por objetivo amplificar as possibilidades da crítica de arte, o papel do artista na sociedade, as relações deste com a instituição e o público, mas principalmente posicionar o processo como o cerne da questão artística – consolidando a desmaterialização do objeto como um campo de possibilidades, e repercutindo isso na prática institucional. A desmaterialização da arte, apontada por Lucy Lippard em 1972, trazia uma afirmação do experimental e do processo frente a um mercado que se consolidava, mas no Brasil essa experiência também pode ser estendida a uma estratégia de sobrevivência, com o conceito se sobrepondo à forma para dificultar a repressão.

A Unidade Experimental não fará nenhum tabu em torno de materiais novos, tecnológicos e coisas maiores. A matéria-prima com a qual seus participantes trabalharão, se possível apenas o corpo será usado. Importará não os materiais ou instrumentos empregados, mas o pensamento, a proposta. Tudo poderá ser integrado nas experiências, mas nada será excluído a priori. Objetivo de todas as atividades: abrir e aguçar as percepções, propor novas formas de percepção.<sup>39</sup>

Como consequência dessa abertura ao conceitual e ao experimental e do desejo de adotar critérios mais claros para a definição da programação do museu

---

<sup>39</sup> LOPES, Fernanda. *Área Experimental: lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970*. São Paulo: Prestígio editorial, 2013, p. 28

foi criada a *Comissão Cultural do MAM*, em 1971. Formada pelos artistas Anna Bella Geiger e Aluísio Carvão além de Frederico Morais e de Cosme Alves Netto (responsável pela Cinemateca do MAM), a comissão inicial durou até 1973, quando deu lugar à outra, mais ampla e abrangente, apontando para a necessidade de um espaço dentro do museu que pudesse dar ainda mais visibilidade às novas práticas artísticas que já vinham sendo discutidas.

Em 1975, cedendo ao debate vigente, o MAM começa a delimitar o que se tornaria a *Área Experimental*, que duraria até 1978 sendo descontinuada após o incêndio. Entre 1975 e 1978 o museu estabeleceria um espaço expositivo para promover a circulação de uma “jovem arte produzida naquele momento”, em uma área que pudesse abranger as novas linguagens. Durante o período ativo a *Área Experimental* realizou 38 exposições, disponibilizando ajuda de custo, divulgação e montagem das mostras. Artistas como Tunga, Waltercio Caldas, Carlos Zilio, Anna Bella Geiger, Letícia Parente, Lygia Pape, entre outros, tiveram seus trabalhos expostos no terceiro andar do prédio principal do MAM.

As disputas político-estéticas relativas à ocupação desse espaço, no entanto – e para além da vontade de aproximação entre vanguarda e o museu – se apresentam sob a tensão das diferenças, mesmo sendo esse talvez o momento de maior aproximação entre os eixos citados. Nesse sentido, a proximidade talvez gerasse um temor de que as práticas experimentais se adequassem a instituição, tornando-se menos experimentais. Foi talvez por vislumbrar essa possibilidade que a vanguarda precisou se afirmar como tal – para manter sua autonomia, confrontando sistematicamente a instituição.

No documento escrito em 1976 pelo crítico Ronaldo Brito, para a segunda *Comissão Cultural do MAM*, a posição dos artistas envolvidos vai se delineando. Nele, Brito deixa claro o que os artistas reivindicavam da instituição naquele momento:

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

(...)

O experimental, é óbvio, não está apenas no suporte – embora pressuponha uma utilização radical e crítica dele – mas no conjunto de uma proposta. É o coeficiente de

crítica, de negação das linguagens artísticas vigentes, que configura um trabalho como experimental. Mais ainda, um trabalho experimental está necessariamente comprometido com uma crítica a todo o sistema de arte – a sua posição e função dentro da sociedade – e traz implícita ou explicitamente uma proposta de reformulação desse sistema.<sup>40</sup>

O artista Ivens Machado, em um texto sobre sua atuação na *Área Experimental* veiculado na revista *Malasartes* em 1976, reafirma a disputa que estava em processo. A relação entre a crítica, o mercado e o poder estava, para ele, no cerne da questão – e da tensão.

A crítica ‘especializada’, dentro ou fora do museu, tenta fazer valer seus pontos de vista, quase sempre identificada com a ideologia do mercado, com intenção de adquirir maior poder e influência. O público fruidor, carente de acesso à informação, fica vulnerável à intermediação veiculada pela crítica e pelo mercado.<sup>41</sup>

A “crítica especializada” e as relações problemáticas entre crítica e instituição nesse caso, tinham alvo certo: Roberto Pontual, diretor de exposições do museu e colunista do *Jornal do Brasil*. Ainda que Frederico Moraes e Mário Pedrosa exercessem atividade crítica em jornais, naquele momento quando o debate se acentua, a atuação do crítico como diretor do museu começa a ser questionada, a partir das divergências que se explicitavam nessa posição. Apesar do debate ganhar proporção, com réplicas, tréplicas e manifestos sendo publicados no JB, a postura de enfrentamento afirma uma posição da vanguarda, deixando claro que, apesar de ocupar o museu, não iria se submeter aos moldes da instituição.

Ao se apresentar essas situações de aproximação entre vanguarda e museu, por vezes tende-se a diluir as especificidades das propostas, e criar dicotomias simples, que na realidade se colocavam muito mais complexas do que uma aparente divergência ou apaziguamento dessas relações. A partir dos exemplos citados, percebemos um projeto de museu que de fato tinha no seu setor de cursos um pilar fundamental para possibilitar tais diálogos e essas aproximações se devem muito aos personagens centrais e aglutinadores de polos aparentemente divergentes: em um primeiro momento, Mário Pedrosa e sua proximidade com o movimento concreto e neoconcreto, e posteriormente Frederico Moraes, com a geração de artistas que surgem já no contexto da ditadura.

<sup>40</sup> LOPES, Fernanda. *Área Experimental: lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970*. São Paulo: Prestígio editorial, 2013, p. 45-47

<sup>41</sup> GEIGER, Anna Bella; MACHADO, Ivens; HERKENHOFF, Paulo. *Sala experimental*. In: Escritos de Artistas: anos 60/70; [org] Glória Ferreira e Cecilia Cotrim. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 385

Mesmo em um período de mudanças sociais, políticas e culturais, tais personagens seguiram fomentando uma atualização do projeto inicial do MAM, pautados sempre pela formação e aproximação entre público, artistas e instituição. A partir do final da década de 60, com o início da ditadura civil-militar e quando uma ideia de modernidade começava a se fragmentar – amplificada pelo chamado fim das utopias e das grandes narrativas atreladas a essa construção de futuro – o MAM ainda assim, à sua maneira, seguia atualizando seu projeto de museu. De certa forma, tal projeto só sofreria uma ruptura radical na ocasião do incêndio de 1978, quando não só o acervo viria a se esvair, como também seu sentido enquanto “ilha de sociabilidade”, que se articulava a partir daquele espaço.

## VII. Octavio Paz: o ocaso das vanguardas

O incêndio do MAM acaba impondo de forma abrupta e instantânea a passagem de um museu moderno, que se pretendia depositário de uma memória de futuro, à sua imediata ruína. Atrelado a um projeto de modernidade que se apresentava cada vez mais fragmentado a partir da década de 60, diversos autores como Arthur Danto, Hal Foster, Jean-François Lyotard e posteriormente Franco Berardi apontam para a impossibilidade da utopia ou da crença no futuro – que se reflete também em uma dissolução da ideia de vanguarda. O filósofo italiano Franco Berardi coloca o ano de 1977 como um marco para essa percepção:

Nesse ano, mudam de perspectiva e de significado todos os rituais coletivos: a política, a espiritualidade e a música adquirem um sentido apocalíptico que não encontra uma linguagem adequada para se expressar.<sup>42</sup>

Em 1978 a ideia de moderno dentro do projeto do MAM já não refletia o tempo presente, ainda que a vontade de modernidade e de se associar ao agora, através das aproximações apresentadas anteriormente, de alguma forma continuassesem trazendo índices de um programa inicial. A relação entre vanguarda e o museu nos anos que antecederam o incêndio já tinham suas fraturas expostas, e aquela altura se mostravam polos cada vez mais frágeis – na ocasião do incêndio fica clara na separação dos dois grupos que buscaram conduzir sua reconstrução. Uma diretoria conservadora, que desejava a manutenção de um modelo de museu moderno solidificando um período que parecia terminado, se opunha a um grupo de artistas, críticos e intelectuais que desejavam assumir a ruptura e a pulverização das novas linguagens, abrindo o museu de vez para o experimental.

Ao analisar a ruptura de um ideal moderno a partir do incêndio, volto a tríade que pautava a base do projeto do MAM: a formação de público, a formação de um pensamento crítico e a formação de artistas que pudessem ocupar aquele espaço. Dito isso, se faz necessário apontar outras rupturas que estavam em curso. Sendo a possibilidade de fim das vanguardas apresentada por Octavio Paz em seu livro *Os Filhos do Barro*, de 1974, um ponto chave nessa discussão.

---

<sup>42</sup> BERARDI, Franco. *Depois do futuro*. São Paulo: Ubu, 2019, p. 88

No livro, Paz escreve o texto *O Ocaso da Vanguarda* onde ressalta: “A vanguarda é a grande ruptura e com ela se encerra a tradição da ruptura.”<sup>43</sup> Nesse sentido, o autor afirma que o desejo de negação do passado, em algum momento também poderia ser percebido como tradição, como um ato recorrente que se pauta na negação para existir. O paradoxo disso, segundo aponta o ensaísta, seria: “Ao negar o passado, eles o prolongavam e assim o confirmavam.”<sup>44</sup> Esse movimento de negação e ruptura caros a vanguarda se traduz em um movimento que deseja deslocar-se das aparentes estabilidades para seguir um curso dinâmico, ao mesmo tempo que aponta para a ideia de futuro como um lugar de utopia. Um lugar que poderia restituir o passado, mas que inevitavelmente confirma seu peso histórico.

O autor elabora sua tese a partir da premissa de tempo linear da modernidade, a mesma que impõe Alfred Barr ao MoMA para definir o expressionismo abstrato americano como o ponto final da história. A mesma premissa na qual o MAM, se propõem a construir uma memória do futuro, elencando uma progressão de rupturas para constituir sua narrativa teleológica. De acordo com Octavio Paz, nessa condição de tempo linear a vanguarda não demoraria a chegar em um declínio. Segundo o autor:

Embora a vanguarda abra novos caminhos, os artistas e poetas os percorrem com tal pressa que não demoram em chegar ao final e esbarrar num muro. O único recurso é uma nova transgressão: furar o muro, saltar o abismo. Cada transgressão é sucedida por um novo obstáculo e cada obstáculo, por outro salto.<sup>45</sup>

No campo institucional a organização linear dessas rupturas caberia ao museu moderno. Seria a instituição que estabeleceria a narrativa cronológica desses os movimentos percorridos, decidindo quais vanguardas fariam parte dessa linha do tempo. Enquanto o museu tenta condicionar essas rupturas a uma narrativa, para a vanguarda restaria propor sempre uma nova transgressão que prolongasse a linha do tempo da arte. Como coloca Octavio Paz, seria justamente esse modelo de ruptura acelerada uma das causas de um esvaziamento da própria ideia de vanguarda:

Cada movimento artístico negava o anterior, e em cada uma dessas negações a arte se perpetuava. A negação só podia se desenvolver plenamente dentro do tempo linear,

---

<sup>43</sup> PAZ, Octavio. Op. cit., p. 109

<sup>44</sup> Ibidem

<sup>45</sup> Ibidem, p. 119

e só numa idade crítica como a nossa a crítica podia ser criadora. (...) Hoje somos testemunhas de outra mutação: a arte moderna começa a perder seus poderes de negação. Há vários anos suas negações não passaram de repetições rituais: a rebeldia convertida em procedimento, a crítica em retórica, a transgressão em cerimônia. A negação deixou de ser criadora. Não digo que estamos vivendo o fim da arte: vivemos o fim da ideia de arte moderna.<sup>46</sup>

Para Paz, a operação crítica da modernidade propõe uma ideia de eternidade que se materializava no futuro. Se o princípio da modernidade, que se dava através de movimentos de ruptura buscando um ideal projetado no futuro, começava a ser posto em questão frente a essa ideia de futuro que ia se mostrando cada vez mais problemática e desigual, a história linear que legitimava essa marcha progressista se apresentava agora igualmente inconsistente. O que antes se revelava como maravilhas derivadas do progresso – o domínio do homem sobre a natureza, o desenvolvimento da ciência e uma proposta sociopolítica – hoje se mostra cada vez mais causa do desastre e da derrota desse ideal. Nas palavras do autor: “O presente faz a crítica do futuro e começa a desalojá-lo.”<sup>47</sup>

A ruptura que se apresentava não era, naquele momento, uma tentativa de construir uma nova sociedade, mas uma descrença no modelo de sociedade que se impunha. O lema “No Future”, declamado pelos Sex Pistols no verão do punk em 1977 em Londres, ilustra um contexto de mudanças, sociais, culturais e políticas que viriam a ganhar corpo nas décadas seguintes. A vanguarda já não se preocupava tanto com a construção coletiva, e se voltava cada vez mais a afirmar as particularidades dos indivíduos.

O capitalismo dessacralizou o corpo, transmutando-o não em força subjetiva, mas em instrumento de trabalho e força de produção. O prazer e consequentemente a imaginação passam a ser sublimados dentro dessa nova ordem e os levantes que se seguem no fim das décadas de 60 e meados de 70, reivindicam um novo corpo e uma nova produção de subjetividades dentro desse contexto. Da revolução sexual aos movimentos da contracultura, passando pelo niilismo punk, todos pensam um corpo presente, calcado em uma lógica de sensações individuais que não almejam mais um ideal de corpo coletivo defendido pelos movimentos das vanguardas modernas. Nesse sentido fazer política se aproxima da própria vida, e as aproximações entre arte e vida passam a ser batalhas fundamentais de

---

<sup>46</sup> Ibidem, p. 154

<sup>47</sup> Ibidem, p. 156

legitimização de um novo indivíduo em uma poética do agora. Ao longo de tal processo, cresce uma produção que pensa novas formas de circulação do objeto artístico para além do espaço canônico do museu. A relação com a ideia de política se altera, assim como a forma de fazer uma arte política. Em contraponto à pretensão de produzir novas possibilidades de futuro que pautaram o projeto moderno, as relações de aproximação entre arte e vida passam a se debruçar sobre a ideia de tornar o presente habitável.

No texto *Educação do não artista* (1971) Alan Kaprow defende o amadorismo como prática, a fim de tirar do artista o peso de agir como um “especialista” para o inserir em definições fluidas e incertas, não definidas à priori por movimentos estéticos. Para Kaprow, o objeto que está sendo produzido não deve mais responder a uma fatura artesanal e a qualquer apuro estético, e a experiência do fazer deve estar à frente do resultado final. Assim, caminhar na cidade ou cozinhar passam a ter o mesmo peso de realizar um vídeo, uma performance ou um quadro, nesse cenário onde a prática experimental é mais importante que o objeto decorrente dessa prática – e onde a diluição do objeto artístico dificultaria seu valor como *commodity*. Trata-se, portanto, de uma proposta política, combatendo, ainda que subjetivamente, o capitalismo – que se apropriava do mercado de arte com cada vez mais força.

Além da “desmaterialização” do objeto de arte, a condição pós-moderna se manifesta também na aceleração e na multiplicidade dessas práticas que valorizam o processo. A produção de rupturas anteriormente obedecia a um tempo de assimilação das diferenças e transformações geradas por ela, o mundo caminhava mais lentamente, e a circulação da informação obedecia a outra ordem. Em 1974, ano em que o livro *Os Filhos do Barro*, de Octavio Paz é publicado, tais rupturas já se punham tantas e tão plurais que acabariam por se pulverizar, e absorver essas mudanças se fazia cada vez mais difícil nesse excesso de rupturas concomitantes.

Nesse contexto era, portanto, necessário um olhar sobre a multiplicidade desse novo momento que dissolve tanto a noção de futuro como de mudança. As coisas se transformam e mudam tão logo aparecem, a proliferação de linguagens e de uma pluralidade produtiva característica da pós-modernidade acabara por transformar a diversidade em uniformidade. Segundo Octavio Paz: “Não só as vanguardas morrem logo depois que nascem, mas também proliferam como fungos.

A diversidade se transforma em uniformidade. Fragmentação da vanguarda em centenas de movimentos idênticos: no formigueiro anulam-se as diferenças.”<sup>48</sup>

Com um distanciamento histórico vemos que as previsões de Paz não se concretizam, a pluralidade e a impossibilidade de se definir um percurso uniforme, uma tendência que sobrepuesse outra, é aos olhos da história uma entropia que forja a contemporaneidade e talvez seu maior legado.

No fim do ensaio Octavio Paz se questiona: “Não haverá um ponto em que o princípio de mudança se confunde com o de permanência?”<sup>49</sup> A sua resposta estaria na capacidade do espectador/leitor de ressignificar a produção artística. Um espectador emancipado, como colocará Jacques Rancière posteriormente, seria a chave que possibilita ler uma obra e “re-produzi-la”, ou seja, um espectador que produz e ativa novas subjetividades para um tempo presente que nesse sentido abole a noção de um tempo linear. “A reprodução é uma apresentação. Tempo puro: um adejo da presença no momento de sua aparição / desaparição.”<sup>50</sup> Com essa sentença o autor termina seu texto.

---

<sup>48</sup> Ibidem, p. 161-162

<sup>49</sup> Ibidem, p. 163

<sup>50</sup> Ibidem, p. 165

## VIII. Arthur Danto: após o fim da arte

Outro autor que se debruça sobre esta ruptura do moderno é Arthur Danto. Em seu livro *Após o fim da arte*, Danto identifica o modernismo a partir da lógica atribuída por Clement Greenberg, como uma narrativa coerente, em que prevalece a noção de “pureza”. Esse seria o sentido de uma razão aplicada a ela mesma, sem nenhum outro tema que não a própria arte. Segundo Danto: “A arte pura foi, de maneira análoga, a arte aplicada à arte.”<sup>51</sup> Não se trata, portanto, da busca por uma essência do conceito de arte, mas sim pela essência da materialidade do fazer artístico aplicado às suas técnicas e suportes. Sob essa ótica o “moderno”, não se limitaria a um conceito temporal, assim como tampouco o “contemporâneo” significaria aquilo que esteja acontecendo no presente momento.

É nesse sentido que Danto aponta que por muito tempo a arte contemporânea teria sido apenas a arte moderna sendo feita no agora.<sup>52</sup> Aos olhos da história o moderno passa cada vez mais a se parecer com um estilo que perdura até meados da década de 1960,<sup>53</sup> mas que, no entanto, não apresentaria uma ruptura clara e concisa, tendo ecos nas décadas posteriores – o próprio autor coloca que o termo “pós-moderno” denotaria uma fragilidade cara à definição do que estaria sendo proposto nas décadas seguintes. Esse seria um momento de transformação que, como toda mudança, não se apresentava de forma repentina, mas dentro de um fluxo de multiplicidades que só poderia ser percebido com alguma clareza quando se organizaram as narrativas posteriores. A falta de clareza, ou “desordem informativa”, em termo colocado por Danto, produziria o que este chamou de “entropia estética”, aliada a uma profunda liberdade do fazer artístico.

Se pensarmos em 1962 como um marco do fim do expressionismo abstrato, teremos então diversos estilos sucedendo-se uns aos outros em vertiginosa proporção: pinturas de campos de cor, abstração hard-edged, neo-realismo francês, pop, op, minimalismo, arte povera e o que veio a ser chamado de Nova escultura.<sup>54</sup>

Em algum sentido os movimentos posteriores a 1960 seguiram se atualizando frente à narrativa que caracterizara o modernismo. Ainda que não

<sup>51</sup> DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus, 2006, p. 12

<sup>52</sup> Ibidem

<sup>53</sup> Ibidem, p. 13

<sup>54</sup> Ibidem, p. 16

tivessem a vontade de ruptura atrelada ao discurso, diversos desses movimentos situaram-se em confluência a uma narrativa hegemônica, e trouxeram, mesmo que sublimado, um desejo de dar sequência à história linear. A proliferação dessas narrativas ou “pós-vanguardas”, ainda que servissem para o enfraquecimento da própria ideia de vanguarda (pelo excesso e velocidade das transformações) começaram, no entanto, a definir o período que caracterizaria o contemporâneo. Era um novo momento marcado pela produtividade experimental, e “nenhuma direção narrativa única na qual outras pudessem ser excluídas.”<sup>55</sup>

Danto caracteriza o contemporâneo como o momento em que a separação entre fazer artístico e a ideia de arte já não era mais perceptível, e aponta como marco simbólico as caixas de *Brillo* de Andy Warhol, que embora fossem produzidas pelo artista, em nada diferiam das *Brillo* encontradas nos supermercados. A arte passa a ser aquilo que se instaura como arte, atualizando assim os questionamentos de Duchamp, a questão deixa de ser se determinada coisa é ou não é arte, para uma nova indagação: o que é arte? Assim, deixa-se de pensar na arte como proposta física-objetificada que caracterizou as vanguardas, para se discutir filosoficamente a noção de arte. Ainda segundo Danto, é quando a arte se fundamenta como filosofia que ela justamente se dilui na essência que caracterizou toda sua evolução estilística no decorrer do século XX – e a partir daí, portanto, que sua noção cronológica e evolutiva se perde: a partir do momento onde tudo, essencialmente, pode ser arte, se atrelado a um discurso artístico.

A possibilidade de se pensar a arte como campo filosófico consequentemente liberta os artistas de produzirem sem a carga de rupturas atreladas à vanguarda.<sup>56</sup> Se a linguagem da arte moderna estava interessada em analisar a si própria enquanto signo, no contemporâneo é a análise do discurso que caracterizaria o novo momento. No contexto que marca a arte “pós-histórica” ou contemporânea, Danto pergunta: “O que quer que seja a arte, ela já não é basicamente algo para ser visto. Para ser olhado fixamente talvez, mas não basicamente para ser visto. Nessa perspectiva o que um museu pós-histórico pode fazer, ou ser?”<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> Ibidem, p. 16

<sup>56</sup> Ibidem, p. 18

<sup>57</sup> Ibidem, p. 20

Em 1978 tal questionamento se configurava como uma barreira quase intransponível para a relação entre museu moderno e vanguarda. A compreensão da história como encadeamento progressivo e linear se esgotava. Enquanto a vanguarda se pulverizava na multiplicidade de discursos, a prática experimental se sobreponha ao objeto a ser inserido nessa história. Naquele momento a construção de futuro como projeto de modernidade apresentava suas fraturas.

## IX. Frederico Morais: a crise da hora atual

No livro de 1975, *Artes Plásticas: a crise da hora atual*, Frederico Morais escreve o texto *A crise da vanguarda no Brasil*, onde constrói uma cronologia do início do regime militar até meados da década de 70 para apontar algumas causas de uma dissolução da vanguarda no contexto brasileiro das artes visuais. Assim como para Arthur Danto e Octavio Paz, em Morais a crise quanto à ideia de futuro surge proeminente. Ao analisar a situação política e cultural do país no período, porém, o autor produz comentários que por vezes atravessam essa ordem, a crise, nesse sentido, para além da ideia de futuro, passaria por uma autocensura, que se instaura após a decretação do AI-5. Fato que traz consequências diretas à condição da arte de vanguarda, como também contribui para a dissolução de uma articulação crítica, interferindo na função do museu em endossar a atividade experimental.

Segundo Morais:

O crítico é essencialmente um ser que dialoga, que debate, opina, manifesta-se, é ele que ao criar novos valores (entregando-os imediatamente à fruição), anima os movimentos de arte, ativando a criação em todos os níveis e a própria vida cultural. É nesse sentido que se pode dizer que o crítico está no centro da crise brasileira. Ele não pode falar – é a censura. Ou ele não quer falar – é a autocensura.<sup>58</sup>

Ao analisar a produção artística brasileira do período sobre a ótica do ocaso das vanguardas, Morais constrói uma cronologia que toma como marco inicial o concretismo – um movimento próximo aos ideais modernos que estimularam a criação do MAM e a invenção de Brasília. A nova capital surge como símbolo de construção de uma realidade humanista, que refletia um projeto construtivo na sua essência, na tarefa de preencher os vazios (nesse caso, geográficos, culturais e econômicos), ocupando o espaço de forma organizada, no entanto a partir de 1964, a cidade se torna sede do regime militar. A arte concreta como representante desse modelo de pensamento, é posta em xeque por uma realidade autoritária que confronta essa idealização de futuro.

Sobre a ruptura democrática que se dá a partir de 64, é clara a consequência dessa crise do pensamento humanista no projeto construtivo brasileiro. Ainda que as relações políticas atreladas a esse projeto fossem sutis, muito mais como parte

<sup>58</sup> MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p. 78

de um pensamento comum de modernidade do que da ilustração de uma situação sociocultural. Paralelos à falência desse modelo humanista baseado no progresso, os movimentos concretos sucumbem, não de forma trágica ou direta, mas sim diluídos sem um fim pontual, com seus integrantes seguindo por caminhos próprios e dando continuidade às suas pesquisas que já ganhavam autonomia.

A partir de 1964 a ditadura se instala para frear as propostas sociais do governo João Goulart e combater a suposta “ameaça” comunista, mas o impacto econômico do golpe só seria de fato sentido após os três primeiros anos de austeridade. A política recorrente de redução do salário real, fim da autonomia sindical e adesão clara ao capital privado promovem retrocessos sociais. No campo das artes, mesmo com exposições significativas como as mostras *Opinião 65* e *66*, realizadas no MAM, a posição política da vanguarda ainda era tímida diante do governo autoritário – segundo Frederico Morais, a principal tarefa da vanguarda durante o primeiro governo militar foi tentar opinar.<sup>59</sup>

Em 1967, com o refreamento das políticas de austeridade contra a inflação e a retomada de certo crescimento econômico, tem início o momento chamado de “milagre brasileiro”. A retomada provocou uma certa liberação do regime, e, em paralelo, uma série de movimentos sociais e culturais que reivindicavam um enfrentamento ao golpe militar se intensificaram no Brasil.

Também em 1967 acontece a exposição coletiva *Nova Objetividade Brasileira* no MAM, na qual Hélio Oiticica expõe dois penetráveis, *PN2* (“A pureza é um mito”) e *PN3*, que compõem a instalação *Tropicália*. Além da obra, o artista escreve um texto-manifesto que justifica o recorte apresentado, nomeando a própria exposição. A “nova objetividade” seria a formulação de um estado típico da arte brasileira de vanguarda atual, cujas principais características são a “vontade construtiva geral”, a “tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete”, a “participação do espectador” (corporal, tátil, visual, semântico), a “tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos”, a “tendência a uma arte coletiva” e o “ressurgimento do problema da antiarte”.<sup>60</sup>

Alguns pontos chamam atenção tanto na obra exibida quanto no manifesto. A instalação *Tropicália* composta de dois “penetráveis” traz em um deles a frase a

<sup>59</sup> Ibidem, p. 85

<sup>60</sup> OITICICA, Hélio. *Esquema geral da Nova Objetividade*. In: Escritos de Artistas: anos 60/70; [org] Glória Ferreira e Cecilia Cotrim. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 154-168

“pureza é um mito” (*PN2*), e em outro, apresenta um ambiente construído com plantas, brita, areia, plástico, araras e uma televisão (*PN3*). Segundo Oiticica, essa foi sua primeira tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente brasileira ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional. A frase presente na obra sugere um eco tanto em uma direção negativa, onde a pureza seria um ideal inatingível e questionado enquanto cânone a ser desmystificado por sua impossibilidade de aplicação, quanto como leitura positiva, que sugere que muito embora seja utópico tal índice de pureza, ele seria algo almejado, mítico, a ser conquistado enquanto afirmação, como aquilo que está no campo do superior, do divino. Nesse sentido, a vontade de modernidade atrelada àquele primeiro momento do artista e ao movimento concreto sugere novos desdobramentos. A busca por um modelo de futuro, no qual a função do artista poderia ser organizar e ocupar os espaços tanto objetivos quanto subjetivos dá lugar a uma aproximação com o presente, com o real, se desvinculando assim da utopia moderna e aproximando as noções de arte e vida.

Outro ponto seria o item do texto manifesto, no qual o artista aborda a tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos. A posição ali é clara ao propor uma relação entre vanguarda e as questões centrais da organização da sociedade brasileira de então. Nesse sentido a obra do artista ganha forte conotação política, principalmente ao tratar do corpo livre, tanto daquele que faz o trabalho quanto do espectador que participa: um corpo que não irá compactuar com o cerceamento da liberdade e do experimentalismo.

Ainda no período 1967-68, diversas obras refletem essa consciência política. Carlos Zilio produz em 1967 uma série de marmitas estampadas com um rosto e a palavra “Lute” para serem distribuídas na porta das fábricas. No mesmo período, já em 1968, Oiticica cria a bandeira-poema “Seja marginal, seja herói”, trazendo, além da frase que a batiza, a imagem do assaltante Alcir Figueira da Silva, que se suicidara ao ser apanhado pela polícia após um assalto a banco. Também em 1968, Antonio Manuel realiza a performance *Urnas quentes*, dentro do evento *Apocalipopótese*, na qual apresenta caixas de madeira onde era possível ler sentenças como “Viva as armas da guerrilha” e “Retrato do Brasil”, para serem destruídas pelo público. Nesse mesmo e emblemático ano, Antonio Dias realiza a obra *Faça você mesmo: território liberdade*, que consistia em uma sugestão de

território marcada no chão, com três pedras de bronze e uma etiqueta com a frase “To the police” (Para a polícia, em tradução livre).

Além das artes visuais, outros trabalhos sugerem também esse movimento de enfrentamento, tais quais os filmes *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha e *O bandido da luz vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla, a encenação de *O rei da vela* (1967) dirigida por José Celso Martinez Correa, e músicas como *Alegria, alegria* (1967) de Caetano Veloso e *Pra não dizer que não falei das flores* (1968) de Geraldo Vandré.

No Brasil, 1968 é um ano de tomada de posições, a posição política da vanguarda fica clara, assim como, também, a posição do regime, que estanca qualquer tipo de liberdade, e como consequência a onda liberal decreta o Ato Institucional número 5. Em 13 de dezembro de 1968 é decretado o AI-5, dissolvendo o Congresso, suspendendo qualquer garantia constitucional e institucionalizando a tortura e a censura – e a partir de então o regime se impõe de forma pesada e violenta sobre a liberdade de todos. “O AI-5 paralisou tudo: cinema novo, teatro, música e tropicalismo”<sup>61</sup>, afirmou Glauber Rocha. Analisando a diferença entre os dois momentos, 1967 e 1968, Frederico Morais escreve:

O caráter mais evidente da vanguarda durante o governo Costa e Silva foi de uma grande festa tropical, momentos belos, intensos, de vibração patriótica e comunitária, de solidariedade e afirmação coletiva; mas mesmo as festas barrocas terminam um dia. (...)

Do final de 68 ao início da nova década a arte brasileira viveria momentos de grande inquietação, até se estabilizar, negativamente, com a autocensura, numa aceitação passiva do status quo. A vanguarda assumiu uma posição de marginalidade em relação ao sistema. Assim, temos no período o seguinte quadro: 1) agravamento sensível do conflito com a censura; 2) surgimento de uma contra-arte ou arte-guerrilha; 3) êxodo crescente de artistas e intelectuais para o exterior.<sup>62</sup>

Se os fatores políticos e sociais se refletem na produção artística, o mesmo acontece sobre a produção da crítica de arte. Com o endurecimento do regime militar, salões de arte são proibidos e têm obras apreendidas, a *II Bienal da Bahia* é encerrada dois dias após sua inauguração (com seus organizadores presos e a retirada de trabalhos considerados subversivos), e a mostra com a representação brasileira à *VI Bienal de Paris* a ser realizada no MAM é impedida de acontecer. Este último fato acaba por provocar um enérgico protesto por parte da Associação de Críticos de Arte do Brasil, então presidida por Mario Pedrosa, que fez circular

<sup>61</sup> MORAIS, Frederico. Op. cit., 1975, p. 101

<sup>62</sup> Ibidem, p. 87

por todo o mundo um documento denunciando a censura, em ação que culminaria no boicote internacional à *X Bienal de São Paulo*. De acordo com o documento:

Sob o peso das circunstâncias excepcionais que marcam o momento atual brasileiro, a ABCA não se sente autorizada a colaborar com os poderes públicos naquilo que é sua função específica: assegurar o nível melhor ou mais alto dos valores artísticos nos salões, exposições, bienais, de artes plásticas, mantendo ao mesmo tempo respeitado o princípio da liberdade de criação.<sup>63</sup>

Colaborar com os poderes públicos, principalmente no âmbito da Bienal de São Paulo (evento patrocinado pelo governo federal) significaria então compactuar com o regime. Os veículos de circulação da crítica de arte eram igualmente censurados e cerceados, e tanto a imprensa alternativa quanto a tradicional já não podiam mais emitir opiniões livremente, sem antes passar pelo crivo de um censor – figura que passava a se tornar presente nas redações dos jornais e revistas.

Ainda assim, o *Salão da Bússola*, realizado no MAM em 1969, viria a marcar o surgimento de um grupo de artistas que se notabilizaria pelo desenvolvimento de uma tática de enfrentamento – ou, como coloca Frederico Morais, uma “arte-guerrilha”. Unindo questões da arte conceitual à contestação política, figuras como Antonio Manuel, Cildo Meireles e Artur Barrio produzem para o Salão trabalhos que se colocariam à margem do circuito tradicional de museus e galerias, promovendo ações, ocupações, apropriações e exercícios perceptivos, desvinculados da materialidade e do espaço institucional. Nesse contexto as práticas se distanciam da produção de objetos, e se deslocam para a dimensão efêmera e residual das obras.

Essa arte “desmaterializada” ou “arte-guerrilha” não se apresenta somente em seu aspecto conceitual, mas também como tática de sobrevivência no contexto de repressão: obras como *Inserções em circuitos ideológicos* (1970) e *Trouxas ensanguentadas* (1970) respectivamente de Cildo Meireles e Artur Barrio, só podem ser realizadas naquele momento graças a sua efemeridade e à dissolução da autoria. São trabalhos que se caracterizam por sua manifestação ambiental, fugaz e anônima. Objetos deixados ou inseridos dentro de um circuito social/cultural promoviam obras que, caso fossem vinculadas aos respectivos autores, poderiam levar os artistas a serem censurados ou mesmo presos.

---

<sup>63</sup> Ibidem, p. 102

De todo modo e não por acaso, como consequência dessa primeira produção, realizada entre 1970 e 1971, vários desses artistas decidem deixar o país por conta de perseguição e/ou oportunidades de bolsas e exposições internacionais, sublinhando assim a insatisfação generalizada com a situação. Nomes como Cildo Meireles e Glauber Rocha se juntaram a outros artistas que já haviam saído do país, como Hélio Oiticica, Lygia Clark e Antonio Dias, aumentando a “fossa cultural” apontada por Frederico Morais.

A autocensura substituiu a censura e se encarregou do resto: com a vanguarda cessada sua atividade de laboratório, instala-se a mediocridade – e o mercado de arte. (...) na falta de novas proposições, o Brasil entrou no terreno nostálgico (...) quando o futuro é incerto, o melhor é voltar ao passado. É mais seguro.<sup>64</sup>

O ano de 1972 viria a assinalar um “boom” do mercado de arte, na carona das comemorações pelo cinquentenário da *Semana de Arte Moderna* de 1922. Exposições de Tarsila do Amaral, Portinari, Volpi, Guinnard, Pancetti, entre outros, fomentariam o ciclo nostálgico que acabaria por ser retroalimentado pelo próprio mercado, que deseja especular sobre determinados artistas históricos. As comemorações atreladas à data sacralizaram o ciclo moderno de 1922 e, assim, naturalmente acabaram por diluir seu intento revolucionário, favorecendo a absorção dessas obras. Para Morais: “A nostalgia começa a ser imposta do alto – para atender à produção e o que é mais grave, para atender aos detentores do poder político. São eles que liberam, de acordo com suas conveniências, os fluidos escapistas da nostalgia.”<sup>65</sup>

A arte de vanguarda do período pouco se beneficiou com a circulação desse capital. Tal processo se revela nítido quando observamos os questionamentos e pautas de uma geração posterior à surgida na virada dos anos 70. Tanto nos discursos dos artistas participantes da *Área Experimental* do MAM a partir de 1975, como na revista *Malasartes* (que teve seus três números publicados entre 1975 e 76) o combate ao mercado de arte é contundente.

O livro de *Artes Plásticas: a crise da hora atual* de Frederico Morais é lançado em 1975, sendo concomitante ao primeiro número da revista *Malasartes*, que em seu editorial se definia como uma publicação sobre a “política das artes”.

---

<sup>64</sup> Ibidem, p. 111

<sup>65</sup> Ibidem, p. 113

Ao pensarmos sobre a crise apontada por Morais e os seus desdobramentos dentro do sistema de arte, a noção de “política das artes” se apresenta como uma pauta vigente. Alinhada a ideia de crítica institucional, essa, seria uma política que questionava a própria condição do sistema da arte, incluindo a revisão das categorias de museu, público, artista, crítica e mercado, debatendo sobre a inoperância de suas funções naquele momento. Se combater um poder institucionalizado (representado pelo estado em regime de exceção) já não poderia ser feito, a luta possível talvez agora aquela que questiona o poder constituído (como o mercado e a crítica de arte) como um inimigo claro e mais próximo.

## X. Arte Agora I

*Arte Agora I* foi a primeira de uma série de três exposições anuais que o MAM realizou entre 1976 e 1978. Sob a curadoria de Roberto Pontual, a mostra veio substituir o *Salão de Verão*, iniciativa patrocinada pelo *Jornal do Brasil* que aconteceu no museu entre 1969 e 1975. *Arte Agora I* abriria a trilogia propondo um novo formato para o salão de arte: através de um corpo curatorial que mapeou 100 artistas de diversas regiões do país em um esforço panorâmico, Pontual propôs um painel da nova arte brasileira produzida entre 1970 e 1975, estabelecendo uma premiação a artistas que seriam definidos vencedores por um júri.

A mostra permitiria a análise comparativa do comportamento de uma geração, surgida pouco a pouco entre 1970 e os dias que correm (...) A oportunidade da análise cresce quando constatamos o raro caráter nacional de que a mostra de fato se reveste, abrigando um número impositivo de artistas dos 16 estados.<sup>66</sup>

Antes do início da exposição, um grupo de artistas cariocas vinculados à *Área Experimental*, decidiu retirar a participação através de uma carta-manifesto entregue à diretoria do museu. Ainda que a carta não tenha sido veiculada oficialmente naquele primeiro momento, o gesto expôs as divergências políticas e estéticas que se apresentavam no espaço do MAM. Pontual viria a publicar trechos da carta em sua coluna no *Jornal do Brasil* abrindo o debate. “Dada a pretensão de representatividade nacional desta exposição, seria impossível colocarem os seus trabalhos a serviço de uma proposta cultural equivocada e baseada em formas paternalistas.”<sup>67</sup>, diz a carta. O dilema tomaria proporções na abertura da exposição, quando um texto atacando diretamente o curador e acentuando as disputas entre a *Área Experimental* e Pontual foi distribuído.

Tornou-se impossível continuar aceitando manifestações semelhantes considerando-se que: têm estruturas aparentemente renovadoras; provocam através de premiações a exacerbção do individualismo carreirista-competitivo e dos sucessos mercantis; confundem os aspectos pragmáticos da comercialização com o caráter eminentemente cultural da arte. (...) os artistas assumem uma posição frente aos setores da crítica que: exerçam toda e qualquer forma de apadrinhamento; não assumam uma metodologia adequada de análise, carecendo inclusive de uma visão multidisciplinar; (...)

<sup>66</sup> PONTUAL, Roberto. *Arte Agora I: as tendências da criação plástica brasileira de hoje através de 400 obras de 74 autores*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 11 mar. 1976

<sup>67</sup> PONTUAL, Roberto. *Arte Agora I: sequencia de preparativos*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 22 fev. 1976

Essa interferência e intermediação por parte da crítica é tão mais grave na medida em que se dá através da manipulação dos meios de comunicação de massa<sup>68</sup>

Percebe-se no trecho a posição clara dos artistas frente às relações entre crítica de arte, instituição e mercado, e o quanto essas relações supostamente estavam em oposição às atividades exercidas na *Área Experimental*. A discussão seguiu em uma réplica de Pontual publicada no *Jornal do Brasil*, assim como uma tréplica dos artistas publicada na revista *Malasartes*.

Diante da amplificação de tal debate político e estético, é interessante notar de que forma a discussão se torna pública e dentro de um jornal de grande circulação. Apesar do tom de *mea culpa* de Pontual, todas as partes foram divulgadas, com o crítico fazendo questão de publicar na sua coluna os textos dos artistas, ainda que de forma fragmentada. Por fim, mesmo que os artistas ditos “experimentais” não tenham participado da mostra, foram eles que tiveram suas práticas mais divulgadas pelo próprio debate.

---

<sup>68</sup> PONTUAL, Roberto. *Falam os artistas*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 27 fev. 1976

## XI. Arte Agora II

*Arte Agora II*, segue em novo formato, não se sabe se por um enfraquecimento do modelo de salão, ou se por uma proposta já pré-estabelecida. A exposição, ocorrida no ano de 1977, traz o título *Visão da Terra*, e mantém a linha de construção de uma identidade nacional ao apresentar obras de 12 artistas pensando o que seria uma possível “arte brasileira”.

Não lhe interessa determinar, impositivamente, quais os modos melhores e exclusivos de produção de uma ‘arte brasileira’, mas sim dispor em conjunto e confronto um certo número de artistas cujo trabalho se tem definido por consistente ligação mais imediata com fatores da realidade que os cerca.<sup>69</sup>

Para alguns artistas essa visão apontada por Pontual reforçava uma tendência problemática do curador em definir identidades nacionais – como pode ser sentida em *Mamãe Belas Artes* (1977), de José Resende e Ronaldo Brito. No texto, a “figuração nacionalista” é vista como uma “conversão histérica de tipo místico”.

A figuração nacionalista pode ser vista como uma conversão histérica de tipo mística mais ou menos espirita, através das irradiações das telas que põem em cena a realidade local estaria se organizando o concerto de um Brasil total, estaria se formando magicamente a identidade comum do homem brasileiro. Já se chamou a essa espécie de exorcismo ‘Visão da Terra’, chame-se como quiser esse conglomerado de intuições telúricas, lugares-comuns popularistas e arcaísmos ideológicos, o certo é que não raro compõem um perfeito cartão-postal turístico.<sup>70</sup>

<sup>69</sup> PONTUAL, Roberto. *Visão/Visões da Terra*. Catálogo da exposição Arte Agora II, Rio de Janeiro, MAM-RJ, 1977. p. 8

<sup>70</sup> BRITO, Ronaldo; RESENDE, José. Mamãe Belas-Artes. In: Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas; [org.] Glória Ferreira. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006, p. 271

## XII. Arte Agora III

No momento em que o fogo queimava o acervo do MAM, na madrugada do dia 8 de julho de 1978, o museu exibia a exposição *Arte Agora III – Geometria Sensível*, terceira edição da série com curadoria de Roberto Pontual. A exposição pretendia estabelecer a ideia de uma identidade latino-americana a partir do conceito de uma “vocação construtiva”. O recorte seguia a tendência observada por Pontual de valorização da produção latino-americana na Europa e nos Estados Unidos, e buscava estabelecer uma leitura crítica sobre o tema. A possibilidade de contar com uma grande retrospectiva do uruguai Joaquín Torres Garcia a proposta.

A exposição era dividida em dois núcleos, com a retrospectiva de Torres Garcia e outro para os “artistas vivos” – nomenclatura definida por Pontual. Esse recorte colocava a obra de Torres Garcia como eixo central de uma tendência construtiva latino-americana, enfatizando seu caráter precursor, de onde se lançava a possibilidade de se pensar a ideia de uma “geometria sensível”. Nesse contexto, Roberto Pontual estabelecia um contraponto à narrativa dominante, relativizando um modelo que via Mondrian, Malevich e mesmo Max Bill como eixos de referência aos movimentos concretos e neoconcretos brasileiros – sem qualquer negação ao legado do movimento neoconcreto, como fica claro no texto do próprio Pontual no catálogo da exposição.

Há, sem dúvida, um fio condutor ligando tudo isso, todo esse acúmulo de exemplos a cobrir pelo menos 60 anos de desenvolvimento na arte brasileira, sob a ótica de uma disposição construtiva ou de uma deliberação construtivista. Mais ainda, há toda uma peculiaridade se anunciando a partir dessas possíveis e comprovadas geometrias que se quis aqui registrar. Um aspecto da questão eu já pretendi pôr em evidência, ao estabelecer uma linha de continuidade do espirito neoconcreto muito além do tempo de vida do grupo que a avocou originalmente. Para mim, o fenômeno representa uma realidade à flor da pele: a de que a nossa construção obedece a leis específicas de equilíbrio da razão com a emoção.<sup>71</sup>

A escolha dos “artistas vivos” e dos críticos que articulam a discussão proposta, porém, deriva por caminhos onde esses movimentos têm sua importância reduzida. No ano anterior Aracy Amaral havia feito a curadoria da importante exposição *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*, que propunha uma revisão crítica

---

<sup>71</sup> PONTUAL, Roberto. *Brasil: as possíveis geometrias*. In: Catálogo da exposição Arte Agora III, Rio de Janeiro, MAM-RJ, 1978. p. 77

do tema. A exposição de Pontual, que deliberadamente não contou com o suporte teórico de Amaral, se pretendeu como um outro desdobramento das questões. Sendo assim, artistas fundamentais para essa compreensão do legado concreto e neoconcreto tampouco foram incluídos na mostra: Pontual optou por deslocar o eixo Rio-São Paulo para um olhar mais abrangente, que na sua linha histórica teria como determinantes as contribuições de Anita Malfatti, Vicente do Rego Monteiro e Tarsila do Amaral. Sobre essa tentativa de propor uma nova leitura das questões construtivas o curador escreve:

Na base, se diria que a razão dita as normas, arma a estrutura, lança os necessários limites; mas não se estende assim tão determinante até a zona da substância, da fala que vem da forma. Aí prevalece a emoção, a abertura, o acaso, a vontade de deixar que as linhas, os planos, as cores, os materiais e as ideias se alimentem de afetividade. Mais do que simbólica, como em Joaquín Torres García, temos tido aqui uma construção afetiva – uma peculiar geometria sensível.<sup>72</sup>

Entre os artistas radicados no Brasil presentes na mostra estavam Adriano d'Aquino, Alfredo Volpi, Amilcar de Castro, Antonio Dias, Avatar Moraes, Eduardo Sued, Mira Schendel, Paulo Roberto Leal, Ronaldo do Rego Macedo, Rubem Valentim e Wilson Alves – destes, apenas Amilcar de Castro tinha relação mais direta com o movimento neoconcreto. Tal escolha certamente alargava o campo de discussão, mas em também delimitava uma posição clara de se propor uma outra leitura da arte construtiva brasileira.

Geometria Sensível por oposição à geometria programada. Na primeira, a exigência fundamental da ideia; na segunda do programa. A primeira, aberta, disposta a obrigar e a acionar a instituição; a segunda, fechada, ativando basicamente o olho. Não que a geometria sensível elimine por completo a disciplina, o cálculo, o programa; e nem que a geometria programada evite a todo e qualquer custo o exercício intuitivo na produção e na recepção da obra. O ajuste que passou a interessar a ARTE AGORA III é aquele em que o sensível termina predominado sobre o programado.

(...) Pareceu-me apenas, de imediato, que a geometria sensível tem mais ainda a ver conosco, latino-americanos, do que a geometria programada – por motivos que ainda precisamos investigar cautelosamente, embora não seja difícil deduzir seus fundamentos.<sup>73</sup>

Sete anos antes, no texto *Brasil diarreia*, de 1970, Hélio Oiticica oferece posição que pode ser lida sob a luz dessa discussão, sugerindo um contraponto crítico a ideia de “geometria sensível” e a relação entre o projeto construtivo e a

---

<sup>72</sup> Ibidem

<sup>73</sup> PONTUAL, Roberto. *Do mundo, a América Latina entre as geometrias, a sensível*. In: Catálogo da exposição Arte Agora III, Rio de Janeiro, MAM-RJ, 1978. p. 7

arte experimental.

Não existe ‘arte experimental’, mas o experimental, que não só assume a ideia de modernidade e vanguarda, mas também a transformação radical no campo dos conceitos-valores vigentes; é algo que propõe transformações no comportamento contexto, que deglute e dissolve a convi-conivência. No Brasil, portanto, uma posição ‘crítica universal permanente e o experimental’ são elementos construtivos.<sup>74</sup>

O crítico e curador Fernando Cocchiarale, no texto *Da adversidade vivemos*, de 2000, afirma que, diferentemente do que costumamos supor, a principal contribuição neoconcreta para a arte contemporânea brasileira não é exclusivamente formal, mas sim metodológica, a partir da “valorização do experimental (processo) frente a quaisquer princípios normativos que limitem a invenção.”<sup>75</sup> Tal afirmação faz eco ao que sugere o crítico Ronaldo Brito quando diz que o neoconcretismo se mantém interessado por uma espécie de “positividade” que estaria no centro da tradição construtiva da “arte como instrumento de construção da sociedade”.

Circunscrito em linhas gerais às ideologias construtivas, o discurso neoconcreto é ao mesmo tempo, e de uma maneira mais ou menos explícita, uma denúncia da crise dessas ideologias. Prezo às suas delimitações mais amplas, ele polemiza (pela própria prática dos artistas, inclusive) com seus postulados e opera de modo a rompê-los parcialmente.<sup>76</sup>

A proposta de uma corrente construtiva latino-americana que não passasse pelos movimentos concreto e neoconcreto, portanto, se distanciava da ideia de “experimental” defendida pelo grupo de artistas vinculados à *Área Experimental* do MAM. Tal leitura, ainda que coerente em sua pesquisa, contradizia as bases do neoconcretismo, reduzindo o movimento a sua dimensão retiniana e aproximando a noção de “sensível” ao romantismo de uma linguagem intuitiva oposta ao “programado”.

Ao pensarmos nas três edições da *Arte Agora* podemos observar a genealogia conduzida por Roberto Pontual, que em certa medida amplificava um pensamento essencialista na busca pela construção de identidades nacionais que

<sup>74</sup> OITICICA, Hélio. [Arquivo Programa Hélio Oiticica] *Brasil diarréia*. Número de tombo: 0328/70. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/programaho/>

<sup>75</sup> COCCHIARALE, Fernando. *Da adversidade vivemos*. In: Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas; [org.] Glória Ferreira. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006, p. 499

<sup>76</sup> BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo*. São Paulo: Cosac Naify, 1999, p. 8

pudessem abarcar as grandes narrativas – uma jovem arte brasileira, uma ideia de brasiliade e por fim uma tendência construtiva da arte latino-americana. Ainda que válidas e estruturadas enquanto proposta, as teses de Pontual esbarravam nos anseios de uma vanguarda próxima, que se colocava afirmativamente à margem desses recortes abrangentes. Não por acaso a noção de identidade nacional se associa aos metarelatos descritos por Lyotard em *A condição pós-moderna*: aparentemente a vanguarda experimental em 1978 estava mais próxima dessa nova condição do que do modelo das grandes narrativas proposto por Pontual.

### **XIII. Artur Barrio: projetos realizados e projetos quase que realizados**

A produção de Artur Barrio pode servir como representação do gesto de ruptura que vinha sendo colocado pela vanguarda a partir da segunda metade da década de 60. Em 1969 Barrio realiza pela primeira vez as “trouxas ensanguentadas” no *Salão da Bússola* no MAM, apresentando a obra no jardim em frente ao museu. Em 1970, durante a exposição *Do Corpo à Terra* (com curadoria de Frederico Morais), Barrio espalha em um córrego na cidade de Belo Horizonte, 14 dessas “trouxas”. A obra apresentava pedaços de tecido que embrulhavam material orgânico como ossos e carne, e chamava atenção para a violência de repressão política da ditadura militar.

Ainda em 1970, Barrio realiza *4 Dias 4 Noites*, expondo uma completa desmaterialização do objeto artístico e pondo em risco o próprio corpo como suporte de forma potente. O trabalho consistia em uma caminhada pela cidade do Rio de Janeiro por quatro dias e quatro noites ininterruptos, até o artista alcançar o esgotamento completo. Ainda que não tivesse registro que não o relato do próprio artista, a performance se institucionaliza no momento em que Barrio adentrava o Museu de Arte Moderna e interferia diretamente no trabalho de Claudio Paiva, exposto na ocasião, como único indício de que a ação de fato aconteceu. No mesmo ano o artista enviou para o *II Salão de Verão* do MAM um manifesto “contra as categorias de arte, contra os salões, contra as premiações, contra os júris, contra a crítica de arte” e tem tal obra aceita na categoria “Desenho”. Ainda em 1970, Barrio participou da exposição *Information*, realizada no MoMA de Nova York, juntamente com Hélio Oiticica, Guilherme Vaz e Cildo Meireles.

Entre 1971 e 1973, o artista realizou uma série de ações no espaço público da cidade, criando instalações efêmeras que na maioria das vezes só ganharam visibilidade a partir dos registros e documentos posteriores. Entre 1974 e 1978, Barrio viveu entre Portugal e França, aumentando a chamada “fossa cultural” do país. Em 1978, ele voltou para o Rio com uma exposição agendada para o segundo semestre na *Área Experimental* do MAM. Apesar do incêndio no museu, porém, a mostra não aconteceu, e o artista então escreve um texto no qual considera a exposição “Projetos realizados e projetos quase que realizados” como realizada. No texto, Barrio abdica da ideia de museu como espaço canônico, e assume sua arte

como uma proposta intangível e imaterial, que não precisaria “existir” para se realizar.

Aqui o gesto de desvio do artista encontra eco na impossibilidade de seguir com a proposta de ruptura. Para Barrio a arte podia existir como negação, colocando a negação como um gesto de criação. Nesse contexto a proposta se firma como um paradoxo: a negação não é niilista, pois a exposição que não ganha forma material é dada como realizada. Não há, portanto, uma busca por destruir ou dissolver o gesto de produção artística, mas sim por legitimar o gesto do “não fazer” como potência criativa. Dar como realizado algo que não o foi, mesmo que fisicamente seja claro que não o foi, conceitualmente abria um campo de abstração onde apenas a afirmação em si tornava-se resultado de tal fazer. A exposição existe, pois existe a afirmação de que ela existe.

Esse paradoxo de existência de certa forma paralisa o sistema que, diante do gesto do artista, não encontra meios de negar a realidade, e legitima-a. Tal como o *Bartelby* de Melville, esse “prefiro não” não significa negação ou apaziguamento frente a uma realidade de não produção material, mas sim uma potência que, na situação apresentada, se mostra eficaz enquanto proposta crítica. A frase de *Bartelby*, “I'd rather not to”, não apresenta seu objeto de negação, e isso, segundo Deleuze, é o que desestabiliza a linguagem.

Diferentemente de *Bartelby*, Barrio, no entanto, deixa claro seu objeto de negação: as categorias da arte, os museus, a instituição. Apesar disso, ele responde institucionalmente à própria instituição, dando a ela o que ela demanda: um fim, uma sentença. Nesse ponto, o artista institucionaliza o nada, o “fazer nada”, o gesto aberto, subjetivo e potente da escolha do não realizar – diferente de *Bartelby*, Barrio tem o verbo “realizar” como força motriz, e o sistema de linguagem aqui caduca por outras vias. Se em *Bartelby* a sentença permanece sempre aberta e incompleta, Barrio ao institucionalizar o verbo “realizar” dá ao artista o poder do nada como realização. É justamente essa institucionalização do nada o que sugere a força da sua proposta.

Se a instituição deseja o objeto como troféu, o artista se nega a entregá-lo, como a mostra em questão foi realizada? Onde? Pra quem? O que foi feito? Esses se tornam, portanto, campos livres para interpretação. À instituição, no caso o Museu de Arte Moderna do Rio, só restou então aceitar a realização como proposta executada, e assim institucionalizar a frase do artista. Com isso, o único resíduo que

fica dessa realização é um título: PROJETOS REALIZADOS E PROJETOS QUASE QUE REALIZADOS. No momento em que aquele museu moderno se rompia e queimava no incêndio, a exposição de Barrio se tornava o que “ficava”. Nesse momento, a sentença, a frase, o signo, ganhavam materialidade dentro do espaço de memória em ruínas.

# **A PARTE DO FOGO**

segundo bloco

## **Os museus imaginários de Mário Pedrosa: ideias de museus diante da crise das vanguardas**

Após a tragédia do incêndio do MAM, um grupo de críticos, artistas e intelectuais formaram um comitê para a reconstrução do museu. Ao longo das reuniões, discutiram-se algumas propostas que pudessem repensar a instituição e viabilizar sua existência futura. Como membro do comitê, Mário Pedrosa propôs a criação do Museu das Origens.

Vinte anos antes, em 1958 e a pedido de Oscar Niemeyer, Mário Pedrosa esboçara um projeto para o Museu de Arte Moderna de Brasília, propondo um museu constituído inteiramente de cópias – assim como o Museu das Origens, o projeto do Museu de Brasília também não foi concretizado. Ao analisarmos as duas propostas, porém, chega-se a um debate que na segunda metade do século vinte procurou repensar uma ideia de modernidade: indo além, nesses breves esboços museográficos Mário Pedrosa elaborou uma aplicação institucional do seu pensamento crítico e político. A partir das descrições dos projetos seguiremos em análise ressaltando a vitalidade de ambos como possibilidades de ruptura ao paradigma moderno teleológico.

## O museu das cópias

Durante a construção de Brasília, Oscar Niemeyer demonstrou interesse em erguer por lá um museu moderno, que refletisse as premissas estéticas da futura capital. O pouco que se sabe sobre o tema vem de uma carta de Pedrosa endereçada ao arquiteto, datada de 24 de julho de 1958. Logo no inicio da missiva, Mário Pedrosa é enfático ao desencorajar Niemeyer na tentativa de promover um novo museu de arte nos moldes convencionais – mas a peculiaridade da proposta de Pedrosa não parece ter agradado a Niemeyer, e o Museu de Arte Moderna de Brasília nunca saiu do papel.

Nada de se construir em Brasília mais um museu dito de arte ou de arte moderna, nos moldes dos muitos que estão sendo organizados pelo país ou mesmo das tentativas mais importantes do Rio de Janeiro e de São Paulo. Toda gente medianamente informada sobre o assunto sabe quanto são precárias essas tentativas. Averigua-se cada vez mais difícil, senão impossível, criar um museu de artes plásticas do nada e torná-lo digno de nome.<sup>77</sup>

Pedrosa que já vinha colaborando na criação dos museus de arte moderna do Rio e de São Paulo, tinha a convicção da impossibilidade de implementar uma nova instituição que se balizasse no projeto de modernidade atribuído ao MoMA, por questões que hoje parecem bem objetivas, mas na época não se faziam tão claras.

Diversos museus surgiram na esteira do projeto conduzido por Alfred Baar no MoMA, tornado em uma espécie de ideal de modernidade que se espalhava pelo mundo. Tratava-se de um projeto que inventava o conceito de museu moderno e se consolidava ao ritmo da hegemonia econômica e cultural americana estabelecida após a segunda guerra mundial. O museu de Baar se fundava sobre a criação de um acervo formado pela arte realizada no presente, para tornar tal conjunto em uma memória de futuro: uma instituição que visava decidir o que seria canonizado no porvir. Ao implementar essa estrutura, o MoMA não se furtou em fomentar uma narrativa teleológica da arte, e estabeleceu assim diretrizes do que constituía essa ‘arte do presente’ – e do que viria a ser essa ideia de memória do futuro. Tal premissa conduzida pelo MoMA de maneira vertical contribuiu para institucionalizar determinadas vanguardas, ao mesmo tempo que se omitia em

---

<sup>77</sup> PEDROSA, Mário. Projeto para o museu de Brasília. In: Política das Artes: Textos escolhidos I; [org.] Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995, p. 287

relação a outras reforçando a história contada sob a perspectiva hegemônica do Norte. Pedrosa é objetivo ao criticar esse modelo.

O resultado é que há de ser sempre um museu à americana, isto é, incompleto nas suas coleções quanto a uma autêntica representação por escolas e ciclos de arte do passado, e híbrido, quer dizer, sem uma especialização caracterizada, de nível verdadeiramente histórico e científico.<sup>78</sup>

O problema da ideia de museu ‘à americana’ é justificado por Pedrosa sob duas perspectivas: uma, que critica o foco quase exclusivo do MoMA na arte europeia e americana, e outra, que apontava a impossibilidade de um país como o Brasil dar conta economicamente desse modelo.

Se um museu ‘à americana’ no Brasil nunca conseguia suprir as demandas históricas e educativas de tal modelo, talvez fosse preciso inventar um museu ‘à brasileira’: um projeto que não subestimasse as riquezas culturais do país, ou se limitasse a uma ideia de Brasil idealizada. Naquela altura, para se afirmar culturalmente se fazia necessário inventar um Brasil moderno, e elaborar a noção de experimental como diretriz era uma das possibilidades tangíveis. O caminho sugerido estava numa construção que almejasse na sua essência universalizar a ideia de Brasil na qual acreditava Pedrosa: um país que seguia em direção ao futuro a partir de bases humanistas.

Pensar o modernismo tardio que se instaurava por aqui, materializado na construção de Brasília, abria uma janela de possibilidades para conduzir esse projeto moderno amplo e transformador: projetar Brasília era uma chance de projetar o futuro. Para Pedrosa, fomentar bases estéticas a partir de um abstracionismo construtivo, respondia tanto a internacionalização da vanguarda brasileira, quanto à possibilidade de forjar essa nova imagem de Brasil descolada do realismo social caro a outros ciclos modernistas (como a semana de 22 por exemplo). Dessa forma, tomar Brasília como modelo de ‘síntese das artes’ parecia o contexto ideal para unir campos interdisciplinares em prol de uma diretriz comum, tendo como carro chefe a arquitetura brasileira do período – que já colhia os louros dessa autonomia estética (vide a exposição *Brazil Builds* no MoMA, 1943).

Diante do museu almejado por Niemeyer, Mário Pedrosa sabia que constituir um acervo com grandes exemplares da arte moderna do mundo seria

---

<sup>78</sup> Ibidem, p. 287-288

difícil e extremamente dispendioso. O crítico entendia que, no caso de Brasília, bancar esse acervo não deveria ser tarefa do estado, pois, diferente dos museus do Rio e de São Paulo (que surgiram lastreados por colecionadores), o projeto pretendido pelo arquiteto não passava pela iniciativa privada. Nesse sentido, tornou-se nítida a posição de Pedrosa em repensar não só o conceito de museu moderno, mas também buscar adequá-lo organicamente à realidade brasileira, tentando de alguma forma espelhar o que estava sendo posto em prática através do trabalho de Niemeyer e Lúcio Costa na construção da futura capital.

Na carta para Niemeyer, após criticar a ideia de museu moderno, Pedrosa apresenta a proposta da construção de “um museu que tivesse uma função clara de atender sobretudo a objetivos de ordem educacional e documental”<sup>79</sup>. Assim, o crítico sustenta a ideia de formação e educação estética como o caráter fundamental do projeto, ressaltando um dos cernes do ideal moderno que desejava instituir: avançar no fluxo do progresso e da igualdade social através da arte. A particularidade do projeto imaginado para ele alinhavava essas questões em um museu cujo acervo seria formado inteiramente por cópias de obras originais.

Será todo ele um museu de cópias, reproduções fotográficas, moldagem de toda a espécie, maquetes, etc. Sua originalidade consistirá principalmente em não pretender competir com os congêneres do país, e muito menos com os do mundo, em acervo e em coleções originais. Em compensação, terá sobre todos os outros museus do mundo a vantagem de conter em suas divisões e salas um documentário, o mais completo possível, de todos os ciclos da história da arte mundial. Nele não haverá falhas e omissões quanto a escolas e estilos do passado, às manifestações artísticas das diversas civilizações e culturas históricas e aos diversos movimentos que definem a arte contemporânea. O museu será traçado de forma a dar ao público a exata curva da evolução criadora e artística da humanidade, desde a arte das cavernas pré-históricas até a arte de nossos dias. Tudo o que é representativo de cada época, de cada cultura e civilização, de cada escola estará presente no museu. Desta forma, o museu proverá o mais completo panorama da evolução artística de todos os povos, e oferecerá ao povo brasileiro e às futuras gerações um documentário excepcional com o qual sua educação artística e cultural se fará, visualmente, experimentalmente, do modo mais satisfatório possível.<sup>80</sup>

De acordo com a descrição, a estrutura do projeto se basearia no já citado caráter educativo e de pesquisa, e em atribuir como suporte a esse caráter educativo uma coleção da história da arte feita inteiramente de reproduções. Dada a impossibilidade econômica de um museu ‘à americana’, Mário Pedrosa repensava assim as funções do que seria um museu, refletindo sobre uma ideia de instituição

---

<sup>79</sup> Ibidem, p. 288

<sup>80</sup> Ibidem, p. 288-289

que estaria em transformação, juntamente com os aspectos sociais e culturais de uma sociedade que também mudava.

No texto *Arte experimental e Museus*, escrito dois anos depois da carta a Niemeyer, Pedrosa elabora ainda mais sua visão sobre a função do museu moderno. “Diferentemente do antigo museu, do museu tradicional que guarda, em suas salas, as obras primas do passado, o de hoje é sobretudo uma casa de experiências. É um paralaboratório”<sup>81</sup>. Notando o museu moderno como um espaço a ser construído a partir do presente e não do passado, a noção de experiência ganha assim sentido fundamental. Nesta análise pode-se dividi-la em dois eixos: a experiência do público frente a uma determinada coleção, e a experiência do artista como agente na elaboração da construção de um acervo que sirva como memória de futuro.

O projeto de modernidade ao qual Pedrosa se alinha é, portanto, também o do fazer experimental. “A função do museu moderno entra aí: é ele o sítio privilegiado onde essa experiência se deve fazer e decantar”<sup>82</sup>, ele escreve. Esse fazer vinculado à experiência se refere ao artista que rompe com os cânones e se coloca em risco ao investir no processo, enquanto a “decantação” seria a parte do sistema institucional que adere e fomenta tal experiência, organizando-a ao público que por fim absorve esse processo.

Penso no conceito celebre de Pedrosa, *exercício experimental da liberdade*, escrito anos depois desses pensamentos (o conceito aparece na sua síntese em 1967, no texto *O bicho de seda e a produção em massa*), mas que permeia desde já sua trajetória crítica. A frase que se refere à criação artística não seria descolada de sua posição política. Pedrosa praticava uma leitura do sistema da arte a partir da luta de classes e das ideias marxistas de circulação de capital, onde esse sistema refletiria a hierarquia capitalista entre burguesia e proletariado. Para Pedrosa, o artista se encontraria entre esses dois polos e para efetivamente exercer tal liberdade experimental deveria se pôr a margem das pressões de um sistema que o desejava como mercadoria.

Ao decuparmos a frase-conceito analisando isoladamente suas palavras, talvez seja possível ampliar alguns sentidos de leitura, e assim, aproximá-la da questão educativa relativa a um projeto institucional. Exercício, certamente é algo

<sup>81</sup> PEDROSA, Mário. *Arte experimental e Museus*. In: Política das Artes: Textos escolhidos I [org.]; Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995, p. 295

<sup>82</sup> Ibidem, p. 296

caro a educação, se refere ao desenvolvimento de alguma habilidade, física ou intelectual, a partir da repetição de práticas. No entanto, o exercício, em geral é algo que não é posto à prova, ele é treino, teste e campo de aprendizado. Um exercício experimental seria, portanto, uma repetição não ortodoxa, um método de aprendizado ou desenvolvimento que permearia o acaso da experiência. A experiência nunca é inteiramente controlada e controlável, por mais diretrizes que se tenha, a experiência é sempre um campo aberto de incertezas. O exercício experimental seria assim uma prática do risco. Onde as noções de arte e vida podem se cruzar de fato. No texto *O bicho de seda e a produção em massa*, onde a frase é apresentada, a liberdade desse exercício experimental se relacionaria às práticas artísticas que não obedecessem a lógica capitalista do sistema de arte. No momento em que o texto foi escrito, 1967, se tornavam claras as relações em jogo, onde a ideia de arte como um capital financeiro era atrelada à consolidação do mercado. No entanto, esse processo de exercício experimental de liberdade, talvez possa ser lido também sob o ponto de vista do espectador. Não seria apenas o artista aquele que deveria se exercitar, mas também o público que irá decantar essa experiência precisaria, da mesma maneira, ser induzido ao exercício experimental da liberdade, para nesse sentido, fechar o ciclo do que se esperava de um museu moderno. Um ciclo baseado nos pilares, artista experimental, museu experiência e público experimentador que pudessem engendrar conjuntamente uma proposta de futuro, onde todos seriam potencialmente artistas.

A fundamentação de um museu que fosse baseado na própria experiência do público, mas sem abrir mão de seus aspectos educativos e documentais se relacionava com o modo como Mário Pedrosa enxergava a futura capital: “Uma cidade apenas em formação e que em formação ainda estará durante muito tempo”<sup>83</sup> Esse aspecto de formação, de tábula rasa ainda em curso, da construção no meio do nada e a partir de nada de uma cidade inteiramente planejada, tinha como atenção fundamental o aspecto formativo dos futuros habitantes daquele espaço, em sentido que reiterava para Pedrosa sua proposta de museu.

Seria lamentável que a nova capital não contasse, entre seus monumentos e instituições, com um estabelecimento dos moldes desse aqui descrito, uma vez que será a

---

<sup>83</sup> PEDROSA, Mário. *Projeto para o museu de Brasília*. In: Política das Artes: Textos escolhidos I; [org.] Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995, p. 288

única maneira de se ter ali um instituto de arte à altura de suas funções educacionais e da própria missão cultural de Brasília no nosso país.<sup>84</sup>

A missão cultural de Brasília não poderia para ele estar apenas relegada ao plano estrutural urbanístico e arquitetônico para se realizar enquanto projeto moderno completo – ou como síntese das artes tal qual havia sido preconizada. Para Pedrosa, seria fundamental um esforço de integração social, ou teríamos simplesmente uma cidade museu. Onde a ideia de museu se alinha ao modelo arcaico que sublinha a vizinhança etimológica com a palavra “mausoléu”: um espaço que guarda os objetos mortos que não se relacionam mais com o tempo presente. Tal conceito de “síntese das artes” foi adensado pelo crítico, após ter organizado o importante *Congresso Internacional de Críticos de Arte* (AICA) em 1959, com sede na capital ainda construção, justamente para refletir sobre o tema, sobre o qual viria escrever anos depois, em 1967, retificando as ideias discutidas na ocasião do congresso.

Não se pode apresentar Brasília como um exemplo de síntese, como insinuou, com ironia tão inteligente, Romero Brest. Brasília é apenas um tema que ofereceria uma oportunidade em escala muito vasta, em escala ainda não vista, para a discussão sobre a base de qualquer modo existente deste problema – síntese, integração ou posição da arte na civilização que se desenvolve. O fato decisivo é que nesse empreendimento todos os problemas da reconstrução social se põem.<sup>85</sup>

A partir dessas reflexões torna-se mais clara a ideia de experiência no museu de Brasília como possibilidade de refletir sobre os problemas sociais dispostos naquele contexto. Uma experiência pautada em um grande acervo de cópias, mediada por amplos recursos visuais e audiovisuais, e que caso não operassem dentro de um eixo educativo e de formação fatalmente incorreriam na espetacularização da mesma.

À época da proposta, no ano de 1958, a circulação de imagens era ínfima, especialmente em proporção ao que vemos e temos acesso hoje – e tal aspecto é determinante sobre a importância do projeto apresentado. Se hoje é possível percorrer galerias dos mais importantes museus e instituições do mundo sem sair de casa, através de visitas virtuais, há mais de 60 anos era impensável a ideia de acessar as imagens dos *Budas de Myanmar*, por exemplo, ou as pinturas rupestres

---

<sup>84</sup> Ibidem, p. 287

<sup>85</sup> PEDROSA, Mário. *À espera da hora plástica*. In: Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III; [org.] Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 2004, p. 424-425

de *Lascaux* com facilidade. Essa oferta de acesso aos conteúdos, portanto, seria fundamental para os objetivos educativos de se construir um museu de cópias em uma cidade que estava sendo erguida longe de qualquer centro econômico e cultural. Um museu de cópias com as obras mais relevantes para o pensamento de uma história da arte no mundo funcionaria como um arquivo visual condensado, estabelecendo uma síntese que serviria para estruturar um pensamento estético mais amplo.

O museu será traçado de forma a dar ao público a exata curva da evolução criadora e artística da humanidade, desde a arte das cavernas pré-históricas até a arte de nossos dias. Tudo o que é representativo de cada época, de cada cultura e civilização, de cada escola estará presente no museu. Desta forma, o museu proverá o mais completo panorama da evolução artística de todos os povos, e oferecerá ao povo brasileiro e as futuras gerações um documentário excepcional com o qual sua educação artística e cultural se fará, visualmente, experimentalmente, do modo mais satisfatório possível.<sup>86</sup>

O programa do “museu das cópias” seria dividido por ciclos históricos, que abrangeriam onze grandes grupos com suas subdivisões: Pré-história, Antigas civilizações da Ásia e Mediterrâneo, Grécia, China e Japão, Índia, Islã, Roma, Idade Média, Civilizações Pré-colombianas, Época Moderna, Arte dos povos primitivos contemporâneos, até chegar à Época contemporânea. A divisão com base em uma cronologia poderia indicar uma noção histórica linear e conservadora, dilema ao qual Pedrosa responde com abertura sucinta, porém exemplar: “É claro que a ordem de instalação dos ciclos não precisa ser obrigatoriamente a cronológica, e pode obedecer a outras considerações.”<sup>87</sup>. Esse pequeno trecho sugere a possibilidade de outras aproximações, dotando ao museu uma hipótese de pensamento contemporâneo capaz de revisitar a história e criar novas narrativas diferentes do percurso teleológico tão em voga naquele contexto.

Uma outra chave para refletirmos sobre esse deslocamento está na quebra das hierarquias entre os exemplares do acervo que as cópias poderiam promover. Das reproduções paleolíticas à pintura moderna do início do século vinte, passando pela arte plumária indígena, todas seriam indubitavelmente cópia – sem, portanto, obedecer a parâmetros mercadológicos para estabelecer o valor material de tais “obras”. O fato também equaliza a distância (posteriormente elaborada pelo crítico)

<sup>86</sup> PEDROSA, Mário. *Projeto para o museu de Brasília*. In: Política das Artes: Textos escolhidos I; [org.] Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995, p. 288-289

<sup>87</sup> Ibidem, p. 292

entre o popular e o erudito, em muito medida pelas leis do mercado e avaliada pelos museus modernos, que definiriam o valor de culto da obra de arte.

No texto *Arte culta e arte popular*, de 1975, Mário Pedrosa propõe uma reflexão acerca das diferenças entre esses dois polos – que para ele deveriam ser vistos em paridade. Essa leitura serviria de base para seu projeto do *Museu das Origens*, refletindo sobre a revisão da teleologia que constituiu a história da arte moderna. Em uma perspectiva capitalista, essa história reproduz frequentemente o modelo de hegemonia da circulação e institucionalização de processos artísticos. Modelos que contribuem para um sistema de arte calcado nas relações do capital, onde o popular e o erudito são avaliados crítica e economicamente de formas distintas. No texto, Pedrosa se refere a noção do artista como criador, e por essa chave talvez possamos pensar sobre as questões educativas caras ao Museu de Brasília, como uma possibilidade de romper com essa relação.

Sempre existiu a diferença entre arte culta e arte popular? Na realidade, essa é uma diferença que aparece na época moderna. Na arte primitiva, nas pinturas rupestres de Altamira, por exemplo, não podemos distinguir a parte reservada à arte erudita da parte que seria arte popular. Pode-se dizer o mesmo da arte egípcia, da arte pré-colombiana ou da arte medieval, para citar outros exemplos. A diferenciação entre ambas nasce com a sociedade capitalista, com a formação da burguesia, com a divisão da sociedade em classes. Nela se expressa a dominação ideológica e de classe da burguesia (que se identifica com a arte erudita) sobre as classes dominadas e sobre a arte popular de origem camponesa ou proletária. É portanto, natural analisar esta distinção dentro do contexto de lutas de classes.

A ‘arte erudita’, ‘arte culta’, ‘arte burguesa’, ou simplesmente ‘a arte’ constitui um dos ‘aparelhos ideológicos’ (para utilizar a terminologia de Althusser) em que se apoia o poder da burguesia. Com efeito, as ideias de ‘criador’ e ‘artista’, são valores da sociedade burguesa, vinculados diretamente à ideia de êxito e de triunfo do indivíduo. ‘O artista’ só existe como produtor de arte erudita; quem faz arte popular não é artista, dificilmente um criador, mas apenas um artesão.<sup>88</sup>

Nesse ponto Pedrosa deixa claro o desejo de rever a divisão entre erudito e popular vinculada à história da arte moderna. Para ele, o pensamento crítico contemporâneo deveria questionar tais separações, posicionando os artefatos na circulação de um sistema mais amplo em que tudo seria arte. Obviamente tal pensamento é complexo e merece aprofundamento maior, e o próprio Pedrosa ao longo do texto cita contraexemplos que poderiam ser usados levianamente na busca por tal equalização – como forjar uma ideia de identidade nacional, no caso dos regimes fascistas que se apropriam de determinadas produções ditas artesanais, ou

---

<sup>88</sup> PEDROSA, Mário. *Arte culta e arte popular*. In: Política das Artes: Textos escolhidos I; [org.] Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995, p. 321

esvaziar todo um sistema simbólico que poderia ser atribuído a objetos de origem religiosa tratando-os apenas como peças estéticas.

No bojo dessa discussão, seu “Museu das cópias” poderia ser visto como um espaço de tensão, já que questionaria a ideia de autoria como valor simbólico – nesse sentido, o artista como criador, que segundo Mário Pedrosa refletiria o mito heroico e triunfal do indivíduo dentro da sociedade moderna, se encontraria essencialmente esvaziado. Ao reduzir o valor simbólico da assinatura, o acervo de cópias acabaria por igualar diversos artistas e períodos que não mais seriam valorados pelo aspecto materialista das obras.

Ainda dentro da questão do valor da autoria, no início da década de 1950, Pedrosa travou um debate com o professor e crítico de arte Quirino Campofiorito sobre a legitimidade artística dos internos do Hospital Psiquiátrico do Engenho de Dentro (onde, em 1952, a psiquiatra Dra. Nise da Silveira criou o Museu de Imagens do Inconsciente). Após ver a exposição montada por Almir Mavignier e Nise com os internos em 1947, Pedrosa se juntaria a Abraham Palatinik, Ivan Serpa, além dos próprios Mavgnier e Nise, e passaria a frequentar ativamente o ateliê do Engenho de Dentro. Essa vivência produziu uma transformação crítica em relação a ideia de prática experimental nas artes, e se tornaria fundamental em sua trajetória assim como na dos outros artistas envolvidos (tal fato é por muitos considerado a gênese do que viria a ser o movimento Neoconcreto).

O debate com Campofiorito ganhou as páginas dos jornais ao apresentar o confronto entre a ideia de “arte virgem”, proposta por Pedrosa, e uma leitura científica das obras, almejada por Quirino Campofiorito. Na opinião de Campofiorito, que também era professor da Academia de Belas Artes, haveria a falta de uma trajetória de estudo, assim como uma questão sobre a consciência artística dos pacientes: como muitas das obras não estavam assinadas, para ele os artistas não estavam reivindicando sua condição de autor. Assim, em seu raciocínio, aquelas pinturas não poderiam sequer ser percebidas como arte, pois não surgiam com intencionalidade artística, mas sim como fruto de um processo terapêutico. Pedrosa exercia posição antagônica, e ao longo dos anos que se engajou na reflexão sobre a produção gerada no Ateliê do Engenho de Dentro, buscou sempre analisar a questão a partir dos parâmetros da crítica de arte, rompendo como a separação entre popular e erudito e colocando ambas em um mesmo patamar estético.

Outro ponto para a reflexão sobre o projeto de Brasília é sua aproximação com o livro *Museu Imaginário*, do escritor francês André Malraux. Publicado em 1947, o livro propõe uma análise do conceito de museu diante da nova perspectiva da reproduzibilidade técnica. Para Malraux, o avanço da possibilidade de circulação das obras em função do seu aspecto reproduzível colocava em uma mesma ordem de apreensão artefatos distintos onde escalas eram inteiramente deturpadas para forjar novas relações visuais: uma aproximação associativa, que desvinculava as obras dos seus contextos de origem. No livro, a função do novo museu surgido a partir do século XX seria então a de confrontar essas metamorfoses, reivindicando novas relações entre imagens em um incessante trabalho de combinação e transformação dessas relações. Um dos problemas levantados posteriormente sobre esse conceito é de que o “museu imaginário” apontava apenas para o aspecto visual e formal, sem produzir questionamentos históricos diante das novas relações propostas; a historicidade se perderia em prol de uma metamorfose infinita de combinações. De todo modo, o projeto de Malraux ainda hoje reverbera, apresentando a gênese de um pensamento que se afirma no contemporâneo.

Até o sec XIX, todas as artes eram a imagem de algo que existia ou não existia, antes de serem obras de arte. Só aos olhos do pintor a pintura era pintura; e, muitas vezes, era também poesia. E o museu suprime de quase todos os retratos (mesmo sendo eles de um sonho), quase todos os modelos, ao mesmo tempo que extirpa a função às obras de arte: não reconhece Paládio, nem santo, nem Cristo, nem objeto de veneração, de semelhança, de imaginação, de decoração, de posse; mas apenas imagens das coisas, e retirando desta diferença específica a sua razão de ser. O museu é um confronto de metamorfoses.<sup>89</sup>

Diante desse contexto, Malraux segue sua análise como um desdobramento das ideias que Walter Benjamin expôs no livro *A Obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica*, de 1935. Malraux reflete sobre a possibilidade da cópia e da reprodução funcionarem como uma mudança de perspectiva capaz de engendrar uma metamorfose, onde a publicação de álbuns fotográficos situaria em uma mesma ordem obras de escalas e origens dispares.

Esta indiferença pela posse, que para nós, liberta a obra de arte do seu caráter de objeto de arte, torna-nos mais sensíveis do que os apreciadores de objetos de arte à presença do sinal de criação, sinal que a fotografia revela nas suas obras menores ou de pequenas dimensões, como nas obras-primas. O mundo das fotografias serve o mundo dos originais, sem dúvida; contudo, menos sedutor ou menos emocionante, muito mais intelectual, parece revelar, no sentido que o termo adquire em fotografia, o ato criador; em primeiro lugar, fazer da história da arte uma sucessão de criações.

---

<sup>89</sup> MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 10

Mas este mundo intelectualizado possui suas próprias fontes de emoção, porque nenhuma destas pranchas esgota a obra que representa. Para interpretar, devem compensar a profundidade de que não dispõem; – conferem-lhe, assim, uma vida mais intensa do que a da moldagem. Sobretudo, tratando-se de estátuas que permaneceram no seu lugar, a fotografia sugere a gruta, a catedral, a montanha. Substituindo o álbum pela sala do museu, introduz o lirismo algo toldado que nasce da aproximação de obras separadas por metade da Terra, quando chegam até nós com vestígios de floresta, de deserto ou de montanhas – e que nasce também do contributo do ângulo, da distância, da hora escolhidos pelo fotógrafo. A aurora e o crepúsculo fazem da Esfinge um ator que desempenha o papel da Esfinge...<sup>90</sup>

Em Benjamin, a reprodução acarreta na perda da aura da obra, que antes garantia sua originalidade e autenticidade. A possibilidade da cópia se alinha, portanto, para o autor à uma perspectiva econômica e política, na qual a circulação de bens estaria atrelada à ideia de mercadoria. Nesse contexto, o cinema se afirmava como um produto cultural onde as imagens já não eram mais vistas isoladamente, mas em relação a outras imagens. Para Malraux, porém, é justamente a subjetividade da cópia e da reprodução fotográfica que requalificam esse lugar da autoria – é a escolha do que enquadrar e de como combinar essas imagens, que agora obedecem a um outro regime de circulação, e esse então seria o novo campo onde o museu poderia de fato se reinventar, nessa combinação de imagens dispare.

Ao longo da segunda metade do século XX, essa percepção parece ter motivado determinadas vanguardas a elaborarem suas práticas mais influenciadas pela positividade de um pensamento *malrauviano* do que pelo pessimismo da mudança descrita por Benjamin. São diversos os exemplos que partem dessa premissa para questionar a autoria e reivindicar a subjetividade das escolhas, das reproduções, e das apropriações, como práticas legítimas para uma nova produção artística. Tal pensamento se afirma tanto como forma de tornar a arte um produto acessível (no caso dos livros e publicações de artista com alta tiragem e custo baixo), quanto na possibilidade de se apropriar de produtos culturais e dotar-lhes de aura, ativando uma noção de singularidade e subjetividade ao ato da cópia – como é o caso de Andy Warhol, Sherrie Levine e Richard Prince.

No ano seguinte à publicação de *Museu imaginário*, Mário Pedrosa veio a entrevistar André Malraux para o jornal *Correio da Manhã*. A matéria aborda principalmente a trajetória política de Malraux, então membro do governo do General De Gaulle, e termina sem nenhum índice do que poderia ser um diálogo frutífero entre o “museu imaginário” e as ideias de Pedrosa que viriam a forjar a

---

<sup>90</sup> Ibidem, p. 159

proposta futura para o Museu de Brasília. O escrito resume-se a uma compreensão melancólica da condição de Malraux, que naquele momento se deparava com o que parecia um indício de fim das vanguardas – conforme sugere a reflexão de Pedrosa ao fim do texto:

A meditação malrauviana é impregnada desse sentido trágico do destino. Este realmente domina o desinteresse e o jogo criador do artista. A nossa época oferece em abundância, o drama de que carece a sua imaginação, mas precisamente porque oferece perdulariamente, o artista tende a apagar-se dispensando-se de criar, e o homem prefere render-se ao destino do que reagir para ser livre na distância e na perspectiva.<sup>91</sup>

A Europa de então se deparava com o sentimento desolador do pós-guerra, e a vitória americana servia de estímulo à formação do acervo do MoMA a um preço bem abaixo do mercado, se aproveitando da crise econômica no velho continente. Em oposição, o Brasil, associado à política de boa vizinhança estadunidense, adentrava um ciclo tardio de modernidade, aprofundando reformas estruturais e abrindo caminho para uma acelerada industrialização. Enquanto Malraux encarava a sua melancolia ao olhar para produção artística europeia destroçada pela guerra, Mário Pedrosa parecia entender esse contexto de modernidade local como chave para uma transformação social e estética brasileira. Em 1948, Pedrosa fomentava as bases de um projeto moderno no Brasil, que fosse amplo e afirmasse com convicção o papel da arte como elemento transformador de percepções. Um projeto que juntaria no futuro a experiência no ateliê do Engenho de Dentro, atravessada pela liberdade artística dos internos, ao rigor formal da Escola de Ulm que serviria de modelo inicial para o projeto pedagógico do MAM, que era criado naquele mesmo ano de 1948. Pode-se dizer que para Pedrosa, estabelecer esse projeto seria juntar os polos de sua luta política e crítica, estimulando a formação de um público capaz de compreender tal proposta, a formação de uma geração de artistas que ocupariam um lugar ocioso da modernidade tardia que se apresentava, e por fim, a construção de ambientes que pudessestruturar esses campos com novas condições institucionais.

---

<sup>91</sup> PEDROSA, Mário. *Meu encontro com Malraux*. Jornal Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 07 de mar. 1948

## O Museu das Origens

Na reunião do Comitê Permanente pela Reconstrução do MAM, Mário Pedrosa sugeriu uma reorganização radical da instituição, propondo a criação de cinco museus independentes, mas articulados organicamente. Intitulada Museu das Origens, a sugestão de Pedrosa reuniria o Museu do Índio, o Museu de Arte Virgem (Museu de Imagens do inconsciente, de Nise da Silveira), o Museu de Arte Moderna, o Museu do Negro e o Museu de Artes Populares. “Toda a arte moderna inspirou-se na arte dos povos periféricos, portanto nada mais adequado para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro que apresentar essa arte que temos em abundância, ao lado de um acervo de arte contemporânea e latino-americana”<sup>92</sup>, escreve Pedrosa, na apresentação do projeto.

O crítico apresentou sua proposta de modo enfático, decretando o fim do Museu de Arte Moderna. “Em face da destruição total, é imperativo que se tire uma conclusão lógica: o MAM acabou”<sup>93</sup>, escreveu. Nesse ponto, Pedrosa não apenas argumenta sobre a destruição da instituição do Rio, mas sugere a impossibilidade de reerguer o museu com base no mesmo modelo de mecenato que a sustentou até aquele instante. “A hora do puro mecenato privado passou”<sup>94</sup>, afirma. Para além da necessidade da instituição se descolar da sua origem privada e controlada de modo paternalista por um grupo restrito de pessoas (que nem sempre tinham proximidade com o universo das artes visuais, vide o fato de que o presidente em exercício no momento do incêndio era o cirurgião Ivo Pitangui), a proposta de Pedrosa defendia a transformação do museu em fundação pública ou mista, mas que fundamentalmente guardasse sua inteira autonomia.

Devido à instabilidade política e econômica do estado brasileiro e a escassez de recursos historicamente disponíveis para seus bens culturais, tal premissa pode ser vista hoje como sinal de certa ingenuidade. A proposta de certa forma antevia, por outro lado, como um gesto de futurologia, as Organizações Sociais (OSs) de hoje, fruto da parceria público-privada, que regem algumas instituições contemporâneas. Para além disso, o pensamento de Pedrosa refletia camadas mais sutis, como a descrença na elite financeira como mantenedora e financiadora da

<sup>92</sup> PEDROSA, Mário. *O novo MAM terá cinco museus. É a proposta de Mário Pedrosa*. In: Política das Artes: Textos escolhidos I; [org.] Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995, p. 309

<sup>93</sup> Ibidem

<sup>94</sup> Ibidem, p. 310

arte, ou o receio no sistema da arte que naquele momento já se consolidava como um mercado essencialmente especulativo. Restabelecer vínculo estatal sugeriria não só uma autonomia crítica da instituição frente a esse sistema, como também um caminho que poderia formular outras narrativas que foram deixadas de lado no modelo moderno teleológico que seguia a história hegemônica.

Para o crítico, frente a ruptura da autonomia da arte e a sua contaminação inevitável com o espaço cultural e social, já não era mais possível se basear em um modelo sustentado pelas elites econômicas do mundo. Como Pedrosa problematizara, as vanguardas haviam se pulverizado e descolado da museografia tradicional, e a desmaterialização da arte (termo cunhado pela crítica estadunidense Lucy Lippard) não cabia mais na instituição moderna. Assim, no contexto da relativização das narrativas, um museu baseado na ideia de construção de memória do futuro já não fazia sentido: se não havia uma ideia de futuro a ser imaginada, não havia também, portanto, como construir suas memórias. Mas como um homem moderno que também entendeu a contemporaneidade, Pedrosa jamais cessou de propor futuros possíveis, e construía no Museu das Origens a possibilidade de encontrar brechas utópicas, recorrendo ao passado para inventar um futuro a partir de outras memórias.

Em 1976, Mário Pedrosa publicou o texto *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás*, no qual apontou a impossibilidade de adequação do ‘terceiro mundo’ à nova ordem da economia capitalista, repensando a própria narrativa moderna, sem, no entanto, abrir mão da utopia de um mundo porvir. No texto, Pedrosa analisa a arte produzida a partir da periferia como caminho viável de resistência a essa nova ordem e, talvez acometido pela descrença na vanguarda que havia identificado anos antes na entrevista com André Malraux, critica a arte produzida nos grandes centros hegemônicos. Para Pedrosa, esta não só se mostrava ineficaz, como apontava para um limite fundado na pulsão de morte, tendo como exemplo mais claro os situacionistas de Viena com a polemica performance de Rudolf Schwarzkogler na qual o artista simulava uma autocastração. A performance gerou uma serie de reações adversas ao ser tomada por parte da mídia como real (o que se provou infundado). Segundo Pedrosa: “O ciclo da pretensa revolução fecha-se sobre si mesmo. E o que resulta é uma regressão patética sem retorno: decadência. Aceitam

a morte como inevitável, em nome da saturação cultural e da irracionalidade invencível da vida”<sup>95</sup>.

Ao longo do texto o crítico reforça a sua visão da arte a partir de uma perspectiva política que abrangia todo um sistema de circulação e validação de discursos associado aos fundamentos marxistas – ou mais especificamente trotskistas. Trata-se de uma análise das perspectivas da arte a partir do paradigma da luta de classes, que se mostrava cada vez mais complexa nas conjunturas da pós-modernidade. O papel da arte e do artista se fazia, portanto, sempre um lugar político que transitaria nesse sistema. Talvez por isso suas propostas de museus buscavam ir além dos paradigmas modernos, problematizando tal lógica e propondo o museu como “paralaboratório”: um espaço de invenção e educação.

As grandes sociedades industriais ou superindustriais do Ocidente, à medida que se desenvolvem, cada vez mais movidas por um mecanismo interno inexorável em sua continua expansão, que subordina todas as classes a seu frenético ritmo tecnológico e mercantil, castram as colmeias de toda a criatividade e tiram qualquer oportunidade aos homens de vocação ainda desinteressada e especulativa para resistir à corrente de força que conduz tudo e todos vertiginosamente à voragem do mercado capitalista.<sup>96</sup>

Podemos identificar na passagem acima um interesse do autor em olhar para fora desse ‘mercado capitalista’ como possibilidade de resistência ao próprio sistema. Tal premissa seria então uma das bases que estruturariam o projeto do novo MAM, estimulando a criatividade nos “homens de vocação ainda desinteressada e especulativa”, e inserindo na narrativa moderna e contemporânea uma arte periférica que sempre esteve à margem do discurso capitalista.

Os países pobres e subdesenvolvidos já não podem alcançar o avanço dos ricos. Essa disparidade verifica-se também no campo da arte. Aqui, igualmente, a quantidade se transforma em qualidade. Na fase histórica que estamos vivendo, o Terceiro Mundo, para não marginalizar-se de todo, para não derrapar na estrada do contemporâneo, tem que construir seu próprio caminho de desenvolvimento, e forçosamente diferente do que tomou e toma o mundo dos ricos do hemisfério norte. A história cultural do Terceiro Mundo já não será uma repetição em *raccourci* da história recente dos Estados Unidos, Alemanha Ocidental, França etc. Ela tem que expulsar de seu seio a mentalidade ‘desenvolvimentista’, que é a barra em que se apoia o espírito colonialista.<sup>97</sup>

No texto *Reflexões em torno da nova capital*, de 1957, o crítico já havia tangenciado o tema da expulsão da mentalidade desenvolvimentista. Naquele

<sup>95</sup> PEDROSA, Mário. *Discurso aos tupiniquins ou nambás*. In: Arte ensaios; [org.] Lorenzo Mammi. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 559

<sup>96</sup> Ibidem, p. 552-553

<sup>97</sup> Ibidem, p. 554

momento, Pedrosa apontava à ideia de estarmos “condenados ao moderno”, um conceito que permeava toda a empreitada que culminou na criação de Brasília. Seria na metáfora de progresso que a modernidade se faria, mas essa mesma concepção moderna acabaria por anular as histórias da margem. Sendo assim, a condenação ao moderno seria uma via da incessante busca do progresso, a partir da premissa de civilização autóctone, surgida da tábula rasa, que teria um passado frágil a reivindicar, onde o progresso contínuo seria um pressuposto da existência de um presente que mirava no futuro. Seria, portanto, a concepção de progresso capaz de ocupar e destituir a história a partir do gesto colonialista.

Em determinado momento do romance *Stella Manhattan*, o escritor e filósofo Silviano Santiago apresenta uma anedota de Platão como metáfora ao paradoxo dos trópicos, o apólogo da velha e do astrólogo. De certa forma, o texto de Silviano ilustra algumas das preocupações de Pedrosa.

A velha que via sempre – olhar horizontal e certeiro – por onde andava e que, por isso, nunca sofria acidente, ao passo que o astrólogo, por muito olhar as estrelas, estava sempre caindo em buracos e se estrepando. Quero imaginar o que se passa pela cabeça do astrólogo quando, no fundo do poço em que acaba de cair, é obrigado a apenas olhar para as estrelas e pelo círculo exterior do poço. Não deixa de ser uma espécie de castigo – no sentido dantesco e infernal da palavra – para todos os astrólogos, todos os idealistas, todos os tropicais, seriam eles obrigados a reproduzir *ad infinitum* no fundo do poço o gesto que os conduziu até lá.<sup>98</sup>

Como negociar, afinal, essa relação entre prática e experimentalismo? Entre poesia e pragmatismo? Entre a velha conservadora e o astrólogo idealista? A partir da segunda metade de 1960, em uma mudança crítica que intuía um discurso decolonial, e que aprofundava questões caras ao pensamento pós-moderno e multicultural que iria vigorar ao longo dos anos 1980 e 90, Pedrosa passa a esboçar respostas possíveis. Para ele, a chave para uma mudança ou resistência a esse processo colonialista pautado na ideia de progresso, viria da restituição de um vínculo ao espiritual ou a uma “alegria de viver” congênita à periferia oprimida. “Os pobres da América Latina vivem e convivem com os escombros e os cheiros inconfortáveis do passado. (...) Mas é por aí porque passa o futuro. Aqui está a opção do Terceiro Mundo: um futuro aberto ou a miséria eterna”<sup>99</sup>.

---

<sup>98</sup> SANTIAGO, Silviano. *Estella Manhattan*. São Paulo: Cia das Letras, 2017, p. 93

<sup>99</sup> PEDROSA, Mário. *Discurso aos tupiniquins ou nambás*. In: Arte ensaios; [org.] Lorenzo Mammi. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 555

É interessante refletir sobre essa perspectiva que, mesmo trazendo condições de rompimento com a noção de moderno, ainda assim surge carregada de utopia e de um otimismo que se propõe como solução na sua fala. Cabe apontar, porém, o que talvez seja o paradoxo que ronda os últimos anos de sua obra: o flerte com o discurso decolonial e pós-moderno é concomitante a um pensamento moderno caro às vanguardas, que busca pluralizar a narrativa hegemônica, mas que ainda assim visa a ideia do novo em detrimento de algo que já não era mais possível e que deveria ser combatido. Talvez aqui o “condenado ao moderno” se faça presente, e Pedrosa se visse ele mesmo cumprindo a condenação a qual elaborou – e estaria então como o astrólogo de Platão, dentro do buraco buscando soluções para sair de sua condição/condenação.

No projeto para reconstrução do MAM, ao mesmo tempo que Pedrosa disserta sobre o futuro, ele também apresenta uma perspectiva de possibilidades. Para o filósofo italiano Franco Berardi, o que havia era “não um futuro, mas muitos”<sup>100</sup>, como afirma em seu livro *Depois do futuro*, de 2019: “O poder é a seleção e a imposição de uma possibilidade entre muitas. Essa seleção pode ser vista como uma *Gestalt* (uma forma que gera formas de maneira estruturada). Esta age como um paradigma que informa uma série de atos posteriores”<sup>101</sup>.

No pensamento de Pedrosa esse “muito” poderia ser forjado em novos modelos, que passariam a inserir dentro da narrativa moderna situações antes alijadas dessa narrativa, em posição agora claramente pós-moderna. O que sugere no texto aos tupinambás, assim como no projeto do Museu das Origens, é que o índio, o negro, o inconsciente e o popular poderiam oxigenar a própria arte de vanguarda que já se eclipsava.

Ao elaborar o projeto para o MAM, o viés do distanciamento crítico, que analisa um problema e aponta uma solução em certa medida utópica, já parecia se deslocar, algo coerente à sua trajetória onde a análise e a prática operacional se alternaram com frequência. No projeto, Pedrosa se afasta de maiores teorias sobre a realidade imaterial da crítica para encarar um problema concreto – nesse momento, como em muitos da sua trajetória, ele adentra no campo da clínica, procurando modificar estruturalmente uma situação. Ainda que o Museu das Origens, possa ser tomado como uma proposta crítica que repensa a própria ideia

---

<sup>100</sup> BERARDI, Franco. *Depois do futuro*. São Paulo: Ubu editora, 2019, p. 178

<sup>101</sup> Ibidem, p. 179

da arte na contemporaneidade, produzindo outras bases que confrontariam o modelo teleológico moderno.

É inegável que proposta apresente aderência às questões pós-modernas, porém é necessário ressaltar que a noção de arte pós-moderna já havia sido colocada por Pedrosa em 1966, no texto *Crise do condicionamento artístico* – mais de uma década antes, portanto, do conceito exposto por Lyotard no livro *A Condição Pós-Moderna*. “O problema central da arte de nossos dias é o de sua integração na vida social como uma atividade legítima, natural, permanente e não apenas tolerada ou aceita, mas à parte, para certas ocasiões, em certos meios”<sup>102</sup>, escreve o crítico.

Ao longo do texto, o autor elabora uma análise da produção artística do período, estabelecendo paradoxo entre a noção de trabalho artesanal e as demandas do capital, que seguiam um preceito de obsolescência e moda (ou ‘styling’) para fomentar a máquina econômica. O tempo do capital não permitiria a consolidação de um ‘estilo’, as demandas seriam sempre pelo novo, que por sua vez seria rapidamente substituído por outras tendências. As vanguardas, para ele, se encontravam nesse interim. “Faltam as qualidades artesanais de perenidade e similitudes intrínsecas para criar uma unidade formal e estilística, e falta sobretudo a solidez de profundas tradições culturais capazes de fornecer o estrume para uma criação coletiva superindividual”<sup>103</sup>. Restaria aos artistas, nesse contexto, desmisticificarem o objeto e a obra de arte.

Num desespero de suprema objetividade a que se entregam, negam a arte, começam a nos propor, consciente e inconscientemente, outra coisa, sobretudo uma atitude nova, de cuja significação mais profunda ainda não tem perfeita consciência. É um fenômeno cultural e mesmo sociológico inteiramente novo. Já não estamos dentro dos parâmetros do que se chamou de arte moderna. Chamei a isso de arte pós-moderna, para significar a diferença.<sup>104</sup>

Já no texto *Arte ambiental, arte pós-moderna*, Hélio Oiticica, publicado no mesmo ano, o crítico afirma estarmos em “outro ciclo, que não é mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior, e iniciado, digamos pela pop art.”<sup>105</sup>. Ao longo do artigo, Pedrosa encontra na obra de Oiticica uma chave

<sup>102</sup> PEDROSA, Mário. *Crise do condicionamento artístico*. In: Arte ensaios; [org.] Lorenzo Mammi. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 351

<sup>103</sup> Ibidem, p. 357

<sup>104</sup> Ibidem, p. 358

<sup>105</sup> PEDROSA, Mário. *Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica*. In: Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III; [org.] Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 2004, p. 355

de compreensão do que viria a ser esse novo ciclo cultural. Ainda que tal posição não fosse fundamentada por uma teoria densa de mudança como na tese apresentada por Lyotard, o crítico aponta com clareza a ruptura da autonomia da arte. Nesse sentido, Pedrosa desloca a prática da vanguarda para uma questão não mais sustentada na produção de objetos, mas sim nas relações propostas a partir dessa produção. Colocar a arte no campo social e cultural seria, para ele, lidar com os paradoxos impostos pelo sistema de arte que se consolidava junto ao capitalismo global.

No texto *E o que aconteceu com o pós-modernismo?*, de 1996, o crítico Hal Foster analisa o legado do pós-modernismo para refletir sobre a condição atual. Na sua análise, o pós-modernismo rompia com um modelo hermético de uma arte centrada em si mesma para abranger o multiculturalismo – uma ideia de cultura mais ampla, mas que ao se instituir tornou-se problemática. “A versão da crítica da arte do pós-modernismo foi por vezes vista como uma maneira de encerrar o modernismo no molde formalista que queríamos romper. No processo, o conceito tornou-se incorreto e banal”<sup>106</sup>, escreveu Foster. O crítico estadunidense ressalta que ao se definir o pós-moderno como categoria estanque, acaba-se por fetichizá-lo e aprisioná-lo dentro de um modelo estético. Nesse ponto, pensar o conceito de pós-moderno, como as *Cascatas de Modernidade* propostas por Hans Ulrich Gumbrecht, no livro *Modernização dos Sentidos*, com suas múltiplas camadas anacrônicas, pareceria mais adequado.

Ainda que Foster use Walter Benjamin para esse contraponto, as ideias apresentadas seriam aqui concomitantes. Como coloca Foster: “Não existe um simples agora: todo o presente é assincrônico, uma mistura de tempos diferentes; logo, não existe transição pontual entre o moderno e o pós-moderno”<sup>107</sup>. Nesse sentido, Foster reafirma a tese de Lyotard, que propõe que não existe o pós-moderno, mas uma condição pós-moderna. “O modernismo e o pós-modernismo têm que ser vistos juntos, em paralaxe (...), e entendo com isso que nossos enquadramentos de ambos dependem de nossa posição no presente e que essa posição é definida em tais enquadramentos”<sup>108</sup>, afirma Foster. Quando Pedrosa escreve sobre a arte pós-moderna, em momento algum pretende encerrar um ciclo

<sup>106</sup> FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 188

<sup>107</sup> Ibidem, p. 189

<sup>108</sup> Ibidem, p. 188-189

a partir de uma teoria de fim da arte, se alinhando assim ao que posteriormente iria propor Lyotard; o pós-moderno em Pedrosa se apresenta, ainda que incerta, como uma nova condição.

Foster analisa, em *E o que aconteceu com o pós-modernismo?*, alguns aspectos dessa percepção de ruptura, dissecando três momentos distintos separados por 30 anos: 1930 e o auge do modernismo; 1960 e o pleno advento do pós-modernismo; e os meados de 1990, época em que o texto é escrito. O lugar de fala do crítico, portanto, é o contemporâneo, e isso deve ser levado em consideração, e há nele uma análise das consequências de uma mudança que Pedrosa, entre outros críticos e filósofos, intuíram nas décadas de 1960 e 70. O paralelo entre Pedrosa e Foster aponta como os problemas do pós-moderno sugerido por Foster e o projeto do Museu das Origens podem ser vistos em paralaxe, principalmente a partir da ideia de distanciamento abordada por Foster: esse ponto seria o que poderia fornecer subsídios para a pertinência atual do projeto de Pedrosa para o MAM.

A ideia de ‘distanciamento’ citada por Foster seria sempre em relação a um ‘outro cultural’, em que, a partir de uma perspectiva hegemônica esse conceito seria intercambiável ao longo da história, e postulado por diferentes pontos de vistas. “Para os surrealistas, o primitivo nunca estava suficientemente perto; para os fascistas, estava sempre perto demais”<sup>109</sup>, escreve. Os fascistas em 1937 organizaram diversas mostras sobre ‘artes degeneradas’, que condenavam todos os modernismos, mas especialmente aqueles que faziam a conexão entre o outro cultural e o inconsciente, como era o caso dos surrealistas. O outro, nesse contexto, seria o incontrolável, aquilo que não obedecia ao padrão da ordem específica imposta pelo regime totalitário.

A hegemonia pregada pelo Terceiro Reich nazista na Alemanha seria também de uma dominação estética, onde a primazia de um conceito de pureza era estabelecida por uma voz dominante que combatia o ‘outro’, como se este pudesse abalar seu projeto de combate ao multicultural. Nesse sentido, estabelecer um conceito de ‘arte degenerada’ era aproximar a vanguarda desse ‘outro’ – mesmo que esse não fosse necessariamente o caso. Mas era esse sim o desejo da vanguarda: ser o ‘outro’, ainda que a impossibilidade dessa aproximação fosse também uma

---

<sup>109</sup> Ibidem, p. 196

certeza, que frete a isso deslocava a aproximação para o campo da subjetividade e do inconsciente.

O extremo fascista da desidentificação do outro era desastroso, mas a tendência surrealista à superidentificação também poderia ser perigosa. Pois, enquanto a primeira destruía brutalmente a diferença, a segunda estava talvez ansiosa demais para se apropriar da diferença, para assumi-la, para tornar-se ela de alguma forma.<sup>110</sup>

A questão da distância nas décadas seguintes ganharia novos contornos com as abordagens pós-estruturalistas, e delinearia o pensamento multicultural pós-moderno diante do mundo que caminhava para o capitalismo global de intercambio cultural. Um teórico fundamental para a elaboração proposta acima por Foster seria o filósofo de ascendência africana nascido na Martinica, Frantz Fanon, que não por acaso é citado no *Discurso aos Tupiniquins e Nambás* por Mário Pedrosa. O crítico brasileiro escreverá:

Existe mesmo em processo, em andamento um pouco por toda parte, um projeto a realizar, condição *sine que non* para conceber o futuro, ou seja, manter aberta para todos uma perspectiva desimpedida de desenvolvimento histórico. (...) Somente dentro deste contexto universal será possível pensar no engendramento de uma nova arte. Será esta uma das faces mais vitais deste prisma revolucionário em gestação nas entranhas convulsas dos povos que Fanon chamou os ‘danados da terra’.<sup>111</sup>

Fanon trata no livro citado por Pedrosa, *Condenados da terra*, de 1961, do tema da distância correta sobre o outro cultural. Para ele, a distância que se elabora dentro da perspectiva da pós-modernidade não é mais a de um olhar aparentemente hegemônico sobre o outro, mas de um apaziguamento de forças que procura ajudar a forjar uma identidade até então delegada à margem. Segundo Fanon, essa dialética de renovação das culturas nacionais poderia ser descrita em três momentos: um primeiro, quando o intelectual nativo assimila a cultura do poder colonial; o segundo, no alto modernismo, quando esse intelectual volta às tradições nativas as quais tende a tratar de modo exótico; e, por fim, o terceiro momento, pós-moderno. “Quando esse intelectual agora toma parte numa luta popular, ajuda a forjar uma nova identidade nacional em resistência ativa contra o poder colonial e numa recodificação contemporânea das tradições nativas”<sup>112</sup>. Em seu texto Foster problematiza as consequências desse legado crítico de Fanon:

---

<sup>110</sup> Ibidem, p. 197

<sup>111</sup> PEDROSA, Mário. *Discurso aos tupiniquins ou nambás*. In: Arte ensaios; [org.] Lorenzo Mammi. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 556

<sup>112</sup> FOSTER, Hal. Op. cit., p. 198

Aqui, também, a questão é a da distância correta, mas invertida, formulada pelo outro: como determinar uma distância não somente do poder colonial, mas do passado nativista? Como renovar uma cultura nacional que não seja nem neocolonial nem autoprimitivista? Como deixar para trás o ‘narcisismo cada vez mais obsceno’ da Europa ‘que nunca para de falar do homem’ sem cair no separativismo triunfal da reação racista? (...)

O reconhecimento dessa falta de distância é pós-colonial, e certamente pós-moderna, pelo menos no sentido em que o mundo moderno foi frequentemente imaginado em termos de oposições espaciais não só entre cultura e natureza, cidade e campo, como também entre núcleo metropolitano e periferia imperial, o Ocidente e o resto.<sup>113</sup>

Ao propor o Museu das Origens, Pedrosa se embrincava em algumas dessas questões, pensando a ideia de multiculturalismo, o ocaso das vanguardas e as relações possíveis entre instituição e o ‘outro’ cultural. A possibilidade encontrada por Pedrosa para lidar com problemas tão caros à condição social da América Latina frente ao capitalismo global (que ampliava seu atravessamento no sistema da arte), era, de certa forma, romper e propor outro modelo – um sistema que pudesse ser constituído nas bases preconizadas por Fanon, e que fomentasse o ‘outro’ cultural sem fetichizá-lo, lhe fornecendo bases sólidas, ou no caso do Museu das Origens, uma instituição autônoma. Assim, Pedrosa procurava criar artifícios para uma resistência ativa que não mais precisasse do típico intelectual branco ocidental para geri-la, e dotar, com isso, as margens, os modelos não centrais, de autonomia. Era ‘autonomia’ a palavra-chave para o projeto: das instituições e das instâncias às quais elas estavam vinculadas.

A mudança das relações de distanciamento entre a crítica de arte e o ‘outro’ cultural proposta por Pedrosa se relaciona com um distanciamento do crítico às questões estéticas das vanguardas – havia uma crítica nos textos de 1976 e 1977 e ao mesmo tempo uma solução, ainda que não necessariamente pragmática. No projeto do Museu das Origens tal crítica se torna prática, e esse distanciamento, antes verticalizado e obedecendo ao padrão do intelectual que dominava o cenário cultural e indicava os rumos, nesse novo contexto se horizontalizava dando autonomia aos diferentes agentes envolvidos no processo em questão.

Em 1978 Pedrosa se engajaria na criação do Partido dos Trabalhadores em paralelo ao projeto do Museu das Origens e, em ambos os casos a questão do intelectual tomado parte na luta popular e mantendo distanciamento correto frente

---

<sup>113</sup> Ibidem

ao engajamento pode ser covalente. Na *Carta aberta a um líder operário*, Pedrosa escreve à Lula:

Sei que você, cuja liderança vem tomado vulto de norte a sul do país, no movimento da classe operária brasileira, não gosta muito de manifestações de intelectuais na vida sindical. Compreendo e respeito sua ojeriza nesse sentido, pois a história desse movimento operário, principalmente no Brasil, está recheada de exemplos de salamaleques, tapinhas nas costas e outros tipos de engodo, com que certos “intelectuais”, mormente em vésperas de eleições, procuram bajular os trabalhadores. Felizmente desses trejeitos nunca sofri, muito menos, hoje, nessa idade em que não se é mais candidato a nada, a não ser a continuar fiel às ideias da mocidade. Esta fidelidade às ideias é que me faz escrever-lhe esta carta e precisamente na qualidade de intelectual. Para que? Dar-lhe conselhos? Positivamente não.<sup>114</sup>

A carta oferece apoio de militância, entendendo o distanciamento da sua figura sobre aquela realidade sindical. O apoio se desdobra na fundação do PT, sem, no entanto, reivindicar qualquer protagonismo, ainda que sua participação tenha sido importante, dando-lhe créditos suficientes para receber a primeira carteira de sócio do partido. Sobre o Museu das Origens, tal operação de distanciamento e autonomia do outro talvez possa ser analisada da mesma forma, guardada as devidas proporções, dialogando com questões da micro e da macropolítica.

O problema é delimitado por Pedrosa na apresentação do novo projeto do museu de forma peremptória: “o MAM acabou”. Junto a tal delimitação, a autonomia da arte moderna e uma narrativa teleológica caras ao museu moderno se eclipsavam. Ao propor a reunião de diversos museus que, segundo o próprio, tinham acervo magnífico mas não tinham recursos ou sedes dignas para seus acervos, Pedrosa não só tentava estabelecer o MAM como um museu vivo, e permeável para a sociedade, mas também procurava trazer visibilidade e segurança para outras instituições – que poderiam reescrever uma história da arte moderna e consequentemente da arte contemporânea.

Se, no texto sobre Brasília, o crítico apontava uma condenação ao moderno, frente à história frágil de uma civilização autóctone, agora Pedrosa pretendia integrar essa fragilidade, outrora sublimada, ao um campo institucional – trazendo à tona a ideia de descobrimento do Brasil como um conceito de apropriação e invenção de uma realidade, algo que ao longo da história havia servido somente à narrativa hegemônica. Assim como a exaltação ao projeto de Lucio Costa para a

<sup>114</sup> PEDROSA, Mário. Carta aberta a um líder operário. 1 ago. 1978. Disponível em: <https://fpabramo.org.br/2006/04/19/texto-ilustrativo-carta-aberta-a-um-lider-operario/>. Acesso em: 12 abr. 2018

capital federal trazia a cruz cabralina forjada na terra como uma síntese que deveria repensar todo um processo colonial, o Museu das Origens buscaria repensar o MAM reivindicando novas e possíveis relações dentro do campo da arte, guardando a devida distância para que as instituições que comporiam esse projeto pudessem ter plena autonomia para conduzir outras possíveis narrativas.

Ao propor o projeto Pedrosa afirmava o fim das vanguardas e consequentemente o fim de uma história da arte que permeou a genealogia moderna. Ocupar o MAM trazendo outras narrativas para o campo de uma instituição que alinhava uma série de valores condicionados a uma ideia de modernidade no Brasil era, ainda que utopicamente, realizar um recondicionamento histórico: recontar a história da arte, e talvez retomar a tese que o próprio Pedrosa havia intuído para Brasília diante do projeto de Lucio Costa.

O reconhecimento pleno de que a solução possível ainda era na base da experiência colonial, quer dizer, uma tomada de posse à moda cabralina, chanfrando na terra o signo da cruz ou, numa evocação mais ‘moderna’ e otimista, fazendo pousar docemente sobre a sua superfície a forma de um avião. Confiado, entretanto, em que? Numa esperança. Na esperança de que a vitalidade mesma do país lá longe, na periferia, queime as etapas, e venha de encontro à capital-oásis, plantada em meio ao Planalto Central, e a fecunde por dentro.<sup>115</sup>

Tomar posse da instituição moderna e fecundá-la por dentro a partir de novas bases era, portanto, ressignificar o moderno, e entregar para essa nova concepção de modernidade, ou de contemporaneidade porvir, um comando que viria agora das forças periféricas: o negro, o índio, o povo e o inconsciente. Pedrosa parecia acreditar que, se na instância da macropolítica (como no caso de Brasília) esse projeto fracassou, talvez na micropolítica do Museu das Origens este pudesse obter êxito.

---

<sup>115</sup> PEDROSA, Mário. *Reflexões em torno da nova capital*. In: Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III; [org.] Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 2004, p. 392

## Frederico Morais e o Museu de Arte Pós-Moderna

I

Em 1970, o curador e crítico de arte Frederico Morais publicou no jornal *Correio da Manhã* o texto *Plano-piloto da futura cidade lúdica*, a partir de uma conferência realizada no *IV Colóquio da Associação Brasileira de Museus de Arte*, em 1969. No texto, Morais propõe um exercício crítico sobre a possibilidade de estabelecimento de um “museu de arte pós-moderna”. Tal conferência direcionou de forma inequívoca as futuras ações executadas por Morais no MAM (*Domingos da criação e Unidade Experimental*).

O que seria esse museu pós-moderno? Quais lacunas e relações com o sistema de arte da época? Quais suas reverberações dentro do contemporâneo? A partir do artigo de Morais, tais perguntas ainda reverberam. Para o crítico, esse museu estaria relacionado a uma ideia de “centro de sensibilidade” e “centro de informação”, como um espaço onde as relações entre espectador e instituição deveriam ser repensadas, criando novas formas de expor a informação, e, assim, ativar a sensibilidade do público. No museu pós-moderno haveria a intenção de pensar o papel dessa instituição como parte integrante da sociedade, em contraposição a um museu moderno no qual a tarefa seria apenas a de conservar as obras. “O museu, sendo um bem da coletividade, deve criar condições efetivas para que o ‘desejo estético do corpo social’ se realize plenamente”<sup>116</sup>, escreveu.

“O Museu de Arte Moderna acabou”, afirma Mário Pedrosa em 1978. Se tomarmos a frase como metáfora para uma situação de ruína e falência do projeto moderno, quais seriam os modelos possíveis que poderiam circunscrever uma nova dinâmica para o museu de arte? “Necessidade vital do homem, a arte é, por isso mesmo, uma necessidade social. É mais que um fato coletivo – é parte integrante da sociedade”<sup>117</sup>, escreve Morais, fazendo eco ao texto da conferência *Arte, necessidade vital*, escrito por Pedrosa em 1947, onde o crítico faz uma defesa enfática da arte produzida pelos enfermos do *Hospital Psiquiátrico do Engenho de Dentro*. “Não há nem pode haver, na verdade, barreiras ao mundo encantado das formas; não há filas para se entrar no seu recinto, que não é de ninguém, que é

<sup>116</sup> MORAIS, Frederico. *Plano-piloto da futura cidade lúdica*. In: Domingos da criação; [org.] Jessica Gogan. Rio de Janeiro: Instituto Mesa, 2017, p. 270

<sup>117</sup> Ibidem

comum a todos os homens indistintamente. Feliz a humanidade quando todos eles, sem inibições e iniciados, puderem penetrar o seu campo mágico!”<sup>118</sup>, diz Pedrosa.

O conceito colocado por Pedrosa de que qualquer pessoa poderia produzir arte é um ponto de inflexão para as atividades educativas e lúdicas que posteriormente seriam desenvolvidas por Frederico Morais no MAM. Morais explicita sua base teórica a partir de Pedrosa, com as devidas diferenças políticas e culturais inerentes ao tempo em que tais pensamentos críticos são circunscritos. O trabalho de Morais no museu é realizado em pleno período de ditadura civil-militar, e sob influência de toda uma geração de artistas conceituais, como Cildo Meireles, Artur Barrio e Antonio Manuel, entre outros. Podemos afirmar que a camada política do pensamento de Pedrosa passava a estar atrelada ao fazer lúdico como possibilidade de exercer a liberdade – onde o “exercício experimental da liberdade”, seria tomado como proposta museográfica e participativa.

Diante da afirmação de Morais de que a arte seria parte integrante da sociedade, torna-se possível contextualizá-la no contemporâneo, estabelecendo também uma leitura a partir da “estética relacional” formulada pelo crítico e curador francês Nicolas Bourriaud. Em *Estética Relacional*, de 1998, Bourriaud questiona: “Será ainda possível gerar relações no mundo, num campo prático – a história da arte – tradicionalmente destinado à ‘representação’ delas?” Nesse sentido, a noção de arte como um fato coletivo seria um dos elos dessa aproximação. Bourriaud em uma síntese de sua ideia de “estética relacional”, afirma:

Ao contrário do que pensava Debord (a sociedade do espetáculo), para quem o mundo da arte não passava de um depósito de exemplos do que seria preciso ‘realizar’ concretamente na vida cotidiana, hoje a prática artística aparece como um campo fértil de experimentações sociais, como um espaço parcialmente poupadão à uniformização dos comportamentos. As obras que serão aqui tratadas esboçam várias utopias de proximidade.<sup>119</sup>

Essa noção de “utopias de proximidade” encontra ecos na proposta de Morais por um “museu pós-moderno”, e a partir da elaboração de seu projeto e das ações subsequentes ao texto podemos compreender qual aspecto de coletividade e proximidade Morais pretendia instaurar. Como veremos nas práticas desenvolvidas pelo crítico que dimensionaram algumas das ideias embutidas no exercício de pensar um museu após o moderno, essas noções ficam ainda mais claras, *Do Corpo*

<sup>118</sup> PEDROSA, Mário. *Arte necessidade vital*. In: Arte ensaios; [org] Lorenzo Mammi. São Paulo: 2015, p. 66

<sup>119</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins, 2009, p. 12-13

à Terra, de 1970, e Domingos da Criação, de 1971, por exemplo, foram exposições/eventos que promoveram a atividade artística fora dos espaços tradicionais. Antes disso, a criação da *Unidade Experimental*, em 1969, buscou ampliar as noções de ensino e pesquisa em arte – e no mesmo sentido se deu a reformulação no setor de cursos do MAM (que Moraes dirigiria entre 1969 e 1972) e a criação dos audiovisuais e ainda as exposições/conceito que formularam a ideia de “nova crítica”. Todas essas realizações, se vistas em paralelo ao texto, formam a teia que estrutura o ‘plano piloto para futura cidade lúdica’, um espaço-tempo urbano que se materializa utopicamente no “museu de arte pós-moderna”.

A ideia de coletividade expressa por Moraes tem como foco a relação com o espaço urbano: é na cidade que ela de fato pode existir. Se o modernismo pensava utopicamente o papel das cidades e sua relação humana, o pós-modernismo surgia do fracasso dessa utopia para repensar os espaços coletivos comunitários sob outras bases. Em 1969, quando o texto foi escrito, já era clara a falência desse projeto moderno na sua dimensão social, especialmente no nosso caso por conta da ditadura: a urbanização do país nas décadas anteriores deixava ainda mais visível as desigualdades relativas à falta de um projeto comunitário amplo. A tentativa de resgatar esse campo comunitário como um lugar lúdico era a possibilidade de promover uma interação mais abrangente entre as pessoas, em um espaço cada vez mais fragmentado e sitiado por mecanismos de manutenção da desigualdade.

A cidade é a extensão natural do museu de arte. É na rua, onde o ‘meio formal’ é mais ativo, que ocorrem as experiências fundamentais do homem. Ou o museu de arte leva a rua suas atividades museológicas, integrando-se ao cotidiano e fazendo a cidade (a rua, o aterro, a praça ou parque, os veículos de comunicação de massa) sua extensão natural, ou ele será um quisto.<sup>120</sup>

A primeira versão do *Plano piloto para futura cidade lúdica* surge no *Correio da Manhã* organizada por itens: “a título de introdução”, “ofelimidade”, “lazer e criação”, “arte e consumo”, “museu invisível”, “não basta mostrar”, “pede-se tocar” e “vanguarda”. Posteriormente, quando Moraes o publica no livro *Artes Plásticas: a crise da hora atual*, ele suprime essa organização, e muda o nome do ensaio para *O museu: a cidade lúdica*. Vale retomar, porém, a versão original para uma análise depurada item a item.

---

<sup>120</sup> MORAIS, Frederico. Op. cit., p. 270

Na introdução, o autor problematiza o museu moderno frente às novas práticas artísticas: “A arte moderna é assunto para museus históricos e conservar é atividade de arquivo”, escreve, para em seguida questionar sobre “como conservar detritos, ambientes, proposições, manifestações plurisensoriais, happenings e conceitos?”<sup>121</sup>. A pergunta aponta para o contexto histórico e artístico denominado de pós-moderno por Morais, em consonância com o observado por Mario Pedrosa em *Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica*, de 1966, e Lucy Lippard em *A desmaterialização da arte*, livro no qual a autora estabelece um inventário de ações realizadas entre os anos de 1966 e 1972, em que as práticas processuais se sobrepunham à criação de objetos artísticos.

No item seguinte do artigo, o autor se vale da palavra “ofelimidade”, termo econômico referente à qualidade do que é útil ou proveitoso: um valor de uso que nem sempre corresponde à utilidade. Aplica-se, assim, a ideia da arte como algo fundamental à sociedade, mas sem um valor concreto ou prático – arte como produção daquilo que não se necessita. Já em “lazer e criação”, Morais fundamenta sua proposta na ideia de lazer. Há nesse ponto uma perspectiva de futuro, um lugar que analisa a sociedade em transformação nas suas dinâmicas de trabalho, que vislumbravam a automatização do labor como possibilidade de libertação do homem no futuro.

A máquina assumirá integralmente as responsabilidades econômicas e sociais do homem. Nesse momento estarão superados o homem natural e o homem técnico. O novo homem será uma síntese de ambos. O ‘homem natural tecnizado’ terá recuperado, então, o ócio inicial, necessário a atividade artística, e o desfrutará com toda a dignidade.<sup>122</sup>

Tal premissa se mostra hoje inviável. O que vemos atualmente é um sistema de trabalho cada vez mais precário e desigual, marcado por níveis de desemprego que dificultam qualquer projeção emancipatória. Embora a proposta de Morais seja construída com bases utópicas, ele não se furta em apontar caminhos mais realistas, como na menção ao economista americano Milton Friedmann, que, segundo o autor, “vê o ‘homem do após-trabalho’ como vítima do mesmo esquema alienante da sociedade atual, e aponta a existência de um lazer artificial, sublimatório e voltado para o consumismo”<sup>123</sup>. A perspectiva de Friedman se alinha à condição pós-moderna elaborada por Lyotard, na qual o capitalismo tardio compreende essas

---

<sup>121</sup> Ibidem, p. 269

<sup>122</sup> Ibidem, p. 270

<sup>123</sup> Ibidem

mudanças sociais com grande habilidade e projeta-se sobre os meios de consumo imateriais, como o lazer e o conhecimento.

Os museus contemporâneos são parte desse sistema capitalista e muitas vezes não se furtam em agregar diretamente valor simbólico a grandes marcas, como *Fundação Cartier*, *Hangar Pirelli Bicocca*, *Fundação Louis Vuitton*, e às cidades, que desejam suas arquiteturas espetaculares para se reposicionarem como centros turísticos (como o *Guggenheim* em Bilbao, o *Louvre* em Abu-Dhabi e, no Rio, o *Museu do Amanhã*). Em uma contundente crítica a essa relação, Hal Foster escreve no livro *O complexo arte-arquitetura*, de 2011:

Hoje, surgem ‘pato decorados’ em uma ampla variedade de plumagem, no entanto, mesmo que a aparência estilística seja variada, a lógica do efeito é com frequência a mesma. E, apesar dos ataques de 11 de setembro de 2001 e do crash de setembro de 2008, ainda é uma fórmula bem-sucedida para museus e empresas, cidades e Estados, sem dúvida para qualquer entidade corporativa que queira ser percebida, mediante um ícone instantâneo, como um participante global.<sup>124</sup>

Aqui Foster usa a analogia dos “pato decorados” proposta pelo arquiteto estadunidense Robert Venturi sobre a arquitetura espetacular de Las Vegas. Para Venturi, o pato decorado seria a edificação espetacular que seria um símbolo, antes de forma no espaço.<sup>125</sup> Embora a análise de Foster reflita sobre uma mudança radical na arquitetura a partir dos anos 70 a partir do crescimento de espaços “vendendo” propostas culturais, não é isso que Frederico Morais propõe. Para ele, o “museu de arte pós-moderna” se constitui na independência desse espaço em relação ao capital, condicionando a liberdade experimental da arte a um espaço imaterial – é justamente essa imaterialidade que é evocada no item “museu invisível” de seu “plano-piloto”. Segundo Morais: “Atuando sem limites geográficos o objetivo do museu é tornar-se invisível”<sup>126</sup>.

No livro *Dentro do nevoeiro*, de 2018, o professor e crítico de arte e arquitetura Guilherme Wisnik analisa a arquitetura contemporânea partindo de uma premissa de nebulosidade inerente ao “capitalismo tardio” – termo pelo qual ele configura esse contexto amplamente virtualizado e globalizado, definido pela volatilidade dos sistemas financeiros e de comunicação atuais. É nesse “capitalismo tardio” que as grandes corporações passam a lucrar mais com dados e agenciamentos, do que com produtos ou serviços, (como no caso de empresas como

<sup>124</sup> FOSTER, Hal. *O complexo arte-arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 36

<sup>125</sup> Ibidem, p. 25

<sup>126</sup> MORAIS, Frederico. Op. cit., p. 270

*Facebook, Google ou WhatsApp*), que a concretude das imagens e estruturas arquitetônicas ganha cada vez mais a forma opaca das nuvens da internet e dos índices especulativos da bolsa de valores, e que o poder das representações parece se exaurir na superexposição do *self*. Nesse contexto, a arquitetura, que já fora permeável aos espaços vazios modernos e espetacular com seus “patos decorados” caros ao pós-moderno, hoje parece caminhar para uma nebulosidade mais próxima da noção de atmosferas.

Segundo Wisnik essa seria a “imagem, talvez, de um mundo mudo, selado, pacificado contra a verborragia iconográfica”<sup>127</sup>. Refletindo sobre a proposta de “museu invisível” colocada por Frederico Morais, e a condição atual da arte e da arquitetura apontada por Wisnik, é possível aproximarmos a falência de um determinado projeto moderno e abrir brechas que possam recontextualizar esse “plano piloto da futura cidade lúdica”. Como passar da escala da cidade, para o espaço ainda muito mais abstrato do capitalismo globalizado? Como representa-los mentalmente, e nos situarmos em relação a isso? É o que Wisnik tenta responder.

Hoje, como argumenta Nelson Brissac, a ‘experiência fenomenológica do sujeito individual não coincide mais com o lugar onde ela se dá’, pois, ‘o espaço perdeu situabilidade’. Diante da radical ruptura que vivemos entre experiência cotidiana e esses modelos de espaços abstratos e incomensuráveis, é preciso mapear posições através de um jogo permanente entre presença e ausência, numa cartografia de fluxos. Assim, não é possível, nem desejável retornar a uma distância aurática, nem pretender resgatar o predomínio óptico sobre o tático como forma de percepção coletiva. Temos que assumir a condição amorfa, movediça e nebulosa dos territórios informes nos quais nos movemos, e buscar meios de compreendê-los, e, assim, de ativá-los.<sup>128</sup>

Frederico Morais propõe que o “museu de arte pós-moderna” fosse um “propositor de situações artísticas que se multiplicam no espaço-tempo da cidade”<sup>129</sup>, para assim, mais que um acervo ou um prédio, o museu se tornasse parte de uma ação criadora. Nesse sentido, assumir a condição amorfa, nebulosa e movediça enquanto tática de atuação no presente seria também um dos preceitos do “museu pós-moderno”. Se manter as estruturas de poder na esfera da abstração é o modelo do capital atual, condicionar as estruturas de lazer e criação a esse modelo fluido com reverberações no pensamento nômade de Deleuze seria dificultar a cooptação desse sistema cultural às mesmas estruturas de poder, replicando assim suas próprias táticas como uma espécie de antidoto. Frederico Morais, não se furta

<sup>127</sup> WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro*. São Paulo: Ubu, 2018, p. 221

<sup>128</sup> Ibidem, p. 225

<sup>129</sup> MORAIS, Frederico. Op. cit., p. 270

em ampliar as definições para seu “museu pós-moderno” e, embora o texto trate de um exercício conceitual, ele busca algumas formas de viabilidade para tal modelo, aproveitando sua análise para falar explicitamente da arquitetura e do sistema de exposições desse projeto.

As visitas guiadas às exposições e acervo, por exemplo, poderão ser transformadas em expedições na cidade, buscando-se com isso uma integração com o próprio fruir incessante a vida diária. As aulas e conferências poderão ser levadas igualmente à rua, bem como todas as demais ‘atividades complementares’. No processo de renovação da museologia, há uma inversão de valores: expor e conservar cedem lugar às atividades complementares, que passam a ser atividades primeiras e básicas. (...) Claro que o Museu de Arte Pós-Moderna pode prescindir de tudo isso, como, também de acervo, limitando-se a programar atividades lúdicas no vasto salão da cidade. Para isso bastam umas poucas salas, funcionando como escritório, ou, quem sabe, no futuro, um computador.<sup>130</sup>

Em 1969, à frente do setor de cursos do MAM, Morais viria a desenvolver algumas ações que tornaram tangíveis essas ideias. Uma delas seria a criação da *Unidade Experimental*, juntamente com Cildo Meirelles, Luiz Alphonsus e Guilherme Vaz, explicada no documento enviado ao museu solicitando sua criação.

Sr. Diretor

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

1. Há vários anos vêm desenvolvendo atividades no campo das artes plásticas, música, ciência, crítica e teoria de arte, ensino, algumas já de conhecimento público, outras inéditas ou apenas projetadas, que no seu conjunto significam a tentativa de criação, de uma nova linguagem condizente com o caráter planetário e aberto de nossa época.
- (...) 3. A atividade artística, hoje, é cada vez mais coletiva e interdisciplinar; a obra de arte rompendo as categorias e disciplinas, tal como a ciência, é mais e mais plurissensorial, ambiental, participacional. No mesmo sentido o Museu evoluiu da ideia de acervo e/ou exposição para outra, mais ampla e rica, que é ser um local onde se dão situações artísticas, cuja ocorrência, por seu caráter multiplicador e por seus efeitos *em retard* não podem ser reduzidos a simples estatísticas e números.
4. Isso posto, vêm solicitar a V.S. e abrigo do MAM para as atividades e realizações da Unidade Experimental no sentido da codificação de novas linguagens, que incluiriam ‘formas de pensamento e de comunicação e informação através de todos os sentidos (tato, cheiro, audição etc.), numa exploração mais ampla da capacidade lúdica do homem, ou seja, de uma pesquisa interdisciplinar, em todos os campos, sem qualquer limitação de ismos, cânones ou escolas. (...)<sup>131</sup>

Durante cerca de um ano, a *Unidade Experimental* promoveu debates com a participação de artistas, cientistas e teóricos, além de um concerto de Guilherme Vaz e um curso de Cildo Meirelles. Nos anos de 1972 e 1973, por meio da *UE* foi feita uma pesquisa sobre os frequentadores do MAM. O artista Luiz Alphonsus,

---

<sup>130</sup> Ibidem

<sup>131</sup> ALPHONSUS, Luiz et al. *Transcrição do documento inaugural da Unidade Experimental*. In: Domingos da criação; [org.] Jessica Gogan. Rio de Janeiro: Instituto Mesa, 2017, p. 227-228

tem uma leitura sobre esse período que aponta essa iniciativa como um embrião do *Domingos da Criação*.

A Unidade foi um grupo que se reuniu. Anunciamos que ia ter essas reuniões, começaram a acontecer, entrou mais gente, mais gente, mais gente, de repente a sala estava lotada aí saiu do controle, não é? Começou a ir pra fora. Tornou-se um organismo vivo, e o Frederico coordenou isso. A caminhada desse organismo vivo.<sup>132</sup>

“Encarada como um laboratório de linguagem, a UE pretendeu explorar o máximo a capacidade lúdica do ser humano”<sup>133</sup>, escreveu Morais. Ao analisar os depoimentos de seus colaboradores, tem-se a sensação de que mais que resultados, a UE materializava um campo fértil para o debate, aproximando as propostas do “museu pós-moderno” às práticas artísticas que vinham sendo desenvolvidas por um determinado grupo no MAM. Há uma informalidade que perpassa esse contexto e que determina o Museu de Arte Moderna do Rio como local fundamental às convergências dessas ideias e proposições.

“O MAM era um lugar agregador nessa época, todos nós nos reuníamos na cantina, e tal. (...) Reuníamo-nos – muitos artistas, jornalistas, poetas, várias pessoas (...) sentávamos lá e conversávamos sobre as experiências que cada um estava passando. E começou a se tornar uma coisa mais participativa”<sup>134</sup>, escreveu Luiz Alphonsus. E se a *Unidade Experimental* é uma das materializações desse campo fértil de discussões, a cantina do museu, local onde se reunia a vanguarda do período, pode ser tomada como a ágora onde se dava o debate.

Seus integrantes reuniam-se praticamente todos os dias, a partir das 16 horas, na cantina do MAM, para comentar exposições e a situação política; discutir questões estéticas ou se encontrar com artistas mais velhos ou recém-chegados de São Paulo e de outros estados; programar atividades e ações, redigir manifestos. Ou, como afirmou certa vez Carlos Vergara, para resolver todos os problemas do Brasil e se possível do mundo.<sup>135</sup>

A cantina do museu, portanto, se configurava como um espaço heterotópico, democrático e informal. Traçando paralelo entre a cantina e o “museu pós-moderno”, notamos o movimento de levar o museu pra fora, para a informalidade, como uma tentativa de romper com o cânone da estrutura de pureza. Esse seria o

<sup>132</sup> ALPHONSUS, Luiz. Luiz Alphonsus [entrevista concedida a] Jessica Gogan e Guilherme Vergara. In: Domingos da criação; [org.] Jessica Gogan. Rio de Janeiro: Instituto Mesa, 2017, p. 226

<sup>133</sup> Ibidem, p. 236

<sup>134</sup> Ibidem, p. 224

<sup>135</sup> MORAIS, Frederico. *A arte não pertence a ninguém* [entrevista concedida a] Marília Andrés Ribeiro. Revista UFMG, Belo Horizonte, v. 20, n.1, p. 339, jan./jun. 2013

sentido proposto por Morais a fim de estabelecer um senso de comunidade: uma noção que seja diretamente associada a ideia de lazer. Outro ponto para se pensar um espaço fora dos cânones tradicionais da instituição seria a ampliação da noção de ateliê, “passando a ser qualquer lugar da cidade onde estiverem reunidos professores e alunos, e a técnica a ser desenvolvida na realização dos trabalhos é aquela adequada aos materiais e locais disponíveis no momento”<sup>136</sup>, escreve. Trazendo tal pensamento crítico para a prática, ao longo do período em que exerceu a atividade de professor no MAM, Morais promoveu incursões com seus alunos pela cidade, a fim de propor outras associações dentro do ensino de arte.

Eu levava meus alunos às feiras e supermercados para melhor compreender a pop-art. Ou percorríamos de ônibus áreas industriais para contemplar gasômetros, silos e outras estruturas industriais para em seguida confrontá-las com a minimal art. Ou alugávamos tratores e escavadeiras para fazer perfurações e outras intervenções nas areias de uma Barra ainda inabitada, quando o tema em discussão era a land-art e suas implicações metafísicas.<sup>137</sup>

Questões como a ampliação das possibilidades do ensino de arte e das funções do crítico e do curador perpassam a proposta de “museu pós-moderno”. Haveria uma tentativa de contaminar tais funções, assumindo posição onde o crítico também poderia ser artista. Nesse sentido, mais uma vez sua prática exemplifica algumas das questões delineadas enquanto proposta teórica. Em 1971, Morais realiza na *Petite Gallerie*, no Rio, três exposições a partir das obras de Cildo Meirelles, Tereza Simões e Guilherme Vaz (englobadas sob o título de *Agnus Dei*) para as quais ele estabelece o termo “nova crítica”.

Na exposição realizada a partir da obra *Inserções em circuitos ideológicos*, de Cildo, Morais propõe uma instalação onde o público era convidado a caminhar sobre a superfície frágil de 15 mil garrafas de Coca-Cola que faziam o papel de um piso elevado; ao fundo da sala via-se um cartaz com a frase, “gentilmente cedidas e transportadas por Coca Cola Refrescos SA”. A obra, que diluía as fronteiras entre crítica de arte, curadoria e proposta artística, se posicionava como uma tentativa de estabelecer o discurso crítico de uma maneira menos hermética, com o intuito de ampliar o próprio circuito de arte. O ato de Morais pode ser tomado como um rompimento com determinadas hierarquias, confundindo as fronteiras entre crítica e criação. “Porque sempre fui um crítico engajado – e pra mim, a crítica é parcial,

---

<sup>136</sup> Ibidem, p. 343

<sup>137</sup> Ibidem

tem seu ‘parti pris’, pois ela é, também, uma visão de mundo (...) E aprofundando na criação alheia, vai ele próprio se tornando um criador. Um artista”<sup>138</sup>, ele escreve.

A atitude de Moraes encontraria paralelos na cena internacional, particularmente em Harold Szeemann. Em 1969, o curador suíço realizou a exposição *When attitudes become form*, mostra fundamentada nas obras onde o processo era o que importava. Segundo o curador, “os artistas escolhidos não seriam de forma alguma produtores de objetos, mas articuladores de conceitos, processos, situações e informação”.<sup>139</sup> A maneira como Szeemann articula essa proposta, tanto em relação a prática expositiva, quanto na sua relação com os artistas participantes, consolidaria a ideia do que seria um curador hoje.

Em 1972, Szeemann realizaria na *Documenta*, uma das mais importantes exposições de arte do mundo que ocorre a cada 5 anos na cidade de Kassel, na Alemanha, um possível desdobramento das suas propostas levadas a cabo anteriormente. Na *Documenta 5*, Szeemann segundo suas palavras procurou que a mostra deixasse de ser um museu de 100 dias para se tornar um evento de 100 dias, com ações, happenings e processos que discutiam a problemática da nova materialidade da arte contemporânea. A postura do curador como um proposito ativo, no entanto, interferindo nas relações entre as obras para chancelar um discurso crítico dado à priori, chegou a incomodar alguns artistas participantes. Um grupo que incluía nomes como Sol LeWitt, Hans Haacke e Richard Serra, entre outros, respondeu à postura do curador redigindo um manifesto que colocava Szeemann como um artista-curador, com os próprios artistas postos como parte de uma obra maior: a própria *Documenta*. Alguns dos artistas chegaram a retirar suas participações da exposições, dilatando ainda mais essas divergências.

Torna-se claro, que o período que abrange o final da década de 60 até o meio de 70 vem, com a arte conceitual, confundir e deturpar diversas fronteiras até então pré-estabelecidas. As figuras do curador/crítico, do artista e do museu/galeria passavam a ser potencialmente contaminadas e experimentadas em novas convenções, deixando as categorias, antes bem delimitadas, como um legado do período moderno que estava em transição para o contemporâneo. Juntamente com a multiplicação das práticas artísticas, se consolidava a figura do curador como hoje

<sup>138</sup> MORAIS, Frederico. *A crítica*. In: Artes plásticas: A crise da hora atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p. 52

<sup>139</sup> SZEEMANN, Harold. *When attitudes become form*. P. 193

a compreendemos – e paradoxalmente, ainda hoje, a problematização desses limites entre curador, artista e instituição, continua atravessando tais categorias.

No Brasil da década de 1970, Frederico Morais ajudava, portanto, a instituir a noção contemporânea de crítica e curadoria, fundamentando-a em gestos de ruptura, como nas exposições por ele propostas: *Domingos da criação*, *Do corpo à Terra* e *Agnus Dei*, e na sua atuação à frente do setor de cursos do MAM. É nesse paralelo que poderíamos vincular Morais a Szeemann: ao fundamentar um campo a partir das suas contradições e tensões.

Em seu ensaio *O que é um curador? A ascensão (e queda) do curador autor*, de 2007, a crítica Claire Bishop responde ao argumento do crítico e filósofo Boris Groys<sup>140</sup>, de que não haveria distinção entre a organização de exposições e a “arte da instalação”. Para Bishop, o período entre 1968 a 1972 foi momento fundamental na consolidação da ideia de autoria vinculada ao curador independente, ressaltando um paralelo entre as práticas de “crítica institucional” e a “arte da instalação” com o surgimento do curador-autor. Nesse caso, Bishop cita Harold Szeemann como o exemplo paradigmático da tensão entre artista e curador-autor, e situa a obra *Musée d'Art Moderne* (1968-1972), de Marcel Broodthaers, como emblemática para se compreender o cruzamento entre os campos de curadoria, autoria e “crítica institucional”.

Os anos 1968-72 — os anos do *Musée d'Art Moderne* de Broodthaers — são aqueles de uma luta de poder, não simplesmente pelo controle de um espaço, mas pelo controle de um sentido (e no caso de Broodthaers, a afirmação de um sentido profundamente ambíguo). Hoje, quando a influência do crítico independente foi suplantada por um curador não-tão-independente como árbitro do gosto, parece necessário reavaliar a autonomia autoral que é evacuada na afirmação de Groys segundo a qual os papéis do artista e do curador convergiram. O curador freelance já não é mais uma figura independente, senão uma celebridade perseguida tanto por artistas quanto por galerias, e que age como corretor de influências entre colecionadores, o mercado e agências de financiamento. Que essa figura exerce uma atração substancial para uma geração mais jovem é um sinal dúbio, posto que a competitividade para ascensão na carreira curatorial, exige cada vez mais estilos de assinaturas e artifícios [gimmicks]. E pela promessa de associação com essas figuras globe-trotters, artistas parecem demasiado felizes em preencher os pedidos curoriais mais vazios.<sup>141</sup>

A proposta da “nova crítica” de Frederico Morais talvez fosse hoje questionada, justamente pela consolidação das categorias – crítico, artista, instituição, – antes fluidas e em transformação. Tais categorias, no entanto, hoje

<sup>140</sup> GROYS, Boris. *Sobre curadoria*. In: Arte poder. Editora UFMG, 2015, Belo Horizonte, p. 61

<sup>141</sup> BISHOP, Claire. *O que é um curador? A ascensão (e queda?) do curador auteur*. Revista Concinnitas, Rio de Janeiro, a. 16, v.2, n. 27, dez. 2015

carregam a aura da ambiguidade e do velamento do contemporâneo, sendo constantemente atravessadas por hierarquias que refletem as instâncias das relações institucionais e da presença do mercado de arte em determinadas escolhas.

Quando Frederico Morais assume de forma mais radical a condição de curador-autor, passando a se confundir com a figura do artista nas exposições da *Petite Gallerie*, em 1971, o poder do curador independente não era uma realidade no sistema de arte. Com a legitimação desse poder, as problemáticas inerentes ao arranjo de forças entre artista, instituição, curadoria e mercado se tencionam na dinâmica de consolidação de espaços e hierarquias, cada vez mais regidas pelo capital. Para Claire Bishop, no entanto “o curador-autor nunca esteve tão distante do artista-curador”<sup>142</sup>.

Se essa proximidade entre curador-autor e artista-curador segue existindo, as condições de realização dos projetos de um curador-autor e de um artista são agora demarcadas em instâncias de subjetividade que pouco aceitam a contundência do gesto artístico de afirmação desse curador. O curador-autor continua presente, no entanto, nega sua condição de artista para reger um sistema no qual ele é figura fundamental. Justamente o que não pretendia Morais com a “nova crítica”.

Outro aspecto que adensou as possibilidades de um “museu pós-moderno” foi a criação, por Morais, de audiovisuais no fim da década de 1960. Neles, as associações que haviam sido propostas nas suas aulas do MAM, como as caminhadas pela cidade e atividades de campo (que estabeleciam novas conexões teóricas à história da arte) ganhariam uma condição narrativa. Nesse caso, as projeções de slides, comumente usadas para as aulas, são rearranjadas em outras perspectivas históricas e contextuais. O aspecto teleológico é assim problematizado nas associações que podem tecer paralelos com o conceito de “museu imaginário”, estabelecido pelo crítico André Malraux.

(...) o museu suprime de quase todos os retratos (mesmo sendo eles de um sonho), quase todos os modelos, ao mesmo tempo que extirpa a função às obras de arte: não reconhece Paladio, nem santo, nem Cristo, nem objeto de veneração, de semelhança, de imaginação, de decoração, de posse, mas apenas imagem das coisas, diferente das próprias coisas, e retirando desta diferença específica a sua razão de ser. O museu é um confronto de metamorfoses.<sup>143</sup>

---

<sup>142</sup> Ibidem

<sup>143</sup> MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: Ed. 70, 2011, p. 10

No texto, o crítico francês reflete sobre as novas possibilidades relativas à circulação das imagens fotográficas: a fotografia não apenas como a reprodução de uma obra, mas uma nova obra em si. A foto de uma escultura abre, assim, a interpretação da própria escultura que foi objeto da foto, e as possibilidades de reprodução tornam inerentes a quebra das hierarquias históricas e materiais da imagem. O papel fundamental da edição, portanto, produz aproximações e distanciamentos que reforçam a ruptura com a narrativa linear. Tais operações, que transbordam do campo da imagem para pensar a própria estrutura do museu, são o que Malraux nomeia como um “confronto de metamorfoses”: a metamorfose do cânone que possibilita outras formas de contar a história da arte e, nesse pensamento, a brecha para imaginação se torna fundamental. Atualizando tal conceito, a artista e professora Anna Bella Geiger escreve em trabalho de 1974: “a imaginação é um ato de liberdade”.

Os audiovisuais de Frederico Moraes parecem beber dessa fonte. Em um deles, fotos de canteiros de obras na cidade são confrontadas às esculturas de artistas da *Escola Brasil*<sup>144</sup>, como José Rezende e Fajardo. Em outro, intitulado *O pão e o sangue de cada um* (1970), imagens de Goya são relacionadas às obras de Artur Barrio. Em *Cantares*, audiovisual de 1971, uma bobina industrial se revela aos poucos, evocando uma situação fantástica que relaciona o objeto às esculturas de Ione Saldanha.

Muitas vezes me senti um pouco prisioneiro dos diapositivos que posso, como se a imagem projetada me levasse a aceitar ou divulgar certas ideias pré-existentes neles. Porém, fui percebendo a existência do projetor e as possibilidades de usá-lo criativamente – foco, zoom, o ritmo (tempo) na passagem dos diapositivos, o uso simultâneo de vários projetores, etc. Mais ainda: percebi as infinitas possibilidades de combinação dos diapositivos, permutando significados, propondo aos alunos combinações, confrontos ou mesmo jogando aleatoriamente com as imagens. E finalmente agreguei o som e a música – estava próximo do audiovisual.<sup>145</sup>

Na proposta de “museu pós-moderno”, assim como nos audiovisuais, se observa o rompimento com uma história linear narrativa. Para Moraes, o “museu pós-moderno” deveria priorizar a possibilidade do espectador se tornar um

<sup>144</sup> Centro de experimentação artística dedicado ao ensino e pesquisa, concebido em 1968 por um grupo de artistas paulistas – José Resende (1945), Carlos Fajardo (1941), Luiz Paulo Baravelli (1942) e Frederico Nasser (1945), – está ancorado na ideia de que o aprendizado da arte passa sobretudo pela experiência no interior de ateliês, e não pelo ensino formalizado de história, técnicas e métodos, como prescrito pelas escolas de arte tradicionais.

<sup>145</sup> MORAIS, Frederico. Op. cit., 1975, p. 50

participante ativo, para que ele mesmo pudesse tecer suas associações e construir novas histórias, substituindo o *ver* pelo *fazer*. Segundo Morais, “a TV, as revistas, os livros e fascículos de arte (...), os filmes de arte, os diapositivos e diafilmes substituiriam o museu de arte com muito mais eficiência e repercussão na tarefa de mostrar”<sup>146</sup>.

No item do texto *Plano-piloto para futura cidade lúdica*, intitulado “pede-se tocar”, o crítico elabora essa questão da participação do espectador. Aqui, Morais traz novamente a clara influência de Mário Pedrosa, explicitando a noção de museu como um “paralaboratório”, principalmente a partir do texto *Arte experimental e museus*, publicado por Pedrosa em 1960. “Diferente do antigo museu, do museu tradicional que guarda, em suas salas, as obras primas do passado, o de hoje é, sobretudo, uma casa de experiências É um paralaboratório. É dentro dele que se pode compreender o que se chama de arte experimental, de invenção”<sup>147</sup>, diz o texto de Pedrosa. A partir de tal paradigma, Morais aponta que “o Museu de Arte Pós-Moderna deve ser um laboratório de experiências, campo de provas visando à ampliação da capacidade perceptiva do homem, exercício continuado de liberdade”<sup>148</sup>.

Quando Pedrosa se refere ao museu em seu texto de 1960, porém, ele tem como objeto de análise a relação entre o museu moderno e um museu histórico, enquanto Morais adapta esse conceito para um novo campo: a ruptura com uma ideia de museu moderno. Para Morais essa proposta de “museu pós-moderno” estaria associada à ideia de um “museu-vida”, e um “museu-liberdade”, rótulos aos quais ele se referia na sua abrangência conceitual. Certamente o “museu-liberdade” daquele momento, já não era um museu moderno, e tinha como pressuposto a “desmaterialização” do objeto artístico e as relações de arte e vida contaminadas.

Frederico Morais encerra o texto com o item “vanguarda”, e nesse ponto traz uma abordagem curiosa do ponto de vista presente: nele o crítico aponta a “desmaterialização da arte” como que levando a uma desvalorização financeira, se referindo a essa desmaterialização, como um paradigma que junta questões dispares como arte cinética, a Pop, a arte povera e a arte conceitual. Nesse sentido, essas

<sup>146</sup> MORAIS, Frederico. *Plano-piloto para futura cidade lúdica*. In: Domingos da criação; [org.] Jessica Gogan. Rio de Janeiro: Instituto Mesa, 2017, p. 270-271

<sup>147</sup> PEDROSA, Mario. *Arte experimental e Museus*. In: Política das Artes: Textos escolhidos I [org.]; Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995, p. 295

<sup>148</sup> MORAIS, Frederico. Op. cit., 2017, p. 271

situações que pareciam não caber no museu moderno, para Morais “determinam a perda do valor econômico das obras, deixando essa de ser um investimento (relação suporte/propriedade) para colecionadores e museus”<sup>149</sup>.

Sob essa ótica, restaria, portanto, ao museu pós-moderno “assumir um papel verdadeiramente criador e cultural, impulsionando e coordenando a criação de vanguarda”<sup>150</sup>. Hoje fica claro que tais práticas já foram totalmente absorvidas pelo mercado e pelo próprio museu, nas suas dimensões de espetáculo ou em seu radicalismo cada vez mais domesticado.

O fato do texto de Morais ter sido escrito em 1969 é algo a ser levado em consideração. Naquele momento o conceito de pós-moderno ainda era incipiente, e, mesmo que a crise das vanguardas e a pulverização das práticas artísticas estivessem em curso, a utopia característica da modernidade não havia sido de todo suplantada. Nesse sentido, a leitura do que seria essa ideia de “pós-moderno” proposta por Morais novamente tem em Mario Pedrosa um lastro teórico. Ao analisar a obra de Hélio Oiticica, em 1966, Pedrosa argumenta que, para o artista pós-moderno, “os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvido na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionais”<sup>151</sup>. Nesse caso, tanto na leitura de Pedrosa como na de Morais, a noção de pós-modernidade não implicaria na própria definição de um contexto mais abrangente, que abarcasse uma instância cultural ampla, sendo conduzida prioritariamente em função de práticas artísticas que emergiam no presente.

Morais apontava à falência de um modelo de museu moderno enquanto um espaço para construção de uma memória de futuro a partir de argumentos teleológicos, mas intuía essa situação dentro da definição de um novo futuro – condicionando tal situação na acepção de uma utopia. Não por acaso o *Plano piloto para futura cidade lúdica* contem o futuro como índice de temporalidade e aponta o museu como o centro desse espaço urbano – que já demonstrava, em 1969, indícios de falência. Segundo o teórico italiano Franco Berardi a intenção das revoltas de 1968 seria definida como “a imaginação no poder”. Para Berardi, no entanto, “a imaginação cria concatenações semióticas que não correspondem à combinatória

---

<sup>149</sup> Ibidem

<sup>150</sup> Ibidem

<sup>151</sup> PEDROSA, Mario. *Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica*. In: Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III; [org.] Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 2004, p. 355

existente de imagem”<sup>152</sup>. Essa imaginação citada por Berardi reverbera em Morais como um traço de utopia.

O texto de Morais tem como seu elemento de força uma perspectiva de futuro que, embora fosse política na sua essência, foge às chaves panfletárias de análise. Ainda que hoje o conceito do “museu pós-moderno” possa trazer incongruências com a realidade, ao reivindicar em 1969 um futuro tomando o museu como centro de um pensamento social e cultural, Morais afirmava uma possibilidade prática de “exercício experimental da liberdade” – um exercício que ampliava as percepções do que seria a pós-modernidade, e que especulava sobre futuros possíveis, algo que vem se mostrando cada vez mais necessário no presente distópico.

---

<sup>152</sup> BERARDI, Franco. *Depois do futuro*. São Paulo: Ubu editora, 2019, p. 84

## II

O *Plano piloto para futura cidade lúdica* é um exercício crítico, apesar de reverberar em várias práticas realizadas por Morais ao longo de sua trajetória, seria nos *Domingos da Criação* que esse exercício tem aplicação mais contundente. Organizados no MAM em 1971, é nesses eventos que se concretiza a concepção de um museu que ultrapassa a arquitetura institucional para ocupar a cidade, onde a apresentação de objetos se torna irrelevante em posição às práticas e processos, onde o público/espectador é instigado a vivenciar esse processo sendo ele mesmo um agente criador, e onde as hierarquias do sistema da arte, – artista, curador, espectador – se misturam. É nos *Domingos da Criação*, portanto, que a cidade lúdica acontece de fato.

Ainda que o evento saia dos salões do museu, esse espaço público seria o vão e os jardins do MAM. No memorial descritivo escrito pelo arquiteto Affonso Eduardo Reidy para o Museu de Arte Moderna do Rio, em 1953, ele aponta como uma das bases do seu projeto a organicidade entre o museu e seu entorno. Havia, segundo Reidy, uma preocupação em evitar que o edifício viesse a constituir um elemento perturbador na paisagem, entrando em conflito com a natureza.

Daí o partido adotado, com o predomínio da horizontal em contraposição ao movimento do 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.<sup>153</sup>

Morais ao conceber os *Domingos da Criação* segue em coerência com o que o arquiteto planejara. Para Morais, “o Aterro seria a extensão natural do MAM, e nesse sentido, o museu deve levar à rua suas atividades, integrando-se ao cotidiano da cidade.”<sup>154</sup> Sobre as tensões inerentes a essa arquitetura, a pesquisadora Jessica Gogan ressalta:

O jogo construtivo-antropofágico das forças contraditórias entre ‘floresta e escola’ enunciado por Oswald de Andrade como cerne híbrido da identidade brasileira revela-se nas dicotomias do horizontal/vertical, da possibilidade democrática/elitismo funcional, do dentro/fora e do museu/antimuseu; tensões tanto geradoras quanto desafiantes que permeiam a genealogia do experimental de uma potência de ‘museu-liberdade’ no MAM.<sup>155</sup>

<sup>153</sup> COELHO, Frederico [org.]. *Memorial descritivo Affonso Eduardo Reidy*. In: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: arquitetura e construção. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010, p. 22

<sup>154</sup> MORAIS, Frederico. *Cronocolagem: os Domingos da Criação*. In: Domingos da criação; [org.] Jessica Gogan. Rio de Janeiro: Instituto Mesa, 2017, p. 240

<sup>155</sup> Ibidem, p. 251

Certamente o projeto de Reidy contribuiu para essa permeabilidade entre o museu e a cidade. As bases conceituais desse projeto são, no entanto, constituídas a partir de uma abrangência que orienta toda a vocação experimental do MAM – e a possibilidade de estabelecer um “museu/escola” que esteja diretamente vinculado à formação de público e de artistas, é o que difere o projeto do MAM de seu par análogo, o MoMA de Nova York. Nesse sentido, para se construir uma memória de futuro, se fazia necessário fundamentar uma concepção de cultura na sociedade através da educação.

Sobre a missão do MAM, a pesquisadora Sabrina Parracho Sant’Anna enxergava que “o museu precisava aproximar-se do homem comum e, em se aproximando, criar seu próprio público. Não bastava fazer acontecer o museu na cidade, era preciso levar o museu até ela.”<sup>156</sup> Esse seria o ideário norteador tanto da gestão da diretora Niomar Muniz Sodré quanto para a implementação do prédio no Aterro do Flamengo tendo como pilar o *Bloco-escola*, afirmando o vínculo entre a vocação experimental e a vocação educativa do museu.

Em 1969, quando Frederico Morais assume a coordenação do setor de cursos do museu, há um fortalecimento dessas ideias iniciais que permeiam a genealogia do MAM. Ainda que jamais tenham deixado de existir, é na gestão de Morais que algumas questões sobre o fazer artístico em uma nova condição pós-moderna são postas em prática: temas como a crise da representação e a dissolução do objeto e da autoria, a crítica institucional, a arte conceitual, e as relações entre arte e vida, passam a ser fomentados e discutidos. Morais estabelecia assim a base desse fazer experimental, mais vinculado aos processos artísticos, pondo em xeque as próprias funções do museu na sua dimensão de arquivo e coleção.

O foco em tais práticas artísticas possibilitou a aplicação de pontos levantados a partir da premissa de um “museu pós-moderno”, instituindo-os como parte fundamental para se pensar em uma “futura cidade lúdica”. Nesse sentido, a educação como forma de revolucionar a sensibilidade, como apontara Mário Pedrosa, estabelecia um norte para as ações vinculadas ao setor de cursos do museu, assim como para os *Domingos da criação*. Morais afirma ter concebido o evento inicialmente como uma extensão das atividades didáticas, procurando “desenvolver

---

<sup>156</sup> SANT’ANNA, Sabrina Paracho. *Construindo a memória do futuro*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2011, p. 99

propostas criativas para o período de férias (janeiro e fevereiro), abertas a um público maior, especialmente nos fins de semana.”<sup>157</sup>

Com a queda nas atividades do museu e do próprio circuito cultural da cidade nos meses de janeiro e fevereiro, a realização dos *Domingos* surgia como uma forma de ocupar um espaço vago, já que boa parte dos frequentadores do MAM permanecia na cidade nessa época. “Era preciso imaginar atividades artísticas que se adequassem, criativamente, ao comportamento descontraído, lúdico e irreverente do carioca nos meses de verão”<sup>158</sup>, escreveu Morais. O sucesso de público e mídia, no entanto, prorrogou a realização dessas atividades até agosto, e o que se planejará apenas como uma edição se tornou uma série de seis eventos. Da sua origem como atividade educativa, tangenciava-se a própria concepção de lazer que Morais colocara no texto *Plano piloto para futura cidade lúdica*.

Uma das atividades motoras dos Domingos da Criação era a de que criação não está restrita às atividades dominicais. Ela pode e deve ser desenvolvida em tempo integral, em casa ou no trabalho, no lazer e nas atividades produtivas, no modo como nos vestimos, caminhamos, conversamos, nos relacionamos com outras pessoas, como participamos da vida política e social. Estimulando a criação, vamos libertando o homem – e a própria arte, que não está restrita aos museus.<sup>159</sup>

Voltamos então às bases da proposta do “museu pós-moderno”, no qual Morais pensa a ideia de lazer como um momento de criação, e toma como exemplo o texto *Crelazer* de Hélio Oiticica. Escrito em 1969, o texto-conceito de Oiticica repensa a condição do museu, questionando o sistema que teria como pilar as funções de arquivo, legitimação e conservação. Para o artista, concomitante à ruptura desse sistema, seria necessário romper também com os agentes por ele legitimados, para assim propor uma nova dinâmica de lazer e cultura.

Não ocupar um lugar específico, no espaço ou no tempo, assim como viver o prazer ou não saber a hora da preguiça, é e pode ser a atividade a que se entregue um ‘criador’. Quem é ou quem poderia ser um criador? Criar pode ser aquele que cria uma cria, um criador de cavalos, por exemplo. Mas, pode um criador de cavalos ser ‘o criador’? Talvez, por que não? mais do que muito fresco que anda pintando por aí. Claro – depende de como o faça, como se depare no lazer-prazer-fazer. (...) O *Crelazer* é o criar do lazer ou crer no lazer? – não sei, talvez os dois, talvez nenhum.<sup>160</sup>

<sup>157</sup> MORAIS, Frederico. Op. cit., 2017, p. 239

<sup>158</sup> Ibidem

<sup>159</sup> Ibidem, p. 240

<sup>160</sup> OITICICA, Hélio. Aspiro ao grande labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 113

Segundo Morais, os *Domingos* debatiam “a problemática do lazer em relação ao trabalho e à arte no âmbito da sociedade urbana”<sup>161</sup>. Tal debate se dava, ainda segundo ele, pois “as mesmas estruturas (empresariais ou governamentais) que exploram a mais-valia do trabalhador também exploram o lazer dos fins de semana”<sup>162</sup>. Assim, Morais partia do questionamento sobre “de que matéria é feita o domingo” para elaborar as possibilidades de uma “educação não apenas como aprendizado de leitura, de formular conceitos, mas educação no sentido de vida”<sup>163</sup>.

Era, portanto, um exercício que ampliaria os campos de subjetividade, pensando na ideia de que todo mundo poderia exercer sua criatividade. Mario Pedrosa, Joseph Beuys e Hélio Oiticica foram alguns dos que disseram que todo mundo é um artista, e Frederico Morais endossa essa ideia.

Todas as pessoas são inatamente criativas, independente de sua origem étnica ou situação social, econômica ou cultural e só não exercem seu potencial criador se são impedidas a isso por algum tipo de repressão – familiar, educativa, política etc...<sup>164</sup>

Por lazer, nesse sentido, comprehende-se tanto a atividade lúdica quanto criativa, e é essa concepção atrelada à criatividade, que Morais enxerga como possibilidade de “enfrentar a massificação e o processo repressivo da sociedade atual, a massagem contínua que representa a mensagem publicitária”<sup>165</sup>. Ao romperem com a obviedade do domingo tradicional – da missa, do clube, do jogo de futebol, do programa de auditório, da praia – os *Domingos* se tornam metáfora de enfrentamento à situação político repressiva articulada pelos valores de tradição, família e propriedade, então pregados pelo regime militar.

Morais definiu a possibilidade de “transformar o lazer em atividade criadora”<sup>166</sup> como meta do “museu pós-moderno”. A perspectiva do lazer enquanto mecanismo de emancipação do espectador é o que talvez possa sugerir uma aproximação entre os *Domingos da Criação* e a noção de estética relacional. Para Nicolas Bourriaud, autor do livro *Estética relacional*, de 1998:

Os artistas procuram interlocutores: visto que o público continua a ser uma entidade bastante irreal, eles incluem esses interlocutores no próprio processo de produção.

---

<sup>161</sup> MORAIS, Frederico. Op. cit., 2017, p. 240

<sup>162</sup> Ibidem

<sup>163</sup> Ibidem, p. 241

<sup>164</sup> Ibidem, p. 242

<sup>165</sup> Ibidem

<sup>166</sup> Ibidem, p. 270

O sentido da obra nasce do movimento que liga os signos emitidos pelo artista, mas também da colaboração dos indivíduos no espaço expositivo.<sup>167</sup>

Nos *Domingos da criação* a concepção de lazer, que saia do campo teórico da crítica para se desenvolver na prática, seria também uma possibilidade de emancipar esse espectador.

Assim os *Domingos* visavam liberar em cada indivíduo sua própria criatividade, desenvolver a imaginação a partir dos materiais colocados à sua disposição. A ação criadora desencadeada buscava construir, no seu campo específico, uma nova imagem da sociedade.<sup>168</sup>

Nesse sentido, se conflagra a problemática na proposta de Morais, onde justamente um entre-lugar da curadoria, da crítica, e da educação, impossibilitam o aprisionamento teórico do que foi desenvolvido. Ao contrário de Bourriaud, que disserta sobre a condição relacional a partir de um distanciamento crítico onde os agentes como público e artistas se delineiam com clareza, nos *Domingos da Criação* essas fronteiras eram totalmente subvertidas: não há direcionamento prático, assim como não há um determinado corpo de artistas que indicam o caminho a ser seguido. O “exercício experimental da liberdade” conflagrado na condição de lazer é o que possibilita um vínculo e determina a situação educativa dessa proposta sem hierarquias. Segundo Jessica Gogan:

Como os parangolés de Oiticica, essa nova arte e nova pedagogia precisavam mergulhar nas dobras e redobras de vestir e assistir, inseparáveis umas das outras e do processo em si – uma curadoria que experimenta, organiza e habita as tensões experienciais de subversão das dicotomias: dentro e fora, teoria e prática, arte e educação, observação e participação, instituição e anti-instituição.<sup>169</sup>

Nesse sentido, cabe refletir que Frederico Morais, mesmo como o agente representante da instituição MAM, engendra dentro desse amálgama de dicotomias uma situação de “crítica institucional”: um museu que não cabe no próprio museu, mas que é capitaneado pela instituição na sua dimensão conceitual. Assim como no *Plano piloto para futura cidade lúdica*, o museu aqui não é mais um depositário de objetos, mas um centro que reverbera práticas artísticas.

No texto *O entre-lugar do discurso latino americano* (publicado em 1978, mas concebido originalmente em 1971) o teórico e escritor Silviano Santiago

<sup>167</sup> BOURRIAUD, Nicolas. Op. cit., p. 114

<sup>168</sup> MORAIS, Frederico. Op. cit., 2017, p. 241

<sup>169</sup> GOGAN, Jessica. *Frederico Morais, os Domingos da Criação e o museu-liberdade*. In: *Domingos da criação*; [org.] Jessica Gogan. Rio de Janeiro: Instituto Mesa, 2017, p. 261

aponta o escritor/artista latino americano como alguém que, a serviço de um modelo colonialista, reproduz esse modelo e, na subversão dessa situação antropofágica, eventualmente sublima a fonte, apontando para um presente de invenção. Dessa forma Silviano nega a narrativa do povo autóctone que tem a sua tradição violentada e por isso se torna autóctone frente a colônia. Para o autor, ao se inserir em um campo cultural – seja na literatura ou na arte – essa tradição já tende como uma impossível negação da origem. Para o crítico que aponta a tradição ou a base de alguma obra instituindo uma leitura a partir das suas referências, portanto, situar essa obra em seu passado e não em seu presente seria cair no discurso raso daquele que é aprisionado pelo prestígio da fonte.

Dessa forma, os *Domingos da Criação* se assemelham ao contraexemplo colocado por Silviano através do conto de Jorge Luis Borges, *Pierre Menard, autor de Quixote*. No conto, Mennard tem sua bibliografia omitida, ao não ser reconhecido como o autor de uma cópia idêntica do livro de Cervantes.

A obra invisível é o paradoxo do segundo texto que desaparece completamente, dando lugar à sua significação mais exterior, a situação cultural, social e política em que se situa o segundo autor.” (...)

O artista latino-americano aceita a prisão como forma de comportamento, a transgressão como forma de expressão. Daí, sem dúvida, o absurdo, o tormento, a beleza e o vigor de seu projeto visível. O invisível torna-se silêncio em seu texto, a presença do modelo, enquanto o visível é a mensagem, é a ausência de modelo.<sup>170</sup>

Pensando nessa relação com a proposta dos *Domingos da Criação*, torna-se possível situar Frederico Morais como o artista latino-americano – um possível Pierre Mennard, buscando na invisibilidade sua significação mais exterior, de onde as condições sociais, culturais e políticas emergem. Daí a complexidade de se analisar os *Domingos* somente por uma ótica da curadoria, da educação ou da prática artística.

O rompimento com uma ideia de autoria formula as bases que colocam os *Domingos* numa dimensão de transgressão à tradição: há, nesse caso, uma vontade de transgredir um modelo no qual o sistema de arte se condicionava, mesmo que o evento não tenha a afirmação de uma proposta artística. Substituindo a literatura por arte, podemos pensar nos *Domingos* como um campo onde esses conceitos apresentados por Silviano puderam emergir.

---

<sup>170</sup> SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 25

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebeldia, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali se realiza o ritual antropofágico da literatura latino-americana.<sup>171</sup>

O lazer criativo proposto por Moraes estimula as subjetividades na sua dimensão institucional, e afirma que essas subjetividades só se realizam enquanto proposta coletiva. A pulverização do sujeito e do autor, intuída enquanto um sintoma da condição pós-moderna, hoje se mostra superficial: o dispositivo autoral transbordou o fim do primado da autoria, e alçou a figura do curador a esse mesmo patamar.

Nos *Domingos da Criação*, a autoria surgia diluída dentro de uma proposta ampla que pensava muito mais o ato criativo do que o resultado desse gesto. Ao estabelecer um paralelo entre esse conceito e a noção de diluição da autoria apresentada no livro *Estética relacional*, tendo como mote a participação do espectador para uma construção coletiva da experiência artística, surgem algumas questões. Em uma análise ao conceito proposto por Nicolas Bourriaud, o coletivo francês Claire Fontaine questiona a condição relacional frente à precarização do sujeito no contemporâneo.

As obras da estética relacional, que tem em comum o fato de fazerem um uso inadequado do espaço da galeria ou do museu, acabam estranhamente por produzir uma surpreendente familiaridade (...) A familiaridade, que nos agarra, é exatamente a mesma que experienciamos no que diz respeito ao capital e às suas operações do dia-a-dia. Entre as zonas consagradas à experiência relacional da arte e a livraria do museu, ou o jantar após a sua inauguração, não existe nenhuma diferença substancial; os afetos e preceitos são, em suma, similares aos das lojas de espaços comerciais.<sup>172</sup>

De acordo com o coletivo Claire Fontaine, essa dimensão relacional expõe uma fragilidade que toma por princípio uma lógica de mercado onde a subjetividade passa a ser *commodity* valiosa. Assim, o museu ou galeria surgem como campos para uma atuação controlada, na qual o espectador pode experientiar sua subjetividade a partir de estímulos pré-estabelecidos, em um ambiente favorável à própria experiência.

Guardadas as devidas diferenças entre o período em que se situa os *Domingos* e o cenário da “estética relacional”, seria justamente na ambiguidade, no entanto, que residiria a força da proposta de Moraes: o fato dela não poder ser

---

<sup>171</sup> Ibidem, p. 26

<sup>172</sup> FONTAINE, Claire. *Em vista de uma prática ready made*. São Paulo: Glac, 2016, p. 19-20

circunscrita nem enquanto uma atividade educativa nem como uma atividade artística a desvincula da “estética relacional” como posição estética. Não havia *a priori* a capitalização de um único sujeito nessas atividades e, portanto, a dimensão estética teria, assim, um caráter quase anarquista. Talvez o próprio Morais devesse responder hoje pelo lugar de curador-artista, mas na época não existiu de imediato tal percepção, já que a figura do curador tal como a concebemos não se fazia delimitada.

Ao pensar o papel institucional dentro do evento proposto por Frederico Morais retoma-se aqui o pensamento de museu como um “paralaboratório” citado por Pedrosa. O prefixo utilizado antes da palavra “laboratório”, sugere algo que estaria “além de” ou “ao longo de”, como um laboratório que ocorre *no mundo*, na sua possibilidade *experimental* no sentido mais amplo da palavra. Trata-se, portanto, de um campo onde a subjetividade não pode ser controlada, e que só existe plenamente enquanto experiência anti-institucional.

Mais uma vez no *entre-lugar*, ao propor os *Domingos* Morais realiza, a partir da instituição e talvez não de forma consciente, uma experiência anti-institucional, na qual nada sobra a não ser a condição de um lazer criativo que se pretendia de início. Seria na anarquia do lazer que a experiência dos *Domingos* se fez de fato produtiva, de onde a dimensão relacional transbordou uma condição estética para tornar-se parte da vida.

### III

Embora tenha escrito sobre a possibilidade de um “museu pós-moderno”, não há nada expresso por parte do crítico que diga que esta seria uma solução para a reconstrução do MAM. Na ocasião da reconstrução, o que desejava Morais era a posição de um museu forte e consolidado, em consonância com o seu tempo, vinculado às práticas experimentais, mas que, no entanto, não abrisse mão de sua função original – ou seja, de ser um museu de arte moderna. “É preciso afirmar que o dado fundamental do museu é artes plásticas. Tudo mais vem como consequência”, afirma, categórico, Morais, em depoimento ao jornalista João Ricardo Moderno.

Isto poderia levar a uma ideia equivocada de que a gente está fechando a coisa, de que não é uma visão aberta, quer dizer, que é afirmar uma especificidade. Acho que tudo é importante, mas há um elemento mais importante, porque é o ponto de partida programático desta entidade. No caso do MAM é arte moderna.<sup>173</sup>

Ao referendar uma posição de continuidade para o MAM, Morais não se exime, no entanto, de uma postura crítica para as questões vinculadas à diretoria do museu:

Só posso explicar o incêndio como um símbolo. Como a direção do museu encarava o problema da arte e como o Brasil encara o problema da cultura.” E em seguida completa: “Quando, em que época, o museu se interessou em saber o que pensa seu frequentador? (...) Em nenhum momento a direção quis saber isso. As exposições nunca pretendiam dar uma resposta ao tipo de expectativa deste frequentador do museu. A minha pergunta é se, até pelo contrário, o tipo de exposição que o museu fez nesse período todo, não aumentou o processo de alienação deste povo. Queremos mostrar justamente que o museu não tem ideia de nada. Não tem ideia de público, nem uma visão cultural, que é a fundação de um museu.<sup>174</sup>

Entre os anos de 1972 e 1973, Morais se empenhou em uma pesquisa que visava perceber e entender quem era o público frequentador do MAM. A pesquisa foi a última atividade da *Unidade Experimental*, e apresentou resultados relevantes, concluindo a hipótese de que era possível definir, entre os frequentadores do MAM, grupos com características específicas e interesses definidos.

As pessoas procuram os espaços do MAM atraídas não apenas pelas exposições, os filmes, os livros, mas por toda uma outra série de interesses. Há razões psicológicas da mais variada ordem para isso, inclusive as de fuga, de demissão do cotidiano, buscando no

---

<sup>173</sup> MORAIS, Frederico. Museu de Arte Moderna em debate; [entrevista concedida a] João Ricardo Moderno e Marcio Doctors. Jornal Tribuna da imprensa, Rio de Janeiro, 23 mai. 1980

<sup>174</sup> Ibidem

museu soluções escapistas. Não seria a análise de tudo isso tarefa fundamental para os museus?<sup>175</sup>

A crítica de Morais, nesse sentido, tem direcionamento certo, apontando a posição conservadora da administração do museu, consolidada até hoje como uma sociedade civil, sem fins lucrativos e de interesse público, que naquela época proibia em seus quadros uma gestão profissional. Trata-se de um museu que historicamente teve seu corpo diretivo administrativo formado por figuras “notáveis” da sociedade, muitas sem nenhum vínculo com a arte, onde o pressuposto do *status social* era o requisito de governança. Nesse sentido, completa a pesquisadora Sabrina Paracho Sant’anna: “O museu tomaria parte numa estratégia de mecanismos muito finos, que possibilitariam a conversão de seu capital econômico em capital social.”<sup>176</sup>

É esse modelo de gestão que Morais aponta como deficiente: um modelo histórico que perdurava desde a fundação do museu e até os dias atuais – e a omissão da diretoria para a pesquisa realizada dentro da *Unidade Experimental* com recursos do próprio museu legitima essa posição. Daí o “incêndio como um símbolo”<sup>177</sup>: nesse caso, para Morais, se há algo que deveria mudar não seria a função prioritária do museu, mas sim a gestão que não abarcava relação social aprofundada, negando o diálogo entre agentes fundamentais como o artista e público.

Em texto publicado no Jornal *O Globo* em dezembro de 1981, Morais comenta a programação do museu, que estaria no ano seguinte reabrindo oficialmente. Após elencar as exposições que ocorreriam, ele escreve:

Claro, eu preferiria uma programação mais dinâmica e aberta, com um pouco mais de ênfase na arte jovem e experimental, nas manifestações e eventos abertos à participação do público, na análise das correntes que começam a surgir na arte brasileira e internacional. É preciso, porém dar um desconto: a direção está obcecada pela ideia de segurança física das obras, com um medo pânico de incêndios, e isto vai sem dúvida marcar sua programação inicial. (...) Meu receio justamente é que isso venha a marcar negativamente a programação do museu, roubando sua espontaneidade, tornando mais rígidas suas propostas. Mas vamos ter que esperar um pouco para superar essa neurose do incêndio.<sup>178</sup>

Ao longo dos anos 1980, a profecia de Morais se realizara, e toda tentativa de resgatar a confiança nos agentes do sistema da arte aumentou ainda mais a

<sup>175</sup> PONTUAL, Roberto. *O museu em questão*. In: Domingos da criação; [org.] Jessica Gogan. Rio de Janeiro: Instituto Mesa, 2017, p. 301

<sup>176</sup> SANT’ANNA, Sabrina. Op. cit., p. 40

<sup>177</sup> MORAIS, Frederico. Museu de Arte Moderna em debate; [entrevista concedida a] João Ricardo Moderno e Marcio Doctors. Jornal Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 23 mai. 1980

<sup>178</sup> MORAIS, Frederico. Jornal O Globo, Rio de Janeiro, 23 dez. 1979

distância entre o museu e os artistas. A espontaneidade das manifestações artísticas e a inter-relação entre práticas distintas deram lugar a um conservadorismo institucional, que tirou do MAM o protagonismo como centro pulsante de cultura, para fundamentá-lo como um museu que nos últimos anos apaziguara sua relação com a arte experimental.

Paralelo a isso, outros pontos ajudaram a reduzir o papel do MAM nesse novo cenário. Havia, naquele momento, a consolidação de uma nova dinâmica urbana, em que o centro da cidade se tornava um lugar prioritariamente comercial. Junto se dava o fortalecimento da *Escola de Artes Visuais do Parque Lage*, na Zona Sul, e posteriormente o *Circo Voador*, inicialmente no Arpoador e depois na Lapa, como novos espaços a serem ocupados.

Reconfigurava-se assim a geopolítica de uma determinada vanguarda carioca, atrelada à classe média da Zona Sul do Rio e que, na década de 1980, tende a diluir a vocação social e conceitual da geração anterior. Em parte, como fuga da realidade dura do período da ditadura que aquela altura se aliviava, sublimando as propostas políticas mais urgentes, em parte como um desejo de mercado que fortaleceu essas posições vinculadas a questões pessoais e menos coletivas. Sem demérito e como fenômeno inerente a toda dinâmica cultural, a arte em 1980 seguia por caminhos distintos.

## O Novo MAM: a reconstrução sob novas bases

I

Passado os primeiros momentos após o incêndio, vozes diversas iniciaram um debate sobre como e qual seria o futuro do MAM. Artistas, intelectuais e trabalhadores da cultura se pronunciaram, elencando os erros que levaram à aquela situação de ruína e tecendo críticas sobre a gestão e a governança do museu. Em concordância, desejavam naquele instante algum tipo de transformação, assim como viam como urgente que tivessem voz ativa no processo de reconstrução em curso. A partir dessas falas, podemos avaliar um desejo comum de mudança de perspectiva, que se associa à própria noção de museu moderno que se modificava.

Roberto Pontual, então diretor artístico do MAM em 1978, além de colunista no *Jornal do Brasil*, dedicou alguns artigos ao tema. Além dele o jornalista João Ricardo Moderno, em 1980, reuniu na *Tribuna da Imprensa*, em reportagem intitulada *Museu de Arte Moderna em debate*, depoimentos de figuras que compunham o universo cultural do Rio. Eram essas múltiplas vozes de pessoas como Mário Pedrosa, Cildo Meireles, Anna Bella Geiger, Carlos Vergara entre outros, que, diante do panorama cultural e político da época determinaram a tentativa de recriação do MAM sob novas bases institucionais.

Reconstruir o MAM modificando sua estrutura administrativa e de gestão curatorial era a chave desse sentimento coletivo. Hoje é possível dizer que esse movimento não obteve sucesso, no entanto, talvez mais do que concretizar uma mudança, todas essas vozes acabaram por consolidar a falência do projeto de modernidade no qual o museu estava inserido.

No texto *MAM, mãos à obra*, publicado em 19 de julho de 1978 no *Jornal do Brasil*, Pontual afirma que o incêndio era uma oportunidade para reconstruir o museu a partir de novos parâmetros. Mais do que apenas a atualização de suas instalações e o aperfeiçoamento de sua segurança, o texto pede pela atualização de sua concepção como instrumento do fazer e do prazer de todo um povo.

Revejam-se os estatutos, encontrem-se sistemas efetivamente profissionais para o estabelecimento de diretrizes e programas, repensem-se os mecanismos de administração e decisão, aperfeiçoem-se as formas de captação de recursos, criem-se laços persistentes de ação interdisciplinar ligando vários setores, dinamizem-se os cursos, projete-se a sucessão de eventos com antecedência, modernizem-se os métodos de arquivamento, recupere-se pouco a pouco o acervo – já sem dar tanto valor ao fetiche da obra de arte.<sup>179</sup>

<sup>179</sup> PONTUAL, Roberto. *MAM. Mãos à obra*. In: Roberto Pontual: obra crítica; [org.] Izabela Pucu; Jacqueline Medeiros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013 p. 466

Além da importância de união entre poderes intelectuais e institucionais para uma força tarefa de reconstrução, a questão do museu enquanto uma comunidade também começava a ser debatida, e Pontual ressalta o engajamento comunitário como forma de fazer frente à posição intransigente adotada pela instituição. “Enquanto um museu não é da e para a comunidade, ele experimenta a crescente sensação de fragilidade, insegurança, rejeição e vazio, enfraquecendo-o por inteiro: não passa de um corpo estranho”<sup>180</sup>, escreve. Tal sentido comunitário nortearia algumas das falas de artistas e intelectuais ao longo do processo de reconstrução – como o depoimento de Carlos Vergara a Roberto Pontual para o artigo *Onde experimentar?*, de agosto de 1978:

Cabe a todos os que se interessam pela arte como produção de conhecimento e, portanto, com uma função na comunidade, exigir a permanência dessas atividades (cinemateca, sala corpo e som e área experimental) no corpo do museu, lado a lado com a destinação de verbas para equiparar as áreas que restaram do incêndio, de modo a garantir essa permanência. Refazer o acervo é tarefa posterior. Que se reconstrua o MAM, mas não para ser uma caixa oca e silenciosa.<sup>181</sup>

Posteriormente, em 1980, Mário Pedrosa, em entrevista a João Ricardo Moderno e Marcio Doctors, aprofunda a possibilidade de pensar o museu a partir desse senso comunitário:

A ideia de comunidade é fundamental hoje para concepção de museu. Porque? Porque há uma discussão sobre o conceito de museu e varias são as proposições, sendo, alias, contraditórias entre si. Há uns que dizem que museu não é mais depósito de obras, que museu é antes de tudo uma ação dinâmica entre artistas, que vão para lá, discutem proposições e levam adiante experiências. Em suma, museu é uma casa de discussão, de debate. Uma casa em que a alma de tudo é uma atividade cultural de artistas, isto é, uma atividade cultural que possa interessar uma categoria de pessoas que se consideram como artistas. Porque? Porque são pessoas para quem a vida não se resume nas atividades práticas e comerciais de seu ganha-pão. Artistas são uma comunidade em si mesma.<sup>182</sup>

Ao propor o museu como comunidade, Pedrosa vai além dos artistas que já estavam inseridos no MAM, e soma a esse contexto todas as outras figuras excluídas anteriormente da instituição, como os artistas enfermos do *Ateliê do Engenho de Dentro*, cantadores do nordeste, poetas, e mais. Dessa forma, Pedrosa afirma sua concepção de “moderno” ao ampliar as noções de prática artística,

---

<sup>180</sup> Ibidem

<sup>181</sup> PONTUAL, Roberto. *Onde experimentar?*. In: Op. cit., p. 470

<sup>182</sup> PEDROSA, Mario. Museu de Arte Moderna em debate; [depoimento concedido a] João Ricardo Moderno e Marcio Doctors. Jornal Tribuna da imprensa, Rio de Janeiro, 24 e 25 mai. 1980

situando esse campo amplo como base de sua proposta de reconstrução, determinada no projeto do *Museu das Origens*.

Essa tentativa de solidificação de uma comunidade se refletiria no jogo de forças que se impôs entre artistas e a diretoria de então – tendo a comunidade e a instituição como polos supostamente opostos. Uma trégua nesse embate passaria por uma aceitação da diretoria em acatar a participação dos artistas na reconstrução, assim como, por parte dos artistas, na consolidação de uma dimensão comunitária que fortalecesse as reivindicações do grupo. Se havia, no entanto, por um lado a premissa da formação da comunidade de agentes culturais como entidade participativa, havia também uma pluralidade que não consolidava tal grupo de forma coesa, e nem a elaboração da comunidade, nem a mudança de posição da diretoria se deram de fato.

## II

Concomitante ao texto *MAM, mãos a obra*, de Pontual, o jornal *Tribuna da Imprensa* publicava em 19 de julho 1978 um resumo da reunião realizada dois dias antes pelo *Comitê Permanente para a Reconstrução do MAM*, formado por artistas, intelectuais, e trabalhadores da arte.

Entendemos que esse fato é sintoma de um processo geral e deliberado de destruição, que vem atingindo o povo brasileiro em níveis diversos. Estamos denunciando a destruição do nosso acervo arquitetônico, do nosso sistema ecológico, de comunidades e bairros inteiros: a destruição de valores naturais, materiais, humanos e culturais. Um incêndio é mais uma forma de destruição.<sup>183</sup>

Acima lê-se trecho do documento assinado pela *Associação Brasileira de Artistas Plásticos Profissionais* apresentado na ocasião da reunião do *Comitê Permanente*. Dentre as reivindicações levantadas está a reconstrução do MAM – não se limitando, no entanto, à restauração de seu espaço físico. “Torna-se prioritário reformular suas diretrizes enquanto organismo cultural e, nessa tarefa, a direção do museu deve se aliar aos produtores de cultura”<sup>184</sup>, diz o texto.

Artistas, intelectuais e frequentadores do museu se encontraram naquele mesmo dia nos pilotis do museu para um ato de solidariedade e protesto capitaneado pelo próprio *Comitê*. Segundo jornais, a manifestação pública contou com cerca de 3.000 pessoas, e teve seu auge na leitura de um manifesto redigido por Pedrosa e Pontual, que ressaltava a importância da cultura para a formação de uma nação. “O museu era um reduto inviolável de liberdade, cuja orientação compete aqueles que tem na cabeça e no coração o que constitui o cerne da criatividade de um povo”<sup>185</sup>, diz o texto. A fala de Pedrosa e Pontual não atacava explicitamente a diretoria do museu, mas trazia implícita uma crítica, tanto à elite financeira brasileira quanto a seus pares políticos, que sustentavam a ditadura militar ao longo então dos últimos 14 anos.

Ao afirmar o museu como um local de liberdade, a fala sinalizava a preocupação com a ingerência do Estado na sua reconstrução, e o que isso poderia significar para a autonomia artística da própria instituição. Ainda que paradoxalmente, apesar das críticas, o texto conclamava a elite financeira a se

<sup>183</sup> BITTENCOURT, Francisco. *Dois documentos sobre o MAM*. In: Francisco Bittencourt: Arte-dinamite; [org] Fernanda Lopes; Aristóteles Angheben Predebon. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2016, p. 396

<sup>184</sup> Ibidem

<sup>185</sup> Manifestação pública no pátio do MAM. Jornal do Brasil, 17 jul. 1978

apropriar do processo como forma de equalizar a presença do Estado, nesse sentido, reivindicando uma possível autocrítica da elite em um processo mais amplo que a própria reconstrução do museu. Um processo de tomada de consciência dessa mesma elite que, na opinião dos autores, também era responsável pela situação de agravamento da desigualdade social no país e que, de certa forma, sempre esteve representada nos quadros administrativos do MAM.

O tempo é de consternação e contrição, de as classes dominantes olharem para dentro de si mesmas e verem o estado de pobreza em que se encontra o seu país. (...) O país está em abandono, o povo à mingua. Este é um país dirigido por gente muito ‘progressista’, que vê friamente sua flora, seus bosques e matas desaparecerem; seus bichos, espoliados e mortos, rarearem mais e mais; nossos índios condenados a desaparecer com a marcha da civilização e do progresso, se um esforço gigantesco e sábio não os vier preservar<sup>186</sup>.

Por ser um dos autores do texto, naturalmente é latente a ressonância do discurso com os ideais políticos de Pedrosa. Com formação Trotskista, ele enxerga a reconstrução do MAM como parte da luta de classes: um embate onde diretoria e artistas podiam ser lidos como personagens simbólicos de tal processo.

Se a luta de classes como campo de mudança de paradigmas era uma das perspectivas apresentadas na ocasião, a percepção de falência de um modelo progressista era certamente o eixo da explanação. Entendia-se como progresso a linha de força atrelada à própria concepção de modernidade, da qual o MAM era um reflexo, onde “futuro” e “progresso” eram apresentados como conceitos equivalentes para uma imaginação moderna. Tal modelo pretendia, a partir do museu moderno, construir uma memória de futuro, que só era possível na perspectiva de um futuro que se acreditava confiável e promissor: um futuro que se delineava como algo previsível e influenciável.

Um ano antes do incêndio, em 1977, a banda punk inglesa *Sex Pistols* lançou o single *God save the queen*, com seu refrão que repete “No future... No future for me... No future for you”<sup>187</sup>. Partindo de tal corte paradigmático, é possível olhar para a noção de futuro que o teórico italiano Franco Berardi determina, como sendo não “uma dimensão natural da mente humana”, mas sim “uma modalidade de percepção e de imaginação, de espera e de avanço”<sup>188</sup>. Segundo o autor, essa modalidade de imaginação se transforma ao longo da história e, nesse sentido, o

---

<sup>186</sup> Ibidem

<sup>187</sup> “Não há futuro, não há futuro pra mim, não há futuro pra você”, em tradução livre do autor.

<sup>188</sup> BERARDI, Franco. *Depois do futuro*. São Paulo: Ubu, 2019, p. 21

emblemático grito punk surge como um dos indícios de que a própria percepção imaginativa já estava a mudar.

No livro *Depois do futuro* (2009), Berardi aponta o ano de 1977 como fundamental para um entendimento de colapso do ideal moderno, sublinhando como indícios dessa análise o surgimento do movimento punk, a revolta autonomista italiana com suas reivindicações anti-sistema, e o livro de François Lyotard, *A condição pós-moderna*, escrito naquele mesmo ano e publicado em 1978. “Nesse ano, mudam de perspectiva e de significado todos os rituais coletivos: a política, a espiritualidade e a música adquirem um sentido apocalíptico que não encontra uma linguagem adequada para se expressar”<sup>189</sup>. Naquele momento, no Rio de Janeiro, essa revisão do futuro e essa reversão da imaginação surgia com força de dentro das ruínas queimadas do MAM – perguntando qual museu deveria ser criado, e qual modernidade caberia mobilizar.

---

<sup>189</sup> Ibidem, p. 88

### III

Desde o golpe militar de 1964 que no Brasil o progresso fora conduzido a partir de uma premissa totalitária, inviabilizando um projeto modernizador humanista. Quatorze anos depois do início do regime, forjado por um estado que impunha uma narrativa única através da censura, perseguição, prisão e execução de pessoas, a redução de uma pauta humanista apresentava seu saldo: uma conta que impôs, entre outras coisas, a autocensura como estratégia de sobrevivência para as instituições frente à violência estatal.

Em 1978 tal situação de controle e cerceamento começava arrefecer, principalmente a partir de dezembro, quando seria revogado o AI-5. O então presidente Ernesto Geisel procurava costurar acordos na tentativa de estabelecer uma “abertura lenta, gradual e segura” para o país. A lei da anistia, que seria promulgada no ano seguinte, possibilitaria a volta dos exilados, ao mesmo tempo em que impedia o julgamento dos seus algozes. Ainda no mesmo ano de 1978, a censura prévia se tornava gradativamente mais leve, Chico Buarque finalmente conseguia lançar a música *Cálice* e a Justiça Federal de São Paulo responsabilizava a União pela morte de Vladimir Herzog. Foi também em 1978 que Luiz Inácio “Lula” da Silva se consolidou como forte liderança sindical, comandando o movimento que paralisou 50 mil trabalhadores do ABC paulista. Poucos meses depois, Lula viria lançar as bases para a formação do Partido dos Trabalhadores, com apoio da igreja católica vinculada à teologia da libertação e de intelectuais como Mário Pedrosa.

Concomitante à percepção de uma distensão no campo político, a situação econômica brasileira dava sinais de fragilidade. Se entre 1968 e 73 o país vivera sob o chamado “milagre econômico” às custas da visão progressista implementada pela ditadura – milagre esse que havia feito o país atingir taxas de crescimento acima de dois dígitos, mas que também aumentou a concentração de renda e evidenciou as desigualdades sociais – em 1978 o alerta de que a economia saíra do eixo atravessava o Planalto e chegava às ruas. A taxa de inflação voltava a crescer superando índices de 40% ao ano, a dívida externa chegava a 40 bilhões de dólares, e a dívida pública subia consideravelmente, assim como a alta taxa de juros que favorecia a especulação financeira. Embora ainda tenha crescido 6%, o PIB estava longe da média dos 11% anuais do período anterior e, ainda que houvesse

crescimento, não havia distribuição de renda: tal conjuntura de desaceleração econômica se afirmava como mais um ponto de indefinição de futuro.

Mesmo que a liberdade de expressão começasse a ser menos reprimida, o saldo simbólico de uma abertura “lenta, gradual e segura”, de uma crise econômica e de uma indefinição quanto aos rumos democráticos do país acentuava uma perspectiva de incertezas e, nesse contexto, um sentimento de melancolia e divergências das pautas de esquerda fazia-se nítido. Havia uma ruptura entre os artistas e intelectuais que entendiam a radicalização dos discursos ainda como uma possibilidade, e aqueles que vislumbravam a abertura como um campo democrático a ser enfrentado.

Em 1977 e recém-chegados do exílio, Darcy Ribeiro, Glauber Rocha, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa, se encontraram no apartamento de Darcy para uma conversa que tinha como objetivo ser transformada em reportagem no *Jornal do Brasil*. Por conta de uma série de confrontamentos com os outros participantes, ao fim da conversa Glauber decidiu proibir a publicação: o encontro permaneceria engavetado por vinte anos, para ser publicado somente em fevereiro de 1997, quando 3 dos 4 participantes já haviam falecido. A pergunta que abre a conversa questionava a cada um dos presentes qual era o país que haviam encontrado com a volta do exílio – a qual Pedrosa responde com desesperança.

Encontrei o Rio de Janeiro desfigurado. Eu vejo o Rio desaparecendo, como o Brasil também está se desfigurando. Acho que a nação brasileira se perdeu. Tenho nostalgia do velho Brasil. E acho que na situação atual do mundo, onde há uma crise cultural, econômica e política geral, o Brasil fracassará seguramente se continuar a ter este mesmo programa, essa política de desenvolvimentismo, este modernismo exacerbado.<sup>190</sup>

Darcy Ribeiro responde com mais sutileza e até mesmo certo otimismo do que Pedrosa. Para o antropólogo, porém, o contraste social se fazia gritante.

Aqui no Rio, me esperavam surpresas incríveis. A primeira delas foi ver a beleza da raça brasileira em Ipanema. É a raça dos que comeram. Depois fui ver Caxias, fui ver Madureira, lá é outra raça, a dos que não comeram. A figura dos que não comeram, do povão, de um lado, e a beleza de Ipanema do outro, é um tremendo contraste. A beleza de Ipanema está muito mais bela, as meninas e os rapazinhos, as tribos, são uma beleza. E as sub-tribos de Caxias, do Méier, estão mais terríveis ainda. Isto me assusta no sentido de confirmar uma visão que eu já tinha do país, mas que piorou, e o pior de tudo é que a gente parece não estar muito preocupado com isso.<sup>191</sup>

---

<sup>190</sup> PEDROSA, Mario et al. *O encontro*. [conversa mediada por] Elizabeth Carvalho. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 23 e 24 fev. 1997

<sup>191</sup> Ibidem

O olhar de poeta de Gullar se afirma na sua impressão sobre o Brasil quando de sua volta. Da mesma forma, porém, se faz certo pânico diante da cidade que se transformava e se revelava em contradição.

No outro dia tive que ir a Jacarepaguá, onde não ia há muitos anos. Era uma tarde de um dia de semana e eu não conseguia voltar de lá. Começou a me dar um certo pânico, porque o frescão que eu deveria pegar não aparecia, e depois de muito tempo, quando apareceu, foi como uma fera espantosa, passou pelo ponto e foi em frente. E eu ali, observando aquelas pessoas, mulheres e crianças no colo, subindo naquele ônibus que botavam gente pela janela. Aquela era a vida normal delas, pegar um ônibus no meio daquele desconforto total, aquele calor incrível, depois ter que saltar para pegar outro ônibus e ir para o inferno. Ao mesmo tempo passavam carrões com sujeitos felizes, dourados de sol. Eu fiquei ali, olhando aquele movimento todo, e pensei que aquele mundo ali não tinha nada a ver comigo. Pensei na poesia, na literatura brasileira, no Drummond, no Murilo Mendes, e me dei conta de que a gente não tomava mesmo conhecimento de nada disso, desse outro mundo, dessa sociedade que está se formando com um capitalismo selvagem.<sup>192</sup>

Por fim, Glauber responde, sugerindo contradição à posição de seus colegas. O otimismo do cineasta em sua visão de Brasil não abandona, porém, a firmeza de seu enfrentamento e do impacto da volta.

Nós, por motivos diversos, nos encontramos aqui pra discutir a nossa volta e o Brasil. Eu acho que o fato de estarmos aqui discutindo, significa que alguma coisa já mudou no Brasil. Eu não participo de uma visão pessimista do Brasil por um motivo simples – eu acho que essa é uma civilização nova. Civilização... não gosto desse termo. Eu acho que civilização e barbárie são dois termos da antropologia racista classista. Bárbaros e selvagens, somos todos civilizados.<sup>193</sup>

Pedrosa, Gullar e Darcy viam o saldo negativo daqueles anos de ausência, e culpavam o governo e o “modernismo exacerbado” vinculado a uma ideia de progresso sem distribuição de renda pela nítida impressão de agravamento das desigualdades sociais. Já Glauber, ainda que reconhecesse no decorrer da entrevista que sim, havia uma piora social, questionou durante o debate a posição da esquerda de então – o cineasta baiano sentia-se perseguido pelo Partido Comunista e culpava a organização por todas as críticas que recebia na imprensa. Os ataques ao Partidão, com críticas ao dirigismo cultural e à sua própria atividade política, irritaram os demais participantes. “Eu tentei reabrir a crítica à esquerda e descobri que no Brasil a crítica filosófica ao pensamento baseado no marxismo, no leninismo, no maoísmo, está interditada”<sup>194</sup>, diz. Por isso Glauber entendeu que a entrevista não

---

<sup>192</sup> Ibidem

<sup>193</sup> Ibidem

<sup>194</sup> Ibidem

poderia ser publicada, e terminou sua participação de forma taxativa: “Esse debate já era”<sup>195</sup>.

A partir de tal conflito é possível perceber a ruptura no contexto da produção cultural e intelectual no país. Seja pela retórica confusa que permeou a discussão, pelo momento ainda inserido em uma ditadura militar, pelo cerceamento das liberdades, ou pela falta de perspectiva de mudança ampla no processo democrático, o fato é que a autocrítica da esquerda cobrada por Glauber não fazia sentido, naquele momento, para os outros participantes do encontro – soando como uma possível relativização do regime. Glauber, muito pelo contrário, jamais esteve perto de apoiar a ditadura, mas sempre foi um problematizador do pensamento da esquerda sobre as questões culturais e, talvez como forma de demarcar sua posição, na ocasião do encontro ele exerceu fervorosamente essa crítica. Entendendo a problemática imposta, Glauber decidiu por jogar lenha em uma fogueira que estava longe de apagar.

Essa posição, porém, logo ganharia folego, mesmo que com tintas menos incisivas que as de Glauber. Um ano depois, em 1978, o cineasta Cacá Diegues, em entrevista ao *Estado de São Paulo*, também se posiciona contra todo tipo de controle de criação – inclusive aquele supostamente advindo da esquerda. “O cineasta assume uma posição política extremamente corajosa e polêmica em defesa da liberdade de criação artística, contra todos os intelectuais que, em nome de partidarismos ideológicos, tentam impor um tipo de censura à liberdade de expressão”<sup>196</sup>, diz a matéria.

A entrevista também seria publicada pelo *Jornal do Brasil*, com o título *Uma denuncia das patrulhas ideológicas* e, em seguida, inúmeras outras publicações desenvolveriam e encampariam a questão. Sobre o tema, Heloisa Buarque de Hollanda e Carlos Alberto M. Pereira, promoveram à época diversas entrevistas com intelectuais e artistas, a fim de entender o papel desses agentes naquele contexto. Tal trabalho resultaria, em 1979, no livro *Patrulhas Ideológicas*.

Segundo voz geral, a questão das patrulhas corresponde a um sentimento, a um assunto, enfim, a uma ‘coisa’ que, há muito, estava no ar. E, no ar, foi surpreendida pela imprensa, ou melhor, por certos interesses representados pela imprensa, que a colocou no centro do debate cultural em pleno raiar da abertura. Significativamente, na hora em que o Estado começa a trabalhar uma série de remanejamentos que se anunciam sob a forma da

---

<sup>195</sup> Ibidem

<sup>196</sup> BUARQUE de HOLANDA, Heloisa; PEREIRA, Carlos Alberto M. *Patrulhas ideológicas: Arte e engajamento em debate*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1980, p. 7

‘distensão, lenta, gradual e segura’, os intelectuais ensaiam romper a frente tática que havia promovido, durante bom tempo, um certo consenso de oposição. E, com coloridos novos, entre Patrulhas, Patrulheiros e Patrulhados, emerge, com força total, uma discussão que já vinha de outros tempos e momentos.<sup>197</sup>

Em determinado ponto, o texto compara a situação de 1968, quando o regime assumiu sua face mais dura, ao ano de 1978, quando a entrevista com Cacá Diegues fora publicada. Assim, os autores levantam questões importantes para a perspectiva de tal debate.

Provavelmente, em agosto de 68, as questões que se colocavam eram da seguinte ordem: o intelectual deve partir para a ação política revolucionária direta e imediata? Ou não? Existe uma eficácia pedagógica da arte socialmente comprometida? Quais as táticas de articulação com as bases? Passados 10 anos, parecem prioritários os aspectos talvez menos existentes da discussão tais como: a autonomia criativa do artista, os cerceamentos moralizantes e ‘religiosos’ do dogmatismo ideológico, as perdas e ganhos da relação Intelectual/Estado e assim por diante.<sup>198</sup>

O debate das “patrulhas ideológicas” refletia um pragmatismo na forma de se fazer política, e o ano de 1978 deixou claro o quão complexo era exercer tanto o papel político quanto o artístico no Brasil: havia uma produção que se apoiava na tese da autocensura, e defendia uma mudança dos assuntos debatidos, e uma percepção coletiva de que o enfrentamento do regime se tornava cada vez mais desvinculado ao fazer artístico. Em certo sentido, era como se o debate crítico vinculado ao campo social e conceitual perdesse força, pelo triunfo de uma produção que primava pela subjetividade e a forma: como se anistia geral e irrestrita também emancipasse a arte da necessidade de um discurso diretamente político.

Assim, a “arte política” vinculada à eficácia pedagógica da arte socialmente comprometida, cedia lugar a uma “política das artes”, termo utilizado no editorial da revista *Malasartes* já em 1975. Na ocasião a revista intuía a falência de um modelo que se fazia presente desde a virada da década de 1960, e que deslocara seu campo para um pensamento conceitual atrelado à “crítica institucional”: a “arte de guerrilha”, termo usado por Frederico Morais para definir práticas artísticas urgentes e efêmeras, não era mais uma realidade em meados dos anos 70.

Em 1978, a “política das artes” ao mesmo tempo que encontrava um campo fértil para sua eficácia – com o incêndio do MAM abrindo caminho para que todo o sistema institucional fosse repensado – ela também encontrava fragilidade no

---

<sup>197</sup> Ibidem, p. 8

<sup>198</sup> Ibidem

comprometimento dos artistas para debater e sugerir uma mudança mais concreta dentro de tal sistema. Talvez por uma incerteza quanto ao futuro, talvez por autoritarismo da diretoria do museu – ou mesmo pela perspectiva de presente que poderia abrir novos campos simbólicos e poéticos – o fato é que a discussão se diluiu. Nesse ano tornavam-se nítidas as fissuras ideológicas que mobilizaram os artistas até então, e o quanto tais fissuras refletiram uma transformação do papel político da arte e do próprio fazer artístico.

Em um momento de indefinições e transições, ao mesmo tempo que se instaurava a percepção coletiva de crise, também se alterava a configuração das questões políticas e culturais. Juntando as conjunturas sociais e econômicas à liberdade para se emitir determinadas posições, abria-se assim um campo de invenção do presente como resposta à imaginação do futuro. Nesse sentido, em 1978 o trauma do progresso imposto pelo regime militar era colocado em xeque frente às urgências do agora: se as crises sociais, ambientais e econômicas estavam postas e a impossibilidade de imaginar ou controlar o futuro tornava-se uma constante, reivindicar participação no presente parecia ser o caminho possível para se elaborar os traumas.

Era claro que esse panorama de crises iminentes levantava questionamentos sobre o legado moderno vinculado à concepção de progresso, que fragmentavam a narrativa linear da modernidade e abriam caminhos para uma condição pós-moderna, colocando a história em perspectiva. O modelo de narrativa, portanto, na passagem para sua condição pós-moderna, deveria ser relativizado nas suas multiplicidades. Nesse contexto, um novo modelo que surgia como elaboração da premissa moderna era intuído. Certamente tais mudanças surgiram como frutos de um longo período de transformação, e não devem ser pontuadas como eixo de ruptura único, mas no final da década de 1970, ao alinhar determinadas questões políticas, culturais, sociais e econômicas, se iniciava um momento de transição.

Polos antes segregados, como natureza e cultura, passavam a poder, àquela altura, se alinhar em uma mesma frase. Tanto no texto lido na manifestação no MAM (que fala na destruição da fauna, da flora, dos índios) quanto naquele apresentado anteriormente na reunião do *Comitê de Reconstrução* (que aproxima a destruição de valores naturais, materiais, humanos e culturais) a noção de cultura é situada em um campo mais amplo – e da mesma forma no documento assinado pela *Associação Brasileira de Artistas Plásticos Profissionais*: “Um incêndio é mais

uma forma de destruição”<sup>199</sup>, já que várias outras formas de destruição se faziam sentir em paralelo. A percepção do incêndio não era apenas relativa à destruição de um acervo de arte ou de um museu moderno, mas também como a destruição de um modelo de modernidade, pautado no progresso e na separação entre natureza e cultura.

---

<sup>199</sup> BITTENCOURT, Francisco. Op. cit., p. 396

## IV

Trazer o museu para uma situação que privilegiava o fazer experimental e a multiplicidade de linguagens, é o que a leitura daquelas reivindicações pareciam suscitar: Produzir novas narrativas dentro do espectro de possibilidades caras ao contemporâneo era uma das formas de encarar a destruição de um acervo concomitante a própria crise das utopias. Como colocou a artista Anna Bella Geiger ao jornal *Tribuna da Imprensa*: “Apenas paredes e quadros não são razões suficientes para a existência de um museu”.<sup>200</sup> Trata-se, portanto, de noção simbólica, mas que àquela altura questionava a construção de um espaço pautado por práticas que se resumissem à aquisição de obras para recompor um acervo. No mesmo depoimento, Geiger ressaltou tal significado.

Houve o incêndio em 1978. A contradição entre um movimento de artistas com uma produção de caráter pós-moderno e as conceituações do MAM-RJ iriam emergir definitivamente com este episódio. Assistíramos então, perplexos, às declarações emitidas por alguns membros das diretorias na disputa de poder, no que se referia aos destinos do MAM. (...) A destruição do acervo da pinacoteca e biblioteca é fato irreversível, mas uma conceituação clara e precisa dos destinos do MAM é urgente e inadiável. Sem essa ação preliminar a ser feita com a participação do artista como corpo integrante e ativo, essencial nas decisões sobre o futuro desta instituição, teremos apenas uma incógnita, pois apenas paredes e quadros não são razões suficientes para a existência de um museu.<sup>201</sup>

Esses depoimentos, por terem sido proferidos já em 1980, portanto dois anos após o incêndio, explicitavam um sentimento de derrota. Para além de um desejo de mudança, refletiam o autoritarismo da instituição que desde do início do processo manteve-se inflexível ao diálogo – como sugere a fala de Carlos Vergara na mesma reportagem supracitada.

Um museu que não tenha como a sua função possibilitar a experimentação é uma bobagem, como uma lista das mais elegantes, ou um lugar perigoso, como a caverna do Ali Babá e os seus 40 ladrões. Essas considerações não facilitam a organização de uma área experimental produtiva, principalmente porque a ideia de produtividade em arte não tem a mesma conotação que em economia.<sup>202</sup>

Em 1978, logo após o incêndio, já era nítida por parte da diretoria a vontade de manutenção das bases conservadoras de um museu moderno. Entre imbróglios de troca de acusações e brigas políticas que resultaram na demissão de Heloisa

<sup>200</sup> GEIGER, Anna Bella. *Museu de Arte Moderna em debate*; [depoimento concedido a] João Ricardo Moderno. Jornal Tribuna da imprensa, Rio de Janeiro, 19 mai. 1980

<sup>201</sup> Ibidem

<sup>202</sup> VERGARA, Carlos. *Museu de Arte Moderna em debate*; [depoimento concedido a] João Ricardo Moderno. Jornal Tribuna da imprensa, Rio de Janeiro, 19 mai. 1980

Lustosa – então diretora executiva do MAM – a figura de Niomar Moniz Sodré Bittencourt, uma das fundadoras do museu, voltava a ditar as diretrizes para o processo de reconstrução. Niomar era fundamental para a existência do MAM, e sempre tratara tal legado de forma paternalista e pessoal. Quando ocorreu o incêndio, mesmo afastada de qualquer quadro administrativo e residindo em Paris, ela demonstrou força ao exercer influência sobre a atual diretoria – de volta ao Brasil, assumiu um papel centralizador e de porta-voz do processo, concedendo entrevistas, demitindo funcionários e definindo as funções e cargos no comitê de reconstrução.

Nas declarações públicas se fazia nítida a posição que seria adotada pela instituição e, em matéria da *Folha de São Paulo* do dia 22 de julho de 1978, a manchete já estabelecia o jogo de poder: “Artistas temem a nova linha do MAM”. Na entrevista coletiva concedida, Niomar Muniz Sodré e o médico Ivo Pitanguy, então presidente do museu, descartavam qualquer reivindicação que sugerisse a participação dos artistas nesse processo de reconstrução.

Atuar politicamente é uma segunda fase e estamos na primeira. Não podemos discutir um fato político sem termos a estrutura. É uma questão bizantina. Só depois de termos novamente o museu poderemos discuti-lo. Todos aqueles que querem ter uma política sobre a estrutura a ser construída devem se empenhar ativamente nessa construção inicialmente.<sup>203</sup>

Para os artistas, bizantino era o fato de um cirurgião plástico ser presidente do museu.<sup>204</sup> De acordo com a reportagem, a firme negativa da diretoria em admitir os artistas na comissão de reconstrução deixava claro que “o museu continuaria a ser administrado por uma concepção de política cultural elitista, benemérita, voltada para o mercado de arte e antiprofissional”<sup>205</sup>. A tal “segunda fase” citada por Pitanguy, quando supostamente haveria espaço para uma atuação política, de fato nunca chegou. A artista Dinah Guimaraens refere-se à essa situação em seu depoimento ao jornal *Tribuna da Imprensa*.

Resta, no momento, esperar por possíveis opções de reformulação por parte de sua estrutura administrativa, já que não há quase nenhuma possibilidade de diálogo entre os artistas e a atual diretoria. Daqui em diante a revitalização do MAM vai depender também da atuação de artistas e demais interessados nesse processo, na medida em que possam intervir na sua diretriz cultural, fato que até agora não vem ocorrendo. Alias, essa procura sistemática de intervenção efetiva por parte dos artistas já vinha sendo tentada há

<sup>203</sup> *Artistas temem a nova linha do MAM*. Jornal Folha de S. Paulo, São Paulo, 22. Jul. 1978

<sup>204</sup> BITTENCOURT, Francisco. Op. cit., p. 410

<sup>205</sup> *Artistas temem a nova linha do MAM*. Jornal Folha de S. Paulo, São Paulo, 22. Jul. 1978

bastante tempo, sendo que é importante lembrar que a Área Experimental surgiu como resultado concreto desse esforço.<sup>206</sup>

Em depoimento à mesma reportagem, Cildo Meireles lembra o legado histórico do museu – e a importância de se perpetuar esse legado. A história do MAM, para ele, precisava ser revista junto com a reconstrução da instituição.

A história do MAM se apresenta como um pacto entre a burguesia e a ‘inteligência’ na década de 50. E, devido à própria qualidade desse pacto, a programação do museu é um reflexo direto de suas definições ideológicas. É necessária a formulação de uma política cultural, e a participação do artista é fundamental, sob pena de continuar o que houve até hoje, portanto, é inconcebível uma formulação de política cultural sem a participação do artista.<sup>207</sup>

Em depoimento a Roberto Pontual e apesar das críticas à diretoria, Dinah Guimaraens, ressalta que “o compromisso com a visão contemporânea da arte tem sido uma das características do MAM a partir da sua criação”<sup>208</sup>. Esse compromisso com o contemporâneo, do qual fala a artista, ou a qualidade do “pacto” entre burguesia e “inteligência” mencionado por Cildo, inegavelmente estão na gênese do MAM. Em certo sentido a formação do museu contribuiu para forjar uma concepção de modernidade alinhada à realidade brasileira – e, assim, a propagação do ideal moderno no Brasil estaria intrínseca à própria origem do MAM.

Para tal concepção, a diretoria do museu investiu em um projeto inicial que tinha como premissa a criação de um circuito artístico, até então incipiente no país. A ideia era contribuir para a formação de um público que pudesse frequentar a instituição, assim como promover a formação de artistas que pudessem expor no museu. Baseado na ideia de formação e educação, o MAM se consolidou enquanto um museu escola.

A invenção de um museu moderno permitiu trazer para o campo simbólico da arte a possibilidade (mesmo que em verdade utópica) de se elaborar um mundo no qual o ser humano pudesse guiar o futuro, orientando o progresso para um centro humanista. Esse era o resultado do pacto citado por Cildo, entre a burguesia que desejava inserir o país no contexto cultural do pós-guerra, e a “inteligência” que almejava pensar as bases culturais que estavam sendo forjadas por uma urbanização

<sup>206</sup> GUIMARAENS, Dinah. *Museu de Arte Moderna em debate*; [depoimento concedido a] João Ricardo Moderno. Jornal Tribuna da imprensa, Rio de Janeiro, 22 mai. 1980

<sup>207</sup> MEIRELES, Cildo. *Museu de Arte Moderna em debate*; [depoimento concedido a] João Ricardo Moderno. Jornal Tribuna da imprensa, Rio de Janeiro, 22 mai. 1980

<sup>208</sup> PONTUAL, Roberto. *Onde experimentar?*. In: Op. cit., p. 472

do Brasil na década de 1950. Na fala de Lygia Pape ao jornal *Tribuna da Imprensa* observa-se que na ocasião do incêndio ficam nítidas diversas fraturas desse projeto inicial do MAM.

Nós que trabalhamos no MAM, em vários níveis de experiência, tivemos a oportunidade de perceber que éramos considerados elementos estranhos e incômodos lá dentro. Tinha-se uma dificuldade enorme de transitar qualquer tipo de trabalho que se quisesse realizar. Não falo da gestão do incêndio não, qualquer uma. É como se o dado cultural fosse como uma coisa incomoda. O MAM está sendo polido, lustrado, puseram uma nova diretoria, mas via continuar exatamente como ele era, neutro. Absolutamente neutro. Não existe representatividade de classe. É uma coisa que está passando à nossa revelia. Acho que a coisa mais grave que aconteceu foi a destruição do espaço afetivo que havia no MAM. Íamos lá para trocarmos ideias, confraternizarmos, porque tínhamos amor por aquele espaço. Conseguiram castrar e destruir nosso espaço afetivo.<sup>209</sup>

No texto *MAM: reconstrução*, de novembro de 1978, Roberto Pontual é categórico ao afirmar que o “velho MAM” havia morrido de doença e não de incêndio. O autor aponta que os problemas desse “velho MAM” eram muito anteriores à determinada diretoria.

O mal do MAM não está precisamente, ou apenas, nas diretorias que ali se sucedam. Tem origem bem mais primordial e profunda. Vem de seus Estatutos, aprovados em 1953 e reformados em 1959. Porque a indefinição de estrutura diretiva, que eles asseguraram, foi a melhor armadilha encontrada por sua fundadora, antiga diretora-executiva e, hoje, conselheira-mor – Niomar Moniz Sodré Bittencourt – para manter a entidade sob o seu domínio persistente e exclusivo. Décadas a fio, Niomar tem pensado e agido como se o MAM lhe fosse propriedade privada. E a indolência geral do ambiente artístico brasileiro, afeiçoado ainda a paternalismos, deixou que isso ocorresse sem maior resistência.<sup>210</sup>

Frente ao agravamento das tensões entre diretoria e artistas, e a impossibilidade de se estabelecer um diálogo produtivo, o que restou como documento de tal processo histórico foi mesmo a crítica contundente dos que foram excluídos da reconstrução – e uma das críticas recorrentes ao projeto inicial do museu afirmava que a formação de público nunca se concretizara plenamente, talvez por ineficiência da diretoria, e mais provavelmente por se tratar de um país que historicamente abriu mão do investimento amplo em educação e cultura. Outra crítica recorrente apontava o pouco espaço oferecido aos artistas, sempre foram relegados a coadjuvantes diante de atitude centralizadora da instituição. Por fim, se afirmava também a crítica à formação de um sistema de arte fundamentado na elite econômica e com vínculos estatais, que forjou a seu modo uma narrativa moderna.

<sup>209</sup> PAPE, Lygia. *Museu de Arte Moderna em debate*; [depoimento concedido a] João Ricardo Moderno. Jornal Tribuna da imprensa, Rio de Janeiro, 26 mai. 1980

<sup>210</sup> PONTUAL, Roberto. *MAM: Reconstrução*. In: Op. cit., p. 475

Hoje, no entanto, se valendo do distanciamento, é possível analisar outras camadas que também moldaram tal processo.

## IV

Era ponto comum no debate em 1978 apontar a diretoria do museu como o elo frágil dentro de um sistema de arte com bases modernas. Nesse sentido, atuar no presente como forma de repensar o projeto institucional do MAM parecia o único mote viável na perspectiva de um museu que àquela altura já não possuía mais acervo e inexoravelmente teria que se transformar. É importante, portanto, olharmos como a “crítica institucional” era uma prática vigente entre os artistas conceituais do período – boa parte deles vinculados ao espaço da *Área Experimental* que ocorria dentro do museu. Assim, muito desse pensamento crítico de alguma forma moldava um desejo de atuação dos artistas dentro do museu em reconstrução.

Mesmo que determinadas categorias da arte já estivessem em perspectiva desde do fim dos anos 1960, isso não se refletia diretamente nos gestos do corpo diretor do MAM. As categorias que formavam o tripé do projeto museográfico moderno, artista, público e instituição, ainda se faziam engessadas e pouco permeadas a novos modelos. Exceto em algumas ações singulares que conseguiam romper paradigmas, como o *Domingos da Criação*, que nasceu dentro do núcleo educativo, ou a *Área Experimental*, fruto de uma conquista dos artistas que ainda assim, segundo os próprios, era negligenciada internamente.

Essa posição institucional conservadora não era exclusividade do MAM, mas sim uma realidade em diversos museus modernos do mundo, que naquele momento, frente à valorização dos seus acervos, já se encontravam consolidados enquanto arquivos históricos. O próprio MoMA, que segundo seu estatuto deveria de tempos em tempos doar parte do seu acervo ao *Metropolitan Museum of Art*, o maior museu de arte dos EUA, como forma de manter a instituição oxigenada, jamais chegou a colocar tal ideia em prática. Em 1977 o MoMA seria instrumental na criação do *New Museum*, museu de arte contemporânea de Nova York, justamente para assim dar continuidade ao processo de estabelecer uma ponte direta com o presente, papel que àquela altura já não o cabia mais.

No caso do MAM, no entanto, por se tratar de um museu que tivera o seu acervo destruído, apontar as fragilidades do sistema da arte tornava-se não só necessidade mais clara, como gesto fundamental de questionamento da própria

instituição. Se não existia acervo, não existia tão pouco coerência em manter as bases da instituição moderna.

## V

Desde meados dos anos 1960 que algumas obras e artistas promoveram a noção posteriormente apontada por Benjamin Buchloh como “crítica institucional”<sup>211</sup>. Trata-se de prática derivada da arte conceitual, que pretendia expor as engrenagens políticas e ideológicas das instituições, questionando seu campo de atuação pública. Obras como as de Marcel Broodthaers, Hans Haacke, Daniel Buren, entre outros, poderiam ser lidas nessa chave e, já em 2005, a artista Andrea Fraser inseriu tal definição em um campo ainda mais amplo, no artigo *O que é Crítica Institucional?*.

Assim como muitas outras práticas radicais dos anos 1960, a Crítica Institucional surgiu com a tomada de consciência por parte dos artistas de que todas as obras de arte não importam o quanto esteticamente autônomas, podem ser exploradas para lucro econômico e simbólico — e frequentemente, não apesar de, mas em razão de sua autonomia, uma autonomia que determina sua existência não apenas como objetos ou ideias, mas como commodities materiais ou até mesmo imateriais. Reconhecendo o caráter parcial e ideológico da autonomia artística, a Crítica Institucional desenvolveu-se não como mais um ataque a essa autonomia, mas, antes, como uma defesa da arte (e das instituições da arte) contra tal exploração, seja através da reflexão sobre os mecanismos discursivos e sistêmicos de reificação e instrumentalização, como na obra de Broodthaers ou Haacke, ou através do desenvolvimento de práticas pós-estúdio rigorosamente transitórias que resistiram diretamente à comoditização, como na obra de Asher ou Buren.<sup>212</sup>

Frente à fragilidade e escassez das instituições culturais do Brasil em 1978 (problema que segue um tanto inabalado agora em 2020), atuar de maneira incisiva como fez Hans Haacke em 1971 ao expor a genealogia dos patronos do *Museu Guggenheim* de Nova York, explicitando as incongruências que relacionavam seus principais patrocinadores com a indústria de armas, por exemplo, não teria por aqui a mesma força. Se tomarmos a definição de Fraser, porém, podemos perceber que esse tipo de atuação há tempos já causava ecos na produção da vanguarda local, ganhando outras possibilidades de atuação. Trabalhos como os de Antonio Manuel, Nelson Lerner e Artur Barrio questionando as categorias da arte, os processos de escolha do que seria selecionado enquanto arte e por quem seria selecionado, são exemplos dessa relação.

Posteriormente na própria *Área Experimental* do MAM, diversos artistas atuaram nessa chave conceitual, através de trabalhos como o de Humberto Costa

<sup>211</sup> Conceito delimitado por Buchloh no artigo *Conceptual art 1962-1969*, publicado em revista *October*, v. 55, (winter 1990)

<sup>212</sup> FRASER, Andrea. *O que é crítica institucional?*. Revista Concinnitas, Rio de Janeiro, ano 15, v. 02, n. 24, dez. 2014

Barros mostrando documentação fotográfica a partir de intervenções com os painéis expositivos concebidos para o museu pelo designer Karl Bergmiller (na exposição *AT-MAM*, 1975), ou de Fernando Cocchiarale categorizando o público frequentador da exposição através de um questionário<sup>213</sup>, ou ainda Lauro Cavalcanti relacionando cronologicamente os principais acontecimentos do museu à sua própria vida, a partir do fato de que ambos na ocasião tinham 24 anos<sup>214</sup>, e tantos outros. As noções de “crítica institucional” e arte conceitual já eram, portanto, desde os anos 1970 combustíveis para uma atuação bastante proeminente na vanguarda que orbitava o MAM.

Colocar o artista à frente das decisões e rumos do que poderia vir a ser o museu era, assim, não só uma reivindicação, mas também a elaboração de uma possibilidade de atuação enquanto “política das artes”. No editorial do primeiro número da revista *Malasartes*, publicação lançada em 1975 e realizada por muitos dos artistas participantes da *Área Experimental*, podemos perceber o sentido de atuação que permeava o termo.

O interesse central de Malasartes são as artes visuais, mas estaremos atentos de um modo geral a todos os campos culturais. Mais do que objetos de arte, procuraremos nos concentrar no estudo dos processos de produção de arte, na sua veiculação e nos mecanismos que a realimentam (...) Malasartes é, portanto, uma revista sobre a política das artes.<sup>215</sup>

Ao pensarmos no sentido colocado por Andrea Fraser a respeito da atuação sobre um campo de relações dentro de um sistema, podemos tomar o termo “política das artes” como um aspecto da “crítica institucional”.

Assim, ao reivindicarem um espaço dentro da instituição, alguns artistas coerentes às próprias atuações e posições ideológicas talvez estivessem atuando também dentro do campo da “crítica institucional”. Para além de qualquer relação entre causas e efeitos, essas eram algumas linhas de força que estavam em tensão no universo do MAM quando do contexto do incêndio. Os artistas que reivindicavam uma voz ativa nas decisões institucionais do museu não o faziam necessariamente por conta de um trabalho que pudesse ser associado à “crítica institucional”, mas parte desse pensamento sobre a “crítica institucional” influenciou determinadas tomadas de posição.

---

<sup>213</sup> exposição: Amostra, 1976

<sup>214</sup> exposição: MAMA! 24 anos de utilidade pública, 1978

<sup>215</sup> Editorial. In: *Malasartes*, n.1, Rio de Janeiro, set./out./nov. 1975: p. 4

Vale a questão como contraponto: quais museus hoje contam com artistas em seus quadros administrativos e curoriais? No Brasil não saberia citar um único exemplo. Ainda que diversos artistas da época, como Paulo Herkenhoff, Fernando Cochiaralle e Lauro Cavalcanti, tenham se tornado curadores relevantes, estes já não se intitulam como artistas, exercendo então apenas a função de curador.

Naquele momento parecia claro por parte dos artistas que democratizar os processos curoriais poderia trazer ganhos não só aos próprios artistas, mas também à instituição. Acreditava-se, portanto, que a presença de artistas nos quadros administrativos e curoriais reduziria o poder do museu nos processos de escolha e legitimação, e tornaria as relações mais horizontalizadas – e assim mais democráticas. Assumir essa posição, de certa forma, possibilitaria também romper com o modelo de museu moderno, e propor novas formas de narrativa, pulverizando os grandes relatos associados à produção de objetos de arte duradouros, em prol de uma valorização das multiplicidades dos meios e dos processos efêmeros. Junto à essas propostas, havia uma tentativa de deslocar para o contemporâneo os conceitos que regiam o MAM.

Trazendo para a atualidade a reivindicação da participação dos artistas na reconstrução do museu, é possível traçar um paralelo com a curadoria exercida pelo artista Ricardo Basbaum na mostra *Panorama*, realizada no MAM de São Paulo em 2001. Basbaum foi responsável, juntamente com Paulo Reis e Ricardo Resende, pela curadoria da exposição bianual e, como consequência do processo, o artista escreveu um texto problematizando sua própria atuação, partindo do ponto de vista de alguém que não exercia a curadoria como ofício. No texto *O artista como curador*, Basbaum traz pontos elucidativos para o debate aqui apresentado – começando por uma elaboração do lugar fluido dos campos de atuação do artista vinculado às práticas conceituais e processuais, tendo como recorte histórico a segunda metade do século vinte. “Um artista não é algo que se possa exigir limites rígidos ou absolutos, revelando-se mais como um trânsito, um certo deslocamento através das coisas combinado com a produção de um espaço particular de problemas”<sup>216</sup>, escreveu.

A possibilidade de multiplicação das linguagens e da relativização do próprio fazer artístico associado à esse lugar “fluido” tem, nesse sentido, como

---

<sup>216</sup> BASBAUM, Ricardo. *O artista como curador*. In: Manual do artista-etc. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, p. 67-68

marco de consolidação institucional duas mostras fundamentais: as exposições *When attitudes become form*, de 1969, com curadoria de Harald Szeemann, e, *Information*, de 1970, realizada no MoMA com curadoria de Kynaston McShine. Importante mencionar que, no Brasil em 1970, Frederico Morais realizou em Belo Horizonte a exposição intitulada *Do Corpo à Terra*, que se inseriria nesse contexto ao propor uma série de *site-specifics* no Parque Municipal de Belo-Horizonte.

Diversos processos similares e concomitantes ocorriam pelo mundo na época, e é fato crucial que boa parte da produção experimental da vanguarda, desde meados de 1960, consolidou-se a partir da valorização dos processos e da multiplicidade de linguagens – e por aqui não era diferente. Seria a partir desse campo e da percepção de novas formas de atuação que a figura do artista e do curador passariam a atuar no trânsito e no deslocamento de diversos problemas que ultrapassavam a esfera da arte moderna.

Os limites que jogam com a determinação e a identidade do artista não mais se configuram em simples problema de cruzamento de fronteiras (entrar e sair), mas sim enquanto delineadores de uma figura de espacialidade que acaba conduzida a vivenciar estes atravessamentos a partir de uma possível singularidade de inserção.<sup>217</sup>

Ao falar da posição do artista diante de sua atuação institucional, Basbaum escreve que “falar do outro sempre através de si mesmo é falar de si através do outro”<sup>218</sup>, para em seguida desenvolver o tema. “O artista como curador situa-se inicialmente a partir de um não aniquilamento – quase uma afirmação, talvez – dos parâmetros de seu próprio fazer.”<sup>219</sup> Nesse sentido, exercer uma função curatorial seria uma possibilidades de falar de si através de um discurso do “outro”: definir, organizar, selecionar e editar são gestos que dão voz ao discurso de outros artistas, e que poderiam estar vinculados às funções exercidas pela diretoria/curadoria de um museu. Assim, a vontade de ocupar o museu pode ser vista também como um sintoma da legitimação de uma nova ordem política e cultural – um desejo que trazia junto os ventos da democracia que em 1978 já pareciam mais próximos do que antes no Brasil. Definir, organizar, selecionar e editar são gestos de escolha e, portanto, ações que poderiam se alinhar as questões democráticas que surgiam no horizonte.

---

<sup>217</sup> Ibidem, p. 68

<sup>218</sup> Ibidem, p. 70

<sup>219</sup> Ibidem

Quando o poético se aproxima deste modo do jogo institucional (do qual não deveria realmente se afastar) forçando sua presença junto às demandas mais formais e pesadas da economia, burocracia e hierarquia política e social, é sintoma de que alguma agudeza de preparação e delicadeza de pensamento estão sendo reivindicados como ferramentas necessárias – menos idealizadas e mais próximas das lutas do dia a dia.<sup>220</sup>

Mesmo guardadas as devidas diferenças entre a exposição de 2001 no MAM de São Paulo e a situação do MAM do Rio de Janeiro após o incêndio, o cenário observado é o de crise: em 1978, frente a um contexto de crise econômica, política e cultural, as reivindicações seguiram com a vontade legítima da participação dos artistas na reconstrução do museu. Ao tomar parte desse processo, os artistas se desvinculavam de um grande projeto de futuro para travar novas lutas no presente, buscando a tentativa de reinvenção da realidade. São, portanto, nesses contextos de incertezas e fragilidades institucionais que as brechas de atuação se fazem não só necessárias, como também capazes de forjar processos de mudança, que se afirmam como acontecimentos ou processos que, ainda que não consolidados na sua plenitude, deixam legado simbólico.

---

<sup>220</sup> Ibidem, p. 75

## **Os museus impressos: a *Malasartes* e a *Parte do fogo***

I

Entre 1975 e 1976, a revista *Malasartes* veiculou seus três números. Impressa em offset em preto e branco, com tamanho de 23x32cm e cerca de 40 páginas, a revista foi editada pelos artistas Carlos Vergara, Carlos Zilio, Cildo Meireles, José Resende, Luiz Paulo Baravelli, Rubens Gerchman e Waltercio Caldas, além do crítico Ronaldo Brito e do poeta Bernardo Vilhena. Após sua terceira edição, por divergências entre os autores<sup>221</sup>, a publicação foi descontinuada. Em março de 1980 foi publicada a revista *A parte do fogo*, que tinha entre seus editores os artistas Cildo Meireles, José Resende, Tunga e Waltercio Caldas, além dos críticos João Moura Junior, Paulo Venâncio Filho, Paulo Sergio Duarte e Ronaldo Brito. Rodada em formato de jornal no tamanho de 42x60cm, com impressão de 2 cores na capa e preto e branca no seu miolo de 8 páginas, a publicação durou apenas o número inicial.

Ambas as iniciativas carregavam semelhanças, tanto por seus participantes quanto na proposta de intervenção no circuito da arte brasileira. Cildo Meireles, José Resende, Waltercio Caldas e Ronaldo Brito foram tanto da *Malasartes* quanto criadores de *A parte do fogo*.

Ainda que contasse com os artistas paulistas José Resende e Luiz Paulo Baravelli, a *Malasartes* era fundamentalmente uma revista do Rio, concebida nos salões do Museu de Arte Moderna, impressa na cidade e que refletia a cena local. Sendo o palco principal dessa cena, o MAM reverberou nas páginas da publicação, seja no espaço dado aos artistas para mostrarem seus trabalhos – com obras muitas vezes já exibidas anteriormente na *Área Experimental*, caso de Lygia Pape e Carlos Zilio – seja no debate travado com o curador do museu, Roberto Pontual, a partir da exposição *Arte Agora I*, quando um manifesto contra determinadas atitudes do curador, foi veiculado no terceiro número da revista. Fato é que a história da revista se confunde com a atuação de seus artistas, e que seus artistas na sua maioria faziam

---

<sup>221</sup> Sobre esse fato Ronaldo Brito relata que com o crescimento súbito da revista, houve uma divergência entre os editores sobre o rumo da publicação. Nessa ocasião houve uma proposta de tornar a revista uma publicação do grupo Globo, no que desagradou uma parte dos editores que desejavam manter uma autonomia editorial, e uma linha de edição mais conceitual. Diante do impasse optou-se por acabar com a revista.

parte de um grupo que se inscreve na arte brasileira como uma vanguarda carioca atenta às questões conceituais. Em *A Parte do fogo* esse grupo se repete.

Sobre a atuação no circuito da arte brasileira, tanto a *Malasartes* quanto *A parte do fogo* trazem semelhanças no editorial que as definem. No caso da *Malasartes* se afirma que: mais do que objetos de arte, a revista pretende concentrar-se no estudo dos processos de produção de arte, na sua veiculação e nos mecanismos que a realimentam.

Tradicionalmente, as revistas nas quais os artistas são maioria defendem um movimento, um ismo. Vindos de formações diferentes, e com uma produção pessoal não menos diferente entre si, o que nos une é um consenso sobre o papel que a arte desempenha em nosso ambiente cultural e o que ela poderia desempenhar.

*Malasartes* é, portanto, uma revista sobre a política das artes. Entre a aparente opção de editar uma publicação que trate a arte como objeto de consumo e outra que seguisse a moda das revistas enigmáticas, *Malasartes* preferiu, pretensiosamente, tomar a si a função de analisar a realidade contemporânea da arte brasileira e de apontar alternativas.<sup>222</sup>

Na última frase da citação se delimita a função da publicação em analisar a realidade contemporânea da arte brasileira e apontar alternativas. Como efeito de comparação, no editorial da revista *A parte do fogo*, em certa medida, essa frase se repete.

A PARTE DO FOGO é uma publicação para intervir no processo cultural brasileiro. Conquistar um espaço para a produção de arte contemporânea que não seja apenas um território a mais na topografia do saber instituído. Este lugar não existe. Portanto, ninguém procure metáforas de ocupação para este trabalho. Conquista-lo é produzi-lo como prática política específica que se corporifica nas linguagens do trabalho artístico.<sup>223</sup>

É importante frisar o momento histórico no qual se dão ambas as iniciativas, visto que se observa, a partir desses editoriais, uma mudança de perspectiva nas questões políticas que permeiam a atuação das revistas. A *Malasartes* é de 1975-76 e, portanto, anterior ao processo de abertura do país, à anistia geral e ao incêndio do MAM. Já *A parte do fogo*, de 1980, lida com os paradoxos e problemas que se refletem a partir de tais processos – a começar pelo seu nome que, ainda que idêntico ao título de um livro de Blanchot, inevitavelmente tem relação com o incêndio do museu, ocorrido dois anos antes. *A parte do fogo* seria também sobre

<sup>222</sup> Introdução in *Malasartes*, n. 1, set/out/nov. 1975, p. 4.

<sup>223</sup> MEIRELES, Cildo; RESENDE, José; MOURA JR., João; VENÂNCIO FILHO, Paulo; DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Rodrigo; BRITO, Ronaldo; TUNGA; CALDAS, Waltercio. Editorial in *A parte do fogo*, n. 1, mar. 1980, p. 1.

como atuar em uma nova condição, na qual um projeto de modernidade parecia suplantado, e a crise das utopias era uma realidade consolidada. Na revista se fala a partir do agora, do fim pra frente, entendendo com bastante clareza as forças que se impunham no momento.

Para entendermos a que se refere o editorial da *Malasartes* quando propõe o termo “política das artes” enquanto um campo de atuação, vale olharmos para o texto que abre a revista, de Ronaldo Brito, intitulado *Análise do circuito*. Partindo do questionamento sobre qual seria a função da arte atualmente em nosso ambiente cultural, o texto procura delimitar qual seria esse ambiente. Para Brito, se tratava de um circuito dominado pelas leis do mercado, que valorizava o objeto e era regido pelas vontades de uma elite econômica. Essa seria a realidade na qual a *Malasartes* pretendia intervir e apontar alternativas ao expor uma produção que se dizia à margem desse circuito. Sobre o crescimento do mercado de arte no Brasil, a partir da década de 1970, Brito coloca:

Não é suficiente, por exemplo, afirmar que a implantação e consolidação do mercado foi o fator dominante na arte brasileira dos anos 70, ampliando o público comprador dentro de certo setor (afastando outros setores, certamente) e produzindo graves distorções tanto na área da produção – é o caso do famoso ‘estilo’ acrílico – quanto na área da crítica – sacralizando obras desimportantes, recalçando outras importantes, etc.<sup>224</sup>

Se até o início da década de 70 o inimigo a ser combatido era o regime autoritário imposto pela ditadura militar, em 1975 esse inimigo parecia ter se materializado nas forças do mercado, que regiam um determinado sistema da arte. Àquela altura as artes visuais já não se impunham como força mobilizadora capaz de confrontar diretamente a autoridade do Estado (e talvez nunca tenham se imposto enquanto tal), seja por um relaxamento do Estado para as questões culturais – relegando-as a um plano não ameaçador e compondo arranjos que mantinham suas dissidências sob controle – seja, como sinalizou Frederico Moraes, por um processo de autocensura desses agentes que, após um longo período de repressão, já optavam por serem menos incisivos nas suas críticas, e certamente, pelo arrefecimento das práticas revolucionárias de esquerda suprimidas pela ditadura. A “política das artes”, portanto, parecia ter se sobreposto a uma “arte política” engajada, e somasse a isso a consolidação da “crítica institucional” como prática artística, que

---

<sup>224</sup> BRITO, Ronaldo. *Análise do circuito*. In *Malasartes*, n. 1, set/out/nov. 1975, p. 5.

ampliava a consciência para o sistema da arte, onde as forças que regiam esse sistema eram cada vez mais questionadas e problematizadas.

Ainda em *Análise do circuito*, é importante ressaltar que Brito, fugindo de uma análise marxista, reconhece o quanto o mercado de arte era peça fundamental dentro de um sistema sadio. A questão, portanto, não estaria na relação entre obra e *commodity*, mas no questionamento de como o mercado cada vez mais controlaria essa relação, definindo-a de acordo com seus interesses e pautando como tais obras seriam capitalizadas e institucionalizadas. Para Brito, esse fato é intrínseco ao capitalismo e, portanto, seria tarefa inútil lutar contra ele – uma das possibilidades, segundo o autor, seria “intervir criticamente na ideologia do circuito”<sup>225</sup> para criar situações alternativas dentro do próprio circuito.

Nesse sentido, Brito propõe dois pontos prioritários que balizariam essa atuação/intervenção. Primeiro, a “reorganização dos artistas contemporâneos em torno de um programa comum de ação dentro do circuito.”<sup>226</sup> Trata-se de ação que corrobora uma tentativa de se pensar um corpo coletivo que pudesse pautar as questões e reivindicações, batendo na tecla, ainda hoje em voga, de que os artistas sempre sobrepõem suas questões individuais às questões coletivas, alimentando as distorções do circuito. No segundo ponto, “a formulação de uma História Crítica da Arte Brasileira”<sup>227</sup>, Brito ressalta que em geral as iniciativas críticas partem normalmente do mercado de arte e que, portanto, para intervir criticamente na ideologia desse circuito seria fundamental a criação de novos discursos, alheios ao controle do mercado. Tal fato se apresenta ao longo dos três números da revista, propondo leituras que estariam fora do escopo hegemônico da arte ou de uma narrativa teleológica, apontando práticas que sempre estiveram a margem do mercado.

Na segunda edição da revista uma matéria sobre o bloco de carnaval *Cacique de Ramos*, ilustrada por fotos de Carlos Vergara e com texto de Bira Presidente, um dos fundadores do bloco, divide as páginas com um texto de Mario Pedrosa sobre a obra de Volpi e uma tradução de *A arte e o sistema da arte*, do crítico italiano Achille Bonito Oliva. Nesse caso fica nítida uma tendência de busca

---

<sup>225</sup> Id, *ibid.*: p. 6.

<sup>226</sup> Id, *ibid.*

<sup>227</sup> Id, *ibid.*

pela pluralidade, e por colocar em um mesmo patamar produções artísticas dispares, equivalendo-as em uma outra narrativa que não mais a *grande narrativa* moderna.

Mesmo que similares em seus desejos de intervenção no circuito, o texto que inicia *A parte do fogo*, é bastante incisivo na sua análise do cenário de abertura política vivido em 1980, e ressalta como esse processo poderia recalcar determinadas produções em prol de uma suposta unidade cultural. Tal crítica reverbera ainda hoje, quando nos damos conta de que o processo da tal anistia ampla geral e irrestrita acabou tendo efeitos colaterais indesejados ao longo do tempo. A equivalência dos agentes envolvidos, torturadores e militantes não só impossibilitou qualquer reparação dos crimes cometidos pelo governo, como também sublimou toda violência praticada pelo Estado durante o período – e o editorial da *Parte do fogo* já tocava em tais questões.

Para o processo cultural brasileiro o que significa a nova política de conciliação do governo? Qual a *Produção* conveniente neste momento em que, para não perder as rédeas do progresso, o governo estende a mão e grande parte da oposição, mas uma vez se deixa conduzir? Estas questões, curiosamente, não fazem parte das preocupações e dissertações que se avolumam a cada dia sobre o tema. Parecem, mesmo, impertinentes (em todos os sentidos). Mas onde buscar as injunções culturais desses fatos senão na própria produção e em sua dinâmica? Levantando o peso do autoritarismo de um poder forte e centralizado, ressurge um outro autoritarismo – o da conciliação imposta de cima para baixo. Mal dissolvido ainda o peso da repressão, formas prontas, intactas reaparecem em certas manifestações, pretendendo dizer quem somos e o que devemos fazer. Espécie de trabalho de reexumação, com caráter purificante. Um certo compromisso de *retomada*, um certo alívio com a volta de certos valores, são os elementos exclusivos desta nova consciência moral da conciliação.<sup>228</sup>

Naquele momento, o artigo escrito por seus editores, – artistas e críticos atuantes no circuito, – demonstrava clareza ao compreender o quanto os termos “democracia”, “povo” e “produção cultural” usados em demasia traziam imprecisão que esvaziava seus sentidos essenciais para tornarem-se vocabulários de uma retórica de manutenção de poder. “A verdade da instituição é cobrir o real da coisa instituída”<sup>229</sup>, diz o texto, em trecho que reforça a dimensão da “crítica institucional”, proposta pela revista, ampliando essas questões a uma dimensão política para além da instituição de arte – o editorial é contundente ao refletir sobre como as relações institucionais se ligam diretamente com as condições políticas do momento.

---

<sup>228</sup> MEIRELES, Cildo et al. Editorial in *A parte do fogo*, n. 1, mar. 1980, p. 1.

<sup>229</sup> Id, ibid.

A instituição “democratiza” sua fala, o mercado “democratiza” sua fala, mudam, traficam conteúdos diversos, mas não alteram suas características. Basicamente, não interessa por a nu a *luta ideológica* em curso nos territórios que delimitam. Basicamente, escondem o processo real de formação de valores que manipulam e disseminam, tentam apagar essa história.

É preciso dizer que a retórica de Abertura pode recalcar eventuais linguagens de abertura. E, legitimando-se como Verdade Institucional, cumprirá este papel, com seu belo nome e tudo. O que se observa como sintoma é grave: não se fala em novas linguagens, não se deseja novas linguagens. Ao que tudo indica, essas seriam pura e simplesmente aquelas que foram reprimidas pela censura oficial. E, entre elas, como a própria inteligência do Poder supunha, não existem diferenças.<sup>230</sup>

O artigo procura delimitar alguns campos, tanto no que chama de circuito cultural, propondo uma recolocação de determinados valores e pautas assimilados pelo processo de Abertura que relegava à margem uma prática mais experimental e conceitual, quanto na possibilidade de intervir no circuito de arte através da publicação. O último paragrafo demonstra tal delimitação.

O trabalho permanente de abertura no campo cultural é o de descobrir as regiões interditadas do conflito, do desacordo, pondo a nu contradições que resistem ao desejo de homogeneizar o que, por natureza, trabalha uma heterogeneidade específica, A PARTE DO FOGO.<sup>231</sup>

Ainda que houvesse outras iniciativas editoriais surgidas ao longo da década de 1970 como as publicações *Artéria* e *Corpo estranho* de São Paulo – com objetivos similares aos da *Malasartes* e *A parte do fogo* – os dois exemplos aqui reunidos foram revistas que de alguma forma se alinharam ao circuito conceitual a partir do MAM. É possível afirmar, nesse caso, que as publicações funcionavam como um braço editorial dessa determinada vanguarda carioca, e seria nas páginas dessas revistas que as possibilidades de repensar o museu moderno e, indiretamente, o MAM seriam colocadas com alguma liberdade.

Diante desses fatos, as iniciativas podem ser vistas como um campo de exercício experimental de curadoria e *crítica institucional*, passando também por uma ideia abrangente que poderia configurar tais iniciativas como possibilidades que estariam entre um museu impresso e a ideia de livro/revista de artista. Essa hipótese de “museu impresso” entra em confronto com o modelo de museu do qual o MAM era o exemplo mais representativo no circuito local.

---

<sup>230</sup> Id, *ibid*.

<sup>231</sup> Id, *ibid*.

## II

O artista Ulises Carrión começa seu texto manifesto *A nova arte de fazer livros*, de 1975, com a seguinte definição: “Um livro é uma sequência de espaços. Cada um desses espaços é percebido em momentos diferentes – um livro também é uma sequencia de momentos. O livro é uma sequência espaço-tempo”<sup>232</sup> Sendo a arquitetura de uma exposição também uma sequência de espaços que articulam uma dimensão temporal através da percepção do espectador sobre aquele espaço, pensar certo tipo de livro como espaço expositivo é um processo coerente a essa perspectiva.

Apesar do “livro de artista” ter uma trajetória autônoma em relação à arte conceitual e o pós-minimalismo – com exemplos que abrangem da *Caixa-verde* de Duchamp às edições de luxo como *Jazz* de Matisse, publicada em 1947 – a possibilidade de aproximação entre o espaço tridimensional do objeto-livro e o espaço arquitetônico do cubo branco ganha força no contexto das práticas artísticas conceituais. É nesse contexto que os trabalhos têm como ponto em comum as diferentes possibilidades dessa nova materialidade, que se distancia da objetificação do resultado artístico para articular uma dimensão efêmera e residual das obras.

“Como conservar detritos, ambientes, proposições, manifestações plurisensoriais, happenings e conceitos?”<sup>233</sup>, propôs Frederico Morais pensando o “museu pós-moderno”. Tais questões produzem crescimento das possibilidades investigativas quanto ao registro e circulação desse contexto, fazendo com que as exposições se adequem a um novo sistema, e alargando as noções de montagem para suportes que respondam a tal prática. Na esteira da passagem entre o museu moderno e um pensamento pós-moderno, essa nova produção de visualidades não só aparecia como um problema museográfico – já que a instituição teria que se adequar, pensando novas possibilidades de catalogação e manutenção do seu acervo – como também estimulava os artistas a transformarem o registro das ações, muitas vezes efêmeras, na obra que ficava: no trabalho que podia ser institucionalizado.

Se a relação espaço-tempo se tornava matéria indissociável de uma produção artística baseada no processo e em práticas muitas vezes efêmeras, o livro como possibilidade de exploração dessas relações crescia como um suporte

---

<sup>232</sup> CARRIÓN, Ulisses. The New art of making books In Kontexts nº 6-7. 1975. sem pag.

<sup>233</sup> MORAIS, Frederico. O museu: a cidade lúdica. In: Artes plásticas: a crise da hora atual. 1975, p. 58.

possível, trazendo na sua materialidade outras questões também caras à produção conceitual – como a circulação das obras de arte e a ruptura com os meios tradicionais de apresentação.

Nesse sentido, pensar o livro como espaço expositivo foi caminho natural de desdobramento para determinada produção conceitual – uma produção que, por sua carga de imaterialidade, muitas vezes culminou em obras que se objetificavam apenas na forma de um registro visual: na fotografia, no vídeo ou em instruções e desenhos esquemáticos. Diante dessa situação a crítica e pesquisadora Gwen L. Allen afirma que a chamada “desmaterialização da arte” resultou em uma materialização do impresso, com a pesquisa artística se aprofundando nas formas de veicular essas proposições.<sup>234</sup>

Em 1969 o curador Harold Szeemann realizou a exposição *When attitudes become form*, na qual articulou uma discussão em torno da possibilidade formal que se apresentava dentro de uma produção que privilegiava o processo em relação à produção de objetos – e o catálogo da exposição era um desdobramento das próprias ideias que estavam sendo debatidas na mostra. Realizada por Szeemann, a publicação não opera por uma lógica de registro do que estava sendo apresentado naquele momento, mas por um caminho de autonomia que, à sua maneira, não dependeria da exposição para fazer sentido. Os artistas participantes eram convidados a pensar o catálogo tal como uma exposição impressa, onde não havia fotos da mostra realizada, mas outras propostas que se adequavam ao formato do livro.

Era como se o tempo de apreensão dessa produção conceitual pudesse perpassar o tempo de duração da exposição, não resumindo o livro ao que era pra ser visto no espaço. Trata-se daquilo que o editor e curador estadunidense Seth Siegelaub definiu como a possibilidade de se pensar no catálogo e nos livros de artista como fontes de informação primária de uma situação de arte. Assim, o catálogo em si não dependeria mais de uma exposição para existir: ele poderia até mesmo ser a exposição em si.<sup>235</sup>

Em 1968, apenas um ano antes da exposição de Harold Szeemann, Siegelaub editou *Xerox Book*, uma publicação que pensava de forma radical a

---

<sup>234</sup> ALLEN, Gwen. The catalogue as an exhibition space in the 1960s and 1970s In Catálogo When attitudes become form. p. 508.

<sup>235</sup> Id, ibid.: p. 506.

possibilidade do livro como suporte expográfico. Nela, Siegelaub parte de balizas pré-determinadas, como o tamanho do papel e a forma de impressão através de fotocópia, para convidar os artistas Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol Lewitt, Robert Morris e Lawrence Weiner para ocuparem, cada um, 26 páginas do livro.

No livro, tudo o que vemos é o nome seguido pelo conjunto de páginas feitas pelo respectivo artista, e repetidamente até o fim. *Xerox Book* afirma na sua narrativa visual as características materiais, espaciais e temporais do que seria propriamente o objeto-livro, e os trabalhos sublinham a todo instante essa condição – seja propondo sequências que lidam com a temporalidade das páginas (como a obra de Carl Andre), seja trabalhado com as possibilidades de impressão (como fazem Robert Morris e Robert Berry), seja com a página enquanto parte de um *grid* (na obra de Lawrence Weiner) ou com a percepção do espectador/leitor frente à produção daquele objeto (como no trabalho de Joseph Kosuth). Ainda que *Xerox Book* seja exemplo paradigmático para se pensar na possibilidade de uma exposição impressa, ao transpor essa narrativa do “livro de artista” para o contexto brasileiro temos derivações a serem mencionadas, que de certa forma rompem com esse modelo baseado na produção conceitual estadunidense.

No texto *Sabão*, de 2018, o artista e escritor paulista Fabio Moraes comenta a história do “livro de artista” no Brasil como uma história que poderia ser contada por suas atitudes gráficas. Para Moraes, o objeto-livro encontra por aqui algumas dificuldades para se impor como um suporte nas artes visuais, como o alto custo de produção, a dificuldade de distribuição e a baixa taxa de leitura da população.

Nesse sentido, a história do “livro de artista” por aqui caminharia por outros parâmetros, que se caracterizariam por seus hibridismos gráficos e conceituais, buscando suportes que de alguma forma pudessem oferecer brechas para a realização dessas experiências. Moraes aponta como exemplo a reforma gráfica feita por Amilcar de Castro no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* em 1959, o livro de Flávio de Carvalho narrando a *Experiência nº2*, a exposição *De 0 a 24h* de Antonio Manuel – publicada em um fascículo dentro de *O Jornal* em 1973, as esculturas nomeadas *Livro da criação*, de Lygia Pape, as esculturas-publicações *Gibis*, de Raymundo Collares, e a revista *Navilouca*, de 1974, editada por Waly Salomão e Torquato Neto, com projeto gráfico de Oscar Ramos e Luciano Figueiredo.

Para Morais a “pureza” do *Xerox Book*, condizente com a vanguarda estadunidense, não tem paralelos por aqui, não só por uma indústria editorial que não abre espaço para esse tipo de iniciativa caracterizada por seu hermetismo, quanto por um público que não é afeito a tais propostas. Nesse sentido, a história da publicação de artista no Brasil seria uma história de contaminações, onde a embalagem de um biscoito ganha contornos neoconcretos, como no projeto gráfico de Lygia Pape para os produtos da marca *Piraquê*.

Seriam a partir dessas contaminações e brechas que poderíamos pensar nas revistas *Malasartes* e *A parte do fogo* como possíveis “museus impressos”: não apenas revistas/livros de artista, mas publicações editadas por artistas, caracterizadas por seus hibridismos, onde trabalhos gráficos pensados para as páginas das revistas conviviam lado a lado com traduções de textos teóricos, textos ensaísticos e matérias autorais que promoviam um sentido educativo e crítico. Ao inserir a ideia editorial também como uma prática curatorial, talvez possamos dizer que a *Malasartes* e *A parte do fogo*, com suas heterogeneidades conceituais, promovendo a circulação de práticas artísticas que se encontravam à margem de um circuito restrito e educando/provocando esteticamente seus leitores, pensavam o impresso como espaço expositivo – e como suporte para uma atitude gráfica que fugia da neutralidade.

### III

No primeiro número da *Malasartes*, logo após o texto *Análise do circuito*, de Ronaldo Brito, temos uma sequência de matérias que expõem a condição de autoralidade presente na revista, em atitude que ora se apresenta como intervenção crítica no circuito da arte, ora como prática, possibilitando a circulação dos trabalhos propriamente. No texto seguinte ao de Brito, o artista L.P. Baravelli escreve *Pontos de um pintor*, com 39 itens refletindo sobre a ideia da pintura em uma situação onde a arte conceitual já era intrínseca ao processo artístico, ao menos para aqueles que se inseriam no grupo da *Malasartes*. Ao mesmo tempo que traça uma narrativa histórica, Baravelli emite seu ponto de vista, assumindo os riscos inerentes a essa aposta opinativa. Dotado de um tom irônico, ele apresenta na forma de tópicos uma situação que ficaria entre uma escrita ensaística e uma escrita poética.

Na matéria seguinte temos uma página dupla com o trabalho *Leitura silenciosa*, de Waltercio Caldas, feito especialmente para a revista. Trata-se de uma série de desenhos dispostos em pares, expondo objetos banais um ao lado do outro, em uma espécie de análise combinatória que obedece a uma sequência como as das histórias em quadrinho. O leitor é com isso levado a um sentido de pausa e reflexão ao percorrer os hiatos dessas relações entre objetos: um cigarro, um livro, um copo de água, um copo de vinho, um dado, um despertador, uma cadeira, um cinzeiro, se repetindo nos diferentes pares possíveis.

Em seguida temos a tradução do texto *Arte depois da filosofia*, de 1969, de autoria do artista estadunidense Joseph Kosuth, até então inédito por aqui. Depois, a matéria organizada por Cildo Meireles, intitulada *Quem se desloca recebe quem pede tem preferência*<sup>236</sup>. Essa seria mais um dos exemplos do que poderia ser a “política das artes” proposta pela *Malasartes*, fazendo circular em um veículo de massa trabalhos que até então teriam pouca visibilidade institucional, como se lê no pequeno parágrafo de abertura:

Os trabalhos a seguir publicados são, às vezes, bastante diferentes entre si. Mas tem uma característica comum: de uma forma ou de outra foram marginalizados pelo circuito, seja de um modo direto, seja pelas próprias condições de violência econômica em que opera. Como toda a proposta crítica surgida nos últimos anos não puderam encontrar uma veiculação eficaz e algumas tem agora seu primeiro contato com o público. O presente material obedece ao critério de escolha de Cildo Meireles e foi produzido por: Umberto

---

<sup>236</sup> Frase do técnico de futebol Gentil Cardoso.

Costa Barros, Alfredo Fontes, Guilherme Vaz, Luiz Fonseca, Cláudio Paiva, Tunga, Cildo Meireles e Vicente Pereira.<sup>237</sup>

Na matéria, além das fotos dos trabalhos, havia alguns textos dos artistas, mas que nem sempre ilustravam o que era mostrado, promovendo uma relação ambivalente entre texto e imagem, como no depoimento de Tunga: “O campo de ação do meu trabalho é o desejo”<sup>238</sup>, ele diz, junto a fotos de uma escultura sem título. Da mesma forma no texto de Luiz Fonseca escrito em parceria com Silviano Santiago, onde uma descrição da palavra “espicaçar” se reúne à descrição em francês de “casse-tête” e o “Poema em linha reta”, de Fernando Pessoa, próximo à obra de Fonseca com retratos de um casal gay. Ou ainda, nos textos de Vicente Pereira, onde leem-se trechos de filmes aos quais o autor chama de *trailers* e que, nesse caso, são o próprio trabalho, não sendo acompanhados de nenhuma imagem.

Seguindo nas páginas temos a matéria organizada por Rubens Gerchman, intitulada *Roupa dentro do corpo*, na qual o autor propõe um inventário de práticas nas quais a roupa possui um caráter central. Gerchman, no entanto, não se atem apenas às práticas artísticas, e extrapola esses limites criando paralelos e conexões entre diversas atividades e usos da roupa – como uma roupa de trabalho na selva, um pescador construindo uma treliça de madeira, um *Parangolé* de Hélio Oiticica e o *New look* de Flávio de Carvalho. Há, nesse sentido, a proposta de uma sobreposição de temporalidades que parece compor o que seria esse “museu impresso”: ao assumirmos essa condição de “museu impresso”, talvez possamos falar em um pensamento curatorial que se confundiria com um pensamento editorial. Nesse caso, uma das bases dessa proposta seria a de uma maior contaminação das artes com a sociedade, reivindicando outras narrativas que suplantassesem a perspectiva moderna de separação entre campos de saber, entre natureza e cultura, e entre arte e sociedade.

Reconstrução de um todo num espaço histórico, ahistoricamente, sem perder de vista as partes: os artistas aqui reunidos em 4 páginas se contradizem no tempo e no espaço/obra (pensamento). Nos pareceu interessante agrupá-los para uma possível leitura onde unidades autônomas com significados diversos possam formar um novo todo de significado uno/aberto/a Histórico.<sup>239</sup>

<sup>237</sup> MEIRELES, Cildo. Quem se desloca recebe quem pede tem preferência. In: *Malasartes* n 1: 14.

<sup>238</sup> TUNGA. Quem se desloca recebe quem pede tem preferência. In: *Malasartes* n 1: 16.

<sup>239</sup> GERCHMAN, Rubens. *Roupa dentro do corpo*. In: *Malasartes* n 1: 20.

Seguindo na análise, após o texto *Formação do artista no Brasil*, de José Resende, e o histórico texto *Teoria do não objeto*, de Ferreira Gullar, temos um espaço destinado à ocupação de um artista convidado, mantido nos três números da revista. O espaço que coube a Carlos Zilio nessa primeira edição tinha o intuito de apresentar visual e conceitualmente uma exposição, e no texto escrito por Zilio podemos compreender com alguma clareza o que esse projeto curatorial/editorial da *Malasartes* se propunha.

Se tradicionalmente, o artista encontrava na mudez ou no subjetivismo a melhor forma para situar o seu trabalho, deixando ao crítico a tarefa de conceitua-lo, hoje esta posição não encontra mais sustentação. Uma atitude de ação substitui globalmente a de contemplação. Assim, o trabalho escrito, a performance e outras atividades foram desenvolvidas como uma ampliação no relacionamento do artista com o público.

A mudança de comportamento está diretamente ligada a uma nova concepção de arte. Entende-la como uma manipulação de elementos formais é, certamente, uma apreensão parcial de um complexo mais amplo. Partimos da consideração de que a arte é uma forma de conhecimento. Seu campo se localiza, por exemplo, no mesmo plano da filosofia e da ciência, com as devidas distinções no uso de linguagens particulares, relação de formação de concepções, de pensamentos, de ideias.<sup>240</sup>

Embora se refira a uma tentativa de Zilio de inscrever um conjunto de trabalhos realizados entre 1973 e 1974 na esfera da publicação, o trecho supracitado tem relação direta com o que vai se tangenciando na análise da revista desde seu editorial: a proposta de intervenção no circuito de arte. Zilio afirma as condições que se dariam nesse fazer artístico, no qual uma atitude de ação substitui a de contemplação, e “há uma tentativa de romper com o fetichismo que separa o trabalho de arte do espectador”.<sup>241</sup> O artista segue apontando uma mudança de regime de visualidades e atitudes que corroboram para um índice de ruptura com o projeto moderno.

Esta exposição, realizada com trabalhos de 73 e 74, não pretende ser o resultado da disposição deles nas paredes de uma sala. Ela obedece a um projeto de intervenção crítica no circuito de arte e a partir deste ponto é que o espectador deve procurar realizar sua leitura. O importante não é um ou outro elemento, embora eles possuam a sua individualidade. O que interessa é o conjunto, entendido não como a soma dos significados isolados, mas como conceito totalizador.<sup>242</sup>

Buscando um paralelo entre os escritos de Zilio, e a possibilidade de se pensar a revista como um “museu impresso”, é importante ressaltar a última frase

<sup>240</sup> ZILIO, Carlos. In: *Malasartes* n 1: 28.

<sup>241</sup> Id, ibid.

<sup>242</sup> Id, ibid.

do texto, na qual o artista afirma que o que interessa seria o conjunto, entendido não como soma de significados isolados, mas como conceito totalizador. Assim como Zilio, o discurso proposto pela *Malasartes* se consolida na soma das múltiplas vozes – nos textos, matérias, intervenções diversas – que frequentemente reivindicam uma mudança de perspectiva em relação à condição moderna, seja ao romper com as separações de saberes e práticas artísticas, reduzindo as hierarquias entre a noção de popular e erudito, seja ao vincular o mercado à ideologia progressista que àquela altura já se distanciava de uma ideia utópica.

São inúmeros os exemplos que, ao longo dos três números, afirmam a contaminação entre fazeres artísticos, num percurso que insere em uma mesma ordem produções de caráter diversos – das manifestações populares, ao design de objetos, passando por intervenções conceituais e a poesia marginal. Também é recorrente o distanciamento com a narrativa teleológica da arte, inserindo em uma mesma chave de análise os textos conceituais e críticos, de Kosuth, Ferreira Gullar, Mario Pedrosa, do sertanista Sergio Meirelles e da arquiteta Lina Bo Bardi. Ainda no primeiro exemplar, na sequencia da matéria de Carlos Zilio temos a tradução de *O problema do provincianismo*, do crítico australiano Terry Smith, um texto do cineasta Haroldo Marinho Barbosa, e uma coluna de literatura editada por Bernardo Vilhena, com a publicação de diversos autores ligados à poesia marginal, como Chacal, Charles, Francisco Alvim, além de Ana Cristina Cesar entre outros.

Nos números subsequentes a estrutura da publicação se mantém, com artigos e trabalhos dos seus editores, traduções de textos inéditos representativos sobre arte, reedições de textos ou trabalhos que por algum motivo caíram no esquecimento, além do espaço para a poesia e eventualmente música e cinema. Algumas matérias foram fundamentais para estruturar as diretrizes propostas no editorial inicial, como o ensaio fotográfico realizado por Miguel Rio Branco sobre a periferia de Brasília, a matéria sobre o bloco de carnaval Cacique de Ramos realizada por Carlos Vergara, a leitura de Ronaldo Brito sobre as intervenções do artista Umberto Costa Barros feitas na *Área experimental* do MAM, a transposição da exposição *Eat me – a gula ou a luxuria?* de Lygia Pape, o ensaio *Prática de claridade sobre nu*, com fotos e textos de Tunga, os depoimentos de diversos artistas sobre a sala experimental (explicitando as críticas em relação ao museu) e, por fim, o manifesto resultado do debate travado com o curador do MAM, Roberto Pontual, por conta da exposição *Arte Agora I*.

Dos depoimentos dos artistas sobre a *Área experimental*, onde se pretendia comentar sobre o primeiro ano do espaço surgido em 1975, temos alguns pontos que adensam a discussão entre o projeto de modernidade almejado pela MAM, e a manutenção desse projeto sem que houvesse uma real contaminação das práticas contemporâneas. O “museu impresso” da *Malasartes* seria um museu que privilegiava as questões vinculadas ao processo e ao experimentalismo conceitual, enquanto o MAM, de acordo com os artistas que participavam da revista, ainda estava preso a questões caras à sua dimensão moderna – como a manutenção da ideia de uma arte fechada em si mesma, caracterizada pela produção material, que pretendia intervir na sociedade a partir de seus valores estéticos. A artista Anna Bella Geiger, ao fazer uma breve genealogia do museu, ressalta que o MAM sempre buscou atuar como uma alternativa à situação cultural vigente, mas indaga sobre a posição do museu em 1975-76:

Qual estaria sendo realmente a posição do MAM quanto a essa “alternativa”? Pelos fatos ocorridos na *Área experimental*, e pelo programa apresentado nesse inicio de 76 se poderia descrever-lo no momento como um museu de estruturas aparentemente renovadoras, portanto aquém de suas possibilidades e de seus objetivos originais. Seria, portanto, necessário da parte do museu uma conceituação que deixasse claro em que se baseia o seu critério de atuação, de contemporaneidade. É preciso saber (por exemplo) se a criação de uma área experimental veio apenas obedientemente, como desejam certos membros, ajudar a cumprir a sua programação anual e, junto a acervos imprecisos e impressionistas, impressionar o público com uma história da arte contada pelo seu status e aparência, ou para discutir e transformar além de outras coisas o próprio conceito e função de um museu.<sup>243</sup>

Nesse sentido, o papel da revista passaria diretamente por tencionar esse modelo moderno, que àquela altura parecia não se deslocar para o contemporâneo. O então artista e hoje curador Paulo Herkenhoff, corrobora a opinião de Geiger.

O próprio MAM é testado enquanto instituição. Os problemas de toda ordem (montagem, divulgação, verbas, etc.) sofridos pelos artistas remeteriam a perguntas como: até que ponto o MAM definiu efetivamente a sua posição frente à *Área experimental*? A existência de tais problemas (no despreparo para lidar com esse tipo de arte) decorreria da própria posição ideológica (implícita) do MAM frente à arte contemporânea? A resposta a estas e outras indagações possíveis, juntamente com uma análise da atuação global do MAM, é importante para se constatar se a abertura da *Área experimental* representa uma atitude no sentido de apoio à experimentação ou uma tentativa de recuperação e neutralização da atividade contemporânea.<sup>244</sup>

De acordo com os depoimentos dados pelos artistas sobre a *Área experimental*, havia uma insatisfação com a posição do museu, traduzida em

---

<sup>243</sup> GEIGER, Anna Bella. Sala experimental. In: *Malasartes* n. 3, abri/mai/jun. 1976: 25.

<sup>244</sup> HERKENHOFF, Paulo. Sala experimental. In: *Malasartes* n. 3, 1976: 27.

desconfiança sobre os rumos daquele espaço. Como colocou Herkenhoff, a negação da instituição em relação às práticas contemporâneas não seria explícita, pois de fato havia a abertura de um espaço: por maiores que fossem as críticas, havia algum olhar do MAM sobre o que seria esse experimental. A tensão que se dava, portanto, era de um âmbito maior, de uma luta onde cada vez mais os artistas conseguiam se organizar e reivindicar determinadas posições, confrontando através da “crítica institucional”, da “política das artes” ou das práticas experimentais o papel de uma instituição que surgira moderna e que não parecia demostrar adesão a uma nova condição que, ao longo dos anos 1970, se tornava cada vez mais clara.

No texto *Análise do circuito*, Ronaldo Brito aponta duas formas de intervenção na ideologia do circuito de arte: a reorganização dos artistas em torno de um programa comum de ação e a formulação de um novo pensamento crítico, mais próximo das questões contemporâneas, que não fosse atrelado ao mercado. É interessante refletir como ao longo dos três números da *Malasartes* essas duas posições convergiram, consolidando o que foi chamado no editorial de “política das artes”. Na terceira e última edição surge a publicação do manifesto contra os critérios de seleção da exposição *Arte Agora I* e, em certo sentido, o manifesto pode ser tomado como uma aplicação prática das duas vias apresentadas por Brito. No parágrafo de abertura do manifesto fica clara a posição tomada pelo grupo.

No final de fevereiro passado, 17 artistas elaboraram um manifesto no qual colocavam em questão os critérios do Salão Arte Agora I, assim como a atuação de setores da crítica. A esse manifesto, seguiu-se a resposta do sr. Roberto Pontual – responsável pela organização do referido salão – o que nos permite levar adiante uma mais ampla análise de sua atuação como crítico e dos procedimentos de que se utiliza para dissolver os significados críticos da ação dos artistas e da produção de arte. Gostaríamos de ressaltar que o alvo desta análise não é a pessoa do crítico e sim sua prática como agente de uma ideologia cultural e suas estreitas ligações com o mercado de arte, prática essa, e disso temos plena consciência, determinada pela posição que ocupa no circuito de arte e pelos interesses que defende.<sup>245</sup>

O manifesto publicado é resultado de um debate que se inicia com a retirada de 17 artistas da exposição *Arte Agora I*. Por não concordarem com os critérios de seleção do salão de arte, os artistas Paulo Herkenhoff, Mauro Kleiman, Ivens Machado, Waltercio Caldas, Antonio Manuel, Mônica Barbosa, Tunga, Ascânio Monteiro, Ronaldo do Rego Macedo, Sergio Augusto Porto, Ana Maria Maiolino, Rogério Luz, Cildo Meireles, Leonardo Pereira Leite, José Resende, Raul Córdula Filho e Artur Barrio decidem retirar-se da exposição a poucos dias da abertura. O

<sup>245</sup> Manifesto. In: *Malasartes* n. 3, 1976: 28.

grupo então publica um primeiro manifesto, endossando a decisão, e apontando as premiações como combustível para provocar competitividade entre os artistas e confundir os aspectos pragmáticos da comercialização com o caráter eminentemente cultural da arte – e, por isso, ponto de discordia.

Pontual decidiu publicar o manifesto na sua coluna no Jornal do Brasil, assim como também fazer a sua defesa: o novo manifesto veiculado pela *Malasartes* é, portanto, uma tréplica da discussão. Ao longo do texto vemos a desconstrução dos argumentos de Pontual e também da sua posição de crítico de arte, exercida em um jornal de grande circulação, concomitante a de diretor de exposições do MAM.

Na primeira parte aponta-se como um crítico de arte poderia referendar um sistema de arte comprometido com o mercado. Na segunda parte há uma análise do texto de resposta de Pontual, respondendo aos seus argumentos que, segundo os artistas, corroboram justamente a parcialidade desse sistema comprometido. Por fim, há alguns apontamentos de atuações de Pontual que exemplificariam essas relações – situações mais baseadas em hipótese do que em fatos concretos, diga-se de passagem. Ao final, assinam o manifesto não só os artistas que deixaram a mostra como diversos outros que assumiram a opinião.

O que fica claro neste imbróglio é tanto a tomada de posição dos artistas quanto a possibilidade de se reivindicar um novo campo para a crítica de arte, mais abrangente que aqueles supostamente vinculados a Pontual. Demarcando essa posição, os artistas que haviam deixado a mostra publicam na *Malasartes* um adendo ao manifesto, sublinhando os itens reivindicados.

Os artistas assumem uma posição frente aos setores da crítica que:

- Exerçam toda e qualquer forma de apadrinhamento;
- Não assumam uma metodologia adequada de análise, carecendo inclusive de uma visão multidisciplinar;
- Reforcem o colonialismo cultural pelo uso sistemático de modelos importados preestabelecidos;
- Se mostrem incapazes, no uso de suas estruturas de avaliação, de perceber as novas linguagens;
- Se manifestem frequentemente através de informações errôneas e incompletas da percepção distorcida ou mesmo do silêncio deliberado.<sup>246</sup>

Tomando-se a *Malasartes* como um “museu impresso”, chegamos ao seu terceiro número com a compreensão de que, nesse caso, o projeto de museu

---

<sup>246</sup> Id, ibid.: 29.

contemplado pela revista assumiria posições distintas das assumidas pelo MAM. Em 1975 já era possível inferir a derrota dos projetos revolucionários de esquerda e o crescimento do mercado de arte no país, paralelo ao “milagre econômico”. Tal crescimento, seguido de uma euforia consumista voltada para a especulação, não se materializou em um aumento da produção ou na melhora das condições do circuito, mas sim como uma operação de compra e revenda de obras.

A maioria dos trabalhos comercializados à época eram de artistas canônicos do primeiro modernismo, como Portinari, Di Cavalcanti e Tarsila do Amaral. Refletindo sobre esse contexto, Carlos Zilio, José Resende, Ronaldo Brito e Waltercio Caldas escrevem em 1976 o texto *O boom, o pós-boom e o dis-boom*, no qual reivindicam uma revisão da ideologia e dos conceitos pelos quais a arte moderna havia se orientado até então. No texto, os autores deixam clara a proposta crítica que estava em jogo, e que se reflete na posição adotada pela *Malasartes* em relação ao MAM. A ideia de progresso, tida como um dos vértices do pensamento moderno, havia se alterado, e àquela altura o mercado e o próprio sistema capitalista eram os condutores da ideologia progressista, que agora se fazia carregada de ventos distópicos.

Desmistificada a noção “progressista” do mercado e o processo “moderno” de institucionalização da arte, levanta-se a questão do significado dessa linguagem: considerar a arte moderna como vértice de desenvolvimento de toda a arte apenas confunde e elide o fato de que ele explicita um estágio preciso da dinâmica do capitalismo. O importante é analisa-la como um processo de conhecimento específico estruturado a partir de um momento histórico determinado.

A pertinência do discurso de arte se dá, respondendo a leitura feita até hoje pelo mercado, com uma postura crítica e se propondo a repensar a possibilidade da relação arte/sociedade em um momento de transição. O debate deve, pois, ocorrer no eixo *linguagens-leituras*, não se podendo defender as elaborações de linguagens contemporâneas sem simultaneamente viabilizar leituras contemporâneas. É essa relação que se trata de politicar, tendo em vista inclusive os seus pontos de contato com o sistema social mais amplo.<sup>247</sup>

Em substituição ao eixo de debate que havia anteriormente – no qual os vértices seriam a arte e a sociedade, pensando a arte como um vetor de construção da sociedade progressista moderna – os autores inserem uma outra chave, caracterizada agora pelo eixo *linguagens-leituras*. A leitura crítica do sistema da arte seria, assim, condição fundamental para a compreensão das novas linguagens

---

<sup>247</sup> ZILIO, Carlos; RESENDE, José; BRITO, Ronaldo; CALDAS, Watercio: *O boom, o pós-boom e o dis-boom*. In: *Arte contemporânea brasileira*, 2001: 196. Primeira publicação in *Opinião*, Rio de Janeiro, edição de 3 de setembro de 1976.

artísticas, que àquela altura ultrapassavam a ideia moderna da arte encerrada em si mesma. Se fazia necessário, portanto, assumir como leitura para determinada produção a contaminação dos processos artísticos por outras áreas, como sociologia, história, antropologia e mais. Ao reivindicar novos pontos de contato que não a arte em si, se tornava possível então estabelecer uma outra história crítica, vinculada a um sistema social mais amplo. Analisando o texto *O boom, o pós-boom e o dis-boom*, a partir do que foi realizado na *Malasartes*, podemos tangenciar o que seria esse suposto “museu impresso” e, dessa forma contrapô-lo, ao projeto moderno atrelado ao MAM.

## IV

Em 1980 é publicada *A parte do fogo*, revista de número único editada por Cildo Meireles, José Resende, João Moura Jr., Paulo Venâncio Filho, Paulo Sergio Duarte, Rodrigo Naves, Tunga e Waltercio Caldas. A publicação em formato jornal com o tamanho de 60x42cm fechado já tornava a leitura daquele impresso um embate entre leitor e suporte, rompendo com a passividade do objeto-livro convencional.

A publicação, que poderia ser vista como um desdobramento das questões apresentadas na *Malasartes*, deslocava a discussão travada anteriormente para o contexto pós-abertura política, explicitando um olhar crítico para o circuito de arte, que já não era o mesmo de 1975-76. Seu caráter autoral exposto no editorial dava à revista um sentido de manifesto, e no texto de abertura fica clara a tentativa de intervenção no circuito a partir do eixo *linguagens-leituras*, apresentado anteriormente em *O boom, o pós-boom e o dis-boom*.

Há, segundo a revista, um desejo explícito de renovação da crítica associada à ideia moderna de arte e sociedade. “Boa parte da ‘teoria’ da arte é a simples renovação de uma mítica e arbitrária relação arte & sociedade. Forma reflexa onde transitam homologias, reino de um Sujeito onipotente capaz de falar a Arte.”<sup>248</sup> Como chave de leitura propõe-se então uma abordagem individualizada, que seria necessária para fundamentar um conflito exposto onde as “teorias” não se sobreponham aos trabalhos. No exercício de se pensar as revistas como possíveis “museus impressos”, *A parte do fogo* parece ir além da *Malasartes* ao assumir a condição de um novo suporte para as obras.

A PARTE DO FOGO é um espaço em que os trabalhos vão agir. Não se trata de transporta-los simplesmente para a folha de papel impressa. Assim como o desenho de um cachimbo não é um cachimbo os trabalhos aqui presentes são *outro* trabalho, A PARTE DO FOGO. Não são registros da pura aparição, nem querem perpetuar esse instante ingênuo. Distante do fascínio, da sedução, do cego deslumbramento, um outro corpo é materializado a partir de identificações com as questões dos trabalhos. Questões que até agora foram sua única garantia de continuidade querem se tornar agora explícitas. Logo, pressupõem um esforço contra o habitual raciocínio do circuito de arte no Brasil, que confunde tudo para depois achar tudo confuso. Uma confusão tática, acompanhada do sequito de sinais “teóricos” de reconhecimento, de consagração, de “calços culturais”, cumprindo a finalidade de instituir barreiras entre as práticas artísticas. Não respeitá-las, sabotar seus balizamentos, significa trazer à mostra processos similares que podem atravessar o cinema, o teatro, a literatura, a música, a dança, a cultura dita popular. Persistir em fazer da arte uma questão, insistir em pensá-la, encontrá-la no lugar onde se processa.<sup>249</sup>

<sup>248</sup> MEIRELES, Cildo et al. Editorial in *A parte do fogo*, n. 1, mar. 1980, p. 1.

<sup>249</sup> Id, ibid.

É interessante apontar que o corpo editorial da publicação, diferentemente da *Malasartes*, é formado por um número igual de críticos e artistas, somando-se a eles o poeta e tradutor João Moura Jr. Dessa forma se estabelecem pares ao longo da revista, onde sempre um crítico desenvolve algum pensamento sobre a obra de um artista. Embora possa sugerir, no entanto, uma continuidade da teoria moderna de reificação da figura do artista a partir do olhar crítico, o que propõe *A parte do fogo* é uma paridade entre palavra e imagem, buscando, através de percursos distintos, o visual e o textual, o adensamento de um debate mais amplo, sobre a própria condição da imagem e do texto para o pensamento contemporâneo – conforme expresso na página de abertura da revista:

Aqui a diferença dos trabalhos elimina a proximidade como índice de identidade imediata. É a aparente distância, essa proximidade distante, que os identifica. Imagens e textos. Espécie de aliados incomuns: unidos pela diferença. Uma identidade em que cada palavra, cada imagem, faz o mesmo percurso por vias diferentes. Aqui, a palavra não descreve a imagem, é uma imagem. E a imagem por si escreve sua palavra. Esta identidade está antes de qualquer palavra ou imagem, ela constitui a linguagem, o embate real, A PARTE DO FOGO.<sup>250</sup>

Ao pensarmos *A parte do fogo* como um “museu impresso”, temos situação na qual o texto e a imagem teriam pesos similares, com o texto crítico se confundindo com o texto poético, num lugar entre o ensaio e a produção artística – um lugar em que a escrita experimental produz pensamento crítico. Na página dedicada a Tunga e Paulo Sergio Duarte, vemos uma foto que ocupa a folha inteira, com um detalhe da obra *Pálpebras* (1979), de Tunga, com duas placas de borracha apoiadas na parede, e uma lâmpada entre elas.

Sobre a foto, temos o texto *O estrangeiro da consciência*, de Paulo Sergio Duarte, no qual o autor discorre sobre a impossibilidade de “ver” tudo que está em um trabalho, ressaltando o poder do não dito, das brechas, da incompreensão como questão fundamental à arte. “Mostrar, quase demonstrando, que a ignorância nem sequer imita. A descrição nem sequer copia uma aparência, não alcança a mimeses da tendência, não prolonga um movimento íntimo.”<sup>251</sup> O tom que conduz a escrita de Duarte, sempre no limite entre a poesia e o ensaio, provoca reflexão sobre a obra *Pálpebras* sem sequer mencioná-la ou descrevê-la. Ao fim o autor apresenta um poema:

---

<sup>250</sup> Id, ibid.

<sup>251</sup> DUARTE, Paulo Sergio. O estrangeiro da consciência. In: *A parte do fogo*. 1980: 3.

Bem depois  
Primeiro mal estar da aurora. Grito Lacinante.  
Como queria um cotidiano distante  
Das primeiras páginas  
Das folhas  
Traços como braços numa rima mutilada  
À procura de outros braços  
Rastros de confusa paisagem rastejam  
Convergem  
Tudo natureza  
(...)  
Atravesses em diagonal o espelho  
Respire fundo para que sobre a imagem sobre a mesa não reste mais nada  
Da noite deste amanhecer  
(do desenho – fala-se – como domínio da linha, e fechados como contos)  
concluo: eu é que não entro neste elevador. Um gesto covarde.<sup>252</sup>

Para além das qualidades poéticas, é interessante pensar o deslocamento que Duarte propõe, assumindo uma posição que se confunde à figura do artista, mas que ainda assim segue produzindo pensamento crítico. Outro exemplo dessa relação seria o texto de Paulo Venâncio Filho sobre a obra *O sermão da montanha – Fiat lux* (1979) de Cildo Meireles. Na página vemos algumas imagens da instalação, uma pequena descrição da obra, e o poema *Fiat Ars*, de Venâncio Filho.

Fiat Ars

Sente-se que algo vai acontecer	Todo que pode acontecer é tudo
Inimicidade	que poderia ainda acontecer

Alguma coisa	É quase inevitável que algo não aconteça
Vai acontecer	Entretanto está acontecendo durante todo

- Durante todo o tempo de todos os segundos, minutos, horas.
- Durante todo o tempo de todas as 24 horas
- Durante todas as 24 horas de todo o tempo

Onde havia espaço se armazenou  
Energia potencial energia em disponibilidade riqueza  
Centenas de milhares de fósforos que são um fósforo só  
O mesmo fósforo  
Do espectador fósforo

O fósforo do trabalho  
Espectador que é o trabalho no processo  
Evento onde há transformação e redistribuição de energia  
Espírito que não pode ignorar seu peso, sua massa, sua energia  
seu trabalho

(...)

252 Id. ibid.

Tensão pelo desperdício  
Tensão policiada  
Tensão no olhar  
Tensão no caminhar  
Tensão no ouvir

Temor de um riscar de fósforo  
Temor de um riscar de espelho  
Temor de um riscar de ator  
Iminência do trabalho achar seu lugar  
Iminência de toda energia ser utilizada  
Iminência das cinzas reacenderem.<sup>253</sup>

O trabalho apresentado por Cildo Meireles consistia em um cubo formado por 126.000 caixas de fosforo e 5 atores caracterizados como supostos seguranças ou capangas que, com seus óculos escuros e traje à paisana, guardavam aquela carga pronta para ser detonada a qualquer momento. No chão da galeria havia lixas que produziam atrito com as solas dos sapatos dos espectadores, e o som desse atrito era amplificado e somado a barulhos de fósforos sendo riscados. Nas paredes da sala, 8 espelhos no tamanho de 1x1,5m continham cada um deles um versículo do *Sermão da montanha*.

Na revista o que se vê são algumas fotos dessa ação, que durou exatas 24 horas, e é a partir dessa situação de iminência de catástrofe e tensão que Paulo Venâncio Filho produz seu texto. Embora exerça a crítica de arte traçando paralelos como “entropia do trabalho social / ineficiência necessária ao sistema / trabalho que gera atrito / atrito que produz calor / expansão / dilatação / tensão”<sup>254</sup>, o texto de Venâncio Filho se afirma como um poema, com suas lacunas, silêncios e espaços, criando, junto à imagem, a relação entre crítica e obra, onde um alimenta o outro sem hierarquias definidas.

Nesse mesmo campo ensaístico/artístico também podemos ressaltar a contribuição de Ronaldo Brito sobre a obra de Waltercio Caldas. Onde o crítico disserta sobre uma série de trabalhos realizados pelo artista entre os anos de 1967 e 1978, e que foram organizados no livro *Aparelhos*, lançado em 1979. Ainda que se refira a esses trabalhos em *A parte do fogo*, sua contribuição não se atém às obras específicas. Pode-se dizer que, pela distância escolhida, esta análise não caberia somente a Waltercio, mas a toda uma produção que estava contemplada na revista, como vemos no trecho a seguir:

---

<sup>253</sup> VENÂNCIO FILHO, Paulo. Fiat ars. In: *A parte do fogo*. 1980: 7.

<sup>254</sup> Id, ibid.

Quem não está nos limites não afirma nem nega, muito menos relativiza: tensiona, corrói, força, insiste e persiste. Trata-se de uma posição que não se define pelo movimento das áreas que a rodeiam, pela interferência que produz nessas áreas. A proposta é trabalhar a diferenciação no conceito de arte, no objeto de arte, no meio de arte. É atuar ambíguo, basculante, fazer mover o chão, o concreto da linguagem e sua inscrição cultural. A questão não é denunciar, evidenciar ou reproduzir a chamada crise, é combate-la do interior, refazer a sua genealogia, pontualizá-la em cada momento de sua articulação. É agredir sua sutil materialidade ao invés de atacar escandalosamente sua representação ideológica. Trabalhar por assim dizer a costura dos limites, desalinhá-las na solidariedade do tecido.<sup>255</sup>

Completando a publicação temos uma página destinada a José Resende e Rodrigo Naves, com comentários de Naves sobre a obra pública sem título, realizada por Resende na cidade de São Paulo, na qual o artista inseriu uma grande placa de concreto negro na *Praça da Sé*. “Não há como apropriar essa laje pela visão, nem como lhe dar as costas. Negro sorriso.”<sup>256</sup>, escreve Naves. E por fim as traduções dos textos *A literatura e o direito à morte*, de Maurice Blanchot originalmente publicado no livro *A parte do fogo*, de 1949 e que dá nome à revista, e o texto *Sobre pintura*, escrito por Mark Rothko em 1947, reunido aos trabalhos, *Salto no vazio*, de Ives Klein, de 1960 e *Bloco de Berlim para Charles Chaplin* de Richard Serra, de 1977.

---

<sup>255</sup> BRITO, Ronaldo. Aparelhos. In: *A parte do fogo*. 1980: 2.

<sup>256</sup> NAVES, Rodrigo. Todo peso. In: *A parte do fogo*. 1980: 6.

## V

A posição de tomar as revistas *Malasartes* e *A Parte do fogo* como “museus impressos” é certamente influenciada pela ideia de *museu imaginário* proposta pelo teórico francês André Malraux, em 1965. Para Malraux, o confronto entre imagens dispares produziria novas relações surgidas justamente a partir dessas diferenças – lugar que viria inicialmente dos livros com reproduções fotográficas, pela sobreposição de temporalidades caras às sequências de imagens que produziam outras leituras através das relações entre essas imagens. Segundo o autor, tal artifício intui a brecha para a imaginação e um lugar ativo do espectador que poderia por si só formular as lacunas que se apresentavam.

Onde a obra de arte não tem outra função senão a de ser obra de arte, numa época em que a exploração artística do mundo prossegue, a reunião de tantas outras obras-primas, e a ausência de tantas outras obras-primas, convoca, em imaginação, *todas* as obras-primas. Como poderia este possível mutilado não apelar para todo o possível?<sup>257</sup>

Guardadas as devidas distâncias entre o texto publicado em 1965 e as revistas supracitadas, temos um alargamento do que fora apresentado pelo teórico francês. Podemos afirmar, porém, que tanto a *Malasartes* quanto *A parte do fogo*, ao serem vistas dentro de seus aspectos curatoriais, exerceram a prática de sobrepor temporalidades, assuntos e expressões artísticas compondo em seu conjunto de matérias uma curadoria que se distanciava da noção moderna teleológica. Para além de uma intervenção no circuito de arte, podemos pensar hoje que aqueles impressos produziram possíveis museus que demarcaram uma posição de ruptura diante do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

---

<sup>257</sup> MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 11.

# **AS CINZAS**

terceiro bloco

## **Prólogo**

Um arquivista-distraído estabelece novas possibilidades de uma história em ruínas. Um curador-cego, ao organizar uma exposição, lê as obras como um texto. Um artista-arquivista paira na superfície do arquivo procurando estrelas-do-mar no vasto oceano. Todos, à sua maneira, produzem ficções a partir de dados de realidade. Todos, à sua maneira, são autocentrados e vaidosos. Todos, à sua maneira, tentam expor seus pontos de vistas, independentemente de serem bons pontos ou teorias frágeis. Todos, à sua maneira, acreditam na qualidade de seus pontos de vista, pois são vaidosos. Um curador-cego. Um arquivista-distraído. Um artista-arquivista. Poderiam ser a mesma pessoa.

\*\*\*

A primeira vez que entrei naquela sala ela estava vazia. Não lembro quando foi, só sei que caminhei até o fim do salão de exposições e não havia ninguém. Não havia ninguém por perto, por isso entrei. Sempre entrava em partes fechadas de exposições até que cansasse do jogo ou fosse impedido por algum segurança mais atento. Guardava um fetiche especial por paredes falsas de museus, toda aquela parafernália atrás, invisível aos olhos. Os fios, as gambiaras, as estruturas de ferro que deixavam o cenário em pé. Afinal, a “matriz da história particular é a história secreta”.<sup>258</sup>

A sala estava no museu, e ninguém havia dito se era ou não um trabalho. Não havia ninguém por perto, nem pra dar informação, nem pra vigiar, nem pra entrar comigo – por isso entrei. Meses depois, me dei conta que aqueles personagens que um dia estiveram no local poderiam ser a mesma pessoa: frequentavam o mesmo espaço em tempos diferentes, faziam funções diferentes, dialogavam entre si. Tudo isso em um museu que acabou, é o que pude perceber uma vez dentro da sala: tratava-se de um espectro-museu, O Meta-Museu de Cópias, O Novo Museu de Arte Moderna, O Museu de Arte Pós-Moderna, O Museu Impresso, O Museu Do Que Quer Que Seja. São rótulos que, ao fim e ao cabo, nomeariam um Museu sobre o Museu de Arte Moderna – um micro museu de arte moderna dentro do Museu de Arte Moderna. Nada aparentemente muito novo, tudo escondido aos olhos comuns daqueles que viam.

---

<sup>258</sup> BOLAÑO, Roberto. *Putas Assassinas*. Editora Companhia das Letras: São Paulo, 2017, p. 174.

Agora sentia que havia cruzado uma fronteira, e o que aconteceu depois dali era invenção. A história se apaga, e já não se fazem presentes nem os personagens nem aquele museu: os documentos que apresento aqui foram encontrados nos arquivos da instituição. Escolhi um recorte, aquilo que me pareceu o mais próximo de um fim, os últimos dias daquele departamento, mesmo que não necessariamente o departamento houvesse acabado naquela semana. Talvez o que iremos ver agora seja um filme: cenas dispersas que tentam buscar alguma coerência entre os personagens. Talvez sejam diários aleatórios, organizados em sequência, que se entrecruzam numa vertigem acadêmica. Um filme sem imagens, onde tudo que temos acesso é um texto. Talvez uma exposição naquele mesmo museu que acabou.

Ao cego tudo é escuro. Negro. O presente é negro. Mas o que está dentro da cabeça? Lá, dentro da cabeça, alguma coisa está acontecendo e continua acontecendo, continua mesmo depois que as luzes se apagam. Uma sensação eterna de insônia, um cego só enxerga quando dorme: nos sonhos todos são cegos, todos são reis nas suas cegueiras. Eles estão dentro da cabeça. A única possibilidade de presente é a imaginação, lá onde todos estão cegos do mundo.

As luzes se apagaram de repente enquanto grandes labaredas rompiam as janelas de vidro do prédio modernista. A arte é como incêndio, nasce daquilo que queima<sup>259</sup>, apareceu na tela.

---

<sup>259</sup> GODARD, Jean-Luc. Histoire(s) du Cinéma. 1988

## **Parte I**

### **Documentos**

autor: **artista-arquivista**

título: **descrição do Departamento de Catalogação e Registro do MAM**

fonte: **DecarMAM**

tipo de material: **transcrição de depoimento**

ano: **sem data (data rasurada)**

O departamento de catalogação e registro possuía uma sala entre um painel expográfico e outro. O curador-cego e o arquivista-distraído chamavam o local de “Núcleo duro”. A sala obedecia a formação zig-zag dos painéis desenhados por Bergmuller, ainda que o museu àquela altura já não usasse mais o projeto do designer alemão. O arquivista-distraído e o curador-cego agiram durante meses para convencer sabe-se lá quem a não se desfazer de ao menos dois dos painéis. Traziam a justificativa de que as peças eram parte do legado moderno, que eram importantes para a memória da instituição. Conseguiram. Almejavam a construção da humilde sala no espaço vago entre os painéis. Na ocasião posicionaram as estruturas à frente da janela, seguindo uma formação em V, onde permanecem até hoje.

Conseguiram assim o que qualquer executivo dos anos 60 sonhava: peças modernistas ornando o local, e uma ampla vista para a Baía de Guanabara. O espaço não era grande, tinha aproximadamente 4 metros quadrados, e sua peculiar forma de fatia de bolo dificultava em muito a organização. Havia duas cadeiras em madeira e couro, roubadas da cinemateca, e as cadeiras feitas para acompanhar sessões de cinema não se adequavam às longas jornadas de trabalho. Com suas enferrujadas estruturas em balanço, o rangir dos móveis era um som permanente no local. Diga-se de passagem, embora desconfortáveis aos computadores, os móveis desenhados por Sergio Rodrigues eram muito convidativos ao ócio, que de fato me parecia a função prioritária daquele departamento.

Os trabalhadores do local, sempre que interpelados a responderem o que acontecia ali, exibiam orgulhosos seus cartões pessoais: Departamento de Catalogação e Registro da História do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (DECARMAM). Não se sabe ao certo quem deferiu sobre os cargos, mas os cartões tinham a chancela do museu: o logo ornava o cartão branco e preto e tornava tudo mais oficial.

O velho carpete verde escondia o piso preto – veio das sobras de um salão náutico ocorrido no próprio museu. O aluguel do espaço era (e continua sendo) uma atividade lucrativa, mesmo que as lanchas do *boat show* nada tivessem a ver com arte moderna – exceto pelo fato de que seus clientes poderiam ser do quadro permanente de patronos, sócios ou amigos do museu. O museu de fato tinha alguns amigos muito ricos, mas nunca fora convidado para um passeio de lancha, no máximo os amigos pagaram uma ou outra conta de luz.

No fundo da sala, bem na quina da fatia de bolo, havia uma mesa que parecia ter sido feita sob medida: uma espécie de criado mudo na forma de triangulo que fazia as vezes de um bar. A laminação em madeira de lei escondia a frágil estrutura de aglomerado que já estufava nas bordas; na pequena gaveta havia um molho de chaves, canetas tinteiro que não funcionavam, uma abotoadura recebida de brinde na reunião do FMI em 1968, papel de seda, uma caixa de lenços de papel Klennex, três porta copos e fichas telefônicas feitas de argila que dizem ser de Cildo Meireles. Sobre a mesa, descansavam uma garrafa de uísque Cutty Sark pela metade, três copos, um licor daqueles que todo mundo tinha em casa mas nunca bebia, uma meia dúzia de mini garrafinhas de cachaça adquiridas em alguma viagem e um cinzeiro da Pan-Air de galalite, com guimbas de filtro amarelo. Apesar de hoje não se poder fumar no museu, eles pareciam ignorar os avisos: tratavam aquele espaço como um principado atemporal.

Caminhando em direção à janela, ficavam as cadeiras da cinemateca, aquelas roubadas e ruidosas, uma de frente para outra e, na frente das cadeiras, pequenas mesas de trabalho. A organização obedecia ao dente que se formava com o zig-zag dos painéis, e nesse leve recuo era possível ganhar algum espaço. Assim, ali cabiam as mesas, as cadeiras, e conseguíamos circular mesmo que com dificuldade. Olhando em direção às bebidas, na mesa da direita, ficava o curador-cego e, oposto a ele, o arquivista-distraído. Eram como espelhos um do outro.

Em cima da mesa do curador-cego havia uma lata de Coca-Cola cerrada na tampa, que funcionava como porta lápis. Havia algumas canetas, uma faca Olfa, uma tesoura e uma resma de incenso. Sobre a mesa de madeira clara, um livro do Bolaño, que diz: “Este relato deveria acabar aqui, mas a vida é um pouco mais dura do que a literatura”<sup>260</sup> – o mesmo que traz o conto “Últimos Entardeceres da Terra”.

---

<sup>260</sup> BOLAÑO, Roberto. 2017. p. 76.

A Baia de Guanabara poderia ser Acapulco, e os meninos vistos da janela poderiam ser clavadistas. Embora o livro fosse desnecessário nessa descrição, por afinidade me parei nele: as afinidades eletivas que forjam a memória. Tudo aquilo poderia ser uma invenção, nesse caso, ao menos o livro seria real.

Ao lado do livro, algumas fichas catalográficas, e um curioso papel onde se lia o esboço de um projeto de exposição. No timbrado, havia o nome do curador do museu em oitenta e poucos – não lembro a data, só do curador, Paulo Herkenhoff. No título: *Fênix*. Havia também um copo de água e uma xícara de café rosa e verde, igual a do Cartola, como ressaltou mais tarde o curador-cego (me pergunto o porquê de tantos escritos, já que um curador-cego não podia ler). Da mesa do arquivista-distraído, me vem a explicação: lá não tinha nada. Nem um lápis, nem uma folha em branco. O arquivista-distraído era o olho do curador-cego. Se ele havia forjado os arquivos da instituição, era claro que a narrativa imposta continuava sendo transmitida na oralidade: era claro que todo o relato do arquivista-distraído se tornava fato ao curador-cego – era claro que ele, o arquivista-distraído, era quem lia aqueles papéis e cuidava das informações irrelevantes, aquelas que de fato constituem um arquivo.

Ainda que não houvesse materiais de trabalho na mesa do arquivista-distraído, não pude deixar de notar o radio-relógio antigo e um vaso com lírios sobre o radio-relógio. A cada hora o aparato disparava uma voz feminina: presenciei, “de-ze-sse-te-ho-ras”, enquanto a luz da tarde caia na janela. Vez ou outra o rádio ficava ligado, principalmente quando ambos não estavam: era um sinal de presença fundamental para manter aquele espaço vivo, me disse um deles. Já não lembro qual.

Na parede atrás da mesa do arquivista-distraído, um pôster do Sex Pistols: fundo amarelo e letras rosas. O amarelo já bem desbotado se tornara um bege pálido, e anunciava: “No Future”. Duas ou três fotos desinteressantes. Havia também um postal assinado por Nelson Rockefeller com a reprodução de *Oceano de Pássaros*, doado pelo próprio Rockefeller: o primeiro quadro do museu. Em um recorte preto e branco de algum livro com a unidade tripartida do Max Bill chamava atenção a fila em torno da obra, todos homens, brancos e arrumados. Uma monotipia da Anna Bela Geiger da série *bu-ro-cra-cia*. Uma foto do canteiro de obras do museu, na qual, em um singelo barracão de madeira, lia-se: Museu de Arte Moderna. Outra foto com Antonio Manuel, Cildo, Barrio e Luiz Alphonsus. A capa

da revista *Arte Hoje* com a imagem do Brancusi queimado. Um recorte de jornal do museu pegando fogo (provavelmente a capa do JB no dia seguinte ao incêndio). O convite da *Nova Objetividade Brasileira*. Uma foto sua ao lado do mólide do Calder e outra foto de Mario Pedrosa com o Lula bem jovem: desse canto é tudo que lembro.

As paredes eram cruas, o compensado sem emboço ou pintura tinha um tom de madeira clara, provavelmente Pinus. Alguns restos de fita adesiva com pedaços de impressos que um dia já estiveram lá faziam-se visíveis. Alfinetes, percevejos, e fitas eram a forma de prender qualquer coisa na parede, já que não se podia bater um prego e correr o risco de atravessar a estrutura: tratava-se, afinal, de um ícone modernista.

O outro lado dos painéis estava à mostra para o visitante comum do museu, embora poucos chegassem naquele canto quase escondido no fundo do salão. Mesmo que em suas paredes externas relevantes obras do acervo estivessem penduradas, poucos chegavam até lá. Os dados indicavam que, dos poucos visitantes diários, quase nenhum completava o percurso: Entrar no departamento, então, era quase ninguém.

Na parede oposta, no canto destinado ao curador-cego, avistava-se uma organização mais concisa: talvez sua deficiência provocasse certo desinteresse por imagens. Só duas, ambas bastante singulares: Uma, um desenho técnico com o corte transversal da estrutura do Bloco de Exposições, onde destacava-se o complexo sistema de vergalhões que sustentavam o prédio, com vergalhões como correntes marítimas, muitos em muitas direções, indicando um fluxo contínuo. Os traços finos formavam o desenho e formavam as linhas de força que mantinham aquele colossal bloco de concreto no ar, e todas invisíveis para olhos nus. De tão bonito, deveria estar na coleção do museu, em exposição permanente, mas por equívoco ou omissão destinava-se a decorar a parede do departamento. A segunda imagem na verdade não era uma imagem, mas uma ata: a carta datada e assinada pelo Sr. MAM trazia as funções e objetivos do Departamento de Catalogação e Registro da História do Museu. Sobre a chancela do Museu, um outro carimbo: Novo Museu de Arte Moderna.

autor: **sr. MAM**

título: **Ata da reunião de criação do DecarMAM**

fonte: **DecarMAM**

tipo de material: **ata administrativa**

ano: **1979**

*No dia 7 de julho de 1979, na presença do conselho administrativo endossamos a criação do Departamento de Catalogação e Registro da História do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (DECARMAM).*

*Tem como funções prioritárias o departamento:*

- Salvaguardar a memória do Museu*
- Prover a continuidade da narrativa moderna na qual se insere o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.*
- Fomentar a memória de futuro, dando condições prolíficas ao exercício da grande narrativa moderna.*
- Estabelecer a escrita permanente da memória do futuro.*
- Definir o que essencialmente se condiciona como um museu moderno.*
- Definir o que essencialmente se condiciona como moderno.*
- Definir o que essencialmente se condiciona como museu.*
- Definir o que essencialmente se condiciona como futuro.*
- Definir o que essencialmente se condiciona como memória.*
- Reposicionar a história quando necessário, para que sempre, indubitavelmente, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro continue sendo uma instituição de caráter moderno.*

autor: **arquivista-distraído**

título: **sem título**

fonte: **DecarMAM**

tipo de material: **caderno de anotações**

ano: **1998**

*(para ser lido por uma voz robótica pensando em como ler um arquivo de imagens sem imagens)*

Terras do Sul – Volcán-Mar

Sugestão de cidade iluminada – Jungle form

Scène au miroir

La relation – Black fiesta – Diálogo

Mulher deitada – Separar as crianças

Sertão – Superfície modulada nº 1

Oeuf sur le plat sans le plat – Apocalipse

Retrato de Antonin Artaud

Le chant de la grenouille

Inquisición – O ser (memória)

Luz da sombra – Composição

Concepto espacial – Itatiaia – Tintawa – Stoltz

Emanação azul

Message d'une planète inconnue

Estranho

Io penso

Mais algumas composições

autor: **artista-arquivista**

título: **sem título**

fonte: **DecarMAM**

tipo de material: **caderno de anotações**

ano: **2018**

Não sei do que se trata essa escrita.

Isso não é um diário.

Achei que era ontem, mas ainda é hoje.

Tinha um quadro do Wesley Duke Lee,

Hoje é sempre ontem (1972).

O agora desse tempo estranho.

Que registro é esse que passa?

autor: **curador-cego**

título: **sem título**

fonte: **DecarMAM**

tipo de material: **trecho de livro**

ano: **2018**

obs.: **1- Esse trecho é parte do projeto do livro de memórias e ensaios, escrito pelo curador-cego, intitulado “Saudade de futuro”. O livro permanece inacabado.** **2- De acordo com a ordem dos documentos encontrados, pode-se concluir que o texto abaixo funcionaria como um prólogo da palestra dedicada a Cildo Meireles.**

Acordei por volta das 9h. Não vi as horas ainda, mas sendo terça, tudo deveria estar dentro da suposta normalidade biológica. Fiquei mais uns 5 a 10 minutos até o corpo despertar por completo. O relógio dizia 9h22 quando fui tomado por uma irresistível vontade de mijar: para isso não se fazia necessário pegar a bengala, o trajeto até o banheiro era óbvio. Levantei, virei um copo d’água que se encontrava na cabeceira direita e, com alguns passos, cheguei ao destino. O cheiro da urina velha invadiu subitamente as narinas: lavei as mãos, lavei o rosto e evitei tocar o espelho cego, já sabia que a cara inchada de sono não era muito diferente de ontem. Sigo agora para cozinha, ligo a cafeteira, pego a maçã que havia comprado e o telefone toca: era o da sala. Não atendo, ninguém liga pro telefone da sala, só cobranças e vendas – nunca atendo. Abro as janelas pra sentir a brisa que trazia um ar de mudança. O dia começava. As 11h tinha uma reunião no museu. Provavelmente choveria de tarde.

autor: **curador-cego**

título: **As táticas de penumbra de Cildo Meireles (parte do seminário “As visualidades após o moderno”).**

fonte: **DecarMAM**

tipo de material: **capítulo de livro**

ano: **2018**

obs.: **Esse trecho é parte do projeto do livro de memórias e ensaios, escrito pelo curador-cego, intitulado “Saudade de futuro”. O livro permanece inacabado.**

### *As táticas de penumbra de Cildo Meireles.*

Primeira palestra do seminário “As visualidades após o moderno”.

Começarei esse seminário lendo um poema de Jorge Luis Borges.

#### *Um Cego*

*Não sei qual é a cara que me mira  
Quando olho minha cara em um espelho;  
Em seu reflexo não sei quem é o velho  
Que me olha com cansada muda ira.*

*Lento na sombra, com a mão exploro  
As invisíveis rugas. Eis que assoma  
Um lampejo. Vislumbro a tua coma  
Que hoje é cinza ou ainda é de ouro.*

*Repto que perdi unicamente  
A aparência superficial das coisas.  
O consolo é de Milton e é potente,*

*Mas penso nas palavras e nas rosas.  
Penso que se pudesse ver-me a cara*

*Saberia quem sou na tarde rara.*<sup>261</sup>

Nesse seminário vamos discutir a obra de Cildo Meireles a partir da ideia de penumbra. Penumbra não necessariamente enquanto falta de luz, mas uma justaposição de indicialidades, um entre lugar que dificultaria o ato de olhar. Na definição do dicionário, penumbra é um ponto de transição da luz para sombra; graduação de luz para sombra; da etimologia paene ‘quase’ + umbra,ae ‘sombra’. Quase sombra. Poderíamos pensar em lusco-fusco, aquela hora quando o sol se foi, mas seus raios ainda iluminam o horizonte, quando perguntamos se as luzes dos postes devem ou não acender, se o farol do carro merece ou não ser ligado. Um ponto onde conseguimos ver sem luz, e já não temos toda a clareza das informações – como aquela vela fraca que nos força a retina, alterando cores e sublimando detalhes. Ali, onde o olho tenta se acostumar à ausência de luminosidade e já não é dia nem noite; ali, onde um “boa tarde” já não cabe, e tampouco queremos dormir.

Como mera formalidade lerei a ementa da palestra, mesmo que não seja só sobre isso – é uma forma de partirmos: O lugar da penumbra interessa para se discutir a transição das formas de arte e seus modos de exposição depois do *Moderno*. A penumbra seria a dimensão de visualidade do não-lugar próprio ao contemporâneo, que tem na obra de Cildo Meireles um marco decisivo de inflexão. Podemos avançar.

Iniciando esse percurso, começo com *Espelho Cego*. O *Espelho Cego* tem a estrutura singela de um espelho, daqueles que se encontram no banheiro barato das casas simples, moldura de plástico abaulado, o quase branco que já se torna logo um amarelado antigo. Reconhecemos um espelho, e apesar das infinitas possibilidades do que é um espelho, é inegável que se trata de tal objeto. No entanto, o vidro polido na qual repousaria a película reflexiva é ocupado por uma matéria amorfa, cinza, uma espécie de borracha maleável, tal qual a massa de modelar das crianças. A massa é tocada, tem marcas de dedo e deveria ser tocada por aquele cego com o intuito de reconhecer-se nela para forjar sob a pressão do tato uma imagem idealizada. A questão, porém, não é o cego, mas o espelho – ainda que sujeito e objeto de arte caminhem juntos na estratégia conceitual.

---

<sup>261</sup> Borges, Jorge Luis; Campos, Augusto de (org. e trad.). *Quase borges: 20 transpoemas e uma entrevista*. São Paulo: Editora Terracota, 2013.

Nesse espelho cego encontra-se uma placa de metal presa à moldura, com a legenda ‘espelho cego’, e, como um cego não pode lê-la, ampliamos a análise aos espectadores que enfrentam o reflexo opaco da obra ao defini-la enquanto espelho. O texto faz às vezes de espelho: *This is a mirror, you are a written sentence*<sup>262</sup> apresentou Luis Camnitzer em um trabalho.

A matéria de escultura conceitualmente não difere tanto da forma como construímos nossa própria imagem idealizada no reflexo. A construção simbólica da autoimagem seria também uma escultura conceitual? Não aquela bidimensional que vemos refletida, mas um corpo que ocupa uma sala vazia. Façam esse exercício, se coloquem no lugar de espelhos de si, fechem os olhos e se imaginem andando lentamente por uma sala vazia de paredes brancas; tentem se ver como corpo sólido, suas características físicas, os trejeitos de locomoção, a respiração, os braços que balançam, os músculos e a pele flácida que sustenta o corpo; agora parem. Fiquem estáticos nessa sala. Essa imagem e um Brancusi resgatado da memória seriam assim tão diferentes?

O índice transmutado passa do objeto que deturpa/usurpa sua função inicial para a placa com a legenda que o acompanha: como disse antes, espelho cego é o que se lê. Aqui começa o jogo de ofuscar ou deslocar sentidos de um campo objetivo, prático, para um novo campo conceitual, onde a imagem deve se formar dentro da cabeça e na ponta dos dedos. O trabalho de Cildo sublinha: cego não é aquele que toca o espelho, já que este não poderia ler seu título, mas sim, o próprio espelho, um espelho que não se deixa ver pela visão do outro. Ele está turvo, opaco e, embora o sentido retiniano não cesse, o desejo latente de ver com as mãos torna-se literal.

A dificuldade de visão ativa outros sentidos. Numa analogia banal, bastaria proibir um destro de escrever com a mão direita que em algum momento ele desenvolveria a escrita com a esquerda. Não raro, se fala em cegos que podem perceber a cor de bolas de bilhar pelo calor emitido das mesmas, ou de um músico surdo que adquiriu domínio de um instrumento apenas com a percepção das suas vibrações sonoras. Para o capitalismo, crise é oportunidade; para alguém que tem seus sentidos cerceados, crise é necessidade. No caso de Cildo, poderíamos dizer que em praticamente toda sua obra a operação de ofuscar algum sentido para ativar

---

<sup>262</sup> “Isso é um espelho, você é uma frase escrita”, em tradução do autor

a percepção do espectador por outras vias estaria presente – a isso chamarei ‘tática de penumbra’: um entre lugar que percorre com o mesmo fôlego o pensamento de ocupação espacial e a operação conceitual.

A estratégia não se dá apenas por apagamento ou ausência de imagem: não raro, se apresentará como um foco intenso em determinado aspecto da obra que acaba por “cegar” ou seduzir, assim como a sereia cantando aos marujos perdidos. Uma construção que pode ocorrer no excesso, nas relações de escala e oposição que beiram o espetáculo, ou apenas na articulação entre palavra e imagem, com propostas que flertam com a impossibilidade e a patafísica. Como veremos (aqui ver é uma ironia), a ideia de penumbra se apresentará de diversas formas, mas nunca desperdiçando sentidos. Seja excesso, falta, ou escrita, tudo convergirá para um pensamento que molda a percepção do espectador frente à obra. Penso em Cildo como um maestro de sentidos, alguém com a habilidade de conduzir mas também de deixar brechas necessárias e fundamentais ao pensamento deambulatório. Alguém que sinaliza caminhos, sem afirmá-los autoritariamente.

Re corro ao termo recorrente à política atual, *Fire-hosing*, ou jato de mangueira de incêndio. A tática é usada para disseminar uma série de informações pouco relevantes ou mesmo falsas em uma quantidade monumental, para que a verificação dessas informações se torne dificultada: o avanço das *fakenews* segue nessa esteira. Algo que obviamente não foi inventado hoje, a mentira e a cultura sempre correram em paralelo, seja como mito, como fabulação ou com finalidade política. Joseph Goebels, ministro da propaganda na Alemanha nazista, dizia que uma mentira afirmada mil vezes se tornaria uma verdade – a diferença, no entanto, é o volume hoje disseminado: um excesso que invade o cotidiano a partir das redes sociais ou canais de internet e é repetido milhões de vezes, como um jato de mangueira de incêndio do qual não se consegue escapar; uma multiplicação das versões de qualquer fato para que o próprio fato, ou a verdade, desapareça.

Cildo considerava a radio-transmissão de *Guerra dos Mundos* realizada por Orson Welles em 1938 um dos trabalhos mais importantes do século XX: talvez a primeira grande *fakenews* da história no sentido literal do termo – a veiculação de uma notícia falsa, uma inverdade em um meio que supostamente se imaginava reproduutor do real. Naquele momento, o real, a notícia, tinham peso de verdade diretamente vinculado ao seu meio. Nas *fakenews* de hoje o que está em jogo é a

própria destruição de todo e qualquer real, e consequentemente a invalidação dos meios de comunicação.

Tanto em Welles quanto em Meireles o falso surge a serviço da ficção e dentro do campo subjetivo da arte. Isso muda tudo: a intenção do artista e seu lugar de fala são incomparáveis ao uso político da farsa. Welles deseja a fabulação através da subversão dos meios, e Cildo subverte os meios em seus circuitos ideológicos. Nas *fakenews* o próprio meio já não é mais mensagem, não legitima mais qualquer traço de verdade, não abre brechas para ser subvertido – o sujeito escolhe em que ou quem acreditar, e isso não passa por algum tipo de validação do que seria o real e do que significaria esse meio de informação, mas sim pela subjetividade de um sujeito que escolhe suas verdades como produtos de um supermercado.

Guardadas as diferenças de alcance de um trabalho de arte e de uma estratégia de propaganda política, podemos tecer analogias acerca da monumentalidade e das relações de escala empregadas por Cildo como táticas para atingir esse ponto de penumbra como um lugar entre o real e a ficção: entre o que é visto e o que é dito. Nessa tentativa, a escala talvez possa ocupar a função do jato d'água da mangueira de incêndio, e deixar o olho seduzir-se por situações de espetáculo quando o objetivo é refletir sobre problemas de ordem conceitual e espacial. É um jato que ofusca a história principal – e, parafraseando Hemingway em sua “teoria do iceberg”, a história principal nunca deve ser contada.

Algumas obras de Cildo podem responder a essa análise, e uma delas é “Cruzeiro do Sul”<sup>263</sup>. Na sua descrição, trata-se de *um cubo de madeira com as dimensões de 9 x 9 x 9mm que contém duas seções adjacentes: uma macia em pinho e outra dura em carvalho, sagradas na cosmogonia indígena tupi pela possibilidade de produzirem fogo quando friccionadas. Instalada, a obra deve ocupar uma área de no mínimo 200m quadrados*<sup>264</sup>. Se pensarmos no tamanho do cubo em relação ao espaço, chegamos a uma quase invisibilidade, e o cubo pode facilmente ser confundido com uma poeira no chão, ser varrido ou chutado por algum espectador desatento.

A obra não é, no entanto, apenas o cubo, mas também toda a sala onde este é abrigado, e a penumbra estaria nesse limite do não ver em contradição ao enorme

---

<sup>263</sup> (1969-1970)

<sup>264</sup> MATOS, Diego e WISNIK, Guilherme (org.). *Cildo: estudos, espaços, tempo*. São Paulo: Ubu editora, 2017, p. 48.

vazio que o cerca. Como um grão de areia no meio da piscina, ou a pepita de ouro no centro da montanha, você sabe que está lá independente de saber onde. “Acho que uma das preocupações essenciais da arte corresponde à sina do garimpeiro, que se define como alguém que vive a procurar o que não perdeu”<sup>265</sup>, observou o artista.

O cubo é uma partícula quase incendiária: a fricção da sua matéria produz fogo, e pode desestabilizar a estrutura que tenta a todo custo domesticá-la. Existe um jogo claro de limitar a função do museu como guarda ou mausoléu, e subverter a ideia moderna de instituição – criar artefatos que não são facilmente expostos, catalogados, armazenados ou colecionáveis, passaria por esse jogo.

Em seus estudos para o trabalho, Cildo escreve que “quem conseguir enlouquecer a essência da menor partícula que seja, enlouquecerá o universo”<sup>266</sup>. Ao camuflar o objeto em oposição à sua dimensão arquitetônica, o artista tece um comentário pertinente entre natureza e cultura: a obra ganha uma leitura política e redimensiona simbolicamente toda estrutura de poder que deseja objetificar essa metáfora da cosmogonia tupi. Nessa oposição da escala, no limiar entre o grande e o pequeno, entre cultura e natureza, entre a luz da razão e a escuridão do desconhecido ou da loucura, o artista opera. O olho é o que menos importa na fruição da obra, ao entrar na sala precisamos saber da sua presença metafísica, mas não propriamente onde está o cubo. Em sua “tese sobre o conto”<sup>267</sup>, Ricardo Piglia afirma que um conto sempre apresenta duas histórias: uma principal e outra secundária, e é desse lugar que procuro tecer minha análise. A “história principal” pode ser sublimada, ofuscada, e ainda assim permanecer enquanto “história principal” ou como o conceito fundamental de alguma obra.

Se a penumbra é o exato limite entre a luz e a sombra, estaríamos a falar de um conceito, mais do que uma situação concreta. Definir esse lugar é praticamente impossível: seria onde o último fóton de um raio de luz incide sobre uma superfície. Isso não impede, porém, que possamos adaptar o conceito a uma construção pictórica, onde a linha é plausível e palpável.

Em um quadro de Caravaggio, por exemplo, poderíamos identificar essa fronteira até com certa facilidade, justamente na mudança de matiz que delimita o

<sup>265</sup> MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles; [org.] Felipe Scovino*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009, p. 91.

<sup>266</sup> MATOS, Diego e WISNIK, Guilherme (org.). Op cit., p. 48.

<sup>267</sup> PIGLIA, Ricardo. *Teses sobre o conto*. In: Formas Breves. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 87.

que é luz e o que é sombra. Uma pintura, no entanto, é uma imagem, e, assim sendo, é uma construção simplificada da realidade aplicada de forma bidimensional sobre uma superfície regular – nesse caso, uma ilustração do conceito: uma *mimesis*. Voltando à definição inicial de penumbra como fenômeno óptico que de fato nos interessa, conclui-se que toda a fronteira é mais verbal do que física – até mesmo uma parede.

O artista Milton Machado certa vez me falou sobre uma equação matemática que provava a possibilidade de uma bola de pingue-pongue atravessar um muro. Diante da situação inusitada, a matemática conclui com sucesso o caso, assim como a matemática prova também a viabilidade de uma viagem temporal – e, como através de uma equação, também deve ser possível delimitar o exato ponto de penumbra. Mas não esqueçamos, uma equação é também um conceito: baliza percepções mas muitas vezes não é exequível como aplicação prática real. Diante do muro e da bola de pingue-pongue, conclui-se que toda a fronteira é porosa, tem brechas e falhas de acesso e estaria muito mais próxima de um conceito do que da realidade.

Me veio agora a imagem do *Dark side of the moon* – não o disco, mas a face oculta do satélite propriamente, que pelo fato das rotações da terra e da lua serem sincronizadas, nunca é visível para nós. O lado escuro da lua, no entanto, não é escuro sempre, e recebe a luz do sol em alternância à outra face visível: quando a lua se encontra em fase nova, o lado “escuro” está cheio e, portanto com luz na sua plenitude. Na missão Apolo 11, enquanto Neil Armstrong e Buzz Aldrin exploraram o solo lunar, Michel Collins permaneceu sozinho, dentro da nave em órbita ao redor da lua durante 21 horas. Nesse tempo o astronauta cruzou diversas vezes o *dark side of the moon*, e em cada uma das passagens permaneceu 48 longos minutos sem contato com a terra. “Desde Adão, nenhum ser humano experimentou tamanha solidão”, ele afirmou. Como a missão foi realizada durante o período de lua cheia na Terra, o lado “oculto”, era também escuro. Diante daquela situação, Collins deixava a luz solar refletida pelo sol e avançava em meio a escuridão espacial, rumo ao campo do não ver e do não ser visto. Hoje ninguém se lembra de Collins.

Se a borda é a penumbra, a situação inevitável de vagar entre a luz e o escuro se faz presente de forma objetiva, e essa escolha – definir o caminho a seguir – é uma ação que permeia uma das bases do pensamento ocidental: justamente a

oposição entre luz e sombra. Tal dicotomia é intrínseca ao conceito de penumbra, e o limite entre a luz da razão e a obscuridade da emoção reflete simbolicamente tal construção. Quando me refiro à “tática de penumbra” em Cildo Meireles, essas relações também estão em jogo, mesmo que subliminarmente: a busca da fronteira como um ponto de equilíbrio que ordene essas particularidades físicas carregadas de valores simbólicos é um objetivo a ser perseguido.

Me detengo agora ao trabalho *Eureka/Blindhotland*<sup>268</sup>. Na sua descrição, trata-se de um projeto e trabalho que se desdobram em três elementos principais: 1. *Inserções*, 2. *Eureka/Blindhotland* e 3. *Expeso*. A parte central é o segundo elemento, montado para imersão e manipulação do público.

1. Inserções em diferentes jornais e em diferentes espaços desses jornais de 8 figuras compostivas formadas por variações de escala entre uma esfera e um retângulo opacos. A ação foi parcialmente realizada.
2. Eureka/Blindhotland é uma instalação dividida em duas partes principais: Eureka consiste em duas peças de madeira idênticas, de 30 x 10 x 10 cm cada uma, e uma cruz formada pelo encontro de duas peças aparentemente iguais às outras. Essas duas partes são postas em uma balança elevada que denota pesos iguais. Blindhotland corresponde a uma área ampla circunscrita por uma rede de pesca ocre, presa em uma estrutura metálica pendurada no teto. Nesse espaço estão presentes 201 bolas de borracha idênticas em tamanho, cor e forma, mas com pesos que variam entre 550 e 1500 gramas.
3. Expeso tem som reproduzido por 4 alto-falantes presentes na instalação. Trata-se da gravação e edição de 8 situações espaciais diferentes, em que 100 pesos / bolas, idênticos ou distintos, são soltos em queda livre, variando-se distância, posição e peso.<sup>269</sup>

Sobre a realização da obra Cildo afirma:

Resolvi partir para a série intitulada *Blindhotland*, onde a predominância visual cedeu lugar à realidade cega, ou seja, gustativa, térmica, densa e oral, o que foi devido ao fato de ter chegado a um ponto de estrangulamento da abordagem do espaço euclidiano (retas, áreas, perspectivas, distâncias) e de haver concluído que o prosseguimento de um espaço, agora topológico, teria que acontecer com elementos imateriais; o ruído, por exemplo, não tem lado, logo poderia ser um elemento de estudo do problema dentro/fora em topologia.<sup>270</sup>

O que venho apontar aqui é justamente o *entre-lugar* desse discurso. A visualidade em Cildo nunca cessa, pelo contrário: é refinada na busca de uma síntese conceitual, e é a partir dessa visualidade inicial que surgem outras questões, muitas vezes mais importantes para a compreensão de determinadas obras. Só a ponta do iceberg é visível. *Eureka/Blindhotland* é uma das chaves para esse pensamento. Nas falas a seguir, ditas em conversas espaçadas, podemos constatar

<sup>268</sup> Trabalho realizado entre 1970-1975

<sup>269</sup> MATOS, Diego e WISNIK, Guilherme (org.). Op cit., p. 64.

<sup>270</sup> MEIRELES, Cildo. Op cit., p. 35.

essa contradição que, ao longo dos anos, acompanha o artista. E, ao contrário da possível angústia que poderia atravessar esse problema de visualidade, a dicotomia entre revelar e ocultar torna-se o motor de um fazer.

Para mim, o objeto de arte tem que ter, apesar de tudo, uma sedução imediata, não pode prescindir desse movimento sedutor<sup>271</sup>(...)

Um cego não pode ‘ver’ uma obra de arte plástica? Creio que em vários trabalhos tentei chegar a essa questão<sup>272</sup>. (...)

Em vista das condições de trabalho em artes plásticas aqui no Brasil, o ideal, para mim, seria fazer trabalhos cujo suporte fosse a oralidade, ou seja, trabalhos que a partir de uma explicação verbal, uma conversa, qualquer pessoa pudesse recriar<sup>273</sup>. (...)

Mas a história do olho foi tão excessivamente manipulada, que não sei qual a possibilidade de execução de um trabalho democrático em arte, levando-se em conta só o olho. Eu acho que o olho é importante, importantíssimo, mas enquanto se estiver trabalhando tem-se que estar pensando em coisas além do olho, simplesmente<sup>274</sup>.

Analiso agora as três partes de *Eureka/Blindhotland*, começando pela primeira, *Inserções*: 8 imagens de uma síntese gráfica são aplicadas em 8 jornais diferentes; as imagens, que dialogam com a lógica das *inserções em circuitos ideológicos*, são abstrações de um conceito e, apesar de não trazerem qualquer legenda sobre o que é visto, tentam sintetizar, quase esquematicamente, a relação de experimentação entre sujeito e objeto. “Cada uma relataria uma situação: a imagem do homem grande e a esfera pequeninha; em outro, a esfera grande e o homem pequeninho; os dois grandes; os dois pequenos; e, o invertido”<sup>275</sup>, afirma Cildo.

A percepção visual que temos diante dos picto-diagramas nos força à tentativa de decodificar aquela linguagem – a explicação de Cildo não é visível na montagem e, portanto, qualquer tipo de sentido à obra fica a cargo do espectador. O que vemos são imagens, e embora sua ocupação espacial seja proporcionalmente insignificante no mar de informações de um jornal popular, ao tornarem-se elementos estranhos à paisagem gráfica ganham destaque no contexto: são como vírus dentro de uma estrutura que provocam uma inevitável ressignificação da realidade refletida naquelas manchetes. Frases como: “Fuzilou 3 e atirou-se do edifício”, ou “Caçada mortal ao casal de agiotas”, ou ainda “Geisel: empresa

---

<sup>271</sup> MEIRELES, Cildo. Op cit., p. 108

<sup>272</sup> Ibidem, p. 90

<sup>273</sup> Ibidem, p. 65

<sup>274</sup> Ibidem, p. 65 e 66

<sup>275</sup> Ibidem, p. 258

privada mais apta para desenvolver o Brasil”, são vistas agora como possíveis explicações ao que não parece ser explicável.

“Ninguém sozinho é apto a enxergar nem ver o real, ou, ocupar 2 lugares no espaço simultaneamente, a mesma frase em velocidades diferentes”<sup>276</sup>, escreveu Cildo em seu caderno de anotações. A frase citada pode ser lida como um convite à interação frente à visualidade distorcida que o artista constrói – e chegamos à segunda parte da obra. Nesse espaço o olho é mais uma vez enganado, e as peças de madeira visualmente diferentes ganham na balança o mesmo peso.

A aparente similaridade das esferas de borracha que ocupam o local é rompida pela distinção das massas dessas esferas de raios iguais: estas possuem pesos variados e, portanto, a confiança na visualidade é quebrada. As cerca de 200 esferas estão dispersas sobre uma área de 350m<sup>2</sup> e, segundo o artista, têm como objetivo construir um espaço visualmente anestésico, que proporcionaria a eliminação de uma heterogeneidade. Todas as esferas são pretas, de borracha e aparentemente iguais. Sob elas um carpete amarelo delimita a área, reforçada por dois outros elementos igualmente importantes para a construção dessa condição de penumbra. O primeiro é a rede de nylon que pende do teto e circunda o espaço, que posteriormente serviria de matéria para outras obras fundamentais na trajetória do artista, como *Malhas de liberdade*, e *Através*. O elemento provoca a demarcação e a sensação de intimidade ao delimitar um espaço, e, no entanto, é permeável ao olhar. São limites, fronteiras e entraves porosos que não impedem o olho de atravessá-los.

O segundo elemento fundamental para demarcação desse campo de penumbra é a iluminação. No estudos para obra Cildo escreve se tratar de “iluminação: de 1,60m para baixo, criando um espaço não-visual e subliminarmente imponderável, ou seja, a relação de simultaneidade entre, por um lado, a totalidade de um continuum visual e, por outro, a fragmentação dessa totalidade ao nível tátil”<sup>277</sup>.

A luz criada pelo artista não obedece a neutralidade convencional do cubo branco, e funciona como matéria constituinte do trabalho. Nesse sentido, ela ganha aspecto quase teatral, ativando um ponto entre o revelar e o sublimar. A criação de um espaço não-visual não atua aqui como a imaterialidade característica da arte

<sup>276</sup> MATOS, Diego e WISNIK, Guilherme (org.). Op cit., p. 70.

<sup>277</sup> Ibidem, p. 66.

conceitual do período: a obra de Cildo necessita do museu para existir, o espaço controlado é fundamental para que o artista possa construir metodicamente seu teatro de sentidos.

O radicalismo conceitual agiu de forma a tentar negar ou suprimir todo o apelo retiniano, levando a arte para o campo da filosofia. Cildo combina com a mesma intensidade um pensamento conceitual e imaterial a uma construção de visualidade que corrobora as questões levantadas na ordem do concreto. Talvez por isso ele ainda combata o rótulo de artista conceitual, “para escapar aos modismos de análise”<sup>278</sup> – como disse, certa vez. Na mesma ocasião o artista falou da nebulosidade como uma preocupação, no sentido de que o trabalho pressupõe um caminho cujo fim não sabemos<sup>279</sup>. Aqui poderíamos substituir nebulosidade por penumbra.

Seguindo a análise da obra temos então a banda sonora, intitulada *Expeso*. Os 4 canais de áudio funcionam como um deflagrador, naquela situação, de anestesia das formas – as gravações de bolas caindo em momentos e distâncias distintos criam um *outro* espaço semântico, e esta camada amplia a visualidade inicial para uma possível visualidade sonora. Se o termo “paisagem sonora” ainda não estava em voga, o pensamento acerca do problema era sem dúvida uma questão para o artista, e *Expeso* nada mais é que uma paisagem sonora que amplifica as questões visuais e conceituais da instalação. Continuando nosso percurso, falarei agora de *Volátil*.

Um cômodo fechado cujo piso está coberto por uma camada de 40 cm de cinzas. Ao fundo, uma vela acesa constitui a única iluminação do lugar, que está impregnado por um cheiro de gás natural. Mas a sensação de uma explosão iminente não corresponde a um risco real, já que o gás está presente apenas como odor (t-butil mercaptano), e não como substância.<sup>280</sup>

A explosão de fato obviamente não ocorre, ou isso inviabilizaria a concretude do trabalho. A sensação, porém, de adentrar naquele campo escuro permeado pelo odor do gás de cozinha, caminhando por uma superfície macia e irregular – onde a luz fraca da vela nos rememora a experiência de algum acidente – remete sem dúvida a uma imagem de medo. Apesar da mente a todo custo trazer

<sup>278</sup> MEIRELES, Cildo. Op cit., p. 50 e 51

<sup>279</sup> Ibidem, p. 51.

<sup>280</sup> MATOS, Diego e WISNIK, Guilherme (org.). Op cit., p. 110.

a racionalidade de que estamos em um museu e diante de uma obra, o corpo tem impregnado a associação daquele cheiro inconfundível com a noção de perigo.

Cildo nos traz aqui outro dado sensorial: a indução do medo como estratégia construtiva. O medo é sensação atravessada por diversos sentidos, ocupando aquele espaço escuro. Os índices corroboram para esse sentimento: o gás, o fogo, a luz, a cinza, tudo nos leva ao desconforto, e o limite do sensorial transborda a razão, adquirindo aspecto psicológico.

A estratégia de simular a iminência da catástrofe irá se repetir posteriormente. Em *O sermão da montanha: Fiat Lux*, de 1979, o artista apresenta um acúmulo de caixas de fósforo que são “protegidas” por atores travestidos de agentes de segurança – não por acaso as caixas escolhidas são da marca *Olho*. A data de realização do trabalho traz uma proximidade com o incêndio que destruiu praticamente todo o acervo do MAM, e também quando da revogação do AI-5, durante o governo Geisel – o Brasil caminhava para uma abertura lenta, gradual e segura, e a anistia, geral e irrestrita, isentava os crimes cometidos pela ditadura.

Durante esse processo, uma parte do exército refutava o estado maior e permanecia realizando ações clandestinas que pudessem adiar a transição, e o ápice dessa estratégia foi a tentativa atentado no Riocentro, durante as comemorações pelo 1º de maio, em 1981. A explosão da bomba no local, onde uma multidão acompanhava uma série de shows com os maiores nomes da música brasileira, teria uma falsa autoria divulgada para culpar grupos de esquerda – o artefato, no entanto, explodiu ainda dentro do carro, matando um oficial e frustrando os planos do exército.

Embora lidasse com o palito de fósforo como um elemento isoladamente insignificante, a instalação de 1979 trazia uma centena de unidades desse mesmo elemento que, assim, poderia provocar uma catástrofe – e tal ideia pode ser lida também como metáfora da situação política e cultural vigente. Embora o artista sempre tenha refutado a visão de sua arte como sendo “política”, o contexto muitas vezes corroborou com essa determinada leitura das suas obras. Tratava-se de algo inevitável, e continua sendo ainda hoje, valendo para qualquer obra, independentemente do artista que a produziu.

Segundo Cildo, “o limite da compressão é a explosão, ou toda compressão gera uma explosão”<sup>281</sup>. Uma compressão conceitual, levando à síntese da forma que estrutura determinados trabalhos, é certamente uma fagulha na percepção, ou uma “ilustração da arte”<sup>282</sup>, como colocaria Antonio Dias em seu vídeo homônimo.

Traçando um paralelo entre *Volátil* e o *Cruzeiro do Sul*, tanto o imaterial do espaço que abriga o cubo de madeira quanto o etéreo do gás de cozinha que ocupa a sala escura constituem uma situação quase aurática: a indefinição de uma fronteira forjada por uma condição física, mas que tem a condição espacial atravessada pela estruturação de um campo simbólico. Penso em Ives Klein, vendendo a aura da sua exposição por um punhado de ouro, para em seguida despejá-lo no Sena. Assim, uma fronteira é sempre porosa, fabular e, na sua condição de arte, medida pelos metros de um artista. O conceito é parte intrínseca da experiência espacial que, mesmo demarcada, traz limites imateriais que não são facilmente aplicáveis à medida ortodoxa de um engenheiro calculista. Chego, por fim, à última parte desse seminário. Analisarei agora a instalação *Através*.

Instalação penetrável e percorrível, de pé direito aproximado de 6m. Configura um labirinto retangular e é composta de interdições simbólicas e concretas (redes de pesca, voiles, vidro blindado, cercas de pasto, papel vegetal, venezianas, cercas de jardim, portão de madeira, grades de prisão, treliças de madeira, cercas de ferro, aquário, peixes transparentes, redes de quadra de tênis, estacas de metal, arame farpado, correntes, telas de galinheiro, cordões de proteção de obras em museus, bola de celofane e amais ou menos 20 toneladas de cacos de vidro no chão).<sup>283</sup>

Ao recitar a descrição, nos deparamos com a concretude do acúmulo desses materiais e, ainda que sejam barreiras físicas, o campo simbólico dessa sobreposição é imenso. Tais barreiras têm em comum o adverbio que justamente nomeia a instalação: todas, sem exceção, são permeáveis ao olhar. Mesmo que atravessando opacidades distintas, é sempre possível atingir o centro da obra e chegar com os olhos à grande esfera de celofane que pode ser vista como síntese desse acúmulo.

Ao amassar o papel translúcido, Cildo confere a ele a característica da opacidade, e não podemos ver através da esfera. Assim, a sobreposição de camadas

<sup>281</sup> MEIRELES, Cildo. Op cit., p. 217.

<sup>282</sup> Illustration of Art é uma série de trabalhos realizados pelo artista Antonio Dias ao longo da dédaca de 1970. O vídeo de 1971 ao qual me refiro intitula-se Illustration of Art III. Trata-se de uma sequencia gravada em 16mm onde Dias segura dois cabos de energia, provocando um curto-circuito e consequentemente uma explosão ao encostar um cabo no outro.

<sup>283</sup> MATOS, Diego e WISNIK, Guilherme (org.). Op cit., p. 112.

atinge uma situação de esgarçamento mas também de continuidade, como se o “através” se encontrasse condensado naquela bola, levando esta situação limite à uma opacidade por excesso. Tal qual no jato da mangueira de incêndio ou nas nuvens de metadados da rede, o excesso de visualidade e simultaneidade de informações causa a névoa – uma nebulosidade que surge da transparência, mas que afirma essa transparência como não mais eficaz enquanto valor simbólico preconizado pelos exemplares modernos da arquitetura que a desejavam como condição ética e estética. O dentro, a síntese, o interior, são ocultos ao olhar, e a tentativa de acesso a esse núcleo se afirma como uma profecia irrealizável. Um entre lugar entre o ver e o não ver, entre transparência e opacidade, entre luz e escuro, uma hipnótica vigília que chamamos aqui de penumbra.

Tais como as canções do Radiohead parecem manter a nossa atenção presa a circularidade translúcida da superfície, prometendo um mergulho em seu interior, que revelaria sua estrutura formal. Mas o acesso a essa dimensão, no entanto, permanece sempre vedado, mantendo-nos em hipnótica vigília.<sup>284</sup>

Ao longo da descrição de *Através* surge a breve imagem que pude experienciar quando minhas faculdades ópticas se faziam presentes. A praia do Cassino, em Porto Alegre, é a maior praia do mundo: não tem barreiras naturais para dividi-la em enseadas menores, são centenas de quilômetros de melancolia – ou, voltando a Cildo, de “anestesia visual”<sup>285</sup>. A praia é reta, dura e sem relevos, e essa condição produz uma ilusão ótica: sempre somos levados a crer que mais adiante, naquela praia vazia, terá um ponto cheio de pessoas, animado e festivo. Ao caminhar em direção a esse lugar intangível, nos damos conta que se trata do acúmulo de pessoas em distâncias diferentes, uma sobreposição de pontos que em seu ápice provoca a opacidade de uma barreira única.

Aquela aglomeração humana não existe fisicamente, só no olhar, e *Através*, de certa forma, reproduz essa situação: o olho segue sobrepondo barreiras, enquanto simultaneamente as atravessa, e o olhar chega até o ponto de fissura, que seria o adensamento dessas barreiras. A bola de celofane ao mesmo tempo que é continuidade do processo, pode ser também seu inverso, um vórtice de força que ocasionou aquela explosão. Como uma supernova, que acaba de nascer e produz

---

<sup>284</sup> WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro*. São Paulo: Ubu editora, 2018, p. 20.

<sup>285</sup> MEIRELES, Cildo. Op cit., p. 66

uma constelação de símbolos, ou seu negativo: um buraco negro que atrai tudo que está ao seu redor.

Não esqueçamos das 20 toneladas de vidro que estão no chão. O vidro é pisado ao atravessarmos o labirinto, e a cada passo se quebra mais. A cada passo o tilintar transforma o percurso visual em percurso sonoro, e quebrar os vidros com os pés reforça um sintoma de tensão: transpor barreiras físicas e simbólicas exige atenção ao risco. O barulho se assemelha ao de amassar um papel celofane, craquelando a superfície transparente até o seu limite. Caminhamos no risco rumo ao centro da obra. Ver através não é só ver com os olhos: é preciso aguçar os sentidos. Para enxergar na sombra é preciso aguçar os sentidos.

Tive como objetivo desse seminário, discorrer sobre uma “tática de penumbra” que pudesse servir como possível leitura para a obra de Cildo Meireles e, chegando ao fim da palestra tentarei de forma breve pensar na dicotomia entre arte moderna e arte contemporânea. O limite entre luz e sombra, entre visualidade e invisibilidade, também caracterizou a passagem desses dois momentos – certamente amplos, sem fronteiras nítidas, mas que carregam alguns pressupostos teóricos e históricos claros.

Nesse sentido, temos uma ideia de arte moderna forjada pela visualidade, pelo embate do artista com a forma, em oposição ao contemporâneo, que tem o ideal da forma como uma batalha se não extinta, menos importante que outrora – e que traz, nas práticas imateriais e conceituais, um novo lastro de pensamento, onde a invisibilidade e a desmaterialização se tornam termos recorrentes. Ao traçarmos uma história linear, a obra de Cildo surgiria justamente nessa mudança de paradigma entre os anos 1960 e 1970. Sua geração talvez seja a primeira geração de artistas brasileiros surgida após o ciclo moderno.

E embora todo lastro construtivo moderno ainda permeasse um modelo de pensamento, artistas como Cildo, Tunga, Artur Barrio e Antonio Manuel não têm aparentemente qualquer vínculo com o modernismo brasileiro (o aparentemente nesse caso é fundamental). A estratégia aqui é outra: o “ver” e o “experimentar” agora são faces de uma mesma moeda. Na penumbra dessa mudança, o museu tentava entender como catalogar tais obras. Cildo, ainda que na sua prática transbordasse frequentemente o espaço do museu, sabia caminhar com destreza por aquele campo domesticado. Termino a palestra citando o filósofo Giorgio Agamben.

Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. (...)

Não é talvez o escuro uma experiência anônima e, por definição, impenetrável, algo que não está direcionado para nós e não pode, por isso, nos dizer respeito? Ao contrário, o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpretá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo.<sup>286</sup>

Contemporâneo, portanto, para Agamben seria lidar com o escuro como uma condição de olhar. Ver através, ver sem os olhos se faz necessário para estar lúcido entre a luz e a sombra do seu tempo. Concluindo minha fala, peço por favor que acendam as luzes do auditório.

Sei que por vezes a escuridão a qual os senhores foram submetidos pode ter sido um convite ao sono, o que não seria de todo mal. As imagens a que me referi não foram mostradas propositadamente, e acredito, que assim como um *Bicho* da Lygia Clark não é mais manipulável mas comprehensível enquanto ideia de manipulação, a obra de Cildo pode facilmente ser entendida como texto ou ideia em si. Para aqueles que desejarem refutar a explanação a partir da minha limitada condição visual, deixo aqui meu agravo. Falamos, pois, da “Nova Crítica” de Frederico Morais, e do papel ativo deste crítico curador: é disso que se trata agora. Por fim peço singelas desculpas por não ter alertado aos ouvintes previamente sobre as condições óticas do seminário: se o fizesse perderia o apelo sensorial que esperava construir com tal experiência. Dirijo meu agradecimento pessoal a todos que ficaram e a direção do museu, que possibilitou essa fala. Obrigado.

Os ouvintes com poucas perguntas foram deixando o salão sem alarde. O que de certa maneira era um alívio. Detestava palestras. Quanto ao sucesso do seminário, não posso dizer o mesmo. Nem sempre conseguimos aturar o escuro em vigília, me disse um dos participantes. Mesmo que em sono profundo amanhã você se lembrará de alguma coisa, refutei tentando convencê-lo do contrário. “A memória é o melhor lugar para que os trabalhos possam ficar, melhor que os museus”<sup>287</sup>.

---

<sup>286</sup> AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo. Chapecó: Ed. Argos, 2009, p. 62-64

<sup>287</sup> MEIRELES, Cildo. Op cit., p. 36.

autor: **artista-arquivista**

título: **Devaneios a partir de Cildo**

fonte: **DecarMAM**

tipo de material: **caderno de anotações**

ano: **2018-2020**

Andando por entre os jardins, volto à *Esfera Invisível*<sup>288</sup> do Cildo. Por que o curador-cego não falou daquele trabalho? A imagem da lua e seu “dark side”, o Radiohead ecoando na imaterialidade do sonho, a radio transmissão do Orwell: a Terra é invisível da Terra, assim como a *Esfera Invisível* com o diâmetro de 25 cm e peso irrelevante. A Terra daquela imagem azul que em 1978 fez Caetano escrever a canção “Terra”, quando, encarcerado lá em 1969, pensou em tudo, justo na hora que o homem pisava na Lua – justo quando não se podia falar. Coloquei a música no fone enquanto voltava pra casa.

Quando eu me encontrava preso  
na cela de uma cadeia  
foi que vi pela primeira vez  
as tais fotografias  
em que apareces inteira  
porem lá não estavas nua  
E sim, coberta de nuvens<sup>289</sup>

Caetano demorou quase 10 anos para voltar em lembrança às tais fotografias cobertas de nuvens. Terá ele as esquecido nesse meio tempo? O lá e o agora ainda reverberam e mudam num eco permanente – como o Brasil daquela hora: hoje ele volta, e voltará sempre, o Brasil, o eco dos dias. Esses dias Traplev postou o outdoor: “o segredo do futuro tá na história”<sup>290</sup>. Volto a Wesley Duke Lee, Hoje é sempre ontem<sup>291</sup>, e já acho que não existe futuro. O futuro é estúpido<sup>292</sup>.

No jardim de Burle Marx as plantas crescem e mudam de lugar, e essa impermanência é por acaso linda. Só as pedras, aquelas em frente ao museu, o

<sup>288</sup> Trabalho realizado por Cildo Meireles em 2012

<sup>289</sup> Música *Terra* de Caetano Veloso presente no disco *Muito*, lançado em 1978.

<sup>290</sup> Trabalho do artista Traplev é parte da iniciativa *Modos de ação para propagar arte*, com curadoria de Patricia Wagner, que ao longo de 2020 convidou 27 artistas brasileiros para criarem outdoors que foram veiculados em 27 cidades diferentes em todos os estados do país.

<sup>291</sup> Trabalho em colagem do artista Wesley Duke Lee de 1972, presente na coleção Gilberto Chateaubriand – MAM-RJ

<sup>292</sup> Frase da artista americana Jenny Holzer disseminada em diversos suportes desde final da década de 1970.

jardim das pedras, que não mudam nunca. Burle Marx carregava o filósofo do materialismo no nome, e isso não é pouco: a metáfora do museu permanente construindo a história, tentando a todo custo eternizar o arquivo e a história, como as pedras que lá estão, em frente, pesadas demais para serem movidas. Em volta das pedras, a perenidade das folhas, do mar, do mato, dos ambulantes vendendo cerveja e pipoca. Saudade é mato, cresce em qualquer lugar, me falou Pedro Rocha (o poeta com nome de pedra). Nostalgia não faz o museu, pensei, naquele momento que caminhava no jardim. O curador-cego transita entre a ambiguidade da nostalgia das imagens que um dia pra ele foram visíveis e a invenção dessas imagens, que mudam e mudam a cada novo acesso no pensamento. Pensar é deixar o mato crescer. Saudade é futuro. Saudade do futuro. Saudade é invenção, como as plantas que crescem sem serem convidadas, a erva daninha no Jardim Copacabana.

O jardim é sempre ruína, é sempre invenção. O futuro é sempre ruína de um passado, mesmo quando não parece: as casas modernas demais que já nascem démodé, das quais falara Lévi-Strauss – do alto da sua nostalgia europeia, que olhava a nova São Paulo sob o manto do velho mundo, nos anos trinta, quando ele esteve olhando a América tal qual “uma terra que passou da barbárie à decrepitude sem conhecer a civilização”<sup>293</sup>. Que américa? Que civilização? Que barbárie? A cultura é invenção. A Baía de Guanabara realmente parece uma boca banguela. Lévi-Strauss ajudou a fazer a USP. Tentou à sua maneira inventar algum futuro. *Cultura = Capital*<sup>294</sup>, o trabalho de Alfredo Jaar, me volta a cabeça. A imagem da Terra está dentro da *Esfera Invisível*.

---

<sup>293</sup> LEVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Cia das Letras, 1996, p. 91

<sup>294</sup> Trabalho de 2011 do artista chileno Alfredo Jaar que consiste em um luminoso com a referida frase escrita.

autor: (encontrado nos documentos referentes ao) arquivista-distraído

título: Carioca terá um posto espacial para ver amanhã a viagem à lua.

fonte: DecarMAM

tipo de material: recorte de jornal

ano: 1969

*Correio da manhã, 15 de julho de 1969*

### ***Carioca terá um posto espacial para ver amanhã a viagem à lua***

Uma gigantesca tela de televisão, aparelhos de TV a cores, transmissões radiofônicas diretamente da capsula espacial, filmes e outras reportagens, tudo estará à disposição dos cariocas a partir de 10 horas de amanhã, no Museu de Arte Moderna, onde será instalado, pela embaixada americana, um “Centro Espacial” para uma cobertura eletrônica do voo da Apolo-11.

Com suas instalações franqueadas ao público, o Centro Espacial será aberto às 10 horas do dia 16, quando a nave Apolo-11 subirá para a conquista da Lua. Nos dias seguintes seu funcionamento terá início ao meio-dia, encerrando seus trabalhos diariamente às 19 horas, exceto no domingo dia 20 de julho, quando o Museu de Arte Moderna permanecerá aberto durante toda a noite com o objetivo de transmitir, ao vivo, a exploração da superfície da Lua pelos astronautas Neil Armstrong e Edwin Aldrin.

A cobertura eletrônica será proporcionada por um painel de rastreio, de 20 metros de extensão, que irá registrar todas as fases do voo da Apolo-11 até a operação de resgate, no Oceano Pacífico, no próximo dia 24.

autor: **arquivista-distraído**

título: **sem título**

fonte: **DecarMAM**

tipo de material: **caderno de anotações**

ano: **1980**

“Pôr fogo em tudo, inclusive em mim”.<sup>295</sup>

---

<sup>295</sup> DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *A flor e a náusea*. In: A rosa do povo. São Paulo: Cia das Letras, 2012, p. 14

autor: **curador-cego**

título: **sem título**

fonte: **DecarMAM**

tipo de material: **trecho de livro**

ano: **2018**

obs.: **Esse trecho é parte do projeto do livro de memórias e ensaios, escrito pelo curador-cego, intitulado “Saudade de futuro”. O livro permanece inacabado.**

Chego em casa cansado do dia. Não, não havia chovido como pensara, e o guarda-chuva-bengala se fez inútil naquela tarde. Coloco um congelado qualquer no micro-ondas e espero os 8 minutos descritos em braile na embalagem. Ligo o chuveiro para um banho quente – apesar de ser março fazia algum frio no Rio, por mais inacreditável que isso seja. 8 minutos é o tempo da comida ficar pronta: pesquisas apontam que 8 minutos é o tempo médio de uma transa, o tempo que a alma leva pra sair do corpo, o tempo que a luz do sol demora a chegar na Terra.

O micro-ondas apita, saio do banho, coloco a roupa e me sento à mesa. Buscando alguma companhia, tento o radio: Hora do Brasil. Não vem ao caso, resolvo ouvir a gravação da reunião do almoço. Tratávamos de uma futura exposição para o museu, uma mostra que tinha por objetivo relacionar todas as obras do acervo que tivessem *composição* como título – isso sempre me intrigara, eram a maioria, mais do que as *sem título*: lendo apenas as legendas, *composição* norteava aquela coleção. Composição e exposição parecem ter algum paralelo, assim como curadoria e ensaio são correlatos. Talvez uma exposição seja uma composição de partes dispersas que precisam de alguma harmonia no seu conjunto, como colar coisas dispares para construir uma terceira coisa. “Uma imagem + uma imagem = criação”<sup>296</sup>. O projeto finalmente avançava.

Ao apagar a luz ligo o áudio-livro *Silêncio*, de John Cage. Achei bom dormir com ele, e talvez surgissem pistas no torpor. “Aprenda inglês dormindo”, jamais esqueci disso. Sobre as luzes, ainda mantive o hábito de acendê-las e apagá-las na esperança de que algum dia possa sentir a diferença.

---

<sup>296</sup> (Godard, je vous salous marie)

autor: **arquivista-distraído**

título: **Spiral Jetty versus Espiral da Glória e a Jenny Holzer nisso.**

fonte: **DecarMAM**

tipo de material: **papel timbrado escrito a mão (texto incompleto).**

ano: **1999**

O Robert Smithson do Aterro do Flamengo, um Espiral Jetty, está ali, na Baía de Guanabara, colado no aeroporto, na espiral que sai direto da Marina da Glória: tudo visto da decolagem do mais belo voo, aquele que sobe rasante, na linha de força perfeita para evitar o desastre que seria uma colisão com o Pão de Açúcar.

O voo parte rumo a São Paulo, e a colisão, essa nunca aconteceu. Mesmo não sendo fácil decolar na Baía de Guanabara, nunca aconteceu uma explosão que pudesse ser vista das janelas do Museu de Arte Moderna – ao contrário da espiral desenhada por Lotta Macedo Soares, bem antes do Robert Smithson, que ocupa permanentemente aquelas janelas. O moderno e o contemporâneo poderiam ser uma questão de perspectiva. Jenny Holzer projetou suas frases no Pão de Açúcar: “Tudo está delicadamente interconectado”, diz uma – “Louco”<sup>297</sup>, diz a outra.

---

<sup>297</sup> A artista estadunidense Jenny Holzer realizou no ano de 1999 uma série de intervenções em espaços públicos na cidade do Rio. Na ocasião, a artista utilizou como suporte para suas projeções cartões postais da cidade como o Morro da Urca e a praia do Arpoador, apresentando a sua coleção de frases intitulada “Truismos”, na qual trabalha desde a década de 1970.

autor: **curador-cego**

título: **sem título**

fonte: **DecarMAM**

tipo de material: **trecho de livro**

ano: **2018**

obs.: **1- Esse trecho é parte do projeto do livro de memórias e ensaios, escrito pelo curador-cego, intitulado “Saudade de futuro”. O livro permanece inacabado. 2- De acordo com a ordem dos documentos encontrados, pode-se concluir que o texto abaixo funcionaria como um prólogo da palestra dedicada a Tunga.**

Hoje saí com alguma sobra de casa. Havia tempo suficiente para pegar o metrô e caminhar calmo da estação Cinelândia, cruzar a passarela, avançar nos jardins e chegar antes das 11h. O metrô tem um som espacial que me toca. No tubo condutor pode-se pensar no *worm hole* das rupturas anárquicas de uma teoria quântica ainda pouco difundida, ou no grande acelerador de partículas que cruza a Europa.

Desses devaneios o som é o que me toca, até ser interrompido pela voz monocórdica atentando ao buraco entre o trem e a plataforma. O som gutural é o mesmo de um rio caudaloso, e a vaga que invade a estação e que vem de longe se aproximando me faz pensar nos índios com seus ouvidos na terra a sensivelmente antever o futuro. Fico concentrado, e só, buscando aquele som específico, vou aos poucos identificando as estações anteriores. Chego a estar no Largo do Machado e ouvir a composição adentrando em Botafogo, um recorde: logo ele está aqui. Freia estridente. Inicia a narração em *off* que supõe controlar nossos gestos por medo (posso meter-lhes um processo caso caia no maldito vão entre o trem e a plataforma, eles pensam). Em 8 minutos aporto no destino: a antiga terra do cinema. Às 16h00 começaria a segunda palestra, agora sobre Tunga.

autor: (**encontrado nos documentos referentes ao**) artista-arquivista

título: **sem título**

fonte: **DecarMAM**

tipo de material: **cópia Xerox de livro com trecho sublinhado em caneta**

**marca-texto amarela.**

ano: **2019**

“Afirmar. Insistir. Investir no real. Criar outros reais...”<sup>298</sup>

---

<sup>298</sup> PIRES, Ericson. Cidade ocupada. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007, p. 173.

autor: **arquivista-distraído**

título: **sem título**

fonte: **DecarMAM**

tipo de material: **caderno de anotações**

ano: **2018**

Entre baforadas de cigarro fui acometido de uma singular revolta com o presente. Andava pesquisando sobre o ano de 1978. Semanas antes do incêndio no MAM a Argentina ganhava a Copa do Mundo sob os olhos do seu ditador Jorge Rafael Videla. Não sei se foi isso que me trouxe aquelas sensações, ou se apenas o calor de uma tarde mais quente que o normal – ou o Victor Jara que de forma inusitada começou a tocar no rádio.

A fotografia mostrava Jorge Videla entregando a taça a Daniel Passarella, capitão da seleção argentina: Passarella está de costas, Videla de frente para o fotógrafo. O ditador esboça a complacência encoberta por seu grosso bigode negro, comum aos generais da época, e ao seu lado Henry Kissinger, Secretario de Estado estadunidense, exibe sua arcada dentaria em um sorriso trancado, em gesto fugidio. As mãos de Kissinger tentam alcançar a taça, como se quisessem fazer parte daquele momento ufanista, e ao fundo da imagem é possível ver a alegria dos presentes no estádio Monumental de Nunes. Há entre eles um cidadão argentino de face ameríndia que chora com as mãos no rosto. Momentos antes da foto, Videla falara: ganhamos! O fotógrafo fez a imagem e em seguida Daniel Passarella ergueu a taça.

Em 1978 o futebol-arte deixaria de existir. Seguiríamos por anos vendo as burocráticas seleções da Itália, Alemanha, e mesmo do Brasil dominarem o esporte, com exceção de alguns jogadores: Maradona, Romário, Zidane... A exceção pode ganhar uma copa, mas o jogo coletivo que havia sido proposto até então, o futebol-arte jogado pelo Brasil de Gerson e Pelé, pela Holanda de Cruiff ou pelo Brasil de 1982 – de Zico, Socrates, Falcão – esse não teria mais espaço no espetáculo grandioso que se tornaria o futebol: esse não ganharia mais Copas do Mundo. Por isso não ganhamos em 1982, por isso Zico nunca ganhou uma Copa, por isso a Holanda nunca ganhou uma Copa: todos esses já não cabiam naquela estrutura de negócio muito mais complexa do que uma simples disputa esportiva. Um espetáculo grandioso demais que se tornava diretamente proporcional ao volume

de dinheiro envolvido. O futebol se tornava um evento essencialmente político, no sentido mais burocrático da palavra.

Essa é a minha revolta: não pelo Brasil ter ficado em terceiro lugar sem perder um jogo, eliminado pelo saldo de gols após a Argentina golear o Peru, até então a melhor seleção da primeira fase; Não por Jorge Videla e Henri Kissenger terem ido, momentos antes do jogo contra o Peru, ao vestiário do adversário impor um terror psicológico, nem por no meio da partida o técnico peruano ter substituído Jose Velasquez, seu principal jogador. Não pelo goleiro argentino naturalizado peruano ter sofrido 6 gols da seleção da casa (alguns deles defensáveis) nem pelo jogo em questão só ter começado após o término da partida do Brasil, ou pelos jogadores argentinos forjarem exames antidoping com uma pessoa à disposição no vestiário só para urinar caso alguma prova fosse solicitada, nem por estarmos então em uma das mais violentas ditaduras da América Latina, onde mortes e desaparecimentos eram práticas recorrentes do Estado. Ao fim, ao cabo, a minha revolta é pelo que se perdeu: o futebol-arte. Mesmo o time do Brasil não jogou tudo que podia. A partida, disputada e violenta, entre Brasil e Argentina terminou no 0 x 0, dizia a manchete da época.

#### BRASIL

Leão, Toninho, Oscar, Amaral e Rodrigues Neto (Edinho); Chicão, Batista e Dirceu; Gil, Jorge Mendonça (Zico) e Roberto Dinamite.  
Técnico: Cláudio Coutinho

#### ARGENTINA

Fillol, Olguín, Galván, Passarella e Tarantini; Gallego, Ardilles (Villa) e Kempes; Bertoni, Luque e Ortiz (Alonso).  
Técnico: César Luis Menotti

Os tempos mudaram, mas insistem em ser o mesmo. Hoje li essa frase, não lembro onde: “Que crise é esta que já se arrasta há anos, que migra e ressurge cada vez com um nome ou motivo diferentes?”<sup>299</sup>

---

<sup>299</sup> COMITÊ INVISÍVEL. *Aos nossos amigos - Crise e insurreição*. São Paulo: Ed. N-1, 2016.

autor: **artista-arquivista**

título: **sem título**

fonte: **DecarMAM**

tipo de material: **caderno de anotações**

ano: **sem data**

“Já que o mundo está acabando,  
por que não deixar as crianças tocarem nos quadros?”<sup>300</sup>

“Mergulho do corpo”<sup>301</sup>

---

<sup>300</sup> LERNER, Bem. *Percorso livre médio*. São Paulo: Edições Jaboticaba, 2020, p. 30

<sup>301</sup> Trabalho de Hélio Oiticica, intitulado B47 Bólido Caixa 22, realizado em 1967. Consiste em uma caixa d'água de zinco, cheia, onde se lê a frase “mergulho do corpo”.

autor: **arquivista-distraído**

título: **Estatuas também morrem**

fonte: **DecarMAM**

tipo de material: **texto datilografado**

ano: **2020**

O Manto Tupinambá da Lygia Pape caído sobre a Lagoa Rodrigo de Freitas logo aos pés do Cristo Redentor parece refletir a possibilidade da estátua que um dia anoiteceu vermelha na ação do Ducha. Hoje eles já entenderam o valor das imagens, a metáfora caducou, o Cristo veste a camisa de futebol quando o Flamengo ganha. É só pagar.

Enquanto escrevo esse texto estátuas são depostas dos seus antigos sítios. Estátuas que antes passavam despercebidas tem seus personagens, aqueles que sempre estiveram por lá despercebidos, agora revelados: O Torturador, O Usurpador, O Genocida, O Matador de Índios, de Militantes, de Negros, O Escravista, O Ladrão. Algumas foram derrubadas, outras pichadas, quebradas, queimadas, ou simplesmente canceladas. Que isso não reparará nada, é um fato, mas o que importa é que parece que cansamos de olhar pra elas com os mesmos olhos de complacência. A história não se apaga, mas dai a vangloriar os personagens cruéis da história, é outro papo (e o mesmo deveria valer para anistia).

Reescrever a história, saber quem foram os personagens cruéis, reescrever a história dos vencidos, dos dizimados, dos perdedores. Que se coloque a estrela da Tomie Otake no lugar, que se coloque um Amilcar de Castro bem pesado, um Cildo subjetivo, uma Maria Martins enorme, ou o Calder que sumiu na beira da Lagoa, no Parque da Catacumba (que, com seu nome peculiar, nos remete à morte de algum futuro). Precisamos de subjetividades, não de personagens, com todo respeito àqueles que de fato importam e que estão espalhados por aí aos borbotões, Clarice, Caymmi, Drummond (e todos horríveis nas suas formas de estátua): destruam esses também, no lugar empilhem livros para serem levados, música que invada o espaço público, recitais de poesia ocupando as calçadas. Precisamos de obras, não de pessoas: são elas que ficam, disse o Tunga. Passados os anos, poderemos esquecer sem culpa a cara do Tom Jobim, da Clarice Lispector, assim como não lembramos das feições do João do Rio.

autor: **curador-cego**

título: **O oco, o eco e o reverb em Tunga (parte do seminário “As visualidades após o moderno”).**

fonte: **DecarMAM**

tipo de material: **capítulo de livro**

ano: **2018**

obs.: **Esse trecho é parte do projeto do livro de memórias e ensaios, escrito pelo curador-cego, intitulado “Saudade de futuro”. O livro permanece inacabado.**

### ***O oco, o eco e o reverb em Tunga.***

Segunda palestra do seminário “As visualidades após o moderno”.

Dando continuidade ao ato de jogar sombra na obra de determinados artistas, iremos nessa palestra abordar a pesquisa de Tunga. Começo com um poema do próprio.

Todos tuneis por parares  
Topas toro tapa rochas  
Se das beiras parte rachas  
Pares ouro bordas aros  
Soas artes para taras  
Torpes poros tortos ossos<sup>302</sup>

O oco e o eco. O oco faz eco, mas nem todo oco é obscuro. O recipiente oco pode ser translúcido, transparente como vidro. Ou turvo como um sino de aço. O oco é aparentemente vazio, e é daqui que partirei, dessa aparência de vazio: nesse vazio tentarei ver algo sobre a invisibilidade que permeia a obra de Tunga. Chamo essa fala de palestra em *reverb*, pois voltaremos sempre, repetiremos alguns pontos, e nesse eco adensaremos possibilidades de pensamento – se contradizendo por vezes para chegarmos coletivamente em algum lugar que ainda não sei bem. Se perder para encontrar. Na epígrafe do livro *Barroco de Lírios*, Tunga escreve: “Sempre gostei de bagunça. Não de ordem nem desordem. Bagunça. O que tenho a mão vou mexendo até perder, pra depois achar de novo. Achando o que perdi acho

---

<sup>302</sup> TUNGA. Barroco de Lírios. São Paulo: Cosac Naify, 1997, p. 1 e 2 (fascículo Xifópagas Capilares entre nós)

o novo de novo, reencontro o novo velho – é como a luz, a velha luz, descansada e sempre nova de novo”<sup>303</sup>.

Para os que estiveram presentes na fala sobre Cildo Meireles, não se assustem: aqui as luzes ficarão acesas, e o *reverb* não servirá como prática performática. Não se assustem, portanto: o som permanecerá como está. A única e importante ativação serão as janelas abertas. Espero que não chova.

Entendamos como *reverb* o efeito que fornece a sensação de profundidade e espaço em um processo de mixagem. O *reverb* é, na sua tradução, ressonância ou reverberação, e através do *reverb* pode se recriar o espaço sonoro de uma catedral, uma caverna ou um quarto vazio. O *reverb* é uma ferramenta de controle de ecos.

O oco que iremos articular na obra do Tunga é, mais do que uma forma concisa, uma figura de linguagem, um conceito, um espaço que necessita de ao menos três pontos para que se feche, um desenho duplicado, uma linha infinita – um circuito fechado. Os desenhos de Tunga não terminam, eles se entrelaçam, se rebatem a fim de que se neutralize os pontos onde poderíamos intuir o início ou o fim: não tem começo porque não tem fim. Duchamp falava que não existe solução pois não existe problema. Aqui há uma relação: Tunga não pretende responder perguntas, mas provocá-las, e talvez essa seja a função de todo artista. O espaço *entre*, aquilo que se insere dentro desses três ou mais pontos que se fecham, é o que chamarei de oco – e não de vazio. O oco não está vazio nunca: ele é sempre cheio, mesmo que cheio de ar. Mesmo que cheio de éter.

Um rizoma. O circuito de Tunga não é linear ou pré-determinado, e seu moto-contínuo está justamente na indeterminação e na soma, no acréscimo de referências e influências de campos distintos.

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A arvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A arvore impõe o verbo ‘ser’, mas o rizoma tem como tecido a conjunção ‘e... e... e...’. Há nessa conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. [...] instaurar uma lógica do E, reverter a ontologia, destituir o fundamento, anular fim e começo.<sup>304</sup>

O circuito de Tunga tem a estrutura rizomática e, nesse sentido, o barroco talvez seja muito mais próximo de sua narrativa que propriamente o moderno.

---

<sup>303</sup> Ibidem, p. 7

<sup>304</sup> DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia, Vol. II. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 37

Quando falo de moderno, me refiro ao moderno abstracionista geométrico, que se afirma no Brasil na segunda metade do século XX e que deriva no Movimento Concreto. Tunga jamais foi concreto: suas predileções são pelo ornamento, pelo excesso, pela elipse das coisas – não por uma forma pura. A impureza das curvas e da multiplicidade de referências conduz sua espiral. O “E” de Deleuze e Guattari é a soma de energia que circunda infinitamente seu acelerador de partículas. Na premissa *Bauhausiana* deriva-se o módulo, define-se a unidade mínima e então multiplica-se a unidade, constituindo a pureza da forma que é intuída por uma essencialidade da função. Essa seria a antítese do rizoma: o conceito de rizoma nega o módulo, a unidade (n) reproduzível. Rizoma se constitui como “n-1” para driblar a possibilidade de aprisionamento da unidade.

O pensamento moderno se caracterizou por um percurso de linearidade histórica: causas levavam a consequências, que suscitariam outras causas, formando a “árvore da História”. A narrativa teleológica pressupõe um início e um fim da arte, mas a deriva deambulatória não acessava a racionalidade moderna. Não obstante, Mario Pedrosa situa, ainda em 1966, Hélio Oiticica como pós-moderno, muito antes da condição pós-moderna identificada por Lyotard. Para Pedrosa, Oiticica não cabia mais na narrativa linear cartesiana do modernismo, o *delírio ambulatório* de Oiticica era embriagado de imprevisibilidades, sua obra necessitava do outro para existir, o outro completava a forma. E se Tunga jamais foi concreto, algo da experimentação e da relação entre sujeito e obra caros ao neoconcretismo pode, em algum sentido, ter relações com sua poética circular – ainda que, como ponto a ser aprofundado, tal aproximação se daria principalmente com Lygia Clark.

O crítico e curador Carlos Basualdo traça uma análise coerente desse contexto ao aproximar a ideia de fantasmática presente na obra de ambos. “É a fantasmática do corpo, em síntese, o que me interessa, não o corpo em si”<sup>305</sup>, escreve Ligia em carta a Hélio Oiticica.

A frase, no entanto, poderia ajustar-se ao trabalho de Tunga; também no seu caso o que interessa não é o objeto em si, mas sua fantasmática, com o que se põe em evidência não apenas uma ligação entre o trabalho de Clark e o de Tunga, mas também a vontade deste de considerar suas obras, segundo a expressão do Manifesto Neoconcreto de 1959, ‘quase corpos’.<sup>306</sup>

<sup>305</sup> BASUALDO, Carlos. Uma vanguarda viperina. In: revista Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, n. 22, jul. 2011, p. 120

<sup>306</sup> Ibidem

Nesse ponto o conceito de “fantasmática” se aproxima da teoria psicanalítica que desloca a pesquisa dos ‘membros fantasmas’, descrita pelo neurologista S. Michell em 1866. O médico se refere a um caso de um soldado que havia tido as pernas amputadas, e após acordar da operação, queixa-se de dor intensa em uma das pernas e pede a enfermeira que o massageie. A enfermeira logo se vê na insólita situação de explicar ao paciente que não há membro que possa estar causando tal dor. “A fantasmática de um sujeito seria, para Clark, o conjunto daqueles conteúdos psíquicos que determinam sua percepção dos limites entre o real e o fictício, e, portanto, as fronteiras entre sua imaginação e o mundo”<sup>307</sup>, escreve o crítico Carlos Basualdo.

A relação entre volumes reais e virtuais nas obras de Tunga guarda filiação muito clara a fantasmática de Clark. Nesse caso, a pretensão não consiste, contudo, em sublinhar a fragilidade de toda uma noção supostamente objetiva do corpo que pretenda literalizá-lo, escapando do espaço de suas projeções. Trata-se, por sua vez, de atentar contra a integridade e a autonomia do objeto artístico, que se pretende transformar em mero estado transitório, um elo em interminável corrente. (...) Na obra de Tunga, a dependência mútua entre trabalhos individuais parece realçada pelo relato que os une, o qual, por sua vez, só existe em função desses mesmos objetos que une. Fantasmático é justamente aquilo que, embora não visto, produz efeitos (...) <sup>308</sup>

Em entrevista, Tunga corrobora com esta análise, ao afirmar que “o seu olhar tem a capacidade, aliado, não só ao seu aparato perceptivo mesmo, mas aliado ao seu imaginário, de completar aquilo que é incompleto”<sup>309</sup>. Para o artista, a parte que está incompleta, por exemplo do torso, “onde faltam cabeças, braços e pernas, faz com que ela se complete no vazio”<sup>310</sup>.

Quer dizer, onde tinha um braço e não tem mais, o seu imaginário, ou seu olhar mesmo, completa, integra. Quando você interrompe um cilindro, por exemplo, o seu olhar tende a completar esse cilindro, a aumentar esse cilindro, isso é uma qualidade ótica, mas também uma qualidade imaginária. Essa percepção da incompletude, e da tendência do olhar a completude, cria um modo estético de pensar onde o fragmento adensa a parte que lhe falta. E esse adensamento se conecta com um outro fragmento, que também tem outro adensamento (...) É como se criasse uma cola invisível onde os fragmentos se formam. É como se você imaginasse, digamos, de um torso que sai um braço onde uma mão dá a mão à outra estátua que tem um outro braço e um outro torso e que tem uma perna que está dentro de um balde que está cheio d’água onde também há um peixe etc. etc. etc. (...) Essa seria uma forma de se pensar.<sup>311</sup>

<sup>307</sup> Ibidem, p. 120

<sup>308</sup> Ibidem, p. 121

<sup>309</sup> TUNGA. *Carbono entrevista Tunga*. [entrevista concedida a] Marina Fraga. Revista Carbono, Rio de Janeiro, n. 1, 2012. Disponível em <http://revistacarbono.com/artigos/01entrevista-com-tunga/>. Acesso em 19 jan. 2019.

<sup>310</sup> Ibidem

<sup>311</sup> Ibidem

“O espaço moderno é um vazio, não um cheio. Um organismo vivo que se expande de dentro pra fora, com seus grandes vãos em concreto armado e cortinas de vidro que revelam um interior”<sup>312</sup>, argumentou o pesquisador Guilherme Wisnik ao analisar a obra crítica de Mario Pedrosa sobre a arquitetura moderna brasileira. O oco ou vazio de Tunga nunca é vazio. Talvez o cerne do seu trabalho seja o de preencher esse espaço – de romper com essa noção de modernidade. “A descontinuidade do espaço, sobre o que na modernidade tentou-se afirmar como sendo a subjetividade”<sup>313</sup>, diz Tunga. Trazer a subjetividade intrínseca aos fragmentos que precisam ser completados, e/ou imaginados talvez seja um de seus objetivos.

Apresento agora a série de esculturas *Eixo Exógeno*, de 1986. O que se vê são peças torneadas em madeira maciça com o topo de metal, em medidas variáveis de 50x50x160cm.

O contorno do eixo mora do outro lado da silhueta de mulher. Em sua primeira manifestação, Tunga modelou sete eixos exógenos derivados de sete mulheres. O metal escolhido para a cabeça bem como a madeira para o corpo foi inspirado na cor da pele de cada modelo.

Narrativa: Duas irmãs gêmeas idênticas, uma em cada polo da terra, mastigam um fruto e cospem seu caroço no eixo da terra e dão um passo para trás. As duas se transformam em gelo, as árvores germinam. A silhueta da arvore guarda a memória daquela que a semeou.<sup>314</sup>

Entre o que é dito e o que é visto se instaura um hiato, uma incompletude: aqui há um tensionamento no jogo de figura e fundo. A figura desvela a forma desse vazio, mas a percepção da imagem não se detém à teoria da Gestalt. Há um vazio que é preenchido pela fala, pela fábula. Como já afirmei anteriormente, o vazio de Tunga nunca é vazio, e o artista se distancia da lógica de figura e fundo pois não o interessa identificar o fundo como qualidade ótica apenas, mas sim dar a ver esse vazio, ampliando caminhos a serem imaginados. Manter uma invisibilidade é em certo sentido reforçar a autonomia do espectador frente o objeto – é romper com a autonomia do objeto de arte.

---

<sup>312</sup> WISNIK, Guilherme. Palestra realizada no Museu de Arte do Rio, em maio de 2018, durante o seminário Mario Pedrosa Atual.

<sup>313</sup> TUNGA. Op. cit., 2012

<sup>314</sup> TUNGA. *Eixo Exógeno*. Disponível em: <https://www.tungaooficial.com.br/pt/trabalhos/eixo-exogeno-2/>. Acesso em: 22 fev. 2019.

A mulher da escultura não está lá enquanto matéria, mas a partir do exato momento em que sua presença se instaura na percepção invertida da silhueta, todo mundo à sua volta passa a ser a mulher (agora a maior escultura do mundo). Como Tunga colocou, “uma das tarefas que a arte tem, que a poesia tem, é trazer, dar a ver, ou dar a mão, é entregar, deliberar, o invisível às pessoas que dele desacreditam ou que não o veem”<sup>315</sup>. A invisibilidade é a cola poética da qual fala o artista: “fazer arte é juntar coisas”, dizia constantemente. É a invisibilidade que preenche esse espaço vazio, e é ela que junta as coisas, que une partes distintas em um mesmo todo: coisas distintas que se juntam e constituem um circuito.

Assim como um circuito elétrico, um circuito simbólico sempre transmite algo de energia. Quando aberto, o circuito traz uma fonte de emissão e outra de dispersão: um início e um fim. Se fechado, essa energia não se dispersa, permanece em incessante movimento: em *loop*. Embora também trabalhe ocasionalmente com circuitos abertos, seriam os fechados aqueles que me interessariam nessa proposição crítica, se é que podemos reduzir essa análise entre circuitos abertos e fechados.

A meu ver, mesmo os abertos são parte de um circuito fechado maior, uma trajetória total, um circuito total, como uma galáxia na qual as forças gravitacionais dos astros atuam entre si, ou um acelerador de partículas que vai atravessando geologias diversas, culturas díspares, somando sempre mais energia – Ganhando velocidade, ganhando repetição. Os elementos por vezes se alteram, mas voltam, sempre voltam, e sempre voltam diferentes. A trança, o fio, a cobra, o pente, o copo, o sino, o toro, o túnel, o dedo, o dedal...

O eco. Os fonemas que se repetem e se aproximam. Arnaldo Antunes, no livro *40 escritos*, chama atenção a isso: “(fios de) cobre – cobra, (cabelo) loiro – ouro, serpente – pente, fêmur – fêmea, imãs – irmãs (xifópagas), tesouro – besouros, túnel – funil”<sup>316</sup>. Os ecos da linguagem se repetem, se distorcem em *reverb*, como no telefone sem fio que dá errado. Há um desejo de transformar a palavra, um desejo lúdico de mudar o fim do jogo para que ele nunca chegue ao fim – sutilmente que seja, criando novas imagens, novas associações, novas metamorfoses, possibilitando um jogo eterno de repetição, distorção e derivação. O fim nunca é

---

<sup>315</sup> TUNGA. Op. cit., 2012

<sup>316</sup> ANTUNES, Arnaldo. *40 escritos*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2000, p. 87

igual ao começo, já que não sabemos onde começa. O jogo se parece aquele jogado por Duchamp com seus trocadilhos.

Mas a palavra em Tunga avança na paronomástica, com sentidos diferentes que se aliam foneticamente – o som é a forma. Tunga versa na concretude dos significados como se as palavras surgissem antes das formas: primeiro fez-se o verbo. “A gente faz poesia, basicamente. A gente faz música, digamos. E a música que a gente faz é com coisas, com matérias, com formas, com realizações, com ligações de matérias (...)”<sup>317</sup>.

Os substantivos empregados em geral significam aquilo que deles se espera. O som, ao mesmo tempo que ganha dimensão conceitual, também é chave para desenrolar o novelo de referências. “Topas toro tapa rochas (...) Torpes poros tortos ossos”<sup>318</sup>. A serpente está lá, assim como a imagem do pente também estaria em outro momento, tal como o toro e os tortos ossos se concretizam. Ao desenrolar o carretel, a origem do fonema se perde, dando forma a outros, foneticamente próximos, que indicariam outros materiais e outros conteúdos. Como um dicionário disléxico, um palíndromo incesto, um palíndromo. O palíndromo é como um eco. O oco é um palíndromo. Talvez o menor deles.

O transe, a respiração circular, o mantra, são ecos que conduzem a estados de torpor – não de letargia, mas de entorpecimento, de não controle sobre o mundo concreto. O transe e a trança são uma paronomásia. A trança vem da origem do mundo, e para Tunga é o elemento primordial que conduz a revolução do homem paleolítico: um elemento feminino a priori, assim como é a poesia para Rimbaud. A trança transforma a tríade em unidade, e restabelece a ordem a partir da desordem. “A habilidade, talvez a vocação da arte, seja o uso da energia de conjunção. Essa energia de conjunção pode se dar num objeto, num poema, juntando duas palavras. Ou num acorde musical, onde duas notas completamente díspares produzam um efeito novo”<sup>319</sup>, diz Tunga.

A trança é pura energia de conjunção em sua forma aplicada: ela é contínua ou, mais precisamente, induz uma continuidade. Ela cessa apenas quando desejamos cessá-la, quando os cabelos acabam, quando os tecidos se esvaem. A

<sup>317</sup> TUNGA. *Vice entrevista o artista plástico Tunga*. [entrevista concedida a] Vice. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=opTfUTRsug>. Acesso em: fev. 2020

<sup>318</sup> TUNGA. Op cit., 1997, p. 1 e 2

<sup>319</sup> TUNGA. *Encontro com Tunga*. [entrevista concedida a] Marta Martins. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OhRrtXXfR04>. Acesso em: fev. 2020

trança é como um acorde, uma tríade de notas que, quando tocadas juntas, formam um quarto elemento: um novo som.

O eco também apresenta uma condição de tríade: o som inicial, o som refletido e o som captado pelos tímpanos. A unidade é o processamento desses sons. A unidade se dá na cabeça, os contínuos, os *delays*, os *reverbs*, que seguem sendo processados a partir do índice inicial. O mantra é uma repetição *ad eternum* desse eco. Palavras ou frases que se repetem e se repetem levando a um torpor, ou transe na sua repetição mais radical. Uma rede que balança em constante movimento e conduz à reflexão. A rede é o ateliê<sup>320</sup>, diz Tunga. O acorde de Tunga, ainda que restitua a unidade, em seguida se desfaz, revelando esse desfazer e refazer permanente de um experimentar ocasional: um acorde que só se constitui como unidade na experiência singular de cada espectador.

O eco é uma tradução. Pensando na leitura de Deleuze e Guattari sobre Kafka, estes colocam o não domínio sobre a língua em que se escreve como fundamental na obra do escritor. Só um exilado, alguém que não escreve na sua língua pátria, poderia conquistar aquela síntese e crueza da linguagem escrita – esta é a “literatura menor”<sup>321</sup> da qual Deleuze e Guattari falam.

Quando emitimos um som frente a alguma superfície, esse som volta, mas as características da superfície voltam com ele – e isso é o *reverb*. Esse som agora é imantado de uma presença formal. Um sino é diferente de um vale rochoso, que é distinto de uma câmara anecóica. O som traduz o espaço. Tunga é um tradutor, alguém que inventa uma própria língua e que a traduz incessantemente em mídias e situações diversas. As palavras, gestos e ações, as formas escultóricas e os desenhos contínuos são os signos dessa língua. Toda tradução é, porém, uma traição. O léxico de Tunga é a tentativa de articular infinitamente esses signos que se repetem, se traduzem e se traem – signos que nascem da palavra e se derivam em formas.

O artista Nuno Ramos no texto *Trança (ainda Moebius): Glauber Rocha, Caetano Veloso e Tunga*<sup>322</sup>, cita o espaço topológico da *fita de Moébius* ao estabelecer relações entre a figura geométrica e a formação cultural do Brasil: um

<sup>320</sup> RIVERA, Tania. Tunga em balanço. In: Vaivém [org. e curadoria] Raphael Fonseca. Catálogo da exposição realizada no Centro Cultura Banco do Brasil, mai. 2019 e mai. 2020, p. 115

<sup>321</sup> Termo presente no texto *A literatura menor*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, editado no livro *Kafka: por uma literatura menor*, publicado em 1975.

<sup>322</sup> RAMOS, Nuno. Verifique se o mesmo. São Paulo: Todavia, 2019, p. 104.

círculo sem fim permeado por uma eterna escolha entre dentro e fora, o expandir e o voltar-se pra dentro – como a obra *Caminhando*, de Lygia Clark. Para Ramos, a fita de Moébius na obra de Tunga não é metáfora, mas a coisa em si, a geometria euclidiana materializada no toro. Tunga caminha na beira do oco, por vezes entrando no *melting pot* interno de suas figuras côncavas e supostamente vazias, usando-as como caldeirão para uma elipse barroca – popular e erudita, formal e acidental, irônica e racional. Um caminhando na beira de uma cerca eletrificada de paradoxos. Um círculo imantado em constante construção: um anel, um sino, um pote, um dedal, um toro. “Assumo esta memória barroca... A minha retomada do barroco tem a ver com o resgate do não saber à luz da ciência contemporânea ao barroco fundado por Leibnitz, ao barroco que chegou ao Brasil por meio de Minas Gerais e de uma porta de madeira lavrada com motivos chineses trazida de Macau para Ouro Preto”<sup>323</sup>, diz Tunga.

Me dou conta por acaso que o termo “barroco” contém a palavra oco. Não que isso tenha algum sentido etimológico, mas mesmo assim me desvio numa rápida busca e chego a uma origem incerta – que passa por *barros*, palavra grega para pesado, pelo francês *baroque*, que teria sido uma evolução do latim *verruca*, significando verruga ou irregular, até a mais aceita etimologia, referindo-se a uma “pérola de forma irregular” presente nos dicionários portugueses desde o século XVII. Penso que todos esses significados são caros às obras do artista – uma pérola pesada e irregular.

Se dentro desse caldeirão de referências é o acelerador de partículas e um espaço-campo alquímico, fora (e apenas pra quem vê de fora) ele é o oco, o vazio, o impenetrável, onde essa articulação não é formalizada – ou seja, não é palpável. O vazio em Tunga é esse lugar imantado que só pode ser intuído. Aí temos um problema para a museografia convencional fundamentada no museu moderno: como dar conta desse espaço imantado? Como catalogar gestos, sons, palavras, ecos, energia, gelatina, pérolas, esculturas, instalações e desenhos?

Pude presenciar poucas instalações de Tunga: sua obra escapa ao museu convencional, e infelizmente hoje, agora, pairam sobre essas lembranças a impossibilidade de *reenactment*. Infelizmente a organização necessária em um departamento de catalogação e museologia, ainda hoje, abre poucas brechas para o

<sup>323</sup> ROLNIK, Suely. Instalações de mundos. In: Tunga 1977-1997. New York: Bart Colege, 1998, p. 11 (nota da autora).

acaso das pérolas perdidas, dos atores destreinados e dos termômetros partidos. Um caminhar sob a borda do abismo. Uma borda entre ensaio e acaso que subverte o método científico de repetição. A arte, diferente da ciência, não é verificável, falava Tunga.

Ao analisar a obra do artista, Suely Rolnik aponta uma série de operações que fariam parte de um léxico próprio. Dentre essas, Rolnik ressalta o aspecto político na opção de Tunga pela instauração – tal opção se daria principalmente na sua relação com o circuito institucional da arte, questionando o campo excluente e elitista que caracterizaria tal circuito. Office boys, ex-moradores de rua, figurantes classe D, ex-presidiários, sem-tetos e sem-terra são alguns dos agentes ativadores de suas obras, e a lógica de atuação, nesses casos, se distingue do distanciamento ainda esperado entre obra, artista e museu<sup>324</sup>.

Tais agentes não são personagens a serviço de uma obra, mas parte fundamental da própria obra, que se instaura *in loco*. São proletários que subvertem a dinâmica social daqueles espaços, fazendo um trabalho diferente do que deles se esperaria. A recusa da produção burocratizada por parte dos agentes ativadores é transmutada agora em um campo de subjetividades: ao ocupar o espaço do museu com figuras alheias ao sistema de arte, Tunga cria uma ruptura na lógica institucional, e força um reposicionamento da própria instituição, que deseja formatá-lo no modelo de apreensão material capitalista. Nesse sentido, o imaterial, o invisível e o inadequado são desde sempre forças políticas e críticas a tal sistema.

Tunga não cabe no museu moderno, e não caber não significa que ele não esteja dentro de determinadas instituições ditas modernas. Pelo contrário: ele está no grupo dos artistas que, justamente por não se adequarem e por questionarem os modelos e preceitos desse museu, forçaram sua mudança. Diante da radicalidade da vanguarda o museu se deslocou para institucionalizá-la, mesmo que não exista mais vanguarda, mesmo que não exista mais museu moderno, e esse deslocamento inicia uma condição de passagem, uma gênese do contemporâneo. Como salientou Lyottard em seu livro *A condição pós-moderna*, de 1978, condição aqui é uma palavra chave, e não se trata de uma ruptura, mas de uma passagem – de um deslocamento lento que sobrepõe temporalidades.

---

<sup>324</sup> ROLNIK, Suely. Um experimentador ocasional em equilíbrio instável. In: Revista Arte & Ensaios, n. 22, Rio de Janeiro, jul. 2011.

Assim como Cildo Meirelles e Artur Barrio, entre outros artistas, Tunga necessita que a instituição exista para poder explodi-la por dentro. A narrativa teleológica, seu caráter de tábula rasa formalizado na pureza do cubo branco e a autonomia da obra de arte, são fundamentos institucionais que foram tensionados ao limite. Ainda que de forma enviesada, poderíamos afirmar que a crítica institucional é cara à Tunga, mas o paradoxo desse modelo crítico sugere que para que a crítica institucional possa existir, é fundamental a hegemonia de um modelo de instituição a ser criticado – o que, no caso do Brasil, sempre foi frágil. Isso talvez reforce a ideia de transformação entre artista e instituição de maneira covalente: um alimenta o outro, em uma via de mão dupla, um espelho distorcido, ou um palíndromo incesto.

Voltemos ao *Palíndromo Incesto*<sup>325</sup>. A descrição da obra afirma que ela é feita de ferro, cobre, ímãs, limalha de ferro e termômetros de vidro, com medidas de 4x8x3 m. Trata-se de mais uma obra gerada a partir de toda ou qualquer relação entre três elementos similares:

Três eixos, três mechas, três meninas, três velas ou três bolas de sabão. Em todos os trabalhos o três é ao mesmo tempo três e um: as três chamas que viram uma de *Sero te Amavi*, a *Trança* e os questionamentos de Santo Agostinho, que se compararam à força do torque no encontro das três colunas de ferro dos tripés da *Trindade Tríade*.

Os fios de *Palíndromo Incesto* encontram enormes agulhas, dedais e a presença invisível dos campos magnéticos. E o que se vê e o que é invisível têm igual importância. A alusão aos jardins de mandrágora era parte do projeto inicial. A escala real é uma representação da escala imaginária – como um grande troféu – mas a analogia também vale no sentido oposto, como o menino na praia descrito por Santo Agostinho. O imaginário se agiganta. O mar cabe no dedal.

Três grandes dedais cobertos por pedaços de ímãs são intercalados por três grandes bastidores de bordar. Os bastidores ficam suspensos pelo apoio da longa mecha de fios de cobre que percorrem todos os elementos da obra, passando três vezes pelo teto da sala. Presos à mecha de fios aqui e ali, como protagonistas discretos, três grandes agulhas descansam. Uma fina camada de cobre se espalha sobre alguns elementos.<sup>326</sup>

A descrição da obra conduz ao acúmulo de referências que se encontram na tríade, e dos três pontos se fecha um circuito. Chama atenção o trecho: “o que se vê e o que é invisível têm igual importância”<sup>327</sup>. Das referências apontadas, tiramos algumas conclusões sobre essa dimensão invisível. O que vemos também induz a uma estratégia entre desvelar e revelar, e o incesto do título, que denota as relações sexuais entre parentes consanguíneos, nos empurra no jogo de palavras para as

<sup>325</sup> Trabalho realizado em 1990.

<sup>326</sup> TUNGA. *Palíndromo Incesto*. Disponível em: <https://www.tungaooficial.com.br/pt/trabalhos/palindromo-incesto-3/>. Acesso em: 22 fev. 2019.

<sup>327</sup> Ibidem

associações formais que ali se encontram – os dedais agigantados recobertos por limalha de ferro e folhas de cobre que remetem à condição de cesto propriamente: *In-cesto*.

Cesto é um recipiente feito pra acondicionar e proteger objetos, associado normalmente ao trabalho manual. Apesar dessa associação, voltaremos à primeira leitura da palavra incesto, a que de fato nos interessa, aquela que, no seu significado, pressupõe uma forma de desejo sublimada e reprimida na nossa sociedade, com origens que tangenciam questões políticas (ampliação de bens e territórios) e científicas (seleção natural). Em Tunga, o desejo regularmente atua como cola poética ou energia de conjunção, e na obra somos tentados a refletir sobre esse incesto metafórico e sem hierarquias.

Já que se trata de um palíndromo, a direção dos fluxos e origens permanece sempre ambígua, como um incesto consumado na aproximação entre os objetos análogos, ao mesmo tempo totêmico e tabu, atração e repulsa. Na origem da ciência buscavam-se similaridades empíricas entre os elementos, se aprofundando naqueles que se estabeleciam em conjunção. É um incesto como resultado da relação de desejo entre dois ou mais elementos que formariam um novo elemento. Na ciência arcaica atração e repulsa vinham a ser a base desse empirismo rudimentar denominado alquimia.

Os dedais/cestos feitos de ferro são opacos e, tal qual os sinos, poderiam revelar sons quando ativados, embora isso não aconteça. Dois deles encontram-se apoiados nas suas bases, e o terceiro está deitado rente ao chão: os fios de cobre entram e saem dessas formas. Naquele que está na horizontal é certo que sabemos o que há em seu interior, mas sobre os outros paira alguma dúvida. Por vezes, uma agulha ou tacape deixa ver suas partes, mas ainda assim continuamos sem a certeza do que guardam esses recipientes.

Suas formas de ferro ganham em dois deles peles: uma de limalha de ferro e outra de folhas de cobre. A perenidade da instalação é colocada em ambiguidade, e o acúmulo das partículas imantadas do ferro cria uma nova forma, um novo objeto frágil que pode se desarrumar a qualquer instante. As folhas de cobre – que ao longo do tempo sofrem uma oxidação natural – também corroboram à dimensão transitória da obra: a epiderme é frágil.

No *Palíndromo Incesto*, embora o sentido estático seja latente, a dimensão temporal, como algo que não vemos a priori mas que é possível deduzir, confere

uma invisibilidade inerente ao circuito. A energia que se desloca dos imãs, do desejo, dos materiais, é parte dessa poética invisível. “A área de ação do trabalho é o desejo. Trabalhar sobre o desejo é também trabalhar com o desejo”, afirma Tunga.

Falarei agora de *Ào*, de 1981, cujo o próprio título já induz uma condição sonora, um eco, um *reverb*, um *delay*. Mas antes de mergulharmos nesse trabalho, cito Jonh Cage.

Não há tal coisa como um espaço vazio ou um tempo vazio. Há sempre algo para se ver, algo para se ouvir. Na verdade, por mais que se tente fazer silêncio, não conseguimos. Para certos propósitos de engenharia, é desejável ter um ambiente o mais silencioso possível. Um espaço assim é chamado de câmara anecoica, suas seis paredes são feitas de um material especial, uma sala sem ecos. Há muitos anos entrei em uma na universidade de Havard e ouvi dois sons, um agudo, outro grave. Quando eu os descrevi para o engenheiro local, ele me explicou que o som agudo era meu sistema nervoso central funcionando; o grave, o meu sangue circulando. Até que eu morra haverá sons. E eles vão continuar depois da minha morte. Não é preciso temer pelo futuro da música.<sup>328</sup>

Em *Ào*, um filme projetado numa sala mostra a sequência filmada dentro de um túnel urbano completamente vazio. A edição dessa filmagem foi montada sugerindo um túnel em curva, sem entrada e saída, contínuo, infinito. A imagem é projetada por um equipamento de 16 milímetros alterado para receber uma película com uma emenda entre o fim e o começo. A película circula entre o projetor e o chão da sala através de roletes espalhados pelo piso, desenhando uma grande circunferência: a película em movimento e a imagem projetada do túnel circular criam uma espécie de espelhamento ou simetria. Na sala ouve-se uma montagem de trechos de Frank Sinatra cantando a canção “Night and Day”, de Cole Porter.

A instalação sugere a tradução entre a forma escultórica do toro e sua condição imagética bidimensional: estamos vendo um percurso por dentro da forma. Há uma dimensão escultórica que reside no fato da película circular pela sala enquanto o filme é projetado; há uma espacialização do movimento do filme, tal como a *fita de Moébius*, e os dois lados – o dentro que é a imagem e o fora que é o espaço – são concomitantes. *Ào* é coisa e imagem ao mesmo tempo, e está dentro e fora da película e da tela, como um toro onde imagem e forma se retroalimentam enquanto se completam.

Nos moldes utilizados por Tunga, o toro é sempre opaco. Peças cilíndricas de ferro são dispostas no chão, às vezes em tamanhos distintos que se encaixam, às vezes em uma única peça. Tais formas são sempre pesadas e densas na sua condição

---

<sup>328</sup> CAGE, John. Silêncio. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019, p. 8

material mas, ainda que o peso seja considerável, sabemos que aquela figura é oca – e no entanto só temos acesso à sua casca. O interior não é visto, mas pode ser intuído, pode ser imaginado.

A visibilidade desse circuito quase liliputiano presente em *Ào* me faz pensar no filme *Viagem Fantástica*, dirigido por Richard Fleischer em 1966. Nele uma tripulação percorre as veias e órgãos de um corpo – um cientista, no caso, que poderia aqui ser visto como o próprio Tunga. *Ào* avança no espaço imaginado mas não propõem saída pela imagem: o toro-cinema é infinito, é um *loop*, um corpo sem fim e sem órgãos. A instalação não se detém na imagem, ela ocupa o espaço, é aí que esse corpo interior se materializa no fora, que se constitui como instalação, como uma escultura que só é vivenciada na medida que exista algum deslocamento de outros corpos – uma escultura que abraça o espectador e o convida a mirar seu interior. Ao mesmo tempo em que é filme, o filme deixa de ser filme e retorna sempre à sua condição inicial de escultura, que insiste novamente em ser imagem – e aqui há também um *loop* que não se contém na imagem, como um *loop* mental, um circuito além da imagem (para John Cage, não existe espaço vazio, nem tempo vazio).

Na trilha sonora, *night and day, day and night, night and day*: as palavras entoadas por Sinatra ecoam como um mantra, o cheio e o vazio, o claro e o escuro, o dia e a noite, o dentro e o fora da fita de *Moébius*. O dia passa, mas não sabemos se é dia ou noite, e não importa. O tempo passa, aquele lugar é sempre o mesmo, e a cada instante é diferente.

Concebendo o projetor como uma espécie de corpo humano, onde o olhar estaria identificado com o comer. E quem come caga! Essa máquina passou a ser uma espécie de monstro que come imagens e caga imagens que vão ser vistas de novo. Quer dizer, pensei que a relação do Toro podia se dar instantaneamente na projeção do filme como uma máquina de comer o tempo daquilo que você está vendo.<sup>329</sup>

Não me senti apto a desenvolver uma tese aprofundada, nem mesmo espaço teria nesses poucos minutos que me cabem para o fim, mas lanço agora alguns questionamentos. Partindo da máquina descrita por Tunga como uma espécie de monstro que come imagens e caga imagens que vão ser vistas de novo, podemos talvez situá-la na categoria das máquinas celibatárias, dissecadas por Michel Carrouges no livro homônimo. Nesse caso, dois mitos se entrelaçam: o da máquina

---

<sup>329</sup> TUNGA. Op. cit., 2012

propriamente e o da caverna, quando a máquina de Tunga projeta a sombra de quem a vê na parede-túnel-*loop*, aprisionando o espectador numa condição fantasmática. Dito isso, penso numa categoria mítica talvez mais problemática: o mito do museu moderno. Citando Carrouges, “o mito é uma máquina mental que serve para captar, transformar e comunicar os movimentos do espírito”<sup>330</sup>. E, ainda, Roland Barthes:

O mito é um sistema de comunicação, uma mensagem. Eis por que não poderia ser um objeto, um conceito ou uma ideia: ele é um modo de significação, uma forma... já que o mito é uma fala, tudo pode constituir um mito, desde que seja suscetível de ser julgado por um discurso. O mito não se define pelo objeto da sua mensagem, mas pela maneira como a profere: o mito tem limites formais, contudo não substanciais.<sup>331</sup>

Tomando o museu moderno como mito, para essa análise, precisamos fixá-lo em uma categoria na qual o MoMA seria gênese e síntese. Apenas por esse prisma seria possível tal transposição mítica, já que dessa forma problematizaria sua própria condição fixa. “É a História que transforma o real em discurso”<sup>332</sup>, escreveu Barthes. “É ela e só ela que comanda a vida e a morte da linguagem mítica. Longínqua ou não, a mitologia só pode ter um fundamento histórico, visto que o mito é uma fala escolhida pela História: não poderia de modo algum surgir da ‘natureza’ das coisas”<sup>333</sup>.

No contemporâneo, a complexidade de se impor um único modelo de modernidade é um fato, e é justamente da consequência de transpor essa noção mítica como síntese que surge a possibilidade de um mito de museu moderno. De acordo com o filósofo Hans Ulrich Gumbrecht, a modernidade é sobreposta, e ocorre em simultaneidade e tempos distintos que vem e vão, tal como a *fita de Moébius*: como cascatas que se entrecruzam. A linearidade histórica é sempre uma premissa hierarquizante, sempre pela história dos vencedores. Tomando o museu moderno como pressuposto de neutralidade (onde o cubo branco serviria de arquétipo para uma construção de memória do futuro, quando ainda se pensava possível construir uma memória de futuro), não seria tal modelo também uma máquina celibatária? Um mito de prazer incompleto e impossível que nunca atinge a plena objetividade, pois se propõe um neutro superficial fato que a neutralidade também é um mito?

<sup>330</sup> CARROUGES, Michel. *As Máquinas Celibatárias*. São Paulo: N-1 edições, 2019, p. 16

<sup>331</sup> BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2009, p. 199

<sup>332</sup> Ibidem, p. 200

<sup>333</sup> Ibidem

E, ainda mais problemático, um espectador, como parte fundamental da obra, sempre a frui dentro de um sistema, que por ser um sistema já se coloca antagonista às categorias da neutralidade, assim como o próprio espectador. Para Carrouge, “a invariante fundamental do mito das máquinas celibatárias é a distância ou diferença entre a máquina e a solidão humana”<sup>334</sup>. Talvez tal premissa tenha movido, não de forma consciente, as iniciativas de construção desse modelo de museu na sua dimensão simbólica, social e cultural.

A possibilidade de condicionar o mito do museu moderno como uma máquina celibatária, passaria, pois, por uma associação entre a ideia de máquina e a ideia de sistema. Um sistema sempre pressupõe uma força organizacional externa a tal engrenagem, e já a máquina se encerra em seu próprio circuito. São coisas distintas, e talvez seja possível afirmar que a máquina deixa ver suas engrenagens, enquanto o sistema as sublima. Mesmo carente de uma elaboração mais profunda achei válido terminarmos com essas provocações. A pureza é um mito, o museu é um mito, o mito é uma fala. Sendo a obra de Tunga calcada em mitologias, ficamos agora com esse final um tanto ambíguo e em certa medida problemático. Podem fechar as janelas. Abriremos, enfim, às perguntas.

\*\*\*

Após o silêncio inicial comum a todas as rodadas de perguntas surge a primeira voz. Uma retórica confusa que fala sobre a exposição de Tunga na *Área Experimental* do museu, e tenta estabelecer algum gancho com o que foi dito. A exposição: *O museu da masturbação infantil*, de 1974. Nesse instante um copo se quebra, o microfone falha, o interlocutor fica rubro. Respondo desconexamente algo que talvez não me tenha sido questionado, e que talvez dissesse mais sobre as memórias daquele interlocutor, que supostamente pôde ver a exposição de 1974. Tunga mostrava desenhos naquela ocasião, e a retórica do desejo já aparecia como elemento fundamental: pontas fálicas, buracos, uma certa tensão sexual que era explícita no título e não propriamente nas formas abstratas sobre o papel.

Antevendo talvez a possibilidade de estabelecer paralelos entre o artista e o museu, ontem mesmo havia acessado justamente a pasta da referida exposição. Do

---

<sup>334</sup> CARROUGES, Michel. Op. cit., p. 16

texto de M.D. Magno escrito para o catálogo, que na minha opinião falava mais do que o necessário, psicologizando excessivamente a obra do artista, guardei uma parte:

O que Tunga nos dá com seus desenhos, e por tunga mestrada são muitos ‘nomes’ ao zero, por transformadas do um. São máquinas – não só mecânicas, eletrônicas, nem orgânicas só, ou só psíquicas. Porém máquinas – a se montarem na charneira onde se articulam esses modelos todos, mas sobretudo à fronteira dispersa, vaga, indescritível, a qual, embora talho, não nos recorta geografia nítida, de espírito, ou de carne. Seja o zero: que se indica por VAZIO, vago por espaço que se aposta em bolsa, ou bolha, inflado em sopro, em chuva, em gás, em água, expansão e respiro, em arco, em chama, em fluxo, ficando creditada à pele da bexiga, que se estica, a vaziura cercada em um mapa de uma superfície cujo infinitamente-pequeno ponto se dilata até o híante de infinito grande.<sup>335</sup>

Relendo o trecho nesse instante, acho que por mais que tenha evitado a crítica via psicanálise, é difícil fugir totalmente disso quando se trata de Tunga. O texto de Magno reverbera aqui hoje, o que não é de todo mal. Mais algum silêncio e por fim a última pergunta do dia, espero, já sem paciência. Se o Museu de Arte Moderna acabou, como disse Mario Pedrosa após o incêndio de 78, o que estamos fazendo aqui hoje? A máquina celibatária/museu moderno com sua pulsão de morte condicionou o fim da arte?

“Durmam com essa”, me limito a responder. A saída um tanto arrogante é simplesmente pelo fato de que precisaria de tempo para elaborar a resposta, que naqueles últimos 3 minutos não caberia. Amanhã pretendo iniciar a palestra respondendo a esse questionamento lacerador: tentei amenizar a situação, mas de fato precisava ir pra casa, tomar remédios pra dormir – e dormir. Espero que ninguém me cobre a resposta, penso – não que seja um problema, mas iniciar uma palestra respondendo à pergunta do dia anterior não seria uma boa estratégia. Começava a chover forte, as janelas ainda entre abertas ajudavam o barulho que invadia a sala, e quando esse barulho chega, um misto de apreensão e tensão toma os habitantes da cidade: era o mês de março, e se ficássemos mais alguns minutos ali era possível que tivéssemos que dormir no museu. A sala se esvazia de pronto junto ao burburinho. Amanhã provavelmente não teremos quórum.

---

<sup>335</sup> MAGNO, M. D. Catálogo *Museu da masturbação infantil*, realizada no MAM em 1974. Disponível em: <https://www.tungaoficial.com.br/pt/publicacao/museu-da-masturbacao-infantil/>. Acesso em: 22 fev. 2019.

autor: **curador-cego**

título: **sem título**

fonte: **DecarMAM**

tipo de material: **trecho de livro**

ano: **2018**

obs.: **1- Esse trecho é parte do projeto do livro de memórias e ensaios, escrito pelo curador-cego, intitulado “Saudade de futuro”. O livro permanece inacabado. 2- De acordo com a ordem dos documentos encontrados, pode-se concluir que o texto abaixo se refere à sequencia da palestra “O oco, o eco e o reverb em Tunga”.**

Tiro os sapatos não tão molhados quanto a chuva prometera. Finalmente me deito na rede pra pensar no futuro e no dia de hoje. Há algo do não ver que torna tudo mais desgastante, quando se fala e não se vê o outro. A sensação de que as coisas se resumem a palavras, à fala, isso me tira o tempo da dúvida que seria justo nessa situação. Se a fala acaba, a palestra acaba, não existe outro recurso que a sustente. Não tem tempo morto. Só há sempre uma retórica interior que reverbera pra dentro – o que eu acho que alguém acha. Todo gesto é uma invenção de escutas. O outro nunca se vê. Você entende isso? A troca visual, afetiva, que alimenta a prática de explicar e que só existe no diálogo. Passado os anos tenho certeza: o diálogo não é possível sem intimidade – e algumas horas ainda é pouco pra construir um campo de intimidade. Você entende isso? Quando algo começa, logo é dissolvido com um fim, com um novo distanciamento. Pouquíssimas são as vezes que a troca se dá inteira, e o diálogo ocupa o espaço do monólogo. Para isso existe o bar, a festa: para estabelecer diálogos entre cegos. Afinal, com quem estou falando?

autor: **curador-cego**

título: **sem título**

fonte: **DecarMAM**

tipo de material: **trecho de livro**

ano: **2018**

obs.: **1- Esse trecho é parte do projeto do livro de memórias e ensaios, escrito pelo curador-cego, intitulado “Saudade de futuro”. O livro permanece inacabado. 2- De acordo com a ordem dos documentos encontrados, pode-se concluir que o texto abaixo se refere à sequencia da palestra “O oco, o eco e o reverb em Tunga”.**

Repto a rotina: banho, comer, ouvir algo, qualquer coisa. Durante esse processo já arrumo as coisas do futuro, a mochila que levarei no dia posterior, o que nem sempre é rápido para um cego desorganizado. Me deparo com um papel estranho dentro da mochila (apesar da desorganização habitual, um cego sempre sabe o que carrega na mochila). Esse de fato era um papel estranho, disso tenho absoluta certeza. Nessas horas, corro ao mau assistente do museu: fotografo e espero uma resposta do que seria aquela folha A4 dobrada no meio. Fotografo com o celular a frente e o verso, mesmo que não haja nada no verso. Espero que o mau assistente não seja tão mau assim e me diga logo do que se trata: espero dormir tranquilo sem a angústia da curiosidade. A resposta chega rápido, a tempo de enviar um e-mail antes da madrugada.

*Caro A. por hora lhe chamarei assim. Considero as suas colocações um tanto ingênuas.*

*A incoerência e o escândalo ainda são necessários.*

*Podemos conversar amanhã, após a fala.*

*Atenciosamente,*

*Um curador cego.*

autor: **artista-arquivista**

título: **Nesse instante zumbis passeiam no espaço**

fonte: **DecarMAM**

tipo de material: **caderno de anotações**

ano: **2018-2019**

Uma calça de ginástica das mais coloridas chega à academia a fim de resolver seus problemas. Uma academia com paredes de vidro na rua movimentada deixa ver o seu interior, as suas bicicletas que seguem rumo ao nada, paradas frente à televisão. Na parede, os dias do calendário vão passando em frente à televisão, assim como as páginas de um jornal usado que envelhece nos dedos. Os zumbis que passeiam no dia, figurantes de um filme de terror, suportam sem maiores problemas o sol do mesmo dia. O sol que aparece na imagem vira noite no truque verbal. As paredes de vidro da casa modernista são cobertas por finas películas espelhadas que filtram suavemente a luz que lambe, e quem permanece lá dentro tem a visão tingida pelo dia de verão que insiste em sacrificar aquele espaço quase-tropical. Da rua em frente à casa não se vê seu interior, apenas o reflexo azulado da mesma rua que passa apressada. O azul refletido sugere a calça de ginástica que entrava na academia. A forma e a função discutem seus problemas e diferenças durante uma visita às galerias de um museu moderno, que por acaso ocupava aquela mesma rua reflexo-azulada da academia de ginástica, da casa de vidro e do filme de terror. A vida segue enquanto zumbis passeiam no espaço ao som de “Strangers in the night”.

autor: **artista-arquivista**

título: **O museu é o corpo**

fonte: **DecarMAM**

tipo de material: **caderno de anotações**

ano: **2018-2019**

O museu é o corpo. O arquivo é o corpo. Aqueles que inventam arquivos, aqueles que se apropriam de arquivos. Tática. Acaso. Edição. Toda apropriação é um gesto de invenção. Apropriação é produção. Quando Hélio Oiticica diz “o museu é o mundo”<sup>336</sup>, temos duas leituras: uma *indoor*, de um museu que na sua condição físico-institucional tem hoje a possibilidade quase infinita de organizar e catalogar as coisas do mundo – o museu de arte, o museu de história natural, o museu castelo, jardim zoológico, o campo de concentração, ou o museu de brinquedos, ou o museu do amanhã que nunca chega – e a outra, que parece de fato interessar a Oiticica, é a leitura *outdoor* da frase: o próprio mundo não catalogável, o mundo dos ruídos, das festas, do efêmero. É a possibilidade, essa sim infinita, de se pensar na arte como uma reorganização de todas as coisas do mundo. A arte é o que temos no mundo, tudo o que não é natural, tudo que é mensurável por metros de artista – aqueles 3 *Stoppages Étalons*<sup>337</sup>. E o que temos é aquilo que escorre pelas mãos, aquilo que não cabe na condição físico-institucional de um prédio. O Calvino tem um conto, “A memória do mundo”, no qual há uma tentativa insólita de catalogação do mundo, pensando num próximo fim da vida na Terra. O narrador afirma:

Há momentos em nosso trabalho em que ficamos tentados a pensar que apenas o que foge ao nosso registro é importante, que apenas o que passa sem deixar rastro existe realmente, ao passo que tudo o que nossos fichários retêm é a parte morta, os cavacos, a escória. Chega a hora em que um bocejo, uma mosca voando, um prurido nos parecem o único tesouro, e logo por ser absolutamente inutilizável, dado uma vez por todas e logo esquecido, subtraído ao destino monótono do armazenamento na memória do mundo. Quem pode afirmar que o universo não consiste na rede descontinua dos átimos não registráveis, e que nossa organização só controla o molde negativo, a moldura de vazio e de insignificância?<sup>338</sup>

---

<sup>336</sup> OITICICA, Hélio. *Programa ambiental*. In: Aspiro ao grande labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 79.

<sup>337</sup> 3 *Stoppages Étalons* ou em tradução livre 3 *metros padrões*, consiste em trabalho realizado por Marcel Duchamp, em 1913-1914.

<sup>338</sup> CALVINO, Italo. *A memória do mundo*. In: Todas as cosmocônicas. São Paulo: Cia das Letras, 2007, p. 335

As coisas do mundo aparentemente sem importância e que, ao fim, ao cabo, são tudo o que importa – tudo que não é arquivo, que não cabe na foto, no livro. A memória psíquica que constitui cada corpo, cada museu-corpo, e que faz esse museu-corpo não ser simplesmente ruína. O museu daquilo que atravessa ao mesmo tempo que é atravessado pelo museu-corpo que nos molda de contorno. O futuro. O mergulho do corpo. Tentar ocupar esse museu que é o mundo. O único museu moderno possível no contemporâneo, a lembrança que constitui a invenção de futuro. A saudade do futuro. A memória do corpo.

autor: **arquivista-distraído**

título: **Lista com as apresentações que aconteceram na Sala Corpo e Som em 1978.**

fonte: **DecarMAM**

tipo de material: **Papel timbrado escrito a mão.**

ano: **2017**

### ***Sala Corpo e Som em 1978***

João Donato. Show em homenagem aos Reis da Suécia. Marilia Medalia e Zé Kéti. Feira de Música. Sônia Santos. O Terço. Rosinha de Valença e Jards Macalé. Rosinha de Valença e Sivuca. Movimento Aberto, série de espetáculos dedicados aos novíssimos compositores e intérpretes. Azimuth e Prólogo. Nara Leão e Dominguinhos. A Bolha. Sérgio Ricardo e Thiago de Mello. Reginaldo Bessa: O passageiro do vento. Katia de França e Marcio Aguinaga. Grupo Tarsis: Visando as raízes. Made in Brazil. Castares. João Donato. Raul Seixas. A Conquista do Dia. Azimuth e Nivaldo Ornelas. Paulo Moura e Quinteto Villa-Lobos. Sebastião Tapajós e conjunto. Serzy Nilewscici e o Grupo Maria Déia. Airton Barbosa e conjunto. Arthur Moreira Lima e Galo Preto. Pomar. Ângela Soares: Voo-Livre. Água, lançamento do LP Transparência.

No dia 8 de julho, após a apresentação do grupo Água. o Museu iria pegar fogo. Não aconteceriam mais shows até 1986. Achei esses dias um contrato de locação para o dia 19: Luiz Melodia com a Banda Black Rio. Parece que era comum alugarem a Sala Corpo e Som.

autor: (encontrado nos documentos referentes ao) arquivista-distraído

título: **Administrador acredita em crime.**

fonte: **DecarMAM**

tipo de material: **recorte de jornal**

ano: **1978**

*Jornal do Brasil (15/07/1978)*

### ***Administrador acredita em crime***

“O administrador do MAM, Sr. Luis Vieira, depôs ontem, na 3<sup>a</sup> Delegacia de Polícia. Ele afastou as possibilidades de curto-circuito ou ponta de cigarro, e considerou como ‘única forma viável para a destruição do Museu a ação criminosa de alguém que queira exatamente alcançar esse objetivo’. Também depuseram o compositor Sidney Miller, responsável pelos espetáculos do MAM, e o gerente da Sala Corpo e Som, Sr. Ivanildes Pereira de Carvalho, que não concordam com a hipótese da ponta de cigarro, e levantaram dúvidas quanto à possibilidade de curto-circuito.

Para defender a hipótese de ação criminosa, o administrador do MAM rebateu às possibilidades levantadas pela polícia. ‘Todas as luzes são apagadas por um painel geral, na Sala Corpo e Som não havia qualquer material inflamável e capaz de autocombustão’. Segundo ele, ‘ponta de cigarro para gerar incêndio, exigiria cortinas, panos, pisos inflamáveis ou qualquer material eletrônico e o único instrumento era um piano acústico’. Além disso, todas as pessoas que assistiram ao espetáculo do grupo chileno Água saíram muitas horas antes do fogo destruir o Museu, afirmou o sr. Luis Viera”<sup>339</sup>.

---

<sup>339</sup> *Administrador acredita em crime*. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 15 de jul. 1978. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/030015\\_09/183233](http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/183233). Acesso em: mar. 2019.

autor: **artista-arquivista**

título: **sem título**

fonte: **DecarMAM**

tipo de material: **caderno de anotações**

ano: **2018-2019**

As ferramentas: um celular que fotografa tudo pra não esquecer, um computador, um caderno de capa preta que anota tudo pra não esquecer, uma lapiseira pra riscar livros que podem ser riscados, e uma caneta *pilot* ponta 0.5 preta, pra escrever e desenhar no caderno preto. Diante daquela pasta que reunia fotos de jornal, recortes, atas de reunião, telegramas e outras fotos impressas em papel fotográfico, acabo por me distrair mais uma vez e tangencio o motivo pelo qual estou no pavilhão do antigo Bloco Escola. A janela na frente insiste em traer a atenção. Por trás da janela, mesmo que não seja visível, vejo o mar e penso enquanto desenho.

autor: **curador-cego**

título: **sem título**

fonte: **DecarMAM**

tipo de material: **papel timbrado datilografado**

ano: **1979**

“Sobre o arquivo:

caminhar pela

periferia da área-baldia demarcada durante a duração da

performance: caminhar to and fro sem linearidade

ambulatoriar:

inventar coisas para fazer durante a caminhada”<sup>340</sup>.

---

<sup>340</sup> OITICICA, Hélio. S/t. disponível em: [www.itaucultural.org.br/programaho](http://www.itaucultural.org.br/programaho). Acessado em: out. 2019

autor: **artista-arquivista**

título: **sem título**

fonte: **DecarMAM**

tipo de material: **Carta encontrada em caderno de anotações. Junto à carta constam anotações do autor.**

ano: **2018-2019**

Antes de sair de casa, recebi essa carta de um amigo próximo.

*“Carta do futuro*

*Rio, s/data.*

*Meus queridos,*

*Vocês não sabem como fico feliz de poder estar escrevendo para vocês. Não sei quantas boas novas posso contar, como também não sei se existem tantas boas novas assim para serem contadas. Estou falando de um lugar perto de onde vocês estão. Talvez soe como pretensão, mas a realidade é que vocês se encontram muito mais próximos do que podem imaginar. Eu não estou falando daquela coisa de lugar não, eu estou falando do Tempo. O tempo segue sendo o mesmo. Desde onde vocês estão, até aqui. Estou falando de um pedaço possível que percorre as nossas veias, nossos estômagos, nossos pulmões e se atualiza no gesto de pertencer ao agora, de estar vivo agora(...)"<sup>341</sup>.*

---

<sup>341</sup> PIRES, Ericson. Cidade ocupada. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007, p. 188.

autor: **artista-arquivista**

título: **sem título**

fonte: **DecarMAM**

tipo de material: **caderno de anotações**

ano: **2018-2019**

Conquista do espaço:

sujeito sem corpo que uma vez na Lua já não pode chorar, falta-lhe gravidade.

autor: **artista-arquivista**

título: **Proposta de filme (ReveR)**

fonte: **DecarMAM**

tipo de material: **caderno de anotações**

ano: **2018-2019**

A cena começa em um plano fechado, no microuniverso das formigas e insetos que rastejam pela grama. A câmera vai se distanciando com calma, sempre subindo, sempre reta. À medida que levanta voo a câmera abre seu campo de visão, e o microuniverso agora é um plano médio, mas ainda não identificamos aquele lugar. Já um pouco mais alta, vemos um pedaço de tecido vermelho. Ao passo que se distancia o plano abre, e o pano vermelho aparenta ser uma toalha de piquenique perfeitamente retangular (ainda não sei ao certo se frutas e outras comidas estariam sobre a toalha).

A câmera segue seu passeio elevando-se ortogonalmente, e agora já é possível identificar algum padrão sugerido pela grama que, mesmo alta, demonstra a distinção das cores produzidas por tipos de grama diferentes. Uma delas parece ser a grama Bermuda ou Tifton, como as usadas em campos de golfe, e a outra me lembra a espécie utilizada nos campos de futebol de qualquer lugar que não seja um estádio de futebol. É um verde mais escuro, uma qualidade mais crua, básica, diria ser a grama padrão quando se pensa em grama. A oposição entre o golfe e a várzea, surge como imagem de interesse.

A câmera continua subindo, e agora já é possível identificar os desenhos formados naquele jardim: são as ondas do calçadão de Copacabana ou das calçadas lisboetas da praça do Rocio (não interessa aqui qual veio antes; dizem que foi da África, num caso típico de apropriação cultural). Os tecidos, toalhas de piquenique, agora são três ou quatro, nas cores primárias: azul, vermelho, amarelo e talvez branco.

O jardim agora surge na sua totalidade, e nesse momento identificamos três sujeitos: dois em lados opostos nas arestas menores do retângulo/jardim, e outro na diagonal inferior direita. Eles estão vestidos de preto, com chapéus redondos também pretos, quase círculos por sua condição de ortogonalidade. Nesse momento a câmera para de subir e se torna estática, e os chapéis-sujeitos passam a se mover lentamente – logo percebemos que todos carregam um aparato similar a um

cortador de grama. Enquanto os círculos das extremidades caminham cortando a grama, em oposição um ao outro, o diagonal segue o mesmo ritmo, traçando a diagonal do quadro, e rompendo aquelas duas linhas paralelas que se formavam enquanto elas se formavam (esse movimento permanece até que os sujeitos saiam novamente de cena).

Nesse instante a câmera volta a subir. Agora ela já enquadra bem mais que o jardim e podemos visualizar o Bloco Escola, o museu, o lago à frente da Cinemateca, as palmeiras que circundam o Jardim Copacabana, algumas arvores que escondem a construção de cimento que acaba servindo de abrigo pra quem mora no Parque, algum pedaço da marina, uma fresta de mar. Percebemos o desenho deixado pelos cortadores-de-grama-chapeis-círculos-sujeitos: um sinal de igual cortado em diagonal por um traço. Diferente. Lembro do palíndromo de Augusto de Campos. Rever.

autor: **arquivista distraído**

título: **Lista com as pinturas do acervo que teriam a palavra “composição” como título. Somente as obras presentes no inventário do MAM de 1966.**<sup>342</sup>

fonte: **DecarMAM**

tipo de material: **papel timbrado datilografado**

ano: **2019**

*Composições (somente as pinturas do inventário de 1966)*

Composición, Eugenio Abal, 1964.

Composição Indígena, Fábio Barbosa da Silva, 1960.

Composición 77, José Rodrigues Beloso, 1961.

Composição, Roger Bissière, 1953.

Composição Vegetal, Roberto Burle Marx, 1963.

Composição, Lygia Clark, 1952.

Composição 110, José Pedro Costigliolo, 1954.

Composição nº 11, Cícero Dias, 1951.

Composição vermelha, Tikashi Fukushima, sem data.

Composição dinâmica, Maria Freire, 1956.

Composição, Hans Hartung, 1955.

Composição, Domenico Lazzarini, 1963.

Composição, Fernand Legèr, 1938.

Composição colorida, Fernand Legèr, 1938.

Composição, Fernand Legèr, 1938.

Composição, Fernand Legèr, 1925.

Grande composição verde, Aloysio Magalhães, 1958.

Composição, Alberto Magnelli, 1944.

Composição, Georges Mathieu, 1951.

Composição, Raul Millian, 1954.

Composição, Joan Miró, 1930.

Composição, Robert Motherwell, 1950.

---

<sup>342</sup> O inventário das obras do MAM de 1966 seria o catálogo com a organização mais completa do acervo até o momento do incêndio em 1978. Entre 1966 e 1978 a organização das novas aquisições se mostra falha, dificultando o acesso à qual seria o acervo completo do museu no momento da tragédia.

- Composição, Raymundo Nogueira, 1961.
- Composizione, Mario Nuti, 1955.
- Composição, Maria Luisa de Pacheco, 1952.
- Composição, Lóio Pérsio, 1958.
- Composição, Lóio Pérsio, 1958.
- Composição, Lóio Pérsio, 1959.
- Composição Abstrata, Serge Poliakoff, 1954.
- Composição, Serge Poliakoff, 1955.
- Composição, Serge Poliakoff, sem data.
- Composição, René Portocarrero, 1952.
- Composição, Firmino Saldanha, 1955.
- Composição, Thomás Santa Rosa, 1950.
- Composição, Ivan Serpa, 1951.
- Composição, Eudoro Silveira, 1957.
- Composição, Mário Sironi, 1953.
- Composição, Atanasio Soldati, 1952.
- Composição, Pierre Soulages, 1953.
- Composição, Pierre Soulages, 1958.
- Composição, Margaret Spence, 1948.
- Composição, Tancredi, sem data.
- Composição, Ernani Vasconcellos, 1961.
- Composição, Vicente Vela, 1959.
- Composição 168, Friedrich Vordemberge – Gildewart, 1948.
- Composição 190, Friedrich Vordemberge – Gildewart, 1952.

autor: **artista-arquivista**

título: **Reflexão sobre golfe e várzea**

fonte: **DecarMAM**

tipo de material: **caderno de anotações**

ano: **2019**

Sigo pensando na oposição entre golfe e várzea, e a imagem disso tudo ali no Jardim Copacabana. O museu é um pouco aquilo, a elite econômica e intelectual que deseja ocupar o mesmo campo, sem de fato se misturar: a liberdade do exercício experimental da erva daninha que cresce, o golfe e a várzea daquele drible desconcertante que foge do gol. Na várzea, jogar pra empatar não existe: não existe empate. Já que alguém tem que sair, é sempre pra frente, pro ataque, pro gol, mesmo que seja de mão, como a mão de Deus da arte de Maradona, se vingando de uma elite colonizadora inglesa que desejou tomar as Malvinas um dia. A vingança da América Latina está no drible, no valor da erva daninha – a planta que eles sempre vão tentar tirar pra não contaminar o jardim perfeito.

A beleza do Jardim do Burle Marx, porém, é a construção de uma imagem sem juízos de valor. Seria inocente achar que a arte moderna existiria sem a vontade de uma elite econômica e cultural de se contaminar por ela – sem o campo de golfe que se aproxima do campo de futebol. Formamos um único quadro, um jardim de ondas de plantas de um campo de golfe e de um campo de várzea, tudo junto, na tentativa de se mimetizar um padrão que veio da África.

Aparentemente as coisas não se misturam, mas essa é outra falácia, passei por lá hoje. O padrão das gramas só existe agora na cabeça, e já é quase impossível distinguir a diferença entre elas: o mato tomou conta, deixaram o mato crescer, e ele tá lá desordenado, tentando estabelecer novos padrões. A pulverização dos meios, a desmaterialização da arte pelo excesso, a metáfora do museu moderno que tenta organizar um padrão para que as diferenças se façam visíveis. Não o moderno com sua invenção de futuro: agora apenas museu, olhando pra fora, pro hoje, cuidando da grama para que ela possa se diferenciar do tapete do campo de golfe ou da entropia da várzea. Sem paternalismos, e sempre consciente da importância desse jogo de forças para constituir algum cenário. O golfe e a várzea são fundamentais para esse jogo, a arte e a cultura são fundamentais para esse sistema.

A aparente separação entre eles formando uma única imagem é apenas uma metáfora.

autor: **curador-cego**

título: **Infinidade presente**

fonte: **DecarMAM**

tipo de material: **papel timbrado datilografado**

ano: **2019**

obs.: **O texto abaixo se refere ao projeto de exposição que contempla as obras perdidas no incêndio de 1978, que teriam “composição” em seu título. A exposição nunca aconteceu.**

### ***Infinidade Presente***

Composição deriva do resultado de compor, juntar partes distintas para dar-lhes contorno, ou alguma coerência ou harmonia quiçá, mantendo a autonomia das partes. A composição organiza um campo, seja ele um plano, um quadro, uma partitura ou um texto. Essa organização a muito não está ligada a um resultado retiniano, harmônico, coerente ou formal. Na sua relação com as artes em geral, sua versão conceitual é obviamente um fato mais do que consolidado. O que está em jogo na junção de coisas dispares que caracterizam a composição é: 1 + 1 igual ao que desejamos que seja. Se conseguirmos convencer os outros do resultado dessa conta, a composição pode se dizer bem-sucedida, mesmo que sejam poucos, mesmo que seja só mais um.

\*\*\*

Jonh Cage com frequência realizou suas composições utilizando o método da aleatoriedade ou *chance operation*, uma espécie de leitura oracular das coisas mundanas, dando sentido a aleatoriedade para realizar a composição. Em uma conferência sobre o tema, Cage escreve: “Essa é uma conferência sobre composição que é indeterminada quanto a sua performance. Essa composição é necessariamente experimental. A ação experimental é uma cujo desenlace não é previsível. Sendo imprevisível, essa ação não precisa se justificar”<sup>343</sup> O próprio texto era em si uma composição, juntando falas, citações, perguntas e histórias aleatórias, produzindo

---

<sup>343</sup> CAGE, John. Silêncio. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019, p. 39

um discurso teórico e ao mesmo tempo questionando as formas convencionais desse tipo de discurso.

\*\*\*

Todo o experimentalismo é suscetível ao erro, e cabe ao museu organizar esses erros de forma a criar alguma coerência entre eles. Curadoria é uma composição.

\*\*\*

Tunga fala em energia de conjunção (ou cola poética) como o algo que liga duas partes dispares dando-lhe sentido. “A energia de conjunção pode ser, como é, aquilo que constituí uma língua, uma linguagem. A gente fala porque a gente conjuga as coisas, o falar. Ao conjugar sons, a gente cria sentidos, e a reincidência desses sentidos terminam se fixando”<sup>344</sup>, ele diz. Conjugar seria preencher os vazios inerentes a uma composição para dar sentido ao todo?

\*\*\*

Em 2010, o filósofo francês Bruno Latour resolve publicar o que chamou de “Manifesto Composicionista”. Para Latour, o ato de compor sublinharia que as coisas teriam que ser colocadas juntas, mantendo-se sempre as heterogeneidades das partes. Compor novos arranjos que reconciliem as noções de cultura e natureza é o que sugere o autor. Abaixo seguem alguns trechos do manifesto.

Os “compositores” acreditam que existem ruínas suficientes e que tudo deve ser remontado peça por peça. (...) Os “compositores”, querem iminência e verdade ao mesmo tempo. Para um “compositor”, nada está fora de questão. E ainda assim, uma conclusão deve ser alcançada. Mas só pode ser alcançada pelo lento processo de composição e compromisso, não pela revelação do mundo além. (...)

Os “compositores”, não confiam na separação entre política e natureza, por isso desejam reestabelecer esse vínculo. Por isso devem compor, lenta e progressivamente. E a partir de peças descontínuas. Não apenas porque o destino humano (microcosmo) e o destino não humano (macrocosmo) estão agora emaranhados, mas por uma razão muito mais profunda: os efeitos superam suas causas. (...) Os “compositores” para compor um mundo comum, precisam de uma definição muito mais mundana, muito mais imanente, muito mais realista e muito mais incorporada do mundo material. (...)

A vontade de um mundo comum é a parte do comunismo no compostionismo, com esta pequena, mas crucial diferença: o que deve ser composto lentamente, em vez de

---

<sup>344</sup> Tunga (temporada 1, ep. 6). Inhotim: Arte presente (série televisiva). Direção: Pedro Urano. Rio de Janeiro: Camisa Listrada Produções, 2018.

ser tomado como certo e imposto a todos. Tudo se passa como se o gênero humano voltasse a se mover, expulso de uma utopia, a da economia, e em busca de outra, a da ecologia.<sup>345</sup>

\*\*\*

No século XVI, Leonardo Da Vinci escreveu o seu *Tratado da Pintura*, e uma das notas ensina “Como compor uma batalha”. O texto é exatamente o que se propõe: um manual de como compor uma batalha. Em ritmo minucioso e descritivo ele poderia ensinar a um cego o que é uma batalha – e, ao pintor, como pintá-la.

Descreve-se a atmosfera, a fumaça da artilharia e o pó levantado por cavalos, formando uma espécie de nuvem negra; descreve-se o corpo na agonia da morte, de dentes cerrados e pernas em contorcidas posições. O cavalo perdido sem cavaleiro, pisando debaixo das patas tudo o que lhe aparece na frente, o soldado ferido no chão tentando se cobrir com o escudo e, por fim, alguns dos vencedores, limpando a cara do pó misturado com o suor e água dos olhos.

Nas batalhas de cavaleiros não existia fotografia, não havia ninguém pintando em tempo real. Ao pintor era sempre descrito o relato da vitória. O pintor era como um cego, ouvindo histórias de algum sobrevivente que sempre tinha interesses claros ao oficializá-las.

\*\*\*

Um arquivista certa vez me contou sua trajetória. Antes de ser arquivista havia sido vigia do arquivo. Lá, passava a noite com a arma na cintura, dormindo em uma cadeira de plástico, com um olho aberto e outro fechado. “Foi quando aprendi a ver de olhos fechados, o que me foi muito útil no futuro”, disse o arquivista.

\*\*\*

“Os modernos, sabem agora muito bem que são cegos e desajeitados no escuro e que precisam de uma bengala branca para sentir lenta e cautelosamente os obstáculos à frente! Cegos liderados por cegos precisam urgentemente de novos captores e sensores - sim, novos avatares”<sup>346</sup>.

---

<sup>345</sup> LATOUR, Bruno. *An Attempt at a “Composicionist Manifesto”*. Disponível em: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/120-NLH-finalpdf.pdf>. Acessado em: jun. 2019. p. 476-488. (Tradução livre).

<sup>346</sup> Ibidem, p. 487. (Tradução livre)

\*\*\*

Olhando as datas dos quadros que constam no inventário de 1966<sup>347</sup>, vemos que a obra mais antiga é de 1925, de Fernand Legger, e a mais recente, de Eugenio Abal, é de 1964. Não por acaso, a maioria delas é da década de 1950, quando o modernismo e a abstração se confundiram com um projeto de país – e também não por acaso as datas se aproximam do surgimento do Museu de Arte Moderna, e de certa forma poderiam refletir seu elã de construção de memória de futuro. Inventar o futuro era também inventar um país moderno, um país que atravessava um intenso processo de industrialização e migração do campo para a cidade – uma marcha de progresso sobre a tábula rasa reivindicada ao seu passado, como um plano pictórico em branco. Inventar um futuro, passava por compor uma ideia de Brasil.

\*\*\*

Tomemos essas pinturas como quadros abstratos, que provavelmente receberam esse nome sucinto de “composições” pois o assunto da obra era a própria composição: ritmo, cor e forma que se relacionavam em um plano. São pinturas que falam de pintura, do embate de se ocupar um plano e se encerrar nele – de inventar uma forma que não fosse a ilustração do mundo, mas um mundo novo.

\*\*\*

Após o incêndio do MAM, Mario Pedrosa propõe um novo projeto para o Museu de Arte Moderna: um museu composto por cinco museus, reunindo o Museu do Índio, o Museu do Inconsciente, o Museu de Arte Moderna, o Museu do Negro e o Museu de Artes Populares. A essa proposta chamou de Museu das Origens – uma composição onde as partes autônomas seriam os próprios museus.

\*\*\*

---

<sup>347</sup> O inventário das obras do MAM de 1966, seria o catálogo com a organização mais completa do acervo até o momento do incêndio em 1978. Entre 1966 e 1978 a organização das novas aquisições se mostra falha, dificultando o acesso à qual seria o acervo completo do museu no momento da tragédia.

Em certa altura de seu “Manifesto Composicionista”, Latour rebate a análise de Walter Benjamin sobre o “Anjo da História”. Para Latour, o Anjo arrastado pelo progresso enquanto revia a ruína do passado de fato nunca havia olhado para o futuro, pois mirava somente a destruição que ele queria evitar a todo o custo. O futuro para qual o Anjo estava sendo empurrado era um futuro de quem foge do passado olhando para trás, e não pra frente – e por isso esse futuro foi tão irreal, tão utópico e tão cheio de exageros<sup>348</sup>.

\*\*\*

Compor novos arranjos conceituais como possibilidades de fabular um futuro é o que proponho aqui. Reivindicar novas possibilidades de imaginar o futuro, de sobreviver ao fim do mundo, de resistir à queda do céu e ao delírio dos esvaziamentos narrativos nos quais estamos imersos. Sob a luz do que representaria hoje o ato de compor sensivelmente, a exposição se articula em dois eixos: uma parte formada por coleção de composições presentes no acervo do Museu de Arte Moderna, e outra por obras contemporâneas, que possam ampliar os conceitos aqui explicitados. De acordo com Latour: “É hora de compor (em todos os sentidos da palavra, incluindo compor com, ou seja, comprometer, ter cuidado, mover-se devagar, com cautela e precaução)”<sup>349</sup>.

\*\*\*

Ou “Cantaremos a infinidade presente e não teremos mais necessidade de futuro”<sup>350</sup>.

---

<sup>348</sup> LATOUR, Bruno. Op. cit., p. 486

<sup>349</sup> Ibidem, p. 487

<sup>350</sup> BERARDI, Franco. Depois do futuro. São Paulo: Ubu editora, 2019, p. 176.

autor: **artista-arquivista**

título: **sem título**

fonte: **DecarMAM**

tipo de material: **caderno de anotações**

ano: **2019**

Um artista, um arquivista, um curador e seus gestos de autoria. Não confundir autoria com autonomia. Não confundir ética com estética.

autor: **curador-cego**

título: **sem título**

fonte: **DecarMAM**

tipo de material: **trecho de livro**

ano: **2018**

obs.: **1- Esse trecho é parte do projeto do livro de memórias e ensaios, escrito pelo curador-cego, intitulado “Saudade de futuro”. O livro permanece inacabado. 2- De acordo com a ordem dos documentos encontrados, pode-se concluir que o texto abaixo funcionaria como um prólogo da palestra dedicada a Artur Barrio.**

Resolvo seguir a pé para o museu. O guarda-chuva bengala tateia o chão. Ando pelo Aterro do Flamengo pensando em *4 dias 4 noites*. Foi por aqui que Barrio passou antes de entrar no MAM. Tac tac tac tac: a ponta de lança do guarda-chuva bengala vai indicando o caminho. Deveria ter fumado alguma coisa, a manga rosa, como Barrio diz ter feito, mas não era o caso: o delírio ambulatório que enfrento já é em si suficientemente lisérgico.

Não era um dia de calor, tampouco chovia. Uma brisa soprava da Baía de Guanabara, e eu não conseguia deixar de sentir certa aflição pela enorme pedra do Pão de Açúcar em vigília atrás de mim. Desde criança fui daqueles que insistiam em sentar de costas pra parede, pois havia a necessidade de dominar visualmente o espaço. Na sala de aula, se por acaso calhasse de ficar nas fileiras da frente, apresentava logo uma angústia difícil de sanar, e o dia se tornava praticamente um dia morto, imaginando o que se passava atrás de mim.

Com a pedra do Pão de Açúcar a mesma sensação brotava na barriga: um mostro que me seguia e, apesar de sua beleza indescritível, havia alguma opressão por não ver esse monstro, o que no caso não dizia respeito à minha atual cegueira. Aqui tratava-se de um não ver por escolha: mesmo que pudesse ver, caminhava de costas para pedra, sempre sabendo que a pedra gigante estava ali, vendo tudo, oprimindo tudo. O voyeurismo selvagem da natureza. A pedra e a floresta que se mantém quietas, mas sempre prontas para, na primeira brecha, darem o bote e transformarem tudo em ruína.

Pelos caminhos sinuosos do jardim, sentia horas de sombra, horas de sol, e as sombras do Abricó de Macaco eram caracterizadas pelo forte cheiro, assim como

a densidade das palmeiras só ocasionavam um rasgo, reduzindo brevemente a temperatura no percurso. Já havia andado 2877 passos, e pelas contas faltavam mais 1932. De acordo com meus cálculos estava naquele momento cruzando o Coreto Modernista, ou talvez em frente ao antigo Hotel Novo Mundo – aquela placa escrita “Hotel Novo Mundo” em neon verde, que na sua incongruência ornava o alto do edifício o qual a entrada era protegida por leões de bronze. Imaginava que desde os portugueses o prédio já deveria estar ali, com os leões de bronze e seu letreiro metalinguístico. Barrio é português. Barrio é um português que navega.

Passados alguns cigarros, chego ao pilotis do museu. Um pouco cansado aperto o relógio: quatro horas, vinte sete minutos e trinta e dois segundos. Subo à sala de exposições e fico ali tentando captar uma mínima fração do momento em que Barrio entrou no museu e decidiu mexer nas obras de Claudio Paiva, tudo com o mero intuito de aplicar-lhes um pouco de dinamismo. Em uma dança ritualística, derrubou as latas e sacos de arreia no chão e conduziu a ação. Tenho pra mim que no fundo o grande objetivo dessa entrada era institucionalizar a ação, levá-la de alguma forma ao museu.

Lá haveria o registro de sua passagem, lá de fato começavam os quatro dias e quatro noites de deriva. Caso contrário a ação seria de uma abstração pura: não havia relato, não havia foto, não havia plano, não havia aviso. A única coisa que restou, o único índice real de sua existência, o que rompe com a ficção, é a sua passagem pelo museu, que não se configura em uma mera visita, pois essa não deixaria rastros. O único índice de realidade é ter deturpado a ordem: é, na sua prepotência, ter deslocado a obra de outro artista, no limite entre o vandalismo e o gesto de autoria. Ali, *4 dias e 4 noites* se institucionaliza, embora Barrio nunca admita isso. Respiro e sigo em direção ao auditório onde seria a palestra. Minha cabeça está vazia, meus olhos estão cheios.

autor: **curador-cego**

título: **Artur Barrio (o escrito) volta em 5 minutos (parte do seminário “As visualidades após o moderno”).**

fonte: **DecarMAM**

tipo de material: **capítulo de livro**

ano: **2018**

obs.: **Esse trecho é parte do projeto do livro de memórias e ensaios, escrito pelo curador-cego, intitulado “Saudade de futuro”. O livro permanece inacabado.**

### *Artur Barrio (o escritor) volta em 5 minutos.*

Terceira palestra do seminário “As visualidades após o moderno”.

A sala repleta de batatas com algumas luzes incandescentes ganha, na fotografia/registro, uma cor amarelada. O ignoto. Situação nº 1, nº 2, nº 3, nº 4 ... Experiência nº 1, nº 2, nº 3, nº 4 ... Um barril de madeira. Alguns rodapés de carne. Bacalhau. Café. Poeira. Papel higiênico. Carne. Pão. Sangue. Minha cabeça está vazia meus olhos estão cheios. A presença física da matéria em deslocamento. A putrefação ocorre no ambiente público. O artista já não está. Já esteve em algum momento, disso temos certeza.

Não foi a partir de uma esquemática ordem que a instalação fora montada. As letras na parede não são adesivos em vinil facilmente reproduutíveis. Algum assistente, que por ventura tenha existido, não estava só, seguindo instruções por uma *vídeo-call* insana enquanto o artista, em seu conforto de casa, planejava cada milímetro e expressava suas ordens. Volto em 5'. O artista não está presente, mas certamente já esteve: diz a frase.

'Volto em 5' é uma situação criada em março de 1981 na qual utilizei 4 toneis de madeira / usados / interligados e escorados por pedaços de madeira. De acordo com os registros pode notar-se claramente que após o cumprimento de um certo desenvolvimento do trabalho/situação, os mesmos tornam-se ineficazes devido a: 1) Quando de minha entrada no tonel, a iluminação do espaço é cortada, ficando o mesmo espaço em escuridão total exceto por minúsculas frestas na parte superior de uma das paredes laterais (...)<sup>351</sup>

---

<sup>351</sup> BARRIO, Artur. *Artur Barrio*. Organização de Ligia Canongia. Rio de Janeiro: Modo, 2002, p. 78

É o que escreve Barrio. Essa é última palestra da série que procura analisar o trabalho de alguns artistas a partir de uma lógica de não visualidade, e se debruça agora sobre Artur Barrio. Para aqueles que vieram seguindo o percurso, aqui a ambiguidade reina, como um “entre-lugar do discurso latino-americano”<sup>352</sup>, conforme colocou Silviano Santiago. Embora Barrio seja natural de Portugal, vamos chamá-lo, com as devidas aspas, de um artista “latino-americano”. É aqui que sua obra acontece e existe na máxima potência: no Brasil, e durante a ditadura militar. Não que sua obra não continue existindo, muito pelo contrário: mas é no contexto de cerceamento de liberdades que ela acontece de início. Sobre as derivas de ambiguidade que tecerei, trato das relações entre imagem e texto, entre registro e performance, e entre obra e narrativa. É daqui que falaremos, imaginando a obra de Artur Barrio como um grande texto, uma marginália, um livro de carne, que poderia ser lido de fato, mas nunca visto na sua essencialidade. Como um livro para cegos: não há um direcionamento claro ou uma retórica que nos guie, mas somente a tentativa da leitura de um livro de carne, se é que isso é possível.

Nesse momento peço a todos que imaginem a presença do artista – mas não aqui no museu, onde ele nunca desejou estar nem tampouco se furtou de ocupar, mas sim o artista longínquo, escondido atrás da porta, embaixo da cama, num terreno baldio, em seu barco, ou vagando pelas ruas. Ele estaria pagando boletos, produzindo arte, caminhando, dormindo, pescando, ou apenas lavando louça em casa: em oposição à performer Marina Abramovich, o artista não está presente. Ou não fisicamente, mas na virtualidade de seu espectro, como um fantasma que sempre assombra. Isso é o que talvez importe para começarmos. Volto em 5’.

Aproveito a deixa para pegar uma água e fumar um cigarro. Penso que seria bonito se Barrio surgisse na sala em meu lugar e concluísse a palestra. O que é obviamente impossível, pois ele nesse momento navegava na Costa da Sardenha ou rumo à Ilha da Madeira. E se, ao fim, todos olhassem da janela e na Baía de Guanabara pudéssemos avistá-lo? E se ele desse tchau da escotilha do Pélagos, seu barco de vela negra que trazia um nome em latim que significava mar alto, oceano ou abismo no sentido figurado, atracado na Marina da Glória? Todo o oceano é um abismo? E se ele surgisse de baixo da mesa e gritasse, espantando os ouvintes?

---

<sup>352</sup> Ensaio de Silviano Santiago, presente no livro “Uma literatura nos trópicos”.

Termino o cigarro, apago-o no chão e volto lentamente como se postergasse aquele delírio. Vocês ainda estão aí?

Boa tarde. Começarei pensando na relação da literatura como uma arte da não visualidade, e o quanto essa noção, primordial ao fazer literário, poderia se alinhar às proposições de Barrio, não só pensando no texto em si, frequente em sua obra, mas em toda a relação performática que se estrutura sobre essa ideia de “não presença”, de invisibilidade do autor. Artur Barrio está longe de desejar sua própria invisibilidade, mas diversas vezes sublinha uma atitude de “não presença”, e é essa noção de “não presença” que o aproxima do escritor, o ser não presente por natureza.

Nesse ponto tentarei deixar um pouco mais clara as coisas, para que elas não se confundam a determinadas leituras do minimalismo ou da arte conceitual. Não se trata aqui de uma redução essencial ao gesto do artista – o que, no caso do minimalismo americano ou de alguns artistas conceituais, fora uma constante. Mas estes seguiam uma derivação de genealogia *duchampiana*, de diluição do valor da aura do objeto, e muitas vezes, nesses casos, a arte era vista enquanto instrução ou partitura, onde “qualquer um” poderia executá-la, como por exemplo nas obras de Sol Lewitt, Daniel Buren, Donald Judd ou até de Marina Abramovich quando ela realiza hoje seus *reactions*. Que fique claro que não há nenhum juízo de valor nessas práticas, mas convém frisar o sentido delas, onde o artista afirma sua “não presença”: onde o gesto do artista deixa de ter qualquer importância, sendo as ideias e proposições a matéria e o próprio trabalho. Esse não é o caso de Barrio. Os procedimentos aqui são outros.

Estamos lidando com gestos performáticos profundamente ligados à subjetividade pessoal. Seus próprios gestos são afirmações de uma identidade pessoal e intransferível. O artista não está lá, mas é muito óbvio que já esteve, e é esse resíduo de presença que o difere das correntes citadas anteriormente – é essa afirmação do gesto sem a presença, que o aproxima da figura do escritor. O artista que na ditadura militar precisou estar ausente para não ser enquadrado como subversivo, agora tem nessa “não presença”, na violência do gesto passado e no vestígio desse gesto, um procedimento. Tal qual um escritor em um livro, em que a escrita é sempre a afirmação de um gesto de presença, mas que no entanto, se sustenta no distanciamento do texto, onde não há imagem, a escrita do escritor é só vestígio resultante de um gesto de escrever e de conceber. Diferente da redução dos

gestos caros ao minimalismo ou à arte conceitual, o texto do escritor afirma na maioria das vezes a presença daquele que o escreveu, mesmo que sem a presença real do escritor: mesmo que o escritor só exista na orelha de um livro. Ele sempre está lá, mesmo sem estar.

Uma pergunta mais afoita interrompe meu raciocínio: nesse ponto qual seria a diferença entre o resíduo de Barrio e um quadro ou uma escultura, que também não deixam de ser resíduos de um gesto de artista? Tal pergunta passa por uma afirmação que se fundamenta na produção de objetos. Uma pintura ou escultura são produtos resultantes de um processo, nas quais o processo em si muitas vezes não importa. Barrio, nesse sentido, afirma que o registro não é a obra e, paradoxalmente, a única forma de termos acesso à sua obra é muitas vezes o próprio registro. Nesse caso nós temos um problema museográfico: uma afirmação da diluição do objeto de arte enquanto objeto de valor.

Na sequência da resposta fui novamente interrompido: o que é a obra então? Seria um gesto perdido no tempo e no espaço? Pensando em Barrio como um escritor, seria sua obra um livro? Mas um livro também não é um objeto e, portanto, não estaria próximo da pintura ou da escultura? Para responder, abro com calma o celular onde havia gravado alguns trechos de “A nova arte de se fazer livros”, do artista mexicano Ulises Carrión. Embora não esperasse usar o recurso da citação tão cedo, fui obrigado, diante dos fatos, a gastar uma das minhas cartas na manga. Aperto o play.

Um livro é uma sequência de espaços. Cada um desses espaços é percebido em momentos diferentes – um livro também é uma sequência de momentos. (...) Um livro é uma sequência espaço-tempo (...) Um livro também pode existir como forma autônoma e autossuficiente, incluindo possivelmente um texto que enfatize essa forma, um texto que seja uma parte orgânica dessa forma: aqui começa a nova arte de fazer livros. (...) Um livro é um volume no espaço (...) O espaço existe fora da subjetividade. Se dois sujeitos se comunicam no espaço, então esse espaço passa a ser um elemento dessa comunicação. O espaço impõe suas leis/regras nessa comunicação. Palavras impressas são aprisionadas no livro (enquanto matéria). (...) A nova arte de fazer livros entende que o livro existe como objeto de uma realidade exterior, sujeita a condições concretas de percepção, existência, troca, consumo, uso, etc.<sup>353</sup>

Carrión afirma que o conteúdo do livro é autônomo ao objeto-livro. O objeto-livro estaria assim muito mais próximo da ideia de museu, galeria ou cubo

<sup>353</sup> CARRIÓN, Ulises. *El arte nuevo de hacer libros*. In: Plural (literary supplement in newspaper Excélsior) 4:41, México, Feb 1975, pp 33-38. Disponível em: [https://monoskop.org/images/f/f6/Carrión\\_Ulises\\_1975\\_El\\_arte\\_nuevo\\_de\\_hacer\\_libros.pdf](https://monoskop.org/images/f/f6/Carrión_Ulises_1975_El_arte_nuevo_de_hacer_libros.pdf). Acessado em: abr. 2020. (tradução livre)

branco do que da pintura ou da escultura. Mas, ainda que haja esse paralelo entre livros e museus, e objetos de arte e textos, é importante ressaltar que os objetos de arte se encerram enquanto objetos e, independentemente de seu suporte, guardam sempre uma genética de materialidade. Nesse caso, tais objetos sendo o conteúdo de um objeto-livro, são relegados à condição de imagem, de fotos impressas em um livro. Esses mesmos objetos que, no entanto, não surgiram inicialmente enquanto fotografias, ao afirmarem sua materialidade, denunciam a inerente distância para aquele suporte impresso: são sempre imagens autônomas deslocadas de contexto. São como colagens.

Antes que alguém me pergunte sobre a fotografia, que já surge impressa e na qual o fotógrafo também é um sujeito oculto, digo que a fotografia é registro, meus caros: imagem materializada. As fotos de Barrio, como já afirmei anteriormente, são por ele próprio consideradas não- obras, mas registros de obras. O interesse é no processo, na imaterialidade anterior à fotografia, naquilo que não está na foto, que acaba: na transitorialidade das coisas.

Voltando ao texto enquanto matéria do livro, o texto do escritor não se objetifica propriamente pois nunca foi objeto. O texto resiste a ser matéria e se materializa apenas de forma transitória quando está impresso, pois o texto não é matéria em si, mas sim suas letras, que quando organizadas em sequência emulam alguma materialidade. Nesse ponto é que tento estabelecer a confluência entre a prática de Barrio e a de um escritor: uma prática de produção de transitorialidades, de vestígios de presença, de situações e processos que só são visíveis quando confrontadas em um suporte alheio a elas.

O texto é a resultante de um processo que se objetifica no livro, assim como as intervenções de Barrio em um museu ou galeria são resultantes de um processo que se objetifica em uma exposição - onde ambos, tanto Barrio como o escritor, não se encontram presentes. Seus processos e resíduos se afirmam como resultantes de uma ação de fazer artístico desmaterializadas e, no caso de Barrio, os próprios nomes de algumas de suas séries mais proeminentes corroboram para essa compreensão: *Situações e Experiências*.

Situação. s.f. 1. Localização de um corpo no espaço em relação a um ou vários pontos de referência fora dele; posição (*para precisar a s. do navio, careceremos da latitude e longitude*)

Experiência. S.f. ato ou efeito de experimentar (-se) 1. Experimentação, experimento (método científico) 2. qualquer conhecimento obtido por meio dos sentidos.<sup>354</sup>

Uma experiência livro. Nesse caso um livro de carne.

Agora imaginem um livro feito de carne:

A leitura deste livro é feita a partir do corte/ação da faca do açougueiro na carne com o consequente seccionamento das fibras; /fissuras, etc., etc., – assim como as diferentes tonalidades e colorações. Para terminar é necessário não esquecer das temperaturas, do contato sensorial (dos dedos), dos problemas sociais etc. e etc.....boa leitura..... 11.3.79<sup>355</sup>

O texto acima está em um CadernoLivro, e o que vemos do trabalho é o registro de uma mão mudando as páginas/filés de um livro feito de carne. São três imagens em sequência, como uma narrativa na qual se observa o passar das páginas. Não há texto que não a própria textura, e o registro obedece à lógica da urgência – sua precariedade característica, uma luz amarela tingindo tudo, uma leve descentralização do assunto, uma base parda, que poderia ser o papel ou a mesa no qual repousa o livro. É uma anti-fetichização do registro: de fato, hoje só ele existe e essa é a única forma do trabalho ocupar um campo institucional, já que o livro original apodreceu há muito. Só o registro permite a obra existir não apenas como instante de ação, mas como arquivo de arte.

As obras de Barrio talvez possam ser divididas em dois grandes grupos: aquelas onde a ação/intervenção acontece dentro do espaço institucional (e que, portanto, não carecem de registro pois o resíduo é em si a forma de visibilidade) e aquelas onde a ação ocorre fora do espaço institucional – e nesse segundo caso o registro do que ocorreu se faz necessário. Em ambos a ação do artista é fundamental, mas, como já mencionei, a “não presença” do artista é a lógica da ação que afirma a todo instante a negação de sua captura institucional. Esse hiato entre instantaneidade e história, entre o efêmero e o arquivo, é certamente um ponto a ser elaborado: se Barrio é um escritor, também poderia ser um arquivista num constante gesto de edição e auto-arquivamento.

Na parede da *Experiencia nº 17*, de 1999, Barrio escreve “algo que nunca existiu...., que passa a existir, e que nunca mais existirá, e que será visualizado, ou não, unicamente através do registro....”<sup>356</sup>. A frase, escrita na parede esburacada,

<sup>354</sup> Dicionário Houaiss. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2009.

<sup>355</sup> BARRIO, Artur. Op. cit., p. 56

<sup>356</sup> Ibidem, p. 114

afirma a impossibilidade de julgar a obra que não a partir da ação. Mas como fazê-lo se a perenidade do processo é finita no momento em que ele ocorre? Se o que vemos é só o resíduo dessa ação? Em um Caderno Livro de 1978, Barrio escreve.

É, contudo, o amor, ou desejo, que opera a transição entre pessimismo e ação. Amor (desejo) denunciado pela demonologia burguesa como origem de todos os males. Porque o amor exige o sacrifício de todos os demais valores: posição, família e honra. E a falência do amor dentro da estrutura social conduz à revolta.<sup>357</sup>

Mais abaixo surge a frase em destaque: “Dawn Adés.... o Dada e o Surrealismo”<sup>358</sup>, era o nome de um livro escrito por Josephine Dawn Adés, uma historiadora de arte britânica. E novamente em outro destaque a escritura inicial se repete: “É, contudo, o desejo, que opera a transição entre pessimismo e ação”.<sup>359</sup>

A ação é reafirmada aqui como chave de compreensão, e o desejo/amor como motor de uma dinâmica de perenidade e instantaneidade. É na carne a única forma do desejo coexistir com a realidade, de deixar de ser desejo e se tornar ação. E é na carne que ainda é corpo que talvez possa existir um ínfimo momento de concomitância entre desejo e ação. Se o desejo é o motor da ação, é o corpo o que molda o desejo, para que a condição de desejo deixe de ser desejo e vire ação. No caso de Barrio o corpo não é a matéria da obra, mas sim, um instrumento essencial para executá-la.

Embora pareça óbvio, já que o corpo sempre intervém na realidade, essa relação do corpo com desejo pode obedecer a muitas dinâmicas. Na obra de Tunga, por exemplo, inteiramente pautada em relações de desejo, esse corpo do artista em nada se articula com as ações limite de Artur Barrio. Em Barrio o desejo passa por uma ideia de limite em seu próprio corpo, pessoal, intransferível – o que não quer dizer que esteja alinhado num polo extremo à noção da performance ligada às artes do corpo (*body art*). Como disse anteriormente, esse corpo que executa a ação é o do artista mas o artista está oculto em seus sonhos ou delírios, como sugere a leitura do livro de Dawn Adés.

Essa “não presença” de Barrio me parece fundamental, e talvez seja esse buraco, essa falta de presença do corpo, esse deslocamento da realidade, o que conduz justamente a ideia de desejo na qual Barrio estaria interessado. A parte que falta, afinal, desejo é sempre sobre isso: sobre a falta. Barrio não fala nessas

---

<sup>357</sup> Ibidem, p. 143

<sup>358</sup> Ibidem

<sup>359</sup> Ibidem

palavras, mas estamos aqui a elaborar invisibilidades e assumir alguns riscos. Buscando aproximações sigo na leitura de seus textos. Barrio escreve no CadernoLivro ideiaSituação: ..... de 2001/2002<sup>360</sup>, algo que, em algum sentido, se relaciona à hipótese do desejo.

#### Monólogo: A memória da carne

Uma ideiasituação inerente à dor, a todas as dores sentidas pela carne na carne da carne do seu corpo (do seu próprio corpo) onde reaparecem todos ou todas as sensações da dor como em um arquivo que se abre a um tempo. Só naquele momento no corpo de sempre, brutalizado pela e pela memória da dor num reconhecimento de tempo, época, distância, .... espaços resumidos à sensação brutal, alienante do espaço exterior,/, limites de sobrevivência ampliados, constantemente acompanhados da memória da carne que te faz dormir só por intervalos, .... estar sempre agudamente consciente de si, dessa carne, da memória que se acopla à própria dor, te projetando em outro tempo .... (ainda que) diante dos que aparentemente sem dor caminham ou cuidam de seus afazeres em um dia qualquer a -5º ou +30º ou em amplos espaços refrigerados como um pesadelo em pane de eletricidade. Mas.... quem quer ficar na dor? Procura-se sim o prazer, o prazer da carne, mas no aqui e agora, não na memória, ou seja, como resistência, (intelectualmente) e atitude de rebeldia criativa à opressão ao descalabro à crueldade, da memória da carne só vê-se e no horizonte (unicamente) ou vislumbra-se o ser humano diante de si mesmo.<sup>361</sup>

O texto, com flertes surrealistas, não esconde a referência à carne, à brutalidade e à violência. São temas caros ao mergulho inconsciente proposto por Barrio e, aqui, não se trata do inconsciente onírico que por ventura é comumente associado a uma leitura rasa do surrealismo: o que o interessa é o inconsciente do descontrole das formas e sentidos, do prazer, da não captura da realidade, algo que ele viria a experimentar de fato em *4 dias 4 noites*, como falarei adiante.

A escrita de Barrio segue o fluxo de uma “escrita automática”, assim como as formas que provém dessa escrita – talvez o inconsciente de Barrio esteja mais próximo da filosofia de Bataille. Penso na definição de “informe” escrita por Bataille enquanto tento elaborar a descrição de alguma obra de Barrio:

Um dicionário começaria a partir do momento em que não desse mais o sentido, mas as tarefas das palavras. Assim, informe não é apenas um adjetivo que tem este ou aquele sentido, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem seus direitos em sentido algum e se faz esmagar em toda parte como uma aranha ou uma minhoca. Seria preciso, de fato, para que os homens acadêmicos ficassem contentes, que o universo tomasse forma. A filosofia inteira não tem outra meta: trata-se de dar um redingote ao que é, um redingote matemático. Em contrapartida, afirmar que o universo não se assemelha a nada e é apenas informe equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro.<sup>362</sup>

<sup>360</sup> Optei por manter a grafia utilizada pelo artista.

<sup>361</sup> BARRIO, Artur. Op. cit., p. 177-192

<sup>362</sup> BATAILLE, George. *Documents: George Bataille*. Florianópolis: Cultura e Barbarie, 2018, p. 147

Um pedaço de carne, uma trouxa ensanguentada, são informes. Essa fronteira entre controle e a perda de controle me parece fazer algum sentido, como a eterna tentativa de capturar a forma. É fato que as escolhas são parcialmente conscientes, e os CadernosLivros atestam isso. As ações, experiências e situações são planejadas e elaboradas, mas sempre ocorrem nas brechas de uma situação de controle maior, e querem deturpar uma ordem: por isso beiram o caos e flertam com o informe do universo batalliano (o que não significa que não tenham forma). No texto “As formas de atuação” Barrio afirma:

Dos aspectos internos – Salão da Bussola, MAM, Rio de Janeiro – aos externos: atuação em ruas, praças, etc. (69, 70, 71 etc.), ao envio de materiais, trabalhos ou registros pelo correio, das exposições-relâmpago, fazendo uso de locais tais como um terreno baldio, uma galeria ou mesmo um museu: tudo isso em função de uma atuação não estática, mas em sentido dinâmico, não repetitiva; desorganizadora; confundindo conscientemente conceitos preestabelecidos; numa atuação direta sem meios termos. 1969/1970/1973<sup>363</sup>

Ressalto o trecho onde ele diz “confundir conscientemente conceitos preestabelecidos”. É esta a fronteira em questão, o lugar de uma confusão consciente.

“A incoerência e o escândalo ainda são necessários”<sup>364</sup>, surge escrito em outro CadernoLivro de 1973. A consciência em estabelecer essa incoerência e esse escândalo é o lugar onde se situa a ideia de confusão consciente. Nesse sentido, penso no livro de memórias do cineasta Luis Buñuel, um dos expoentes do grupo surrealista. Buñuel narra suas memórias deixando clara a ficção inerente a toda lembrança. “Contra as desigualdades sociais, a exploração do homem pelo homem, o poder emburrecedor da religião, o militarismo grosseiro e colonialista, o escândalo pareceu durante muito tempo o revelador todo-poderoso, capaz de trazer à tona as molas secretas e odiosas do sistema que era preciso derrubar”<sup>365</sup>, escreveu Buñuel.

É interessante perceber a proximidade da citação aos escritos de Barrio, entre eles o *Manifesto*, apresentado em 1970.

Contra as categorias da arte  
Contra os salões  
Contra as premiações  
Contra os juris

<sup>363</sup> BARRIO, Artur. Op. cit., p. 145

<sup>364</sup> Ibidem, p. 140

<sup>365</sup> BUÑUEL, Luis. Meu ultimo suspiro. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 155

### Contra a crítica de arte<sup>366</sup>

Sobre o *Manifesto*, Barrio relata que os cinco membros do júri do *II Salão de Verão* aceitaram na categoria “desenho” um manifesto contra o salão. “O Manifesto escrito à mão, e repetido três vezes (número mínimo de trabalhos exigidos pelo regulamento) foi inscrito como desenho porque era a única oportunidade de mostrar ao júri o Regulamento Acadêmico do Salão de Verão, como de resto a estrutura já caduca de todos os salões”<sup>367</sup>.

A preposição “contra” é cara ao vocabulário das vanguardas. Barrio situa sua proposta artística a partir da oposição ao sistema da arte, em uma lógica de enfrentamento político, social e cultural, com o intuito de estabelecer-se como algo à margem. Como uma das táticas, ele aposta na dinâmica de combate a partir da contradição, e no restabelecimento de uma potência da liberdade que, àquela altura, já estava sendo cerceada pelo próprio sistema: a liberdade da incoerência. É intrínseco à vanguarda se deslocar de um ponto que se apresenta em negação para se colocar à frente, *avant-garde*, à frente da guarda, onde, a partir do posto “avançado”, a vanguarda poderia se forjar sob novas bases. Trata-se de um processo de negação do passado e afirmação do futuro, como uma torre de observação da qual só é possível olhar para frente.

Barrio se projeta nas ambiguidades. Inúmeras vezes o artista assume uma proposta de filiação às vanguardas históricas, ao dadaísmo e ao surrealismo, sabendo-se de antemão da impossibilidade plena de uma filiação tardia: assume-as, portanto, como referências e influencias, e não pretende ser vanguarda nem tampouco neo-vanguarda. Em uma parede ele escreve:

A quem de interesse...

A história da arte (vanguardas do(no) século XX) ... é bem mais longa para mim, do que as obras de Hélio Oiticica, Lygia C. e Lygia Pape, que tem como base o construtivismo... e etc... meu trabalho tem como princípio o Dadá, o surrealismo e alguns pontos de encontro com o momento H.O. ... L.C. ... e L.P., penso que minha visão ou compreensão da arte (enquanto história) enquanto que ... , está um pouco mais evidente(mente) do que (seu) conhecimento do que produziu-se no Brasil em/determinada época ... / para terminar, a minha praia é outra.<sup>368</sup>

Em um Caderno Livro de 1977, ele escreve:

---

<sup>366</sup> BARRIO, Artur. Op. cit., p. 145

<sup>367</sup> Ibidem, p. 148

<sup>368</sup> Ibidem, p. 126

SURREALISMO e CONCEITUALISMO, denominações usadas apenas para denunciar os ‘ismos’ que pontilham a arte de nosso século, não passam de rótulos como o de qualquer refrigerante. Porem, aqui no caso, é necessário usá-los tal qual a incoerência é usada neste século. A ideia, que é o motor da atividade SURREALISTA/CONCEITUALISTA, para ser realmente eficaz, teve que disfarçar-se de obra de arte, tentando dessa forma, reconstruir o entendimento humano, ou seja, reconciliar a inteligência e a sensibilidade do homem.<sup>369</sup>

Ainda que haja uma ode a determinado passado, essa atitude se pauta no processo de negação das grandes narrativas e de rompimento com a teleologia da história da arte – e, no entanto, também afirma uma negação do presente questionando o próprio sistema atual. Podemos refletir sobre as vanguardas a partir da ideia de destruição e reconstrução e, nesse sentido, Barrio não deseja se posicionar como um “novo” ou como algo que surge para substituir determinada corrente estética – como algo que fora destruído/destituído: sua fala é contemporânea, não há o que colocar no lugar, não há novo, não há futuro, não há mais correntes estéticas puras.

E talvez nunca tenham havido de fato: a pureza é um mito, disse Oiticica, e Barrio sabe disso. Assim, não há o que destruir, e nem se trata de destruição, mas de diluição: de deslegitimar um *status quo* tendo a certeza de que a leitura da sua obra se fundamentaria a partir desse mesmo sistema de arte. Ao fazê-lo, Barrio se assume dentro do paradoxo que isso representa: o paradoxo da contemporaneidade.

Barrio não se vincula a nenhum grupo, como já deixou claro. É difícil concatenar sua trajetória na genealogia da arte moderna e contemporânea no Brasil, e as questões construtivas por onde normalmente passam essa leitura não se encaixam aqui. Talvez haja em Flávio de Carvalho algum paralelo possível, e certamente essa hipótese deveria ser objeto de uma análise mais cuidadosa que não cabe nessa discussão. Ao afirmar o seu distanciamento de grupos ou correntes artísticas locais, Barrio consolida uma distância óbvia às questões históricas, e conscientemente tenta influenciar na leitura possível da sua própria obra. Não há grupo: ele escreve o *Manifesto* sozinho, assim como escreve todos os seus textos e anotações – e isso é fundamental, pois Barrio fala dele, só dele, do seu ponto de vista. Não se trata de vanguarda, de coletivo, mas da fragmentação de um *eu*, da fragmentação do sujeito, de um sujeito contemporâneo. Há uma ação que mira a deslegitimização de um sistema de arte no qual ele próprio está inserido, onde ele

---

<sup>369</sup> Ibidem, p. 150

deseja marcar uma posição de ruptura ao mesmo tempo em que afirma sua inserção. Há um desejo de diluição do presente forjado na ambiguidade, já que esse mesmo sistema tem que continuar existindo para que ele próprio, Barrio, exista.

Em uma parede escreve: “O museu hospitalar.... os curadores ..... curator ..... Mme la Curèe”<sup>370</sup> e, ao lado, “O inventor do nada”<sup>371</sup>. Em outra parede: “A crítica de arte é um pum mal-cheiroso”<sup>372</sup>. Em outra: “O espectador não faz a obra.... e o curador é uma necessidade desnecessária”<sup>373</sup>. Mas seria essa pulsão de morte (do sistema, não dele) uma atitude iconoclasta? Acredito que não. Segundo suas palavras:

DA POSSIBILIDADE de um trabalho AVENTURA  
 Da POSSIBILIDADE de um trabalho RISCO  
 Da POSSIBILIDADE de um trabalho em transformação CONSTANTE  
 Da POSSIBILIDADE de um trabalho em EVOLUÇÃO  
 Contestar o presente não quer dizer voltar ao passado, quer dizer:  
 IR MAIS à FRENTE<sup>374</sup>

Barrio se afirma no presente, mas deseja a desconstrução do agora, pois lhe é caro a impossibilidade de captura desse agora. É esse o lugar onde se situa, entre o presente imediato da ação e o registro dessa mesma ação. Dessa forma, segue sem vínculos muito próximos à grande narrativa da arte brasileira. Na sua auto-narrativa escorregadia, Barrio se desvincula de um passado, mesmo que não haja passado a ser destruído. Barrio já não é moderno.

Silviano Santiago escreve, em *O entre-lugar do discurso latino-americano*: “A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo”<sup>375</sup>. Essa transgressão do cânone, confluindo assimilação e agressividade, aprendizagem e reação, como aponta Silviano, poderia ser uma das veredas na qual Barrio caminha.

Para Silviano, a maior contribuição latino-americana à cultura ocidental viria da destruição sistemática do conceito de unidade e pureza, e Barrio inegavelmente se alinha a esse pensamento, ainda que o artista seja natural de

<sup>370</sup> Ibidem, p. 128

<sup>371</sup> Ibidem

<sup>372</sup> Ibidem, p. 171

<sup>373</sup> Ibidem, p. Guarda do livro

<sup>374</sup> Ibidem, p. 152

<sup>375</sup> SANTIAGO, Silviano. *O entre-lugar do discurso latino-americano*. In: Uma literatura nos trópicos. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 16 Silviano Santiago, pag 16

Portugal. Como já afirmei antes, sua obra acontece aqui, e estabelece laços profundos com questões sociais e culturais da América Latina. Mesmo que Barrio busque paralelos conceituais com determinadas vanguardas europeias, tudo que permeia sua obra é muito mais próximo da condição latino-americana do que propriamente da europeia – das questões materiais às conceituais, à critica ao sistema da arte e passando pelas formas de atuação.

“Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra”<sup>376</sup>, escreve Silviano sobre o discurso latino-americano. Em um texto de 1970, Barrio se alinha à posição de Silviano, colocada anos mais tarde, e de certa forma já intui alguns aspectos do movimento punk que surgiria. É uma posição anti-sistema, que deriva para questões estéticas, em uma radicalidade que sobrepõe questões da arte e da vida, evitando as separações de outrora.

O que procuro é o contato da realidade em sua totalidade, de tudo que é renegado, de tudo que é posto de lado, mais pelo seu caráter contestador; contestação essa que encerra uma realidade radical, pois que essa realidade existe, apesar de dissimulada através de símbolos. Em meu trabalho, as coisas não são indicadas (apresentadas), mas sim vividas, e é necessário que se dê um mergulho, que se o mergulhe/manipule, e isso é mergulhar em si. O trabalho tem vida própria porque ele é o todos nós, porque é a nossa realidade do dia a dia, e é nesse ponto que abro mão do meu enquadramento como “artista”, porque não sou mais, nem especificamente necessito de qualquer outro rótulo e isso, claro, estende-se ao trabalho pois ele não pode ser rotulado, pois não necessita disso nem quaisquer outras palavras que o possam enquadrar, pois o que acontece é que o tudo e o nada perderam o sentido de ser.<sup>377</sup>

Nesse ponto a tensão entre controle e descontrole corrobora a relação entre arte e vida que se estabelece na obra. Na vida, ainda que haja planejamento das ações, ao atuarmos em constante zona de incertezas, não podemos controlar inteiramente o resultado dessas ações. Um lance de dados jamais abolirá o acaso, isso é um tanto óbvio, e os diversos fatores externos e conjunturais sempre minam a tentativa de captura do futuro ou os resultados das ações.

Embora isso seja óbvio hoje, essa forma de atuação vem do fim dos anos 1960, com a valorização do processo em detrimento do objeto, e as desconstruções do discurso derivadas das correntes pós-estruturalistas diante das crises de representatividade encampadas pelas revoltas de 1968. Naquele instante se consolidava a ideia de uma arte destituída de um véu canônico que nublava essas

---

<sup>376</sup> Ibidem, p. 17

<sup>377</sup> BARRIO, Artur. Op. cit., p. 146

relações entre arte e vida. Ao mesmo tempo que se aproximava a arte do cotidiano e de uma “micropolítica”, se dava também o distanciamento da macro política.

Na passagem das décadas de 1960 para 1970, as grandes narrativas entravam em colapso. Já não caberia à arte o papel de formulações de futuro, mas sim de ampliar sensibilidades do presente, da vida e do cotidiano. Esse fim da utopia vinculado ao fazer artístico seria um dos sintomas da crise moderna: em não se podendo mais controlar as grandes narrativas, e tendo a percepção de que as grandes narrativas sempre foram conduzidas por hegemonias econômicas e culturais, a incoerência e o escândalo seriam (e ainda seguem sendo) formas de enfrentamento. Romper com o conservadorismo de um passado, sem planos concretos para ocupar o presente, e mesmo romper com o presente.

É essa a incoerência que Barrio estabelece ao combater as situações de controle institucional, os padrões de pureza e de legitimação da história caros ao museu moderno, assim como as categorias de reificação da arte: júri, crítica, curadores e premiações. Romper com o presente seria também afirmar a impossibilidade de cooptação de um sistema de arte cada vez mais vinculado a um sistema econômico que, na passagem para a década de 1970, ainda era na sua essência consolidado pela produção de materialidades. Esse contexto deflagrava uma crise na própria ideia de museu moderno: como lidar com as obras de Barrio ou de diversos outros artistas que flertavam com a desmaterialização, com o processo, com pulverização de linguagens distantes da produção de objetos? Como catalogar, armazenar, comercializar, exibir toda essa produção?

Barrio é parte de um grupo de artistas que tencionam esse modelo, e não à toa, assim como Cildo Meireles e Tunga, está apto a oferecer uma leitura de suas obras a partir de uma suposta não visualidade. Poderíamos dizer que Barrio situa-se em um contexto de transição para o contemporâneo, numa determinada vanguarda que tenciona o próprio sistema da arte e, como consequência, acaba por forçar uma ruptura do modelo de modernidade que já estava se eclipsando. Nesse ponto, duas exposições são fundamentais para a tentativa de repensar a institucionalização dessas propostas artísticas: a mostra *When Attitudes Become Form*, com curadoria de Harald Szeemann em 1969, e a exposição *Information*, realizada no MoMA com curadoria de Kynaston McShine em 1970 – esta ultima contou com a participação de Cildo, Guilherme Vaz, Hélio Oiticica e do próprio Barrio.

É justamente nesse campo, em 1970, que Barrio realiza *4 dias 4 noites*, um de seus trabalhos mais radicais. O trabalho consistiu em caminhar durante 4 dias e 4 noites ininterruptamente na cidade do Rio de Janeiro, e não há registro que não um breve relato: não há fotos, não há imagens, e tudo que se sabe é a experiência narrada pelo próprio artista – de testemunhas oculares só se tem notícias quando, em determinado momento, há uma incursão ao Museu de Arte Moderna, na qual Barrio interfere diretamente no trabalho do artista Claudio Paiva. Essa interferência gera uma situação ambígua, entre um ato de vandalismo e a defesa das convicções estéticas que beiram o radicalismo anti-sistema proposto por Barrio. Em texto escrito 8 anos após a realização do trabalho, Barrio relata:

Esse trabalho processo começou a partir do Solar da Fossa onde eu morava, então saí a pé às 5 horas da manhã passando pela Ladeira dos Tabajaras, Copacabana, Leblon, Ipanema e o MAM, isso sobre todo o desgaste físico que me abriu uma percepção fantástica pois com todo esse caminhar a percepção se aguçou incrivelmente. O corpo aí já estava mais condicionado à mente, trabalhando mesmo, o corpo era quase uma máquina. Então, quando cheguei ao MAM com mil percepções associativas já que tudo tinha um significado já que não havia nada que não estivesse fora desse tipo de linguagem. Assim, entrei no Salão Nacional e caminhei até onde encontrava-se o trabalho de Claudio Paiva que era um trabalho forte, uma coisa armada no chão, uns embrulhos, montes de terra, umas divisões com fitas gomadas. Naquela época estava eu numa 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 um regulamento que me condicionava. Portanto, achei que o trabalho de Paiva estava à altura do que pretendia realizar. Trabalhei com o material que o Paiva apresentou, participei da obra e posso dizer que recriei o trabalho, transformando-o.<sup>378</sup>

*4 dias 4 noites* se condiciona por uma imaterialidade absoluta, no entanto, pode trazer aproximações com a crítica institucional. Em entrevista dada pelo artista em 2001, Barrio afirma o MAM como um lugar central<sup>379</sup>. É lá que Barrio torna pública sua deambulação, ainda que não houvesse essa consciência performática plena, e que no momento em que ocorria a ação ela ainda não se afirmasse como um trabalho de arte, conforme ele mesmo diz.

No MAM, após interferir na obra de Claudio Paiva, Barrio teve seus documentos aprendidos pelo segurança do museu, e em seguida tomou cinco xícaras de café na cantina, que lhe foram dadas pelo artista Jackson Ribeiro para ajudá-lo, achando tratar-se de uma embriaguez. Barrio relataria que, após o café –

<sup>378</sup> Ibidem, p. 156

<sup>379</sup> BARRIO, Artur. *Entrevista com Artur Barrio: 4 dias 4 noites*. [entrevista concedida a] Cecília Cotrim, Luiz Camillo Osorio, Ricardo Basbaum, Ricardo Resende e Glória Ferreira. In: Catálogo Panorama da Arte Brasileira. São Paulo: MAM-SP, 2001.

que fora o único alimento ingerido durante todo percurso – ele ganhou folego para caminhar por mais alguns dias.

Outro aspecto relatado na mesma entrevista é a relação desse trabalho com a exposição *Information*, do MoMA. Quando realizou *4 dias 4 noites*, Barrio participava da exposição no Museu de Arte Moderna de Nova York e, para *Information*, havia mandado fotografias do registro da ação *Situação T/T1* (das trouxas ensanguentadas jogadas em um rio de Belo Horizonte) assim como um filme em *Super-8* filmado na mesma ocasião. *Information* era uma mostra que mapeava a cena atual contando com a participação de 150 artistas do mundo, e tendo como premissa o foco nas questões conceituais atravessadas pelas novas formas de disseminação da informação, que modificaram a comunicação do período. Das transmissões simultâneas via satélite à circulação dos periódicos, passando pela popularização da televisão, a circulação da informação do mundo se transformava rapidamente e a arte conceitual era afetada por isso.

As questões do registro, do processo e das engrenagens das instituições afirmavam-se como matéria para uma determinada produção. Com a exposição no MoMA, a institucionalização dessa produção de certa forma apontou novas possibilidades do que poderia vir a ser um Museu de Arte Moderna na contemporaneidade. Além dos brasileiros já citados, artistas fundamentais da época participaram da mostra, como Robert Smithson, Daniel Buren, Hans Haacke, Vito Acconci e Jeff Wall, entre outros. A exposição arejou, em suma, a concepção de museu moderno apregoada pelo MoMA, e obteve grande repercussão no meio da arte internacional, reforçando questões referentes à crítica institucional, à arte conceitual e às relações entre arte e vida.

Voltando a Barrio, na mesma entrevista o artista explicita um aspecto pouco conhecido de *4 dias 4 noites*, que contribui para essa ambígua relação institucional presente na sua obra. “Eu achava que esse trabalho, o ‘4 dias 4 noites’, estava sendo captado pelo MoMA”<sup>380</sup>, revelou. “Então, todo o processo do trabalho, digamos assim, estaria sendo transmitido para essa exposição”<sup>381</sup>. Mais uma vez o artista não estava presente mas, nesse caso, em transmissão simultânea ele se colocava como a própria obra.

---

<sup>380</sup> Ibidem, p. 93

<sup>381</sup> Ibidem

Não que eu acreditasse plenamente, mas achava que meu trabalho seria feito com esse sentido, que seria transmitido diretamente para o MoMA, para a exposição *Information*, informação. Eu não sei se eles receberam, pois até agora ninguém se manifestou... Mas a minha grande pergunta era a seguinte: quando eu comecei o meu trabalho do papel, e o das trouxas, disseram: ‘Ah, o fulano fez isso lá fora...’, mas como coincidia... isso acontece até em ciência, dois cientistas perseguem o mesmo objetivo e o encontram de maneiras diferentes, ou parecidas, mas que resultam. Então, a minha grande questão era saber como isso ocorria. Como era possível que algo que se passava a 10.000km, 15.000km de distância, na Europa ou nos Estados Unidos... como poderia uma pessoa que não tinha essa informação contemporânea, esse diálogo, se inserir nas vanguardas? Então, a partir dessa pergunta, há essa grande deambulação para o MoMA, com esse trabalho que é o ‘4 dias 4 noites’. Aí o mistério está desvendado... De uma certa maneira, o trabalho feito para o MoMA é esse, o *4 dias 4 noites*.<sup>382</sup>

Ainda que Barrio deixe claro que a questão não se tratava de uma inserção no MoMA como espaço canônico, mas sim da sua inserção em uma importante exposição que representava a vanguarda do período, havia novamente o desejo paradoxal de aproximação e crítica ao sistema de arte – um sistema no qual o MoMA, assim como o MAM, teria papel significante. Nesse sentido, há um paralelo com a exposição *Projetos realizados e projetos quase que realizados*, uma mostra que havia sido marcada na Área Experimental do MAM para agosto de 1978 e que, por conta do incêndio, ficara impossibilitada de ocorrer (ocasião na qual Barrio escreveu uma carta à instituição dando a exposição como realizada).

Em ambos os casos há um aspecto de invisibilidade que é resolvido puramente no campo textual e/ou da fala. Ainda que para a *Information* ninguém tenha sido avisado do que de fato fora planejado, mesmo assim tanto no MoMA quanto no MAM não há o que ser visto. Ao mesmo tempo esse não ver (ou não mostrar) se “resolve” a partir de um artifício conceitual: ambos os projetos são materializados e, de certa forma, institucionalizados como texto, e assim reivindicam para si uma existência, ainda que puramente imaginativa e especulativa.

Em certo momento da entrevista, rememorando a passagem por alguma praia que não sabe qual, Barrio comenta: “É como se houvesse um silêncio externo e um barulho interno”<sup>383</sup>. A fala me faz lembrar do título de sua exposição realizada no MAM em 1983, *Minha cabeça está vazia meus olhos estão cheios*, trabalho que consistia em resíduos diversos colocados no chão e delimitados por círculos feitos de areia. *4 dias 4 noites* de certa forma é um trabalho que ocorre internamente

---

<sup>382</sup> Ibidem

<sup>383</sup> Ibidem, p. 97

dentro da cabeça, onde o resíduo está só na retina do artista – está só dentro do círculo. É na cabeça e no barulho interno que se configura a matéria da obra, e de início nem texto há. Barrio afirma que desejava fazer um livro de 400 páginas contando todo o processo, mas que para tal empreitada só faria sentido uma escrita automática, de fluxos, assim como o trabalho em si. Como realizar, no entanto, uma escrita automática a posteriori? Depois que a experiência foi vivida?

Alguns dias depois da experiência, Barrio foi diagnosticado com um quadro grave de pneumonia. A experiência radical do corpo se materializava no corpo.

O resultado esperado seria criar um tipo de trabalho, ou fazer um tipo de ação, que realmente criasse uma nova compreensão, uma nova visão de arte. Mas eu acho que, finalmente, o ‘4 dias 4 noites’, não resultou, ficou sendo o que é. É uma coisa estranha, um trabalho que não resultou, a curto termo. Pode ter resultado numa trajetória... Acho que aquilo me alimentou para um processo muito mais longo do que eu queria. Eu queria uma coisa imediata, absoluta. E aí talvez o aspecto da morte.<sup>384</sup>

No texto sobre *4 dias 4 noites*, de 1978, Barrio escreve:

Para finalizar direi algo referente ao corpo no referente à realidade Latino-Americana e especificamente à Brasileira: o confronto do corpo, do fazer, é obviamente uma característica do terceiro mundo por justamente sermos economicamente subdesenvolvidos e justamente por isso mesmo o corpo está muito mais presente em qualquer tipo de ação do que em qualquer país superindustrializado consequentemente super organizado, senão vejamos: numa obra, ao mesmo tempo que são utilizados os últimos tipos de máquinas, coabita ao lado dessa perfeição tecnológica o trabalho braçal nos seus aspectos mais primários, é incrível que o estagio primário do trabalho ou seja carregar com as próprias mãos enormes calhaus (como na idade da pedra) coabita/ e simultaneamente com as mais avançadas máquinas de nossa época.<sup>385</sup>

Seguindo no pensamento que aponta Flávio de Carvalho como um precursor da compreensão do corpo enquanto matéria e/ou obra (e que desvincula essa genealogia latino-americana das pesquisas ligadas à *body art*), Barrio conclui:

Hoje os artistas da body art empregam giletes, armas de fogo, anzóis ou o que seja, portanto não vejo a body art como a celebração do corpo, mas justamente a negação total do corpo, uma regressão; é a negação da vida..... a criança se autodilacera para que seus pais aflitos a reconforem em seus braços..... UFFFFAAAAAA..... No Brasil o corpo ainda sua.<sup>386</sup>

No limite, *4 dias 4 noites* é para si próprio, seu próprio corpo, sua própria cabeça. Como ele mesmo afirma, é algo que “vai ficar na memoria”<sup>387</sup> – na sua

---

<sup>384</sup> Ibidem, p. 84

<sup>385</sup> BARRO, Artur. Op. cit., 2002, p. 157-158

<sup>386</sup> Ibidem

<sup>387</sup> BARRO, Artur. Op. cit., 2001, p. 85

memória, eu completo. Pois não há o que ver, e ainda mais intangível que não ver, há muitas possíveis visualidades que são recriadas a cada novo relato. Cada vez que confrontado a contar a história, Barrio parece produzir um trabalho diferente: seriam, assim, centenas de *4 dias 4 noites*. O relato nunca é exatamente igual e sempre cai em contradição, e isso talvez seja de fato a potência dessa oralidade. Barrio afirma que já não tem certeza se foram 4 dias e 4 noites: poderiam ser 3, embora 4 dias lhe tenha parecido mais poético. O CadernoLivro que deveria conter os diários completos de todo processo permanece em branco. “CadernosLivros não são não são diários de artista”<sup>388</sup>, ele escreve, em um CadernoLivro de 1978, talvez justamente por isso permaneçam em branco.

\*\*\*

Ao final uma voz gasta se levanta e pergunta do fundo da sala: “Se o Museu de Arte Moderna acabou como disse Mario Pedrosa após o incêndio, o que estamos fazendo aqui hoje? A máquina celibatária/museu moderno com sua pulsão de morte condicionou o fim da arte?”, Imediatamente me levanto e encerro a palestra, se quiserem, que me demitam, pensei, mas não falei. Com alguma desculpa frágil na boca, peguei minhas coisas e segui para o próximo compromisso do dia.

---

<sup>388</sup> BARRIO, Artur. Op. cit., 2002, p. 136

autor: **artista-arquivista**

título: **sem título**

fonte: **DecarMAM**

tipo de material: **Cartão-postal encontrado em caderno de anotações. Junto ao cartão constam anotações do autor.**

ano: **2018-2019**

Na frente do postal uma imagem do Cristo Redentor com a Baía de Guanabara ao fundo. Por uma jogada de marketing, o souvenir criava uma paisagem impossível: a estátua não estava de braços abertos sobre a Guanabara, mas de costas. A estátua dava as costas à Zona Sul idílica da boca escancarada cheia de dentes, tudo para caber em um mesmo *self*. Sem perceber, o criador do postal, num gesto de complacência ou cuidado com o que deve ser cuidado, fazia o Cristo olhar para uma paisagem que não se via nos postais. A baixada da Zona Norte naquela foto surgia em contraplano acolhida pelos braços abertos do Cristo. No verso:

*Você está chorando? Aquela nevoa entrou pela sala através das janelas que você deixou aberta, já não consigo mais saber se você ainda está aqui, na cozinha, na sala ou já foi embora. A nevoa ainda pode ser fumaça, do museu, das queimadas, nunca faz frio nessa época. Dizem que o tempo está mudando cada vez mais depressa. Dizem que o tempo está andando cada vez mais depressa. Não consigo fazer nada, quando vejo já é noite, já é noite do outro dia, já é noite de réveillon, e depois outro réveillon. A hora e os dias, o trabalho e os dias. Não tem mais amanhã. Onde é dia veja-se noite. Sim, tenho andado meio pessimista mesmo. Ando preocupado com seu choro, já o meu não vem, gostaria que viesse, mas nada, não vem. Sempre grito na janela, mas choro mesmo, pra destravar a garganta, não vem. A nevoa agora é todo dia. Acordei com susto. Você ainda não estava lá. Chorei pela primeira vez em meses.*

*Saudades do futuro.*

*Beijos A.*

autor: (encontrado nos documentos referentes ao) arquivista-distraído

título: **Nana Opoku Ware, rei dos ashantis de Gana, visita o MAM**

fonte: **DecarMAM**

tipo de material: **recorte de jornal**

ano: **1978**

*Jornal do Brasil, 14/06/1978*

### **Nana Opoku Ware, rei dos ashantis de Gana, visita o MAM**

“Com Nana Kyeame Antwi Buasiake transportando à frente do Rei o cetro coberto de ouro – símbolo do poder real e unidade do povo, que o fundador do reino ashanti, Osei Tutu, recebeu do céu – Nana Opoku Ware subiu as escadarias do corcovado. Sempre à sua retaguarda, a mulher, Lady Victoria, caminhava junto à criada, Miss Evelyn Kai. Apesar da pompa – o Rei nunca sai a céu aberto sem que o secretário privado Owusu-Ansha, lhe proteja com um para-sol – e de se terem transformado em atração à parte, todos os da comitiva se comportaram como turistas comuns: compraram souvenirs e folhetos e seguiram as explicações do funcionário do Itamarati, Sr. Francisco Azevedo, sobre a Baia de Guanabara.

Lady Victoria dizia-se cansada da viagem que vai completar um mês. Antes do Brasil, estiveram na Romênia e na Alemanha. Em determinado momento afastou-se da comitiva para tirar uma fotografia instantânea (Cr\$ 70) e desnorteou o fotografo ao lhe apresentar, para pagamento, uma nota de 50 dólares.

Às 12h10 o séquito chegou ao Museu de Arte Moderna e foi recebido pela diretora, Sra. Heloisa Lustosa. A aparição do rei desviou a atenção dos 35 alunos do Colégio São Fernando que visitavam a exposição Arte Agora III. Indiferentes ao embaraço da comitiva, preocupada com os protocolos da tribo africana – já que ninguém pode falar diretamente ao Rei – as crianças cercaram-no para tocar-lhe as roupas coloridas. Nana Opoku Ware encantou-se com o assédio, juntou todos os alunos e fez questão de posar para fotos entre eles. Às 15h a comitiva deixou o MAM e seguiu para o Instituto Histórico e Geográfico. Antes de retornar a Gana, Nana Opoku Ware visita Salvador e São Paulo.

Gana foi dominada antes dos tempos coloniais por reinos negros independentes. Após a chegada dos portugueses, no século XV, a região ficou conhecida como Costa do Ouro, cujo o comércio, cedo, foi transformado em tráfico de escravos. Em 1867 a Inglaterra estabeleceu a colônia da Costa do Ouro e em 1901 anexou a ela o reino dos ashantis.”<sup>389</sup>

---

<sup>389</sup> Rei dos ashantis, de Gana, tem encontro com Geisel no segundo dia de sua visita. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 14 de jun. 1978. Disponível em:  
[http://memoria.bn.br/docreader/030015\\_09/181656](http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/181656). Acesso em: mar. 2019.

autor: **artista-arquivista**

título: **Áudio-guias para brise-soleil**

fonte: **DecarMAM**

tipo de material: **catálogo impresso**

ano: **2021**

### **ÁUDIO-GUIAS PARA BRISE-SOLEIL**

*Essa exposição é a tentativa de “olhar” determinadas obras do acervo sem que se possa ter acesso às suas imagens. A curadoria que se segue abaixo é parte de um arquivo de restos. Não se veem imagens. O arquivo que serve de base para a mostra é um inventário do acervo do Museu de Arte Moderna do Rio até o ano de 1966. Até esse ano os registros de entrada possuíam organização exemplar. Após, por conjunturas externas e internas, a organização se mostrou falha. Hoje sei que nem todas as obras listadas se perderam no incêndio de 1978, o que não muda nada. Todos os “erros” de catalogação encontrados no inventário do acervo, foram incorporados na realização da mostra.*

*Um curador cego que precisa organizar uma exposição lê as obras como um texto. Um arquivista distraído pode estabelecer novas possibilidades de uma história em ruínas.*

*Os áudio-guias disponíveis narram obras que não estão lá, enquanto os visitantes caminham pelo salão de exposições admirando a paisagem do museu vazio.*

*Assinado: Um artista-arquivista*

\*\*\*

*Áudio-guias:*

***Vai e vem diagonal nº 4***

*FLEXOR, Samson*

*realização – ?*

*óleo s/ tela – 178 x 80 cm*

*doação do artista, em 17 de junho de 1962*

Samson Flexor nasceu na Moldávia, na Rússia, 10 anos antes da revolução comunista. Posteriormente mudou-se para Bélgica e então para Paris, quando participou de forma ativa na resistência à ocupação nazista da cidade. Em 1946 veio ao Brasil relaxar dos horrores vividos e decidiu fixar residência em São Paulo.

*Vai e vem diagonal* surge como possibilidade de percurso no campo de batalha: um vai e vem em diagonal dificulta a linha de tiro inimiga e o objetivo do alvo e permite a sobrevivência da infantaria. Talvez essa imagem idealizada não seja condizente com a trajetória do artista, e talvez *Vai e vem* seja apenas a noção de história ou, ainda, talvez apenas formulações cinéticas engendradas naquela pintura.

Comentando Foucault, Deleuze escreveu, “Há que se perseguir as séries, atravessar os níveis, ultrapassar os limiares, nunca se contentar em desenrolar os fenômenos e os enunciados segundo uma dimensão horizontal ou vertical – mas formar uma transversal, uma diagonal móvel, na qual deve-se mover o arquivista-archeólogo”<sup>390</sup>. *Vai e vem diagonal nº 4* é a quarta tentativa de Flexor atravessar o arquivo do mundo, ou seu próprio arquivo. Julgando-se bem-sucedido, decidiu então doar a obra ao museu em 17 de junho de 1962, exatamente no dia em que o Brasil se sagrou bicampeão mundial de futebol no Chile – uma Copa do Mundo que teve como figura central nada menos que Garrincha, um jogador de pernas tortas que traçava seu vai e vem diagonal, derrubando rivais rumo ao gol adversário.

---

<sup>390</sup> DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988, p. 32

## *A explicação*

*MAGRITTE, René*

*realização – 1951*

*óleo s/ tela – 46 x 38 cm*

*adquirido em março de 1952, na Alexandre Iolas Gallery – Nova York*

A explicação de Magritte – “Isto não é um cachimbo” – não é uma explicação, já que não há cachimbo. Não há pergunta, não há explicação. José Lezama Lima fala: “A imagem é a realidade do mundo invisível”. Blanchot responde: “Mas o que é a imagem? Quando não existe nada, a imagem encontra aí sua condição, mas desaparece nele. No nada.”<sup>391</sup>

## *Peinture électro-mécanique*

*TINGUELY, Jean*

*realização – 1955*

*metal laqueado – 63 x 50 x 70 cm*

*adquirido em 21 de junho de 1955, na galeria Denise René – Paris*

O trabalho estava catalogado como pintura. As dimensões apresentadas, no entanto, levavam a crer que a pintura fosse talvez um objeto. Como parte de uma estratégia conceitual, o artista havia realizado a obra-armadilha que seria ativada apenas durante o incêndio do museu. A pintura, que era uma escultura, acabou destruída, assim como outras pinturas e esculturas que estavam ao seu redor.

Não que ela tenha sido a causa do incêndio de 1978, quanto a isso não há dúvida. O intuito da armadilha de Tinguely era permitir que a obra em algum instante fosse transformada em texto, para que hoje não possamos saber se esta era uma pintura de fato ou uma escultura disfarçada de pintura, catalogada por um arquivista distraído.

---

<sup>391</sup> BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 255

### ***Autorretrato***

*GUIGNARD, Alberto da Veiga*

*realização – ?*

*óleo s/ madeira – 55 x 40 cm*

*doação de Juscelino Kubitschek de Oliveira, em setembro de 1953*

O quadro não tem data, apenas sabemos que foi doado por JK em 1953, quando Brasília ainda era um projeto. O Museu que acabava de nascer materializava a vontade de modernidade, assim como faria a futura capital. Enquanto Niemeyer e Lúcio Costa ocupavam-se da cidade planejada e Reidy esboçava a sede definitiva do MAM, Guignard lecionava para Lygia Clark e Amilcar de Castro em Belo Horizonte, alinhando-se, à sua maneira, ao pensamento vigente. O artista produziu o autorretrato, não sei se antes ou depois do quadro *As gêmeas*. Nele, duas gêmeas encaram o espectador, provocando certo desconforto. Fazer arte é juntar coisas, repete Tunga. As gêmeas são coisas juntas que foram separadas em determinado momento, mas que na tela se aproximam novamente na condição de imagem - assim como o projeto moderno, que sempre funcionou melhor nas fotos e agora se esvanece na realidade não afeita às utopias. A mãe de Tunga era uma das gêmeas de Guignard.

### ***Mãe e filho***

*SIQUEIROS, David*

*realização – 1952*

*óleo s/ fibra – 77 x 61 cm*

*adquirido em outubro de 1953, na Librería Central – México*

Se o quadro foi adquirido na Librería Central, deveria, portanto, ser um livro, não uma tela – um livro/pintura que provavelmente não contava a tentativa frustrada do artista de assassinar Trotsky. O paradoxo aqui são as linhas escritas por Siqueiros alguns anos antes: Abandonemos los motivos literarios, HAGAMOS PLÁSTICA PURA. Conclui-se, então, que temos em mãos um livro de figuras, não para ser lido, mas para ser visto ao ar livre e, se possível, de frente para “*América*

*Tropical: Oprimida y Destrozada por los Imperialismos*".<sup>392</sup> O mural feito em Los Angeles foi logo apagado por ser considerado propaganda comunista. Oitenta anos depois de realizada, a obra segue em processo de restauro, sem que sejam conhecidas suas cores originais. As fotos da época eram todas em branco e preto.

### ***Tête de femme ou Dora Maar***

*PICASSO, Pablo*

*realização – 1941*

*óleo s/ tela – 40 x 26 cm*

*adquirido em julho de 1952, de Dora Maar, em Paris*

Picasso e Dora Maar se amaram um dia. Para o artista, Dora sempre foi apenas musa. Em dado momento a relação chegou ao fim. Dora, no entanto, além de musa era fotógrafa e, sem qualquer relação com o cubismo, sua produção foi posta à sombra, e das suas fotos pouco se fala: ainda hoje preferem apresentá-la como alguém que pintou uma parte de *Guernica*. Ironicamente, quando seu retrato pintado por Picasso se queimou, seu nome passou a ser notado.

### ***Oceano de pássaros***

*TANGUY, Yves*

*realização – 1946*

*óleo s/ tela – 38 x 46 cm*

*doação de Nelson Rockefeller*

O quadro foi a primeira obra do acervo e, segundo descrições, quando exibido de costas para a Baía de Guanabara, parecia mimetizar aquela paisagem. O museu que acabava de nascer trazia na colaboração de Rockefeller mais do que um simples gesto de filantropia, mas uma série de ações de afirmação da cultura americana, com o objetivo de combater a influência alemã nos idos da Segunda Guerra. Anos antes da doação, Rockefeller havia articulado as vindas de Walt Disney e Orson Welles ao Brasil com o mesmo objetivo. Disney realizou o filme em animação *Você já foi à Bahia?*, mas Welles não entregou seu longa sobre a

---

<sup>392</sup> Pintura muralista realiza por David Siqueros em 1932.

América Latina, talvez pois este “oceano de pássaros” já não fosse tão idílico quanto parecia transparecer e, para Welles, a América Latina almejada por Rockefeller estivesse mais próxima de *F for fake*<sup>393</sup> do que da marinha surrealista pintada por Yves Tanguy.

### **Natureza morta**

*MORANDI, Giorgio*

*realização – 1955*

*óleo s/ tela – 25 x 41 cm*

*adquirido em maio de 1955, diretamente do artista, em Bolonha*

Esperava-se que houvesse garrafas no quadro, mas estas haviam sido bebidas há muito na cantina do Museu, onde diversos artistas reuniam-se quase que diariamente, após as quatro da tarde, com o objetivo de resolver todos os problemas do Brasil e, se possível, do mundo.

### **Tintawa**

*KLEE, Paul*

*realização – 1920*

*aquarela – 29 x 17 cm*

*adquirido em janeiro de 1952 na Curt Valentin Gallery – Nova York*

No ano de 1920, enquanto executava essa aquarela menor que um papel A4, Paul Klee não imaginaria que em 1937 dezessete obras suas seriam incluídas na exposição *Degenerated Art*, realizada na Alemanha nazista. A exposição, que tinha como objetivo doutrinar a população com as teorias estéticas de Hitler, negava qualquer tipo de arte que não fosse realista e retiniana, e associava a produção das vanguardas a distúrbios visuais que deveriam ser eliminados por uma lógica totalitária que afirmava que o belo era o bom. *Tintawa* poderia estar entre elas, mas já havia migrado para Nova York onde, em 1952 foi adquirida na Curt Vallentin Gallery juntamente com *Stoltz* – este último, um trabalho em lápis pastel realizado

---

<sup>393</sup> Filme realizado por Orson Welles em 1973. O filme em tom documental concentra-se na carreira de Elmyr de Hory, um exímio falsificador de arte, e discute os limites entre cópia e original, e realidade e farsa.

em 1937, apenas três anos antes da morte de Klee, que não pôde ver a derrocada do III Reich.

### ***Figura***

*NERY, Ismael*

*realização – 1926*

*óleo s/ papelão – 78 x 59 cm*

*doação de Murilo Mendes em 1953*

Ismail Nery já havia conhecido Adalgisa, suponho que por intermédio do grande amigo Murilo Mendes, quando realizou esse óleo sobre papelão. *Figura* talvez fosse ela, ou talvez ele, ou alguma figura qualquer que havia cruzado o departamento de arquitetura e topografia do Patrimônio Nacional, onde cumpria expediente (ou mesmo apenas uma figura idealizada seguindo os preceitos do sistema filosófico inventado pelo próprio, denominado Essencialismo, baseado na abstração do tempo e do espaço e na preservação de elementos essenciais à existência). A pintura de 1927 ficou com Murilo Mendes que, um ano antes do amigo morrer, doou a obra ao museu na tentativa de abstraí-lo no tempo e no espaço. Ao fazê-lo, torna latente seus escritos: “A memória é uma construção de futuro”<sup>394</sup>. Justo gesto para aquele óleo sobre papelão de 78 por 59 centímetros.

### ***Mulher deitada***

*CARVALHO, Flávio de*

*realização – 1937*

*óleo s/ tela – 64 x 81 cm*

Seis anos depois da sua *Experiência n° 2*, Flávio de Carvalho pintou *Mulher deitada*. Qual relação essa imagem teria com a ação de 1931? A musa se seguiria a outras tantas mulheres deitadas que ele retratara ao longo da vida. Seriam a mesma mulher? A mesma mulher deitada que envelhece no quadro em frente ao artista que a pinta? Com o passar dos anos, essa mulher tornou-se cada vez mais abstrata, talvez como estratégia para disfarçar as suas rugas, talvez por deficiências visuais

---

<sup>394</sup> MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 851

do pintor, ou por escolha estética. “Sou um ser selvagem em busca de uma civilização nua”,<sup>395</sup> ele escreve. A mulher deitada também estaria nua. Sobre a *Experiência nº 2*, Flávio de Carvalho teria dito que buscava “provocar a revolta para ver alguma coisa do inconsciente”<sup>396</sup>. A nudez em 1937 ainda acessava o inconsciente daqueles que se revoltavam com ela.

***Oeuf sur le plat sans le plat***

DALÍ, Salvador

realização – 1932

óleo s/ tela – 46 x 46 cm

Doação de Hugo Gouthier

Salvador Dalí pintou a obra em 1932, um quadro quadrado de 46 cm de aresta, com um ovo sobre o prato, sem o prato. Na pintura, não sabemos se o que restou é o ovo ou a *ideia* de um ovo – ou a *ideia* de um prato. No momento dessa pintura Dalí já havia encerrado sua parceria com Luis Buñuel, iniciada em *O Cão Andaluz*. O filme, que aproximava as ideias surrealistas à imagem-tempo cinematográfica, tornou-se um sucesso no pequeno circuito independente de Paris, a ponto de André Breton, até então o mentor do grupo surrealista, questionar a validade artística de Buñuel e quase expulsá-lo do grupo, já que o sucesso, ainda que ínfimo, não era condizente com o radicalismo das vanguardas.

Dalí gostava do sucesso, e fez mais um filme com Buñuel, intitulado *A Idade do Ouro* lançado em 1930, mas nesse momento as suas convicções já não eram as mesmas do parceiro. Apenas dois anos depois Breton expulsaria Dalí definitivamente do grupo, quando o artista então replicou: “Eu sou o surrealismo!”. O *Oeuf sur le plat*, talvez da serpente, já derretia como os relógios da *Persistência da Memória* pintados no ano anterior, hoje provavelmente sua obra mais celebre.

<sup>395</sup> CARVALHO, Flávio de. *Flávio de Carvalho 100 anos de um revolucionário romântico*. São Paulo: Museu de Arte Brasileira da FAAP; Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1999.  
<sup>396</sup> Ibidem

### ***Retrato de Antonin Artaud***

*DUBUFFET, Jean*

*realização – 1947*

*óleo s/ fibra – 54 x 45 cm*

*Doação de Maria Martins em janeiro de 1952*

Como Jean Dubuffet pintou Artaud? O quadro em óleo sobre fibra é de 1946, portanto um ano antes da morte de Artaud. Nessa época Dubuffet fez viagens à Argélia intercaladas por períodos em Paris. Talvez Dubuffet nutrisse uma relação fraternal com o poeta, e decidiu visitá-lo quando estava na cidade, ou apenas admirasse a obra do escritor, e produziu um retrato de lembrança para homenageá-lo – ou simplesmente realizou a obra a partir de alguma foto. Dubuffet não era afeito ao realismo, e o Artaud aqui retratado não seria o Artaud *real*, mas uma imagem de Artaud. Nas viagens à Argélia o pintor encantou-se pelas práticas artísticas dos povos nômades, e por isso fundou a associação *La Compagnie de l'art brut*, para pesquisar e colecionar essa dita arte bruta. A arte de Artaud também era bruta, e certamente antes de conhecer a África, Dubuffet conheceu Artaud. Prefiro acreditar que, a partir de uma foto do poeta que estampava a capa de um livro que ele havia levado a Argélia, Dubuffet decidiu pintá-lo, e o fez ao olhar dos povos nômades, que não sabiam se aquele retrato era deles próprios ou do autor estampado em uma edição gasta de *O teatro e seu duplo*.

### ***Message d'une planète inconnue***

*LANSKOY, André*

*realização – 1956*

*óleo s/ tela – 195 x 97 cm*

*adquirido em 15-7-1957 na Galerie Louis Carré – Paris*

André Lanskoy é um artista abstrato russo. Sua abstração, porém, não é relevante para uma curadoria anti-imagética, mas achei importante explicitar tal índice, ainda que menor. Lanskoy produz sua *Message d'une planète inconnue* (em tradução livre: mensagem de um planeta desconhecido) em 1956, através de um óleo sobre tela com 97 centímetros de largura por 195 de altura. A pintura

apresentada é realizada apenas um ano antes do lançamento de *Sputnik*, o primeiro artefato a vagar pela órbita terrestre, num momento crucial que dá origem à corrida espacial entre Estados Unidos e a União Soviética.

No mesmo ano de 1957 ocorre a primeira viagem tripulada ao espaço, em um missão russa que levava a cadel Laika e que provou ser possível a vida sob condições de baixa gravidade. Antes, Laika vivia solta pelas ruas de Moscou – já Leica é uma famosa marca de câmeras fotográficas num momento que a imagem ainda não era digital. Laika era sozinha a tripulação russa naquele momento vagando no espaço. Num gesto de vidência, Lanskoy mandou sua mensagem do planeta desconhecido – não estou certo se planeta desconhecido era algum corpo celeste da galáxia, ou nosso próprio planeta, que só teria suas cores reveladas quando visto à distância em 1969.

A mensagem chega aos salões do museu pouco antes da ida de Laika ao espaço, e a obra é adquirida em julho de 1957. Laika obviamente não produziu imagens na sua viagem estelar: a mensagem de Laika eram latidos e grunhidos que foram interpretados pela agência espacial soviética como sinais de sobrevivência. A mensagem de Lanskoy também é uma não-imagem, e talvez esses sinais que não foram captados por nenhuma câmera Leica ainda estejam passíveis de serem codificados. De certo essa mensagem não serve a nós, habitantes de um planeta já conhecido: de certo o desconhecimento do espaço ainda permeia o imaginário terrestre, produzindo mensagens abstratas que um dia poderão ser codificadas.

### ***O impossível***

*MARTINS, Maria*

*realização – 1945*

*bronze – 80 x 80 x ? cm*

*doação da artista, em janeiro de 1952*

A escultura de bronze tinha 80 x 80 x ? centímetros. A obra de 1945 foi produzida sobre o romance furtivo de Maria Martins com Marcel Duchamp. Diante da impossibilidade da relação, Maria Martins doa o trabalho ao museu. A convivência ficou muito difícil, a única forma de *O impossível* existir seria, então, como escultura, mesmo que não fosse possível definir suas medidas – o que me

parece muito coerente. “Não morremos, são os outros que morrem”<sup>397</sup> – a frase dita por Maria é copiada por Duchamp em seu epítáfio: “(...) et d’ailleurs / c’est toujours les autres qui meurent”<sup>398</sup>.

---

<sup>397</sup> ANTELO, Raúl. *Maria com Marcel*. Belo-Horizonte: editora UFMG, 2010, p. 141

<sup>398</sup> Ibidem. [Tradução livre] (...) e além disso / são sempre os outros que morrem.

## **Parte II**

**Encontro entre um artista-arquivista, um curador-cego e um arquivista-distraído.**

## I

Já passava das 19h quando cheguei ao Departamento de Catalogação e Registro do MAM, e o curador-cego me esperava em sua mesa. Após as devidas introduções formais, liguei o gravador do telefone e com os olhos fui escaneando o espaço – agora, visto a pouco menos de um metro de distância, me atento às peculiaridades desse curador-cego: a figura se mostrava mais estranha do que aparentava, talvez porque quando alguém se coloca atrás de uma mesa sublimamos os detalhes quase banais, talvez por encantamento, talvez por desatenção. Suas roupas largas e sempre pretas beiravam a deselegância, e a pele imberbe, cabeça lisa e os grandes óculos pretos escondiam mais que a visão debilitada. A fragilidade altiva de seu corpo superior a 1 metro e 80 centímetros me fazia desconfiar de sua idade, com talvez 70 anos, talvez 70 e muitos. A cabeça maior do que o normal, o guarda-chuva bengala, a mala/mochila, tudo ali era preto. Pensava na solidão desse ser que, debruçado nos arquivos, só tinha a própria inteligência como alicerce. A vida do sujeito era aquilo, o museu e a sua cabeça, e talvez a única companhia regular fosse o assistente, que ele insistia em chamar de mau-assistente-do-museu ou arquivista-distraído.

O arquivista-distraído-mau-assistente-do-museu compunha a sala do curador-cego onde ocorria nosso esperado encontro. Ele era cheio de buracos e particularidades: estava ali desde 1965 – de antes do curador-cego. Quando jovem, foi responsável pela catalogação do acervo, e conhecia tudo, todas as obras, todas as falhas, todos os cupins. A chave da reserva técnica por muito tempo circulou pendurada em seu pescoço: só ele abria, só ele fechava, é o que contam. Vez por outra se negava a liberar algum quadro, seguindo uma intuição própria para ir forjando sua curadoria subversiva. Como uma distração consciente: despistava, omitia, não respondia chamados. Quem trabalhava no museu sabia de antemão que era impossível mostrar algumas obras. Não o demitiam pois ele de fato conhecia todos os cupins pelo nome, e se alguém reclamava, rosnava como um cão de guarda demarcando o território. Com pequenos gestos e desalinhos, a curadoria subversiva do arquivista-distraído foi aos poucos construindo uma própria memória de futuro, em um museu moderno e distraído. Às vezes No Futurista, às vezes Estridentista, Infrarealistas, Realviciesseralista, a depender do dia Drumondiano, e obviamente

Mario Pedrosiano. O pôster dos Sex Pistols no canto da sala ficava atrás de um jarro com lírios brancos.

A catalogação de 1966 foi parte fundamental desse projeto: subverteu dados, trocou medidas, datas e histórias, tudo muito imperceptível e tudo muito perecível – ninguém havia descoberto, talvez porque ninguém havia se interessado por esses dados. Depois do incêndio aquilo já não tinha qualquer importância, pois precisavam recuperar a confiança. Esqueça o passado: essa era a ordem maior. Se alguém ali era o arconte, sem dúvida era o arquivista-distraído e, com o tempo, o incêndio legitimou sua história: agora é só a ela que temos acesso. Agora o arquivista-distraído é o arquivo. Com suas rugas e seu *physique du rolê* que se confundia a seu objeto de desejo. Um corpo ruína, cheio de traças e cupins de corpo, e algum suor nas grandes rugas. Um corpo esburacado e frágil. O arquivista-distraído não era baixo, mas sua postura curva, de alguém que passou a vida sentado e olhando pra baixo, contrastava naquele momento com a languidez do curador-cego.

Penso que talvez o curador-cego e o arquivista-distraído já tivessem se visto na história. Antes do curador-cego assumir seu posto, alguma vez em algum ano, na cantina do museu esse encontro existiu – lá onde o garçom que dava conselhos errados prestava expediente com seu 38 na cintura. “Amigo da Onça” era como o chamavam, e talvez esse garçom saiba mais sobre a arte de guerrilha que qualquer crítico.

Um dia, o garçom-que-dava-conselhos-errados deu seu último conselho, e foi o único certo em toda a sua vida. De dentro da quitinete com forte cheiro de gás que ele usara para se matar, havia um bilhete pregado na parede: “Não acendam fósforo. É gás.” O garçom que testemunhou o encontro era uma boa pessoa, todos diziam. Um garçom sempre precisa ser uma boa pessoa para sobreviver. Um garçom atravessa gerações, mas sempre de relance, sempre de entreolho. O que fica disso? Talvez ele tenha dado alguns conselhos fundamentais para o jovem arquivista-distraído. O garçom morreu há tempos junto com a cantina do museu, lá onde jovens discutiam os problemas da arte, do país e do mundo. Nesse momento várias perguntas martelam minha cabeça: De que forma a visão do curador-cego se perdera? Quais os projetos de um ex-artista que se tornara um curador-cego? O que um curador-cego faz no museu hoje? Todos aqueles personagens eram reais?

Por hora, evito níveis mais pessoais na conversa. Antes, conquistar a confiança fazia-se necessário, e eu não estava em uma posição, digamos, confortável. Eles não queriam falar do passado e o “No Future” ainda era uma cantilena para quem vivia o museu. Tinha até julho pra terminar a pesquisa, e esse encontro que ocorria, me parece, era fundamental. Em caso de desastre, sobraria reinventar a história.

A cabeça continuava martelando e a massa de informações me levava a um fluxo constante de ignorância. Em segundos de silêncio pensei que já não conseguia mais dar conta – de pagar contas, escrever, ler o jornal diário, alimentar as redes sociais, fazer os trabalhos burocráticos para pagar as contas e respirar o ar pesado demais nas horas vagas quando posso ainda pensar sobre alguma coisa que não seja o cotidiano. Ainda sim continuo aqui, às vezes mais, às vezes menos delirante. Pela janela entreaberta observava a vida que seguia lá fora, e todas as tarefas elencadas mordendo o calcanhar. As árvores não precisam de nós, como disse Gullar no poema em homenagem à Clarice Lispector. Não sei se concordo: hoje a existência delas certamente precisa. Esquecemos do futuro então? Pergunto em voz alta.

Antes da resposta, que durava um silêncio constrangedor, ainda consigo pensar na responsabilidade de tocar o barco das cobranças insolúveis. O sol em capricórnio não me deixava relaxar simplesmente e, embora não acredite em astrologia, não posso negar que os índices fazem algum sentido. Nesse fluxo lembrei que ontem ouvira Caetano e a letra de “Boas Vindas” me entristeceu: “Lhes damos as boas vindas (...) Eu digo que ela é gostosa/ tem o sol e tem a lua/ tem o medo e tem a rosa/ eu digo que ela é gostosa/ tem a noite tem o dia/ a poesia e tem a prosa/ eu digo que ela é gostosa/ tem a morte e tem o amor, e tem o mote e tem a glosa”<sup>399</sup>. Procurei na internet o significado de “glosa”, e apareceram duas anotações: um tipo de poema utilizado pelos cantadores do nordeste, e uma nota explicativa sobre palavras ou sentido de um texto. Ambas se anulam quando sobrepostas, e a poesia explicativa não fazia sentido. A internet não é para amadores, embora seja óbvio, isso ainda nos foge o controle. A bolha nunca estoura. Pensei em recomeço. Esquecemos do futuro? Pergunto novamente.

---

<sup>399</sup> Música *Boas vindas* de Caetano Veloso presente no disco *Circuladô*, lançado em 1991.

“Estamos no futuro”, responde o curador-cego – “A arte é como o incêndio, nasce daquilo que queima”<sup>400</sup>. “Se edifica sobre suas ruínas”<sup>401</sup>, rebateu o arquivista-distraído citando Blanchot, como se houvesse ensaiado aquele número. “Mas ainda deveríamos saber se esse questionamento não supõe o deslizamento, o deslocamento de uma força trabalhando no segredo das obras e recusando-se a vir à luz do dia”<sup>402</sup>, completa o arquivista ainda parafraseando Blanchot. “Estamos na ruína do futuro, isso já é alguma coisa”, concluiu o curador-cego. “Mas isso que você chama de futuro não seria o presente?”, pergunto, ao que ele me responde de pronto: “Se algo aqui não existe é o presente. Entre o momento que a palavra sai da boca e a sua escuta já percebemos o passado. A interpretação do mundo só é possível ao rever. Olhar pra trás. Assim como a única forma possível de futuro é a fabulação e a ficção, a fabulação e a ficção a partir de um lastro passado. Não existe tabula rasa, civilização autóctone, futuro, nada. Tudo é passado. Ou ruína de uma ideia de futuro”.

Respondo que acho a fala um pouco óvia, já com certa preguiça daquilo. Me irrita com a resposta, com o tom profético de um “mestre dos magos”, e era claro que ele desejava se encastelar na sua própria mística. Não caio nessa, embora penso que esse sujeito parece subestimar o mundo ao seu redor. Respiro três vezes, tento ser simpático, e sigo dando um pouco de corda aos devaneios de alguém que só enxerga o mundo como seu próprio museu: “Mas, lembrando do trabalho de Augusto dos Campos, a palavra “rever” é um palíndromo. Não importa a direção o significado é o mesmo, exatamente igual. Será que essas relações futuro-passado-futuro, não seriam um rever? Um vai e vem simultâneo, onde a invenção de futuro é também uma invenção de passado? Será que o passado também só não existe enquanto ficção? Será o presente o ponto ínfimo que separa a luz da sombra na penumbra? Uma linha imaginária? Uma projeção? Um eco?”

O arquivista-distraído seguia mudo, mas confabulando internamente. “O quanto desse diálogo estaria entediando o leitor?”, se questionava, em uma falsa preocupação de quem de fato pensava no leitor. “O leitor tem ferramentas para se virar”, ele mesmo respondeu pra dentro, ainda que, diante da resposta, sua cabeça oca seguisse em desalinho: “Ei, você! já não temos muito tempo! não perca seu

---

<sup>400</sup> GODARD, Jean-Luc. [filme] *Histoire(s) du Cinéma*. 1988.

<sup>401</sup> BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 321

<sup>402</sup> Ibidem

tempo! Lá fora o dia até que está bonito, tem umas gotas caindo do ar-condicionado bem na frente do Pão de Açúcar que consigo ver da janela – não ele todo, mas um pedaço, uma parte do todo, uma parte da Baia também, e o terraço do antigo *Bloco Escola*. Várias partezinhas e aquela gotinha de água que cai intermitente, marcando um compasso, uma respiração em 4/4, meio bossa nova”.

Agora em voz alta: “Antigamente não tinha ar-condicionado, as janelas ficavam abertas e no verão fazia um baita calor. Acho que por isso Frederico resolveu levar o museu lá pra fora, era uma sauna aqui dentro. Só ficava bom de tarde, quando soprava a brisa da maresia, o que certamente danificava algumas obras. Aquela cabeça do Brancusi, por exemplo, tinha que ser limpa e polida de manhã e de tarde, e ela chegava a ficar melada. No inverno tudo era mais agradável”. Após o devaneio, o arquivista comentou, incrédulo: “Sobre o presente, acho uma besteira, só me interesso pelo passado, é ele que inventa o presente. Já o futuro, não acredito em futuro, nunca acreditei”, e soltou uma risada sarcástica. A risada dizia mais do que a fala. A fala me soava delirante. “O prédio do museu sempre teve ar-condicionado”, pensei. Em seguida o arquivista-distraído proferiu longa explanação.

“O museu vive em crise de identidade: não sabe sua idade, não sabe quem é seu público, seus artistas, não sabe pra onde aponta, nem qual seu norte. O desenho do Torres Garcia, ‘América invertida’, esse gera dúvidas, esse não queimou, mas nem isso o museu sabe. Nesse ponto, pensá-lo como um ‘rever’, como o palíndromo do Augusto, me parece ter algum sentido. O museu moderno está em um hiato, condicionado por uma invenção de memória do futuro, que parte do pressuposto da tábula rasa da civilização autóctone para existir (como se fosse possível). O museu moderno começa em um ‘daqui pra frente’, por isso não existe passado para o museu moderno.

Quando seu acervo queima, no entanto, essa memória do futuro, que naquele momento já era um passado constituído, passa a configurar sua existência no que era sua antítese, deixando de ser memória para se transformar em ruína. Não há mais passado, e não há mais como inventar um futuro feliz. O mundo acabou, mesmo que isso dure 200 anos. ‘No Future’, meu caro. Nesse sentido a ruína do museu moderno é a única possibilidade dele continuar a se reinventar como um resquício de modernidade. O próprio mausoléu destruído abre um caminho para a invenção de um futuro a partir de seu passado, para reinventar seus fragmentos.

Algum efeito de real ainda é necessário. A incoerência e o escândalo ainda são necessários.

E aqui a invenção é a mola mestra do projeto: o novo Museu de Arte Moderna só existe porque a gente está aqui. Por isso não me tiram, por isso a minha sala, ainda que pequenina, segue inventando esse museu, e seguirá até o dia da minha morte. Eu sou o arquivo do Museu Moderno, acredite ou não”, concluiu, sem falsa modéstia, ainda em tempo de completar com uma frase final: “Se quiserem me tirar que mudem o nome, para ‘contemporâneo’, ‘pós-moderno’ que seja – mas ‘moderno’ jamais – mesmo que jamais tenhamos sido modernos.”

## II

Tentava falar dos caminhos possíveis para o que me propunha. Seguia em busca de alguma chave que pudesse estruturar esse corpo fragmentado. A já escassa bibliografia sobre o museu tangenciava um precipício de possíveis. Vez ou outra me deparava com alguns títulos obscuros que pareciam fazer sentido, mas quando tentava adquiri-los sempre fugiam das mãos, como fantasmas que só existem em seus espectros virtuais. “Como um corpo sem matéria, ou talvez como um museu moderno sem acervo”, apontou o curador-cego, perguntando quais seriam essas publicações. Disse que a primeira seria a tradução brasileira de *A escritura do Desastre*, do Blanchot, e a escrita por fragmentos para falar da impossibilidade do ato de escrever assumia aspectos quase metafóricos nesse caso. O livro, embora pudesse visualizar a capa, creio que não existia: havia sido publicado por uma editora de nome Lumme, que não tem telefone, apenas um site antigo sem informações ou catálogo, e a única possibilidade de venda surgia através de um sebo virtual por um preço indigesto, e que ainda assim não apresentava a sua capa ou qualquer informação sobre o título, o que tornava o ato de comprá-lo desaconselhável. Dito isso, não me sentia seguro em assumir como base a versão publicada pela Gallimard em 1980, mas o livro original em francês atesta a obvia existência da publicação. No entanto o que me obrigava a deixá-lo de lado, ao menos agora, era o pouco domínio que tinha do idioma de Proust. “Talvez exista alguma edição em espanhol, talvez em português de Portugal”, falou o curador-cego. Respondi que de fato estas seriam mais confortáveis, mas que, diante de novas buscas, me deparei com a indigestão monetária e desisti. O dólar chegou a 6 reais. A publicação de Blanchot seguiria como um guia inexistente.

Dando continuidade à deambulação que àquela altura já se tornava mais longa que o necessário, falei do outro exemplar/espectro que buscava: o catálogo publicado pela Fundação Torres Garcia, intitulado *Obras destruídas en el incendio de Museo de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. O título, autoexplicativo, apresentava em imagens as obras de Joaquim Torres Garcia que foram perdidas no incêndio. Obviamente o curador e o arquivista sabiam da existência da publicação.

Lhes disse que pensava inclusive em refazer esse catálogo na forma de desenho, reproduzindo as obras, hoje fotografias, com linha preta fina, quase como se quisesse decalcar aquelas figuras, reduzindo a linhas os detalhes de sombra e cor.

“Não há nessa proposta qualquer desejo de sobrepor um traço autoral meu ao de Torres Garcia”, tentei explicar, e mesmo que a explicação, ao ser dita, parecesse frágil continuei deixando claro que o desenho seria uma nova reprodução, como se sobrepusesse às imagens uma folha fina de papel vegetal, e nela copiasse fielmente as linhas que dão forma e volume à obra do uruguai.

Nessa nova versão aquelas reproduções deixariam de ser as fotos mal impressas das obras perdidas para virarem desenhos das fotos mal impressas das obras perdidas – algo entre um meta-original e uma cópia da cópia. Há algo em uma explicação que sugere que, quando se começa, é preciso ir até o final, mesmo que sem convicção. É preciso confiança: aquela confiança na voz que convence aos mais incautos, e assim continuei falando.

“O livro/catálogo, embora exista, é raro e esgotado, há poucos em circulação. Só foram feitos cem. Vez ou outra me deparo com algum, em lotes de publicações de arte latino-americana, leiloado em grandes casas de penhor, mas o preço é bastante inacessível. Há alguns anos, verifiquei a existência de dois exemplares para consulta na América do Sul, um na própria Fundação Torres Garcia, e outro na biblioteca da USP. Na USP já não existe mais, parece que perderam. Curiosamente essa semana vi um *link* apontando pro MAM de São Paulo. Liguei mas a bibliotecária estava de férias, e lá também ninguém nunca soube do livro. O número de entrada que indicava no *link* parecia não fazer sentido, ou foi o que me disse a bibliotecária-estagiaria-que-cobria as férias. Lhes digo isso, porque hoje, acreditem, hoje mesmo chegou um e-mail do MAM de São Paulo.

*Bom dia!*

*Referente ao livro de sua pesquisa, conforme o envio do seu anexo, informo de que o mesmo está disponibilizado para a sua pesquisa aqui na biblioteca do MAM mediante agendamento. Horário de atendimento: de segunda a sexta feira, das 10h às 18h.*

*Abraços,*

*MAM*

Agradeço ao Sr. MAM paulista mas hoje, justamente hoje, a pandemia chegou, e as bibliotecas estão fechadas. O livro está lá, é o que dizem, mas continuo sem acesso. Ainda duvido da sua existência, e sigo em meus esforços para um dia tê-lo em mãos, à espera de um momento de distração da bibliotecária. Quando acontecesse, fotografaria página por página, e produziria um fac-símile clandestino

a fim de fazer uso indiscriminado daquelas imagens. Sigo rezando pela saúde do Sr. MAM paulista para que finalmente um dia possa visitá-lo”.

Ao fim da história o arquivista-distraído riu contidamente. Perguntei o motivo do riso, ao que o arquivista-distraído respondeu que foi ele quem redigiu o telegrama do museu para a Fundação Torres Garcia. No telegrama dizia que estavam enviando uma caixa com o que restara das obras – uma pequena caixa por sinal, a qual o arquivista-distraído ajudou a embalar. “A seguradora entrará em contato e já está providenciando o ressarcimento. Atenciosamente, MAM”, dizia. Comentei que, pelo dito, o arquivista-distraído àquela altura se fazia passar pelo “Sr. MAM carioca”. O arquivista-distraído em tom irônico riu de forma descontrolada, meio de nervoso, meio de susto, e continuou: “A Fundação nunca nos mandou um exemplar. Não confiavam na nossa capacidade de guardar nada, nem um livrinho”.

### III

Paramos para um café, o curador-cego foi até o bar-criado-mudo e serviu três dedos de uísque. “Alguém?”, perguntou, fazendo gesto com a cabeça. Todos aceitaram. Após alguns cigarros e um relaxar dos corpos, tentei introduzir temas mais polêmicos, resolvo seguir a folha com perguntas previamente preparadas para o encontro. Só eu tenho acesso ao papel: ao rele-la as perguntas me pareceram agora teoricamente fracas. Leio-as em voz baixa: “Se o Museu de Arte Moderna acabou, como disse Mario Pedrosa após o incêndio de 78, o que estamos fazendo aqui hoje? A ginástica retórica que o senhor nos propõe em relação a determinados artistas da década de 70 nos fala mais sobre sua condição de curador do que propriamente dos artistas. Você é um curador artista? Ou apenas artista? O artista ainda existe como ser isolado no circuito, se é que algum dia já existiu, ou ele existe apenas como parte de um argumento para construção de um discurso curatorial/crítico cada vez mais inventivo? Os artistas ainda são necessários? Os curadores ainda são necessários? Qual o papel do artista frente à ‘mão invisível’ do mercado? O mercado regula a condição estética hoje?”.

Por distração, demoro mais que o necessário consultando as perguntas. O arquivista, percebendo o hiato, decidiu exercer sua posição de poder e praticamente impôs a leitura em voz alta. Sem escolha ou qualquer desculpa melhor, o faço. O arquivista-distraído e o curador-cego não esboçaram reação, e permaneceram em longo silêncio. Após a ansiedade que se denotava na minha face rubra (quando cheguei a temer pelo fim da conversa) ambos explodiram em uma gargalhada sarcástica, e logo começam a responder como se estivessem em um talk-show a cada pergunta. “1) nada. 2) eu não sou nada. 3) o Artista não existe, seguimos sendo artistas. 4) fundamentais. 5) fundamentais. 6) foda-se o mercado, na crise é preciso ficar ao lado dos artistas. É só?”, perguntou o curador-cego. Buscando uma rápida solução para o imbróglio, perguntei em que eles vinham trabalhado ultimamente. O arquivista-distraído levantou para mais uma dose de uísque, e o curador-cego se pôs a falar.

## IV

O curador-cego nesse momento sacou uma grande folha de papel enrolada de dentro daqueles canudos que normalmente guardam plantas arquitetônicas, e em seguida solicitou ao arquivista-distraído que começasse a lê-la. A cena, um tanto constrangedora, aconteceu em leitura monocórdica, como uma voz robótica executando a tarefa. Tentei argumentar que poderia fazê-lo mas o arquivista, em postura subserviente que me deixou bastante incomodado, não permitiu. Logo entendi do que se tratava, e o título, em letras bastão muito bem desenhadas, era autoexplicativo: MUSEU DAS EXPOSIÇÕES QUE NÃO ACONTECERAM.

A cartolina era um misto de diagrama do Alfred Baar com trabalho escolar da sétima série. Me atraí por aquela estética: havia algo ali que remetia às feira de ciências, que lembravam Thomas Hirschhorn: o fetiche pelo precário que mantemos em silêncio. Em comum acordo, todos na sala reconheciam o valor de um caos organizado, apesar do silêncio. Seria o precário uma estética? O precarismo um movimento? Os precaristas seus participantes?

No papel de boa gramatura, alguns xerox recortados e colados com Pritt e textos escritos com canetas de diferentes cores reforçavam as intenções e as relações texto/imagem. Como contraponto, na parte organizada do caos percebia-se uma nítida qualidade conceitual: o rigor da bagunça dava ao pôster um equilíbrio que não era fruto do acaso, mas um procedimento de um precarista. Os precaristas e seus planejamentos do precário, pelo desleixo e o conceitual que mantemos em silêncio.

A ocupação do papel articulava massas de informação com vazios estratégicos, e os borrões de cola traziam gravadas as digitais sujas de lápis ou poeira. O uso massivo das cores se limitava a o que oferecia uma Bic 4 cores: azul, vermelho, verde e preto. Eles sabiam muito bem o que estavam fazendo em termos estéticos, e obviamente não estavam na sétima série. O arquivista-distraído, já mais relaxado, seguiu na leitura do cartaz, orgulhoso da sua obra.

### ***1973 – De 0 às 24 horas, de Antonio Manuel***

*A exposição, prevista para inaugurar em 13 de julho de 1973 no MAM, é cancelada, e dois dias depois é exibida na forma de um suplemento dentro do*

periódico *O Jornal*, intitulado *De 0 às 24 horas*. Entre as propostas previstas para o MAM, quase todas foram “adaptadas” para o suporte impresso.

Um relato de Antonio Manuel sobre o episódio, xerocado de um livro, também vinha colado no cartaz:

*“[De 0 às 24 horas] tem um dado anterior que as pessoas desconhecem um pouco: ia haver uma exposição minha, individual, no MAM, numa época de medo, de violência, de crise (1972-73), época muito pesada. Eu tinha uma série de trabalhos para serem expostos. Acontece que, após várias reuniões no museu, a exposição acabou sendo censurada pelos próprios responsáveis por ela. As pessoas acharam por bem censurar os trabalhos porque temiam que eles pudessem provocar situações problemáticas pro museu e pra mim. Então me chamaram e começamos a discutir trabalho por trabalho. Deviam ter umas sete ou oito propostas para a exposição. Aí foram eliminando, e no final sobrou um único trabalho, que era o bode vivo, que pra mim tinha um significado muito especial, principalmente em razão de ele ser uma espécie de símbolo do mal, um bicho sagrado. Diante daquela crise toda, no meio daquela reunião tensa, eu topei expor o bode, o único trabalho que eles deixaram passar. Dias depois, me chamaram outra vez e me comunicaram assim de uma maneira muito paternalista que o bode não representaria meu trabalho, e que eles achavam melhor retirá-lo também.”<sup>403</sup>*

Abaixo do relato de Antonio Manuel havia um xerox ampliado com moldura vermelha, que correspondia a uma espécie de cabeçalho do suplemento. Talvez essa parte tivesse sido escrita por algum editor que esperava explicar alguma coisa para o público leigo d'*O Jornal*. Talvez o próprio Antônio Manuel tenha sentido essa necessidade, e redigido o prólogo em terceira pessoa. O arquivista distraído seguiu em sua leitura orgulhosa:

*“Antônio Manuel é um artista plástico que se tornou conhecido por suas propostas ousadas. A mais conhecida, a mais comentada entre todas, aconteceu em 1970, quando ele resolveu que seu próprio corpo seria a obra. E o exibiu para um público entre curioso, divertido e estupefato. Agora, Antônio Manuel surge com*

---

<sup>403</sup> FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013, p. 183

*outra proposta: está esgotado o ciclo das artes plásticas em galerias, em museus; se a arte, essencialmente, deve ser voltada para o público, para a massa, só terá sentido se feita através de um veículo de massa, de comunicação de massa, a partir dessa premissa, resolveu ele cancelar a exposição que deveria ter sido aberta anteontem no Museu de Arte Moderna do Rio, para que um jornal – O Jornal, no caso – fosse a exposição. Um jornal-exposição. Uma exposição que só dura 24 horas, o tempo que dura um jornal nas bancas. É essa a proposta de Antonio Manuel. Que O Jornal transmita ao público. Para que ele decida.*”<sup>404</sup>

Em letras maiores lia-se: *A LEITURA QUENTE DE PAIXÃO E DA MORTE*. Abaixo do texto vinha colada a capa do suplemento, não em seu tamanho original, mas em uma redução que ainda assim permitia ver a foto da capa com alguma nitidez: uma foto do artista, tal como um galo prostrado em um ninho. Ao lado, seis setas vermelhas saiam daquela foto e apontavam para os desdobramentos:

*Primeira proposta – Urnas quentes*

*Segunda proposta – O bode*

*Terceira proposta – Margianos*

*Quarta proposta – Clandestinas*

*Quinta proposta – Eden*

*Sexta proposta – O galo*

Junto de cada proposta havia outra foto e uma breve explicação do que se tratava. Antes que surgisse a pergunta sobre o porquê da exposição constar no diagrama das que não aconteceram (já que de fato ela acontecera), o curador-cego se pôs a falar: “O que vemos não é a exposição prevista para o MAM, esta foi cancelada”, ele disse. “Por se tratar de uma tradução é que ela pode acontecer. Essa que acontece não era a mesma exposição cancelada, mas um inventário de obras da outra. Ela só existe enquanto tradução, na diluição das mídias que agora metamorfoseavam – usando o termo de Malraux – as obras iniciais. Ela só existe porque agora as obras se colocavam em pé de igualdade com o sensacionalismo ambíguo do jornal em questão. Elas se camuflam e viram folhetim. Por isso ela

---

<sup>404</sup> MANUEL, Antonio. *Exposição de Antonio Manuel (de zero às 24 horas nas bancas de jornal)*. In: suplemento de O Jornal. Rio de Janeiro: 15 jul. 1973, p. 1

pode acontecer e talvez só por isso Antonio Manuel não foi preso ou perseguido ou teve sua exposição fechada. O que foi publicado não era uma exposição tal qual os censores do regime percebiam enquanto uma exposição. Eles não tinham inteligência para isso. Sendo sincero, pouca gente percebeu aquilo como uma exposição, embora estivesse claro. Assim De 0 às 24 horas aconteceu, a outra, sem nome, prevista pro MAM não aconteceu”, concluiu.

Seguindo no diagrama, duas grandes setas levavam desse tópico para outros dois: *Representação brasileira na VI Bienal de Paris* e *Projetos realizados e projetos quase que realizados*. A primeira, à esquerda na cartolina, poderia ter sido lida antes, mas por alguma razão o arquivista-distraído preferiu começar pelo Antonio Manuel – talvez por sua distração característica, talvez porque esse tópico estava centralizado. Como o curador não o interrompera, me pareceu uma escolha consensual. O título era feito com as mesmas letras bastão, escritas em caneta preta e ornadas por uma sombra vermelha, característica comum a todos os títulos. Após uma pausa, o arquivista-distraído continuou:

### ***1969 – Representação brasileira na VI Bienal de Paris***

*A mostra, composta pelos artistas brasileiros que representariam o país na VI Bienal de Paris, foi cancelada em 30 de maio de 1969, no dia da sua inauguração. Mauricio Roberto, diretor artístico do MAM na ocasião, conta que antes da abertura, com os trabalhos já montados, um grande número de artistas e apreciadores já havia visitado a mostra – entre eles o general Cesar Montagna de Souza, comandante de artilharia de costa da I região militar, que chegou às 11 horas da manhã do dia 30 de maio.*

*No começo da tarde o museu recebeu um telefonema do Departamento Cultural e de Informações do Ministério das Relações Exteriores avisando que deveria suspender a mostra. Algumas horas depois um funcionário do Itamaraty veio reiterar a ordem pessoalmente: os trabalhos foram retirados, encaixotados e guardados num depósito. A exposição foi cancelada.*

*Os artistas escolhidos para a representação brasileira em Paris eram Humberto Espindola na pintura, Carlos Vergara na escultura, Antônio Manuel na gravura, Evandro Teixeira na fotografia e a Equipe do Paraná na arquitetura.*

*Sobre os trabalhos selecionados, tanto os de Antônio Manuel quanto os de Evandro Teixeira faziam menção às passeatas estudantis ocorridas em 1968.*

Junto ao texto havia um depoimento de Niomar Muniz Sodré, batido à máquina e acompanhado por uma moldura preta.

*"Já estava montada e os convites distribuídos para a abertura às 18h. Eu estava no Correio da Manhã, quando, as 15h, recebi um telefonema de Madeleine Archer dizendo que os militares haviam entrado no Museu e fechado a porta que dava acesso à mostra, sob a alegação de que era uma exposição subversiva. A diretoria funcionava no bloco-escola. Os militares voltaram em seguida, desmontaram a exposição, colocando as obras no depósito do Museu. Eu, Mario Pedrosa, Mauricio Roberto e Madeleine Archer ficamos conversando até tarde da noite, no museu. Antes de ir embora, eu peguei o trabalho de Antônio Manuel e o levei direto para o Correio da Manhã e o escondi entre as almofadas de um sofá, receosa de que os militares invadissem também o jornal. Na Bienal de Paris, o espaço reservado ao Brasil ficou vazio, com o objetivo de mostrar que a exposição fora censurada."*<sup>405</sup>

A seta em verde levava para um adendo. Nele, lia-se:

#### **O boicote a 10ª Bienal de São Paulo.**

Escrito com letras vermelhas, este subitem trazia o pequeno relato abaixo.

*Após os seguidos atos de censura praticados na II Bienal da Bahia, no Salão de Belo Horizonte e Ouro Preto, e sobretudo na mostra de seleção para a VI Bienal de Paris, que deveria ter sido realizada no MAM, artistas e críticos iniciam um movimento de boicote a X Bienal de São Paulo. O movimento ganha apoio internacional, com a adesão de delegações como Holanda, França, Itália e União Soviética, além de artistas de diferentes nacionalidades. A repercussão internacional expõe ao mundo o autoritarismo do governo brasileiro, que havia sido escancarado com a promulgação do AI-5, no ano anterior.*

---

<sup>405</sup> FREITAS, Artur. Op. cit., p. 69

Voltando à segunda seta que saia do tópico de Antônio Manuel chegávamos a Artur Barrio.

***1978 – Projetos realizados e projetos quase que realizados, de Artur Barrio.***

*Para a exposição marcada no espaço Área Experimental do MAM a ser realizada em 29 de agosto de 1978, Artur Barrio escreve em carta: “Assim, continuando completamente de acordo com minha linha de pensamento/ação considero a exposição PROJETOS REALIZADOS E PROJETOS QUASE QUE REALIZADOS, como realizada.”<sup>406</sup>*

Após o incêndio no museu, diversas mostras agendadas para a Área Experimental foram suspensas ou indefinidamente adiadas, mas a Área Experimental acabou junto com o incêndio: ela não ganhou espaço na proposta de reconstrução do MAM conduzida pela diretoria.

Era nítida a relação com *De 0 às 24 horas*: ambos tratavam de mostras que não aconteceram no museu, mas que de alguma forma vieram a acontecer. No entanto, diferentemente de Antonio Manuel que transferiu sua exposição para um suporte impresso, Barrio tomara uma atitude que conferia ainda mais ambiguidade à sua presença no pôster.

“Mas se foi realizada, mesmo que conceitualmente, o gesto de realização teria como local o MAM?”, questionei. “Se sim, se a exposição consta no registro da instituição como realizada, não faria sentido sua presença aqui nesse inventário. Se não, se ela não é aceita pelo museu, consequentemente a instituição invalida o gesto do artista, o que seria uma ignorância atroz. Enfim, temos um problema. De que lado vocês tão?”, perguntei, provocando o curador-cego.

Como era de seu feitio ele riu, e numa esquiva se pôs a falar dos diversos xeque-mates da história da arte. Nelson Leirner e o porco empalhado, o próprio Barrio com o desenho/manifesto, obviamente Duchamp e a Fonte, até o Ducha com a logo do Itaú tatuada e o Yuri Firmeza e o artista japonês, e tantos mais. “Barrio opera nessa ordem, cabe ao museu aceitar o golpe para que o artista conclua sua

---

<sup>406</sup> BARRIO, Artur. Op. cit., 2002, p. 154

proposta”, afirmou. “É o que escolhemos fazer aqui. Claro que eu estou do lado do Barrio: na crise, sempre do lado dos artistas. Somos *mario pedrosianos*, mas qual é a graça nesse caso? Para crítica institucional continuar existindo precisamos afirmar as caduquices. Em vez de apagar os erros, afirmar os erros. Mas, de fato, nunca parei pra checar se a exposição do Barrio consta no Inventário de Exposições Realizadas pelo museu como uma exposição realizada. Amanhã o arquivista distraído te confirma, embora tenha certeza que, caso a exposição tenha sido dada como realizada, amanhã mesmo ele alterará isso”, disse o curador. Após a explicação, ouviu-se a risada cúmplice de seu parceiro de crime. Desse item uma seta azul e vermelha indica o próximo tópico.

***1978 – Alegria de Viver, Alegria de Criar, organização Lygia Pape e Mario Pedrosa.***

*Após extenso trabalho de pesquisa realizado por Lygia Pape e Mario Pedrosa, a exposição Alegria de Viver, Alegria de Criar, prevista para inaugurar em dezembro de 1978 é cancelada por conta do incêndio no museu.*

*A exposição pretendia reunir a arte dos povos indígenas do Brasil e seus modos de vida. As peças seriam divididas entre Material de Guerra, Cerâmica, Cestaria, Plumária, Arqueologia, Habitação e Navegação, e contariam com legendas explicativas indicando origem, colecionador e traços significantes decisivos.*

O curador-cego interrompeu a leitura, para ressaltar a importância daquelas legendas explicativas, que passariam sem o adendo. Imediatamente elencou a equipe que cuidaria dessa parte – nada menos que um time estelar de antropólogos: Berta Ribeiro, Lux Vidal, Tereza Bauman, Carmen Junqueira, Eduardo Viveiros de Castro, além de Darcy Ribeiro como principal consultor<sup>407</sup>.

Continuando na leitura vinha uma reprodução de um documento datilografado por Mario Pedrosa. Colado na cartolina, o recorte trazia uma moldura

<sup>407</sup> QUINTELLA, Pollyana. *Mario Pedrosa entre os tupiniquins ou nambás: uma perspectiva primitivista para a arte pós-moderna*. Dissertação (mestrado em arte e cultura contemporânea). Programa de pós-graduação em artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2018, p. 22

verde ondulada, diferenciando-se das demais xerox daquele pôster. Não ficava claro ao certo o motivo do ornamento.

*"1. A mostra deve se iniciar com vastos painéis fotográficos valorizados por uma iluminação de alto nível técnico com uma ideia clara do mundo onde viveu e vive o índio. As florestas, os rios e as savanas onde se encontram os aglomerados tribais sobreviventes.*

*2. As habitações, as malocas, mostrando a extrema sabedoria arquitetônica do índio em termos de construção das estruturas e dos materiais usados, capazes de ensinar lições aos nossos arquitetos modernos.*

*3. Ligada a sua habitação, em plenos trópicos, está a vida social e ceremonial, a guerra e a paz da tribo. Aí estarão as armas, os meios de transporte, os instrumentos de trabalho e os fetiches para as diversas fases da vida comunal.*

*4. O interior da maloca onde a distribuição das funções se faz. O lugar do homem, o lugar da mulher, depois nossa representação geral, ficando possível as características por tribo, para que não esqueçam que a coletividade tribal é em si mesmo a autoridade determinante.*

*5. As atividades diversas da vida tribal serão representadas por células vivas, por materiais e por tribos."*<sup>408</sup>

Em seguida, uma frase escrita em vermelho em um tamanho ligeiramente maior que as outras gritava em destaque: *Cartas institucionais indicam a tentativa de trazer o Manto Tupinambá do Museu do Homem na França*. Não pude deixar de pensar no quanto complexo me parecia a operação. Não se tratava, afinal, de uma peça comum: os mantos Tupinambás são alguns dos mais simbólicos artefatos indígenas usurados durante o Brasil-Colônia. Trançados em fibras naturais e penas vermelhas de Guará e azuis de Araruna, possuíam uma beleza hipnótica, e hoje só há cinco ainda conservados. E nenhum no Brasil: foram levados para Europa, ainda que não se saiba exatamente como foram parar nos museus que estão agora. Uma vez aqui, um manto tupinambá no MAM não deveria ser devolvido jamais, era minha opinião.

Teríamos, porém, condição de preservá-lo? A família Oiticica acha que não, e não os recrimino: o próprio incêndio do MAM corrobora a tese, e o recente

---

<sup>408</sup> Ibidem, p. 25

incêndio do Museu Nacional a reafirma. Talvez nunca tenhamos maturidade para lidar com o passado e, enquanto isso, nos colam o rótulo de país do futuro – e talvez não queiram que lidemos com nosso passado. Pois encarar esse processo mudaria muita coisa: o Brasil é o país que mais importou escravos da África e, após 400 anos, foi o último país independente a abolir a escravidão. Talvez tenhamos que começar por aí – e ainda hoje existem escravos, os Tupinambás foram dizimados e continuam sendo. Deste ponto uma seta preta conduzia ao último item do pôster.

### ***1989 – Fênix, org. Paulo Herkenhoff***

*Uma exposição com o objetivo de discutir definitivamente o incêndio, posicionando-se como superação das contingências. O projeto é abortado por pressões internas.*

*“A participação de artistas brasileiros e estrangeiros será criteriosamente definida a partir da obra: tomarão parte os artistas que de algum modo trataram da questão (fogo, escombro, destruição) ou aqueles que, no teor da sua linguagem, poderiam absorver a questão. A definição rigorosa desses critérios será importante, pois em princípio a grande maioria dos artistas poderia participar. No primeiro caso não é qualquer figurativo que poderia participar, mas somente os que tem uma relação com o tema (ex: Ed Ruscha tem um quadro sobre um incêndio imaginário em um museu de Los Angeles, “LACMA on fire”, portanto sua participação na exposição não seria uma adaptação oportunista). No segundo caso, Christo seria convidado a empacotar escombros do incêndio, num processo ético de recuperação das obras de arte destruídas e sua reposição no campo simbólico.*

#### *Artistas convidados*

- 1 – Christo – empacotamento de escombros*
- 2 – Arman – assemblage de molduras*
- 3 – Ruscha – MAM in fire*
- 4 – Erté – iniciais do MAM*
- 5 – On Kawara – pintura da data da inauguração da exposição*
- 6 – Bidlo – pintura da série “Not Morandi” com nossa obra perdida*
- 7 – Buren – projeto de utilizar um dos antigos painéis do MAM*

- 8 – Kieffer – cena das cinzas no interior do MAM  
9 – Dokoupil – pintura de uma palavra  
10 – Farnese – utilização de peças queimadas  
11 – Antonio Manuel  
12 – Gerchman – Gnosis  
13 – Anna Bella Geiger – transformação da matéria  
14 – Burri – obras com fogo  
15 – Cesar  
16 – Sherrie Levine – ‘remaking’

Assinado: Paulo Herkenhoff<sup>409</sup>”

Alguns pontos chamam atenção: toda a lista é pessoal, e essa me lembra um pouco aquelas correntes que circulam pelo facebook, elencando “15 artistas dos anos 80”, “10 discos que marcaram sua vida”, “20 livros da década passada”, e tanto mais. Abaixo do texto datilografado, uma foto do projeto mostrava o um esboço de algo, um papel pautado, escrito à caneta azul, com manchas de envelhecimento na borda e letras rasuradas. Quem guardou aquilo tinha nítido interesse histórico.

Uma exposição dos anos 80, com os grandes nomes do circuito. A lista hoje parece curiosa, e não sei se hoje Paulo Herkenhoff a manteria. A clara opção por artistas de fora do Brasil saltava aos olhos, talvez como uma tentativa de resgatar a confiança na instituição. Uma exposição que tivesse uma reverberação mundial sobre o desastre que rompeu com toda a confiança do MAM seria uma tentativa de mostrar ao mundo da arte que o MAM voltara ao circuito – uma exposição como estratégia de marketing, de comunicação.

Não que fosse equivocada a lista, essa não era a palavra., mas sim curiosa, ainda que um pouco fetichista em relação à ruína. Não se pode esquecer, porém, a data do projeto, 1989. Hoje o “Anjo da História” do Benjamim é discutido na escola, muito já se falou sobre o assunto: os fins do moderno, os fins de uma era, os fins de um século, os fins do mundo, os fins da arte, da pintura, do museu. Mas

---

<sup>409</sup> Documento pesquisado no arquivo do MAM, na pasta referente ao Projeto Fenix. A citação corresponde a transcrição na íntegra do referido documento.

naquele momento dos anos 1980, o muro de Berlim ainda estava caindo. Muita coisa mudou de lá pra cá – do fim pra frente.

Mentalmente faço o exercício de pensar em outra lista, mantendo o número de 16 participantes como parâmetro, o exercício é divertido e acabo extrapolando o número inicial. Em seguida, divido minha lista com o curador e o arquivista.

*1 - Lais Myrhha – Reprodução em escala 1:1 de uma coluna das que sustentam o pilotis do MAM. A coluna estaria deitada no chão.*

*2 - Rosângela Rennó – Trabalho com os registros das obras queimadas.*

*3 - Carlos Vergara – Frotage da parede do MAM feita com as cinzas do incêndio.*

*4 - Andy Warhol – Serigrafias das ruínas do museu.*

*5 - Ilya Kabakov – Trabalho sobre um museu que pegou fogo.*

*Ficcionalização sobre o arquivo do MAM. Textos, narrativas e personagens.*

*6 - Dominique Gonzalez-Foerster – Aplicação de filtro vermelho nos vidros do museu.*

*7 - Walter Carvalho – Filme SOS MAM.*

*8 - Wolfgang Tillmanns – Fotos do Aterro do Flamengo.*

*9 - Matheus Rocha Pitta – Jazida. Fotos de latas de filme (moedas) nos porões do museu.*

*10 - Rivane Neuenschwander – O nome do medo (medo do incêndio no museu), a partir da fala de Niomar Muniz Sodré: “eu sempre sonhei com um incêndio no museu”.*

*11 - Luiz Roque – Rio de Janeiro (filme). Filme que reproduz o incêndio no museu e a trajetória de um personagem habitante do Parque do Flamengo.*

*12 - Laura Lima – Obras de tule e gelo seco / fumaça.*

*13 - Fischlly and Weiss – The way things go (filme realizado no ateliê dos artistas onde a sequencia de acontecimentos se da a partir de uma série de destruições instauradas por reações químicas e acontecimentos físicos).*

*14 - Alfredo Jaar – Trabalho sobre o museu de papel que depois é incendiado (The Skoghall Konsthall).*

15 - *Dan Graham – Maquetes (pensando o MAM e a funcionalidade do projeto moderno).*

16 – *Luiz Alphonsus – Sequencia de fotos com fogo em buraco na praia (negativo/positivo).*

17 – *Cildo Meirelles – Fiat Lux.*

18 – *Um audiovisual do Frederico Morais sobre o incêndio.*

19 – *Artur Barrio – Projetos realizados e projetos quase que realizados (carta ao MAM).*

20 – *Tingelly – Fazer uma escultura auto destrutível “homenagem ao Rio” (como “Homage to New York”).*

Parei no 20. Enquanto a elaborava entendi o quanto estranho eram essas obras comissionadas, sempre a serviço de uma construção de discurso externo a elas. Como não existem, são simulacros de obras pensadas por um curador, alguém que já intuiu o discurso a priori, e busca através de torções e distorções teórico/estéticas validar sua retórica. São obras de um curador a partir das estratégias de determinados artistas: são trabalhos de um curador, e ele deveria assiná-los.

Eu sei, essa discussão é longa, e evoca Harald Szeeman, Frederico Morais, Lucy Lippard e mais. Naquela *Documenta 5*, diziam os artistas: você faz uma exposição como pinta um quadro, só que nesse caso, nós artistas somos as tintas. Não lembro se a frase era essa, mas algo nesse sentido. Alguns abandonaram a exposição, outros não, e hoje naturalizamos o discurso: a questão não é o gesto artístico, mas sim a não afirmação desse gesto. É como no jornalismo, que se diz isento quando veladamente está emitindo opinião. O problema nunca é a opinião, mas a opinião disfarçada de isenção. De qualquer forma é uma lista, e toda a lista é pessoal. Toda a exposição é uma lista. Se não concordamos, que então façamos outras listas. Outras colagens. Outros recortes.

Ouvindo novamente minha lista, agora com mais atenção, o curador-cego se ateve ao item 4. Pede para repeti-lo. E mais uma vez. E outra. Não entendo o espanto: obviamente algum daqueles exemplos impossíveis. A obra não existe, e é claro que Andy Warhol não poderá fazê-la (embora pudesse tê-la feito). O curador-cego se pôs a falar das imagens de morte, desastres, cadeiras elétricas e acidentes de carro. Em certo momento a fala cessa, e seu olho cego me impedia de saber se

havia alguma emoção no relato: a fala monocórdica suscitava a frieza da teoria, mas um olho cego de óculos jamais se enche de lagrimas.

O curador-cego era uma estátua de mármore, ou uma cabeça de Brancusi queimada em sua expressão sintética. Cabeça de ovo. Cabeça de ovo sem olho. O curador-cego agora falava de como ficou cego em um acidente de carro, e em seguida me mostrou a foto. Guardava um exemplar no bolso, na carteira, junto com documentos e cartões de visita, e a foto verde reticulada parecia de Andy Warhol, e era: A imagem de um acidente de carro. *Car Crash*. Seu acidente virou imagem de jornal e voltou como obra: sua última visão agora era um quadro verde assinado por Andy Warhol.

Ele não se lembrava do acidente. Guardava a foto como recordação do período em que vivera nos Estados Unidos. O quadro de Warhol foi vendido recentemente em um leilão da Sothebys por 105 milhões de dólares, e o curador-cego comentou o fato não escondendo seu orgulho. Era como se, nesse caso, ele fosse o modelo vivo. Chegara a citar Dora Maar e a relação com Picasso. Mais uma vez não fazia sentido.

## V

Cheiramos rapé. “Um rapé dos Huni Kuins”, afirmou o arquivista-distraído. “Não faz muito que, em uma cerimônia de ayahuasca, lembrei de Niomar e daqueles sonhos com o incêndio no museu. Tive uma miração do museu pegando fogo, mas nesse caso não era um sonho premonitório. Não sofria como aquela senhora com as fragilidades da instituição, essas preocupações nunca tive: esse museu nunca foi meu. O museu que sonhei não era o MAM, ou algum outro reconhecível – creio que era o mundo, o museu-mundo: meio melancólico, meio *naif*, eu sei. Esse museu mundo não era o mundo institucional, do banco que patrocina o museu, com seus homens brancos e sorrisos brancos, e que deseja secretamente controlar a narrativa do mundo através de seus departamentos de *marketing*”, disse o arquivista.

Talvez os bancos hoje sejam o último bastião da modernidade torta. Eles ainda desejam controlar as grandes narrativas, ainda fingem acreditar nas grandes narrativas, mesmo que não acreditem de fato: baseiam sua publicidade nessa crença de que podem controlar o futuro, e de que o futuro é bom. O tempo passa o tempo voa e a poupança continua numa boa. Invista aqui.

Mas o banco faliu. A poupança foi confiscada no plano Collor. O arquivista-distraído esboçou um sorriso e completou: “Mas não, a visão que tive não era nada disso”, disse. Entre risos abertos, afirmou que o museu-mundo daquela visão embriagada era uma oca que no centro tinha uma réplica da Torre Eiffel. “Muito maior que a original, devia ter umas três vezes o tamanho, e ainda funcionava como antena”, ele disse. “Na visão que tive”, completou o arquivista-distraído, “dava pra ver as ondas de rádio que ganhavam uma coloração crepuscular e formas de serpentes. Havia muitos pássaros pousados: tucano, tuiuiú, saíra sete-cores, tiê sangue. Dentro da oca, milhares de objetos ordinários: escova de dente, guarda-chuva, abajur, óculos, prato, liquidificador, pente... E sons de todos os tipos: tosses, sirenes, gemidos, gritos, soluços, respirações, pigarros, silêncios”, ele disse.

E seguiu: “Em determinado instante tudo aquilo começou a queimar. O calor da madeira derreteu as bases da torre, que se desfez feito picolé. Os objetos voaram pelos ares como no *Zambrinskies Point*, do Antonioni: aquele que a casa explode no final. O som desapareceu. Não sobrou nada. Nem ruína. Nem barulho”. O arquivista-distraído pontuou que, depois de relatar a miração ao pajé, já não lembrava da longa explicação recebida, mas foi categórico ao afirmar que havia

guardado uma única frase: “Na nossa cultura nós queimamos o passado”, falara o Pajé. “Era isso que todos queriam quando o museu pegou fogo”, disse o arquivista, tomando a frase ao pé da letra. “Queimar as velhas aldeias para construir novas, sob novas bases”, concluiu.

Mais uma vez desconfio da narrativa do arquivista-distraído. Ainda que interessante, não encontro relatos de que queimar velhas aldeias seja uma prática entre os Huni Kuin. Já os Yanomamis, esses sim costumam incendiar malocas quando migram, quando querem livrar-se de uma praga ou quando um líder importante morre, conforme mostra a foto de Claudia Andujar de frente para uma maloca pegando fogo.

## VI

Nesse instante o curador-cego sussurrou algo próximo ao arquivista-distraído, mas o diálogo breve é ininteligível para mim. O curador-cego caminha até o bar, desloca levemente a mesa e abre uma portinhola, não sem antes se servir de mais um dedo de uísque. Tratava-se de um fundo falso: havia uma espécie de cofre na sala. O curador retira do cofre um pedaço de pano dobrado, que a princípio pensei ser uma almofada ou uma bandeira do Partido Comunista. Em rápido movimento, porém, o curador-cego desfraldou um Parangolé de Oiticica. Vermelho. A frase estampada, “Incorporo a revolta”, ironicamente estava de ponta-cabeça, mas o sentido da leitura não fazia qualquer diferença para um curador-cego: tal como um fundo falso, um Parangolé falso.

“Mas existe Parangolé falso? Já existiu um verdadeiro? Aquele zero, feito a mão por Hélio Oiticica, costurado e colado à cola quente no quarto da casa da família no Jardim Botânico?”, pergunto. “Um Parangolé é uma ideia. Neto de anarquista, Hélio entendia o fetiche da mercadoria”, respondeu o curador. “Neto de anarquista e filho de arquivista”, completa o arquivista-distraído. “Hélio entendia o fetiche da história”.

“Esse Parangolé foi conquistado durante uma exposição aqui mesmo, no museu, onde havia Parangolés para uso público”, comentou o curador-cego. “Troquei por um casaco verde”, completou, para em seguida descrever o feito sem muita emoção. “Apenas vesti o Parangolé e caminhei lentamente até minha sala”, disse. O Parangolé está lá até hoje, de fato nunca saiu do museu e, portanto, não pode se dizer que foi roubado. Já o casaco verde, hoje é acervo do Projeto HO.

Naquele dia o curador-cego chegou na sala e disse efusivo ao arquivista-distraído: “Nós temos um Parangolé e ninguém jamais poderá saber disso”, e imediatamente eles fizeram o cofre. A história relatada me lembra Lourival Cuquinha, que operava no mesmo procedimento. Após desfilar uma noite com a “obra”, Cuquinha foi intimado a devolvê-la. O gesto é registrado em vídeo e vira obra: hoje o vídeo é parte do acervo do museu. Cuquinha desejou o espetáculo crítico-institucional, o curador-cego, o fetiche colecionista.

Penso em quantos casacos, sobretudos, jaquetas, blusas não devem estar no Projeto HO aguardando serem destrocados por Parangolés rebeldes – Parangolé rebelde, aquele que deixa a vitrine pra ganhar o mundo. Ser rebelde talvez, seja o

que melhor sabe fazer um Parangolé (convenhamos que dançar controladamente dentro de um museu a frente de um espelho a procura da *selfie* perfeita é um destino constrangedor para um Parangolé).

“Deviam fazer uma mostra só com as roupas que libertaram esses Parangolés de tal confinamento”, sugere o arquivista-distraído. “Para um Parangolé o museu é o mausoléu?”, pergunto. “Todos os Parangolés roubados são livres! Todo museu é um pouco mausoléu, um pouco carnaval”, vocifera o arquivista-distraído. “Qual seria o valor de um Parangolé replicado, agora que aquele original, feito por Hélio Oiticica em seu quarto na casa do Jardim Botânico queimou em um incêndio ocorrido nessa mesma casa?”, questionei. “Paradoxos da arte, uma ideia tem preço”, me responde de pronto o curador-cego. Penso que a justificava da existência do fundo falso naquela humilde sala é diretamente proporcional à consciência desse valor da ideia, que certamente não era pouco. “Incorporo a revolta pra mim”, resumiu o curador-cego em seu delírio autocentrado.



## VIII

O arquivista-distraído disse que não era incomum ouvir fantasmas nas galerias do museu. “Eles não arrastavam correntes, mas conversavam entre si, sobre tendências da arte moderna”, contou. “Pareciam parados no tempo. Não conseguíamos saber se eram fantasmas dos anos 1920, 1970 ou de hoje, mortos há 5 ou 10 anos atrás. Talvez velhos amantes com alguns preconceitos ao contemporâneo, daqueles que pregam o fim da arte na literalidade. Não faz muito ouvi uma prosa que me ficou gravada”, disse o arquivista, narrando uma espécie de fofoca de fantasmas.

“Ela disse: ‘Gosto de Segall, é um dos pintores que melhor sabe exprimir os horrores da guerra. Segall fazia parte dos vencidos, dos humilhados, o ser humano é o centro de sua preocupação. Homens e mulheres vivem o sofrimento, cada um deles retrata uma dor real, existente, desses quadros retiro sempre uma emoção patética, mas tranquila. É um protesto feito quase em silêncio, Bem diferente daquilo que se extrai do *Guernica*. de Picasso. Um grito de revolta diante do absurbdo da guerra’. Ele perguntou: ‘Se extrai do que?’. Impaciente, ela respondeu: ‘do *Guernica*, você nunca viu?’ . Ele balançou a cabeça negativamente, ela se limitou a um ruído de reprovação. ‘Então você não conhece nada’, ela afirmou. ‘Do que? Da guerra?’ ele questiona, ao que ela responde: ‘Não, da pintura’, e, aumentando o tom, afirma: ‘Você não conhece nada’. Uma música incidental começou a tocar ao fundo enquanto ele e ela continuaram caminhando no museu”<sup>410</sup>, contou o arquivista.

Intrigado com o relato, comentei que andava pensando nas diferenças entre fantasmas e zumbis (uma busca rápida revelou que fantasmas são almas sem corpo, e zumbis são corpos sem alma). “Tomemos alma como uma espécie de vitalidade que nos faria caminhar para frente, o livre-arbítrio, quiçá”, falei, em tom explicativo. “Ou a aproximação de aura e alma, ambas etimologicamente próximas e derivadas de condições não materialistas e espirituais. Pensando no clássico ensaio de Benjamin, se a obra de arte na sua reproduzibilidade é uma obra sem aura, a fotografia e o cinema seriam artes-zumbi?, será que caberia essa análise?”, questionei.

---

<sup>410</sup> [filme] *São Paulo S.A.* (dirigido por) Luis Sergio Person. São Paulo: 1965.

“Essa ideia de ‘alma’ traz embutida algum juízo de valor”, retrucou o arquivista, reafirmando as aspas com o gesto das mãos. “Como se alma fosse necessariamente alguma coisa boa, e de fato não é. Se pensarmos no apocalipse zumbi como uma manipulação das massas sem alma, continuamos com o juízo de valor, continuamos aplicando valores morais sobre os conceitos. Nesse caso voltamos às velhas questões, por exemplo, de quando a esquerda se referia à mobilização das massas para realizar a ‘revolução’”, seguiu o arquivista, novamente reforçando as aspas na palavra “revolução”. “Pois então a metáfora me parece caduca. De fato, talvez não sirva para o presente”, concordei com o arquivista. “Mas sobre os zumbis, que los hay, los hay”, completei. “Sonho com a frase ‘nesse instante zumbis passeiam pelo espaço’, escrita na porta de um banheiro público, como um chamado às massas”, disse, em tom irônico. “Hoje no metrô, a caminho do museu, não pude deixar de notar os olhos caídos de uns sete ou oito passageiros infectados. Os zumbis estão entre nós, só não são capazes de se mobilizar para a revolução. Nisso talvez consista a questão primordial da esquerda: a incapacidade atual de mobilizar as massas”, concluí. O arquivista-distraído rebateu: “Não existe mais massa, virou poeira faz tempo. Eu ainda confio nos fantasmas, torço para que eles, puxando pés incautos na madrugada, ainda possam atiçar alguma revolução”. O curador-cego comentou que seu antigo cão-guia se chamava Zumbi – obviamente negro como sua própria sombra.

Voltando à tentativa de contrapor Benjamin aos zumbis e fantasmas, pondo à imagem técnica uma espécie de arte-zumbi, perguntei se a desmaterialização da arte seria então uma arte-fantasma. “Um discurso etéreo que estabelece autonomia sem a materialidade”, disse, carente de convicção no que eu mesmo acabava de propor.

O curador logo rechaçou a proposta: “Não existe arte desmaterializada na sua essência. A pulverização dos meios sempre tem como fim alguma materialidade, mesmo que efêmera, mesmo que instantânea. Sempre há alguma materialidade”, ele afirmou. “E fora tudo que fica disso: Os restos, o arquivo, o discurso, a imagem do acontecido. O meio da arte já entendeu isso muito bem: se não há o que vender, que se venda o arquivo. A arte é na sua essência materialista. Os zumbis e fantasmas dizem respeito às autonomias, não à arte”, reiterou. O curador seguia em discurso.

“Nesse caso, colar a imagem técnica a uma falta de autonomia zumbi, é, portanto, inconcebível. Você não está entendendo nada”, me disse. “O contemporâneo é a eterna luta entre a autonomia da arte e a autonomia do sujeito. Mesmo a ‘arte sem alma’ é impregnada de autonomia, e era esse o ponto de Benjamin. Ele entendia a potência do deslocamento dessa autonomia, de um campo presencial para um campo zumbi ou fantasmático. E mais uma vez, o fato desse texto ter ainda hoje algum apelo se dá justamente por não colocar juízos de valor sobre a perda da aura. A autonomia da arte não mais dependeria do sujeito, do momento capitular da sua execução, e isso sim estabeleceu, entre outras coisas, a possibilidade de fragmentação desse sujeito contemporâneo. A partir do momento que sua presença deixava de ser essencial, a arte se libertava da primazia do autor ou da autonomia do sujeito. Agora podemos sem culpa sobrepor presenças”, afirmou o curador.

Em seguida seu discurso se inflamou: “Foda-se o sujeito! É isso que nos fala o contemporâneo, tentando a todo instante resgatar algum contorno para esse corpo agora frágil e diluído em micro presenças. Nesse sentido, a edição, o corte, a ruptura, resgatariam a presença do sujeito para o campo de distanciamento das novas mídias. É o sujeito quem edita, quem escolhe: por traz do algoritmo há um sujeito. Novas presenças podem ser forjadas no agora, mesmo no controle do capitalismo, mesmo no distanciamento do sujeito que executa a ação de escolher. Quem forja o aço, quem pinta a tela, quem produz a imagem há muito não importa, mas paradoxalmente hoje voltou a importar. Os revisionismos, as correções de rota de um circuito excludente e elitista, nunca foram tão falados. Nunca foram tão executadas por departamentos de marketing atentos ao agora. É a briga que mencionei, da autonomia da arte contra a autonomia do sujeito. O MoMA fez uma grande reforma na sua coleção permanente, incluindo os excluídos. Agora o sujeito importa. Tomara que siga importando, porém seguimos na luta para distensionar esses limites: para que o sujeito novamente não precise falar de si para existir no circuito, e que esse circuito abarque uma multiplicidade cada vez mais plural de sujeitos”, ele disse, para enfim concluir: “Sobre a arte zumbi *versus* a arte fantasma, não acho que seja relevante, e se formos manter esse debate, que ao menos não façamos juízos de valor, assim como propôs Benjamin lá trás”.

Após o discurso do curador-cego, sou obrigado a concordar com ele, e sigo assim apostando nos fantasmas: procurando fantasmas no museu. É o que tenho

feito desde então, desde que entrei aqui nessa sala – e me lembro de João Cabral de Melo Neto.

foste ainda o fantasma  
Que prelê o que faço,  
E de quem busco tanto  
O sim e o desagrado.<sup>411</sup>

---

<sup>411</sup> MELO NETO, João Cabral de. *Museu de tudo*. In: *Museu de tudo*. São Paulo: Cia das Letras, 2009

## IX

Em algum momento me levantei em direção ao banheiro. Perguntei onde ficava, mas na verdade já sabia a resposta, e apenas queria ter certeza de que eles usavam o mesmo banheiro que o público comum do museu – apenas queria deixar claro o porquê da minha ausência temporária. Àquela altura já não havia mais ninguém no museu. As luzes estavam apagadas, os projetores desligados, não havia um vigia, ninguém.

Caminhei lentamente na escuridão, só com a luz dos grandes postes do Parque do Flamengo que entravam pelas paredes de vidro. Os postes são como flores gigantes, flores de concreto que extrapolam a escala do jardim de Burle Marx. As flores ganham o céu, estabelecem a conexão entre céu e terra. Paraíso e inferno. Há algo mitológico, pensei. Essa era agora a outra luz do museu: um museu da penumbra. O Brancusi agora era banhado do tom laranja-mercúrio, e a escultura livre para ser apalpada e quem sabe roubada nas suas novas cores já não era a mesma que valia milhões. Me impressionava a luz uniforme que invadia a sala. Não havia luz direta, mas havia bastante luz. O Brancusi, que já não era aquele original com seu polimento espelhado, era outro. O museu era outro. O Sergio Camargo branco, agora laranja-mercúrio, era outro. A penumbra de mercúrio transformava tudo.

Namorei uma menina que só transava à luz de velas. Era um fetiche, que começara romântico, mas logo tornou-se obsessão. Com o tempo ficou claro que não havia outra maneira de fazê-la sentir prazer. O lusco-fusco, o entrever, o limite visual entre uma ruga de expressão e uma de velhice lhe dava tesão, e era esse entrever que eu experimentava agora. Como um museu à luz de velas, uma grande vela materializada nas luzes do vapor de mercúrio. A menina já não sei onde está, só lembro que certa vez queimamos uma cortina. A vela lambeu rápido a cortina de algodão ao lado do sofá. Por sorte, só ela, a cortina, se perdeu, e não o sofá nem nossas vidas – que seguiram caminhos distintos apenas. As luzes do aterro foram as testemunhas do incêndio do museu, pensei, imaginando a cena da grande caixa de concreto com suas labaredas na janela sob aquela luz de velas gigantes. Não tiveram a mesma sorte que eu, pensei. Aqui a casa lambeu inteira de uma vez só.

## X

Naquele instante um narrador permanecia na sala. Agora ele observava secretamente tudo o que se passava na minha ausência e, ainda que eu não tivesse acesso, no domínio desse texto que não é meu o narrador fez seu relato: o curador-cego comentava irascível sobre vários problemas na figura de um artista-arquivista. “Como alguém se autonomeia artista-arquivista? Parece um jovem leitor de Deleuze, que pouco entende do corpo sem órgão e acha que tudo aquilo, lido de relance, tem a ver com sua pesquisa de arte. Ora, todas as pesquisas de arte têm a ver com Deleuze, todas as pesquisas de arte têm a ver com arquivo em algum grau, mais ou menos direto, isso não é sua exclusividade, meu caro”, dizia o curador.

Na minha volta havia uma certa impaciência no ar, mas por outro lado fazia-se nítida na face do curador e do arquivista a sensação de utilidade do departamento. Não eram comuns as visitas, muito menos as entrevistas ou conversas sobre o que se passava ali. O último ciclo de palestras, que não poderia se dizer um sucesso, tampouco fora um fracasso. Mas fato é que o curador-cego e o arquivista-distraído já se mostravam cansados de suas atividades. Os anos finais do DecarMAM, foram anos tristes, principalmente os últimos quatro. Após tantas crises internas e externas, havia um cansaço iminente. O museu tinha cada vez menos verba, e assim as atividades do Departamento foram rareando – esse ciclo de palestras era uma tentativa de vitalidade, aquela atividade anual que provava a importância de não acabarem com tudo. Mas era sabido que ambos, o curador-cego e o arquivista-distraído, estavam cansados, e almejavam uma bela demissão para gozarem em paz dos direitos trabalhistas adquiridos.

## XI

Uma escultura da Maria Martins se perdeu. Era “O Impossível”, não, mas poderia ser. Diz-se que ela havia derretido com o calor do fogo. Quantos graus são necessários para derreter completamente uma escultura em bronze maciço, até esta virar água e escorrer pelo ralo? Havia diretores cujo as obras estavam “guardadas” em suas próprias casas, é o que dizem. Essas não queimaram, é o que dizem. Salve o deslize, ganharam sobrevida graças à prática pouco usual de conservação e armazenamento do acervo.

## XII

Você acredita demais no cubo branco. Isso não é nem nunca foi um cubo branco, a pureza é um mito. Olhe essas paredes: você vê algo branco aqui? Se esse museu estivesse vazio já seria um belo museu. Só essas janelas, e nada mais.

### XIII

Aquela sala estava ficando pequena para nós três. Era hora de acabar. Disse que precisava ir embora, e o arquivista então se levantou e me entregou um livro de capa preta e gasta. No título se lia: “Museu das visitas ao museu”. Apesar de algumas páginas escritas, a grande maioria estava em branco. Sem explicações o arquivista-distraído pegou a caneta e escreveu: “Para o amigo arquivista, o arquivo aberto” e assinou, datou, e me entregou novamente. Peguei o livro e minhas coisas, e o curador-cego me ofereceu uma carona em seu taxi – o arquivista-distraído continuou no museu. No trajeto, perguntei sobre o arquivista permanecer no museu àquela hora. “Ele sempre fica”, respondeu o curador-cego, lacônico. Na porta de entrada não havia vigia. O curador-cego tinha a chave. Abriu e fechou o museu. No caminho de casa pude olhar o que havia no livro.

### ***Museu das visitas ao Museu<sup>412</sup>***

*Visitas ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de 1958 à 1978, período a partir de quando o MAM passa ocupar a sua sede definitiva no Parque do Flamengo.*

#### **1958**

**4 de janeiro.** Por ocasião da passagem do ano, o engenheiro Fuad Matta e seu colega Carlos Góis, representantes da Companhia Construtora Nacional, ofereceram drinks em homenagem aos diretores da instituição e aos demais profissionais que também prestam serviço à obra do Museu, como Affonso E. Reidy, Nilza M. Lessa Bastos, Ligia Fernandes e outros.

**17 e 18 de janeiro.** No Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro houve ontem a cerimônia de plantação das Palmeiras Imperiais por diversas pessoas da mais alta expressão social, política e artística do país, lideradas pelo presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira.

**8 de fevereiro.** Em visita às novas instalações do MAM, o governador do Rio, Jorge Lacerda, e o sr. Adolpho Bloch, diretor da “Manchete”.

**11 de fevereiro.** O Museu de Arte Moderna do Rio, em suas novas instalações no Aterro da Av. Beira Mar, foi demoradamente visitado pelo diretor-presidente da Sears no Brasil e sra. D. L. Buting. O Sr. Buting mostrou-se particularmente interessado no aspecto gráfico, de desenho industrial e propaganda.

**19 de fevereiro.** Buch Arns, arquiteto americano, após a visita manifestou sua admiração pela grandiosidade do projeto do MAM, cuja arquitetura era um verdadeiro padrão internacional de museu contemporâneo.

---

<sup>412</sup> Todas as notícias presentes nessa parte foram retiradas de matérias publicadas no Jornal Correio da Manhã, do Rio de Janeiro, no ano de 1958. O jornal cujo o fundador e dono era Edmundo Bittencourt, casado com Niomar Muniz Sodré, então diretora do MAM, teve importante papel em divulgar o Museu de Arte Moderna e inseri-lo no circuito cultural e social da cidade.

**20 de fevereiro.** Os deputados Colombo de Souza e Antônio de Pádua Chagas Freitas visitaram demoradamente as novas instalações do Museu de Arte Moderna do Rio.

**21 de fevereiro.** O ator norte-americano Van Heflin e sua esposa, acompanhados de Niomar Muniz Sodré, inteiraram-se, junto à maquete, dos detalhes arquitetônicos, pedagógicos e artísticos do MAM. Ficaram impressionados e aplaudiram sinceramente: nunca tinham visto um museu moderno de tal porte.

**21 de fevereiro.** Ontem, à tarde o Museu de Arte Moderna foi visitado pelos membros da delegação cinematográfica americana, que se encontram no Rio. Conversando durante o coquetel servido após a visita, Harry Stone, o homem que defende os interesses dos 9 maiores estúdios de Hollywood na América Latina, disse que Van Heflin é realmente, um apreciador de pinturas e esculturas, e que sua visita não se tratava de mera formalidade. “Ele verdadeiramente fazia questão de ver o MAM de perto”, afirmou.

**25 de fevereiro.** As componentes do Woman’s Club do Rio de Janeiro, que receberam recentemente uma numerosa comitiva de senhoras norte americanas, estiveram em visita à sede do MAM, conduzindo as visitantes da grande nação americana para que pudesse ver de perto uma das iniciativas brasileiras que se ombreia – e quase supera – as organizações congêneres do mundo inteiro.

**4 de março.** Não obstante o violento aguaceiro que atingiu a cidade na sexta-feira última, o MAM do Rio recebeu a visita de numeroso grupo de deputados, convidados pela diretoria da instituição a fim de se inteirarem sobre o andamento da construção da sede própria, do programa de educação e outros detalhes. (...) Após visita por todos os setores da casa, os deputados foram recepcionados com um coquetel oferecido pela diretoria do museu, prolongando uma conversa cordial e profundamente interessada em problemas da arte, educação e cultura.

**8 de março.** Ainda na sexta-feira o Museu recebeu a visita do Sr. e sra. Reuben Robertson, presidente da Champion Paper & Fiber Co., companhia que fabrica alguns dos mais finos tipos de papel nos Estados Unidos, que se encontra no Brasil para estudar as possibilidades de desenvolver por aqui indústria semelhante. Diante do museu, o sr. Robertson disse se tratar de “a magnificent vision of the great future”. Já a sra. Robertson, num português hesitante, disse que

queria voltar. Depois da visita, a diretoria do Museu serviu alguns drinks aos presentes.

**15 de março.** Na serie de visitas de personalidades interessadas no desenvolvimento do MAM do Rio, estiveram na quinta-feira última, percorrendo as exposições e dependências da instituição, o embaixador e sra. Mendes Vianna; o presidente da Confederação das Indústrias, Sr. Lídio Lunardi; o presidente do Banco Português do Brasil, Sr. Themistocles Marcondes Ferraz; além do embaixador Hugo Gouthier, e outros. (...) A impressão dos visitantes foi a melhor possível, traduzida em palavras de estímulo e aplausos à diretoria e colaboradores do MAM.

**20 de março.** Pietro e Lina Bardi no Museu de Arte Moderna. Lina Bo Bardi, disse com franqueza: “Reidy pra mim é o melhor arquiteto brasileiro. Pelo menos é o que gosto mais. E neste primeiro bloco do Museu é a primeira vez que vejo no Brasil um belo projeto com perfeito acabamento. Nunca havia visto nada mais bem estudado e bem-acabado”.

**21 de março.** O MAM recebeu a visita de um grupo de amigos da Câmara de Comércio Americana, acompanhados do embaixador dos Estados Unidos, Sr. Ellis O. Briggs. Depois de percorrerem todas as dependências do Museu, bem como as exposições atualmente abertas, manifestando o maior interesse e entusiasmo pela arquitetura e atividades da instituição, a comitiva foi homenageada com um animado coquetel, onde se deu oportunidade para ampla troca de ideias sobre arte e cultura em geral nesse intercambio Brasil-Estados Unidos.

**26 de março.** Após a visita, Sr. Berent Friede, conhecido industrial americano, tratou de assuntos ligados às atividades da Sociedade dos Amigos Americanos do Museu de Arte Moderna do Rio.

**30 de março.** Das artistas que compareceram ao coquetel que o Museu de Arte Moderna ofereceu à classe teatral, a mais bonita era Tônia Carrero.

**1 de abril.** Alunos de dança das Sras. Sandra Dieken e Nina Verchinima visitaram, na tarde de sábado, a exposição “Balé Triádico”, de Schlemmer, no MAM.

**1 de abril.** Berent Friele.

**2 de abril.** Genaro de Carvalho (pintor baiano), a caminho de Buenos Aires, admirou o Museu de Arte Moderna.

**9 de abril.** Diretor do DASP visita o Museu de Arte Moderna.

**10 de abril.** O Museu de Arte Moderna recebeu ontem, em uma visita tão rápida quanto significativa, a Sra. Elena Frondizi, filha do presidente eleito da Argentina, Arturo Frondizi. Elena fez-se acompanhar da sra. Marisa Liceaga, uma das quatro deputadas eleitas para o Parlamento de sua terra, em virtude da modificação da lei eleitoral que permitiu, doravante, o ingresso de mulheres no Parlamento.

**19 de abril.** Estudantes uruguaios de arquitetura visitaram o Museu.

**24 de abril.** Miss Mundo assinou o livro de visitas do MAM

**24 de abril.** O Museu de Arte Moderna recebeu ontem uma multidão de artistas, capitalistas, socialites e estudiosos. O motivo era dos melhores: Portinari.

**25 de abril.** Presidente da Paramount no Museu de Arte Moderna.

**27 de abril.** Visitaram ontem o Museu de Arte Moderna os Srs. Fresneda e Wrigth, diretores da Sears Roebuck.

**30 de abril.** Esteve ontem no Museu de Arte Moderna o sr. James Hopkins Smith Jr, diretor do Ponto IV, programa americano de cooperação internacional. Sr. Smith tomou conhecimento mais amplo da obra de Portinari, que muito o agradou. Nos salões de exposição, aconselhou sobre a necessidade de uma revisão das divisórias, feitas do mesmo material que as do Museu de Arte Moderna de Nova York, que recentemente pegou fogo, sendo informado de que o MAM é praticamente à prova de incêndio. Despediu-se em seguida, prometendo uma visita futura.

**3 de maio.** Jaime Davidovich, pintor argentino.

**7 de maio.** Atriz americana visita o museu. Spring Byington gostou de Maria Martins e Portinari.

**8 de maio.** Deputados de todos os partidos, representando as mais diversas regiões do país, visitaram ontem o Museu de Arte Moderna, por ocasião do coquetel oferecido aos parlamentares pela diretoria da instituição.

**10 de maio.** O museu recebeu ontem a visita de Sir David, Ministro do Comercio da Grã-Bretanha.

**11 de maio.** O sr. Jack Harisson, diretor cultural da Rockefeller Foundation, visitou o Museu de Arte Moderna.

**13 de maio.** Arquitetos argentinos no museu.

**20 de maio.** Vice-presidente do Conselho de Estado da Polônia visitou o museu. O ilustre Stanislaw Kulczynski é também professor de botânica da Universidade de Wroclaw, na Silésia, da qual já foi diretor.

**21 de maio.** O Museu de arte moderna recebeu a visita do professor Zenon Bacq, presidente do Comitê Científico da ONU. O professor Bacq, que leciona Patologia Geral na Universidade de Liege, participa atualmente da reunião brasileira sobre a ação da radiação sobre os seres vivos.

**22 de maio.** Deputado Portugal Tavares.

**23 de maio.** Amigos do museu, seus diretores, artistas, aficionados, sócios e funcionários se fizeram presentes na abertura da exposição “4.000 anos de vidro”, exultados com a notícia da aprovação, na Câmara, do auxílio financeiro anual concedido ao Museu de Arte Moderna.

**24 de maio.** O embaixador Oswaldo Aranha visitou o MAM.

**29 de maio.** Deputados e senadores foram recepcionados pela diretoria do MAM com um coquetel realizado no edifício da sede definitiva, no Aterro da Avenida Beira-Mar.

**30 de maio.** O ministro Mauricio Medeiros visitou o Museu de Arte Moderna.

**31 de maio.** No coquetel oferecido pela diretora do MAM, estavam presentes o vereador Frederico Trota, sr. Rui Gomes de Almeida e o deputado Chagas Freitas.

**1 de junho.** Industrial venezuelano no museu.

**3 de junho.** O coronel José Alberto Bittencourt, diretor geral do Departamento dos Correios e Telégrafos, visitou o Museu de Arte Moderna. O diretor do DCT teve oportunidade de discutir com Niomar Muniz Sodré alguns problemas relacionados aos serviços por cuja regularidade é o responsável – problemas de que o museu, em face do elevado número de sócios, já começa a se ressentir.

**8 de junho.** O Museu de Arte Moderna ofereceu aos representantes das empresas cinematográficas e aos críticos de cinema um coquetel por motivo do lançamento do Festival “História do Cinema Americano”, a ter inicio no próximo dia 23.

**10 de junho.** Alicia Alonso e Igor Youskevitch, bailarinos que se apresentaram com grande sucesso na ultima temporada do Municipal, visitaram o Museu de Arte Moderna.

**11 de junho.** Aspirantes navais visitam a exposição do vidro.

**14 de junho.** José Alvarenga, diretor da Cinegráfica São Luis.

**15 de junho.** Visitou o Museu de Arte Moderna a sra. Lee Kingsley, assistente de imprensa da Orquestra Filarmônica de Nova Iorque.

**25 de junho.** Recebeu o Museu de Arte Moderna a visita de membros e diretores da Associação Brasileira de Turismo.

**27 de junho.** Richard J. Neutra, um dos grandes arquitetos contemporâneos, esteve no Museu de Arte Moderna. O arquiteto não conseguiu esconder sua emoção diante do projeto funcional e ousado de Affonso Eduardo Reidy, assim como por sua magnifica execução.

**3 de agosto.** A inauguração da mostra retrospectiva da pintora Djanira foi das mais concorridas, predominando a presença dos escritores e poetas aos quais a artista sempre esteve estreitamente ligada. Entre os que prestigiaram a mostra estavam o poeta Manuel Bandeira, o escritor Gilberto Amado e o jornalista Osório Borba.

**7 de agosto.** O Museu de Arte Moderna do Rio recebeu ontem a visita de Dore Hoyer, talvez a maior bailarina surgida na Alemanha depois da Segunda Guerra. Hoyer se disse encantada com o projeto de Reidy que considerou “sóbrio, puro, elegante” e “descobriu” Djanira, que a prendeu por muito tempo.

**7 de agosto.** Educadores americanos visitaram o Museu.

**8 de agosto.** Para receber a ilustre visita de Aldous Huxley e sua esposa, encontravam-se no Museu de Arte Moderna a engenheira Carmem Portinho, a embaixatriz Maria Martins, a sra. Silvério Céglia, os arquitetos Affonso E. Reidy e Henrique Mindlin, o escritor Antônio Callado, o professor Carlos Flexa Ribeiro, a pintora Djanira e o jornalista José Garcia de Souza. Compareceram também funcionários da administração e demais serviços do Museu, servindo-se ao final alguns drink – que o escritor, aliás, não aceitou, pois não bebe. Reparo digno de registro: Huxley não fez nenhuma literatura sobre as obras de arte que viu nem disse nada de técnico, definitivo e mais pretencioso em face da crítica de arte.

Mesmo que sem tempo para uma leitura atenta, por conta do caminho entre o museu e minha casa que não era longo, não pude deixar de notar que o livro acabava na visita de Huxley: após, eram páginas e mais páginas em branco, com os anos que passaram. Questionei ao curador-cego o porquê de o livro estar incompleto. “Foi o que deu”, ele respondeu de pronto. Antes que eu descesse do carro, falou: “Leia *As Portas de Percepção*”. Não havia lido, mas pensei que Huxley, assim como o curador-cego, tinha problemas de visão.

## **Epílogo**

Os anos se passaram e esses personagens jamais voltaram a se encontrar, ao menos não fisicamente. Talvez fossem a mesma pessoa. Ao narrador restou a ingrata missão de organizar as notas dispersas que hoje se resumem a uma pasta com o título “DecarMAM”. Nesse momento já é sabido que o mar invadirá o Museu de Arte Moderna do Rio. Fazia tempo que só chegávamos até lá de barco. Os botes disponibilizados pelo próprio museu permanecem atracados no pilotis do antigo Palácio Gustavo Capanema, fazendo um *pas-de-deux* com os motivos marinhos dos azulejos de Portinari que adornam o pátio, agora marina.

A água que alaga o Parque do Flamengo transformou todo o jardim projetado por Burle Marx em um grande manguezal, salve os rompantes de palmeiras exóticas e daqueles postes enormes, quase palmeiras, que insistem em sobreviver ao habitat inóspito da água salobra, não se sabe até quando. O tráfego de veículos na pista do Aterro segue impossibilitado no período de maré cheia, e o trânsito na cidade nunca foi tão caótico. Bairros antes nobres agora estão cada vez mais desvalorizados. Corram para as montanhas, fala diariamente o jornal da noite.

A respeito do MAM, a situação parece sobre controle. O museu agora está vazio, nada se perdeu, e a diretoria já inicia a captação de recursos para uma nova sede. O projeto vencedor da licitação prevê uma estrutura submersa, que ficaria no local onde hoje se encontra o antigo prédio projetado por Affonso Eduardo Reidy. Como um museu-barco ou, para ser exato, um museu-submarino capaz de sobreviver a todas as futuras intempéries que virão. Os documentos, assim como o acervo, estão em uma sede provisória, no terraço de um prédio no Centro, seguros de que a linha d’água não chega até lá. Enquanto a futura estrutura museu-barco-submarino não sai do papel, esses documentos estão relegados a pesquisas acadêmicas, já o acervo segue invisível até que se encontre um local adequado para sua exibição.

Na pasta do DecarMAM, os documentos consultados sugerem alguma dignidade àquele departamento por muito esquecido. Independente de ser um bom fim, apresento-os como um final digno, apenas: algo que durou o tempo de sua existência e que, por motivos obscuros, foi delegado à história marginal – talvez porque o artista-arquivista, o curador-cego e o arquivista-distraído fossem a mesma pessoa, talvez porque a história marginal precisa ser marginal para ser resgatada um dia, ou talvez porque ninguém nunca tenha chegado até aquela sala no fundo do segundo andar.

Nos últimos dias da pesquisa me deparei com uma série de notas (as quais transcrevo abaixo) que talvez elucidem alguma possibilidade de quem teriam sido os personagens aqui mencionados. Talvez tudo isso não passe de uma grande invenção do arquivista-distraído. Talvez o DecarMAM não exista.

autor: **desconhecido**

título: **Antônio Cartaxo – vigia – arquivista – outros**

fonte: **DecarMAM**

tipo de material: **folhas impressas, folhas datilografadas e notícias de jornal**

ano: **1952-2038**

## I

Antônio Cartaxo morreu de infarto em um quarto de pensão em Conservatória, no Rio. O ex-arquivista dedicara o final da vida a criar o Museu da Seresta. Cartaxo tornou-se figura notória na cidade, registrando e catalogando diariamente as serenatas que invadiam as madrugadas locais. O museu sem sede terminou como desejo.

## II

Antônio Cartaxo é locutor de rádio. Em 1978 foi para Varsóvia, na Polônia, onde leciona português na Universidade local.

## III

Antônio Cartaxo Esmeraldo Junior

Cirurgião geral, ortopedista - traumatologista

Número de registro: CRM 83190 SP - RQE 33816

Foram encontrados 9 processos de Antônio Cartaxo Esmeraldo Junior nos Diários Oficiais. Todos os processos são do TJSP.

## IV

Antônio Cartaxo

*Head of engineering at GS LTD.*

## V

O CNPJ da empresa Antônio Cartaxo Cruz Construção é 28.552.128/0001-87. Com sede em MISSAO VELHA, CE, possui 3 anos, 2 meses e 16 dias e foi fundada em 31/08/2017. A sua principal atividade econômica é Comercio Varejista de Materiais de Construção em Geral.

## **VI**

Marco Antônio Cartaxo Quieroga Lopes

Casado(a), Advogado, nascido em 01/12/1959 em João Pessoa-PB, candidato a Deputado Federal na Paraíba pelo PV - Partido Verde

## **VII**

Antonio Cartaxo (@antonio.cartaxo)

2224 Followers, 1586 Following, 163 Posts.

## **VIII**

*Ex-agente e sindicalista, reformado compulsoriamente, Antônio Cartaxo esteve na Confraria.* “Continuo a lutar pela anulação do despacho da corporação, que considero ilegal. Tiraram-me o ganha-pão. Peço justiça e quero ser reintegrado”, disse, na altura, Cartaxo.

## **IX**

Ocupo esta tribuna hoje para prestar uma homenagem póstuma a um homem que serviu com integridade durante toda a sua vida à causa do Direito e da Justiça. Refiro-me ao Juiz Dr. Antônio do Couto Cartaxo, que faleceu aos 102 anos, no dia 5 de junho, em João Pessoa, Paraíba.

## **X**

(...) Antonio Cartaxo vem chamando a atenção do público com as suas pinturas, instalações e performances. As obras do artista confrontam o observador com uma ocupação do espaço que remonta às antigas *wunderkammer*, seu vasto vocabulário traduz: uma tentativa por vezes agressiva de revelar uma mitologia por trás das questões da identidade nacional latino-americana.

## XI

Data de admissão 02/01/2022. Vínculo 5-TEMPORARIO.  
1407274, ANTONIO CARTAXO DA SILVA, 1401002-SEDE / CONTRATO  
TEMPORARIO, 25- Vigia Noturno.

## XII

“Em 30 minutos, um incêndio destruiu ontem de madrugada praticamente tudo no segundo e terceiro andares do Museu de Arte Moderna, no Parque do Flamengo: das mil obras do acervo, restaram umas 50. O Corpo de Bombeiros, logo avisado, mandou primeiro duas viaturas na suposição de ser apenas um princípio de incêndio. O reforço chegou ao MAM uma hora após o início do incêndio, na Sala Corpo e Som, às 3h25m.

Foi nessa hora que o vigia Antônio Cartaxo, sentiu cheiro de fumaça: ele estava no térreo: ‘falei com o PM que estava de plantão aqui. Ele me disse que o Centro de Operações da PM foi logo comunicado. Depois desliguei a chave geral e tentei me livrar da fumaça. Não ouvi nenhum estrondo’. O vigia afirmou que tentara usar um extintor, mas estava enguiçado (‘o gatilho da mola não funcionou’).”<sup>413</sup>

## XIII

O curador moçambicano radicado em Nova York, Antônio Cartaxo, assina a curadoria da *III Bienal dos Países Lusófonos*, a ser realizada em março de 2028 na ilha de São Tomé, na costa equatorial da África central.

## XIV

O presidente de Cabo Verde, José Carlos Fonseca, participou hoje, na cidade de Tarrafal, Ilha de Santiago, da cerimônia de inauguração da estátua em homenagem ao arquivista Antonio Cartaxo. A homenagem póstuma reconhece os méritos do arquivista que dedicou sua vida à pesquisa, tendo entre seus maiores feitos: a catalogação da expedição realizada por Charles Darwin no país e a criação do *Museu dos Náufragos*.

---

<sup>413</sup> *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 jul. 1978.

## XV

*Desaparecimento de vigia do museu completa dois anos; polícia diz que caso é complexo*

Antônio Cartaxo desapareceu do dia 31 de dezembro de 1978, após passar a madrugada de réveillon em Copacabana. Pela versão que alguns amigos contaram à polícia, o vigia teria entrado em um taxi, rumo à Rodoviária Novo Rio, disposto a voltar à sua terra natal, Palmares, em Pernambuco, assim que fosse possível.

Como os autos do processo que investigava o incêndio ocorrido no Museu de Arte Moderna ainda se encontram em aberto, Cartaxo poderia ser intimado a depor novamente a qualquer momento, sendo até aquela data impedido de deixar a cidade. Agora fica a dúvida: seria o vigia o elo para solucionar as causas do incêndio?

## Conclusão

Um incêndio é sobre muita coisa, e cinco anos é muito tempo: esse foi o período em que me dediquei a essa tese de doutorado, e concluir a tese é voltar a esses cinco anos. Toda vez que um museu queima, refletimos sobre a construção de memória, e nos últimos cinco anos algumas instituições queimaram. Ao pensar no incêndio como um marco simbólico do período de mudanças entre o moderno e o contemporâneo, segui analisando o que estava em transformação – e quais eram as propostas de futuro apresentadas. Nos últimos cinco anos ficou cada vez mais difícil pensar no futuro, e nesse paralelo entre a escrita da tese e a busca de algum contato com o agora, não tenho como negar essas mudanças, tanto da tese que foi ganhando forma e se tornando outra coisa, quanto do mundo em volta, que se tornou outra coisa. Os museus seguem queimando.

Comecei a pesquisa em março de 2016: em agosto do mesmo ano a presidente Dilma Rousseff foi deposta, após um processo de impeachment conduzido de forma arbitrária e autoritária por setores que há muito não alcançavam o poder, contando com o apoio de grande parte da população e da mídia – a presidente foi posteriormente inocentada das suas acusações. O processo exibiu em horário nobre a face mais conservadora da política brasileira, quando Jair Bolsonaro dedicou seu voto ao general Carlos Brilhante Ustra, o único brasileiro condenado por tortura na ditadura militar. Em 31 de agosto de 2016, assumiu a cadeira principal do executivo o vice-presidente Michel Temer.

Seguindo uma política de flertes liberais, Temer iniciou uma série de cortes orçamentários, além de uma reforma trabalhista e da criação do teto de gastos para os próximos 20 anos. O discurso liberal agradava ao empresariado e se opunha à política dita assistencialista que marcou o período petista. Ao longo desse processo a *Operação lava-jato*, conduzida por Sergio Moro com apoio dos principais veículos de comunicação do país, foi sistematicamente desconstruindo o legado anterior, e alimentando a ideia do *antipetismo* como uma proposta política – com isso, toda a pauta da esquerda foi posta em xeque.

Da igualdade social à proteção aos direitos básicos do cidadão, dos direitos humanos ao direito à renda mínima garantida, iniciava-se um desmonte com a justificativa da austeridade fiscal, e soma-se a isso a guinada conservadora, que começava a se apropriar da cultura como um campo para a disputa ideológico-

partidária que estava em curso. Entre os exemplos: a criminalização dos meios de fomento às artes (que reduziu e dificultou o acesso a Lei Rouanet e aos editais da Ancine); e a patrulha ideológica a determinadas práticas artísticas estimuladas por um congresso conservador, que culminou na censura e fechamento de algumas exposições (*35º Panorama da Arte Brasileira*, no MAM-SP, e *Queermuseu*, no Santander Cultural de Porto Alegre). A profusão desses fatos solidificou o cenário atual, estabelecendo uma guerra cultural que se acentua no presente momento.

Em 12 de abril de 2017, nascia minha filha. Após condenação proferida por Sergio Moro, o pré-candidato do PT, Luiz Inácio Lula da Silva, era preso na sede do sindicato dos metalúrgicos em São Bernardo do Campo, em 7 de abril de 2018. Como consequência, a corrida presidencial passaria a ser disputada por Fernando Haddad e Jair Bolsonaro, em um cenário polarizado entre a esquerda e a extrema direita. O pleito seria marcado por um envio maciço de *fake news* por parte de Bolsonaro, pela facada sofrida pelo candidato e por uma ausência de debates. Em 28 de outubro de 2018, Jair Bolsonaro era eleito presidente do Brasil, com apoio dos militares e da elite empresarial. Sua proposta: uma política liberal na economia e conservadora nos costumes.

Um mês antes do pleito, na noite de 2 de setembro, o Museu Nacional sofria um incêndio de grandes proporções, tendo seu prédio e acervo destruídos. O acervo de cunho histórico e científico fora construído ao longo de 200 anos e tinha cerca de 20 milhões de itens catalogados. A primeira instituição científica surgida no Brasil detinha em sua coleção o mais antigo fóssil humano já encontrado nas Américas, um dos maiores meteoritos do mundo, além de uma infinidade de registros e dialetos de cantos indígenas de comunidades que já se extinguiram – a grande maioria desses itens foi destruída pelo fogo. Ironicamente, no dia seguinte ao incêndio eu apresentava a qualificação dessa tese.

Em 1 de janeiro de 2019 iniciava-se o mandato do novo presidente. O que se viu no primeiro ano foi uma política que insuflava seus apoiadores a partir de declarações e atitudes que propagaram práticas de ódio, tentando afirmar a todo custo a polarização vista na última eleição. Para além da guerra ideológica, o país bateu recorde de incêndios e desmatamentos; reduziu significativamente as verbas de pesquisa nas universidades; paralisou a cultura bloqueando os editais ainda vigentes; aprovou uma reforma previdenciária que mantinha os privilégios das classes militares apoiadoras do governo e aumentava o tempo de contribuição dos

menos favorecidos; facilitou o acesso a armas e munições para a população; acentuou a crise econômica e as incertezas quanto ao futuro. Seu ministro da justiça e segurança pública era Sergio Moro.

No ano de 2020 o mundo foi acometido pela primeira grande pandemia do século. Em janeiro o vírus Covid-19 circulava na China, causando alarde e preocupação. As medidas sanitárias baseadas no controle e necessidade de isolamento social geravam espanto no mundo – rapidamente o vírus se alastrou pela Europa e em seguida pelas Américas. As mortes foram se acumulando enquanto a economia paralisava e as pessoas eram obrigadas a se confinarem nas suas casas. Ainda estamos vivendo isso e no Brasil, mesmo diante das mais de 200 mil mortes, o governo segue um discurso que criminaliza a ciência e a informação, preferindo produzir bravatas do que atitudes que possam reduzir os efeitos colaterais e estruturais da pandemia. Talvez o Brasil seja um dos piores lugares do mundo para se estar no momento: a economia segue desacelerada, o governo promove o caos e a desinformação, a doença segue matando cada vez mais, enquanto aqueles que podem e/ou querem ficam em casa, aguardando a vacina.

Cinco anos é muita coisa e esses últimos não foram anos quaisquer. Olhando retrospectivamente o período, nele a história se escreveu com força. Alguns já apontam 2020 como um marco do início do século 21, e certamente as mudanças comportamentais e simbólicas vividas se acumulam e ainda não foram completamente assimiladas. Entre elas, talvez a principal esteja nas relações de afeto, quando um vírus invisível e com poder de transmissão altíssimo gerou a impossibilidade do abraço.

Ainda não sabemos todas as consequências disso. Seguimos à espera da vacina e enquanto isso preparamos a defesa virtual da presente tese. Reduzir esse encontro a um campo de virtualidades após tanto tempo de pesquisa é realidade triste: não poderá existir um brinde final, uma conversa paralela, uma reunião entre pares que encerre a trajetória, mas o fim abrupto via um *chat* no zoom é o que temos agora.

Enfim concluo o processo trazendo alguns dados relevantes: em dezembro de 2020, durante a última ida ao arquivo do MAM, lancei a pergunta que sempre fazia quando estava lá e que por cinco anos não obtive resposta – se havia ou não afinal alguma lista das obras que tinham sido destruídas no incêndio. Para minha surpresa, depois de recorrentes negativas, essa lista agora existia. Assim, optei por

inseri-la integralmente no fim da tese. Mais importante do que a lista propriamente, porém, foi a dificuldade de se obtê-la: tal catálogo havia se tornado um tabu para a pesquisa, e sua inconcretude fomentou um campo de imaginação, ao mesmo tempo que criou um horizonte para os vestígios que procurava. A partir de sua não existência os personagens que conduzem *As cinzas* passaram a existir: o arquivista distraído só está lá pois antes não havia uma lista – e a organização do acervo era falha e cheia de lacunas, já que não se sabia ao certo o que havia sido perdido.

No entanto, ainda que a lista preencha alguns desses hiatos, ela ainda é um arquivo: um conjunto de letras mortas esperando novas leituras – algum horizonte possível e, como todo horizonte, uma idealização. Não saberia dizer se a disponibilização pública desse documento teria relações com o fato de que o museu parece estar mudando: atualmente temos na diretoria artística Keyna Eleison, uma curadora mulher e negra, o que é um fato efetivamente relevante para a história da arte brasileira.

A lista das obras destruídas no incêndio é resultado da pesquisa realizada pela ex-coordenadora de museologia do MAM, Cláudia Calaça, durante os últimos 15 anos. Calaça também foi uma das responsáveis pela exposição *Acervo MAM: Obras restauradas*, de 2014, dando continuidade ao projeto criado pelo curador Paulo Herkenhoff, em 1989, intitulado *Projeto Fênix*. Sempre foi um tabu se falar sobre o incêndio no museu, mas de alguma forma se falou. Espero que em breve possamos falar com mais clareza da tragédia que já completou 40 anos. As instituições seguem queimando. Reativar o passado seria uma das formas de controlar esse fogo.

(nos anexos disponibilizo a lista na íntegra)

## Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo. Chapecó: Ed. Argos, 2009.

ALLEN, Gwen. The catalogue as an exhibition space in the 1960s and 1970s In Catálogo When attitudes become form.

ALPHONSUS, Luiz et al. *Transcrição do documento inaugural da Unidade Experimental*. In: Domingos da criação; [org.] Jessica Gogan. Rio de Janeiro: Instituto Mesa, 2017.

ALPHONSUS, Luiz. *Luiz Alphonsus [entrevista concedida a] Jessica Gogan e Guilherme Vergara*. In: Domingos da criação; [org.] Jessica Gogan. Rio de Janeiro: Instituto Mesa, 2017.

AMARAL A., Aracy (Org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977. Fac-similar editado em 2014 por Pinacoteca do Estado de São Paulo.

ANTELO, Raúl. *Maria com Marcel*. Belo-Horizonte: editora UFMG, 2010.

ANTUNES, Arnaldo. *40 escritos*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2000.

BARRIO, Artur. *Carta de Artur Barrio ao MAM, 1978*. In: Artur Barrio; [org.] Ligia Canongia. Rio de Janeiro: Modo, 2002.

BARRIO, Artur. *Entrevista com Artur Barrio: 4 dias 4 noites*. [entrevista concedida a] Cecilia Cotrim, Luiz Camillo Osorio, Ricardo Basbaum, Ricardo Resende e Glória Ferreira. In: Catálogo Panorama da Arte Brasileira. São Paulo: MAM-SP, 2001.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

BASBAUM, Ricardo. *O artista como curador*. In: Manual do artista-etc. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013

BASUALDO, Carlos. *Uma vanguarda viperina*. In: revista Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, n. 22, jul. 2011.

BATAILLE, George. *Documents: George Bataille*. Florianópolis: Cultura e Barbarie, 2018.

BERARDI, Franco. *Depois do futuro*. São Paulo: Ubu editora, 2019.

BISHOP, Claire. *O que é um curador? A ascensão (e queda?) do curador auteur*. Revista Concinnitas, Rio de Janeiro, a. 16, v.2, n. 27, dez. 2015.

- BITTENCOURT, Francisco. *Dois documentos sobre o MAM*. In: Francisco Bittencourt: Arte-dinamite; [org] Fernanda Lopes; Aristóteles Angheben Predebon. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2016.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- \_\_\_\_\_. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOLAÑO, Roberto. *Putas Assassinas*. Editora Companhia das Letras: São Paulo, 2017.
- BORGES, Jorge Luis; CAMPOS, Augusto de (org. e trad.). *Quase borges: 20 transpoemas e uma entrevista*. São Paulo: Editora Terracota, 2013.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins, 2009.
- BRITO, Ronaldo; RESENDE, José. *Mamãe Belas-Artes*. In: Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas; [org.] Glória Ferreira. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006.
- BRITO, Ronaldo. *Análise do circuito*. In *Malasartes*, n. 1, set/out/nov. 1975
- \_\_\_\_\_. *Aparelhos*. In: *A parte do fogo*, n. 1, Rio de janeiro, 1980.
- \_\_\_\_\_. *As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro*. In: Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962; [org.] Aracy A. Amaral. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977. Fac-similar editado em 2014 por Pinacoteca do Estado de São Paulo
- \_\_\_\_\_. *Neoconcretismo*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- BUARQUE de HOLANDA, Heloisa; PEREIRA, Carlos Alberto M. *Patrulhas ideológicas: Arte e engajamento em debate*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1980.
- BUÑUEL, Luis. *Meu ultimo suspiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- CAGE, John. *Silêncio*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- CALVINO, Italo. *A memória do mundo*. In: Todas as cosmocônicas. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- CANONGIA, Ligia (Org.). *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo, 2002.
- CARRIÓN, Ulises. *El arte nuevo de hacer libros*. In: Plural (literary supplement in newspaper Excélsior) 4:41, México, Feb 1975, pp 33-38. Disponível em: [https://monoskop.org/images/f/f6/Carrion\\_Ulises\\_1975\\_El\\_arte\\_nuevo\\_de\\_hacer\\_libros.pdf](https://monoskop.org/images/f/f6/Carrion_Ulises_1975_El_arte_nuevo_de_hacer_libros.pdf). Acessado em: abr. 2020.
- CARRIÓN, Ulisses. The New art of making books In Kontexts nº 6-7. 1975.

CARROUGES, Michel. *As Máquinas Celibatárias*. São Paulo: N-1 edições, 2019.

CARVALHO, Flavio de. *Flávio de Carvalho 100 anos de um revolucionário romântico*. São Paulo: Museu de Arte Brasileira da FAAP; Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1999.

*Catálogo com o inventário das obras do museu de arte moderna do rio de janeiro*, de 1966. Consta nos arquivos do MAM.

COCHIARALE, Fernando. *Da adversidade vivemos*. In: Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas; [org.] Glória Ferreira. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006.

COELHO, Frederico [org.]. *Memorial descritivo Affonso Eduardo Reidy*. In: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: arquitetura e construção. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.

COMITÊ INVISÍVEL. *Aos nossos amigos - Crise e insurreição*. São Paulo: Ed. N-1, 2016.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia, Vol. II. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.

DERRIDA, Jacques. Mal de arquivo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIAS, Antonio et al. *Declaração de princípios básicos da vanguarda*. In: Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas; [org.] Glória Ferreira. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *A flor e a náusea*. In: A rosa do povo. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

DUARTE, Paulo Sergio. O estrangeiro da consciência. In: *A parte do fogo*, n. 1, Rio de Janeiro, 1980.

DUARTE, Pedro; OSORIO, Luiz Camillo. Godard ensaísta, Godard curador. In: O que nos faz pensar, Rio de Janeiro, v. 26, n. 40, p. 93-105, jan.–jun. 2017

FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (Orgs.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FONTAINE, Claire. *Em vista de uma prática ready made*. São Paulo: Glac, 2016.

- FOSTER, Hal. An archival impulse. In *October*, Vol. 110, Outono, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O complexo arte-arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2015
- \_\_\_\_\_. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *De outros espaços (1967), Heterotopias*. Dits et écrits 1984, Des spaces autres (conferência no Cercle d'études Architecturales, 14 de março 1967), In *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº 5, outubro 1984, PP. 46-49. Trad. GROSS, Carmela.
- FRASER, Andrea. *O que é crítica institucional?*. Revista Concinnitas, Rio de Janeiro, ano 15, v. 02, n. 24, dez. 2014.
- FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013.
- GEIGER, Anna Bella; MACHADO, Ivens; HERKENHOFF, Paulo. *Sala experimental*. In: Escritos de Artistas: anos 60/70; [org] Glória Ferreira e Cecilia Cotrim. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- GEIGER, Anna Bella. *Museu de Arte Moderna em debate*; [depoimento concedido a] João Ricardo Moderno. Jornal Tribuna da imprensa, Rio de Janeiro, 19 mai. 1980.
- \_\_\_\_\_. Sala experimental. In: *Malasartes* n. 3, abri/mai/jun. 1976.
- GERCHMAN, Rubens. Roupa dentro do corpo. In: *Malasartes*, n.1, Rio de Janeiro, set./out./nov. 1975.
- GOGAN, Jessica. *Frederico Morais, os Domingos da Criação e o museu-liberdade*. In: Domingos da criação; [org.] Jessica Gogan. Rio de Janeiro: Instituto Mesa, 2017.
- GROYS, Boris. *Sobre curadoria*. In: Arte poder. Editora UFMG, 2015, Belo Horizonte.
- GUIMARAENS, Dinah. *Museu de Arte Moderna em debate*; [depoimento concedido a] João Ricardo Moderno. Jornal Tribuna da imprensa, Rio de Janeiro, 22 mai. 1980.
- GULLAR, Ferreira. *Manifesto Neoconcreto*. In: Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962; [org.] Aracy A. Amaral. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977. Fac-similar editado em 2014 por Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- HERKENHOFF, Paulo. Sala experimental. In: *Malasartes* n. 3, 1976.

LATOUR, Bruno. *An Attempt at a “Composicionist Manifesto”*. Disponível em: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/120-NLH-finalpdf.pdf>. Acessado em: jun. 2019.

LERNER, Ben. *Percorso livre médio*. São Paulo: Edições Jaboticaba, 2020.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

LIPPARD, Lucy; CHANDLER, John. *A desmaterialização da arte*. In Revista Arte & Ensaios n. 25, Rio de Janeiro: UFRJ.

LIPPARD, Lucy. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. New York: Praeger, 1973.

LOPES, Fernanda; PREDEBON, Aristóteles (Orgs.). *Arte-dinamite / Francisco Bittencourt*. Rio de Janeiro: Tamanduá\_Arte, 2016.

LOPES, Fernanda. *Área Experimental: lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970*. São Paulo: Prestígio editorial, 2013.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986

MAGNO, M. D. Catálogo *Museu da masturbação infantil*, realizada no MAM em 1974. Disponível em: <https://www.tungaooficial.com.br/pt/publicacao/museu-da-masturbacao-infantil/>. Acesso em: 22 fev. 2019.

MAIA, Ana Maria. *Exposição como processo*. In CYPRIANO, Fabio e M. DE OLIVEIRA, Mirtes (Org.) *Histórias das exposições: casos exemplares*. São Paulo: EDUC, 2016.

MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2011.

MANUEL, Antonio. *Exposição de Antonio Manuel (de zero às 24 horas nas bancas de jornal)*. In: suplemento de O Jornal. Rio de Janeiro: 15 jul. 1973.

MATOS, Diego; WISNIK, Guilherme (org.). *Cildo: estudos, espaços, tempo*. São Paulo: Ubu editora, 2017.

MEIRELES, Cildo et al. Editorial in *A parte do fogo*, n. 1, mar. 1980.

MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles; [org.] Felipe Scovino*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

\_\_\_\_\_. *Museu de Arte Moderna em debate*; [depoimento concedido a] João Ricardo Moderno. Jornal Tribuna da imprensa, Rio de Janeiro, 22 mai. 1980.

\_\_\_\_\_. *Quem se desloca recebe quem pede tem preferência*. In: *Malasartes*, n.1, Rio de Janeiro, set./out./nov. 1975.

MELO NETO, João Cabral de. *Museu de tudo*. In: Museu de tudo. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MORAIS, Fabio. *Sabão*. Florianópolis: Par(ent)esis, 2018.

MORAIS, Frederico. *A arte não pertence a ninguém* [entrevista concedida a] Marília Andrés Ribeiro. Revista UFMG, Belo Horizonte, v. 20, n.1, p. 339, jan./jun. 2013.

\_\_\_\_\_. *A crítica*. In: Artes plásticas: A crise da hora atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

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

\_\_\_\_\_. *Cronocolagem: os Domingos da Criação*. In: Domingos da criação; [org.] Jessica Gogan. Rio de Janeiro: Instituto Mesa, 2017.

\_\_\_\_\_. *Entrevista com Frederico Moraes* [entrevista concedida a] M. A. Ribeiro. Rev. UFMG, Belo Horizonte, v. 20, n.1. Disponível em: [https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/18-entrevista\\_fredrico\\_moraes.pdf](https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/18-entrevista_fredrico_moraes.pdf). Acessado em 20 ago. 2018.

\_\_\_\_\_. Jornal O Globo, Rio de Janeiro, 23 dez. 1979.

\_\_\_\_\_. Museu de Arte Moderna em debate; [entrevista concedida a] João Ricardo Moderno e Marcio Doctors. Jornal Tribuna da imprensa, Rio de Janeiro, 23 mai. 1980.

\_\_\_\_\_. *Plano-piloto da futura cidade lúdica*. In: Domingos da criação; [org.] Jessica Gogan. Rio de Janeiro: Instituto Mesa, 2017.

NAVES, Rodrigo. Todo peso. In: *A parte do fogo*, n. 1, Rio de janeiro, 1980.

OITICICA, Hélio. [Arquivo Programa Hélio Oiticica] *Brasil diarreia*. Número de tombo: 0328/70. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/programaho/>

\_\_\_\_\_. [Arquivo Programa Hélio Oiticica] *O outro lado do Rio*. Carta de Hélio Oiticica para Daniel Más/Vogue, datada 08/12/1978. Número de tombo: 0092/78. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/programaho/>

\_\_\_\_\_. [Arquivo Programa Hélio Oiticica] *Apocalipopótese*. Número de tombo: 0161/68. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/programaho/>

\_\_\_\_\_. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

\_\_\_\_\_. *Esquema geral da Nova Objetividade*. In: Escritos de Artistas: anos 60/70; [org] Glória Ferreira e Cecilia Cotrim. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

- \_\_\_\_\_. In: *Information* [catálogo da exposição] New York: MoMA, 1970
- \_\_\_\_\_. *Programa ambiental*. In: Aspiro ao grande labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Situação da vanguarda no Brasil (propostas 66)*. In: Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas; [org.] Glória Ferreira. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006
- OSORIO, Luiz Camillo. *Olhar à margem*. São Paulo: Cosac Naify, 2016.
- PAPE, Lygia. *Dossiê Lygia Pape / Entrevista com Lygia Pape*; [entrevista concedida a] Ronald Duarte, Paulo Venacio Filho e Glória Ferreira. (1998). Arte & Ensaios: revista do PPAGV/EBA/UFRJ, 2º semestre 1998.
- \_\_\_\_\_. *Museu de Arte Moderna em debate*; [depoimento concedido a] João Ricardo Moderno. Jornal Tribuna da imprensa, Rio de Janeiro, 26 mai. 1980.
- PAZ, Octavio. *O ocaso da vanguarda*. In: Os filhos do barro. São Paulo: Cosac Naify, 2013
- PEDROSA, Mário et al. *O encontro*. [conversa mediada por] Elizabeth Carvalho. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 23 e 24 fev. 1997.
- PEDROSA, Mário. *À espera da hora plástica*. In: Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III; [org.] Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica*. In: Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III; [org.] Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Arte culta e arte popular*. In: Política das Artes: Textos escolhidos I; [org.] Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Arte experimental e Museus*. In: Política das Artes: Textos escolhidos I [org.]; Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Arte necessidade vital*. In: Arte ensaios; [org] Lorenzo Mammi. São Paulo: 2015.
- \_\_\_\_\_. *Carta aberta a um líder operário*. 1 ago. 1978. Disponível em: <https://fpabramo.org.br/2006/04/19/texto-ilustrativo-carta-aberta-a-um-lider-operario/>. Acesso em: 12 abr. 2018.
- \_\_\_\_\_. *Crise do condicionamento artístico*. In: Arte ensaios; [org.] Lorenzo Mammi. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Discurso aos tupiniquins ou nambás*. In: Arte ensaios; [org.] Lorenzo Mammi. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

\_\_\_\_\_. *Meu encontro com Malraux*. Jornal Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 07 de mar. 1948.

\_\_\_\_\_. Museu de Arte Moderna em debate; [depoimento concedido a] João Ricardo Moderno e Marcio Doctors. Jornal Tribuna da imprensa, Rio de Janeiro, 24 e 25 mai. 1980.

\_\_\_\_\_. *O novo MAM terá cinco museus. É a proposta de Mário Pedrosa*. In: Política das Artes: Textos escolhidos I; [org.] Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 1995.

\_\_\_\_\_. *Projeto para o museu de Brasília*. In: Política das Artes: Textos escolhidos I; [org.] Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 1995.

\_\_\_\_\_. *Reflexões em torno da nova capital*. In: Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III; [org.] Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 2004.

PIGLIA, Ricardo. *Teses sobre o conto*. In: Formas Breves. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIRES, Ericson. Cidade ocupada. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

PONTUAL, Roberto. *Arte Agora I: as tendências da criação plástica brasileira de hoje através de 400 obras de 74 autores*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 11 mar. 1976.

\_\_\_\_\_. *Arte Agora I: sequencia de preparativos*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 22 fev. 1976.

\_\_\_\_\_. *Brasil: as possíveis geometrias*. In: Catálogo da exposição Arte Agora III, Rio de Janeiro, MAM-RJ, 1978.

\_\_\_\_\_. *Do mundo, a América Latina entre as geometrias, a sensível*. In: Catálogo da exposição Arte Agora III, Rio de Janeiro, MAM-RJ, 1978.

PONTUAL, Roberto. *Falam os artistas*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 27 fev. 1976.

\_\_\_\_\_. *MAM: Reconstrução*. Roberto Pontual: obra crítica; [org.] Izabela Pucu; Jacqueline Medeiros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

\_\_\_\_\_. *MAM. Mão à obra*. In: Roberto Pontual: obra crítica; [org.] Izabela Pucu; Jacqueline Medeiros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

\_\_\_\_\_. *O museu em questão*. In: Domingos da criação; [org.] Jessica Gogan. Rio de Janeiro: Instituto Mesa, 2017.

\_\_\_\_\_. *Onde experimentar?*. In: Roberto Pontual: obra crítica; [org.] Izabela Pucu; Jacqueline Medeiros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

\_\_\_\_\_. *Visão/Visões da Terra*. Catálogo da exposição Arte Agora II, Rio de Janeiro, MAM-RJ, 1977.

QUINTELLA, Pollyana. *Mario Pedrosa entre os tupiniquins ou nambás: uma perspectiva primitivista para a arte pós-moderna*. Dissertação (mestrado em arte e cultura contemporânea). Programa de pós-graduação em artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2018.

RAMOS, Nuno. *Verifique se o mesmo*. São Paulo: Todavia, 2019.

RIVERA, Tania. *Tunga em balanço*. In: Vaivém [org. e curadoria] Raphael Fonseca. Catálogo da exposição realizada no Centro Cultura Banco do Brasil, mai. 2019 e mai. 2020.

ROLNIK, Suely. *Instaurações de mundos*. In: *Tunga 1977-1997*. New York: Bart Colege, 1998.

\_\_\_\_\_. *Um experimentador ocasional em equilíbrio instável*. In: Revista Arte & Ensaios, n. 22, Rio de Janeiro, jul. 2011.

SANT'ANNA, Sabrina Parracho. *Construindo a memória do futuro*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011.

SANTIAGO, Silviano. *A explosiva exteriorização do saber*. In: A condição pós-moderna; Jean-François Lyotard. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

\_\_\_\_\_. *Estella Manhattan*. São Paulo: Cia das Letras, 2017.

\_\_\_\_\_. *O entre-lugar do discurso latino-americano*. In: Uma literatura nos trópicos. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

\_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SODRÉ, Niomar Muniz. *Incêndio destrói Museu de Arte Moderna, no Rio (1978)*. Rede Globo, Rio de Janeiro, 1978. Disponível em: <https://youtu.be/1HjesKEuP60>. Acesso em: jun. 2018

SZEEMANN, Harold. Catálogo exposição *When attitudes become form*. Bern: 1969.

TUNGA. Barroco de Lírios. São Paulo: Cosac Naify, 1997.

\_\_\_\_\_. *Carbono entrevista Tunga*. [entrevista concedida a] Marina Fraga. Revista Carbono, Rio de Janeiro, n. 1, 2012. Disponível em <http://revistacarbono.com/artigos/01entrevista-com-tunga/>. Acesso em 19 jan. 2019.

\_\_\_\_\_. *Eixo Exógeno*. Disponível em: <https://www.tungaooficial.com.br/pt/trabalhos/eixo-exogeno-2/>. Acesso em: 22 fev. 2019.

\_\_\_\_\_. *Encontro com Tunga*. [entrevista concedida a] Marta Martins. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OhRrtXXfR04>. Acesso em: fev. 2020.

\_\_\_\_\_. *Palíndromo Incesto*. Disponível em: <https://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/palindromo-incesto-3/>. Acesso em: 22 fev. 2019.

\_\_\_\_\_. *Quem se desloca recebe quem pede tem preferência*. In: *Malasartes*, n.1, Rio de Janeiro, set./out./nov. 1975.

\_\_\_\_\_. *Vice entrevista o artista plástico Tunga*. [entrevista concedida a] Vice. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=opTfUTRsug>. Acesso em: fev. 2020.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. Fiat ars. In: *A parte do fogo*, n. 1, Rio de janeiro, 1980.

VERGARA, Carlos. *Museu de Arte Moderna em debate*; [depóimento concedido a] João Ricardo Moderno. Jornal Tribuna da imprensa, Rio de Janeiro, 19 mai. 1980.

WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro*. São Paulo: Ubu editora, 2018.

ZILIO, Carlos; RESENDE, José; BRITO, Ronaldo; CALDAS, Watercio: O boom, o pós-boom e o dis-boom. In: *Arte contemporânea brasileira*, 2001: 196. Primeira publicação in *Opinião*, Rio de Janeiro, edição de 3 de setembro de 1976.

ZILIO, Carlos. In: *Malasartes*, n.1, Rio de Janeiro, set./out./nov. 1975.

### **Filmes:**

[filme] *São Paulo S.A.* (dirigido por) Luis Sergio Person. São Paulo: 1965.

[filme] *Histoire(s) du Cinéma.* (dirigido por) Jean-Luc Godard. 1988.

[filme] *Apocalipopótese.* (dirigido por) Raymundo amado. 1968.

[filme] *S.O.S. MAM.* (dirigido por) Walter Carvalho. 1978.

[série televisiva] *Tunga* (temporada 1, ep. 6). Inhotim: Arte presente (série televisiva). Direção: Pedro Urano. Rio de Janeiro: Camisa Listrada Produções, 2018.

### **Periódicos:**

*Administrador acredita em crime.* Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 15 de jul. 1978. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/030015\\_09/183233](http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/183233). Acesso em: mar. 2019.

*Artistas temem a nova linha do MAM.* Jornal Folha de S. Paulo, São Paulo, 22. Jul. 1978.

*Manifestação pública no pátio do MAM.* Jornal do Brasil, 17 jul. 1978.

*Rei dos ashantis, de Gana, tem encontro com Geisel no segundo dia de sua visita.* Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 14 de jun. 1978

### **Revistas:**

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

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

*Malasartes*, n.3, Rio de Janeiro, abr./mai./jun. 1976.

*A parte do fogo*, n. 1, Rio de janeiro, 1980.

## **Anexos**

<b>1. Abelardo Zaluar. Niterói, RJ, Brasil, 1924 - Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1987</b>	<b>43</b>
1. Sem título, 1964. giz e lápis sobre papel, 70 x 70 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 100-0058	34484
2. Amarelo em dois, 1974. óleo e grafite sobre cartão e madeira, 140 x 140 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: A e B	35260
<b>2. Abraham Palatnik. Natal, RN, Brasil, 1928 - Rio de Janeiro, RJ, 2020</b>	<b>44</b>
1. Vertical em preto, 1953. celulose sobre celotex, 29,5 x 33 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 141-40-0086	35044
2. Progressão 69 - A, 1965. colagem de madeira, 165 x 155 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 629-200-0012	35045
<b>3. Agenor Francisco dos Santos. Alagoinhas, BA, Brasil, 1932</b>	<b>532</b>
1. Cabeça de Cristo, 1959. madeira, 80 x 45 x 45 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 260/50-0036	4659
<b>4. Agnaldo Manoel dos Santos. Ilha de Itaparica, BA, Brasil, 1926 - Salvador, BA, Brasil, 1962</b>	<b>531</b>
1. Cabeça de um negro, Sem data. madeira, 60 x 21,5 x 22 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Alfredo Ricciulli Filho. Nº da obra: 50-0073	4658
<b>5. Alain Jacquet. Neuilly-sur-Seine, França, 1939 - 2008</b>	<b>6937</b>
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612461/CA Almoço na grama, 1965. silk screen sobre madeira prensada, 174 x 196 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 90-40-0280	34721
<b>6. Iain Kirili. Paris, França, 1946</b>	<b>6938</b>
Sem título, c.1975. óleo sobre tela, 120 x 120 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0367	34727
<b>7. Iastair Michie. Saint Omer, França, 1921 - Wareham, Dorset UK, 2008</b>	<b>6960</b>
Sem título, 1969. óleo e acrílico sobre tela, 122 x 152 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0353	34839
<b>8. Iberto da Veiga Guignard. Nova Friburgo, RJ, Brasil, 1896 - Belo Horizonte, MG, Brasil, 1962</b>	<b>50</b>
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612461/CA Autorretrato, 195-. óleo sobre madeira, 55 x 40 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Juscelino Kubitschek de Oliveira. Nº da obra: 40-0072	34349
2. Retrato de Maria D'Abbadia de Oliveira Seguin, c.1946. óleo sobre tela, 52,5 x 41,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Maria D'Abbadia de Oliveira Seguin. Nº da obra: 40-0303	34704
3. Retrato do Dr. Francisco de Sá Pires, 1940. óleo sobre tela, 60 x 50 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Dr.Francisco de Sá Pires. Nº da obra: 40-0299	34706
4. Retrato de Maria de Lourdes Pires da Rocha, 1944. óleo sobre madeira, 46 x 37 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Sra.Maria de Lourdes Pires da Rocha. Nº da obra: 77-40-0126	34709
5. Paisagem, 1931. óleo sobre papelão, 34,5 x 49 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 40-0340	34710
6. Retrato de senhora, 1952. óleo sobre tela, 50 x 40 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 0071 (livro de tombo)n. 84 (ficha catalográfica)	35673
<b>9. Alberto Léon Gleizes. Paris, França, 1881 - Saint-Rémy de Provence, Paris, 1953</b>	<b>6557</b>
1. Cidade de loucos, 1939. óleo sobre tela, 100 x 100 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 40-0115. (0115) Livro de tombo.	35327
<b>10. Alberto Moretti. Florença, Itália, 1922</b>	<b>6966</b>
1. Sem título, 1958. óleo sobre tela, 130 x 89 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0186	34853

2.	Sem título, 1958. óleo sobre tela, 130 x 89 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0187	34854
<b>11. Aldary Toledo. Rio de Janeiro, Brasil, 1915</b>		<b>6983</b>
1.	Sem título, 1955. gravura, 13 x 11 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio. Nº da obra: 90-0122	34963
<b>12. Aldemir Martins. Ingazeiras, CE, Brasil, 1922 - São Paulo, SP, Brasil, 2006</b>		<b>45</b>
1.	Paisagem, 1958. desenho, 74 x 30 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 452-100-0047	34462
2.	Melancia, 1957. nanquim sobre papel, 50 x 67 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 399-100-0011	34464
3.	Galo, 1969. gravura em metal, 40 x 33 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Núcleo de Gravadores de São paulo. Nº da obra: 90-0292	34820
4.	Suiás, 1961. litografia, 75 x 42,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Mariana Pabst Martins. Nº da obra: 90-0126	34821
5.	Oxalá, 1961. litografia, 64 x 43 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Mariana Pabst Martins. Nº da obra: 446/90-0127	34822
<b>13. Aldo Bonadei. São Paulo, SP, Brasil, 1906 - São Paulo, SP, Brasil, 1974</b>		<b>51</b>
1.	Sem título, 1971. xilogravura cores, 45 x 37 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio. Nº da obra: 90-0293	34633
<b>14. Ieksander Kobzdej. Ucrânia, 1920 - Varsóvia, 1972</b>		<b>6939</b>
<sup>Nº 1612461/CA</sup>	Entravado, 1959. papel pintado sobre tela, 133 x 100 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Embaixada da Polônia no RJ. Nº da obra: 85-40-0181	34729
<b>15. Irena Kucerová. Praga, 1935</b>		<b>6951</b>
	Sem título, 1967. gravura, 50 x 68,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Prêmio Internazionale Biella per L'incisione. Nº da obra: 90-0265	34803
<b>16. Ifred Manessier. Saint-Ouen, França, 1911 - Paris, França, 1993</b>		<b>464</b>
	Sem título, 1951. óleo sobre tela, 200 x 150 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 40-0078	34365
	Sem título, Sem data. litografia, 22 x 22 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio. Nº da obra: s/n.	34814
<b>17. Alfredo Hlito. Buenos Aires, Argentina, 1923 - Buenos Aires, Argentina, 1987</b>		<b>5253</b>
1.	Anedota sobre vermelho, 1951. óleo sobre tela, 70 x 60 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 40-0082	34354
<b>18. Alfredo Volpi. Lucca, 1896 - São Paulo, SP, Brasil, 1988</b>		<b>54</b>
1.	Sem título, 1970. serigrafia, 37,5 x 55,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Núcleo de Gravadores de São Paulo. Nº da obra: 90-0296	34967
<b>19. Alice Jorge. Lisboa, Portugal, 1924 - Lisboa, Portugal, 2008</b>		<b>1042</b>
1.	Sem título, 1957. xilogravura, 45 x 30 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Miguel Paranhos do Rio Branco. Nº da obra: 311/90-0028 (0042) Livro de tombo.	34791
<b>20. Almir Gadelha. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1925</b>		<b>6929</b>
1.	Robô nº 2, 196-. colagem, 86 x 61 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 639-200-0014	34656
<b>21. Almir Mavignier. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1925 - Hamburgo, Alemanha, 2018</b>		<b>55</b>
1.	Sem título, 1966. serigrafia, 32 x 18 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio.	34825

2.	Sem título, 196-. impressão gráfica - cartaz, 84 x 60 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 1 a 33	35364
<b>22.</b>	<b>Aluísio Carvão. Belém, PA, Brasil, 1918 - Poços de Caldas, MG, Brasil, 2001</b>	<b>56</b>
1.	(Cartaz para o Festival Italiano), 1960. colagem, 21 x 40 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 425-200-008	34431
2.	Estrutura Linear Espacial, 1958. óleo sobre tela, 99,5 x 64,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista.	34432
3.	Sertão, 1960. óleo sobre tela, 80,5 x 100 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0206	34433
<b>23.</b>	<b>Amalia Polleri. Montevideo, Uruguai, 1909 - Montevideo, Uruguai, 1996</b>	<b>6990</b>
1.	Caligrama no. 2, 1965. óleo sobre madeira, 140 x 90 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0320	35062
<b>24.</b>	<b>André Lhote. Bordeaux, França, 1885 - Paris, França, 1962</b>	<b>468</b>
1.	Sem título, Déc. 50. lápis sobre papel, 22,5 x 33,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Paulo Bandeira. Nº da obra: 398-100-0013	34459
<b>25.</b>	<b>André Marchand. França, 1907 - França, 1997</b>	<b>6868</b>
1.	Sem título, 195-. óleo sobre tela, 46 x 55,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Stella e Roberto Marinho. Nº da obra: (0030) livro de tombo	34366
<b>26.</b>	<b>André Mikhailovich Lanskoy. Moscou, Russia, 1902 - Paris, França, 1976</b>	<b>6943</b>
1612461/CA	Mensagem de um planeta desconhecido, 1956. óleo sobre tela, 195 x 97 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 40-0156	34734
<b>27.</b>	<b>Andrée Bordeaux Le Pecq. Laval, França, 1910 - Paris, França, 1973</b>	<b>6941</b>
PUC-Rio - Certificação Digital Nº	Pescadores da Bretanha, Sem data. guache, 50 x 65 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio.	34731
<b>28.</b>	<b>Andrés Montani. Uruguai, 1918 - Uruguai, 2002</b>	<b>6968</b>
1.	Sem título, 1966. óleo sobre tela, 78 x 115 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0321	34856
<b>29.</b>	<b>Antónia Andrade Lourenço. São Paulo, SP, Brasil, 1905 - Brasil</b>	<b>6952</b>
1.	Sem título, 1960. óleo sobre tela, 40 x 60 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0250	34804
<b>30.</b>	<b>Anna Bella Geiger. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1933</b>	<b>65</b>
1.	Situações-limites no. 2, 1974. fotografia, textos manuscritos e impressos, 77 x 50,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: s/n.	34683
2.	Situações-limites no. 3, 1974. fotografia, textos manuscritos e impressos, 77 x 50,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: s/n.	34684
3.	Situações-limites no. 4, 1974. fotografia, textos manuscritos e impressos, 77 x 50,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: s/n.	34685
4.	Periferia - Centro, 1973. gravura em cores, 39 x 39 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 90-0316	34686
<b>31.</b>	<b>Anna Letycia. Teresópolis, RJ, Brasil, 1929 - Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 2018</b>	<b>66</b>
1.	Tatú 2, 1960. gravura em metal, 33 x 50 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 90-0124 (90-0186) Livro de tombo.	34556
2.	Tatú 1, 1961. gravura em metal, 33 x 50 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 90-0125 (90-0186) Livro de tombo.	34557
3.	Composição em preto e terracota, 1962. gravura em metal, 30 x 49,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 90-0141	34559

<b>32. Antonio Arcal. Portugal</b>	6919
1. Sem título, 1957. litografia, 46 x 30 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Miguel Paranhos do Rio Branco. Nº da obra: 268/90-0033 (0047) Livro de tombo.	34568
<b>33. Antonio Bandeira. Fortaleza, CE, Brasil, 1922 - Paris, França, 1967</b>	67
1. Sugestão de Cidade Iluminada, 1960. óleo sobre tela, 97 x 162 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0210	34337
2. A grande cidade, 1965. óleo sobre tela, 162 x 291 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 40-0333 a/b/c	34338
3. Sem título, 1966. óleo sobre tela, 16 x 22 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 40-0334	34339
4. A noite no jardim, 1965/66. óleo sobre tela, 73 x 60 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 40-0335	34340
5. Composição, 1959. colagem e óleo sobre papel, 72,5 x 59,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 40-0336	34342
6. Primaveril, 1965. óleo sobre tela, 100 x 81 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 40-0337	34344
<b>34. Antônio Henrique Amaral. São Paulo, SP, Brasil, 1935 - São Paulo, Brasil, 2015</b>	71
1. Campo de batalha, 1974. óleo sobre tela, 127 x 183 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM RJ.	34330
Sem título, Sem data. xilogravura, 42 x 30 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Núcleo de Gravadores de São Paulo. Nº da obra: 90-0291	34528
<b>35. Antônio Maia. Carmópolis, SE, Brasil, 1928 - Rio de Janeiro, RJ, Rio de Janeiro, 2008</b>	72
Divinização, 1975. acrilica sobre duratex, 100 x 100 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM.	34826
Alvorecer, Déc. 60. óleo sobre tela, Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio. Nº da obra: s/n.	35564
<b>36. Antônio Prado. Brasil</b>	6992
Forma, 1958. óleo sobre tela, 102 x 76 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 225/40-0223	35073
A estação dos trens dourados, 1961. óleo sobre tela, 119 x 152 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 226/40-0224	35074
A casa das meninas, 1961. óleo sobre tela, 120 x 152 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 227/40-0225	35077
4. Preto e branco, 1957. óleo sobre tela, 51 x 61 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 161/40-0143	35079
<b>37. Antonio Saura. Huesca, Espanha, 1930 - Cuenca, Espanha, 1998</b>	5429
1. Sem título, série Multitudes, 1960. óleo e guache sobre papel, 63 x 90 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 529/40-0249	35139
<b>38. Antônio Sérgio Benevento. Nova Friburgo, RJ, Brasil, 1945</b>	803
1. Imagem I, 1975. acrílica sobre tela, 135 x 130 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: s/n.	35559
<b>39. Arcangelo Ianelli. São Paulo, SP, Brasil, 1922 - São Paulo, SP, Brasil, 2009</b>	76
1. Composição, 1971. óleo sobre tela, 140 x 180 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0358	34715
2. Nº 23, 1961. óleo sobre tela, 160 x 130 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0211	34717
<b>40. Arlindo Daibert. Juiz de Fora, MG, Brasil, 1952 - Juiz de Fora, MG, Brasil, 1993</b>	77

1. Mandala, 197-. bico de pena sobre couro, 100 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: s/n 34482

**41. Arnaldo Pomodoro. 1926**

6912

1. A marca, 1958. chumbo, estanho e prata, 22 x 54 x 3 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM RJ. Nº da obra: 50-0030 (0031) Livro de tombo. 34511

**42. Arthur Luiz Piza. São Paulo, SP, Brasil, 1928 - Paris, França**

82

1. Couro azul, 1963. gravura e relevo, 51 x 44 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 675/90-0241 34875
2. Transparência, c.1959. gravura (goiva, buril e aguatinta), 33 x 29 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 90-0097 (90-0119) Livro de tombo. 34876
3. Contraponto, 1959. gravura em relevo, 40 x 57,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 90-0120 Livro de tombo. 34877

**43. Ascânio MMM. Fão, 1941**

83

1. Relevo 4, 1974. madeira pintada, 100 x 96 x 10 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 50-0083 34509

**44. Atanásio Soldati. Parma, Itália, 1896 - Parma, Itália, 1953**

7001

1. Composição, 1952. óleo sobre tela, 73 x 54 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 191/40-0098 35183

**45. thos Bulcão. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1918 - DF, Brasil, 2008**

401

- Figuras com máscaras, 1970. acrílica sobre eucatex, 54 x 74 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio. 35560

**46. ugusto Barbosa Dellavalle. Italia**

6857

- As flores do pantanal enlutado, 1954. colagem, 30 x 40 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Paschoal Carlos Magno. Nº da obra: 200-0002 34326

- Paisagem, 1954. óleo sobre tela, 75 x 59,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Paschoal Carlos Magno. Nº da obra: 47-40-0099 34328

**47. utor não identificado.**

393

- Sem título, Sem data. ferro, 66 x 29 x 30 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio. 17133

- Sem título, Sem data. ferro, 67 x 38 x 12,3 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio. 17134

3. Sem título, Sem data. ferro, 78 x 41 x 16 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio. 17135

4. Sem título, Sem data. pedra, 40 x 24 x 35 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio. Nº da obra: s/n 17137

5. Vaso Marajoara, 190-. prata, 80 x 170 cm. / 82 x 130 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Eugenio Gudin. Nº da obra: 230/m 50-0020 34425

6. Sem título, 1952. gravura, 23 x 18 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio. Nº da obra: 431/90-0027 34570

7. Sem título, 1965. gravura, Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Prêmio Internazionale Della per l'incisione. Nº da obra: s/n. 34670

**48. Avatar Moraes. Bagé, RS, Brasil, 1933 - 2011**

5147

1. Luz interdita, Déc. 60. colagem, 98 x 72 x 10 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Petit Galerie. Nº da obra: 631-200-0013 34852

**49. Bartolomeu Cid dos Santos. Lisboa, Portugal, 1931 - Lisboa, Portugal, 2008**

5029

1. Sem título, 1952. gravura, 22,5 x 17 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio. Nº da obra: 90-0027 34582

**50. Benjamin Silva. Juazeiro, CE, Brasil, 1927**

87

1.	Colosso azul no. 1, 1965. óleo sobre tela, 161,5 x 129,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 570/40-0272	35174
<b>51. Bernard Dufour. França, 1922 - França, 2016</b>		<b>6909</b>
1.	O ser objeto, 1957. óleo sobre tela, 162 x 130 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 55-40-0155	34505
<b>52. Betty King. New Orleans, 1932</b>		<b>6908</b>
1.	Raio, massa e forma, [1969]. alumínio, 100 x 100 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 50-0062	34504
<b>53. Bruno Brunetti. Florença, Italia, 1920 - 1966</b>		<b>6888</b>
1.	Sem título, 1958. óleo sobre tela, 100 x 70 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 20-40-0184	34415
2.	Sem título, 1958. óleo sobre tela, 130 x 78,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 21-40-0185	34416
<b>54. Cândido Portinari. Brodowski, SP, Brasil, 1903 - Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1962</b>		<b>90</b>
1.	Garimpeiros, 1948. grafite sobre papel, 30,5 x 42 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Octavio de Souza Dantas. Nº da obra: 407-100-0010 / 79 da exposição Portinari	34386
2.	Vaqueiros, 1948. lápis sobre papel, 35 x 50 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Octavio de Souza Martins. Nº da obra: No.81 da exposição Portinari	34388
	Camelo e cavalo, 1952. lápis sobre papel, 55 x 50 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 406-100-0009	34389
	Cavalo, 1952. lápis sobre papel, 53 x 35 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: (0008) Livro de tombo	34390
	Espantalho, 1945. óleo sobre tela, 99 x 80 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: (0065) Livro de tombo.	34391
	Retrato de menina, 1952. caneta tinteiro sobre papel, 65 x 50 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 404-100-0005	34392
	Mulher chorando, 1947. óleo sobre tela, 100 x 80 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: (0050) Livro de tombo.	35068
<b>55. Carlos Botelho. Lisboa, Portugal, 1899</b>		<b>974</b>
	Dia de sol, 1957. litografia, 26 x 38 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Miguel Paranhos do Rio Branco. Nº da obra: 291/90-0026	34639
	Panorama de Lisboa, 1949. pintura, 68 x 33 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Miguel Paranhos do Rio Branco. Nº da obra: (0147) Livro de tombo.	35355
<b>56. Carlos Eduardo Zimmermann. Antonina, PR, Brasil, 1952</b>		<b>95</b>
1.	Envelope, 1975. serigrafia, 19 x 19 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação. Nº da obra: s/n.	34968
<b>57. Carlos Haroldo Sörensen. Baurú, SP, Brasil, 1928 - Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 2008</b>		<b>765</b>
1.	O cavalo do mar e o sol, 1956. tapeçaria, 120 x 170 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: T-165	34410
<b>58. Carlos Scliar. Santa Maria, RS, Brasil, 1920 - Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 2001</b>		<b>5</b>
1.	Eclipse da pêra, 1967. tinta vinílica e colagem, 54 x 74,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio. Nº da obra: 682/40-0302	35146
2.	Prato com pimentinhas, 1964. tinta vinílica e colagem, 55 x 75 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Michel Loeb. Nº da obra: 555/40-0264	35147
3.	Natureza morta com frutas sobre a mesa, 1958. guache encerado, 46 x 65 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Michel Loeb. Nº da obra: 556/40-0265	35148
<b>59. Carlos Vergara. Santa Maria, RS, Brasil, 1941</b>		<b>100</b>

1. Sem título, 1970. grafite e guache, 160 x 358 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 100-0073 34481

**60. Celso Antônio de Menezes. Brasil, 1896 - Brasil, 1984**

534

1. Cabeça de Manuel Bandeira, Sem data. bronze, 45 x 38 x 30 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio. Nº da obra: 50-0038 (0029) Livro de tombo. 4661

**61. César Domela. Amsterdam, Holanda, 1900 - Paris, França, 1992**

5388

1. Quadro objeto, 1952. metal e madeira, 100 x 72,5 x 45 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM RJ. Nº da obra: 50-0012 (0013) livro de tombo. 34331

**62. Charles Delporte. Marcinelle, Belgica, 1928 - 2012**

6904

1. O Ciclo da vida, 1967/68. óleo sobre madeira, 203 x 247,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: s/n. a,b,c 34486

**63. Cícero Dias. Escada, PE, Brasil, 1907 - Paris, França, 2003**

105

1. Odalisca, Sem data. óleo sobre tela, 97 x 128 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Embaixador Cyro de Freitas Valle. Nº da obra: 40-0339 34489

**64. Cipriano Dourado. Maçao, Portugal, 1921 - Lisboa, Portugal, 1981**

6932

1. Sem título, Sem data. litografia, 45 x 32 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Miguel Paranhos do Rio Branco. Nº da obra: 294/90-0030 (oo44) Livro de tombo. 34669

**65. Ióvis Graciano. Araras, SP, Brasil, 1907 - São Paulo, SP, Brasil, 1988**

348

- Sem título, 1969. gravura em metal, 39,5 x 29,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio. Nº da obra: 90-0289 34774

**66. Arcy Penteado. São Roque, SP, Brasil, 1926 - Brasil, 1987**

4819

- A Coisa no. 2 ou Caixa de amor para formigas, 1965. colagem, 120 x 120 x 34 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Sra. Francisca Penteado. Nº da obra: 627/200-0011 35094

**67. Raymundo de Castro Maya. Palmares, PE, Brasil, 1924**

117

- Sem título, 1956. litografia, 34 x 46 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Raymundo de Castro Maya. Nº da obra: 90-0074 (0082) Livro de tombo. 34965

- Sem título, 1956. litografia, 34 x 46 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Raymundo de Castro Maya. Nº da obra: (0083) Livro de tombo. 34966

3. Sem título, 1956. litografia, 34 x 60 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Raymundo de Castro Maya. Nº da obra: (0084) Livro de tombo. 35354

**68. David Siqueiros. Chihuahua, México, 1896 - México D.F., México, 1974**

6885

1. Menino mexicano, 1953. óleo sobre fibra, 115 x 90 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 187/40-0074 34407
2. Mãe e filho, 1952. óleo sobre fibra, 77 x 61 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 188/40-0075 34408
3. Cabeça, Sem data. guache e aquarela sobre papel, 28 x 21 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Adalgisa Nery. Nº da obra: 189/40-0136 34409

**69. Déa Campos Lemos. Brasil, 1925 - Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1958**

6853

1. Religiosa, 1950. guache sobre papel, 68 x 52 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0048 34319

**70. Délia Del Carril. Polvaderas, 1885 - Santiago, Chile, 1989**

687

1. Sem título, Sem data. gravura, 49 x 49,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio. Nº da obra: 622/90-0218 34644

71.	<b>Diego Rivera. Guanajuato, México, 1886 - Cidade do México, México, 1957</b>	6880
1.	Mexicanos, Déc. 40 ou 50. aquarela sobre papel, 47 x 60 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Lourival Fontes e Adalgisa Nery Fontes. Nº da obra: 164/40-0020	34395
72.	<b>Dionísio Del Santo. Colatina, ES, Brasil, 1925 - Vitória, ES, Brasil, 1999</b>	120
1.	Máscara amarela, 1969. óleo sobre tela, 82 x 60 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Carlos Scliar. Nº da obra: 40-0366	34483
73.	<b>Domenico Lazzarini. Viareggio, Itália, 1920 - Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1987</b>	788
1.	Composição, 1963. óleo sobre tela, 90 x 120 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0245	34735
74.	<b>Edelweiss de Almeida Dias. Feira de Santana, BA, Brasil, 1917</b>	6913
1.	Apocalipse, 1959. óleo sobre duratex, 120 x 200 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0212	34513
75.	<b>Edith Behring. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1916 - Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1996</b>	5017
1.	Sem título, 1960. gravura em metal, 45 x 46 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 90-0190	34587
2.	Composição no. 6, 1957. gravura em metal, 29,5 x 57,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 279/90-0042	34589
	Composição no. 1, 1954. gravura em metal, 41 x 51 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 279/90-0037 (0024) Livro de tombo.	34591
	Composição no. 7, 1957. gravura em metal, 35 x 49,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 279/90-0043	34592
	Composição no. 8, 1957. gravura em metal, 37 x 51,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 279/90-0044	34594
	Composição no. 9, 1957. gravura em metal, 35 x 49,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 282/90-0045	34596
	Composição no.2, 1955. gravura em metal, 49,5 x 40,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 275/90-0038	34610
	Composição no.4, 1957. gravura em metal, 30 x 69 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 275/90-0040	34611
	Composição no.5, 1957. gravura em metal, 23 x 29 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 275/90-0041	34612
	Composição no.3, 1956. gravura em metal, 39 x 22 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 275/90-0039	34613
11.	Sem título, 1961. gravura em metal, 45 x 45 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 90-0131	34614
12.	Sem título, 1961. gravura em metal, 29,5 x 69,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 443/90-0189	34615
76.	<b>Edival Ramosa. São Gonçalo, RJ, Brasil, 1940 - XX, 2015</b>	124
1.	Corneta II, 1970. tinta poliéster sobre madeira e relevo, 100 x 70 x 35 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM.	35128
77.	<b>Eduardo Dhelomme. Araraquara, SP, Brasil, 1922 - Cabo Frio, Brasil, 2006</b>	533
1.	Metamorfose, 1963. madeira, 200 x 25 x 25 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 50-0042	4660
78.	<b>Eduardo Mac Entyre. Buenos Aires, Argentina, 1929 - 2014</b>	1046
1.	Pintura, 1958. óleo sobre tela, 81 x 44 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 40-0154	34818
79.	<b>Eduardo Moll. Leipzig, 1929 - Lima, 2018</b>	6959

1.	Sem título, 1963. gravura, 30 x 58,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 536/90-0177	34838
<b>80. Eduardo Perez. Santiago, Chile, 1937</b>		6974
1.	Cayapú hembra, 1963. água-forte, 57,5 x 38 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 90-0184	34870
<b>81. Eduardo Sued. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1925</b>		128
1.	Em vermelho, Déc. 1970. óleo sobre tela, 130 x 145 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 40-0368	35199
<b>82. Elisa Silveira. Teresina, PI, Brasil, 1912 - Brasil, 2001</b>		837
1.	Procissão, 1953. óleo sobre tela, 81 x 100 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Ivan Serpa. Nº da obra: 185/40-0088	35179
2.	São João, 1958. óleo sobre tela, 89 x 115,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 186/40-0201	35180
<b>83. Elke Hering &amp; Hamilton Cordeiro. Brasil</b>		6907
1.	Erupção, 1968. madeira e plástico, 132 x 51 x 52 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 50-0056	34502
<b>84. Emanoel Araújo. Santo Amaro da Purificação, BA, Brasil, 1940</b>		131
<b>PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612461/CA</b>	Sem título, 1970. xilogravura, 66 x 48 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Núcleo de Gravadores de São Paulo. Nº da obra: 90-0297	34561
	<b>85. miliano Di Cavalcanti. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1897 - Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1976</b>	135
	Mulher, 1950. óleo sobre tela, 80 x 65 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 48-40-0010	34329
	Baiana, 1950. óleo sobre tela, 73 x 60 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Mauricio Marcelo Leite Barbosa Junior. Nº da obra: s/n	34488
<b>86. nio Iommi. Rosário, Argentina, 1926 - San Justo, Argentina, 2013</b>		751
	Elevação de um círculo, 1957-1958. metal, 72 x 53 x 60,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM RJ. Nº da obra: 50-0029 (0030) Livro de tombo.	34503
<b>87. rnani Mendes de Vasconcellos. Rio de Janeiro, Brasil, 1912 - Rio de Janeiro, Brasil, 1988</b>		7013
1.	Composição, 1961. óleo sobre tela, 130 x 97 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 551/40-0261	35246
<b>88. Ernst Wilhelm Nay. Berlim, Alemanha, 1902 - Colonia, 1968</b>		6970
1.	Vermelho brilhante, 1955. óleo sobre tela, 125 x 200 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Patrocínio. Nº da obra: (0041) livro de tombo	34858
<b>89. Eudoro Silvera. Chiriquí, Panamá, 1917 - Buenos Aires, Argentina, 2010</b>		7000
1.	Composição, 1957. óleo sobre tela, 76 x 76 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 183/40-0144	35178
<b>90. Eugênio Abal. Argentina, 1896 - Argentina, 1965</b>		7248
1.	Composição, 1964. óleo sobre tela, 89 x 73,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Viúva Eugênio Abal. Nº da obra: 40-0285	36524
<b>91. Eugenio Fernández Granell. Corunha, Espanha, 1912 - Madri, Espanha, 2001</b>		6862
1.	Arca de Noé, 1951. óleo sobre tela, 103 x 74 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 40-0084	34347

<b>92. Euridice Pinto Bressane. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1916</b>	<b>874</b>
1. A praça em 1930, 1961. nanquim sobre papel, 31 x 45 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 422-100-0045	34440
<b>93. Evany Fanzeres. Brasil, 1940</b>	<b>7048</b>
1. "Pintura", 1976. óleo sobre tela, 160 x 160 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio. Nº da obra: s/n.	35562
<b>94. Farnese de Andrade. Araguari, MG, Brasil, 1926 - Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1996</b>	<b>142</b>
1. O Ser (memória), 1974/1975. madeira, 105 x 52,5 x 39 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM RJ. Nº da obra: 50-0094	4663
2. Censura, 1969. nanquim sobre papel, 101 x 73 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Carlos Scliar. Nº da obra: 100-0072	34427
3. Sem título, 1965. gravura, 30 x 45 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 90-0198	34534
4. Sem título, 1961. gravura, 54,4 x 34 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 90-0146	34535
5. Sem título, 1963. gravura, 49,5 x 34,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 591-90-0202	34537
6. Sem título, 1960. gravura, 29,5 x 49,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 594-90-0205	34538
- Sem título, 1965. gravura, 29,5 x 49,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 585-90-0196	34540
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612461/CA Sem título, 1963. gravura, 40 x 50 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 90-0203	35370
Sem título, 1962. gravura, 50 x 30 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 90-0205	35371
<b>95. ayga Ostrower. Lodz, 1920 - Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 2001</b>	<b>143</b>
Sem título, 1957. xilogravura, 80 x 50 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 90-0155 (0059) Livro de tombo.	34861
Sem título, 1958. água-forte, 70 x 25 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 90-0156 (0060) Livro de tombo	34862
Composição, 1953. gravura, 16 x 22 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Sociedade dos Amigos da Gravura. Nº da obra: (0001) Livro de tombo.	34863
Sem título, 1965. gravura, 40,5 x 58,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 90-0222	35375
<b>96. Felipe Vallejo. Espanha, 1925</b>	<b>7011</b>
1. Gonçalvo, 1960. colagem e tinta sobre tela, 140 x 100 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 483/200-0009	35239
<b>97. Félix Labisse. Douai (Nord), França, 1905 - Neuilly, França, 1982</b>	<b>499</b>
1. Sem título, 1965. óleo sobre tela, 116 x 82 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Fundação Bienal de São Paulo. Nº da obra: 40-0292	34733
<b>98. Fernand Léger. Argentan, França, 1881 - Gif-sur-Yvette, França, 1955</b>	<b>443</b>
1. Composição, 1938. guache sobre papel, 54,5 x 46 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Nelson Rockefeller. Nº da obra: 40-0021	34360
2. Composição, 1938. guache sobre papel, 24 x 43 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Oscar Niemeyer. Nº da obra: 40-0022	34361
3. Composição, 1938. guache sobre papel, 55 x 45 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Josias Leão. Nº da obra: 40-0029 (0029) livro de tombo	34362
4. Composição, 1925. guache sobre papel, 35 x 15 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 40-0117	34738

<b>99. Fernando Romani. Itália</b>	6997
1. Opus 337, 1961. óleo sobre tela, 130 x 89 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio. Nº da obra: 492/40-0243	35138
<b>100. Firmino Saldanha. Santana do Livramento, RS, Brasil, 1905 - Rio de Janeiro, Brasil, 1985</b>	843
1. Composição, 1955. óleo sobre tela, 113 x 161 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: (0101) Livro de tombo.	34398
<b>101. Flávio de Carvalho. Barra Mansa, RJ, Brasil, 1899 - Valinhos, SP, Brasil, 1973</b>	147
1. Mulher deitada, 1937. óleo sobre tela, 64 x 82 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0076	34321
2. Duas mulheres, 1968. nanquim sobre papel, 70 x 50 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista.	34443
<b>102. Flávio Shiró. Sapporo, 1928</b>	148
1. Nunca mais, 1964. óleo sobre tela, 193 x 113 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0276	35168
2. Reminiscências, 1959. óleo sobre tela, 128 x 151 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0170	35169
<b>103. Francisco Bores. Madri, Espanha, 1898 - Paris, França, 1972</b>	6896
Nº 1612461/CA PUC-Rio - Certificação Digital N° 1612461/CA	
Nu, 1944. nanquim sobre papel, 46 x 57 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 378-100-0003	34441
<b>104. François Arnal. La Valette, Var, França, 1924 - 2012</b>	6860
Gosto pelo escalpe, 1955. óleo sobre tela, 97 x 130 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 40-0120	34336
<b>105. Trans Krajcberg. Kozienice, 1921 - Rio de Janeiro, RJ, 2017</b>	151
Sem título, 1964. gravura em relevo, 56 x 76 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 90-0180	34800
Sem título, 1964. gravura em relevo, 75 x 56 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 562/90-0181	34801
Sem título, 1964. gravura em relevo, 75 x 56 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 562/90-0182	34802
<b>106. Frantisek Kupka. Opocno Bohemia Oriental, 1871 - Puteaux, França, 1957</b>	6940
1. Balanço, 1925-1927. óleo sobre tela, 66 x 66 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 86-40-0159	34730
<b>107. Friedrich Vordemberge-Gildewart. Osnabrück, Alemanha, 1899 - Ulm, Alemanha, 1962</b>	452
1. Composição nº 190, 1952. óleo sobre tela, 50 x 70,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 220-40-0140	35254
<b>108. Gastão Manoel Henrique. Amparo, SP, Brasil, 1933</b>	154
1. Sem título, 1976. madeira, 57,5 x 26 x 25 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM RJ. Nº da obra: 50-0091	4673
2. Sem título, 1974. madeira, 160 x 116 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Fundação Nacional de Arte. Nº da obra: 50-0090	34501
<b>109. Gaston Bertrand. Wonck-sur-Geer, Bélgica, 1910 - Uccle, Belgica, 1994</b>	6875
1. Cena no espelho, 1949. óleo sobre tela, 150 x 100 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 40-0053	34387

<b>110. Georges Mathieu. Boulogne sur Mer, França, 1921 - França, 2012</b>	934
1. Composição, 1951. óleo sobre tela, 113 x 161 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 40-0016	34369
2. Sem título, 1959. litografia, 60 x 44 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 323/90-0079	34824
<b>111. Georges Rouault. Paris, França, 1871 - Paris, França, 1958</b>	1133
1. O movimento no castelo na Espanha, 1929. litogravura, 31,5 x 22,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Tuni e Wladimir Murtinho. Nº da obra: 345/90-0066	34894
<b>112. Géza Heller. Hungria, 1902 - Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1992</b>	5321
1. Subúrbio, 1957. água-forte, 31 x 43 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Sociedade dos Amigos da Gravura. Nº da obra: 309/90-0078	34787
<b>113. Giacomo Soffiantino. Turim, Itália, 1929 - Turin, Itália, 2013</b>	6980
1. Verão, 196-. gravura, 31 x 24 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Prêmio Biella per L'incisione, 1963. Nº da obra: 532/90-0176	34924
<b>114. Gilvan Samico. Recife, PE, Brasil, 1928 - Recife, PE, Brasil, 2013</b>	160
1. O pecado, 1964. xilogragura, 44,5 x 39,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: s/n.	34895
Alexandrino e o pássaro de fogo, 1962. xilogragura, 43 x 51,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 90-0140	34896
<b>115. Ina Prado. Brasil</b>	6894
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612461/CA	
Outono, 1958. tapeçaria, 85 x 165 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 430-T.430	34435
<b>116. Mario Meloni. Varesi, Italia, 1905 - 1989</b>	6957
Musical, Déc. 50. óleo sobre tela, 90 x 80 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Paschoal Carlos Magno. Nº da obra: 40-0142	34831
<b>117. Giorgio Morandi. Itália</b>	6876
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612461/CA	
Natureza Morta, 1955. óleo sobre tela, 26 x 41 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Patrocínio Aquisição MAM. Nº da obra: 40-0104	34381
<b>118. Giuseppe Ajmone. Carpignano Sesia, Itália, 1923 - Romagnano Sesia, 2005</b>	6856
1. Flores, 1955. óleo sobre tela, 73 x 92 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 40-0097	34325
<b>119. Giuseppe Guerreschi. Milão, Itália, 1929 - Nizza, Itália, 1985</b>	6947
1. Lettera dal New England, 1963. água forte sobre papel, 34 x 29 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Prêmio Biella per L'Incisione. Nº da obra: 582/90-0195	34785
<b>120. Giuseppe Santomaso. Veneza, Itália, 1907 - Veneza, Itália, 1990</b>	6883
1. A hora das cigarras, 1953. óleo sobre tela, 120 x 150 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Alberto Soares Sampaio. Nº da obra: 172/40-0087	34404
<b>121. Glauco Rodrigues. Bagé, RS, Brasil, 1929 - Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 2004</b>	162
1. Retábulo, Sem data. acrílica sobre tela colada em eucatex, 141 x 84 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio. Nº da obra: 692/40-0306	35134
2. No. 3, 1961. óleo sobre tela, 81 x 129,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Carlos Scliar. Nº da obra: 558/40-0267	35135

<b>122. Grauben do Monte Lima. Iguatu, CE, Brasil, 1889 - Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1972</b>	<b>164</b>
1. Sem título, (1964). óleo sobre tela, 90 x 50 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0259	34739
<b>123. Gualtiero Nativi. Pistoia, Itália, 1921 - 1999</b>	<b>900</b>
1. Horizonte, 1955. óleo sobre tela, 70 x 100 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0194	34859
<b>124. Guerreiro. Brasil</b>	<b>6945</b>
1. Sem título, Sem data, serigrafia, 38 x 28 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio. Nº da obra: s/n.	34781
<b>125. Guilhermo Nuñez. Chile, 1930</b>	<b>6964</b>
1. Sem título, 1960. litografia, 60 x 76 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Thiago de Mello. Nº da obra: 525/90-0173	34847
<b>126. Gunther Gerzso. México DF, México, 1915 - México DF, México, 2000</b>	<b>6861</b>
1. Habitações antigas, 1953. óleo sobre tela, 100 x 73 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 40-0073	34696
<b>127. Hans Hartung. Leipzig, 1904 - Antibes, França, 1989</b>	<b>465</b>
Composição, 1955. óleo sobre tela, 162 x 114 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 40-0092	34352
<b>128. Hansen Bahia. Hamburgo, 1915 - São Félix, BA, Brasil, 1978</b>	<b>686</b>
A batalha das amazonas, 1969. xilogravura, 169 x 226 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio. Nº da obra: 90-0262	34786
<b>129. ansi Staël. Budapeste, 1913 - Londres, 1961</b>	<b>6981</b>
Sem título, Sem data. litografia, 41 x 29 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Miguel Paranhos do Rio Branco. Nº da obra: 90-0023 (0043) Livro de tombo.	34952
Sem título, Sem data. serigrafia, 40 x 28 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Miguel Paranhos do Rio Branco. Nº da obra: 90-0029	34954
<b>130. elena Maria Beltrão de Barros. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1937</b>	<b>6866</b>
1. Favela nº 2, 197-. tempera e guache, 47 x 68 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0242	34356
<b>131. Helga Remling. Alemanha</b>	<b>6976</b>
1. Sem título, 1964. gravura, 20 x 14,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Rolf Meyerheim. Nº da obra: 619/90-0217	34885
<b>132. Henri Matisse. Le Cateau-Cambrésis, França, 1869 - Nice, França, 1954</b>	<b>6870</b>
1. Figura, 1941. carvão sobre papel, 39 x 49 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Drault Ernani de Melo e Silva. Nº da obra: 100-0007	34370
2. Estudo, 1935. carvão sobre papel, 57 x 38 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Blanca e Valentim Bouças. Nº da obra: 400-100-0006	34371
<b>133. Hermano José Guedes. Caiçara, PB, Brasil, 1922 - João Pessoa, PB, Brasil, 2015</b>	<b>5063</b>
1. Sem título, 1962. gravura em metal, 54 x 42 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio. Nº da obra: 502/90-0150	34776
<b>134. Hilda Helena Eisenlohr Campofiorito. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1901 - Niterói, RJ, 1997</b>	<b>6892</b>

1.	Sem título, 1961. pintura em tecido - batik, 41,5 x 62,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0240	34428
<b>135. Honoré Marius Berard. Salindres, Gard, França, 1896</b>		<b>6867</b>
1.	Estudo para rapsódia carnavalesca do Museu de Arte Moderna de Nice, 1944. óleo sobre tela, 38 x 46 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0033	34364
<b>136. Horia Damian. Romênia, 1922 - 2012</b>		<b>6898</b>
1.	A piscina - lado Sul, 1975. lápis sobre papel, 65 x 100 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 100.0077	34450
<b>137. Humberto Espíndola. Campo Grande, MT, Brasil, 1943</b>		<b>5266</b>
1.	Crachá, série Bovinocultura, 1970. colagem, roseta de cetim, 186 x 151 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: s/n.	34520
<b>138. Humberto Silva de Cerqueira. Penedo, AL, Brasil, 1915</b>		<b>6900</b>
1.	Sem título, 1961. óleo sobre tela, 97 x 162 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0208	34470
<b>139. Inácio Rodrigues. Santana de Aracaju/Fortaleza, CE, Brasil, 1947</b>		<b>175</b>
1.	Um bilhão de anos luz, série Paisagens espaciais, 1971. tinta plástica sobre duratex, 130 x 150 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: s/n.	35137
<b>140. Jamá de Paula. Itanhomi, MG, Brasil, 1918 - Belo Horizonte, MG, Brasil, 1999</b>		<b>176</b>
Paisagem, 1951. óleo sobre tela, 65 x 81 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 146-40-0045		35046
Marcador de luz, 1958. óleo sobre duratex, 125 x 73 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 571-40-0273		35047
<b>141. Jane Saldanha. Alegrete, RS, Brasil, 1919 - Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 2001</b>		<b>15</b>
Casas III, 1955. óleo sobre tela, 81 x 116 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 168/40-0102		34401
Pintura no. 2, Sem data. óleo sobre tela, 36 x 49,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 608/40-0287		35140
Sem título, 1964. óleo sobre tela, 54 x 76 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 550/40-0260		35141
4. Pintura I, 1962. óleo sobre tela, 56 x 70 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 463/40-0235/4		35142
5. Pintura, Sem data. óleo sobre tela, 60 x 85 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 169/40-0178		35143
6. Sem título, Sem data. pintura, 56 x 70 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 90-0234		35363
<b>142. Isabel Pons. Barcelona, 1912</b>		<b>180</b>
1. Pássaro e arco-íris, 1961. gravura, 25 x 50 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 90-0114		34880
<b>143. Isabel Rivas. Chile</b>		<b>645</b>
1. Sem título, Sem data. xilogravura, 18 x 13 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio. Nº da obra: 511/90-0158		34888
<b>144. Ismael Nery. Belém, PA, Brasil, 1900 - Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1934</b>		<b>181</b>
1. Figura, 1926. óleo sobre tela, 59 x 79 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Murilo Mendes. Nº da obra: 40-0034		34382

<b>145. Ivald Granato. Campos dos Goytacazes, RJ, Brasil, 1949 - São Paulo, SP, Brasil, 2016</b>	<b>182</b>
1. Desenho III, 1969. guache, 30 x 46 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Ministério dos Transportes. Nº da obra: 40-0313	34700
2. Desenho II, 1969. guache, 31 x 45,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 40-0312	34701
3. Desenho I, 1969. guache, 41,5 x 62,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Ministério dos Transportes. Nº da obra: 40-0311	34702
<b>146. Ivan Freitas. João Pessoa, PB, Brasil, 1932 - Rio de Janeiro, 2006</b>	<b>183</b>
1. Latitude Leste, 1976. acrilica sobre madeira, 112,5 x 122,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: s/n.	34650
2. Luz da sombra, 1961. óleo sobre tela, 64,5 x 91 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 466-40-0236 (237 livro de tombo)	34651
<b>147. Ivan Serpa. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1923 - Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1973</b>	<b>185</b>
1. Sem título, 1967. serigrafia, 39 x 39 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio. Nº da obra: 678/90-0247	34920
2. Sem título, 1967. serigrafia, 39 x 39 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio. Nº da obra: 677/90-0246	34922
3. Cabeça, 1964. óleo sobre tela, 200 x 160 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 603/40-0281	35162
Mulher, 1964. óleo sobre tela, 199,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 534/40-0252	35164
Pintura no. 35, 1960. têmpera sobre tela, 175 x 175 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 175/40-0217	35166
Composição, 1951. guache e nanquim, 38 x 25 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 178/40-0203	35167
<b>148. Amaral Berlinck. São Paulo, Brasil, 1918</b>	<b>6916</b>
Germinação, 1971. gravura em metal, 67 x 48 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Núcleo de Gravadores de São Paulo. Nº da obra: 90-0294	34531
<b>149. Jaime Cruz. Concepción, Chile, 1934</b>	<b>6931</b>
Sem título, 1963. gravura, 59 x 34 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 500/90-0148	34659
<b>150. Janez Bernik. Gunclje, Iugoslavia, 1933</b>	<b>6871</b>
1. Grande carta, 1965. óleo sobre tela, 140 x 140 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 625-40-0291	34373
<b>151. Jean Arp. Estrasburgo, Alemanha, 1886 - Locarno, Suíça, 1966</b>	<b>435</b>
1. Evocação de uma forma humana, lunar, espectral, 1950. pedra, 83 x 50 x 58 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM RJ. Nº da obra: (0007) livro de tombo	34315
2. Família de formas, Sem data. tapeçaria, 138 x 196 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 428-T. 157 (0001) Livro de tombo.	34430
3. Formas, Sem data. xilogravura, 20 x 39 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Tuni e Vladimir Murtinho. Nº da obra: 269/90-0065 (0070) Livro de tombo.	34569
<b>152. Jean Claude François Guignebert. Paris, França, 1897 - Paris, França, 1958</b>	<b>6864</b>
1. A Floresta, 1950. óleo sobre tela, 98 x 79 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 40-0007	34350
2. Natureza morta, 1951. óleo sobre tela, 98 x 79 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: (0008) Livro de Tombo	34351
<b>153. Jean Dubuffet. Le Havre, França, 1901 - Paris, França, 1985</b>	<b>5392</b>

1.	Retrato de Antonin Artaud, 1947. óleo sobre fibra, 54 x 45,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Maria Martins. Nº da obra: 53-40-0017	34332
<b>154. Jean Lurçat. Bruyères, França, 1892 - Saint Paul de Vence, 1966</b>		<b>6953</b>
1.	O ceifeiro, 1939. óleo sobre tela, 100 x 66 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Jayme de Barros Gomes. Nº da obra: 40-0152	34808
<b>155. Jean Metzinger. Nantes, França, 1883 - Paris, 1956</b>		<b>6958</b>
1.	Paisagem, Sem data. óleo sobre tela, 50 x 73,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Sotero Cosme. Nº da obra: 40-0001	34837
<b>156. Jean Tinguely. Friburgo, Suíça, 1925 - Berna, Suíça, 1991</b>		<b>5263</b>
1.	Pintura eletro-mecânica, 1955. metal laqueado, 62,5 x 50 x 9 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 207/40-0162	35211
<b>157. Jeannie Dumesnil. Paris, França, 1926 - Ramatuelle, França, 2000</b>		<b>6911</b>
1.	Cidade, 1956. óleo sobre tela, 91,5 x 59,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 56-40-0123	34508
<b>158. Jesus Velasco. Espanha, 1955</b>		<b>6903</b>
1.	Sem título, 1973. nanquim sobre papel, 30 x 25 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista.	34480
<b>159. Joan Miró. Barcelona, Espanha, 1893 - Palma de Maiorca, Espanha, 1983</b>		<b>1109</b>
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612461/CA	Sem título, 1937. lápis sobre papel, 50 x 40 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Raul Bopp. Nº da obra: 100-0001	34378
	Composição, 1930. óleo e crayon sobre tela, 150 x 223 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 40-0008	34379
	Personagem numa paisagem, 1935. aquarela e pastel sobre papel, 37 x 30 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Patrocínio Landulpho Borges da Fonseca. Nº da obra: 40-0004	34380
<b>160. João Carlos Galvão. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1941</b>		<b>195</b>
	Estrutura permutacional, 1971. acrílica sobre madeira, 118 x 118 x 7,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 50-0066 e 40-0352	34500
<b>161. Joaquim Tenreiro. Melo, 1906 - Itapira, SP, Brasil, 1992</b>		<b>196</b>
1.	Círculos brancos, 1975. tinta acrílica sobre madeira, 49,5 x 117 x 9,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 50-0085	34519
<b>162. Joerg Ortner. Áustria, 1940</b>		<b>6969</b>
1.	Sem título, Sem data. gravura, 60 x 79 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Prêmio Internazionale Biella per L'incisione. Nº da obra: 90-0313	34857
<b>163. John Morris. Brasil</b>		<b>6967</b>
1.	Eu penso, Déc. 50. óleo sobre tela colado em papelão, 73,5 x 57 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0109	34855
<b>164. Jorge Barradas. Lisboa, Portugal, 1894 - Lisboa, Portugal, 1971</b>		<b>6921</b>
1.	Sem título, 1956. litografia, 41 x 30 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Miguel Paranhos do Rio Branco. Nº da obra: 90-0035 (0049) Livro de tombo.	34581
<b>165. Jorge Páez Vilaró. Montevidéu, Uruguai, 1922 - Montevidéu, Uruguai, 1994</b>		<b>889</b>
1.	Reunião familiar, 1967. óleo sobre tela, 90 x 108 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio.	35048

2. A vernissage, 1966. ecoline, 119 x 95 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio.

35084

**166. José Almada Negreiros. 1893 - Lisboa, Portugal, 1970**

1057

1. Pierrot, 1924. nanquim sobre papel, 36 x 24 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Fundação Calouste Gulbenkian. Nº da obra: 100-0069 34473
2. Retrato do poeta Fernando Pessoa, 1963. impressão sobre acrílico, 45 x 44,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Fundação Gulbenkian. Nº da obra: 90-0286 34841
3. Retrato do poeta Marco de Sá Carneiro, 1963. impressão sobre acrílico, 45 x 44,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Fundação Gulbenkian. Nº da obra: 90-0285 34842

**167. José Antonio da Silva. Sales de Oliveira, SP, Brasil, 1909 - São Paulo, Brasil, 1996**

357

1. Queimada, 1960. óleo sobre tela, 45 x 60 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 644/40-0295 35176

**168. José Assumpção Souza. Recife, PE, Brasil, 1924**

655

1. Fragmentos, 1967. gravura em metal, 50,5 x 88 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 90-0251 34940
2. Fragmentos, 1967. gravura em metal, 50,5 x 88 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 90-0252 34941
3. Sem título, 1965. gravura, 20 x 29 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 632/90-0220 34942
- Maneira negra, 1964. gravura, 34 x 50 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 90-0190 34944
- Sem título, 1964. água tinta, 50 x 20 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 90-0191 34945
- Sem título, 1964. águatinta, 34,5 x 45,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 90-0192 34947
- Sem título, 1964. águatinta, 46 x 28,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 90-0193 34948
- Maneira negra, 1964. águatinta, 38 x 41 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 90-0194 34950
- Sem título, 1962. gravura em metal, 19 x 39 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 503/90-0151 34951

**169. José Cuneo Perinetti. Montevideo, Uruguay, 1887 - Bonn, Alemanha, 1977**

6988

- A queda, 1968. óleo sobre tela, 150 x 73 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio.

35050

**170. José Gamarra. Tacuarembó, Uruguai, 1934**

630

1. Pintura M.63721, 1963. óleo sobre tela, 101 x 130 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Walter Wery. Nº da obra: 40-0258 34689

**171. José Júlio. Lisboa, Portugal, 1916 - Lisboa, Portugal, 1963**

6949

1. Paisagem, 1952. xilogravura, 30 x 40 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Miguel Paranhos do Rio Branco. Nº da obra: 90-0031 (0045) Livro de tombo 34792
2. Sem título, 1956. xilogravura, 38 x 25 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Miguel Paranhos do Rio Branco. Nº da obra: 90-0032 (0046) Livro de tombo 34793

**172. José Lima. Recife, PE, Brasil, 1934 - Rio de Janeiro, Brasil, 1992**

207

1. Nu, 1972. desenho, 59 x 41 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Carlos Scliar. Nº da obra: 100-0072 34461
2. O farol, 1969. gravura em metal, 10 x 28 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Ministério dos Transportes. Nº da obra: 90-0253 34805
3. Carros, 1969. gravura em metal, 40 x 38 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Ministério dos Transportes. Nº da obra: 90-0254 34806

4.	Sem título, 1968. gravura em metal, 76 x 45 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Esso de Artistas Jovens. Nº da obra: 90-0266	34809
5.	Carrão, 1969. gravura em metal, 45 x 37 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Salão dos Transportes. Nº da obra: 90-0255	35556
<b>173.</b>	<b>José Paulo Moreira da Fonseca. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1922 - Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 2004</b>	<b>209</b>
1.	Guerra, 1973. óleo sobre tela, 40,5 x 33 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio. Nº da obra: s/n.	34607
2.	Cabeça, 1964. óleo sobre madeira, 30,5 x 18 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0356	34608
3.	Teorema, 1972. óleo sobre tela, 46 x 55 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: s/n.	34609
<b>174.</b>	<b>José Pedro Costigliolo. Montevideo, Uruguai, 1902 - Montevideo, Uruguai, 1985</b>	<b>1143</b>
1.	Composição 110, 1954. tinta ripolin sobre cartão, 80 x 64 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Walther Wey. Nº da obra: 40-0169	34477
<b>175.</b>	<b>José Resende. São Paulo, SP, Brasil, 1945</b>	<b>210</b>
1.	Sem título, Déc. 70. madeira, 53 x 415 x 70 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM RJ. Nº da obra: 50-0075	34512
<b>176.</b>	<b>Josef Albers. Bottrop, Alemanha, 1888 - New Haven, Connecticut, EUA, 1976</b>	<b>721</b>
Homenagem ao quadrado: Terras do Sul, 1951. óleo sobre aglomerado, 59 x 59 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 40-0079		34327
<b>177.</b>	<b>Juan Genovés. Valencia, Espanha, 1930</b>	<b>6935</b>
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612461/CA	Personagem com medo, 1964. óleo e colagem sobre tela, 100 x 100 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 640-200-0015	34692
	Com as mãos atadas, 1965. óleo sobre tela, 100 x 81 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0289	34693
<b>178.</b>	<b>Juan Grela. Tucuman, Argentina, 1914 - Rosario, Argentina, 1992</b>	<b>6944</b>
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612461/CA	O menino da Bajurita, 1962. xilogravura, 31 x 25 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Ernest Peretti. Nº da obra: 90-0178	34775
<b>179.</b>	<b>Juan Ventayol. Montevideo, Uruguai, 1915 - Uruguai, 1971</b>	<b>7018</b>
1.	Sem título, 1967. óleo sobre eucatex e colagem, 89 x 89 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio.	35252
<b>180.</b>	<b>Julia Murat. Rio de Janeiro, Brasil, 1979</b>	<b>6848</b>
1.	Sem título, Sem data. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio.	34314
<b>181.</b>	<b>Julio Le Parc. Mendoza, Argentina, 1928</b>	<b>6942</b>
1.	Sem título, 1967. técnica mista, 300 x 300 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio. Nº da obra: 690-40-0304	34732
<b>182.</b>	<b>Júlio Pomar. Lisboa, Portugal, 1926</b>	<b>988</b>
1.	Sem título, 1957. litografia, 47 x 31 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Miguel Paranhos do Rio Branco. Nº da obra: 90-034 (0048) Livro de tombo.	34879
<b>183.</b>	<b>Julio Prieto Nespereira. Orense, Espanha, 1896 - Madri, Espanha, 1991</b>	<b>6962</b>
1.	Composição, 194-. gravura, 32 x 24,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio. Nº da obra: 325/90-0004 (0014) livro de tombo.	34843

2. "Xanen", 194-. gravura em metal, 28 x 38 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio. Nº da obra: 90-0005 34844

<b>184. Júlio Resende. Porto, Portugal, 1917 - Gondomar, Portugal, 2011</b>	<b>1073</b>
1. Sem título, 1956. litografia, 33 x 21 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Miguel Paranhos do Rio Branco. Nº da obra: 343/90-0036 (0050) Livro de tombo.	34884
<b>185. Karl Zerbe. Berlim, Alemanha, 1903 - Flórida, EUA, 1972</b>	<b>6905</b>
1. Urubu rei no.1, 1963. desenho, 92 x 60 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 100-0057	34487
<b>186. Karola Szilard Gabor. Hungria, 1901 - Brasil, 1992</b>	<b>6934</b>
1. Sem título, 195-. xilogravura, 37 x 32,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio. Nº da obra: 296/90-0002	34677
2. Sem título, 195-. xilogravura, 30 x 45 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio. Nº da obra: 90-0001-1	34678
<b>187. Katsunori Nishio. Fukuoca, Japão, 1944</b>	<b>7041</b>
1. Ginroku 14, Sem data. óleo sobre madeira, 117 x 92 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Grupo "Vava" do Japão. Nº da obra: 40-0257	35368
<b>188. Kazuo Wakabayashi. Kobe, 1931</b>	<b>215</b>
Pintura 66 no.1-A, 1966. óleo sobre tela, 216 x 172 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 40-0296	35257
<b>189. Iaus Menzel. Wiesbaden, Alemanha, 1942</b>	<b>6955</b>
Estudio III, 1965. xilogravura, 53 x 37 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Rolf Meyerheim. Nº da obra: 90-0311	34829
<b>190. umi Sugai. Kobe, Japão, 1919 - Kobe, Japão, 1996</b>	<b>7003</b>
Amor de fogo, 1956. óleo sobre tela, 71 x 285 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0161	35201
<b>191. asar Segall. Vilna, 1889 - São Paulo, SP, Brasil, 1957</b>	<b>216</b>
Menino dormindo no campo, 1931. aquarela sobre papel, 30 x 45 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio. Nº da obra: 173/40-00251926 /28 no catálogo da Exp. Inaugural	34405
2. Natureza morta, 1950. óleo sobre tela, 54 x 51 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação SESI. Nº da obra: 174/40-0067	34406
<b>192. Lazzaro Donati. Florença, Italia, 1926 - 1977</b>	<b>6906</b>
1. Maternidade em cinza oliva, 1958. óleo sobre madeira, 70 x 49,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 51-40-0182	34490
2. O Castelo, 1958. óleo sobre madeira, 49,5 x 70 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 52-40-0183	34491
<b>193. Le Corbusier. Chaux-de-Fonds, Suíça, 1887 - Cap-Martin, França, 1965</b>	<b>980</b>
1. Sem título, Sem data. desenho, 19 x 25 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 397-100-0004	10760
<b>194. Leopoldo Presas. Buenos Aires, Argentina, 1915 - Buenos Aires, Argentina, 2009</b>	<b>6993</b>
1. Sem título, 196-. óleo sobre tela, 149 x 99 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 459/40-0230	35082
<b>195. Lívio Abramo. Araraquara, SP, Brasil, 1903 - Assunção, Paraguai, 1992</b>	<b>224</b>

1.	Rio de Janeiro, 1953. gravura, 22 x 21 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 471-90-0138	34524
2.	Sem título, 1953. xilogravura, 21,6 x 21,2 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio. Nº da obra: s/n	34525
3.	Sem título, 1947. xilogravura, 25,5 x 18 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: s/n	34526
4.	Sem título, 1951. xilogravura, 24,3 x 13 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 90-0139	34527
<b>196.</b>	<b>Loio-Pérsio. Tapiratiba, SP, Brasil, 1927 - Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 2004</b>	<b>225</b>
1.	Composição, 1958. nanquim e tinta de nogueira sobre papel, 21 x 33 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 148-40-0164	34475
2.	Composição, 1959. óleo sobre tela, 130 x 88 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0176 Livro de tombo.	35049
<b>197.</b>	<b>Louis Fernandez. França</b>	<b>6859</b>
1.	Natureza morta, 1952. óleo sobre fibra, 60 x 73 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 40-0051	34335
<b>198.</b>	<b>Louis Valtat. França, 1869 - França, 1952</b>	<b>7010</b>
1.	Paisagem, Sem data. óleo sobre tela, 38 x 46 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 211/40-0005	35233
<b>199.</b>	<b>ouis Van Lint. Saint-Josse-ten-Noode, Bélgica, 1909 - Bruxelas, Bélgica, 1986</b>	<b>7012</b>
Nº 1612461/CA PUC-Rio - Certificação Digital N° 1612461/CA	Orquestra, 1951. óleo sobre madeira, 19 x 90 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 212/40-0011	35242
	Jovem transportando pão que se transforma em cadeira, 1945. óleo sobre tela, 130 x 97 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 40-0057	34323
<b>200.</b>	<b>ucien Coutaud. Meynes, França, 1904 - Paris, França, 1977</b>	<b>6855</b>
	Jovem transportando pão que se transforma em cadeira, 1945. óleo sobre tela, 130 x 97 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 40-0057	34323
<b>201.</b>	<b>Huiz Alberto Solari. Fray Bentos, Uruguai, 1918 - Montevidéu, Uruguai, 1993</b>	<b>7004</b>
	Sem título, 1967. colagem sobre eucatex, 119,5 x 160 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista.	35203
<b>202.</b>	<b>Huiz Gregório. Santos, SP, Brasil, 1951</b>	<b>232</b>
	Amanhecendo em São Paulo, 1976. pastel, 70 x 104 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: s/n	34476
<b>203.</b>	<b>Luiz Paulo Baravelli. São Paulo, SP, Brasil, 1942</b>	<b>360</b>
1.	Noite de lobos, 1974. acrílica sobre tela, 170 x 240 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio.	34346
<b>204.</b>	<b>Lygia Clark. Belo Horizonte, MG, Brasil, 1920 - Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1988</b>	<b>236</b>
1.	Superfície modulada nº 1, 1958. tinta industrial sobre madeira, 87 x 60 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0167	34474
2.	Bicho, 196-. alumínio, 74 x 79 x 73 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 50-0045	34494
<b>205.</b>	<b>Manabu Mabe. Kumamoto, Japão/Brasil, 1924 - São Paulo, SP, Brasil, 1997</b>	<b>1</b>
1.	Sem título, 1961. guache, 70 x 50 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 454-40-0231	34817
<b>206.</b>	<b>Manoel Francisco Ferreira. RS, Brasil, 1935</b>	<b>6923</b>
1.	Símbolo Nativo, 1964. óleo sobre tela, 150 x 75,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação.	34604

<b>207. Manolo Millares.</b>	<b>Las Palmas de Gran Canaria, 1926 - Madri, 1972</b>	<b>6965</b>
1.	Cartel para una bacanal, 1963. colagem, 100 x 81 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 568-200-0010	34848
<b>208. Manuel Bravo Reyes.</b>	<b>Chile</b>	<b>7039</b>
1.	Figura, 1960. 45 x 20 x 15 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0036	35359
<b>209. Manuel Fernandez Teijeiro.</b>	<b>Valencia, Espanha, 1913</b>	<b>6902</b>
1.	Sem título, 1960. lápis cera sobre papel, 28 x 36 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 420/100-0043 de 1 a 10	34479
<b>210. Manuel Rendón.</b>	<b>Paris, França, 1894 - Portugal, 1982</b>	<b>6879</b>
1.	Neve, Déc. 50. óleo sobre tela, 80 x 65 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 90124) Livro de tombo	34393
<b>211. Manuel Ribeiro de Pavia.</b>	<b>Portugal, 1907 - 1957</b>	<b>6972</b>
1.	Sem título, 1956. litografia, 50 x 33 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Miguel Paranhos do Rio Branco. Nº da obra: 338/90-0022 (0036) Livro de tombo.	34866
<b>212. Margaret Spence.</b>	<b>Santa Bárbara/Califórnia, EUA, 1914</b>	<b>741</b>
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612461/CA	Fuga da alma, 1952. óleo sobre tela, 100 x 81 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 195/40-0046	34412
	Composição, 1948. óleo sobre tela, 59 x 44 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 196/40-0062	34413
	Forma, 1947. 25 x 26 x 14 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 50-0004-A	34518
<b>213. Maria Bonomi.</b>	<b>Meina, 1935</b>	<b>251</b>
	Balada do terror, 1971. xilogravura, 230 x 100 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Roberto Pontual. Nº da obra: 90-0314	34634
	Asas, 1958. xilogravura, 50 x 92 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 90-0061 (0066) Livro de tombo.	34635
	Busca de luz, 1958. xilogravura, 97 x 36 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 90-0068 (0076) Livro de tombo.	34636
4.	Reflexo de luz, 1958. gravura em metal, 21 x 22,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 289/90-0067 (0075) livro de tombo.	34637
5.	sobreposta, 1958. xilogravura, 37,5 x 37,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 288/90-0064 (0069) Livro de tombo.	34638
<b>214. Maria de Lourdes Pires da Rocha.</b>	<b>Brasil</b>	<b>6989</b>
1.	Retrato de Eleazar de Carvalho, 1954. óleo sobre tela, 22 x 27 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 152/40-0127	35052
<b>215. Maria do Carmo Secco.</b>	<b>Ribeirão Preto, SP, Brasil, 1933 - Rio de Janeiro, RJ, 2013</b>	<b>252</b>
1.	Auto-estrada, 1969. esmalte e pigmento sobre madeira, 121,5 x 122 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Ministério dos Transportes. Nº da obra: 40-310	35149
2.	Auto estrada e uma montanha, 1969. esmalte e pigmento sobre eucatex, 122 x 122 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Ministério dos Transportes. Nº da obra: 695/40-0309	35153
3.	A linha da montanha e a auto-estrada, 1969. esmalte e pigmento sobre eucatex, 84,5 x 150 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Ministérios dos Transportes. Nº da obra: 694/40-0308	35154
<b>216. María Esther Ballivian.</b>	<b>La Paz, Bolívia, 1927 - La Paz, Bolívia, 1977</b>	<b>6920</b>

1.	Sem título, 1966. gravura, 24,5 x 19 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 673/90-0244	34575
2.	Sem título, 1966. gravura, 35 x 29 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 673/90-0243	34576
3.	Sem título, 1966. gravura, 20 x 26,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 673/90-0242	34577
4.	Sem título, Sem data. gravura em metal, 18 x 8 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Thiago de Mello. Nº da obra: 270/90-0094 (90-0099) Livro de tombo.	34579
<b>217. María Freire. Montevidéu, Uruguai, 1917 - Montevidéu, Uruguai, 2015</b>		<b>1142</b>
1.	Composição dinâmica, 1956. tinta Ripolin sobre flandres, 92 x 67,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Walter Wey. Nº da obra: 67-40-0168	34648
<b>218. Maria Martins. Campanha, MG, Brasil, 1894 - Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1973</b>		<b>255</b>
1.	O oitavo véu, 1949. bronze, 105 x 116 x 97 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: (0004) Livro de tombo	34367
<b>219. Maria Polo. Veneza, Itália, 1937 - Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1983</b>		<b>5767</b>
1.	Lembrança de uma cidade distante, 1965. óleo sobre tela, 161,5 x 114 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: s/n.	35065
2.	4 telas em branco, 1962. óleo sobre tela, 79 x 99 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 462/40-0234	35066
<b>220. Larilia Rodrigues. Belo Horizonte, MG, 1937 - Rio Acima, MG, 2009</b>		<b>256</b>
Nº 1612461/CA		
	Sem título, 1962. gravura em metal, 28 x 39,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 90-0147	34889
	Árvore, 1965. gravura, 33,2 x 29,2 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Petit Galerie. Nº da obra: 630/90-0219	34891
<b>221. Iário Nigro. Pistoia, Italia, 1917 - Livorno, 1992</b>		<b>6971</b>
Nº PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612461/CA		
	Sem título, 1958. óleo sobre tela, 89 x 130 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0192	34865
<b>222. Iário Nuti. Florença, Itália, 1923 - Florença, Itália, 1996</b>		<b>7038</b>
Nº PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612461/CA		
	Acima, 1956. óleo sobre duratex, 120 x 80 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0188	35356
	Composição, 1955. óleo sobre duratex, 95 x 70 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0189	35357
<b>223. Mário Silésio. Pará de Minas, MG, Brasil, 1913</b>		<b>258</b>
Nº PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612461/CA		
1.	Noturno no. 3, 1956. óleo sobre tela, 60 x 81 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 447/40-0228	35173
<b>224. Mario Toral. Santiago, Chile, 1934</b>		<b>6984</b>
Nº PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612461/CA		
1.	Sem título, 1964. gravura, 71 x 30,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 546/90-0179	34964
<b>225. Mark Rothko. Dvinsk, Romênia, 1903 - Nova Iorque, EUA, 1970</b>		<b>5425</b>
Nº PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612461/CA		
1.	Laranja e amarelo, 1951. óleo sobre tela, 195 x 162 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 40-0108	34396
2.	No. 4-A, 1947. óleo sobre tela, 129 x 118 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 40-0040	34397
<b>226. Marta Guerra-Alem. Argentina, 1941</b>		<b>6899</b>

1.	Sem título, 1971. serigrafia, 35 x 46 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: s/n.	34455
<b>227. Martin Barré. Nantes, França, 1924 - Paris, 1993</b>		<b>6863</b>
1.	63.M.2, 1963. spray sobre tela, 64 x 100 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0270	34353
<b>228. Martin Bradley. Richmond, Reino Unido, 1931</b>		<b>6882</b>
1.	Festa negra, 1958. óleo sobre tela, 148 x 90 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 17-40-0173	34400
<b>229. Mary Vieira. São Paulo, SP, Brasil, 1927 - Basileia, Suíça, 2001</b>		<b>362</b>
1.	Cubo em espaços abertos, 1952. metal, 45 x 15 x 25 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM RJ. Nº da obra: (0021)  Livro de tombo.	34426
2.	Coluna Centrimental, 1953. aço cromado, 198 x 45 x 102 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 50-0017 (0018) livro de tombo.	34522
<b>230. Massimo Campigli. Berlin, Alemanha</b>		<b>6852</b>
1.	Duas atrizes, 1950-1951. óleo sobre tela, 62,5 x 80 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 40-0006	34318
<b>231. Massuo Nakabuco. São Paulo, Brasil, 1938</b>		<b>6961</b>
<b>PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612461/CA</b>	Sem título, Déc. 70. gravura em metal, 50 x 60 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Núcleo de Gravadores de São Paulo. Nº da obra: 90-0295	34840
<b>232. Laurice Wyckaert. Bruxelas, Bélgica, 1923 - 1996</b>		<b>7020</b>
	Verão, 1964. óleo sobre tela, 130 x 162,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Governo da Bélgica. Nº da obra: 607/40-0286	35258
<b>233. Max Bill. Winterthur, Suíça, 1908 - Berlim, Alemanha, 1994</b>		<b>445</b>
<b>PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612461/CA</b>	Superfície hexagonal composta de 280 quadrados, 1948-1952. metal e alpaca, 33 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM RJ. Nº da obra: 50-0010	34374
<b>234. Max Ernest. Brühl, Alemanha, 1891 - Paris, 1976</b>		<b>6914</b>
1.	Floresta, 1927. óleo sobre tela, 100 x 81,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 40-0114	34515
2.	O canto da rã, 1956. óleo sobre tela, 45 x 54,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 40-0113	34517
<b>235. Megumi Yuasa. São Paulo, SP, Brasil, 1938</b>		<b>6915</b>
1.	Fim de janeiro, 1975. cerâmica, 119 x 153 x 26 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM RJ. Nº da obra: 50-0082 a,b,c	34523
<b>236. Michael Gross. Tibérias, Israel, 1920 - 2004</b>		<b>932</b>
1.	Paisagem deserta, 1973. serigrafia, 100 x 70 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0358	34690
<b>237. Michel Seuphor. Antuérpia, Bélgica, 1901 - Paris, França, 1999</b>		<b>6999</b>
1.	Colagem desenho e lacunas, Sem data. nanquim sobre papel, 65 x 49,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 410/100-0012	35158
<b>238. Michèle Lumbroso.</b>		<b>6954</b>
1.	Sem título, 1976. gravura em metal, 29 x 30 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista.	34810

239.	<b>Miguel Angel Vidal. Buenos Aires, Argentina, 1928 - Buenos Aires, Argentina, 2009</b>	1090
1.	Sem título, 1962. óleo sobre tela, 105,5 x 99 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 482/40-0238 (240) Livro de tombo.	35253
240.	<b>Miklos Batuz. Hungria, 1933</b>	6922
1.	Formas em cinco painéis, 1975. serigrafia, 43 x 75 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 90-0397	34583
241.	<b>Millôr Fernandes. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1923 - Rio de Janeiro, 2012</b>	6443
1.	Enterro de Mondrian, 1957. nanquim e guache sobre opapel, 101 x 216 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Petite Galerie. Nº da obra: 40-0202 a,b,c	34471
242.	<b>Milton Goldring. Nova Iorque, EUA, 1918 - 2009</b>	332
1.	Floresta, 1952. óleo sobre tela, 65 x 100 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0047	34345
243.	<b>Moshe Tamir. Israel, 1924 - 2004</b>	695
1.	Samurai, 1960. serigrafia, 56 x 45 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 457/90-0136	34958
2.	Chinesa com braços estendidos, 1960. serigrafia, 55 x 44 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 458/90-0137	34959
1612461/CA	Cariátide, 1959. serigrafia, 46 x 56 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 456/90-0135	34960
	Metempsicose, 1959. serigrafia, 43 x 56 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 90-0134	34961
244.	<b>avarro Hogan. Lisboa, Portugal, 1914 - Lisboa, Portugal, 1988</b>	5062
PUC-Rio - Certificação Digital Nº	Sem título, 1957. xilogravura, 34 x 26 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Miguel Paranhos do Rio Branco. Nº da obra: 310/90-0024 (0037) Livro de tombo	34788
245.	<b>elson Pereira dos Santos. Brasil</b>	7131
	Verão, 1971. pintura e colagem sobre madeira, Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM.	35854
246.	<b>elson Ramos. Soriano, Uruguai, 1932 - Montevideo, Uruguai, 2006</b>	7043
1.	Composição, 1968. desenho em cor, 48 x 64 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista.	35378
247.	<b>Nemesio Antunez. Santiago do Chile, Chile, 1918 - Santiago do Chile, Chile, 1993</b>	812
1.	Vulcão-Mar, 1963. óleo sobre tela, 120 x 81,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0255	34334
2.	Sem título, Sem data. gravura, 67 x 98 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio. Nº da obra: 524-90-0172	34544
3.	As bicicletas, 1956. litografia, 34 x 54 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 90-0058	34545
4.	Bicicleta no nevoeiro, 1957. litografia, 38 x 53 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 90-0059 (0064) Livro de tombo.	34546
5.	Vermelho e preto, 1957. litografia, 37 x 54,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 90-0060 (0065) Livro de tombo.	34547
6.	Sem título, 1951. litografia, 35 x 52 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio. Nº da obra: 90-0177	34548
7.	Canais de Chiloé, 1961. litografia, 52 x 35 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Thiago de Mello. Nº da obra: 90-0171	34549
8.	As cadeiras, 1958. litografia, 35 x 52 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 264/90-0057 (0062) Livro de tombo.	34550

9.	Canais de Chiloé, Sem data. litografia, 34,5 x 51 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM RJ. Nº da obra: 522-90-0170	34552
10.	As bicicletas penduradas, 1957. litografia, 53 x 37 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 263/90-0056 (0061) Livro de tombo.	34554
11.	Canais de Chiloé, 1961. litografia, 52 x 35 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 523-90-0117	35554
<b>248. Newton Cavalcanti. Bom Conselho, PE, Brasil, 1930</b>		<b>269</b>
1.	Sem título, Sem data. xilogravura, Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista.	35376
<b>249. Nicolas Staël. Rússia, 1914 - Rússia, 1955</b>		<b>6887</b>
1.	Sem título, série Parque do príncipe, 1952. óleo sobre fibra, 56 x 76 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 197/40-0068	34414
<b>250. Noemia Guerra. Rio de Janeiro, Brasil, 1920 - Brasil, 2007</b>		<b>5987</b>
1.	Ventos nas velas, 1969. óleo sobre tela, 114 x 194,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0362	34714
<b>251. Norberto Berdia. Uruguai, 1900 - 1983</b>		<b>6869</b>
1.	Primeiras fontes, 195-. óleo sobre tela, 116 x 80 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista.	34368
<b>252. António Sampaio. Portugal</b>		<b>6998</b>
Projeto para escultura, 1956. guache e aquarela sobre papel, 49 x 40 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Miguel Paranhos do Rio Branco. Nº da obra: 170/40-0148		35145
<b>253. Nuno Guersoni. Jaboticabal, SP, Brasil, 1924 - São Paulo, Brasil, 2007</b>		<b>6946</b>
Fauna, 1961. gravura em metal, 64,5 x 47 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio. Nº da obra: s/n.		34783
Composição, 1973. serigrafia e acrílico, 90 x 59 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio. Nº da obra: 90-0315		34784
<b>254. María Rayo. Roldanillo, Colômbia, 1928 - Palmira, Colômbia, 2010</b>		<b>6975</b>
The Sinner, Sem data. gravura em relevo, 76 x 66 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 90-0299		34882
Nudobilia II, 1970. gravura em relevo, 76 x 56 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 90-0300		34883
<b>255. Osmar Dillon. Belém, PA, Brasil, 1930 - Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 2013</b>		<b>273</b>
1.	Sim, 197-. madeira revestida, 182 x 137 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM RJ. Nº da obra: 50-0069	34497
2.	Paz, 197-. madeira revestida, 184 x 177,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM RJ. Nº da obra: 50-0068	34498
3.	Eu e Tu, 197-. madeira revestida e acrílico, 185 x 65 x 15 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM RJ. Nº da obra: 50-0067	34499
<b>256. Oswaldo Goeldi. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1895 - Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1961</b>		<b>274</b>
1.	Pescadores, Sem data. xilogravura, 31 x 43 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Beatrix Reynal. Nº da obra: 90-0101	34687
2.	Sem título, Sem data. xilogravura, 31 x 23 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 90-0102	34688
3.	Tarde azul, Sem data. xilogravura, 16 x 14 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 90-0103	34762
4.	Raio de sol, Sem data. xilogravura, 28 x 37 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 304/90-0104	34763

# Acervo

5.	Noiva de vestido vermelho, Sem data. xilogravura, 27 x 20 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 303/90-0105	34764
6.	Dois pescadores, Sem data. xilogravura, 17 x 19 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 302/90-0106	34765
7.	Discutindo, Sem data. xilogravura, 22 x 30 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 90-0107	34766
8.	Peixe perseguindo o homem, Sem data. xilogravura, 22 x 30 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 300/90-0108	34767
9.	Pesadelo, Sem data. xilogravura, 24 x 31 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 299/90-0109	34768
10.	Luta, Sem data. xilogravura, 20 x 27 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 298/90-0110	34769
11.	O solitário, Sem data. xilogravura, 25 x 25 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 297/90-0111	34770
12.	Tarde, 1954. xilogravura, 23 x 29 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Sociedade dos Amigos da Gravura. Nº da obra: 308/90-0018	34771
13.	Tarde, Sem data. xilogravura, 22 x 27 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio. Nº da obra: 90-0122	34772
14.	O ladrão, Sem data. xilogravura, 21,5 x 27 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio. Nº da obra: 444/90-0191	34773
15.	Incêndio, Sem data. carvão, 45 x 30 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 100-017 Livro de tombo.	35360
16.	Puxando a rede, Sem data. carvão, 23 x 29 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 100-024 Livro de tombo.	35361
	Autorretrato, Sem data. carvão, 47 x 30 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 100-028 Livro de tombo.	35362
	Horror, Sem data. carvão, 27 x 21 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista.	35380
	Fantasma, Sem data. carvão, 21 x 27 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista.	35381
257	<b>Pablo Palazuelo. Madri, Espanha, 1915 - Galapagar/Madri, Espanha, 2007</b>	6877
	Da minha torre, 1952. óleo sobre tela, 70 x 245 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 142-40-0093	34383
258	<b>Pablo Picasso. Málaga, Espanha, 1881 - Mougin, França, 1973</b>	482
	Cabeça Cubista, 1909. óleo sobre tela, 63 x 53 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Companhia Grupo Sul América e Lar Brasileiro. Nº da obra: 76 (0063) Livro de tombo.	34384
	Cabeça de mulher (Dora Maar), 1941. óleo sobre tela, 40 x 26 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: (0064) Livro de tombo.	34385
259.	<b>Paul Klee. Münchenbuchsee, Suíça, 1879 - Muralto, Suíça, 1940</b>	6865
1.	Tintawa, 1920. aquarela, 29,5 x 17,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 83-40-0038	34355
2.	Stoltz, 1937. pastel sobre papel, 34,5 x 49,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 10879 (0039) Livro de tombo	34358
260.	<b>Paulo Roberto França. Brasil</b>	6933
1.	A dama, 1969. xilogravura, 53 x 48 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 90-0258	34671
2.	O cavalo, 1969. xilogravura, 44 x 39 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio. Nº da obra: 90-0256	34672
3.	O passeio, 1969. xilogravura, 42 x 54 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Salão dos Transportes. Nº da obra: 90-0257	34673
261.	<b>Paulo Roberto Leal. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1946 - Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1991</b>	32
1.	Módulo 1, c.1972. acrílico e papel sobre madeira, 100 x 100 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista.	34736

2.	Módulo 14, c.1972. acrílico e papel sobre madeira, 100 x 100 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: s/n.	34737
3.	Entretela, 1976. tecido pintado e costurado, 140 x 140 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: s/n.	34816
<b>262. Pedro Luiz Correia de Araújo. Paris, 1874 - Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1955</b>		<b>554</b>
1.	Primadona, 1946. óleo sobre madeira, 34 x 26 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0015	34446
2.	Estudo gráfico de parte do "banho de Pasiphaé" ou "Anunciação do monstro", Sem data. lápis sobre papel, 98 x 65 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 379-100-0002	34447
<b>263. Pedro Seman. São Paulo, SP, Brasil, 1930</b>		<b>6979</b>
1.	Saluba, Iansã, 1969. gravura em relevo, 31,5 x 20 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Núcleo de Gravadores de São Paulo. Nº da obra: 90-0290	34918
<b>264. Petrus Verdier. 1875 - 1951</b>		<b>7019</b>
1.	Pôtros, 1950. óleo sobre tela, 36 x 44 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Sra. Verdier. Nº da obra: 214/40-0089	35255
2.	Auto-retrato, 1950. óleo sobre tela, 44 x 38 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Sra. Verdier. Nº da obra: 215/40-0107	35256
<b>265. Pierre Bonnard. Fontenay-aux-Roses, França, 1867 - Le Cannet, França, 1947</b>		<b>7040</b>
A ponte de Grenelle e a Torre Eiffel, c.1912. reprodução, 44 x 56 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Maurice Descotes. Nº da obra: s/n.		35366
<b>266. Pierre Soulages. Rodez, Aveyron, França, 1919</b>		<b>428</b>
Nº 1612461/CA PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612461/CA	Composição, 1953. óleo sobre tela, 195 x 130 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 193/40-0214 e (0214) Livro de tombo.	34411
	Composição, Sem data. gravura, 54 x 38 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 90-0085	34926
	Composição, 197-. litografia, 65 x 50 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 356/90-0092	34927
	Composição, 197-. litogravura, 56 x 44 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 355/90-0091	34936
<b>267. Pietrina Checcacci. Taranto, 1941</b>		<b>283</b>
	Sem título, Série Lumbras, 1976. acrílica sobre tela, 100 x 300 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação José Roberto Pereira Bravo. Nº da obra: a,b e c	34472
<b>268. Raoul Ubac. Malmedy (Wallonia), Bélgica, 1910 - Dieudonné, França, 1985</b>		<b>6603</b>
1.	Formas deitadas, 1953. óleo sobre tela, 114 x 194,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 210/40-0121	35215
<b>269. Raquel Forner. Buenos Aires, Argentina, 1902 - Buenos Aires, Argentina, 1988</b>		<b>1034</b>
1.	La Caida, Série Las Lunas, 1958. óleo sobre tela, 200 x 99,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Galeria Bonino, Buenos Aires. Nº da obra: 40-0219	34645
<b>270. Raúl Milian. Havana, Cuba, 1914 - Cuba, 1984</b>		<b>6901</b>
1.	Sem título, 1959. nanquim sobre papel, 37 x 27 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Casas de las Americas. Nº da obra: 402-100-0014	34469
2.	Composição, 1954. guache, 34 x 24 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação União Pan-Americana Art. Nº da obra: 40-0137	34849
<b>271. Raul Porto. Dois Córregos, SP, Brasil, 1936 - Campinas, SP, Brasil, 1999</b>		<b>6994</b>

1.	Sem título, 1960. nanquim sobre papel, 36,5 x 53,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 408/100-0016	35092
2.	Dezembro 51, 1964. aguada sobre duratex, 120 x 85 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista.	35379
<b>272. Reinaldo Cotia Braga. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1947</b>		<b>852</b>
1.	Sem título, Série Aspectos/Ligações/Mediações, 1977. mármore, granito e madeira, 15 x 45 x 45 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 50-0095	34492
<b>273. Remy Duval. França</b>		<b>6858</b>
1.	O balcão, 1951. óleo sobre tela, 55 x 46 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 57-40-0012	34333
<b>274. René Magritte. Lessines, Bélgica, 1898 - Lessines, Bélgica, 1967</b>		<b>6561</b>
1.	A explicação, 1951. óleo sobre tela, 46 x 38 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 40-0103	34363
<b>275. René Portocarrero. Havana, Cuba, 1912 - Havana, Cuba, 1985</b>		<b>469</b>
1.	Sem título, 1960. nanquim sobre papel, 27 x 35 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Casa de las Americas. Nº da obra: 409-100-0015	34478
<b>276. Robert Remsen Vickrey. EUA, 1926 - EUA, 2011</b>		<b>7014</b>
Quatro irmãs, 1951. óleo sobre fibra, 36 x 91 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 216/40-0037		35248
Aviões de papel, 1951. óleo sobre tela, 95 x 150 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 216/40-0041		35249
<b>277. Roberto Burle Marx. São Paulo, SP, Brasil, 1909 - Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1994</b>		<b>539</b>
Composição vegetal, 1963. óleo sobre tela, 121 x 150 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 496-40-0246		34419
<b>278. Roberto de Lamônica. Ponta Porã, MT, Brasil, 1933 - Nova York, EUA, 1995</b>		<b>294</b>
St. Patrick's Day, 1966. gravura, 45 x 97 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 651/90-0224		34664
Go Go Print, 1966. gravura, 90 x 48,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 650/90-0223		34665
3. Sem título, 1961. gravura, 58,5 x 50 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 434/90-0123		34667
<b>279. Roberto Magalhães. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1940</b>		<b>297</b>
1. Mulher com um peixe, 1965. xilogravura, 30 x 30 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 574/90-0187		34811
2. Figuração compacta, 1965. xilogravura, 30 x 29 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 572/90-0185		34812
3. Figuração com um peso, 1965. xilogravura, 29,5 x 29,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 573/90-0186		34813
4. Sem título, 1974. óleo sobre tela, 81 x 54 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM.		34823
<b>280. Roberto Matta. Santiago, Chile, 1911 - Civitavecchia, Itália, 2002</b>		<b>5354</b>
1. Sem título, 1950. óleo sobre tela, 153 x 195 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 40-0061		34372
<b>281. Roberto Moriconi. Fossato de Vico/Perúgia, 1932 - Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1993</b>		<b>754</b>
1. "Escultura", Sem data. aço polido, 52 x 57 x 55 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 50-0079		34510

<b>282. Roberto Vieira. Juiz de Fora, MG, Brasil, 1939</b>	<b>299</b>
1. Paisagem, 1975. óleo sobre aglomerado, 90 x 90 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: s/n.	34864
<b>283. Roger Bissière. Villeréal (Lot et Garonne), França, 1886 - 1964</b>	<b>6878</b>
1. Composição 82, 1953. óleo sobre papel sobre tela, 100 x 65 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Niomar Muniz Sodré Bittencourt. Nº da obra: 14-40-116	34394
<b>284. Rogério Ribeiro. Estremoz, Portugal, 1930 - Lisboa, Portugal, 2008</b>	<b>1074</b>
1. Sem título, 1956. linoleogravura, 31 x 44 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Miguel Paranhos do Rio Branco. Nº da obra: 90-0025 (0039) Livro de tombo)	34886
<b>285. Roser Bru. Barcelona, Espanha, 1923</b>	<b>6927</b>
1. O ar, Sem data. gravura, 37 x 30 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Thiago de Mello. Nº da obra: 370/90-0116	34640
2. Duplo retrato, Sem data. gravura, 30 x 26 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio. Nº da obra: 518/90-0165	34641
3. Mulher que se vai, Sem data. gravura, 34 x 23 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Thiago de Mello. Nº da obra: 519/90-0167	34642
4. Diálogo, 1963. 118 x 88 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0254	35367
<b>286. Rosina Becker do Valle. Rio de Janeiro, Brasil, 1914 - Rio de Janeiro, Brasil, 2000</b>	<b>7009</b>
Basquete no Ginásio Gilberto Cardoso (Maracanãzinho), 1961. óleo sobre madeira, 99 x 122 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 599/40-0278	35228
O circo, 1956/1959. óleo sobre tela, 80 x 96 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 229/40-0227	35230
<b>287. Rubem Ludolf. Maceió, AL, Brasil, 1932 - Rio de Janeiro, 2010</b>	<b>305</b>
Cinza, 1964. óleo sobre tela, 100 x 81 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0271	34815
<b>288. Rubem Valentim. Salvador, BA, Brasil, 1922 - São Paulo, SP, Brasil, 1991</b>	<b>306</b>
Pintura 25, 1965. óleo sobre tela, 100 x 73 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio.	35231
<b>289. Rufino Tamayo. México, 1899 - 1991</b>	<b>6889</b>
1. O imoderado, 1953. óleo sobre fibra, 40 x 50 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: (0055) Livro de tombo.	34417
2. Duas mulheres, c. 1944. aquarela sobre papel, 42 x 32 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 202/40-0069	34418
3. Natureza morta, 1947. óleo sobre tela, 26 x 41 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Sra. Adalgiza Nery. Nº da obra: 203/40-0111	34420
<b>290. Ruth Bessoudo Courvoisier. 1914 - 2015</b>	<b>6930</b>
1. A ovelha negra, 1969. gravura em relevo, 66 x 40 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 90-0264	34655
2. A folha, 1969. gravura, 58,5 x 46 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 90-0263	34657
<b>291. Ruy Bastos. Lourenço Marques, Moçambique, 1930 - Cascais, Portugal, 1999</b>	<b>6895</b>
1. Ponte, 1966. desenho, 64 x 94 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 637/100-0063	34436
2. Estudo do corpo, 1966. desenho, 94 x 64,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 637/100-0064	34437

3.	Homem sentado, 1966. desenho, 95 x 65 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 637/100-0062	34438
4.	Estudo para o painel "Os mortos", 1966. desenho, 95 x 65 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 637/100-0061	34439
<b>292. S. C. Bogobruk. Estados Unidos</b>		<b>6849</b>
1.	"Móbile", Sem data. metal, Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM RJ. Nº da obra: 50-001 (0012) livro de tombo	34316
<b>293. Salvador Dalí. Figueiras, Espanha, 1904 - Figueiras, Espanha, 1989</b>		<b>6556</b>
1.	Ovo frito sem o prato, 1932. óleo sobre tela, 47 x 47 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Hugo Gouthier. Nº da obra: 46-40-0058	34324
<b>294. Samson Flexor. Soroca, 1907 - São Paulo, SP, Brasil, 1971</b>		<b>309</b>
1.	Vai e vem diagonal nº 4, 195-. óleo sobre tela, 80 x 178 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 460-40-0232	34605
2.	Pintura E, 195-. óleo sobre tela, 180 x 180 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 461-40-0233	34606
<b>295. Sansão Castelo Branco. Teresina, PI, Brasil, 1920 - RJ, 1956</b>		<b>6897</b>
1.	Galo, Sem data. guache, 24 x 36 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Maximiano da Silveira Bagdóximo. Nº da obra: 40-0128	34445
	Estudo para Capela Dominicana de Juiz de Fora-MG, Sem data. guache, 26 x 34 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Maximiano da Silveira Bagdóximo. Nº da obra: 40-0129	34448
	Estudo para Capela Dominicana de Juiz de Fora-MG, Sem data. guache, 23 x 34 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação. Nº da obra: 40-0130	34451
	Estudo para Capela Dominicana de Juiz de Fora MG, Sem data. guache, 24 x 35 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Maximiano da Silveira Bagdóximo em outubro de 1956.. Nº da obra: 40-0131	34453
	Estudo para Capela Dominicana de Juiz de Fora MG, Sem data. guache, 25 x 36 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Maximiano da Silveira Bagdóximo em outubro de 1956. Nº da obra: 40-0132	34456
	Estudo para Capela Dominicana de Juiz de Fora MG, Sem data. guache, 24 x 37 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Maximiano da Silveira Bagdóximo em outubro de 1956.. Nº da obra: 40-0133	34458
	Dois peixes, 1955. guache, 25,5 x 34 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Antonieta Duclos Bagdóximo. Nº da obra: 40-0134	34460
	Peixes, 1955. guache, 28 x 32,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Antonieta Duclos. Nº da obra: 40-0135	34463
9.	Sem título, Sem data. colagem, 32,5 x 46,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Antonieta Duclos Bagdóximo. Nº da obra: 34-200-003 (0003) Livro de tombo.	34465
10.	Sem título, Sem data. colagem, 31 x 45 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Antonieta Duclos Bagdóximo. Nº da obra: 35-200-0004 (0004) Livro de tombo.	34467
11.	Sem título, Sem data. colagem, 32,5 x 46,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Antonieta Duclos Bagdóximo. Nº da obra: 36-200-0005 (0005) livro de tombo.	34468
<b>296. Santos Chávez. Canihual, Chile, 1934 - Viña del Mar, Chile, 2001</b>		<b>606</b>
1.	O anjo que vai para o céu, Sem data. xilogravura, 55 x 38 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista.	35675
<b>297. Sergio Campos Mello. Rio de Janeiro, Brasil, 1932 - Nice, França, 2015</b>		<b>6893</b>
1.	Janelas de Ipanema, 1964. óleo sobre tela, 114 x 146 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0268	34429
<b>298. Sergio Telles. Rio de Janeiro, Brasil, 1932</b>		<b>7049</b>
1.	Retrato de Edith Bhering, 1972. óleo sobre cartão, 50 x 73 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: s/n.	35563

<b>299. Sheila Brannigan. Chester, Inglaterra, 1914 - Londres, Inglaterra, 1994</b>	<b>507</b>
1. Sem título, 1962. óleo sobre tela, 120 x 150 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 493-40-0244	34402
<b>300. Siegrid Stefanow. Dresden, 1927</b>	<b>658</b>
1. Sem título, 1966. gravura, 28 x 23 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 653/90-0226	34955
2. Sem título, 1966. gravura, 41 x 36 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 90-0225	34956
3. Fundação de uma pedra, 1971. gravura, 48,5 x 43,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista.	34957
<b>301. Sisson Blanchard. Trouin, Haiti, 1929 - 1981</b>	<b>6881</b>
1. Briga de galos, 195-. óleo sobre papel, 61 x 76 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 15-40-0085	34399
<b>302. Soichiro Tamioka. Japão, 1922</b>	<b>7006</b>
1. A correnteza eterna - aspiração, 1963. óleo sobre tela, 162 x 130 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Fundação Bienal de São Paulo. Nº da obra: 531/40-0251	35207
<b>303. Suzane Afroyim Soshana. Viena, Áustria, 1927</b>	<b>7002</b>
Pássaro do Oriente, Sem data. óleo sobre tela, 150 x 50 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 192/40-0180	35188
<b>304. Sylvia Meyer. Brasil</b>	<b>6873</b>
Auto-retrato, 1944. óleo sobre tela, 77,5 x 57 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Família Sylvia Meyer. Nº da obra: 40-0090	34375
<b>305.arsila do Amaral. Capivari, SP, Brasil, 1886 - São Paulo, SP, Brasil, 1973</b>	<b>316</b>
Sem título, 1970. gravura em metal, 28 x 45 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Núcleo de Gravadores de São Paulo. Nº da obra: 90-0288	34533
<b>306. Teresa Nicolao. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1928</b>	<b>6985</b>
Nº 5, 1960. óleo sobre tela, 195 x 129 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0200	35042
2. Favela nº 2, 1957. óleo sobre madeira, 78,5 x 108,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 152-40-01A5 (0145) Livro de tombo.	35043
<b>307. Thomas Bayrle. Berlim, Alemanha, 1937</b>	<b>5003</b>
1. A Scooter selvagem, 1964. litografia, 41 x 55 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Rolf Meyerheim. Nº da obra: 90-0212	34584
<b>308. Toshiro Fukushima. Fukushima, Japão/Brasil, 1920 - 2001</b>	<b>5764</b>
1. Composição Vermelha, Sem data. óleo sobre tela, 160 x 135 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0262	34653
<b>309. Tomás Abal. La Pampa, Argentina, 1922 - Buenos Aires, Argentina, 1986</b>	<b>7045</b>
1. Sem título, 197-. acrílica sobre tela, 59 x 49,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio. Nº da obra: s/n.	35557
<b>310. Toyen. Praga, 1902 - Paris, França, 1980</b>	<b>6891</b>
1. Horizonte, 1937. óleo sobre tela, 114,5 x 162 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 40-0003	34423

2. O canto do dia, 1950. óleo sobre tela, 41 x 77 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 208/40-0106

34424

**311. Ubi Bava. Santos, SP, Brasil, 1915 - Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1988**

805

1. Vibração de Espaços Curvos, 1966. colagem, 81 x 100 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 200-0017
2. Vibração de Espaços Multiritmados, (1965). colagem, 81 x 100 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 646-200-0016

34357

34359

**312. Vera Mindlin. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1920 - Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1980**

322

1. Máquina, 1967. gravura e metal, 29 x 24 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio.
2. Sem título, 1957. xilogravura, 40 x 30 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio.
3. Máquina III, 1969. gravura, 47 x 76,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Ministério dos Transportes. Nº da obra: 90-0261
4. Máquina II, 1969. gravura, 39 x 82,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Ministério dos Transportes. Nº da obra: 90-0260
5. Máquina I, 1968. gravura, 38 x 26 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Ministério dos Transportes. Nº da obra: 90-0259

34830

34832

34833

34834

34835

**313. Vicente do Rego Monteiro. Recife, PE, Brasil, 1899 - Recife, PE, Brasil, 1970**

323

1. A banhista, Sem data, óleo sobre tela, Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio. Nº da obra: s/n.

35855

**314. Vicente Martin. Montevidéu, Uruguai, 1911 - Montevidéu, Uruguai, 1998**

6956

- O Funil azul, 1957. óleo sobre tela, 100 x 80 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Walter Wey. Nº da obra: 40-0177
- Sem título, 1968. guache, 72 x 60 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0325

34827

34828

**315. Vicente Vela. Jerez de La Frontera/Cadiz, 1931 - Madri, Espanha, 2015**

5267

- Composição, 1959. óleo sobre tela, 96 x 160 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 213/40-0179

35251

**316. Victor Brauner. Romania, 1903 - Paris, França, 1966**

6850

- A relação, 1952. óleo sobre tela, 80 x 99 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 19-40-0056

34317

**317. Victor Marchese. Buenos Aires, Argentina, 1910 - Argentina, 1972**

6910

1. Forma fechada, 1961. madeira e ferro, 46 x 25 x 24 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 50-0046

34506

**318. Victor Pereira. Chile**

6973

1. Sem título, Sem data. xilogravura, 22 x 28 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio. Nº da obra: 509/90-0156
2. Sem título, Sem data. xilogravura, 22 x 28 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio. Nº da obra: 509/90-0155
3. Sem título, Sem data. xilogravura, 22 x 23 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio. Nº da obra: 509/90-0154

34867

34868

34869

**319. Vinicio Berti. Florença, Itália, 1921 - Florença, Itália, 1991**

6874

1. Hora de encontro, 1957/58. óleo sobre duratex, 99 x 124 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 12-40-0197
2. Brescia 90 XZ, 1957/58. óleo sobre duratex, 120 x 89,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 11-40-0196

34376

34377

<b>320.</b>	<b>Virgilije Nevjestic. Iugoslávia, 1935 - Paris, França, 2009</b>	6963
1.	Homenagem a Federico Garcia Lorca, 1971. gravura, 49 x 37,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Prêmio Internazionale Biella per L'incisione. Nº da obra: 90-0287	34846
<b>321.</b>	<b>Walter Gomes Marques. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1931 - Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1990</b>	5078
1.	Sem título, 1963. gravura, 53 x 59,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 654/90-0227	34819
<b>322.</b>	<b>Waltercio Caldas. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1946</b>	41
1.	Circunferência com espelho a 30 graus, 1976. ferro pintado e espelho, 120 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 50-0093	34421
<b>323.</b>	<b>Wanda Pimentel. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1943 - Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 2019</b>	327
1.	Sem título, 196-. óleo sobre madeira, 122 x 209 x 15 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: s/n.	35083
<b>324.</b>	<b>Wassily Kandinsky. Moscou, Rússia, 1866 - Neuilly sur Seine, França, 1944</b>	5440
1.	Composição, 194-. xilogravura, 30 x 25 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio. Nº da obra: 314/90-0001	34794
<b>325.</b>	<b>Wéga Nery. Corumbá, MT, Brasil, 1912 - Guarujá, SP, Brasil, 2007</b>	823
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612461/CA	O Castelo, 1964. óleo sobre tela, 175 x 180 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0256	34860
	/ilmá Martins. Belo Horizonte, MG, Brasil, 1934	330
	Sem título, Série Cotidiano, 1975. nanquim sobre papel, 50 x 35,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação ou compra de Isabel Betim Paes Leme. Nº da obra: 100-0074	34466
<b>327.</b>	<b>Yaakov Gepstein Agam. Rishon LeZion, Israel, 1928</b>	6851
	A obra transformável, c.1953. madeira pintada e metal, 75 x 80 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 40-0125	34320
<b>328.</b>	<b>Yannis Gaïtis. Atenas, Grécia, 1923 - Atenas, Grécia, 1984</b>	820
	Os Rostos, 1965. óleo sobre tela, 130 x 97 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 633-40-0293	34658
<b>329.</b>	<b>Yllen Kerr. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1924 - Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1981</b>	692
1.	Sem título, 1951. xilogravura, 19 x 12 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 319/90-0010	35555
<b>330.</b>	<b>Yolanda Mohalyi. Kolozsvár, Hungria/Brasil, 1909 - São Paulo, SP, Brasil, 1978</b>	5361
1.	Festivo, 1965. óleo sobre tela, 220 x 149 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0277	34850
2.	Sem título, 1961. óleo sobre tela, 130 x 130 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0241 (242) Livro de tombo.	34851
<b>331.</b>	<b>Yoshiya Takaoka. Tóquio, Japão, 1909 - São Paulo, SP, Brasil, 1978</b>	5768
1.	Pão de Açúcar, 1939. aquarela sobre papel, 36 x 47,5 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Miguel Paranhos do Rio Branco. Nº da obra: 40-0149	35204
<b>332.</b>	<b>Yutaka Toyota. Tendo/Yamagata, Japão/Brasil, 1931</b>	5173
1.	Espaço infinito, 1974. aço e madeira revestida, 55 x 126 x 12 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 50-0080	34521

2. Composição, 1965. óleo saobre madeira, 125 x 172 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista.  
Nº da obra: 584/40-0275

35214

**333. Yves Tanguy. França**

6890

1. Oceanos para pássaros, 1946. óleo sobre tela, 38 x 46 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação Nelson Rockefeller. Nº da obra: 206/40-0002

34422

**334. Zao-Wou-Ki. Pequim, 1921 - Suiça, 2013**

4816

1. Pavilhão ensolarado, 1954-55. óleo sobre tela, 162 x 130 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM. Nº da obra: 221/40-0157

35259

**335. Zélia Salgado. São Paulo, SP, Brasil, 1904 - Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 2009**

5450

1. Violoncelista, 1953. óleo sobre tela, 100 x 81 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: (0077) Livro de tombo.
2. Aglae, 1957. mármore brezina e fiorito, 110 x 18 x 14 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Aquisição MAM RJ. Nº da obra: 50-0027
3. Sem título, 1953. óleo sobre tela, 89 x 116 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 176/40-0077

34403

34514

35144

**336. Zita Querido. Viena, Áustria, 1918 - 2003**

6995

1. Propriedade no. I, 1964. óleo sobre tela, 71 x 92 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0282
- Propriedade no. II, 1964. óleo sobre tela, 71 x 100 cm. Coleção MAM Rio - Baixa/Incêndio Doação do artista. Nº da obra: 40-0283

35125

35127

**Total de obras do relatório: 585**