UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM
ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

ANNA LUÍSA VELIAGO COSTA

OS SENTIDOS EXPERIMENTAIS DOS
DOMINGOS DA CRIAÇÃO

SÃO PAULO

2019

ANNA LUÍSA VELIAGO COSTA

Os sentidos experimentais dos Domingos da Criação

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de Pesquisa: Metodologia e Epistemologia da Arte.
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Carmen Sylvia Guimarães Aranha

São Paulo

2019

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo da Publicação
Biblioteca Lourival Gomes Machado
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Costa, Anna Luísa Veliago.

Os sentidos experimentais dos Domingos da Criação / Anna Luísa Veliago Costa ; orientadora Carmen S. G. Aranha. -- São Paulo, 2019.

168. f. : il.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2019.

1. Arte Contemporânea – Brasil – Século 20. 2. Museus de Arte – Brasil. 3. Artes Plásticas – Aspectos Políticos. 4. Arte-Educação. 5. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. 6. Domingos da Criação. I. Aranha, Carmen S. G. II. Título.

CDD 709.81

COSTA, Anna Luísa Veliago. **Os sentidos experimentais dos Domingos da Criação.** Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____

Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____

Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____

À Rosângela, Helena e vó Mirian,

Agradeço à minha orientadora, Carmen Aranha por sua dedicação e sensibilidade, e por ter me conduzido nesses anos de pesquisa com liberdade.

Ao Frederico Moraes, por ter me recebido e, generosamente, compartilhado informações valiosas sobre os *Domingos* e sobre sua trajetória, que foram muito importantes para o desenvolvimento desta dissertação, ao Gonzalo e Stéphânia, por terem possibilitado o encontro.

Aos professores Rosa Iavelberg e Edson Leite pelas contribuições fundamentais para os caminhos desta investigação, durante a banca de qualificação. Também agradeço aos professores, Francisco Alambert, Lisbeth Rebollo, Ricardo Fabrinni, Lília Schwartz, Elias Saliba e Júlia Buenaventura pelas aulas, leituras, seminários e possibilidades de escuta e troca com outros colegas.

Aos funcionários das bibliotecas do MAC, ECA, FFLCH, FEUSP e FAU, Biblioteca Mário de Andrade, pelo trabalho fundamental para a continuidade da pesquisa em artes e ciências humanas.

Ao arquivo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro pelo acesso à dossiês e documentações dos cursos do museu e dos *Domingos da Criação*.

À Capes, que concedeu a bolsa que possibilitou a realização deste estudo, e aos funcionários e colegas do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, da Universidade de São Paulo

Aos amigos e colegas do espaço memória e caminhando com a arte, Rodrigo, Márcio, Edu, Camila, Natália, Carlos, Bejair, Viviane, Tati, Otávio, Isa.

À meu pai, Roberto, pelas palavras de incentivo e conversas sobre todos os assuntos.

Aos amigos e pessoas importantes na minha vida, que pela presença em tantos momentos, nesses anos, contribuíram muito para a realização deste trabalho, giovanna, melina, mayra, inácio, clarissa, ivan, bianca, renan, mai, bia, arthur, mari, luisa, ewa, dani, raquel, mafê, virna, débora, edu, ale, martin, aline, dani, rô, tia marta, vô waldir, denise, daisy, débora, dani, filipe, thiago, júlia, thaís, luisa, fê, andré, rafa, vânia, nathan, jô e todos os queridos familiares. À memória da vó cacilda e vô joão.

Roteiro do novo homem – simples, bem espontâneo e criador. O homem pacífico.
Livre. A arte é mais que um símbolo hermético da liberdade. A arte é a própria experiência da
liberdade. Mantê-la e ampliá-la é tarefa de todos [...]
Frederico Moraes, Manifesto *Do corpo à terra*, 1970.

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa
apropriar-se de uma reminiscência,
Tal como ela relampeja no momento de um perigo [...]
O dom de despertar no passado as centelhas de esperança
é privilégio exclusivo do historiador convencido
de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer.
E esse inimigo não tem cessado de vencer.
Walter Benjamin, sexta tese *Sobre o conceito de história*, 1940.

RESUMO

O presente estudo aborda os *Domingos da Criação*, encontros de inventividade coletiva, situados entre os campos da arte e da educação. Articuladas pelo crítico de arte Frederico Moraes, em parceria com artistas experimentais, essas manifestações ocorreram no espaço externo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1971. Nesta investigação, situaremos esses encontros diante de indagações contemporâneas. Pretendemos, desse modo, construir interpretações que articulem condições históricas à categorias estéticas. Tomaremos como ponto de partida as formulações de Frederico Moraes e aspectos da produção artística entre os anos 1960 e 1970. Procurando, por fim, produzir uma leitura dos sentidos experimentais desses seis dias, que contemple relações entre estética e política, arte e educação; expondo a atualidade dessas experiências.

Palavras-chaves:

Arte brasileira (1960-1970). Museus. Arte e Política. Arte e Educação.

Frederico Moraes. Domingos da Criação;

ABSTRACT

This study concerns the Domingos da Criação, meetings of collective inventiveness situated in the fields of art and education. Organized by the art critic

Frederico Morais, together with experimental artists, the meetings took place in the outdoor area of the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro, in 1971. Here we will relate these meetings to contemporary inquiries. We intend to thus interpret these events considering historical conditions and aesthetic categories. We will depart from Frederico Morais's formulations and the artistic production in Brazil between 1960 and 1970. We aim, at last, to present our view on the experimental meanings of these six days, taking into account the relations between aesthetics and politics, art and education; exposing the contemporary character of these experiences.

Keywords:

Brazilian art (1960-1970). Museums. Art and Politics. Art and Education.

Frederico Morais. Domingos da Criação.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1.	<i>Um domingo de papel</i> , 24 jan. 1971.	19
Fig. 2.	<i>Um domingo de papel</i> , 24 jan. 1971.	20
Fig. 3.	<i>O domingo por um fio</i> , 07 mar. 1971.	20
Fig. 4.	<i>Domingo terra a terra</i> , 28 de abr. 1971.	21
Fig. 5.	<i>O tecido do domingo</i> , 28 mar. 1971.	21
Fig. 6.	<i>O tecido do domingo</i> , 28 mar. 1971.	22
Fig. 7.	<i>O som do domingo</i> , 30 mai. 1971.	22
Fig. 8.	<i>O corpo a corpo do domingo</i> , 28 ago. 1971.	23
Fig. 9.	Hélio Oiticica, <i>Parangolé P2</i> , Bandeira 1.	24
Fig. 10.	<i>Caminhando</i> , Lygia Clark, 1964.	35
Fig. 11.	Lygia Pape, <i>Divisor</i> , 1968.	36
Fig. 12.	Hélio Oiticica, <i>Parangolés</i> , 1964.	36
Fig. 13.	Arthur Barrio, <i>Situações.....ORHHHHHHHHHHH</i> , 1969.	62
Fig. 14.	Cildo Meireles, <i>Projeto coca-cola</i> , 1970.	68
Fig. 15.	Exposição <i>A nova crítica</i> , jul. 1970.	69
Fig. 16.	Frederico Moraes vestido com o parangolé <i>Guevercália</i> , durante a manifestação <i>Apocalipopótese</i> , em <i>Arte no aterro: um mês de arte pública</i> , 1968.	72
Figs. 17 e 18.	Abertura do <i>XIX Salão nacional de arte moderna</i> , MAM RJ, 15 mai. 1970.	77
Figs. 19, 20 e 21	Antonio Manuel e mulher anônima na abertura do <i>XIX salão nacional de arte moderna</i> , MAM RJ, 15 mai. 1970.	78
Fig. 22.	Curso <i>Pintura para crianças</i> , com o professor e artista Ivan Serpa.	85
Fig. 23.	<i>Um domingo de papel</i> , 24 jan. 1971.	86
Fig. 24.	<i>Domingo terra a terra</i> , 28 abr. 1971.	87
Fig. 25.	<i>O tecido do domingo</i> , 28 mar. 1971.	89
Fig. 26.	<i>O som do domingo</i> , 30 mai. 1971.	93
Fig. 27.	<i>O som do domingo</i> , 30 mai. 1971.	98
Fig. 28.	<i>O som do domingo</i> , 30 mai. 1971.	98
Fig. 29.	Grupo Poema Processo em ação durante o evento <i>Arte no Aterro</i> , jul. 1968	99
Fig. 30.	Lygia Pape, <i>Ovo</i> , 1968	107

Fig. 31.	Artur Barrio, <i>Situação T/T 1</i> , abr. 1970.	118
Fig. 32.	Artur Barrio, <i>Situação T/T 1</i> , abr. 1970.	119
Fig. 33.	<i>O domingo por um fio</i> , 07 mar. 1971.	134
Fig. 34.	<i>O domingo por um fio</i> , 07 mar. 1971.	134
Fig. 35 e 36	Fragmento da exposição de <i>Circumambulatio</i> , 1973, MAC USP e Registros da ação <i>Circumambulatio</i> , 1972.	136
Fig. 37.	Carlos Vergara, <i>Módulos escultóricos</i> , cursos <i>Cidade de papel</i> , (registros em super-8) e <i>Papel e criatividade</i> .	137
Fig. 38.	Allan Kaprow, <i>Fluids</i> , out. 1963.	142
Fig. 39.	<i>O corpo a corpo do domingo</i> , 28 ago. 1971.	145
Fig. 40.	<i>Um domingo de papel</i> , 24 jan. 1971.	147
Fig. 41.	<i>Domingo terra a terra</i> , 28 abr. 1971.	147
Fig. 42.	<i>O tecido do domingo</i> , 28 mar. 1971.	151
Fig. 43.	<i>O som do domingo</i> , 30 mai. 1971.	152
Fig. 44.	<i>Domingo terra a terra</i> , 28 abr. 1971.	154
Fig. 45.	<i>Um domingo de papel</i> , 24 jan. 1971.	155

SUMÁRIO

Introdução	13
1. Exercício experimental da liberdade	34
1.1. Neovanguardas	34
1.1.1. Trânsitos entre moderno e pós-moderno	41
1.1.2. O contexto brasileiro e latino-americano	52
1.2. A nova crítica de Frederico Moraes	64
1.3. O museu // laboratório experimental	74
1.3.1. A trajetória do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro	82
1.4. Aspectos conceituais dos Domingos da Criação.	89
2. MANI[FEST[A]ÇÃO]	104
2.1. Neovanguardas e contracultura	105
2.1.1. 1968 e a vida político-criadora	108
2.1.2. Arte de guerrilha	117
2.1.3. Tropicália e a questão do "vazio cultural".	122
2.2. Arte e educação nos Domingos da Criação	129
2.3. O corpo a corpo dos Domingos	145
3. [Considerações Finais] Poéticas do desvio: entre arte e educação	155
Referências	161

Introdução

Manifest(a)ção
 Ação extinta
 Obra de arte = pensamento
 pensamento = ação
 Obra de arte = esclarecimento
 e incitar à ação¹

A presente dissertação aborda os *Domingos da Criação*, série de encontros abertos, promovidos pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM RJ), que ocuparam a área externa e o espaço público nos arredores do museu². Situados nos limites entre propostas artísticas e programas de educação no museu³ os *Domingos da Criação* foram realizados ao longo do ano de 1971. Desdobraram-se em seis manifestações nomeadas respectivamente: *Um domingo de papel*, *O domingo por um fio*, *O tecido do domingo*, *Domingo terra a terra*, *O som do domingo* e *O corpo a corpo do domingo*⁴. Frederico Moraes, crítico de arte e então coordenador do setor de cursos do museu, foi o principal articulador desses encontros.

Ao abordar essas experiências pioneiras no âmbito dos museus de arte que, segundo a pesquisadora Mônica H. Gonçalves (2015, p. 17), podem ser encaradas como "um exemplo ainda a se constituir no que se refere aos contextos brasileiros", tratamos de considerar que uma reflexão crítica sobre as formas de participação e fruição estética nos museus contemporâneos, já não pode prescindir de um olhar sobre as articulações entre os campos da arte e da educação. Se hoje observamos uma vasta oferta de atividades educativas e de animação cultural nos museus, é importante destacar, no entanto, que essa é uma realidade relativamente recente e em seus traços mais gerais, vinculada às novas funções ocupadas por essas instituições. Segundo Huyssen (1994, p.

¹ Dizeres de autoria anônima presentes em cartaz afixado no MAM RJ, durante o *Domingo terra a terra*. Ver: Um domingo terra a terra. (**Correio da Manhã**, 27 abr. 1971).

² Essas experiências ocuparam precisamente o vão livre do museu, seus jardins, bem como parte do Aterro do Flamengo.

³ Sobre essa inscrição na história da arte/educação nos museus brasileiros Ana Mae Barbosa (2009, p. 14) cita os *Domingos da Criação*, ao lado de outras iniciativas de ateliês livres, animação cultural e oficinas em museus, como o ateliê de Ivan Serpa também no MAM RJ, o Clube infantil de Suzana Rodrigues no MASP e iniciativas de ateliês livres na Pinacoteca do Estado de São Paulo e CCSP, entre anos de 1940 e 1970. No entanto, a autora ressalta que esse campo passa a ganhar contornos mais claros apenas nos anos de 1980.

⁴ Realizados, respectivamente, nas datas 24/01/1971, 07/03/1971, 28/03/1971, 25/04/1971, 30/05/1971 e 29/08/1971.

36), "O museu se tornou o paradigma-chave das atividades culturais contemporâneas", passando a ocupar espaços decisivos na sensibilidade e experiência cotidiana. De acordo com o autor, observamos atualmente uma inversão radical das funções tradicionais atribuídas às instituições museológicas, na medida em que: "o papel do museu como um lugar conservador elitista ou como bastião da tradição da alta cultura dá lugar ao museu como cultura de massa, como lugar de uma *mise-en-scène* espetacular e de cultura operística". (HUYSEN, 1994, p. 35).

Ao menos desde os anos 1980, uma série de estudos críticos tem discutido a emergência de uma *cultura dos museus*, caracterizada por um novo papel de destaque ocupado por essas instituições no contexto urbano. Convencionalmente delimitado a partir do grande e polêmico projeto do Museu Georges Pompidou (*Beaubourg*), em Paris, esse paradigma, descrito por Jean Baudrillard na obra **Simulacros e simulação**, tem suscitado intensos debates acerca dos reposicionamentos dos grandes museus na contemporaneidade. A experiência de fruição estética no *Beaubourg* – emblema da cultura pós-moderna – foi caracterizada por Baudrillard (1991, p. 87) como "monumento de dissuasão cultural". Essa interpretação, que assume os termos de uma crítica à cultura de massas, atribui aos novos museus a condição de simulacros que pretendem encenar a salvação da "ficção humanista de cultura" quando, em realidade, procedem a um verdadeiro trabalho de morte e luto da cultura, ao qual as massas são alegremente convidadas a participar. Em síntese, Baudrillard (1991, p. 92) acusava novas formas de sensibilidade, assim descritas, "as pessoas têm vontade de tomar tudo, pilhar tudo, comer tudo, manipular tudo. Ver, decifrar, apreender não as afeta. O único afeto maciço é o da manipulação".

As discussões sobre uma *cultura dos museus* – pautada pela dimensão espetacular – têm se consolidado e ganhado visibilidade nos debates a respeito dos recentes projetos das franquias do Museu Guggenheim de Bilbao (1997), do Novo Louvre em Abu Dhabi e, no contexto brasileiro, na remodelação urbana da área portuária do Rio de Janeiro para a construção do MAR e do Museu do Amanhã. Segundo Ricardo Fabbrini (2008, p. 246), esses projetos internacionais podem ser aproximados pelo objetivo comum de estabelecerem-se enquanto grandes monumentos na paisagem urbana, o que

explicita também suas ambições turísticas e econômicas.

Para autores como Otilia Arantes (1991, p. 164), a crescente importância dos museus e de suas atividades de animação cultural, na contemporaneidade, vincula-se ao interesse de "criar grandes monumentos que sirvam ao mesmo tempo como suporte e lugar de criação da cultura e reanimação da vida pública", que no presente estágio do capitalismo se revelariam enquanto "sucedâneos de uma vida pública inexistente" (ARANTES, 1991, p. 167). No artigo, Os novos museus, a autora faz referência às investigações da estudiosa norte-americana Christa Burger que, ao debater a pós-modernidade, busca demonstrar que a *cultura dos museus* é o sintoma de um amplo processo de estetização da vida cotidiana. Segundo as conclusões dessa pesquisadora – ao contrário das intenções didáticas dos museus criados nos anos 1970, ligados a uma ideia de democratização da experiência estética – os museus dos anos 1980 seriam pautados por "uma atitude hedonista, a seu ver, requerida pela sociedade de consumo" (ARANTES, 1991, p. 167). A posição teórica de Arantes frente a esse amplo processo de estetização da vida social (e também recorrendo ao exemplo do *Beaubourg*), busca demonstrar as novas funções ideológicas dos museus no sentido de encenar formas de cidadania e sociabilidade fictícias. Interpretando nessa chave a diversificação de suas atividades culturais, afirma,

Tudo se passa como se com as novas responsabilidades econômicas se estivesse devolvendo aos indivíduos a cidadania através de atividades lúdico -culturais patrocinadas pelos grandes centros, sobretudo, que além de abrigarem um acervo específico, diversificam cada vez mais suas atividades. (ARANTES, 1991, p. 167).

Como contraponto a esse olhar acerca das novas funções ocupadas pelos museus, uma série de investigações recentes tem se voltado às articulações entre arte e educação no interior das instituições e nas propostas artísticas. Mônica Hoff Gonçalves (2014), em seu estudo sobre o fenômeno de uma "virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas"⁵, procura compreender a nova centralidade de programas educativos e, simultaneamente, a relevância renovada da educação, enquanto questão, para

⁵ Sobre o escopo de sua investigação a autora esclarece: "Este estudo nasceu do interesse em compreender as relações entre arte e educação no âmbito da arte na contemporaneidade, identificadas recentemente na forma de um fenômeno internacional de virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais- *educational turn*-, para, a partir disso, discutir e reposicionar novas e velhas questões acerca dessas relações". (GONÇALVES, 2014, p. 251).

as práticas do campo da arte. Localizando esse fenômeno em fins dos anos 1990 e tomando por referência debates que ganharam visibilidade internacionalmente, com a *Manifesta 6*, que desejava “deixar de ser uma bienal tradicional, com exposição de objetos artísticos, para ser uma escola de arte de caráter temporário”, (GONÇALVES, 2014, p. 18) e, no contexto nacional, com as transformações curatoriais propostas durante a 6ª Bienal do Mercosul, bem como em experiências como o *Café educativo*⁶, “intervenção-obra” do artista Jorge Menna Barreto que, segundo Gonçalves (2014), procurava dar uma resposta crítica aos impasses nas formas de aproximação contemporâneas, entre arte e educação⁷.

Ao considerar essas e inúmeras outras propostas brasileiras e internacionais, identificamos esforços diversos e, nem sempre efetivos, voltados à criação de espaços dialógicos e situações de convívio que atravessam práticas artísticas, instituições e discursos curatoriais. Experiências que, frequentemente, se projetam ao futuro, desejando a constituição de novas formas de sociabilidade. Sobre os novos desafios da mediação em instituições culturais e museus, face à cultura atual, também, é pertinente considerar os modos de apropriação desses espaços de memória por espectadores que “podem imaginar o que ainda não existe na construção de um, até então, ‘não pensado’”. (ARANHA e NICOLAU, 2013, p. 85). Ao formular essas questões, os autores também observam o caráter polifônico da cultura e das formas de comunicação contemporâneas, ressaltando que nos museus,

[...] os discursos se mesclam; a polifonia ganha espaço e o que era público-espectador, pura e simplesmente, ganha voz e se torna coautor de mensagens. Neste aspecto, mais que imaginação que se lança ao passado se faz urgente imaginar o futuro, o porvir, de uma sociedade plural (ARANHA e NICOLAU, 2013, p. 85).

Partindo dessas questões, prementes nos debates estéticos na atualidade, e levando em conta o papel dos museus na cultura e sensibilidade

⁶ Concebido no âmbito do projeto *Arte esfera pública*, quando o artista coordenava o Grupo de educação colaborativa do Paço das Artes, tratava-se de um ambiente relacional de mediação espontânea. Ver: *Café educativo: mediação crítica para uma insatisfação garantida*. In: GONÇALVES (2014, p. 199-208).

⁷ Acerca desses impasses, afirma: “Estamos vivendo [...] uma situação de conflito estabelecida por um excesso de didatismo demandado pela lógica da economia de mercado que comanda a organização institucional e, ao mesmo tempo, uma necessidade renovada de mediação, que nos chama a rever [...] a formação do discurso sobre arte, no contexto institucional à luz das relações de força e poder que o validam ou não”. (GONÇALVES, 2014, p. 200).

contemporâneas, bem como as condições que evidenciam novos vínculos entre práticas da arte e da educação, pretendemos lançar um olhar sobre propostas que operaram nos limites entre esses campos, em um espaço museológico expandido. Proposições essas que, até o momento, não foram abordadas de forma pormenorizada em estudos acadêmicos, apesar de serem referenciadas, documentadas ou abordadas pontualmente, em diversos estudos e publicações, entre os quais se destaca o fundamental projeto de pesquisa, de 2017, coordenado por Jéssica Gogan e Frederico Moraes, que resultou na produção de um “livro-arquivo” sobre os *Domingos*.⁸ Realizadas no contexto dos anos 1970, as experiências dos *Domingos da Criação*, ligam-se a indagações mais abrangentes, no que diz respeito às articulações entre artistas, público e instituições, nos trânsitos entre o moderno e o contemporâneo, no Brasil. Sentidos esses que pretendemos incluir em nossa investigação.

Formulados como extensões das atividades do setor de cursos do MAM RJ e de sua Unidade Experimental, os *Domingos da Criação* foram, não apenas encontros abertos no espaço público, mas também propostas de teor conceitual, que instigavam a experimentação plástica, a partir de materiais/conceitos, tais como: o papel, o tecido, o fio, a terra, o som e o corpo⁹. Frederico Moraes esteve à frente da concepção e articulação dessas ações, ao lado de artistas experimentais. Como consequência da expressiva

⁸ Sobre os *Domingos da Criação*, destacam-se: capítulo dedicado a essas experiências na dissertação de Mônica Hoff Gonçalves (2014) que apresenta indagações amplas e valiosas para o desenvolvimento da presente pesquisa; breve capítulo sobre essas experiências na obra **Arte-cultura em trânsito: o MAM RJ, na década de 1970** (RUIZ, 2013, p. 52-56), que aborda o Museu como espécie de “heterotopia carioca”, formulando seu papel no contexto cultural e artístico nos anos 1970 e, finalmente, a publicação **Domingos da Criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação** que se constituiu como fundamental referência e subsídio documental para o presente estudo. Essa publicação foi finalizada em 2017 e elaborada pelo Instituto MESA, com o apoio do Projeto Rumos (Itaú cultural). Foi concebida, segundo descrição da pesquisadora Jéssica Gogan, como “um livro-arquivo, composto por diversas camadas: fotos dos *Domingos da Criação*, seleção de artigos de Frederico Moraes e de outros autores em jornais, entrevistas com artistas e colaboradores nos eventos, nos cursos do MAM RJ e na experimentação, além de outros materiais encontrados na pesquisa” (GOGAN, 2017, p. 4). Essa publicação conta com entrevistas recentes dos artistas: Amir Haddad, Angel Vianna, Anna Bella Geiger, Antonio Manuel, Carlos Vergara, Cildo Meireles e Luiz Alphonsus. Além disso, apresenta uma cronologia escrita por Frederico Moraes (Cronocologem: os *Domingos da Criação*), um pós-fácio de Frederico Coelho e um breve artigo crítico sobre essas manifestações, intitulado: Frederico Moraes, os *Domingos da Criação* e o Museu-Liberdade, de autoria de Jéssica Gogan, pesquisadora que esteve à frente do projeto dessa publicação, ao lado de Frederico Moraes.

⁹ Sobre essas escolhas conceituais, Fabris (*in* FREITAS, 2017) em seu prefácio da obra **Festa no vazio**, menciona a proximidade com Bachelard e sua poética dos materiais.

repercussão no cenário artístico-cultural da época, os *Domingos da Criação* desdobraram-se entre os meses de janeiro e agosto daquele ano, além de terem servido de exemplo para outras iniciativas correlatas em museus e instituições culturais¹⁰.

Partindo de propostas que exploravam as possibilidades poéticas dos materiais, podemos afirmar que os seis encontros, observados em conjunto, compõem um caleidoscópio de gestos, tendências artísticas e procedimentos diversos. Parcela expressiva de suas manifestações foi imprevista; nelas, os trabalhos de artistas confundiam-se com aqueles criados pelo público, revelando formas de uma produção anônima, horizontal e coletiva.

Durante o primeiro desses seis dias – *Um domingo de papel* – espelhos d'água vazios foram preenchidos com aparas de papel, que mergulhavam e cobriam o corpo **[Figura 1]**; no vão livre do museu, foram criadas estruturas penetráveis e grandes esculturas verticais com caixas de papelão; nos jardins, foi desenvolvido o trabalho coletivo do desenrolar, plástico e teatral, de uma bobina de papel pardo com mais de 150 quilos, proposto por Carlos Vergara **[Figura 2]**. No domingo dedicado ao fio, bobinas industriais foram suspensas por cabos de aço **[Figura 3]**, linhas coloridas foram escondidas e enterradas por Frederico Moraes nos arredores do museu para serem descobertas pelo público. Os fios foram utilizados de modo a obstruir a passagem ou a criar tramas. No *Domingo terra a terra*, usando brita e areia, uma obra de tendência minimalista¹¹ projetou as sombras de suas colunas no piso do museu, em um

¹⁰ Sobre os desdobramentos no período imediato (1971-1973), Frederico Moraes menciona a realização de outros eventos “imbuídos do mesmo espírito”, a convite ou por iniciativa de museólogos, educadores e artistas, que acompanharam as manifestações do *Domingos*. Essas novas manifestações ocorreram em instituições, como: a PUC RJ (1971), a Escola de Artes Visuais do Parque Lage (1971), nos Encontros de Arte Moderna de Curitiba (1971, 1972), o Instituto de Educação da Guanabara (1972), o Museu de Arte Contemporânea de Campina Grande (1973). Além disso, o crítico comenta sobre a exibição de materiais audiovisuais e da difusão dessas experiências em bibliotecas, escolas e no circuito cineclubista da época (informação verbal). Ver: (GOGAN e MORAIS, 2017, p. 246- 247).

¹¹ A relação entre o minimalismo e essa obra, que permaneceu durante meses no vão do MAM RJ, foi feita por Frederico Moraes. Segundo conversa com o crítico, durante a realização desta investigação, o trabalho foi construído por dois rapazes vindos de Brasília para participar do *Domingo terra a terra*. O minimalismo é uma das tendências vanguardistas da segunda metade do século XX, identificado à produção de artistas, como: Sol Lewitt, Richard Serra, Donald Judd, Robert Morris, Carl André, Larry Bell e Dan Flavin. É conhecido por uma gramática simples e neutra, além do uso de materiais industriais e por uma recusa à escultura tradicional. Foster (2017, p. 53), ao abordar a *minimal art* norte-americana, postula que “com o minimalismo a escultura não fica mais à parte num pedestal [...] é reposicionada em meio a objetos e redefinida em termos de lugar”, conduzindo a arte “na direção do cotidiano, do utilitário, do não

diálogo com a arquitetura monumental de A. E. Reidy, **[Figura 4]**. Esse trabalho pôde ser visto ao lado das populares esculturas feitas com a areia da praia. Em grandes montes de pedra crianças brincaram e jogos conceituais de palavras foram construídos, assim como poemas foram enterrados.

No domingo seguinte, tecidos foram costurados, vestiram o corpo e foram utilizados em cabos de guerra **[Figura 5]**. Desenrolados, foram transformados em elementos de coreografias e encenações abertas, conduzidas por Amir Haddad e seu Grupo A comunidade, ao som de Jimi Hendrix **[Figura 6]**. No domingo dedicado ao som, ao lado de uma obra plástico-sonora que produzia ruídos dissonantes, jazzistas, violinistas, bandas de rock e grupos em roda ocuparam o Aterro do Flamengo e o pátio do museu **[Figura 7]**. No último encontro, *O corpo a corpo do domingo* **[Figura 8]**, a expansão do corpo, em exercícios propostos pelo grupo de dança de Angel Vianna, dividiu espaço com boxeadores, contorcionistas e capoeiristas. (GOGAN e MORAIS, 2017).

Fig. 1. *Um domingo de papel*, 24 jan. 1971. Fonte: (GOGAN e MORAIS, 2017, p.8)

artístico". O espectador é "instigado a explorar as consequências perceptivas de uma intervenção particular num local determinado".

Fig. 2. *Um domingo de papel*, 24 jan. 1971. Fonte: (GOGAN e MORAIS, 2017, p.8).

Fig. 3. *O domingo por um fio*, 07 mar. 1971. Fonte: (GOGAN e MORAIS, 2017, p.46).

Fig. 4. *Domingo terra a terra*, 28 abr. 1971. Fonte: (GOGAN e MORAIS, 2017, p. 87).

Fig. 5. *O tecido do domingo*, 28 mar. 1971. Fonte: (GOGAN e MORAIS, 2017, p. 63).

Fig. 6. *O tecido do domingo*, 28 mar. 1971. Fonte: (GOGAN e MORAIS, 2017, p.69).

Fig. 7. *O som do domingo*, 30 mai. 1971. Fonte: (GOGAN e MORAIS, 2017, p. 102-103).

Fig. 8. *O corpo a corpo do domingo*, 28 ago. 1971. Fonte: (GOGAN e MORAIS, 2017, p. 122).

Segundo Aracy Amaral (2003, p. 329), os *Domingos da Criação* foram experiências singulares de desmistificação da arte, em um contexto caracterizado pelo aspecto restrito e elitista das instituições artísticas brasileiras. Nesse sentido, é interessante observar que o mesmo MAM RJ, apenas seis anos antes, fora palco da polêmica expulsão dos passistas da Escola de Samba da Mangueira, vestidos com os *Parangolés* de Hélio Oiticica, durante a mostra *Opinião 65* [Figura 9], sob a justificativa de que os dançarinos ofereciam risco às obras exibidas. Esse episódio, representativo da dificuldade das instituições museológicas em incorporar o gesto de artistas experimentais, foi descrito no relato de Rubens Gerchman (*in* FREITAS, 2013), como "a primeira vez que o povo entrou no museu".

Entre os anos 1960 e 1970, as experiências artísticas que questionaram categorias estéticas estabelecidas e mobilizaram novas formas de participação – seja, enfatizando vínculos entre a coletividade, o contexto urbano e popular; seja, propondo vivências que incluíam o público no processo artístico – constituem capítulo fundamental em uma história das formas de recepção

estética no Brasil. Conduzem-nos, assim, a considerar o impacto de suas proposições diante das classificações tradicionais operadas nos museus. De modo amplo, ao recusar o caráter retiniano da arte, uma série de propostas (ao menos, desde o gesto inaugural de Duchamp com os *ready-mades*) produziram fissuras no sistema das artes. Expressando críticas às instituições e aos seus modos de exibição, essas propostas de participação desestabilizaram formas de relacionamento com a arte, pautadas por um caráter contemplativo. (FREIRE, 2010, p. 94).

Fig. 9. *Parangolé P2, Bandeira 1*, 1965. Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66322/parangole-p2-bandeira-1>>. Acesso 10 jan. 2019.

Considerando tais fissuras e partindo da instigante formulação de Nicolas Bourriaud (2009, p. 103), na obra **Estética relacional**, nos interessa abordar uma história das populações que atravessam a arte:

Se a exposição se torna um palco, quem vem encenar? Como os atores e figurantes o ocupam? Em meio a que tipo de cenário? Um dia seria interessante escrever a história da arte por meio das populações que a atravessam e das estruturas simbólicas/práticas que permitem acolhê-las. Qual energia humana, regulada segundo quais modalidades, entra nas formas artísticas?

Ao investigar as experiências dos *Domingos da Criação*, temos em nosso horizonte uma reflexão sobre os significados estéticos e políticos da inclusão desses públicos, não na condição de figurantes, ou espectadores, mas enquanto sujeitos individuais e coletivos do processo de invenção, em um espaço público e aberto. Diante dessas questões, passados mais de 40 anos, julgamos pertinente formular os sentidos em que essas proposições preservam sua radicalidade experimental. Precisamente, trata-se de elaborar uma reflexão sobre as "estruturas simbólicas/práticas" que mobilizaram e sua validade contemporânea.

Frente ao panorama da arte brasileira e, particularmente no contexto artístico carioca, essas ações articulam-se à amplas transformações no percurso das vanguardas, à inflexão neoconcreta na segunda metade dos anos 1960, bem como à emergência das investigações de teor conceitual de uma *arte de guerrilha*. Vinculam-se, nesse sentido, à crise das categorias modernistas, contribuindo para lançar um olhar sobre os novos posicionamentos assumidos pela crítica e pelos museus brasileiros, diante das propostas experimentais de caráter ambiental, sensorial e vivencial e da arte conceitual, em um sentido expandido.¹²

As interpretações produzidas pelos críticos de arte Mário Pedrosa e Frederico Moraes, que se destacaram, em larga medida, não apenas no âmbito da fundamentação teórica das manifestações de vanguarda, mas também na organização dessas ações (mobilizando, promovendo debates e reunindo em torno de si grupos de artistas), têm papel central nessa investigação. Devido à atuação particularmente ativa desses dois críticos,¹³ no contexto carioca,

¹² Para a noção de arte conceitual, tomamos como referência Cristina Freire (1999, p. 15): "Nos valem da denominação arte conceitual num sentido expandido [...] o que se faz relevante para nós são: as estratégias utilizadas na elaboração das obras (preponderância da ideia), algumas características frequentes nas proposições (especialmente a transitoriedade dos meios e precariedade dos materiais utilizados), a atitude crítica frente às instituições artísticas (notadamente o museu), assim como as particularidades nas formas de circulação e recepção de certo universo de obras numa determinada época".

¹³ Cabe delimitar, o teor de "intervenção direta" de seus escritos, tal como aponta Lorenzo Mammi (in PEDROSA, 2015, p. 7) no prefácio da coletânea, **Mário Pedrosa Arte Ensaios**:

tomaremos suas formulações como pertinentes e, no caso de Frederico Morais,¹⁴ inseparáveis deste objeto de estudo, constituindo-se como chaves para uma aproximação teórica das propostas dos *Domingos da Criação*.

No artigo, Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica, publicado em 1966, Mário Pedrosa foi o primeiro crítico brasileiro a valer-se do termo “pós-moderno”,¹⁵ para caracterizar a produção de um conjunto de artistas situados no Rio de Janeiro que, comprometidos com novas formas de entendimento da arte “não fazem obras perenes, mas antes propõem atos, gestos, ações coletivas, movimentos no plano da atividade-criatividade”¹⁶ (PEDROSA, 1995, p. 283). Contrariando as concepções tradicionais sobre a obra de arte, esses artistas (entre os quais mencionava Hélio Oiticica e Lygia Clark) se orientavam, segundo sua definição, a um “exercício experimental da liberdade”. Voltando-se à dimensão do comportamento, suas obras mobilizavam formas de participação que incidiam sobre a tradicional passividade do público. Esses artistas, interessados em afetar modos de percepção e ação, incluíam os espectadores, não enquanto participantes que deveriam corresponder à formas pré-determinadas de interação, mas sim em experiências cada vez mais abertas, capazes de implicá-los à condição de sujeitos do processo de criação artística. (BRAGA, 2008).

Em dezembro de 1967, no texto Aparecimento do suprasensorial na arte brasileira, Hélio Oiticica (1986, p. 102-103) tratou dessas aspirações, expondo sua perspectiva utópica de participação, em uma referência à

“Pedrosa não foi um pensador acadêmico, mas um crítico militante, atuando num contexto cultural em rápida evolução. Nesse sentido, sua reflexão sobre arte é sempre uma intervenção direta, que serve para balizar decisões da política cultural ou para justificar julgamentos valorativos sobre a produção contemporânea”. Aspectos que também valem para abordar a produção crítica de Frederico Morais e sua inserção no contexto cultural dos anos 1960 e 1970.

¹⁴ Para a realização desta pesquisa, destacamos a contribuição decisiva de Frederico Morais que gentilmente concedeu-nos entrevista, abordando pontos fundamentais sobre sua trajetória, suas experiências nos *Domingos da Criação* e sobre as demais atividades desenvolvidas no MAM RJ, no período em que atuou como coordenador do Setor de cursos. [Depoimento concedido por Frederico Morais à autora, em 27 ago. 2018, Rio de Janeiro, RJ.]

¹⁵ Segundo Pedrosa (2004 a, p. 355): “Estamos agora em outro ciclo, que não é mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior, e iniciado digamos pela Pop art. A esse novo ciclo de vocação antiarte, chamaria de *arte pós-moderna*. (De passagem, digamos que dessa vez o Brasil participa dele não como modesto seguidor, mas como precursor [...]).”

¹⁶ Formulações acerca de uma “arte pós-moderna” no Brasil, também são elaboradas no fundamental artigo, Bienal de lá pra cá, de 1970. Nele, Pedrosa (2004 b, p.282-283) vincula essas propostas de *atividade-criatividade*, à aspirações utópicas, bem como a formas de recusa da metamorfose da arte, em mercadoria.

formulação original de Mário Pedrosa:

Não há a procura , aqui, de um 'novo condicionamento' para o participante, mas sim a derrubada de todo condicionamento para a procura da liberdade individual, através de proposições cada vez mais abertas visando fazer com que cada um encontre em si mesmo, pela disponibilidade, pelo imprevisto, sua liberdade interior, a pista para o estado criador – seria o que Mário Pedrosa definiu profeticamente como 'exercício experimental da liberdade' [...] –, esta seria uma das maneiras, proporcionadas neste caso pelo artista, de desalienar o indivíduo, de torná-lo objetivo no seu comportamento ético-social.

Em sua multiplicidade expressiva, as propostas que despontam nesse momento são representativas de uma inflexão no percurso das vanguardas modernistas, revelando atitudes experimentais, bem como posturas comprometidas com a inserção da arte no campo cultural e ideológico (FREITAS, 2013). Voltados à inventividade coletiva e à inclusão do público nos processos artísticos, os *Domingos da Criação* estabeleceram estreitos diálogos com as propostas de *atividade-criatividade*, tal como formula Mário Pedrosa sobre a arte brasileira em meados dos anos 1960. Suas experiências de intervenção no espaço externo do Museu colocaram em questão, fundamentalmente, o lugar do espectador diante da obra de arte. No convite público à participação nos dois primeiros encontros, em 23 de janeiro de 1971, os pressupostos teórico-práticos dessas ações foram explicitados por Frederico Moraes, em artigo publicado no **Diário de Notícias** (*apud* GOGAN e MORAIS, 2017, p. 273).¹⁷ Nele, o crítico definia aspectos conceituais, e as seguintes condições para a realização dos *Domingos*:

a) todo e qualquer material, até mesmo o lixo, pode servir para a realização dos trabalhos artísticos; b) toda pessoa é inatamente criadora, podendo exercitar continuamente seu espírito criador, se for motivada para isso; c) em seu estágio atual, a arte substitui a coisa pela atividade, ou seja, o artista é o autor de uma estrutura inicial, mas o seu viver ou desabrochar vai depender do nível de participação do público. Nesta nova situação de arte-atividade, é cada vez menor a distância entre o artista e o público. No fazer criador, todos se confundem; d) o museu de hoje não pode mais limitar-se à guarda e conserva de obras originais, vistas por um público restrito, mas, paralelamente, deve criar espaços para o desenvolvimento de propostas abertas de participação coletiva. E mais, o museu, simultaneamente à divulgação da arte-coisa, das obras consagradas, deve preocupar-se em trazer ao grande público o próprio ato criador, semeando condições para que todos possam exercitar livremente sua

¹⁷ Ver: MORAIS, Frederico. Um domingo de papel. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 23 jan. 1971. Esses aspectos conceituais dos *Domingos* também são apresentados (com ligeiras alterações) no capítulo: A crise da vanguarda no Brasil. In: (MORAIS, 1975, p. 105-106).

criatividade [...]

Mencionadas por Aracy Amaral (2003) como ações comprometidas com a aproximação entre artistas e o museu, em direção a um público mais amplo, as propostas dos *Domingos da Criação* revelam a urgência em romper o isolamento que conforma, segundo a autora, as manifestações em artes plásticas no Brasil, entre os anos 1960 e 1970. De acordo com Amaral (2003, p. 329), um dos fatores determinantes para explicar o aspecto restrito da ação do artista, consiste no caráter elitista das instituições, como museus, galerias e bienais. Em um contexto dominado pelo convencionalismo, os seis *Domingos* são descritos como propostas de aproximação do popular, "dentro de um clima de comunhão com o urbano" no mesmo espírito das manifestações de arte pública, que faziam da cidade espaço privilegiado de intervenção. Compreendidas enquanto um conjunto de propostas que buscavam retirar o artista de seu discurso solipsista, Amaral chega a citar também as ações no morro da Mangueira realizadas por Hélio Oiticica com os *Parangolés*, e as fundamentais manifestações, também organizadas por Frederico Moraes, *Arte no aterro: um mês de arte pública* (Rio de Janeiro, 1968) e *Do corpo à terra* (Belo Horizonte, 1970).

Por outra parte, os *Domingos da Criação* também se destacam enquanto ações culturais dissidentes, em plena Ditadura Militar, ao lado de uma série de outras propostas, atividades e exposições¹⁸ que tiveram o MAM RJ como palco, entre meados dos anos 1960 e 1970. No cenário carioca pós-1968, diante do recrudescimento da censura e do autoritarismo, é importante destacar as novas articulações entre arte e política, na produção de um grupo de jovens artistas identificados por Frederico Moraes, à época, como representantes de uma nova "Geração do AI-5". Artistas, como Anna Bella Geiger, Antonio Manuel, Artur Barrio, Carlos Vergara, Cildo Meireles e Wladimir Dias-Pino,¹⁹ estiveram reunidos em torno do MAM RJ e de suas

¹⁸ Como expressão da dissidência artística, o historiador Marcos Napolitano (2017) menciona as exposições *Opinião 65*, *Opinião 66*, *Nova objetividade brasileira* e *Salão da bússola*, realizadas no MAM RJ, entre 1965 e 1969.

¹⁹ Sobre o interesse crítico e curatorial contemporâneo, voltado aos significados da produção desses artistas, mencione-se a exposição *AI-5, 50 ANOS – Ainda não terminou de acabar*, realizada no Instituto Tomie Ohtake, em 2018, com curadoria de Paulo Myada. Além dos artistas já citados, trouxe ao público obras de Regina Vater, Carlos Zílio, Nelson Leirner, Antonio Benetazzo, Claudio Tozzi, Marcelo Nitsche, entre outros. A pesquisa para a exposição voltou-se à produção em artes visuais no período, particularmente aos trabalhos originados das

atividades em circunstâncias decisivas, na virada entre essas duas décadas. Reconhecidos nos discursos críticos, pelo sentido conceitual assumido por suas propostas e por uma tomada de distância em relação à aspectos da arte engajada de então, seus trabalhos também revelam, por vezes, diálogos com novas vertentes artísticas experimentais e contraculturais²⁰.

Em **Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil**, que discute a produção de artistas nesse momento, Artur Freitas (2013) postula que parte das investigações conceitualistas no contexto posterior à promulgação do Ato Institucional nº 5, evidenciaram, em suas atitudes contestatórias, novas articulações entre poéticas experimentais, tais como as que caracterizam a inflexão neoconcreta, e preocupações políticas. Para além desses aspectos, reveladores de certa continuidade de questões, Freitas (2013, p. 67) destaca importantes reposicionamentos, observando que:

De 1969 a 1974, com o auge da repressão política e dinamização de uma voga contracultural, a arte de vanguarda perdeu em arregimentação coletiva na mesma medida que ganhou em radicalização individual e conceitualista.

Ao interpretar a produção de artistas como Artur Barrio, Cildo Meireles e Antonio Manuel, o autor elabora um notável esforço de revisão histórica, buscando elucidar alguns dos impasses centrais colocados em jogo, em propostas radicais, tais como as *Trouxas ensanguentadas*, *Tiradentes: totem monumento ao preso-político*, *O corpo é a obra*.²¹ Trata também de considerar que essa produção é compreendida nos discursos críticos, teóricos e artísticos, segundo duas formulações paradoxais: ora como um momento singular de democratização da experiência estética, ora como expressão de um "discurso

tensões decorrentes da interdição às liberdades políticas. A mostra apresentou obras que foram destruídas, proibidas ou que permaneceram ocultas, além de propostas que passavam por "codificações e táticas de resistência". Segundo o curador: "a mostra não é apenas um memorial de silenciamentos e perdas, mas também de reinvenções e resistências, com apelos que se endereçaram à sociedade de então e continuam em aberto para os cidadãos de hoje". Disponível em: <<https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/interna/ai-5-50-anos-a-ainda-napo-terminou-de-acabar>>. Acesso em 10 jan. 2019.>

²⁰ Termo utilizado para descrever as variadas formas de resistência cultural à racionalidade ocidental capitalista no contexto dos anos 1960 e 1970. Voltados a uma revolução comportamental e a modos alternativos de vida, dos quais é bom exemplo o movimento *hippie*, esses movimentos contraculturais eram múltiplos e internacionais, estabelecendo vínculos com a produção artística nesse período, seja na música, teatro, literatura, artes plásticas, tal como demonstra o movimento tropicalista, no contexto brasileiro (COELHO, 2005, p. 41). Discutiremos aspectos dessas vertentes contraculturais no segundo capítulo desta dissertação.

²¹ As *Trouxas ensanguentadas*, de Artur Barrio; *Tiradentes: totem monumento ao preso-político*, de Cildo Meireles e, *O corpo é a obra*, de Antonio Manuel, são três das propostas tomadas como objeto de reflexão, nessa obra. (FREITAS, 2013, p.113-167; 221-259; 261-312)

estéril"²², ou como sintetiza Arantes (1983, p. 14), ao abordar o contexto posterior ao AI-5, no influente artigo Depois das vanguardas, um momento em que "a tônica é a do irracionalismo, o que associado à impossibilidade de gerar acontecimentos públicos, faz a arte retrair-se, fechando-se no mais das vezes em rituais restritos para iniciados".

Tendo em conta a individualização das práticas artísticas, como tendência ampla no ambiente pós-1968 e levando em conta o caráter elitista da maior parte das instituições, tal como postula Amaral (2003), bem como os efeitos deletérios da repressão aos artistas críticos durante a ditadura, como observa Arantes (1983), podemos afirmar, no entanto, que a contribuição de artistas plásticos para atribuir um sentido coletivo ou social às suas propostas esteve distante da palidez²³ e que suas ações escaparam de um isolamento, em termos absolutos. Considerando os debates historiográficos recentes sobre o tema, é pertinente discutir os modos como esses "artistas-guerrilheiros" e experimentais operaram movimentos, gestos e propostas, que buscavam demarcar um impacto político das artes plásticas, mesmo que de modo nem sempre bem-sucedido. Nesse sentido, é importante observar que, mesmo no contexto pós-AI-5, a "resistência cultural confundiu-se com a própria radicalização de uma poética de vanguarda, já esboçada nos anos 1960". (NAPOLITANO, 2017, p.101).

Tal como propõe o historiador Marcos Napolitano (2017, p. 101), estudioso das batalhas culturais durante a ditadura, as disputas travadas no campo das artes plásticas, entre meados dos anos 1960 e 1970, ao menos da exposição *Opinião 65* ao evento *Do corpo à terra*, orbitavam, sobretudo, "na busca de uma poética que conciliasse engajamento e pesquisa formal".

²² Referência, feita por Artur Freitas, à entrevista com Cildo Meireles, realizada em 1994, por Nuria Enguita, onde o artista sintetiza o impasse mencionado: "De um lado, o entendimento da 'arte conceitual' como 'um movimento mais democrático', e de outro a existência de 'obras conceituais' que terminaram, ao fim e ao cabo, como um 'discurso estéril' e nada mais." (FREITAS, 2013, p. 322).

²³ Ao mencionar essa palidez, Amaral (2002, p. 328) se refere ao caráter restrito da contribuição dos artistas plásticos, na resistência cultural à ditadura, em comparação a outros campos artísticos, como o teatro e a música popular. A autora afirma que "[...] o que ocorre nas artes plásticas em todo o correr da década de 1960 não seria senão um pálido reflexo, por parte de uns poucos, dessas aspirações dos artistas de preocupação social que emergem com força, em particular no teatro, a grande trincheira de nossa vanguarda artística desse tempo. Essa palidez da contribuição dos artistas plásticos é explicável, como sabemos, pelo elitismo dos canais distribuidores da produção plástica. Ao contrário dos grandes auditórios dos teatros e festivais, bem como pelo isolacionismo que caracteriza o processo de produção individual do artista, ao contrário de outros setores da criação artística em equipe".

Contrariando os juízos acerca do caráter marcadamente isolado, restrito e irracionalista que caracterizaria a produção dos artistas plásticos nesse período, bem como os discursos articulados em torno da noção de um "vazio cultural", a atuação de Moraes à frente do setor de cursos do MAM RJ (1966-1973) permite investigar a existência de importantes momentos de ação coletiva, voltados à dimensão social, pública, e também política, da arte. Envolvendo um grupo multifacetado de sujeitos, os *Domingos da Criação* contaram com a participação de artistas plásticos, professores, críticos de arte, dançarinos, atores, coreógrafos e músicos, muitos dos quais já orbitavam em torno do MAM RJ e de suas atividades.²⁴ Entre os artistas, participaram diretamente: Amir Haddad e seu grupo A comunidade, Angel Vianna, Antonio Manuel, Artur Barrio, Carlos Vergara, Ascânio MMM, Eduardo Ângelo, Francisco Nascimento, Georgette Melhem, Guilherme Vaz, Ivan Albuquerque, Joaquim Mariano Bellez, João Carlos Goldberg, Judith Zoningein, Luiz Alphonsus, Klaus Vianna, Maria Pompeu, Marilda Pedroso, Marília Kranz, Maurício Salgueiro, Osmar Dillon, Paulo Fogaça, Paulo Herkenhoff, Paulo Roberto Leal, Pedro Correia de Araújo, Roberto Pontual, Sami Mattar, Sérgio Campos Mello, Sônia Von Bruscky, Umberto Costa Barros, Vera Azevedo, Walter Marques e Wilma Martins²⁵.

Para além desse grupo diverso, que se reuniu em outras ocasiões, em torno das atividades do MAM RJ, atraíram milhares de pessoas interessadas em participar de propostas artísticas articuladas em torno da noção de liberdade, durante o período mais repressivo da ditadura civil-militar. Público esse, que atendia a convites voltados a um "fazer criador [*em que*] todos se confundem" (MORAIS, 1975, p. 106) – fato que comporta sentidos políticos tácitos que pretendemos interpretar, ao longo desta investigação. Como indicação desse caráter, Antonio Manuel, um dos artistas que propôs

²⁴ Mesmo buscando um diálogo com outros campos da produção cultural brasileira dos anos 1960 e 1970, cabe ressaltar que nossa investigação se abriga no pensamento artístico, crítico e teórico em artes. Por essa razão, não nos aprofundaremos em debates que partem das reflexões no campo específico do teatro, da dança e da música, abordagem que também seria pertinente e interessante. Consideramos assim, que futuras reflexões podem completar essa lacuna.

²⁵ Referências a esses atores podem ser encontradas em *Cronocolagem: os Domingos da Criação*, artigo de Frederico Moraes, que apresenta uma cronologia detalhada sobre os *Domingos*, mencionando os sujeitos que, de modos distintos, participaram da proposição e realização desses encontros. (GOGAN e MORAIS, 2017, p. 236-247).

intervenções e participou dessas manifestações, relata que o simples fato de "Juntar gente para fazer algo criativo, com toda aquela carga repressiva [...] era uma atitude política e lúdica". (MANUEL *apud* FABRIS, 2017, p.13). Apesar de seu aspecto crítico latente, os *Domingos da Criação* não recorriam a referências diretas ao político e não se tornaram alvo de iniciativas de censura ou repressão, por parte do regime ditatorial.

Ao depositarmos um primeiro olhar sobre essas ações experimentais, marcadas pela corporalidade e abertas à múltiplas poéticas, rompendo fronteiras entre linguagens artísticas diversas, podemos tomá-las como grandes *happenings* no espaço urbano. Se essa era a interpretação predominante, sobretudo, na cobertura jornalística da época, (GOGAN e MORAIS, 2017) e se efetivamente essas referências foram mobilizadas²⁶, é fundamental, entretanto, considerar que os *Domingos* incidiram nos limites entre arte e educação – fato que imprime às suas experiências feições singulares. Cabe delimitar que de modo diverso da maior parte dos *happenings* das décadas de 1960 e 1970, esses seis encontros não foram formulados apenas por artistas, mas sim no âmbito do setor de educação do MAM RJ (e de sua Unidade Experimental), com a contribuição decisiva de Frederico Morais, aspecto que confere a eles um pertencimento institucional e curatorial,²⁷ que não pode ser ignorado, bem como um diálogo direto com experiências do campo da educação.

Nesta pesquisa, articulando condições históricas à categorias estéticas, pretendemos abordar, preliminarmente, as formas de compreensão da arte que emergem entre os anos 1960 e 1970, bem como os debates teóricos em torno dessas novas categorias, imprescindíveis para uma aproximação das experiências dos *Domingos da Criação*. Tomando como ponto de partida as formulações e propostas de Frederico Morais e as investigações artísticas, com as quais estabelece contato, consideramos, no entanto, que os significados

²⁶ Em artigos e textos da época, Frederico Morais menciona e tece relações entre as experiências dos *Domingos* e propostas como as do grupo *Fluxus* e do *Living Theatre*. Aspecto que abordaremos, no segundo capítulo desta dissertação.

²⁷ Nesse sentido, salientamos a importância de observar essas manifestações não apenas enquanto resultado de formulações no interior da instituição museológica, mas também na condição de propostas levadas à frente por Frederico Morais. Ainda que o termo curadoria, não seja empregado por críticos e artistas nesse momento, acreditamos que é noção que pode contribuir para caracterizar contemporaneamente as propostas do *Domingos da Criação*. Desenvolveremos esta reflexão, ao tratar da proposta de Nova crítica, de Frederico Morais.

dos *Domingos* só podem ser apreendidos por intermédio de uma reflexão sobre as efetivas manifestações, durante a série de encontros abertos realizados no MAM RJ, em 1971. Desse modo, pretendemos elaborar uma leitura dos sentidos experimentais desses seis dias, que contemple relações entre estética e política, arte e educação; expondo a atualidade dessas experiências e imaginando, por fim, possíveis derivações contemporâneas.

1. Exercício experimental da liberdade

De modo a compreender aspectos da arte brasileira e internacional, entre os anos 1960 e 1970, construiremos uma reflexão acerca de categorias críticas formuladas por teóricos da arte e da cultura contemporânea, que partindo de perspectivas diversas, voltaram seus olhares às profundas transformações relativas às formas de apreensão e recepção da arte, nessas duas décadas. Enquanto traço distintivo da contemporaneidade, a experiência de um distúrbio dos sentidos foi descrita de modo amplo por Homi Bhabha (2012, p. 15), na introdução da obra **O local da cultura**, nos seguintes termos:

Nossa existência hoje é marcada por uma tenebrosa sensação de sobrevivência, de viver nas fronteiras do 'presente', para as quais não parece haver nome próprio além do atual e controvertido deslizamento do prefixo *pós*.

Frente a tais desafios e afasias, pretendemos apresentar perspectivas que se vinculam a um mesmo campo de problemas e a uma sensação de desorientação semelhante. Diante das dificuldades na compreensão dos lugares da arte, nos trânsitos entre “modernidade” e “pós-modernidade”, recorreremos novamente a uma das sugestões de Nicolas Bourriaud (2009, p. 10), que afirma a pertinência de um olhar sobre as experimentações dos anos 1960 e 1970, como chave para situar e indagar a arte e cultura contemporânea.

1.1. Neovanguardas

Um dos aspectos decisivos da nova compreensão do fenômeno artístico que desponta no contexto brasileiro, em meados dos anos 1960, consiste na formulação que estabelece a posição do artista não como produtor de objetos, mas como propositor de situações que dependem da participação do público para se completarem. Em propostas, como o *Caminhando* [Figura 10], *Divisor* [Figura 11] e nos *Parangolés* [Figura 12], os artistas, Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica, identificados com o movimento neoconcreto, partem para experimentações que mobilizam outros modos de participação do corpo na obra. De acordo com Ronaldo Brito (2002), partindo de poéticas e

pressupostos estético-filosóficos distintos, essas três propostas podem ser agrupadas em torno do conceito de “participação do público”: Em *Caminhando*, Lygia Clark propunha aos participantes o ato, aparentemente simples, de cortar uma tira de papel semelhante à fita de moebius; *Divisor*, de Lygia Pape consistia em "um pano de 30 metros com perfurações para o encaixe da cabeça de dezenas de espectadores". (BRITO, 2002, p.102); os *Parangolés*, de Hélio Oiticica, "capas, tendas e estandartes para vestir ou exibir" rompiam em definitivo com "a distância entre a obra e o espectador, [que] começa a estender-se a outras áreas, associando-se à dança e à música". (BRITO, 2002, p 101). Apesar de guardarem afinidades em seus procedimentos, essas propostas revelavam novas poéticas, bem como uma inflexão na produção de vanguarda, assumindo distância de um programa comum deliberado, tal como o expresso pelo manifesto neoconcreto de 1959²⁸.

Fig.10. Lygia Clark, *Caminhando*, 1964. Disponível em:

<https://post.at.moma.org/content_items/1028-part-1-affective-geometry-immanent-acts-lygia-clark-and-performance> Acesso em 10 jan. 2019.

²⁸ Ver: (AMARAL, 1977).

Fig. 11. Lygia Pape, *Divisor*, 1968. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/press/exhibitions/2016/lygia-pape>. Acesso em 10 jan. 2019.

Fig. 12. Hélio Oiticica, *Parangolês*, 1964. Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra12915/parangole-p15-capa-11-incorporo-a-revolta>>. Acesso em 10 jan.2019.

Segundo Ronaldo Brito (2002), o posicionamento paradoxal do neoconcretismo consiste no fato de constituir-se a um só tempo como *vértice* e *ruptura*, em relação à tradição das vanguardas construtivas no Brasil, deixando rastros que emergem de forma residual em setores da produção contemporânea. Nessa perspectiva: “é possível até situá-lo como um corte, ponto de ruptura da arte moderna no país. Depois dele, ou melhor, com ele estavam lançadas as bases de uma produção que Mário Pedrosa chamou de arte pós-moderna”. (BRITO, 2002, p. 94).

As propostas neoconcretas revelam, em seu pioneirismo, o estilhaçamento dos cânones modernistas e a emergência de novas investigações estéticas. De acordo com Paulo Sérgio Duarte (2005, p. 137-138), descortinam um processo de abertura à múltiplas poéticas, bem como à fragmentação e individualização das práticas artísticas. O autor considera que, no contexto brasileiro a partir do fim dos anos 1960:

Cada artista desenvolve não somente uma poética pessoal muito particular, mas, agora, se particularizam os recursos materiais que ele mobiliza para concretizar seus projetos. Assim, não é somente a formidável diversificação dos suportes e meios utilizados que caracteriza os anos 70; existe, também, esse caleidoscópio de manifestações muito diferentes entre si. Aqui, o importante é assinalar, como uma característica, a convivência de experiências muito diferentes, às vezes, na obra de um mesmo artista.

No centro das transformações operadas por esses artistas, reside o deslocamento de uma função exclusivamente retiniana da arte e a nova ênfase nas ideias e propostas, demonstrando uma expansão do conceito de arte, em estreito diálogo com as investigações estéticas que se produziam na Europa e nos Estados Unidos, nesse mesmo momento. Como chave de interpretação das rearticulações entre o elemento nacional e internacional, nos anos 1960 e 1970, à centralidade das discussões em torno do conceito de obra, soma-se uma atitude de recusa em relação aos problemas plásticos próprios ao modernismo canônico, de Portinari e Di Cavalcanti, cujas obras ligadas a temas sociais e pautadas por questões relativas à identidade nacional, são vinculadas, nas novas atitudes vanguardistas, a um processo amplo de “institucionalização do modernismo e [...] cooptação pela esfera oficial”. (FABRIS, 2002, p. 48)²⁹. Trata-se, nesse sentido, de uma geração que

²⁹ Ver: (FABRIS in SCHARTZ, 2002, p. 41-51).

pretende colocar o problema do nacional em outros termos. Como indicação desses reposicionamentos, no mesmo artigo em que Mário Pedrosa (2004, p. 355) observa o despontar de uma arte pós-moderna no Brasil, reflete também sobre a transformação nas relações entre as pesquisas plásticas nacionais e internacionais, observando que pela primeira vez o Brasil não se integrava aos movimentos de vanguarda como mero seguidor, mas sim como precursor,³⁰ aportando contribuições completamente originais.

Uma aproximação dos *Domingos da Criação*, que permita formular interpretações sobre suas manifestações experimentais, exige a construção de um panorama da produção em artes plásticas, de modo a contextualizar essas propostas, frente ao estado das investigações estéticas entre os anos 1960 e meados de 1970. Considerando as fissuras precipitadas nessas duas décadas, pretendemos delinear, neste capítulo, algumas das condições e preocupações centrais envolvidas na produção das neovanguardas.

O conceito de neovanguarda encontra uma de suas primeiras formulações em **Teoria de vanguarda**, do crítico e historiador da arte alemão Peter Bürger (1974). Uma definição de teor negativo, na medida em que as teses apresentadas nessa obra desqualificam as vanguardas do pós-guerra, tomando-as como expressão de uma repetição inócua do gesto radical, levado a cabo pelas vanguardas das primeiras décadas do século XX. Tal como comenta a pesquisadora brasileira Marília Andrés Ribeiro (1997, p. 27), em síntese, nessa obra:

Bürger contrapõe o caráter revolucionário e inovador das vanguardas históricas ao caráter conservador e diluidor das neovanguardas, movimentos artísticos inautênticos que institucionalizaram os procedimentos antiarte das vanguardas, reativaram a categoria da obra e afirmaram a concepção de arte separada da vida.

Ainda de acordo com Ribeiro (1997, p. 28), estudiosa da atuação das neovanguardas em Belo Horizonte, as categorias formuladas por Peter Bürger são referências fundamentais para compreensão "da inserção das vanguardas históricas no seu contexto social". No entanto, suas considerações acerca das neovanguardas têm sido contestadas, particularmente devido à generalização enquanto "movimentos repetitivos e diluidores dos gestos primordiais das vanguardas autênticas". (RIBEIRO, 2012, p. 104). É importante chamar

³⁰ Ver: (PEDROSA in ARANTES, 2004).

atenção para a revisão teórica desses postulados na produção recente de autores como Huyssen (1997) e Foster (2017), empenhados em reabilitar o caráter crítico das neovanguardas³¹.

Em obra de 1996, o crítico e historiador da arte norte-americano Hal Foster (2017, p. 34), reconhece a relevância das teses de Bürger para a compreensão das vanguardas históricas propondo, no entanto, uma retificação de seus postulados centrais. Se o objetivo último das vanguardas do início do século XX é o de "destruir a instituição da arte autônoma para reconectar arte e vida" (FOSTER, 2017, p.34), tal como propõe Bürger em sua **Teoria da vanguarda**, em **O retorno do real**, Foster volta-se à contribuição original das neovanguardas. Abordando a questão dos retornos históricos, esse autor busca compreender os modos como artistas retomam procedimentos das vanguardas, tais como "a análise construtivista do objeto, a manipulação da imagem por meio da fotomontagem, a crítica *ready-made* da exposição" (FOSTER, 2017, p.8); com novos sentidos e finalidades contemporâneos. Interpretando movimentos e produções tão diversas, como o Minimalismo de Sol LeWitt, Robert Morris e Richard Serra, a Pop Art de Andy Warhol, as *assemblages* de Rauschenberg, os *sites-specifics* de Robert Smithson, o autor procura demonstrar que: "a instituição da arte é captada como tal, não com a vanguarda histórica, mas com neovanguarda" (FOSTER, 2017, p.38).

No contexto nacional, cabe mencionar que a designação neovanguarda, já fora empregada em 1967, pelo crítico Mário Barata, ao abordar os trabalhos reunidos na exposição *Nova Objetividade Brasileira*, realizada no MAM RJ. (ALVARADO, 1999, p.139). Segundo a historiadora da arte Daisy P. Alvarado (1999, p. 16), estudiosa das novas figurações na arte brasileira dos anos 1960, ao agrupar tendências distintas, essa exposição situa-se:

Na confluência de vários projetos de vanguarda [...] uma neovanguarda que erigiu [...] uma complexa articulação de modernidade, de renovação artística tributária do internacionalismo das artes e ao mesmo tempo imbricada com um pensamento político, uma criatividade mais autêntica e original, no sentido de se situar ante parâmetros da realidade nacional.

O processo de expansão de fronteiras, fragmentação e particularização das poéticas artísticas ganha evidência no Brasil não apenas nos, já

³¹ Para uma incursão mais aprofundada, ver RIBEIRO (2012) que aborda as contribuições de Andreas Huyssen em **Depois da grande divisão: teorias da representação e da diferença**.

mencionados, experimentos neoconcretos de Lygia Clark e Hélio Oiticica voltados à participação do público, mas também em propostas tão variadas como o realismo mágico de Wesley Duke Lee, em particular, o *happening* no João Sebastião Bar (1963), no Pop-concreto de Waldemar Cordeiro, Augusto de Campos e Damiano Gazzella (1964), nas propostas do grupo neorrealista, que contava com a participação de artistas como Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, Carlos Vergara, Antônio Dias e Pedro Escosteguy (1966). (RIBEIRO, 2012). Diante dessa diversidade absoluta de programas, podemos afirmar, no entanto, como observa Arantes (1983), que a produção em artes plásticas no Brasil (ao menos a partir de 1965) é marcada pelo papel reivindicado pelos artistas no enfrentamento do autoritarismo e de aspectos sociais regressivos, representados pela ditadura civil-militar. Parafraseando a fala de Sérgio Ferro, em um debate entre artistas e críticos de 1965, a autora observa que a "unidade do que ocorria nas artes plásticas no Brasil não estava num parentesco formal, mas na posição agressiva, no não conformismo, em sua tentativa ampla e violenta de desmistificação" (ARANTES, 1983, p. 5). Enquanto reveladores desses aspectos destacam-se as mostras *Opinião 65* e *Opinião 66*, realizadas no MAM RJ, com curadoria de Ceres Franco e Jean Boguici. Em São Paulo, essas exposições foram acompanhadas pelos seminários *Proposta 65* e *Proposta 66*, organizados por Waldemar Cordeiro e Mario Schenberg, na FAAP (sucessivamente em 1965 e 1966).

Em nossa investigação sobre os *Domingos da Criação* abordaremos, sobretudo, as discussões e questões colocadas por artistas e críticos situados no Rio de Janeiro, sem, contudo, deixar de observar pontos de contato com o circuito de Belo Horizonte e São Paulo. Para compreensão de aspectos convergentes da ação das neovanguardas, no âmbito nacional, a exposição *Nova Objetividade Brasileira* consiste em marco importante³². Retornaremos a

³² Ao abordar a amplitude nacional dessa exposição Alvarado (1999) faz as seguintes ressalvas, no que diz respeito ao contato com circuito de vanguarda paulista: "A nova vanguarda, de matiz carioca por suas direções, permitia apenas a convergência das linhas da então chamada vanguarda paulista, que vinham sendo propostas, a partir de Cordeiro e Maurício Nogueira Lima, da arte concreta semântica e enriquecida pelos conceitos de Mario Schenberg quanto ao novo realismo e de Sérgio Ferro sobre a nova pintura de conotações mais claramente políticas, atraindo um grupo de arquitetos pintores". Ainda de acordo com Alvarado (1999), apesar da preponderância dos artistas e críticos do cenário carioca, na elaboração do manifesto Declaração dos princípios básicos da Vanguarda, por ocasião do planejamento da exposição de 1967, "o grupo carioca desenvolveu vários contatos com outros estados com o objetivo de divulgar o manifesto e convidá-los a participar da exposição e, assim

esse exemplo mais adiante. Também lançaremos um olhar mais atento às exposições *Salão da bússola* (Rio de Janeiro, 1969) e *A nova crítica* (Rio de Janeiro, 1969), e as manifestações artísticas realizadas em espaço público: *Arte no aterro: um mês de arte pública* (Rio de Janeiro, 1968) e *Do corpo à terra* (Belo Horizonte, 1970). Esses quatro eventos permitem, a um só tempo, pontuar as principais questões abordadas por Frederico Moraes, na condição de crítico e curador, e destacar propostas artísticas que consideramos relevantes ao interpretar os sentidos experimentais dos *Domingos da Criação*.

1.1.1. Trânsitos entre moderno e pós-moderno.

Tendo em vista que poéticas e procedimentos operados por artistas brasileiros articulam-se ao panorama internacional, é pertinente esboçar as condições mais amplas do esgotamento da sucessão de “ismos”, do reconhecimento dos limites da ação das vanguardas históricas que se vincula, por sua vez, à formulação do conceito de *pós-moderno* no campo das ciências humanas e da crítica de arte. Apesar das controvérsias em torno da validade dessa categoria crítica, uma compreensão da multifacetada produção artística do pós-guerra não pode prescindir de um olhar sobre a noção de *pós-moderno*. Uma reflexão crítica à qual se atribui a difusão deste conceito foi elaborada por Jean-François Lyotard, na obra **A condição pós-moderna**. Na influente proposição de Lyotard (2000), o *pós-moderno* é definido como a condição própria ao fim das grandes metanarrativas que caracterizam a modernidade ou, em outras palavras, como sintoma da deslegitimação dos relatos produzidos, ao menos desde o século XIX, vinculados à razão iluminista. A agonia dos ideais utópicos da modernidade, vigentes nas noções de progresso e emancipação, demonstraria uma profunda crise da legitimidade do saber na sociedade pós-industrial, especialmente a partir da II Guerra Mundial. Segundo Lyotard (2000, p. 16), na contemporaneidade, tal legitimidade passa a

visitou São Paulo, Belo Horizonte e Salvador. A participação de São Paulo foi significativa (...). Foram treze os artistas que aderiram à nova vanguarda: Sérgio Ferro, Flávio Império, Vera Ilce, Samuel Szpiegel e Nogueira Lima, do grupo de arquitetos pintores, além de dois novatos, Marcelo Nitsche e Luís Gonzaga Rocha Leite; do Grupo Rex, apenas Geraldo de Barros e Nelson Leirner, pois Wesley e seus ex-alunos Fajardo, Nasser e Resende se recusaram; Waldemar Cordeiro e seu círculo, Mona Gorovitz e Alberto Aliberti, tendo Sacilotto negado a participação, além de Maria Helena Chartuni". (ALVARADO, 1999, p.139).

expressar-se em outros sentidos, fragmentários e heterogêneos, caracterizando um pragmatismo contemporâneo, diante do qual "a função narrativa perde seus atores (*functeurs*), os grandes heróis, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objetivo".

Na obra **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**, Frederic Jameson elabora outro modelo explicativo, também bastante influente nos debates estéticos, buscando demonstrar relações dialéticas entre cultura e economia, no horizonte do capitalismo tardio. Assim como Lyotard (2000), inscreve-se na perspectiva de uma crítica da cultura contemporânea, mas em um sentido diverso toma o pós-modernismo, não como marco da desintegração definitiva das grandes meta-narrativas (tal como, a narrativa marxista da história) (JAMESON, 2004, p. 30), mas como possibilidade de sua atualização. Nesse raciocínio, assume como ponto de partida a obra do economista marxista Ernest Mandel, que trata da originalidade da sociedade capitalista avançada, entendida como terceiro estágio do capital, em suas formas 'puras' e 'totalizantes', sem compreendê-la, tal como sugere o termo pós-industrial, como resultante da superação dos conflitos que caracterizam o capitalismo clássico e a modernidade (JAMESON, 2004, p. 29). Diante dessa referência teórica, Jameson (2004) aborda as mutações na esfera da cultura na transição do moderno ao pós-moderno, concebendo a ideia de uma integração plena entre produção estética e produção das mercadorias em geral. De acordo com essa perspectiva, a urgência por novidades própria ao capitalismo multinacional, atribui ao pós-modernismo e seu experimentalismo estético uma função estruturante dentro do sistema de trocas econômicas. Sua tese central consiste em demonstrar a existência de uma lógica cultural própria ao capitalismo avançado, expressa nas formas artísticas pós-modernas (JAMESON, 2004, p. 31).

Demarcando uma ruptura irreversível em relação ao alto modernismo, as transformações no campo artístico, representadas pelo pós-modernismo, fazem dele não mais um estilo opcional, entre outros, mas um imperativo cultural incontornável. Contra as perspectivas de celebração ou condenação dessas transformações, Jameson (2004, p. 73) se propõe a compreendê-lo enquanto fenômeno histórico. Ao apresentar a tese do fim da arte, entendida enquanto esfera autônoma, o autor busca demonstrar não seu

desaparecimento, mas, em um sentido diverso, sua expansão sem precedentes em direção a todos os domínios do mundo social, esboçando as condições de uma totalização do fenômeno estético no mundo contemporâneo (JAMESON, 2004, p. 30). Partindo de uma análise das formas artísticas, o autor argumenta que essa lógica totalizante ganha contornos na constituição de uma nova falta de profundidade e esmaecimento dos afetos, de um enfraquecimento da historicidade, traduzida pela incapacidade do sujeito contemporâneo em organizar seu passado e presente como experiência coerente, e da produção de intensidades, nas quais as expressões de caráter único e singular são substituídas por formas peculiares de euforia impessoal (JAMESON, 2004, p. 43). Diante desse quadro, vislumbra, por fim, como única alternativa à produção artística que não pretenda disfarçar as contradições da realidade catastrófica do capitalismo avançado, figurar a descontinuidade e fragmentação do mundo naquilo que chama de “novas formas peculiares de realismo”. (JAMESON, 2004, p.32).

Em certa medida prescritiva em relação aos rumos da arte ao revelar um olhar sobre a experiência contemporânea enquanto "realidade cultural rebaixada" (JAMESON, 2004, p.75), as posições teóricas do autor foram problematizadas na interpretação de teóricos da arte, atentos aos impulsos resistentes ou ambivalentes nos trânsitos entre moderno e pós-moderno e no interior da produção identificada com o pós-modernismo. Ao abordar as controvérsias em torno dos modelos teóricos que propõem uma perspectiva totalizante acerca da condição contemporânea, não pretendemos negar em termos absolutos a pertinência de suas categorias críticas. O poder de explanação do conceito de *pós-modernismo* permanece influente na compreensão da cultura e de formas estéticas contemporâneas – seja na formulação de um fim das grandes narrativas, elaborada por Lyotard (2000); seja na *lógica cultural* do capitalismo avançado, postulada por Jameson (2004). Assumimos, no entanto, que uma investigação sobre as propostas das neovanguardas, em sua complexidade, exige como condição, tomar distância de um olhar pouco sensível aos impulsos residuais ou emergentes, nessa produção. Nesse sentido, especialmente no que tange à compreensão da produção experimental no Brasil, entre os anos 1960 e 1970, julgamos pertinente matizar os discursos totalizantes, fazendo uma aproximação de

autores que produziram outras narrativas a respeito do pós-modernismo, propondo novas formas de entendimento dos vínculos entre moderno e pós-moderno e das relações entre arte e política.

Com a intenção de produzir uma contranarrativa sobre a produção das vanguardas do pós-guerra em **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**, Foster (2017, p. 08) propõe um olhar acerca dos retornos históricos na produção artística dos anos 1950 e 1960, considerando o fenômeno de uma reapropriação que "remodela procedimentos da vanguarda para fins contemporâneos". Nessa investigação, procura compreender a originalidade da contribuição das neovanguardas,³³ observando o desvio de um valor de qualidade (ligado aos critérios artísticos do passado) para um valor vanguardista de interesse, bem como os sentidos estéticos e políticos que esse desvio e retomada comportam. Discutindo o modelo proposto por Peter Burger, na obra **Teoria da vanguarda**, contrapõe-se às suas considerações a respeito da ação das neovanguardas como repetição ou diluição das vanguardas históricas, que converteriam "o antiestético em artístico, o transgressivo em institucional". (FOSTER, 2017, p.30). Na crítica a essas noções, aponta a tendência de Burger em aderir prontamente ao discurso de ruptura proferido pela própria vanguarda, apresentando uma perspectiva da história *pontual e final*. (FOSTER, 2017, p 30). Tal ausência de distanciamento crítico se traduz na dificuldade em reconhecer outras ambições na produção dos anos 1950 e 1960 para além de um gesto de diluição, repetição e esvaziamento de uma radicalidade original. Apesar de não invalidar completamente os pressupostos de Burger, mencionando que parte da produção da neovanguarda (como o *proto-pop* e o *nouveau réaliste*) efetivamente realiza a estetização e neutralização do gesto duchampiano, para Foster (2017, p. 31), esse modelo desconsidera que o projeto de parte expressiva da produção dos anos 1960 era radical e transgressor, justamente por denunciar a nova institucionalidade assumida pela arte de vanguarda, de modo a recriar vínculos entre arte e vida. Por outra parte, um dos aspectos centrais do argumento do autor consiste na

³³ Nessa conceituação Foster (2017, p. 21) delimita, no contexto do pós-guerra, "um agrupamento indefinido de artistas norte-americanos e europeus ocidentais dos anos 1950 e 1960 que retomaram procedimentos da vanguarda dos anos 1910 e 1920, tais como a colagem e a *assemblage*, o *ready-made* e a grade cubista, a pintura monocromática e a escultura construída".

discussão sobre uma virada etnográfica³⁴, como traço decisivo da contemporaneidade nas artes, sintetizada no paradigma do *artista como etnógrafo*, interessado no sujeito do "outro cultural, o pós-colonial, o subalterno ou o subcultural oprimidos." (FOSTER, 2017, p. 161).

Esse paradigma, cujos contornos examinaremos mais adiante, contribui para construir um campo de resistências em relação aos discursos excessivamente totalizantes sobre as formas do pós-modernismo. Frente à virada etnográfica no campo artístico, bem como aos novos sujeitos da crítica pós-colonial, assumimos que um modelo teórico de pretensões globais, como o formulado por Jameson (2004), revela-se, tal como sugere Foster (2017, p. 189), "espacial demais, não suficientemente sensível às diferentes velocidades bem como aos espaços mistos da sociedade pós-moderna". As questões colocadas por esse autor são pertinentes em nossa investigação, pois indagam a prática crítica habituada a observar modernismo e pós-modernismo sob a perspectiva cindida de uma origem heroica e radical, contraposta a um presente submetido ao signo melancólico da derrota, do pastiche e "repetição farsesca" (FOSTER, 2017, p. 32) de um gesto autêntico irrecuperável, de modo a realizar uma aproximação das ambições e impulsos ambivalentes da arte dos anos 1960 e 1970.

Jacques Rancière (2009, p. 12) realiza esforço de revisão crítica análogo, matizando os discursos canônicos a respeito do pós-moderno, ao observar, em **A partilha do sensível**, que são os textos de Jean François Lyotard "que melhor assinalam a forma como a estética pôde tornar-se, nos últimos vinte anos, o lugar privilegiado em que a tradição do pensamento crítico se metamorfoseou em pensamento do luto". Diante da profusão, ao menos desde meados dos anos 1970, de discursos mobilizados na denúncia da generalização do espetáculo, da morte da imagem ou da crise da arte, que evidenciam que é no "terreno estético que prossegue uma batalha ontem centrada nas promessas de emancipação e nas ilusões e desilusões da história". (RANCIÈRE, 2009, p. 12). Ele investe em uma reflexão sobre as articulações entre estética e política e seus modos de transformação

³⁴ Presente no capítulo O artista como etnógrafo, a discussão sobre essa virada versa a respeito da inclusão das categorias etnográficas na arte contemporânea, do caráter contextual, da prática e da teoria pós-modernista, enquanto condições da transição da arte ao campo ampliado da cultura, na contemporaneidade. (FOSTER, 2017, p 159-186).

contemporâneos. Assumindo uma perspectiva crítica em relação às teorias estéticas que, ao proclamarem o fim das utopias políticas, tomam a arte como espaço onde se realiza "uma dramaturgia do abismo originário do pensamento e do desastre de seu não reconhecimento" (RANCIÈRE, 2009, p. 12), o autor discute as inconsistências presentes em seus pressupostos, na medida em que configurariam uma visão unívoca a respeito da modernidade. Segundo seu argumento, ao não reconhecerem as ambivalências internas na arte moderna, reunindo sob o mesmo epíteto, propostas díspares como as de Holderlin, Cézanne, Mallarmé, Malévitch ou Duchamp, essas teorias contemporâneas seriam responsáveis por instaurar um abismo entre a arte moderna e as experimentações contemporâneas. Partindo de tais constatações, pretende complexificar os olhares sobre a modernidade. Uma das grandes contribuições teóricas dessa obra consiste na identificação de dois impulsos na ação das vanguardas ou em outros termos, duas estratégias e subjetividades políticas absolutamente diversas: uma, estratégia pautada por pretensão utópica "que se enraíza na antecipação estética do futuro, segundo o modelo schilleriano", (RANCIÈRE, 2009, p. 43) volta-se à revolução da sensibilidade e *educação estética do homem*³⁵ como condição de uma fusão entre arte e vida e de invenção de uma vida por vir e, outra, afinada à noção "topográfica e militar da força que marcha à frente [...] determina o sentido da evolução histórica e escolhe as orientações políticas subjetivas", (RANCIÈRE, 2009, p. 43) que também deseja a transformação da vida, mas que pretende efetuar-la mantendo-se impermeável ao mundo e centrada em suas próprias formas e meios. Ao discutir esses dois impulsos, busca problematizar os discursos que identificam a arte moderna unicamente com essa segunda vertente, de uma progressiva autonomização da arte que almeja a "forma, pura, enfim nua da arte" (RANCIÈRE, 2009, p. 38), do qual às formas artísticas do pós-modernismo fariam oposição, seja nos termos da mais absoluta estetização da vida cotidiana; seja no melancólico lamento teórico que as vincula ao "irrepresentável/ intratável/ irrecobrável". (RANCIÈRE, 2009, p. 43).

Diante das controvérsias acerca do pós-modernismo, propõe-se refletir sobre as metamorfoses entre arte e vida nas poéticas modernas e

³⁵ Referência feita por Rancière às propostas da obra do romantismo alemão **Cartas sobre a educação estética do homem** (1795), do filósofo Friedrich Schiller.

contemporâneas, a partir do conceito de *partilha do sensível*, como a condição "de certa estética da política" (RANCIÈRE, 2009, p. 11), responsável por conformar novas subjetividades políticas e modos de habitar o mundo sensível, instância que permite conceber as ações estéticas enquanto modos de configuração da experiência. Nessa proposta teórica, se o sentido militar do termo vanguarda – como aqueles que tomam à frente de batalha apontando os caminhos futuros – vê-se efetivamente descartado e obsoleto na contemporaneidade, o mesmo não pode ser dito do sentido de vanguarda enquanto conceito que elucida experiências sensíveis de antecipação de comunidades. Defendendo a pertinência contemporânea do conceito modernista de vanguarda, bem como de suas grandes teorias de fusão entre arte e vida, Rancière (2009, p. 43) indica onde devem ser buscados esses significados: "Não do lado dos destacamentos avançados da novidade artística, mas do lado da invenção de formas sensíveis e dos limites materiais de uma vida por vir".

Ao abordar as contranarrativas sobre a pós-modernidade, formuladas por autores, como Foster (2017) e Rancière (2009), não pretendemos apontar conclusões, mas sim esboçar como propõem outras possibilidades de compreensão dos vínculos entre moderno e pós-moderno, que acreditamos pertinentes em uma interpretação dos significados estéticos e políticos dos *Domingos da Criação*. Consideramos fundamental situar esses debates teóricos e refletir sobre seus posicionamentos que, ao expressarem conclusões radicalmente díspares, demonstram, conseqüentemente, pressupostos distintos ao indagar a produção artística das neovanguardas e a arte contemporânea.

Em nossa interpretação das experiências dos *Domingos da Criação*, assumimos o ponto de vista teórico proposto por Foster (2017), segundo o qual, os conceitos de modernidade e pós-modernidade devem ser observados em simultaneidade, em *paralaxe*³⁶. Essa noção pressupõe a impossibilidade de atribuir uma transição pontual entre moderno e pós-moderno – sugere uma passagem nunca concluída e um complexo jogo de antecipações e retomadas entre esses dois campos. Esse enquadramento depende dos movimentos

³⁶ O significado de paralaxe é definido, tecnicamente, como: "o ângulo de deslocamento de um objeto causado pelo movimento de seu observador". (FOSTER, 2017, p. 189-190).

reflexivos e da posição ocupada pelo observador que indaga o passado. Um dos pontos centrais na investigação dos trânsitos entre modernismo e pós-modernismo consiste nos vínculos entre arte e vida presentes nessas produções. Se o gesto das neovanguardas é, por excelência, o da crítica radical à nova institucionalidade da arte moderna³⁷ sob o mote de uma reconexão entre arte e vida, assim como argumentam diversos autores, entre eles Foster (2017), são os procedimentos das vanguardas modernistas dadaístas e construtivistas que oferecem um modelo para esse enfrentamento. Retomada essa que tem por finalidade liberar a arte de seu confinamento à convenções formais.

Os novos interesses e campos de atuação, expressos nos procedimentos artísticos, dão exemplos dessa vontade de expansão, demonstrando, tal como define Michel Archer (2001, p. 236), que "a arte é um encontro contínuo e reflexivo com o mundo em que a obra de arte, longe de ser o ponto final desse processo, age como iniciador e ponto central da subsequente investigação do significado". Diante do confinamento institucional da arte moderna, a *pop art*, *minimal art*, o *Fluxus*, os *happenings*, *performances*, *land art*, *body art* e as demais experimentações artísticas emergentes nesse período, respondem com uma multiplicidade de formas, práticas e programas simultâneos que desafiam a linearidade da narrativa modernista da História da Arte (em especial aquela relacionada às noções de Clement Greenberg e Michael Fried acerca do expressionismo abstrato). (FOSTER, 2017, p. 25).

Desenvolvendo-se em um amplo espectro de atividades, elas também rompem com as barreiras disciplinares entre as diferentes práticas artísticas que separavam a dança, as artes plásticas, o teatro, a literatura, a arquitetura, além de incidirem sobre as categorias estéticas tradicionais. Tais gestos de recusa da instituição-arte explicitam, por fim, a impossibilidade de contar com materiais, técnicas e modos de trabalho, que garantam aos objetos o imediato reconhecimento de seu valor artístico e, no limite, a própria desintegração da obra de arte, entendida enquanto objeto.

³⁷ Os desdobramentos artísticos e teóricos do Expressionismo abstrato, da Escola de Nova York, são os melhores exemplos desta institucionalidade. (FOSTER, 2017, p. 25).

No campo da recepção crítica, o aspecto distintivo desses novos procedimentos consiste no fato de dependerem de formas de interpretação situadas para além da esfera artística (FABRIS, 2005, p. 90), na medida em que contestam a autonomia da obra de arte e a noção romântica de artista expressivo. Sendo assim, é pertinente observar a crise das categorias consagradas por Clement Greenberg, reconhecido como o principal crítico a modelar a interpretação da arte moderna, no século XX. Em sua perspectiva, a análise da obra de arte deveria prescindir de considerações sobre condições históricas e institucionais, atendo-se à materialidade e às especificidades formais. Nesse posicionamento, o crítico empreende a defesa de critérios de qualidade imanentes à obra, configurando a concepção de uma autonomia plena da arte. Nos anos 1960, diante dos variados procedimentos de incorporação da vida banal e cotidiana ao sistema das artes, tal como o efetuado por Andy Warhol, em relação à cultura de massa e aos ícones da sociedade de consumo, essa interpretação predominante dá sinais de sua insuficiência.

Partindo de uma observação sobre a crise das categorias críticas modernistas, vinculadas à tradição formalista e teleológica greenberguiana, na obra **Após o fim da arte: Arte contemporânea e os limites da história**, Arthur Danto (2006) formulou a noção de uma arte pós-histórica³⁸, buscando explicitar, por intermédio desse conceito, o esgotamento dos pressupostos vanguardistas da modernidade. Segundo essa perspectiva, a fragmentação das manifestações artísticas contemporâneas daria evidência ao fim das formas de oposição que moviam a ação coordenada das vanguardas históricas. Tomando como marco emblemático as propostas de Andy Warhol, um dos aspectos decisivos para a compreensão da ruptura em relação à narrativa da história da arte, representada pelas manifestações contemporâneas pode ser sintetizado, segundo Danto (2006, p. 54), no fato de que suas ambições primárias não serem estéticas, mas sim voltadas ao campo expandido da cultura e, no caso da pop art, à cultura de massas.

Diante do desafio de lançar um olhar sobre as manifestações artísticas

³⁸ Referindo-se à crise da narrativa consolidada pelo crítico de arte norte-americano Clement Greenberg, Danto (2006) argumenta em defesa da existência de uma arte pós-histórica, como cisão na sucessão de "ismos", que caracteriza as vanguardas modernas.

fragmentárias que emergem nos anos 1950, agrupadas difusamente em torno de propostas de reconexão entre arte e vida e de práticas que colocam em xeque as instituições artísticas, é fundamental, por fim, tecer algumas considerações sobre a atitude de Marcel Duchamp e sua exemplaridade na compreensão das mutações contemporâneas no estatuto da arte e da crítica. Para Cauquelin (2005, p. 16), teórica que formulou importantes noções a respeito de um *regime contemporâneo* nas artes, apesar da produção de Duchamp inscrever-se historicamente no período das vanguardas modernistas ao definir-se como antiartista, ele "parece expressar o modelo de comportamento singular que corresponde às expectativas contemporâneas". Mobilizando a exibição de objetos utilitários e industriais em museus e galerias, provoca, através de uma ironia afirmativa, curtos-circuitos que incidem profundamente sobre o sistema das artes. Segundo Fabris (2005, p. 89), ao abrir caminhos para um investimento da arte no real, sua operação intenta "transformar a arte num limite para além do qual ela pode desaparecer". A ambiguidade quase diabólica do gesto vanguardista dadá (tal como define brilhantemente Foster)³⁹ e suas consequências epistemológicas, nos interessam também para abordar as instâncias de uma fusão entre arte e vida, bem como o fenômeno contemporâneo de uma nova indistinção dos papéis na esfera artística,⁴⁰ pressupostos fundamentais em uma compreensão dos significados estéticos e políticos dos *Domingos da Criação*.

Por outra parte, o aspecto assincrônico da obra de Duchamp contribui para formular as dificuldades em situar as formas pós-modernas como simples sucessão temporal em relação às modernas, bem como para elaborar um posicionamento teórico a partir dessa dificuldade (FOSTER, 2017, p. 189). Frente ao problema, a noção de visão em paralaxe, empregada por Foster, mostra-se particularmente pertinente, reconhecendo na tradição do conceito de História, formulado por Walter Benjamin (1994), que cada época sonha a

³⁹ Sobre esse caráter diabólico da vanguarda: "Para os vanguardistas mais perspicazes, como Duchamp, o alvo não é nem uma negação abstrata da arte nem uma conciliação romântica com a vida, e sim um exame contínuo das convenções de ambas. Portanto, mais do que falsa, circular e, por outro lado afirmativa, a prática da vanguarda é, na sua melhor expressão, contraditória, mutável e por outro lado diabólica". (FOSTER, 2017, p 36).

⁴⁰ Sobre a indistinção de papéis na arte contemporânea, Cauquelin (2005, p. 90) afirma que: "produtores, intermediários e consumidores não podem mais ser distinguidos. Todos os papéis podem ser desempenhados ao mesmo tempo. O percurso de uma obra até o consumidor presumido não é mais linear, mas circular".

seguinte, revendo a anterior. Esse autor propõe um olhar sobre o passado que não se contenta em atribuir um nexos causal entre os acontecimentos e, que, portanto, "renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário [...] capta a configuração, em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior perfeitamente determinada". (BENJAMIN, 1994, p. 232). Em nosso olhar sobre as neovanguardas no Brasil, tomamos como referência a sugestão teórico-metodológica de Foster ao observar os trânsitos entre modernismo e pós-modernismo "como um processo contínuo de futuros antecipados e passados reconstruídos", (FOSTER, 2017, p. 189), assumindo distância das tentativas de demarcar uma transição linear e pontual entre esses dois campos.

Ao partir dessas referências teóricas gerais, é fundamental incluir as categorias críticas de neovanguarda e pós-modernismo no panorama brasileiro, de modo a considerar nossas especificidades históricas e posicionamento periférico no sistema das artes, sem deixar de observar, tal como assiná-la Freitas (2013, p. 40), que "o contexto geral das vanguardas dos anos 1960 e 1970 não é fenômeno exclusivamente europeu ou norte-americano". Tais considerações referem-se a um momento de reposicionamentos entre o elemento nacional e internacional na produção artística brasileira. Ao construir uma reflexão sobre nosso lugar "periférico" na arte e na cultura e as determinações históricas que essa discussão pressupõe, tratamos de considerar que se, de certo modo, a arte brasileira se internacionaliza nos anos 1970, esse processo não tem o significado de uma plena integração dessa produção à narrativa hegemônica da arte. Supõem também levar em conta a já mencionada virada etnográfica na arte contemporânea e, na teoria, os deslocamentos operados pela crítica pós-colonial. No paradigma do *artista como etnógrafo*, se o alvo da contestação na arte permanece tal como no modernismo, direcionado às convenções e instituições da arte capitalista/burguesa, o sujeito que mobiliza essa reação se transforma (FOSTER, 2017, p. 161).

Na contemporaneidade, não é mais definido em termos de relação econômica, em uma associação entre o artista e o proletariado, mas sim em um novo sentido de identidade cultural, uma associação entre o artista e o "outro" étnico e cultural (FOSTER, 2017, p. 159). Se as primeiras

neovanguardas não efetivam plenamente esse discurso contemporâneo de alteridade, podemos assumir que elas trazem essa questão, seja de forma embrionária; seja de modo a precipitar vínculos com esses outros sujeitos.

Finalmente, abordar a arte brasileira e latino-americana, diante desses trânsitos, pressupõe observar não apenas nossa modernização tardia e condição periférica no capitalismo global, mas também a coincidência histórica entre a ação das neovanguardas e o autoritarismo político. A presença de regimes ditatoriais na maior parte dos países da América Latina, entre os anos 1960 e 1980, nos obriga a considerar as relações singulares entre arte e política, as atitudes dissidentes e poéticas de resistência, nesse contexto determinado.

Sobre o panorama latino-americano, ainda nos anos 1970, o historiador da arte espanhol Simón Marchán Fiz (1974) argumenta em favor do reconhecimento de um conceitualismo de teor ideológico, referindo-se à vanguarda argentina e, particularmente, à mostra *Tucumán arde*. Profundamente diverso do conceitualismo tautológico, de matriz inglesa e norte-americana, que se ocupa prioritariamente das questões de linguagem, próprias ao campo específico da arte, nessa produção periférica (que segundo sua argumentação, não é exclusividade argentina) "a atividade artística (...) se converte em um dos modos específicos de apropriação prática da realidade" (FIZ, 1974, p. 326). Em sentido semelhante, no artigo *Depois das vanguardas*, Arantes (1983, p. 05) inicia sua reflexão salientando que, entre 1965 e 1969, "boa parte dos artistas brasileiros pretendiam, ao fazer arte, estar fazendo política". Os trânsitos entre modernismo e pós-modernismo, no âmbito da arte brasileira e latino-americana, dependem desse conjunto de questões particulares, de modo a revelar as ideias acerca de uma *antiarte*, *contra-arte*, *arte-afluente*, *arte de guerrilha* e *arte da retaguarda*, que constituem os discursos críticos e artísticos.

1.1.2. O contexto brasileiro e latino-americano

Uma importante manifestação que demarcou os posicionamentos e problemas que moveram as novas atitudes vanguardistas no Brasil, consistiu na exposição *Nova objetividade brasileira*, organizada em 1967, por um

coletivo de artistas e críticos no MAM RJ.⁴¹ A exposição apresentou em seu catálogo texto escrito por Hélio Oiticica, intitulado Esquema geral da nova objetividade – espécie de manifesto que tem como singularidade o fato de não reunir, de forma unitária, um grupo de artistas, mas sim agrupar tendências. Definindo, então, não um ponto de partida, mas os aspectos convergentes de uma produção múltipla. Esse artigo, fundamental por demonstrar o esforço em articular as linhas gerais de uma produção caracterizada pela mais absoluta diversidade, concebe o "estado típico da arte brasileira de vanguarda atual", nos seguintes termos:

1: vontade construtiva geral; 2: tendência para o objeto, ao ser negado e superado o quadro do cavalete; 3: participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc.); 4: abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5: tendência para proposições coletivas e consequente abolição dos "ismos" característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de "arte pós-moderna", de Mário Pedrosa); 6: ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte. (OITICICA, 1986, p. 84).

Partindo dessa síntese de tendências, cabe observar como seus compromissos não circunscrevem um ataque prioritário à instituição-arte, mas direcionam-se a uma realidade social, ética e política imediata. A influência de um impulso construtivo, presente na trajetória dos artistas da Nova objetividade, contribui para formular as razões da distância de um gesto marcadamente iconoclasta nessa produção. De modo a exemplificar esses aspectos, uma discussão sobre a noção de *antiarte* elaborada por Hélio Oiticica e próxima, em aparência, da ideia de *antiarte* formulada por Duchamp, mostra-se particularmente pertinente. Sobre essa questão, ao conceber um paralelo entre as atitudes de Oiticica e Duchamp, Favaretto (1999, p. 80) ressalta importantes diferenças, pois embora ambos recusem a obra como um fim em si, direcionando-se à esfera extra-artística, à defesa de uma *antiarte* assumida por Oiticica, delineia um "programa de matriz construtiva que, progressivamente, interceptando subjetividade e significação social, encaminha-se para a diluição das estruturas pela inclusão das vivências" – programa esse que não pretende, prioritariamente, afirmar relações irônicas ou

⁴¹ Reunindo obras de Aluísio Carvão, Anna Maria Maiolino, Antonio Dias, Antonio Manuel, Carlos Vergara, Flávio Império, Hélio Oiticica, Ivan Serpa, Lygia Clark, Lygia Pape, Marcello Nitsche, Mona Gorovitz, Nelson Leirner, Pedro Escosteguy, Raymundo Colares, Rubens Gerchman, Waldemar Cordeiro, entre outros. (ALVARADO, 1999).

de indiferença estética. O caráter vivencial da obra de Hélio Oiticica e de parte expressiva da produção dos artistas vinculados às novas atitudes vanguardistas – que despontam em nosso país em meados dos anos 1960 – interessados em descondicionar formas de ação e comportamento estabelecidos, mobiliza sentidos utópicos, dialoga com imperativos culturais próprios à realidade brasileira.

Essas considerações nos conduzem a uma breve digressão teórica que retoma o conceito de pós-modernismo, formulado por Jameson (2004, p. 73), para descrever as formas artísticas emergentes em meados dos anos 1960, propondo formas de expandi-lo, diante do desafio de investigar experiências culturais e artísticas no Brasil, nesse mesmo período, de modo a considerar nossas especificidades. Segundo a perspectiva do autor, ao definir o pós-modernismo como a lógica cultural própria ao capitalismo avançado, todos os pontos de vista sobre ele revelariam uma posição política, a tomada de um partido diante do mundo contemporâneo e das engrenagens do capitalismo multinacional, sejam elas posições de celebração ou condenação. Assumindo a possibilidade de expandir essa forma de compreensão, tratamos de considerar que as formulações em torno do pós-modernismo não revelam apenas uma tomada de partido diante da emergência do capitalismo multinacional, globalizado, como argumenta Jameson (2004, p. 73), mas também um “lugar” específico, a partir do qual são compreendidas as relações entre arte, cultura e sociedade.

Para elaborar um conceito acerca da “pós-modernidade” na arte, a maior parte dos autores de referência recorrem à análise da produção de artistas europeus e norte-americanos. Esse aspecto produz impasses metodológicos no que diz respeito ao esforço por interpretar a atuação das neovanguardas no Brasil e na América Latina. Em uma aproximação, mesmo que pontual desses modelos teóricos, podemos identificar um sujeito ausente – elemento que perturba a coesão e a linearidade da história da arte ocidental. A respeito desse sujeito, nos fala o filósofo e crítico literário H. Bhabha (2012, p. 240), ao questionar “o *musée imaginaire* das culturas nacionais” e seus apelos de continuidade. Reconhecido como um dos principais representantes da crítica pós-colonial, esse crítico propõe pensar a cultura em outros termos, concebendo sua transmissão como estratégia de sobrevivência, daqueles que

sofreram “subjugação, dominação, diáspora, deslocamento” (BHABHA, 2012, p. 240). Ao observar a emergência de teorias contemporâneas que voltam os olhos a esses sujeitos – de modo a intervir e reescrever as narrativas pretensamente coesas da história da arte e da cultura ocidentais – o autor constata que na contemporaneidade:

Há mesmo uma convicção crescente de que a experiência efetiva da marginalidade social – como ela emerge em formas culturais não canônicas – transforma nossas estratégias críticas. Ela nos força a encarar o conceito de cultura exteriormente aos *objets d’art* ou para além da canonização da ideia de estética, a lidar com a cultura como produção irregular e incompleta de sentido e valor [...] produzidas no ato da sobrevivência social. (BHABHA, 2012, p. 240).

Em certo sentido, podemos relacionar esse olhar, que apreende cultura como sobrevivência, para além da ideia canônica de estética, com a perspectiva expressa por artistas brasileiros da nova objetividade, ao proclamarem o lema “Da adversidade vivemos!” (OITICICA, 1986, p. 98), como síntese e conclusão do texto-manifesto da exposição realizada no MAM RJ, em 1967, anunciando, em forma de grito de alerta, os caminhos da arte no Brasil.

No campo da teoria, sem vincular-se aos debates e reposicionamentos operados pela crítica pós-colonial⁴², mas também destacando a importância de considerar a efetiva marginalidade e a forma como ela molda novas estratégias críticas e artísticas, cabe mencionar uma das últimas reflexões de Mário Pedrosa (2004, p. 342), que trata dos rumos da produção em artes plásticas na pós-modernidade. Nela, o crítico empreende o reconhecimento e a defesa de uma “arte de retaguarda”, entendida como caminho singular dos países do Terceiro Mundo. Esse conceito, formulado no texto apresentado durante conferência da *I Bienal Latino-americana* (1978), pretende identificar formas artísticas emergentes e postular possibilidades de enfrentamento dos impasses e “becos sem saída” da pós-modernidade que, em sua perspectiva, caracterizam o capitalismo desenvolvido⁴³. Se por intermédio dessa noção, o crítico identifica novos procedimentos vinculados à crise das categorias e aspirações vanguardistas, ele busca também reconhecer que essas formas emergentes (entre as quais, destacam-se as propostas de Lygia Clark e Hélio Oiticica) não abandonam por completo a dimensão utópica do projeto moderno,

⁴² Nesse sentido, é importante mencionar que a produção do crítico Mário Pedrosa se volta, sobretudo, aos debates em torno das vanguardas modernistas.

⁴³ Ver: (PEDROSA, 2004, p. 341-347).

assumindo-a em seus próprios termos: a de um *exercício experimental da liberdade*. Em um jogo de palavras que sugere, simultaneamente, sentidos espaciais e temporais, propõe a substituição do termo vanguarda por retaguarda. Identificando, por fim, por intermédio dessa inversão, um novo espaço onde o projeto utópico moderno de fusão entre arte e vida poderia encontrar terreno.

Partindo de premissas semelhantes, ao abordar o conceitualismo latino-americano, o artista e crítico de arte uruguaio Luis Camnitzer (1997) tratou da inadequação de certos critérios e metodologias da história da arte canônica, argumentando em favor do reconhecimento de sentidos utópicos, nessa produção. Em seu artigo *Una genealogia del arte conceptual latino-americano*, ao considerar que as generalizações da história hegemônica nem sempre são aplicáveis às culturas periféricas, o autor observa que "uma visão à partir do centro tende a relegar as expressões periféricas como derivativas" (CAMNITZER, 1997, p.181, tradução nossa) – realidade que pode ser apreendida não apenas na análise dos discursos críticos, mas também no conteúdo das mostras retrospectivas produzidas nos grandes centros europeus e norte-americanos que tendem a minimizar a contribuição dos artistas conceituais latino-americanos⁴⁴. Ao iniciar essa discussão, referindo-se a alguns dos postulados fundamentais de Jameson (2004), Camnitzer (1997) procura deslocar critérios hegemônicos, propondo uma genealogia capaz de abordar as ambições singulares da produção latino-americana. A perspectiva teórica expressa por Jameson (2004) compreende o pós-moderno, como processo de caráter totalizante. A atitude moderna voltada à criação de "novos mundos" já não encontra lugar, de modo que a arte e a vida passam a ser consumidas, mercantilizadas em uma mesma ação passiva. Partindo dessas considerações, mas direcionando seu olhar a um processo de modernização inconcluso, Camnitzer (1997) contesta o desaparecimento, em termos absolutos, de aspirações voltadas à fusão entre arte e vida no interior da produção identificada com pós-modernismo (tal como propõe o discurso

⁴⁴ Como exceção a essa tendência pode-se mencionar a exposição *Information* realizada no MoMA em 1970.

canônico sobre o conceitualismo)⁴⁵. Argumenta, nesse sentido, que a noção de utopia é ainda operante no caso do conceitualismo latino-americano, tendo em vista que parte expressiva dessa produção atacava a mercantilização da arte e que seus objetivos não foram gerados prioritariamente por especulações restritas ao campo da arte, mas sim a partir de questões sociais e políticas, ambicionando a transformação de realidades imediatas, de modo a unir arte e vida em uma expressão integrada (CAMNITZER, 1997). Para exemplificar esses sentidos conflitantes, o autor recorre ao debate sobre a desmaterialização da arte, proposto por Mari Carmen Ramírez, discussão essa que contribui para delimitar as diferenças fundamentais entre o modelo conceitualista norte-americano, representado por Kosuth, e as propostas latino-americanas. Assumindo que o modelo *mainstream* não pode ser tomado enquanto matriz da produção conceitualista latino-americana, Camnitzer (1997, p. 187, tradução nossa) argumenta:

A desmaterialização do objeto de arte também estava presente na América Latina, no entanto, sua consecução não tinha um fim em si mesmo. Estava conectada com o desejo de afetar o contexto em que a obra ia funcionar. A desmaterialização, à diferença do que sucedia em grande parte da arte *mainstream*, não era uma busca quase mística do imponderável. Era uma forma de economia, aplicada com o desejo de um compartilhamento do poder, tanto na criação, quanto na política. O tema em questão era, portanto, não tanto a desapareição do objeto, mas sim a emergência de uma liberdade que a existência do objeto de arte – em seu desempenho de uma função institucional – estava inibindo e escondendo. O processo de ressignificação era considerado mais subversivo e urgente que a busca metafísica da invisibilidade.

Em sua perspectiva metodológica, a aderência à uma narrativa unitária da história da arte, oculta um conjunto de operações fundamentais para a compreensão das propostas conceituais na América Latina, cujo elemento definidor pode ser sintetizado no processo de "incorporação de arte e política em uma expressão integrada" (CAMNITZER, 1997, p. 183, tradução nossa). Essas teses já haviam sido esboçadas pelo crítico, de forma provocativa e inusitada durante assembleia da Escola de Belas-Artes de Montevideu (1969) e em encontro da Associação de Estudos Latino-americanos (1970), em

⁴⁵ A respeito dessa questão, Camnitzer (1997, p. 182, tradução nossa) afirma: "geralmente, o conceitualismo *mainstream* é visto pelos historiadores da arte *mainstream* como pertencente à arte pós-modernista, Jameson menciona a perda de historicidade e a celebração do marco institucional (em oposição ao marco artístico) como noções-guia para esta classificação, configurando uma estrutura, na qual o conceitualismo latino-americano não encaixa com facilidade".

Washington, ao defender que as operações do grupo de guerrilha urbana uruguaio *Tupamaro* deveriam ser encaradas como eventos artísticos, visto que comportavam marcante conteúdo estético. Apesar de se processarem no campo extra-artístico, estariam, de acordo com sua argumentação, empenhadas em "afetar estruturas culturais por meio de estruturas sociais e políticas, aplicando a mesma criatividade normalmente usada para a arte"⁴⁶ (CAMNITZER *apud* FREITAS, 2013, p. 60). Passados 30 anos, o autor atualizou estas teses, sugerindo que a compreensão dos procedimentos das guerrilhas urbanas e rurais, e seus modelos criativos radicais de transformação, permaneciam enquanto referências mais importantes para a compreensão dos conceitualismos na América Latina, do que o modelo tautológico proposto por Kosuth. Segundo essa perspectiva:

Aquilo que os Tupamaros haviam feito, para além de sua agenda política e sem a menor ambição, desde um ponto de vista da história da arte, era levar a um extremo o processo de desconstrução das fronteiras que seguiam isolando a arte da vida (CAMNITZER, 1997, p. 184, tradução nossa).

As posições assumidas por Camnitzer (1997) vinculam-se a um conjunto de teses igualmente empenhadas em questionar as concepções canônicas, tomadas como referência para interpretar a arte conceitual dos anos 1970. A influente exposição *Information*, realizada no MoMA em 1970, é considerada um marco por diversos autores, entre eles, Camnitzer (1997), devido às escolhas curatoriais que transgrediam as hierarquias centro-periferia. Uma compreensão expandida acerca do conceitualismo latino-americano, também foi formulada por teóricos, como Simón Marchán Fiz e Mari Carmen Ramírez, bem como pelo pensamento curatorial da exposição *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s*, realizada em 1999, no *Queens Museum of Art*, de Nova York. Segundo Dária Jaremtchuk (2007, p. 20), essa exposição pode ser encarada como referência de um longo processo de reavaliação historiográfica da arte conceitual, na medida em que:

Tentou mostrar que, mais do que um simples desdobramento da crise da arte modernista, o conceitualismo foi um movimento internacional com pontos de origem multi-centrados em que produções artísticas se conectavam com os eventos locais, lançando, portanto, um olhar para esta produção que se distanciava da retórica modernista, conectada à topologia dos termos 'centro' e 'periferia'.

⁴⁶ Ver: (CAMNITZER, 1997, p. 224-230).

A crise do pensamento e dos procedimentos próprios às vanguardas modernistas no Brasil e no mundo, também foi elaborada por críticos e estudiosos brasileiros. Diante dessas interpretações, mencione-se o novo interesse pelo estudo comparado da arte latino-americana, bem como uma nova frente de reflexões críticas voltadas às relações entre arte e política, que pretendem incluir nesse debate uma compreensão das condições da produção artística em contextos periféricos, autoritários e no âmbito da cultura de massas capitalista. Alguns dos últimos artigos de Mário Pedrosa e das reflexões do crítico Frederico Moraes, além de parte relevante dos estudos das historiadoras Aracy Amaral e Otília Arantes, nos anos 1980, são expressões desse impulso reflexivo.

As ideias acerca de uma *arte de guerrilha* ocupam espaço destacado nesta investigação, pois sintetizam a iniciativa de Frederico Moraes, em elaborar interpretações sobre a pós-modernidade, que partissem de um olhar sobre a realidade brasileira. Assim como na defesa de uma *arte da retaguarda*, empreendida por Mário Pedrosa, esses conceitos também se direcionam para um reconhecimento da capacidade resistente, contestatória ou dissonante da arte pós-moderna no Brasil. Entre essas reflexões, destaca-se o influente artigo *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da 'obra'*, publicado em 1970 na **Revista Vozes**. Nele, F. Moraes (1970) identifica um conjunto de artistas brasileiros, entre os quais, o crítico menciona: Antonio Manuel, Cildo Meireles, Lygia Pape, Lygia Clark, Artur Barrio, Carlos Vergara e Hélio Oiticica – que utilizam em suas obras materiais precários, impermanentes e, fundamentalmente, o corpo, como formas de uma *contra-arte* emergente – em outros termos, que elaboram uma contranarrativa da história ocidental da arte, trazendo à tona:

[...] uma história guerrilheira, subterrânea, imprevista, que não se anuncia nem se deixa cristalizar. Nos gráficos da história da arte, nas sinopses, está surgindo uma coluna central, saída da selva de ismos, a da contra-história. Está constituída de obras inacabadas e inconclusas, de projetos, do que foi apenas ideia e não chegou a ser, do que ficou na virtualidade. Projetos. A contra-história deságua seu lodo na arte pós-moderna, acumula entulhos no terreno baldio da arte guerrilheira, onde não existem categorias, modos ou meios de expressão, estilos e, dentro de algum tempo, autores (MORAIS, 1975, p.27).

Trabalhando a partir dos restos da sociedade de consumo e dos

"detritos da história", essa *arte de guerrilha* emergente, manifesta, na perspectiva de Moraes (1970), gestos de resistência política e de rejeição ao desenvolvimento das sociedades capitalistas avançadas, ao mesmo tempo, que propõe atravessamentos em relação à narrativa oficial da história da arte moderna, revelando, de certo modo, seu avesso. Assim, o crítico reflete sobre os novos procedimentos artísticos que, em suas intervenções efêmeras e imprevistas, incorporam estratégias próprias à ação das guerrilhas, fazendo frente aos aspectos repressivos e alienantes da sociedade contemporânea. Ao acompanhar a argumentação do crítico, podemos apreender que a descoberta do corpo na *arte de guerrilha* brasileira assume, em sua perspectiva, um teor profundamente político. Revela o interesse por um corpo coletivo, em sua potencialidade de insubmissão não apenas em relação às convenções artísticas instituídas, mas também ao autoritarismo e ao subdesenvolvimento. Segundo o crítico, nas propostas desses *artistas-guerrilheiros*, o corpo é matéria de reação contra a máquina e nele "seus músculos, o sangue, as vísceras, o excremento e, sobretudo, a inteligência". (MORAIS, 1975, p 34).

Moraes (1975) abordou o problema da *arte de guerrilha*, a partir de viés distinto, em relação à perspectiva elaborada por Camnitzer (1997), que chega a atribuir uma equivalência entre as operações dos *Tupamaro* e as propostas dos artistas conceituais. As formulações do crítico brasileiro voltam-se, sobretudo, à compreensão de uma espécie de incorporação formal. Ainda no artigo *Contra a arte afluente: o corpo é o motor da obra*, Moraes (1975, p. 26) afirma:

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

A partir deste trecho, podemos discutir que a referência ao artista como

guerrilheiro adquire em seu discurso *teor alegórico*, que não se detém à interpretações sobre a ação efetiva da guerrilha (FREITAS, 2013). Moraes (1975) não pretende – tal como faz Camnitzer (1997) – formular uma reflexão sobre os sentidos estéticos das ações extra-artísticas da guerrilha urbana e rural⁴⁷ durante a ditadura no Brasil. Ele volta seus esforços, prioritariamente, à compreensão das novas estratégias assumidas por artistas, claramente vinculadas ao contexto autoritário, mas que se articulam de modo amplo às mutações nos papéis tradicionais ocupados por artistas, críticos e público. Em sua perspectiva esse é um momento conclusivo, incontornável, caracterizado por uma tomada de distância em relação às antigas posições bem definidas no jogo estético. Tendo em vista a expansão das investigações artísticas e a própria explosão do conceito de obra, observa que esses atores agora "mudam continuamente suas posições no acontecimento e o próprio artista pode ser vítima da emboscada tramada pelo espectador." (MORAIS, 1975, p. 26).

A concepção, segundo a qual o espectador seria agora capaz de inventar "emboscadas", surpreendendo o artista e subvertendo suas propostas, consiste em ideia fundamental para interpretar as experiências dos *Domingos da Criação*, de modo que retornaremos a ela ao longo de nossa investigação. A descrição feita por Moraes (1975) desse novo embaralhamento sugere também sua defesa em favor da validade e pertinência de uma atitude crítica, contestatória e negativa, por parte do artista, que desestabilizando as regras do jogo, deve também criar estados de tensão e provocar o medo. Segundo esse raciocínio, distanciando-se de uma atitude positiva, pacífica, ele seria capaz de mobilizar a iniciativa do público, liberando-o de um estado de passividade (que pode também ser compreendido em sentidos éticos e políticos), de modo a provocá-lo a criar. Tal como sintetiza o historiador Marcos Napolitano (2017, p. 160), estudioso das batalhas culturais durante a ditadura no Brasil, podemos afirmar que "para o crítico e ideólogo da arte conceitual [*Frederico Moraes*] era necessária uma nova vanguarda, antiinstitucional e guerrilheira, mais destrutiva que construtiva".

⁴⁷ Apesar de consistir em posição minoritária, não podemos deixar de mencionar os artistas plásticos experimentais que se engajaram efetivamente na guerrilha brasileira, tais como, Carlos Zílio e Sérgio Ferro (FREITAS, 2013, p.56). Ver: (RIDENTI, 1993).

O Salão da Bússola (1969), realizado no MAM RJ, é um dos antecedentes artísticos fundamentais, para a formulação das ideias de Frederico Moraes acerca de uma *arte de guerrilha*. Críticos, tais como Francisco Bittencourt, consideraram esta mostra um divisor de águas para a produção de vanguarda no país (JAREMTCHUK, 2007, p. 40). Apelidada pejorativamente por Walmir Ayla, de Salão dos Etc,⁴⁸ despertou intensos debates entre os membros do júri; composto por Ayala, Mario Schenberg e Frederico Moraes; em torno dos critérios de julgamento e validação crítica dos trabalhos apresentados. Neste Salão, Barrio deflagrou suas primeiras “Situações” com os objetos-trouxa, no espaço público **[Figura 13]** (2007, p.41). As propostas precárias, de Barrio para esse Salão, revelavam novos aspectos transgressivos, marginais e experimentais da arte de vanguarda. Boa parte dos trabalhos apresentados por jovens artistas como Antônio Manuel, Barrio, Cildo Meireles, Guilherme Vaz, Luiz Alphonsus, Theresa Simões, Wanda Pimentel demonstravam, segundo Freitas (2013, p. 72) “uma produção urgente, efêmera e comportamental, nascida às margens do AI-5”, que poderia ser vinculada à um modo particular de “conceitualismo ideológico”. Com raras exceções, recusavam o rótulo que os enquadrava como artistas conceituais, formulando, nesse sentido, a distância das proposições de matriz norte-americana. (2013, p. 75)

⁴⁸ Fazia referência à brecha no regulamento do Salão, que entre as categorias artísticas tradicionais como pintura, escultura, gravura, incluía o etc. Em atitude crítica, um grupo de jovens artistas experimentais e conceituais elegeu essa opção para apresentar seus trabalhos (FREITAS, 2013, p. 71).

Fig. 13. Arthur Barrio, *Situações...ORHHHHHHHHHHH 5.000...T.E...EM. ...N.Y...CITY*, 1969. Fonte: (JAREMTCHUK, 2007, p. 122). Disponível em: http://muvi.advant.com.br/artistas/a/artur_barrio/orh.htm. Acesso em 08 jan. 2019.

Construído esse panorama que busca esclarecer questões fundamentais colocadas em jogo no percurso das neovanguardas, bem como antecedentes significativos para discutir as experiências dos *Domingos da Criação*, trataremos agora, não apenas das investigações artísticas, mas também de seus desdobramentos diante da crítica e das instituições, passando a conceber as rearticulações por elas precipitadas. Particularmente, no que diz respeito ao nosso objeto de investigação, abordaremos a formulação de uma "Nova crítica", por Frederico Moraes, e as concepções inovadoras sobre o papel dos museus enquanto *laboratórios experimentais*, bem como aspectos da trajetória do MAM RJ.

1.2. A nova crítica de Frederico Moraes

Refletir sobre a trajetória de Frederico Moraes, considerando sua atuação no MAM RJ, nos permite abordar o Museu e suas propostas como objetos privilegiados de uma investigação, tal como propõe Freire (2005b, p. 75), que observe “não o lugar da crítica, abstrata e atemporal, mas o lugar de onde fala o crítico, encarnado e histórico, por vezes exemplar”. Seu percurso nessa instituição tem início no ano de 1966, quando é incorporado ao quadro de funcionários, a princípio na condição de professor em cursos de história da arte e em seguida, como coordenador do setor de educação. No âmbito das atividades desenvolvidas no MAM RJ, ele foi responsável por repensar as relações entre os campos da arte e da educação no Museu, integrando os ateliês de distintas linguagens (tais como, pintura, escultura e gravura) (RIBEIRO, 2003, p. 338). Além disso, fomentou pesquisa e reflexão sobre a produção artística de vanguarda em cursos de história da arte, ateliês e outros eventos abertos ao público. Entre as atividades propostas por Frederico Moraes na coordenação do setor de cursos, destacam-se iniciativas como a criação do curso popular de arte, do curso Cultura visual contemporânea e de um programa de formação em história da arte, voltado aos funcionários do MAM RJ⁴⁹, propostas essas que foram desenvolvidas de modo contínuo entre 1969 e 1971. Sua atuação é marcada também pelos esforços empreendidos na aproximação entre as novas experimentações artísticas no contexto carioca dos anos 1960 e 1970 e o MAM RJ. Uma das questões fundamentais para a compreensão das articulações, promovidas por Frederico Moraes, entre o museu e os artistas, consiste em sua defesa de uma 'Nova crítica'. Esta começa a ser esboçada em uma série de artigos publicados a partir de 1969. Afinado com os debates estéticos internacionais que observavam a crise das categorias modernistas como fato consolidado, Frederico Moraes passa a

⁴⁹ Frederico Moraes foi responsável pela organização do primeiro curso intensivo, direcionado à formação de uma equipe de monitores do museu, em 1969. Segundo *release* da época, esse grupo era constituído por alunos do curso cultura visual contemporânea e do Departamento de Artes Plásticas (núcleo de uma futura escola de monitores), de ex-alunos e jovens artistas. Esses monitores foram treinados intensivamente com aulas sobre o conceito de museu, sobre o MAM RJ, sobre arte atual e, por ocasião de cada nova exposição, eles foram guiados por professores do MAM RJ. Essa equipe foi formada a partir de parceria com a Secretaria de Educação e Cultura, para o atendimento de estudantes em visitas ao museu. (GOGAN e MORAIS, 2017, p.198).

empreender o ataque à crítica de arte hegemônica no Brasil, marcada pela atitude convencionalista e legisladora, que pretendia censurar o caráter experimental das ações das novas vanguardas. Em sua perspectiva, tal postura autoritária, ao estabelecer critérios rígidos para o julgamento da obra de arte, desconsiderava as profundas transformações epistemológicas, operadas pelos artistas, mostrando-se defasada e inoperante em seus critérios formalistas. Nesse sentido, se posiciona em defesa do crítico enquanto companheiro de jornada dos artistas, na medida em que "ao se deixar envolver pela obra, objeto de sua reflexão, acaba por se tornar um parceiro do artista, ou um comparsa, à medida que lhe acrescenta novos significados, que nunca são definitivos". (MORAIS, 1975, p. 52).

No já mencionado artigo, *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da "obra"*, Frederico Moraes (1975, p. 26) assume um posicionamento de defesa das experimentações que pretendiam deslocar o público da tradicional atitude passiva diante da obra arte. Segundo suas reflexões, se tratavam de propostas que demonstravam uma inversão radical dos papéis artísticos, no âmbito da produção brasileira, nas quais, "o artista é aquele que dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa. Propõe estruturas cujo desabrochar depende da participação do espectador". Ao conceber as consequências dessas mutações nos papéis tradicionais, alude ao *Caminhando*, de Lygia Clark, como exemplo da desintegração da obra de arte, considerando que, ao propor aos espectadores a simples ação de cortar uma tira de papel, o artista é capaz de atribuir à experiência uma dimensão vivencial de profundas consequências epistemológicas. Segundo Moraes (1975, p. 25), diante desse gesto, que transgride fronteiras entre artistas e público, é o próprio conceito de obra que explode: "a obra na verdade deixou de existir: era simplesmente o caminhar da tesoura no papel. Terminada a experiência acabou a obra. Sobrou a vivência do cortar, o ato".

Nos anos 1960, as manifestações que despontam no Brasil, inapreensíveis segundo os parâmetros críticos vigentes, acabam por impulsionar novas discussões e considerações teóricas a respeito do papel da crítica de arte. Ao extrapolarem as categorias técnicas-estilísticas que pautavam a organização das instituições e incidirem sobre o próprio conceito modernista de autonomia da arte, conseqüentemente, perturbam o papel do

crítico enquanto intermediário entre as obras e o público. Diante do reconhecimento dessas novas condições do fazer artístico, Frederico Moraes passa a realizar uma série de propostas que demarcam sua posição enquanto *crítico-criador*. Vinculado aos deslocamentos do “lugar” da crítica de arte, esse posicionamento revela-se próximo dos sentidos mobilizados contemporaneamente pelo conceito de curadoria,⁵⁰ novo campo de atuação, ao qual o gesto de Frederico Moraes participou decisivamente da gênese no contexto brasileiro, tal como postula o recente estudo de doutoramento de Tejo (2017). A perspectiva expressa por Frederico Moraes pretende problematizar o fazer crítico convencional, que se atem a emitir juízos externos. Ao implicar-se diretamente no processo criativo, demonstra proximidade de uma *crítica militante*, tal como descrita por Michel Ragon (1979, p. 13-14), que:

Não apenas indica os caminhos em que se engaja a arte, mas inventa esses novos caminhos ao trabalhar com esses materiais que se constituem pelos próprios artistas. Situa alguns artistas, vê suas concordâncias, exalta-as, e outros artistas chegam. Para esses últimos o crítico terá sido um revelador não apenas no sentido de “aquele que faz conhecer”, mas, principalmente no sentido com que se emprega essa palavra em fotografia: “que faz aparecer a imagem latente”. Ele soube expressar antes dele, o que sentiam confusamente. É aí que a crítica se eleva à criação.

Os postulados da *crítica enquanto criação* revelam, por sua vez, afinidades em relação às considerações sobre a diluição das fronteiras entre artista e público promovidas pelas neovanguardas no Brasil, acrescentando a elas a formulação teórica de uma nova confluência entre criação artística e atividade crítica. Apenas diante de uma rearticulação dos papéis artísticos ou como postula Cauquelin (2005), da nova indistinção dos papéis como condição de um *regime contemporâneo* nas artes, podemos compreender as propostas dos *Domingos da Criação*. Devemos tomá-las, nesse sentido, como manifestações que, não apenas promoveram formas de embaralhamento entre

⁵⁰ Segundo Gogan “Frederico abraçou de forma pioneira uma curadoria artístico-poética, embora o termo curador não estivesse em uso ainda, convidando artistas para realizar um trabalho *in situ*, agora uma prática comum, mas na época uma proposta totalmente nova”. (GOGAN e MORAIS, 2017, p.260). Essa discussão é abordada sinteticamente pela autora, ao considerar que Moraes “exploraria a capacidade da arte de atuar como um dispositivo epistemológico e ontológico” (GOGAN e MORAIS, 2017, p.261) e em um capítulo de sua tese na Universidade de Pittsburgh, ao tratar do conceito de uma “curadoria do avesso”. Destaque-se que a atuação de Frederico Moraes, é objeto do interesse de duas investigações recentes, que se detêm sobre sua relação com as origens do campo da curadoria: as teses de doutoramento das curadoras e pesquisadoras Julia M. Rebouças (2017) e Cristiana S. Tejo (2017).

a atividade do artista e do público, como evidenciaram aproximações entre o crítico e o artista, bem como um distanciamento do fazer crítico tradicional, confinado a um suposto julgamento imparcial e exterior das formas artísticas. Cabe demarcar, portanto, o papel decisivo da proposta de uma *crítica enquanto criação*, como noção que elucida os caminhos que Frederico Moraes percorreu ao lado dos artistas, desaguando em propostas como as dos Domingos.

Para além dessas questões, a crítica criadora formulada por Moraes, provocava a expansão de uma prática tradicionalmente delimitada à palavra e ao campo discursivo, em direção à novas acepções plástico-visuais. Nesse sentido, a exposição *A nova crítica*, realizada no Rio de Janeiro em julho de 1970, consiste em experiência exemplar, revelando a posição assumida por Frederico Moraes ao conceber as mutações no campo da crítica de arte. Segundo Freitas (2013, p. 106), por intermédio dela, Moraes pretendia converter a atividade crítica em experiência estética, apresentando para isso "[...] uma soma de duas posições: uma formalização prática da questão da crítica de arte como recriação cultural e uma resposta direta, pontual à mostra *Agnus Dei*, que ali funcionava como um sintoma condensado dos impasses da vanguarda".

Realizada na *Petite Galerie*, mesmo espaço expositivo ocupado, imediatamente antes, pela mostra *Agnus Dei*, a exposição *A nova crítica* fazia referência a cada um dos trabalhos exibidos pelos artistas Cildo Meireles, Thereza Simões e Guilherme Vaz. Contando com elaborações plástico-visuais, essa exposição estruturava seus argumentos em torno dos limites das ações das novas vanguardas brasileiras de teor conceitualista, voltadas aos processos e ao enfrentamento das instituições artísticas. Formulando um pensamento que não era condescendente aos impasses no interior dessa produção, cada uma das propostas elaboradas por Frederico Moraes correspondia a um dos trabalhos exibidos em *Agnus Dei*. Nessa exposição, Thereza Simões apresentou ao público telas em branco, que discutiam a crise das categorias modernistas, questionando, com uma espécie de antipintura, o próprio valor aurático atribuído à obra de arte. A resposta-comentário de Frederico Moraes consistia em exibir telas em branco semelhantes, mas que haviam sido abandonadas em banheiros públicos e que contavam agora com

mensagens críticas à ditadura e palavrões.

Em paralelo com a estruturação de um discurso crítico plástico-visual, Frederico Moraes constrói em *A nova crítica*, uma aguda reflexão sobre o alcance das ações do *artista-guerrilheiro*. Sobre essa questão, cabe depositar brevemente um olhar sobre os modos como formulou impasses centrais da *arte de guerrilha*, na releitura que fez do *Projeto coca-cola*, de Cildo Meireles. Consagrado como referência fundamental para uma compreensão da produção conceitualista no Brasil, o *Projeto coca-cola* foi exibido pela primeira vez no circuito artístico nacional durante a mostra *Agnus Dei*. Esse trabalho, que ganhou visibilidade internacional por ocasião da exposição *Information* no MoMA (1970), integra um conjunto de propostas nomeadas pelo artista como *Inserções em circuitos ideológicos*. Sua vocação é, por excelência, antiinstitucional, direcionada à penetração de discursos críticos em meios de circulação cotidianos. Subvertendo os enunciados presentes nesses meios, dos quais o artista se apropria, Cildo Meireles partia do procedimento de gravar mensagens críticas, em garrafas vazias de coca-cola, devolvendo-as em seguida à circulação habitual. Essas mensagens, que só ganhavam visibilidade quando a mercadoria retornava ao consumidor, mimetizavam a fonte e a cor do logotipo original, acrescentando dizeres antiimperialistas, como: *Yankees go home* [Figura 14].

Fig. 14. Cildo Meireles, *Projeto Coca-cola*, 1970. Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33688/insercoes-em>. Acesso em 08 jan. 2019.

Fig. 15. Exposição *A nova crítica*, jul. 1970. Fonte: (NEOVANGUARDA, 2008, p.111). Disponível em <<http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis19/artigo-tamara-chagas-e-almerinda-lobes.pdf>>. Acesso 10 jan. 2019.

As escolhas realizadas por Frederico Moraes, ao expor o *Projeto coca-cola*, durante *A nova crítica*, **[Figura 15]** oferecem exemplos instigantes em uma discussão sobre as condições da "eficácia política" das propostas de uma arte guerrilheira, tal como sugere a interpretação desse evento elaborada por Freitas (2013, p. 105). Aberta por apenas um dia, em razão da repressão dos órgãos de censura da ditadura civil-militar, nessa exposição os visitantes percorreram uma sala tomada por milhares garrafas de coca-cola vazias. Essas garrafas foram cedidas pela própria empresa e dispostas meticulosamente sobre o piso da galeria. Era possível caminhar sobre elas, de modo a alcançar, ao fundo, pilhas de engradados que formavam uma parede. Nesse ambiente, o crítico-criador posicionou uma única garrafa com inscrições críticas ao lado de 15 mil garrafas comuns de coca-cola, concedendo visibilidade plástica a um pensamento sobre os limites da ação política do *artista-guerrilheiro*. O argumento construído por Frederico Moraes ao aludir às condições efetivas de realização do *Projeto coca-cola* conduzia o público a dimensionar o gesto subversivo, diante das pressões do consumo em massa, incluindo nesse espaço a seguinte indicação irônica: "Quinze mil garrafas de Coca-Cola gentilmente cedidas e transportadas por Coca-Cola Refrescos SA".

De acordo com o crítico, em entrevista à Gonzalo Aguillar, de 2008: "O conceito era que o sistema Coca-Cola era suficientemente forte para encampar

a própria crítica do Cildo. A ideia era que o circuito não era afetado"⁵¹. Se as escolhas de Frederico Moraes acenam de forma pessimista para a diluição do gesto crítico do artista-guerrilheiro que poderia ser facilmente incorporado e neutralizado pelo sistema que combate, podemos interpretá-las também como gesto de solidariedade, esforço por encontrar outras respostas, de modo a prolongar ou desdobrar a questão inicial colocada pelo artista. Esse sentido é apontado, indiretamente, por Cildo Meireles em entrevista realizada para a produção do "livro-arquivo" sobre os *Domingos da Criação*, em que comenta o papel decisivo de Moraes, para os artistas de sua geração, (referindo-se particularmente à atuação nos eventos *Do corpo à terra* e *Domingos da Criação*): "vou mais uma vez ressaltar, [...] entre o pessoal da minha faixa etária, artistas mais iniciantes, ele [Frederico Moraes] é o único crítico que era menos crítico e mais companheiro de discussão de tentativa. Então se criou esse vínculo de solidariedade." (GOGAN e MORAIS, 2017, p. 223).

A exposição *A nova crítica* expressa com clareza a posição de Frederico Moraes (1975, p. 9) enquanto produtor de um discurso crítico de modo novo. Evidencia a condição, segundo suas palavras, de um "crítico que se fez artista ao penetrar fundo na intimidade da obra, agravando ainda mais as contradições da arte". Na introdução da obra **Artes plásticas: a crise da hora atual**, compilado de seus textos produzidos e publicados em jornais e revistas⁵² ao longo das décadas de 1960 e 1970, Frederico Moraes (1975, p. 10) elabora uma reflexão sintética que ajuda a elucidar alguns últimos aspectos sobre sua defesa de uma nova crítica, que gostaríamos de abordar:

As belas-artes tinham seu correlato na *bela-crítica*. O fiador da arte-pela-arte era o crítico juiz, condenando tudo o que não estava conforme seus critérios aprioristicamente criados e hoje caducos. A bela-crítica vive de dedo em riste, daí seu êxito atual. A arte nova exige uma crítica nova. Contra a arte que está do lado de fora, sem 'lenço e sem documento', contra a 'arte bala' o fuzil da bela-crítica, autoritariamente plantada em seu pedestal de marfim.

A partir dessa reflexão, podemos discutir que a proposta de atualização do fazer crítico, elaborada por Moraes, deve ser compreendida em paralelo, com sua defesa em prol de uma arte "sem lenço nem documento", no contexto

⁵¹ Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=9384&portal=cronopios>>. Acesso em 10 jan. 2019.

⁵² A esse compilado é acrescentado um artigo inédito, capítulo final da obra, que aborda o contexto político-econômico durante a ditadura, construindo interpretações sobre a experiência de uma "crise da arte".

brasileiro. Fazendo referência à canção de Caetano Veloso *Alegria, alegria*, emblemática do movimento tropicalista, ele recusa os parâmetros canônicos, sugerindo que o crítico de arte abandone sua torre de marfim e percorra os mesmos terrenos incertos, com os quais lida o artista. Disposto a penetrar nas contradições de seu tempo, de modo a formular um entendimento de propostas que, naquele momento, se processavam fora dos circuitos oficiais, Moraes recusava abertamente os parâmetros de julgamento consagrados pelo modernismo.

Na tradição de uma crítica, defendida por Mário Pedrosa enquanto atividade parcial e apaixonada,⁵³ que ao tomar partido é capaz de abrir horizontes, Frederico Moraes propõe práticas que aprofundam as situações liminares colocadas pelos artistas experimentais e conceituais. Nessa chave, podemos interpretar seu gesto de recriar os *Bólides*, de Hélio Oiticica, reproduzindo-os para a exposição *Vanguarda Brasileira* (1966);⁵⁴ ao vestir o parangolé *Guevercália*, desse mesmo artista, durante a manifestação *Apocalipopótese* (1968); **[Figura 16]** ou ao elaborar os impasses no interior na produção de uma arte de guerrilha, em sua releitura do *Projeto coca-cola*, de Cildo Meireles. Consistem em expressões distintas de um fazer crítico que reconhece a insuficiência contemporânea de uma observação exterior, distanciada do processo de criação. Se o gesto de Duchamp abre caminhos para uma compreensão da arte enquanto conceito, visto que seus *ready-mades* – ao enfatizarem a escolha do artista - afirmam sua posição, tal como entende Fabris (2005, p. 89), não enquanto "um fazedor de objetos, mas um pensador que se interroga sobre a arte, um propositor de atos significativos", o crítico se propõe não apenas a tomar partido, mas a criar, a realizar ações que desdobram as perguntas colocadas pelos artistas. A dinâmica Duchampiana do artista como pensador e do pensador como artista, vê-se assim representada nas atitudes de Frederico Moraes, desvelando a diluição dos contornos entre posições, antes bem delimitadas.

⁵³ Ver: O ponto de vista do crítico, In: (PEDROSA, 2004 b, p.161-164).

⁵⁴ A respeito dessa exposição, ver depoimento de Frederico Moraes à Marília Andres Ribeiro. In: (RIBEIRO 2013, p. 338).

Fig. 16. Frederico Moraes vestido com o parangolé *Guevercália* durante a manifestação *Apocalipopotése*, em *Arte no aterro: um mês de arte pública*, MAM RJ, 1968.
Fonte: (RIBEIRO, 2013, p. 336)

Em paralelo a essas atitudes, que agravam as contradições da arte, ou dito em outros termos, aprofundam a experiência de uma crise das categorias e parâmetros de julgamento, Frederico Moraes também desempenhou um papel fundamental ao provocar relações com a produção dos artistas, seus contemporâneos, que extrapolaram o plano da teoria, ou mesmo da prática enquanto crítico que "fez-se artista". Estabelecendo vínculos entre propostas experimentais diversas, pretendia abrir novas possibilidades para a produção em artes, ao modo da *crítica militante* de Ragon (1979). São coerentes com esse projeto, eventos públicos organizados pelo crítico, tais como: *Arte no aterro: um mês de arte pública*, *Do corpo à terra*, bem como os *Domingos da Criação*. Eles evidenciam, finalmente, o papel central desempenhado por Frederico Moraes no contexto artístico brasileiro pós-1968.

No âmbito de sua atuação no MAM RJ, é importante destacar que participou da criação da Unidade Experimental, ao lado dos artistas Cildo Meireles, Luiz Alphonsus e Guilherme Vaz. Esse núcleo, de onde partiram as

propostas dos *Domingos da Criação*, foi fundado em 1969. Segundo Frederico Moraes, a Unidade Experimental colaborou com outros setores do Museu, tal como, o de cursos, de modo a programar "atividades externas, cursos, exposições, conferências, debates" (GOGAN e MORAIS, 2017, p. 237), entre outras manifestações. Esse núcleo também explicitava, em seus pressupostos, vínculos com as investigações de teor conceitual, desejando configurar-se como "laboratório de vanguarda centralizador de experiências concernentes à decodificação e codificação de linguagens". Em artigo do jornal **Diário de Notícias** (15 out. 1969), Frederico Moraes, tornou públicos os objetivos da UE, afirmando os seguintes princípios⁵⁵:

1. A atividade artística, hoje, é cada vez mais coletiva e interdisciplinar: a obra de arte rompendo as categorias e disciplinas, tal como a ciência, é mais plurissensorial, ambiental, participacional. No mesmo sentido, o museu evoluiu da ideia de acervo e/ou exposição (que não se exclui, porém não se limitando a isso) para outra mais ampla e rica, que é ser um local onde se dão situações artísticas, cuja coerência, por seu caráter multiplicador e por seus efeitos imprevistos, muitas vezes retardatários, não pode ser reduzida a simples estatísticas ou números⁵⁶. (GOGAN e MORAIS, 2017, p. 269).

⁵⁵ O artigo sintetiza o conteúdo do ofício enviado ao então diretor executivo do MAM RJ Maurício Roberto. Nele, um coletivo de artistas solicitava a criação da Unidade Experimental (subscrito por Cildo Meireles, Luiz Alphonsus, Guilherme Vaz e Frederico Moraes).

⁵⁶ Ver: **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 15 out. 1969.

1.3. O museu // laboratório experimental

Quando consideramos a recusa dos sentidos convencionais da obra de arte, que se evidencia na produção artística no Brasil a partir dos anos 1960 em suas formas precárias, efêmeras, relacionais, reprodutíveis e que frequentemente negam a própria noção de autoria ou materialidade da obra, é relevante observar seus desdobramentos no que diz respeito às instituições e seus mecanismos de legitimação da arte. O impulso de negação irônica da *instituição-arte*, expresso no gesto inaugural de Duchamp, é atualizado ganhando novos contornos com a produção das neovanguardas brasileiras e internacionais.

Podemos afirmar que a história da autonomia da arte moderna caminha lado a lado com o processo de autonomização do espaço expositivo, cuja expressão exemplar é a estrutura do *cubo branco*. Segundo a formulação proposta por Brian O'Doherty (2002), na obra **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço de arte**, esse espaço promove uma separação inconciliável entre a obra de arte e o mundo exterior, consagrando-a como objeto de culto e mercadoria de luxo. Em síntese, o *cubo branco* estabelece determinada forma de relacionamento com a obra, que cristaliza a noção de arte como pura forma, apreendida em seus aspectos estritamente visuais (O'DOHERTY, 2002). As formas de categorização presentes nesta estrutura são concebidas de modo a aparentar neutralidade, quando, em realidade, produzem um discurso. Como observa Cristina Freire (1999, p. 43), ao comentar as contribuições teóricas de O'Doherty, nesta estrutura "o visitante, ritualisticamente, deve anular seus demais sentidos: falar baixo, não tocar, mover-se lentamente [...] nas galerias modernas, os olhos e as mentes são bem-vindos, mas o corpo não". Na concepção formulada pelo autor:

A história do modernismo é enquadrada por esse espaço intimamente; ou melhor, a história da arte moderna pode ser correlacionada com as mudanças nesse espaço e na maneira como o vemos. Chegamos a um ponto em que primeiro vemos não a arte, mas o espaço em si. (Um clichê atual é elogiar o espaço ao se entrar na galeria). Vem à mente a imagem de um espaço branco ideal que, mais do que qualquer quadro isolado, pode constituir o arquétipo da arte do século XX; ele se clarifica por meio de um processo de inevitabilidade histórica comumente vinculado à arte que contém (O'DOHERTY, 1999, p. 03)

A narrativa da história da arte moderna proposta por galerias e museus sob a lógica do *cuvo branco* ressalta os aspectos estritamente formais, através de categorizações das obras, a partir das técnicas e materiais utilizados pelos artistas; dividindo-as de acordo com os meios tradicionais, tais como pintura, escultura, gravura e desenho. Tal narrativa visa neutralizar os impulsos divergentes no interior da própria produção modernista, isolando as obras de qualquer referência a seus respectivos contextos sociais, políticos e históricos de produção e, desconsiderando alianças e proximidades entre propostas formais e estilísticas diversas (FREIRE, 1999, p. 44). Diversos autores, entre eles, Crimp (2005), empreendem a defesa da exemplaridade da fundação do MoMA de Nova York, para uma compreensão da narrativa museológica hegemônica a respeito da arte moderna, fundada no mito do artista expressivo e na teleologia abstracionista. Segundo Crimp (2005, p. 232), os modos de exibição nessa instituição evidenciam um processo de domesticação de parcela significativa da produção modernista, tais como as obras do dadaísmo e do construtivismo russo, distorcendo suas "implicações radicais [...] para não permitir interferências em sua representação da arte moderna como um desenvolvimento ininterrupto dos estilos abstrato e abstracionista". Para além desses aspectos, o caráter exemplar do MoMA vincula-se ao êxito dessa instituição no contexto norte-americano (representando simbolicamente a transição do eixo cultural da Europa para os EUA), bem como ao fato de ter sido o modelo de referência para praticamente todos os museus de arte moderna fundados no mundo no período do pós-guerra, entre os quais o MAM RJ, sob o incentivo de seu patrono-fundador, Nelson Rockefeller.

A postura comprometida com a função coletiva e contestatória da arte – entendida como um dos aspectos centrais da ação das neovanguardas no Brasil – revela atitudes não apenas antiinstitucionais, mas também antimercado, ganhando contornos distintos nas poéticas singulares dessa produção multifacetada. Autorreflexivas, vivenciais, efêmeras, mobilizando expansões temporais e espaciais, bem como a inclusão do corpo, essas expressões não eram apreensíveis segundo a lógica do *cuvo branco*, e seus mecanismos de produzir distâncias em relação às obras, de convertê-las em mercadorias ou apartá-las da vida cotidiana.

Os artistas brasileiros manifestaram – desde as primeiras propostas

neoconcretas em direção à participação até a emergência dos procedimentos de teor conceitual de uma *arte de guerrilha* – uma aguda consciência das limitações impostas pelo espaço neutralizado e tradicional do museu. Nesse sentido, buscaram formas de expansão de suas fronteiras; seja por intermédio de manifestações de arte pública, tal como fornece exemplo o programa ambiental de Hélio Oiticica, os experimentos com as *Trouxas*, de Artur Barrio, entre outras diversas manifestações que propuseram intervenções no contexto urbano; seja em iniciativas que desejaram produzir novas formas de circulação não institucionais e mercadológicas para a arte, como as *Inserções em circuitos ideológicos*, de Cildo Meireles; seja na generalização da arte postal, tal como oferece exemplo, a produção de Anna Bella Geiger.

Tais atitudes, por vezes, converteram-se em posturas de enfrentamento direto e deliberado em relação às convenções e categorias museológicas. Um dos exemplos paradigmáticos desse ataque frontal aos critérios estabelecidos pelos museus e galerias de arte moderna, consistiu no gesto de Antonio Manuel ao exhibir-se nu, **[Figura 17 e 18]** em forma de protesto pela recusa da seleção de suas obras, durante o evento de abertura do *XIX salão nacional de arte moderna*, no MAM RJ em 1970, quando para surpresa e escândalo do público, declarou: "Admirem-me. Já viram em suas vidas algo mais belo? Eu, Antonio Manuel sou a própria obra de arte. É preciso que todos me vejam e me apreciem" (MANUEL *apud* FREITAS, 2013, p. 265). O gesto de Antonio Manuel foi acompanhado por uma mulher que, encorajada por sua nudez, também passou a se despir, diante das cerca de mil pessoas (entre interessados, autoridades, jornalistas e artistas), que compareceram à abertura do *Salão* naquela noite. Acontecimento, que segundo leitura de Freitas (2013, p. 264), acentuou o caráter "surrealista" e inusitado da cena **[Figura 19, 20 e 21]**. A atitude polêmica do artista suscitou inúmeras discussões na imprensa da época, em comentários que transitavam entre o humor e a indignação. Essa atitude foi defendida posteriormente pelo crítico Mário Pedrosa, que a interpretou como proposta de um "exercício experimental da liberdade". (FREITAS, 2013, p 294).

Figs. 17 e 18. Antonio Manuel na abertura do *XIX Salão nacional de arte moderna*, MAM RJ, 15 mai. 1970. Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33777/o-corpo-e-a-obra>> e <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33776/o-corpo-e-a-obra>>. Acesso em 10 jan. 2019

Fig. 19, 20 e 21. Abertura do XIX Salão Nacional de Arte Moderna, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 15 mai. 1970. Fonte: (FREITAS, 2013, p. 268). Disponível em: <<http://centrefortheaestheticrevolution.blogspot.com/2013/02/museu-labirinto-musuem-of-unlimited.html>> Acesso em 10 jan. 2019.

Para além desse episódio revelador de um enfrentamento irônico das instituições, é pertinente observar a existência de uma relação ambivalente entre artistas e museus modernos, no que diz respeito ao contexto nacional. Enquanto o MoMA de Nova York representava um modelo a ser combatido – identificado, ao lado da crítica formalista de Clement Greenberg – enquanto espaço de institucionalização das vanguardas, no panorama brasileiro, podemos falar em impulsos ambivalentes na relação entre as neovanguardas e os museus modernos. Essa particularidade pode ser observada no engajamento de parcela expressiva dos artistas na construção e fomento às

instituições, engajamento esse que é nítido no caso do MAM RJ. No Brasil, artistas experimentais e conceituais atuaram dentro dos museus, não apenas ministrando aulas e cursos, mas também em outras posições de destaque, tal como, surge, como exemplo, a trajetória de Anna Bella Geiger que chegou a integrar o primeiro Conselho do MAM RJ (permanecendo nessa função, entre 1971 e 1973), bem como o percurso dos artistas Cildo Meireles, Guilherme Vaz e Luiz Alphonsus, que desempenharam papel ativo, nessa mesma instituição, na criação da Unidade Experimental. Em sua investigação sobre as *passagens conceituais* de Anna Bella Geiger, Jaremtchuck (2007, p. 39) atribui as seguintes particularidades ao ambiente artístico nacional:

Os artistas, em sintonia com a voga internacional, igualmente produziram trabalhos mais reflexivos e experimentais, concebidos muitas vezes para a reprodução e também circulação que extrapolavam a verticalidade dos espaços expositivos. Porém, não combateram as instituições artísticas, como o fizeram seus pares norte-americanos e europeus, por exemplo. Ao contrário, buscaram o fortalecimento do sistema porque inexistia um modelo consolidado e fortemente estabelecido no país.

As críticas aos museus foram dirigidas, sobretudo, à ausência de políticas culturais, ao caráter elitista, autoritário e conservador das instituições e aos mecanismos de controle e de censura instaurados pelo regime militar. Diante das características singulares de desenvolvimento dos museus modernos em nosso país, as novas atitudes vanguardistas e experimentais são marcadas, a um só tempo, por gestos antiinstitucionais e ações de apoio ao fortalecimento, em sentidos democráticos, dos museus e do circuito artístico. As experiências dos *Domingos da Criação* dialogam com esses impulsos ambivalentes. Contaram com o engajamento de artistas, como Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles. Como já vimos anteriormente, esses artistas também manifestaram em seus trabalhos gestos radicais de um enfrentamento das instituições museológicas ou de recusa das formas institucionais de circulação da arte. Sobre essa aparente contradição, Jaremtchuck (2007, p. 39) afirma:

[...] as mesmas obras, que tiveram como alvo o museu, contribuíram para sua reestruturação e o surgimento de um perfil mais condizente com a sociedade contemporânea [...]. Como porta-voz ou como espaço a ser rechaçado, o museu funcionou como arena política para as novas experiências.

De modo amplo, as propostas das neovanguardas nacionais e

internacionais incitaram questionamentos sobre a função tradicional dos museus na condição de espaços voltados prioritariamente à conservação e exibição de obras artísticas. Sob a ótica dos museus, as transformações precipitadas por esses novos entendimentos da arte, foram discutidas por Mário Pedrosa (1996, p. 295), já em 1960, no artigo *Arte Experimental e Museus*:

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*. É dentro dele que se pode compreender o que se chama de arte experimental, de invenção.

Essa formulação prenuncia algumas das propostas de renovação dos museus de arte no Brasil que buscaram transformá-los em espaços abertos, capazes de dialogar com as investigações artísticas de teor conceitual ou experimental. Vinculados a esses anseios, as experiências do MAM RJ, com Frederico Moraes (entre 1966 e 1973) e do MAC USP sob a gestão de Walter Zanini (entre 1963 e 1978), se destacam por suas propostas inovadoras e políticas culturais divergentes, de apoio "às poéticas artísticas experimentais críticas" (JAREMTCHUK, 2006. p. 92) em um ambiente político repressivo, afirmando-se, a um só tempo, como espaços de resistência político-cultural e de oposição às instituições artísticas tradicionais. Sobre a atuação de Walter Zanini à frente do MAC USP, Freire (1999, p. 58) observa que: "não apenas as exposições mais instigantes de caráter conceitual foram organizadas no MAC sob sua direção", mas também que sua prática visava, fundamentalmente, aproximar "os artistas do museu que, entusiasticamente, participaram dos projetos, fazendo do museu um fórum, lugares de debates apaixonados".

Em sentido semelhante, ao refletir sobre a função do *Museu de arte pós-moderna*, Frederico Moraes defende uma inversão na lógica tradicional que estabelece o primado do visual, na medida em que as atividades culturais e artísticas até então encaradas como complementares, tais como cursos, aulas, debates, conferências e visitas guiadas, deveriam passar a ocupar um espaço privilegiado. De acordo com ele, rompendo com a centralidade das atividades de exposição e conservação, os novos museus deveriam provocar deslocamentos, passando da contemplação à ação, do ver ao fazer, desenvolvendo condições necessárias para assumir um papel efetivamente

criador, precisamente: fomentar, dar impulso e coordenar a arte de vanguarda. Desse modo, tomariam a forma de *laboratórios plásticos experimentais*, espaços nos quais "todas as atividades e manifestações devem ter de preferência, um caráter interdisciplinar. Toda limitação à participação lúdica, sensorial, tátil, sonora ou olfativa, deve ser evitada." (MORAIS, 1975, p. 62).

Segundo a proposta defendida por Frederico Moraes, o objetivo desse museu é penetrar no espaço-tempo da cidade, propondo situações que fazem do espectador participante ativo na obra, ideias que podem ser sintetizadas no paralelo sugerido entre o museu e a arte de seu tempo: "o museu de arte pós-moderna, como a arte atual, deve ser aberto", um *museu-vida*, em oposição ao *museu-sarcófago* herdado pela tradição, e finalmente, espaço orientado a um "exercício continuado de liberdade". (MORAIS, 1975, p. 62).

Ao utilizar a expressão *laboratórios plásticos experimentais* para definir o museu pós-moderno, Frederico Moraes faz referência à ideia postulada por P. Gaudibert, diretor do *Centre ARC (Animation, Recherche et Confrontation)* do Museu de Arte Moderna de Paris, que em um colóquio na cidade de Bruxelas, tratou das transformações qualitativas no espaço dos museus. A nova centralidade das atividades complementares visava transformar essas instituições em espaços autônomos e vivos de expressão coletiva (MORAIS, 1975, p. 61). Devemos considerar, portanto, que as experiências precursoras desenvolvidas por Frederico Moraes, no período em que permaneceu à frente do setor de educação do MAM RJ, não se constituem enquanto fenômenos isolados, mas encontram correspondências e propõem diálogos com práticas emergentes em outras instituições museológicas brasileiras e estrangeiras, face às propostas das neovanguardas e à implosão das fronteiras artísticas tradicionais e de suas categorias técnico-estilísticas. Sob a perspectiva dos museus, tais transformações nos procedimentos artísticos passaram a exigir novas formas de interpretação. Revelam impasses que não se restringem a aspectos técnicos, mas que se ligam, em realidade, às questões de natureza epistemológica. Esse problema é colocado por Gonçalves (2005, p. 40), nos seguintes termos:

A arte que os diretores ou curadores designaram contemporânea era a arte que, pela natureza de seus materiais e procedimentos, os constrangia a mudar o seu modo de trabalhar. Esta arte impunha dificuldades técnicas de exposição, de conservação, de restauro, de

manutenção em acervo, mas também de interpretação, como apresentá-la e torná-la aceita pelo público?

Por outra parte, para além dessas questões amplas – a defesa do museu enquanto *laboratório experimental*, articulada por Frederico Moraes nos anos 1970 e, anteriormente, delineada nas reflexões de Mário Pedrosa ao tratar do museu como *casa de experiências* e *paralaboratório* – a trajetória do MAM RJ, bem como às propostas inovadoras que ali se efetivaram devem ser levadas em conta. Nesta perspectiva, trata-se de considerar as formas de pesquisa, expressão artística e produção do conhecimento, que se ligam a um conjunto de experiências práticas, de relações sociais que compõem a instituição e que possuem historicidade própria.

1.3.1. A trajetória do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Desde o início dos anos 1950 até meados da década de 1960, o MAM RJ tem sua história entrelaçada às vanguardas concretas e neoconcretas, assim como aos desdobramentos no plano artístico e cultural dessas duas vertentes no contexto carioca.⁵⁷ Esses aspectos são fundamentais para compreender o caráter experimental das ações que se desenvolveram na instituição, culminando nas propostas entre os campos da arte e da educação, que consistem em nosso objeto de investigação.

Nesse sentido, as experiências dos *Domingos da Criação* ligam-se a um percurso mais abrangente no interior da instituição que expõe o interesse pelas questões pedagógicas e coloca em jogo a formação do público e a função social do Museu. A criação do MAM RJ, em 1947, se inscreve em um contexto de intensas transformações no ambiente artístico brasileiro. Tomando como modelo o MoMA (Nova York), sua fundação faz parte da política externa norte-americana em relação à América Latina, durante a Guerra Fria, aliada às aspirações de uma elite nacional emergente, que pretende ser identificada com um novo projeto moderno para a cultura. (ALAMBERT e CANHÊTE, 2007). O período entre final dos anos 1940 e começo da década seguinte, que

⁵⁷ Sant'Anna (2011), em sua tese de doutoramento em sociologia pela UFRJ propõe um histórico amplo acerca da fundação do MAM RJ, e dos papéis desempenhados por duas figuras centrais na constituição do Museu: Niomar Moniz Sodré e Raymundo Ottoni de Castro Maya; bem como a relação entre vanguardas construtivas no Rio de Janeiro e a instituição museológica.

compreende a criação da Bienal e dos museus modernos no Brasil, consiste, de acordo com a periodização adotada por Alambert e Canhête (2007, p. 52), na "Era dos Museus", definindo-se por uma reorientação das práticas comuns à primeira geração modernista brasileira, com as seguintes feições:

A nova organização do Estado, as incorporações do modernismo – exemplificada pelo caso da arquitetura e a profissionalização do artista – e os novos ares trazidos por velhos e jovens modernistas radicais, fizeram mudar a rota da "vanguarda" e fizeram também com que os modernos se voltassem a um projeto pedagógico, ao mesmo tempo nacional e internacionalista. Desse projeto e de seus desdobramentos surgirá a Bienal.

Interessa-nos esboçar brevemente as formas como o MAM RJ concebeu sua inserção no âmbito desse amplo projeto pedagógico para as artes desde sua fundação até os anos 1970, período em que sob a coordenação de Frederico Moraes foram desenvolvidas novas práticas, na intersecção entre arte e educação. Essas transformações abrangeram a reestruturação dos ateliês livres, a criação do curso popular de arte, o curso cultura visual contemporânea e finalmente, os *Domingos da Criação* (VARELA, 2017). Partimos para isso, da constatação de que, à época dessas manifestações, e mesmo antes do ingresso de Frederico Moraes na instituição, o MAM RJ já era reconhecido, a um só tempo, como palco das principais ações vanguardistas no contexto carioca, e espécie de museu-escola. Desse modo, cabe pontuar alguns precedentes históricos.

Na valorização do museu enquanto espaço não apenas de exibição, mas de educação pela arte, se destaca o papel desempenhado por Niomar Muniz que atuou como diretora executiva do MAM RJ a partir de 1951, promovendo ações que buscavam atrair um público mais amplo, estabelecendo, em suas iniciativas, as bases de um projeto de caráter educativo para o museu de claros contornos (SANT'ANNA, 2016)⁵⁸. A criação

⁵⁸ Sant'Anna procura demonstrar o papel decisivo de Niomar Muniz na definição de um novo perfil para o MAM RJ. Adota, nesse sentido, o afastamento de Raymundo Ottoni de Castro Maya, em 1952 e a construção da sede definitiva do Museu como marcos importantes. A respeito dessas questões, a autora afirma: "a reivindicação de construção da sede definitiva no Aterro do Flamengo, marcada por uma dura peleja de Niomar com a municipalidade, é um dos mais notáveis eventos a imprimir a marca de sua diretoria no museu. A nova sede, projetada por Affonso Eduardo Reidy, a se constituir como prédio que fosse referência estética para os passantes, se colocava como etapa fundamental na formação de um museu para o público. Do mesmo modo, se, até 1951, a marca do museu havia sido dada pela exposição permanente, enfatizando as doações e iniciativas individuais que havia tornado possível a coleção do museu, a partir do ano seguinte, a ênfase da instituição recairia sobre as exposições

da escolinha de artes faz parte deste projeto, sendo um antecedente importante das experiências desenvolvidas por Frederico Moraes à frente do setor de cursos do MAM RJ. Dentre as atividades de ensino, promovidas pelo museu em meados dos anos 1950, destaca-se o ateliê livre voltado à crianças e adolescentes, conduzido pelo artista concreto Ivan Serpa **[Figura 22]**. As propostas voltadas ao ensino, desenvolvidas no MAM RJ e, particularmente o ateliê de Serpa, despertaram o interesse de Mário Pedrosa em uma série de artigos publicados em jornais de grande circulação, por representarem o alcance político da educação pela arte, especialmente em uma "civilização que teme a educação dos sentidos e das emoções" (PEDROSA, 1996, p. 68).⁵⁹ O crítico admirava os métodos empregados por Ivan Serpa nesse ateliê, por não almejarem transformar as crianças em grandes artistas, mas sim ensiná-las a capacidade de julgar e apreciar – fato que, na perspectiva de Mário Pedrosa, vinculava essa experiência a uma ampla proposta de *reeducação da sensibilidade*⁶⁰. Cabe também observar que a experiência da Escolinha de Artes do MAM RJ, sob a orientação de Ivan Serpa, teve o potencial de subverter hierarquias estabelecidas, não apenas no plano da criação artística, mas também de sua exibição e circulação. Em relação a esse aspecto, a atuação do Grupo Frente (1954-1956) oferece um exemplo interessante. Liderado pelo artista e professor Ivan Serpa, esse grupo era composto por muitos de seus alunos e ex-alunos, inclusive por algumas crianças que chegaram a expor seus trabalhos ao lado dos adultos.

temporárias que passariam da média de duas por ano, entre 1948 e 1951, para uma média de mais de dez por ano no período que vai de 1952 a 1958. Assim, também a criação de uma escola para a formação de artistas se constituiria como parte fundamental do projeto do museu, gerando repercussão imediata no circuito das artes do país". (SANT'ANNA, 2016).

⁵⁹ Ver: Arte infantil. (PEDROSA, 1996).

⁶⁰ Sobre a aproximação de Mário Pedrosa em direção às questões da educação, a obra de D'Ângelo (2011) aporta uma contribuição importante. Esse estudo busca reconhecer a inserção da educação no pensamento de Mário Pedrosa, tecendo relações entre o pensamento do crítico e outros projetos voltados à *educação estética*, tais como o de seus contemporâneos Herbert Read, R. Arheim e ao pensamento dos filósofos Kant e Schiller.

Fig. 22. Curso pintura para crianças, com o professor e artista Ivan Serpa.
Fonte: (VARELA, 2016, p.143).

No artigo Bienal de cá pra lá, que consiste em esforço por sintetizar os caminhos do modernismo brasileiro desde a Semana de 22 até o surgimento das Bienais, Pedrosa (2004b, p. 252) destacou as novas experiências no campo da educação artística no Rio de Janeiro, a de Augusto Rodrigues, na Escolinha de Artes do Brasil, e a iniciativa da Dra. Nise da Silveira em estabelecer uma sessão de terapêutica ocupacional para os internos do Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro, como os acontecimentos culturais e artísticos mais relevantes no cenário nacional antes da Bienal. Esses movimentos, que se realizavam fora dos espaços tradicionais da arte culta e intelectualizada, são para ele dignos de atenção e "interessam de perto as atividades e a criação artística em geral". A singularidade desses eventos, no percurso do modernismo brasileiro é sublinhada na seguinte passagem:

Vieram romper a estreiteza de concepções convencionais e acadêmicas e velhos preconceitos intelectualistas reinantes quanto à natureza do fenômeno artístico em geral, incluindo neste a formação e a psicologia dos próprios artistas. Tais preconceitos dominam não somente nos meios artísticos oficiais, mas mesmo nos meios modernistas mais avançados (PEDROSA, 2004b, p. 252).

Partindo dessas considerações, que trazem indícios do papel das novas iniciativas no campo da educação em artes no sentido de deflagrar atitudes propriamente modernas em nosso país, podemos construir algumas relações

com as propostas entre arte e educação, desenvolvidas no MAM RJ, nos anos 1970. Se a construção de um bloco-escola, contíguo ao bloco das exposições, já era prevista em 1947, data da fundação do Museu, é apenas nos anos 1960 que o MAM RJ passa a ser reconhecido como espécie de museu-escola, com influência decisiva do projeto democratizante conduzido por Niomar Muniz (SANT`ANNA, 2016).

Coerentes nesse percurso abrangente, a interpretação que pretendemos formular é que os *Domingos da Criação*, não apenas tomavam distância das concepções convencionais sobre a função da arte e dos museus, propondo formas de democratização da experiência estética, por intermédio de ações de caráter educativo, que almejavam atingir um público amplo, mas se encaminhavam a uma radical dissolução do conceito do museu enquanto *cubo branco*. Tal radicalização, de caráter experimental/conceitual, dependia, finalmente, das articulações entre os campos da arte e da educação. Em síntese, nossa hipótese é que os *Domingos*, [Figura 23], [Figura 24], dentro de seus limites e contornos próprios, repensavam o encontro entre esses campos, atribuindo a ele novos sentidos, no espaço público.

Fig. 23. *Um domingo de papel*, 24 jan. 1971. Fonte: Arquivo/Agência O Globo. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/mam-70-um-museu-muitas-historias-23072108>. Acesso em 10 jan. 2019

Fig. 24. Domingo terra a terra, 28 abr. 1971. Fonte: (VARELA, 2016, p. 4)

No plano teórico, o último termo da dissolução do museu *cubo branco* pode ser identificado na proposta esboçada por Frederico Moraes a respeito do museu enquanto *plano piloto da futura cidade lúdica*, durante o VI Colóquio da Associação Brasileira de Museus de Artes,⁶¹ realizado em Belo Horizonte, em 1969, quando já fazia parte do quadro de funcionários do MAM RJ. Segundo essa proposição, os *museus de arte pós-moderna*, entendidos como *laboratórios experimentais de criação*,⁶² ao abrirem mão de suas funções tradicionais de salvaguardar, arquivar e zelar pelo patrimônio artístico-cultural, em um futuro próximo, poderiam prescindir inclusive de um espaço arquitetônico, sistema de exposições organizado, ou mesmo de um acervo, bastando a eles: "[...] programar atividades lúdicas no vasto salão da cidade. Para isso bastam umas poucas salas funcionando com escritório ou, quem sabe, no futuro, um computador" (MORAIS, 1975, p. 62). Segundo esse raciocínio, o *Museu: plano piloto da futura cidade lúdica* pode ser compreendido como a consequência última da perspectiva crítica, formulada por Moraes, sobre a capacidade das instituições museológicas acompanharem

⁶¹ Essa comunicação serviu de base para o artigo jornalístico publicado por Frederico Moraes em 1970 no **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 06 jun. 1970.

⁶² Essa discussão também aparece em capítulo da obra de Moraes, **O museu: a cidade lúdica** (1975, p. 58-63).

os caminhos da arte. Paradoxalmente, elas assumiriam um papel cultural efetivamente criador, na medida em que promovessem as condições da própria invisibilidade.

Completamente estranha aos sentidos tradicionais do museu, e às galerias modernas, sob a lógica do *cuvo branco*; essa noção propõe sua fusão com a cidade, fazendo dele não mais o espaço onde se exibem obras artísticas, mas sim o centro propulsor de processos voltados à atividade criadora. A atuação de Frederico Morais, em parceria com os artistas experimentais, pretendia direcionar-se, desse modo, à construção de um museu vivo e permeável ao mundo. No interior de sua proposta para a renovação dos “museus pós-modernos”, os vínculos entre arte e educação desempenham um papel estratégico, aspecto que pode ser observado não apenas no discurso crítico, mas também efetivamente, como já vimos, no conjunto de ações desenvolvidas durante o período em que ocupou o cargo de coordenador da área de cursos do MAM RJ e, particularmente na formulação dos *Domingos da Criação*.

1.4. Aspectos conceituais dos Domingos da Criação.

[...] para que eu seja utopia, basta que eu seja um corpo. (FOUCAULT, 2013, p. 11)

Fig. 25. *O tecido do domingo*, 28 mar.1971. Fonte: (GOGAN e MORAIS, 2017, p.66).

Um domingo de papel, O domingo por um fio, O tecido do domingo, [Figura 25], Domingo terra a terra, O som do domingo e O corpo a corpo do domingo, os títulos das manifestações artísticas que ocuparam o vão livre, jardins e pátios internos do MAM RJ, bem como parte do Aterro do Flamengo, não faziam referências apenas aos materiais utilizados em cada um dos encontros, mas construía imagens poéticas, relacionadas aos sentidos desse dia: encerrado no espaço-tempo; o domingo abre-se, diante dos signos que o habitam. Frente a esses sentidos e às indagações que colocam, podemos formular novas perguntas: que linhas compõem o tecido do domingo? Que corpo a corpo, dá corpo ao domingo? Que sons atravessam o domingo? Que fio invisível sustenta o domingo?

Apesar do caráter aberto assumido por essas experiências, suas propostas também irradiam a partir de indagações de teor conceitual, articuladas por um pensamento crítico-curatorial, segundo os parâmetros da

"nova crítica", formulada por Frederico Moraes. Os *Domingos da Criação*, a princípio, restritos em dois dias (voltados, respectivamente, ao papel e ao fio) foram estendidos por mais quatro encontros. Os contornos de suas propostas conceituais foram estabelecidos em convite público à participação nesses eventos publicado no **Diário de Notícias**, em 23 de janeiro⁶³.

Segundo Frederico Moraes, em entrevista concedida à Marília Andrés Ribeiro, em 2013, os títulos desses eventos foram cuidadosamente pensados, de modo a sugerir temas ou polaridades relacionadas à vida cotidiana. Por intermédio dessa escolha, o *crítico-criador* tratava de pôr em jogo noções, tais como: trabalho, lazer, burocracia, criatividade, infância, vida adulta, arte, sociedade, consumo e criação. (RIBEIRO, 2013, p. 345). Opções, por sua vez, que tinham a intenção de demarcar a seguinte preocupação geral: "discutir o próprio conceito do domingo, como parte de uma estrutura de lazer no âmbito de uma sociedade dominada pelo trabalho improdutivo e mal remunerado, e por um lazer repetitivo e pouco criativo." (MORAIS *apud* RUIZ, 2013, p. 52). Pretendia, nesse sentido, posicionar as atividades promovidas pelo museu frente à realidade social, propondo um diálogo com lógicas urbanas já instauradas, tais como a utilização do Aterro do Flamengo enquanto espaço tradicional de lazer dos cariocas durante as férias e aos finais de semana e aproveitando o dia com maior fluxo de visitantes aos espaços do museu. Ao mesmo tempo, manifestava uma posição crítica diante das condições alienantes do tempo livre, ao instigar formas de um lazer voltado à criação.

Seguindo lógica semelhante, Frederico Moraes faz referência à concepção de um *crelazer*, formulada por Hélio Oiticica, propondo um paralelismo entre as atividades do museu e as propostas experimentais desse artista. Para Moraes (1975, p. 60): "na perspectiva do Museu de Arte Pó-Moderna o lazer é visto como criação, *crelazer*". Tais considerações contribuem para interpretar os vínculos promovidos pelo crítico entre museu e arte experimental, nos *Domingos da Criação*. Noção aberta, o *crelazer* de Oiticica, trata do "lazer-prazer-fazer", considerando que: "não ocupar um lugar específico, no espaço ou no tempo, assim como viver o prazer ou não saber a

⁶³ Tomamos como síntese das formulações conceituais elaboradas por Frederico Moraes, trecho do artigo: Um domingo de papel, publicado originalmente no **Diário de Notícias** (23 jan. 1971), já referido em nossa introdução. (GOGAN e MORAIS, 2017, p. 272).

hora da preguiça, é e pode ser a atividade a que se entregue um 'criador'" (OITICICA, 1986, p. 113). A partir de um jogo de palavras que comporta ambiguidades e sentidos cifrados, como é próprio ao pensamento labiríntico de Hélio Oiticica, o *crelazer* indica o desprezo pelo automatismo do pensamento ocidental, a "loucura branca" europeia. Nos sentidos textuais que constrói, ao procurar explicar, Oiticica demonstra uma atitude auto-irônica, que torna risível sua tentativa de definir o que é justamente a crítica a toda definição e conformação do pensamento: "O *crelazer*, é o criar do lazer, ou crer no lazer? – Não sei, talvez os dois, talvez nenhum", concluindo sua tentativa malograda de explicar, com uma provocação debochada: "os chatos podem parar por aqui pois jamais entenderão – é a burrice que predomina na crítica de arte – por sorte eles foram fulminados pela indiferença do prazer, do lazer ou dos supra-estados cannabianos". (OITICICA, 1986, p. 113).

Afinada ao clima contracultural, ao desbunde dos anos 1970, à tropicália e às manifestações de liberação comportamental do movimento *hippie*, a proposta de um *crelazer* é coerente dentro de uma postura geral de rejeição à racionalidade burguesa. Segundo formulação de Favaretto (1983, p. 32), a respeito da lógica ampla dessas manifestações contraculturais no Brasil, para elas só importa "o conhecimento que saltaria no entre-lugar, no entre-tempo da percepção e do pensamento, explorando as rachaduras da linguagem; soltar a mente dos limites da razão, viver a loucura, o desejo e êxtase". Imersa nessa perspectiva, a noção de um *crelazer*, ganha evidência nos *Domingos da Criação* nas diversas ocasiões em que essas experiências assumiriam aspecto festivo, voltado à sensorialidade e à formas de expansão do corpo, como demonstram os relatos, filmes, registros jornalísticos e fotográficos, particularmente durante as manifestações: *O tecido do domingo*, *O som do domingo* e *O corpo a corpo do domingo* – aspectos que analisaremos, em seus pormenores, ao longo do segundo capítulo. Imbuídos desses gestos contraculturais, os encontros deram evidência não apenas à experimentações plásticas e sensoriais com novos materiais, já previstas nas duas primeiras propostas, mas conformando grandes espaços de celebração coletiva e desrepressão comportamental.

Promovidos em uma coluna no caderno de artes do **Diário de Notícias**, ocupada por Frederico Moraes, esses convites públicos, superaram as

expectativas de seus organizadores, sendo capazes de atrair um público de cerca de 5.000 pessoas nos primeiros encontros e, aproximadamente, 10.000 pessoas, durante o penúltimo domingo dedicado ao som.⁶⁴ Essas experiências foram extensamente documentadas nos jornais da época, ultrapassando o habitual confinamento ao caderno de cultura e atraindo também o interesse de jornais e revistas fora do Rio de Janeiro. Descritos, no discurso jornalístico da época, como grandes *happenings*, os *Domingos da Criação* deram visibilidade a corpos insurgentes – fato que abriga sentidos políticos que merecem ser observados.

Podemos falar em uma espécie de gestualidade crítica, em algumas das ações imprevistas, que ocuparam o Aterro do Flamengo nesses dias. Em entrevista durante a realização deste estudo, Frederico Morais mencionou, ao rememorar o *Som do domingo*, a percepção de uma atmosfera de inconformidade e revolta, traduzida nos modos como o público se movimentava pelo espaço, mencionando particularmente os sons incômodos feitos com latas e outros objetos. Imbuídos desses sentidos críticos também se destacam uma série de fotografias de Beto Felício.⁶⁵ Nelas, dois homens estabelecem uma espécie de “diálogo silencioso”, por intermédio de gestos corporais **[Figura 26]**. Outra imagem revela que tais gestos eram observados por uma plateia que, reunida no Aterro, observava com atenção o acontecimento inusitado.

⁶⁴ Apesar da inexistência de dados oficiais essas são as estimativas encontradas em depoimentos de Frederico Morais e em reportagens jornalísticas da época. (GOGAN e MORAIS, 2017, p. 259)

⁶⁵ Diversos fotógrafos profissionais e amadores registram os *Domingos*. Nos arquivos do MAM RJ, um documento interno e uma reportagem chegam a mencionar a realização de um concurso de fotografias promovido pelo Museu, após os encontros, que pretendia reunir os registros de fotógrafos amadores, exibindo-os ao público em uma exposição. Em circular interna são mencionados, os selecionados: Gilson Batista, Jorge de Almeida, Eduardo Ângelo, Mendel Lewkowicz, Márcia S. Carvalho, Paulo Mittelman, Eliana Lyra Madeira, Yolanda Van Hombeeck, Paulo Fogaça, Antônio Nitsche, Raul Pedreira Filho e Carlos Alberto Felício, e Luiz Alberto Pena, do jornal O Globo, e Alberto França e Octales Gonzales do Jornal do Brasil. In: **Acervo MAM RJ**. O arquivo pessoal de Frederico Morais é composto principalmente por fotografias de Beto Felício e Raul Pedreira. (GOGAN e MORAIS, 2017, p. 303)

Fig. 26. *O som do domingo*, 30 mai. 1971. Fonte: (GOGAN e MORAIS, 2017, p. 96).

Se até o momento enfatizamos vínculos entre os *Domingos* e as investigações artísticas, por intermédio da construção de um panorama teórico acerca da produção das neovanguardas, não pretendemos, no entanto, observar as ações que se desenvolveram no MAM RJ e que consistem em nosso objeto de estudo, apenas como reprodução de procedimentos e poéticas desenvolvidas, estritamente, no campo da produção em artes plásticas. Dessa forma, no segundo capítulo, abordaremos alguns aspectos da relação entre as propostas dos *Domingos*, novas sensibilidades e estratégias de resistência, abarcando outros sentidos do experimentalismo nesses dias.

Para além de conectados a essas questões culturais amplas, os *Domingos da Criação* também oferecem condições para indagar, de modo específico, as instituições museológicas e as instâncias de sua transformação contemporânea. Tal como já discutimos ao tratar da concepção dos museus enquanto *laboratórios experimentais*, os eventos oferecem exemplos para investigar modos de fruição e formas de *educação estética* que se opõem à estrutura do *cubo branco*, espaço museológico que circunscreve um relacionamento com a obra artística e que cria um discurso cuja neutralidade é apenas aparente (O'DOHERTY, 2002). No espaço do *cubo branco*, o corpo, a

dança, o movimento e a criação são encarados como ameaças à preservação da obra e ao próprio valor aurático da obra de arte. Tal como postula Peter O'Doherty (2002), privilegiando aspectos visuais, essas estruturas são concebidas de modo a apaziguar impulsos divergentes em relação ao, já longamente discutido, discurso modernista de uma autonomia absoluta da arte.

A consciência acerca das limitações impostas às propostas experimentais, no espaço do museu, sob a lógica do *cuco branco*, foi colocada por parcela expressiva da produção dos artistas brasileiros, em meados da década de 1960 e início dos anos 1970. Como bem observado por Arantes (1983, p. 5), o programa esboçado pelas novas vanguardas no Brasil supõe em termos gerais que "o espaço da criação artística não deveria mais ser o museu, mas a rua, o espaço das trocas coletivas". Entre esses posicionamentos, destacamos uma das reflexões de Oiticica (*apud* BRAGA, 2008, p. 267):

Recentemente, uma nova exigência e importantes decisões me acometeram: na experiência que proponho, como na prática de *crelazer*. A impossibilidade de 'exibir' objetos como parte dessa ideia, em galerias ou museus, tornou-se evidente: tive um vislumbre definitivo disso no experimento *Whitechapel* em fevereiro-abril de 1969, em Londres. Para mim, aquilo foi mais um experimento do que uma exposição (eu propus coisas ao invés de expô-las). Mas toda a evolução que apresentei lá leva a essa condição: a impossibilidade de experimentos em galerias e museus- os ao ar-livre ainda podem valer, dependendo de suas relações e razões.

Na tentativa de dar respostas às inquietações formuladas por artistas – tal como, as de Oiticica após a exposição na *Whitechapel* – as propostas dos *Domingos da Criação* voltam-se aos espaços externos do museu, assumindo a falta de cerimônia no relacionamento com a arte como condição. Diante da natureza convencional dos espaços de exposição, trataram de incorporar atitudes experimentais de modo a provocar formas de expansão, produzindo dobras e precipitando relações entre o museu e seu entorno urbano.⁶⁶ Ocupando o espaço público em uma dimensão festiva, aberta à participação popular, esses encontros instigaram gestos e movimentos em estreito diálogo com a produção das neovanguardas, que em sua recusa institucional,

⁶⁶ Sobre esse aspecto, Frederico Coelho afirma no posfácio, que compõe o "livro-arquivo" sobre os *Domingos*: "se a rua não era campo inédito de ação [...] as dependências externas de um museu criaram necessariamente a dobradiça (ou 'espinha dorsal', se pensarmos nos *Bichos* de Lygia Clark) entre o campo fechado institucional e o campo aberto dos jardins. Naquele momento, estar fora da instituição, ocupar seus espaços mortos ou planejados para serem contemplados – os jardins – era de alguma forma reforçar a importância da arte nesse jogo de dentro e fora". (GOGAN e MORAIS, 2017, p.265).

pretendiam reinscrever a arte, na vida cotidiana ou, nas palavras de Foster (2017, p. 25), em um "espaço-tempo mundano".

Considerando esses aspectos, pretendemos esclarecer, ao longo desta investigação, quais instâncias de uma aproximação entre arte e vida se fizeram presentes nos *Domingos da Criação*. Como caminho para interpretar os conceitos mobilizados nas propostas dos *Domingos*, recorreremos novamente ao olhar de Frederico Morais que, ao fazer um balanço a respeito do alcance dessas experiências um ano depois,⁶⁷ propôs a seguinte avaliação: "o aspecto revolucionário, na sua especificidade e nos seus limites próprios dos *Domingos da Criação*, está justamente em colocar com toda clareza de propósitos e com a mais ampla liberdade a importância do ato criador. É ele em si mesmo que é revolucionário." (MORAIS, 1975, p.55-56).

Tal avaliação retrospectiva acrescenta um último sentido conceitual: ao lado do imperativo de uma reflexão sobre o lazer na pós-modernidade e a escolha do domingo de modo a demarcar essa preocupação; da manifesta recusa à estrutura museológica convencional que tratava de transformar o jogo de relações entre o "dentro" e o "fora", capaz de distanciar ou opor a gravidade do museu e da arte à trivialidade da cidade e da vida comum; essa avaliação contribui, finalmente, para assinalar a importância do conceito de liberdade criadora. Se a menção ao *crelazer* de Oiticica já traz indicações acerca dessa questão, é tarefa importante compreender os contornos dessa interpretação, feita *a posteriori* pelo crítico-criador. A que formas específicas de criação Frederico Morais faz referência e, afinal, qual seria a potencialidade transformadora engendrada por essas experiências, de acordo com sua perspectiva?

De modo a esboçar respostas iniciais a essa pergunta, passemos a um olhar sobre os modos como os *Domingos da Criação* expressam uma opção deliberada pelo precário, por materiais impermanentes, frágeis, por restos e sobras industriais. A partir da doação de toneladas de materiais baratos, de descarte, por indústrias sediadas na cidade do Rio de Janeiro, foram disponibilizados ao público no espaço externo do museu, em cada dia: papéis,

⁶⁷ Criatividade de maio e os Domingos da Criação do MAM – artigo que retomava os significados dos *Domingos*, originalmente foi publicado em julho de 1972, na revista mineira **Suplemento Literário**. Republicada no capítulo O público: o exercício da liberdade. (MORAIS, 1975, p. 53-57).

restos de bobinas de jornal, bobinas de papel pardo, revistas e jornais velhos, caixas de papelão, papéis de embalagem, tecidos, bobinas de *jersey*, brim, malha, lã, sacos de aniagem, rebarbas, retalhos, fios, cordões, cordas, fios de *nylon*, elásticos, cabos elétricos, fios de aço, sisal, fitas de papel; terra, brita e sobras de materiais de construção.⁶⁸ Nos dois últimos dias de criação, dedicados respectivamente ao som e ao corpo, não foram oferecidos materiais, mas feito um convite para que o público comparecesse ao aterro com instrumentos e, finalmente, com seus corpos. (GOGAN e MORAIS, 2017, p. 243-244).

O campo conceitual mobilizado com essas escolhas, seja na eleição de materiais precários; seja no ato que prescinde do uso materiais, demarca, em uma primeira instância, a proximidade com procedimentos próprios à produção conceitualista e, de modo específico, às propostas da *arte de guerrilha*. Voltadas aos detritos da sociedade de consumo, fazendo desses restos, matéria de confronto às instituições, às convenções e ao autoritarismo, essas escolhas comportam sentidos poéticos e políticos (FREITAS, 2013). Tal como sugere Camnitzer (1997, p. 183), a desmaterialização do objeto artístico, ou seu caráter impermanente e perecível, liga-se no interior da produção conceitual na América Latina, prioritariamente, a uma realidade ética e política diante da qual o artista deseja intervir. No entanto, se a precariedade dos materiais empregados nos *Domingos* assume – tal como nas propostas da *arte de guerrilha* – um sentido político latente, trazendo indícios de uma condição periférica; para além da proximidade com esses procedimentos, tem também o sentido de mobilizar uma determinada relação de horizontalidade.

Desejando servir de estímulo à liberdade criadora, o uso de materiais precários, dialogava com experiências da educação modernista em artes⁶⁹,

⁶⁸ No Acervo MAM RJ (CEPEDOC) consta vasta documentação acerca das tratativas entre Frederico Moraes e as empresas e indústrias que cederam os materiais utilizados nos quatro primeiros *Domingos*.

⁶⁹ De acordo com Rosa Iavelberg (2017, p.27), a prática dos educadores modernistas, “teve como intenção defender as crianças das práticas artísticas escolares e mecânicas, repetitivas e passivas da escola tradicional”. Ainda segundo a autora, a mudança para um paradigma moderno, na educação escolar, remonta ao início no século XVIII, ganhando contornos, mais definidos, no século XIX, com Toppfer e, no século XX no pensamento de Cizek, Lowenfeld, Jonh Dewey e Herbert Read. Nestes caminhos inaugurais, os pioneiros “da pedagogia moderna transformaram o que era pensado na educação das crianças até então, ganhando uma lógica própria marcada por suas necessidades e seus interesses”. (IAVELBERG, 2017,

planejando favorecer certas formas de relacionamento entre o mestre-artista e o aluno-espectador. Comportava assim, uma compreensão particular da educação pela arte e do processo de criação. Como indicação desse posicionamento, Frederico Moraes (1975, p. 63) comenta a respeito dos *Domingos*, bem como acerca das demais atividades do setor de cursos do Museu: “a sujeição aos materiais tradicionais reprime o aluno, submetendo-o ao professor (que mantém o domínio sobre a tecnologia do material) impondo uma relação linear e vertical mestre/aluno, portanto impositiva”.

As propostas desses encontros produziam uma espécie de indiferenciação que incidia, duplamente, sobre as fronteiras que separavam mestres e alunos; artistas e público. Paralelamente ao estímulo à horizontalidade, expresso na escolha dos materiais, cabe assinalar que mesmo que os *Domingos da Criação* tenham oferecido espaços para a realização de trabalhos experimentais ou exibido obras, suas manifestações não foram em todas as ocasiões desencadeadas por um artista ou mesmo um grupo constituído. Em consonância com a própria expansão do conceito de arte, esses encontros foram impulsionados, fundamentalmente, por um conjunto multifacetado de sujeitos. Durante o *Som do Domingo*, o público podia observar no vão livre do museu, umas das “esculturas-máquinas de Maurício Salgueiro, construída com uma grande lâmina de aço presa a um motor elétrico” **[Figura 27]**. Ao mesmo tempo, nos jardins, os participantes do encontro, improvisavam com os mais diversos instrumentos e materiais sonoros. **[Figura 28]**.

p.27). Retomaremos aspectos desta discussão sobre o pensamento moderno no ensino da arte, ao abordar o sentido próprio das experimentações em arte e educação nos *Domingos*.

Fig. 27. *O Som do domingo*, 30 mai. 1971. Fonte: (GOGAN e MORAIS, 2017, p. 93).

Fig. 28. *O Som do domingo*, 30 mai. 1971. Fonte: (GOGAN e MORAIS, 2017, p. 105).

Divulgados em jornais da época, os convites à participação nos *Domingos* não eram circunscritos ao título da participação em aulas, tal como foram apresentados parte dos eventos de *Arte no aterro: um mês de arte pública* (1968), importantes antecedentes dos *Domingos da Criação*, também realizados no Aterro do Flamengo. Promovido pelo Jornal Diário de Notícias, e articulado por Frederico Moraes, *Arte no aterro* consistia em “um conjunto de exposições [...] manifestações de arte de vanguarda, aulas e atividades criativas para crianças e adultos” (GOGAN e MORAIS, p. 236), dos quais participaram artistas como Jackson Ribeiro, Maurício Salgueiro, Julio Plaza, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Antonio Manuel, o Grupo Poema Processo, **[Figura 29]**. Em convite aos encontros dos *Domingos*, Moraes (23 jan. 1971) salienta que os artistas presentes teriam o papel de orientar “o público na feitura dos trabalhos”, sendo o objetivo desses eventos, não “levar a arte (produto acabado) ao espectador desavisado, mas a própria criação, ampliando-se, assim, não apenas a faixa de consumidores da arte, mas a de criadores”. A criação das condições favoráveis à horizontalidade na relação entre artistas e público consiste, portanto, em aspecto significativo para caracterizar as experiências dos *Domingos*, contrastando-as com outras iniciativas correlatas que a precederam.

Fig. 29. Grupo Poema Processo em ação durante o evento *Arte no Aterro*, jul. 1968.

Fonte: (GOGAN e MORAIS, p. 236). Disponível em:

<<http://joaquimbranco.blogspot.com/2017/10/poema-processo-50-anos.html>>

Acesso em 10 jun. 2019.

Referências às questões da educação em arte aparecem em alguns textos e artigos de Frederico Morais, escritos entre os anos 1960 e 1970. É importante salientar, no entanto, que este debate é restrito em sua produção como crítico, em comparação às reflexões acerca de propostas e movimentos artísticos. Em alguns artigos, o crítico chega a mencionar diretamente o pensamento do teórico da educação John Dewey e, no contexto brasileiro, as noções acerca da *educação pela arte*, formuladas pelo crítico Mário Pedrosa.

Afinados a uma compreensão da arte como *exercício experimental da liberdade*, os *Domingos da Criação* voltam-se à inventividade coletiva, à processos e gestos, e não à obra acabada. De modo articulado ao aspecto processual dessas manifestações e demonstrando marcante influência das reflexões de Mário Pedrosa sobre o tema, a perspectiva de uma educação pela arte que se faz presente, não se vincula ao ensino de técnicas específicas ou mesmo a uma noção de formação que pretenda criar habilidades desejadas ou necessárias ao exercício artístico. Em nítido diálogo com o legado crítico de Pedrosa,⁷⁰ Frederico Morais demonstra a aspiração de engendrar formas de uma *educação estética*, (D'ANGELO, 2011) ao delimitar sua posição a respeito do ensino:

O objetivo não é como me perguntava outro dia um repórter, 'formar o artista de amanhã'. [...] Se o aluno se tornou um artista, ótimo. Mas, se se formou em medicina ou tornou-se um empresário, bancário ou professor, ótimo também. A arte deve ser encarada como um instrumento da vida, ajudando o ser humano a se encontrar, produzir-se a si mesmo. O homem é o objetivo. E não a arte. (MORAIS, 1975, p. 64).

Dessa reflexão podemos extrair alguns dos aspectos centrais das articulações conceituais entre arte/educação nesses seis encontros voltados à "livre criação", bem como em outras atividades promovidas pelo MAM RJ, indicando ambições voltadas a uma revolução da sensibilidade, em sentido amplo, de forma que, envolvidos por situações artísticas, os participantes dessas propostas tivessem a possibilidade de experimentar a própria liberdade

⁷⁰ Em Arte infantil, seu texto de introdução da exposição dos alunos de Ivan Serpa, no MAM RJ em 1952, Mário Pedrosa afirma: "Esses meninos todos não vão continuar gênios ou grandes artistas amanhã, quando alcançarem a vida adulta. Não é para isso que estão trabalhando. Mas a experiência de agora servirá onde quer que estejam amanhã, como artistas, artesãos industriais, técnicos, doutores, não importa. Ela lhes dará um estalão precioso [...] tornando-os aptos ao fazer e ao agir, ao pensar e ao sentir, com menos incoerência ou melhor sincronizados da mente, de atos, de impulsos e de gestos". (PEDROSA, 1996, p. 68).

criadora: a arte como um modo de autoformação da sensibilidade e por consequência, da vida comum. Em sentido muito próximo à noção, já discutida, de uma *partilha do sensível*, tal como formulada por Rancière (2009, p. 43), acerca das propostas vanguardistas de fusão entre arte e vida, podemos considerar que os *Domingos da Criação* se direcionavam a um tipo de subjetividade política pautada por pretensão utópica, segundo o modelo schilleriano. Os modos como articulam arte e educação, podem ser melhor compreendidos quando vinculados a esse conceito, instância "de certa estética da política" que dá forma às comunidades e que induz novos modos de sentir e subjetividades políticas outras, de modo a conceber "atos estéticos como configurações da experiência." (RANCIÈRE, 2009, p. 11).

O interesse pelas investigações entre os campos da arte e da educação revela-se coerente na história precedente do MAM RJ. Tal como nos fornece exemplo as interpretações de Mário Pedrosa, ainda nos anos 1950, sobre os ateliês livres conduzidos por Ivan Serpa, voltados a uma educação estética de caráter amplo (PEDROSA, 1996). Bem como, as teses recentes que destacam o papel de Niomar Muniz no estabelecimento das bases para uma democratização da experiência estética, a partir de atividades de caráter educativo no MAM RJ (SANT'ANNA, 2011). Se tais aproximações não eram estranhas à instituição, cabe compreender, no entanto, as novas condições em que investigações entre esses campos passam a ser desenvolvidas após a incorporação de Frederico Moraes ao quadro de funcionários do Museu em 1966 e com a criação da Unidade Experimental, em 1969. Assim, trataremos de conceber e de interpretar, os sentidos de uma radicalização de teor conceitual/experimental que ganha visibilidade nas propostas e encontros dos *Domingos da Criação*.

Em entrevista concedida à Jéssica Gogan, para o "livro-arquivo" sobre os *Domingos*, Luiz Alphonsus menciona alguns aspectos interessantes sobre esse processo. Ao abordar as reuniões⁷¹ da Unidade Experimental, o artista rememora: "de repente, a sala estava lotada e aí saiu do controle [...] Começou a ir pra fora. Tornou-se um organismo vivo e o Frederico coordenou isso. A caminhada desse organismo vivo. [...] sai da Unidade Experimental, mas cai

⁷¹ A Unidade Experimental funcionava na sala 12 do Bloco Escola do MAM RJ. (GOGAN e MORAIS, 2017, p. 268).

nos *Domingos da Criação*" (GOGAN e MORAIS, 2017, p. 226). No documento de fundação da Unidade Experimental, em 1969, constava o objetivo de promover atividades voltadas à "codificação de novas linguagens [...] através de todos os sentidos", paralelamente a UE era definida como "laboratório pedagógico, visando a novas propostas de ensino" (GOGAN e MORAIS, 2017, p. 268), ambicionando reunir todos os professores e alunos do museu, em torno de seus encontros e discussões. Voltando-se à conformação de uma comunidade experimental, estas propostas indicavam que os caminhos percorridos por artistas, professores e alunos e as atividades promovidas pelo MAM RJ já não deveriam ser estabelecidos verticalmente. Por intermédio delas, a Unidade Experimental passava a projetar um novo olhar sobre as relações entre arte e educação, no âmbito dos museus. A Unidade Experimental revela-se, então, território fecundo para o desenvolvimento de ações que escapavam ao controle da própria instituição, espaço que favorecia o surgimento desse "organismo vivo", mencionado por Luiz Alphonsus.

Assumimos, finalmente, que esse olhar sobre o passado é pautado por questões e problemas do mundo presente. A recuperação dos procedimentos, práticas e poéticas dos *Domingos* pode aportar, nesse sentido, relevantes contribuições para a compreensão de questões da arte e dos museus na atualidade. Trataremos assim de inscrever essas experiências não apenas em uma perspectiva que busca demarcar sua importância histórica na constituição de um campo da arte/educação em museus, considerando seu pioneirismo e o fato de terem sido capazes de reunir, em plena ditadura militar, milhares de pessoas em torno de manifestações de criatividade. Para além de um olhar sobre esses significados históricos, trata-se de elaborar um exercício reflexivo sobre as "estruturas simbólicas/práticas" articuladas nos *Domingos da Criação* e a validade contemporânea dos dispositivos mobilizados nessas experiências.

No âmbito dos debates estéticos atuais se, de um lado, encontramos considerações críticas sobre uma *cultura dos museus*, de caráter espetacular, que acusam o fracasso de um projeto democrático para estas instituições e o caráter superficial das atividades culturais e educativas, nos museus contemporâneos. Por outra parte, também proliferam as iniciativas da arte, da arte/educação, bem como discursos curatoriais e museológicos que buscam fazer frente à esse amplo processo.

Próximas dos sentidos mobilizados pelos *Domingos da Criação* mencionem-se as poéticas dedicadas à vivências e modos de vida que expressam formas de crítica social ou *micro-utopias*,⁷² como propõe Bourriaud (2009, p. 23), ao abordar a natureza da exposição de arte contemporânea que, ocupando brechas e rachaduras, "cria espaços livres, gera durações com um ritmo contrário ao das durações que ordenam a vida cotidiana, favorece um intercâmbio humano diferente das 'zonas de comunicação' que nos são impostas". Na obra **Estética relacional**, Bourriaud (2009, p. 62) enfatiza as experiências contemporâneas que reelaboram a noção modernista de utopia, produzindo interações humanas, localizadas no tempo e no espaço, efêmeras, mas que "tentam se libertar das restrições ideológicas da comunicação de massa", criando, para esse fim, "lugares onde se elaboram socialidades alternativas, modelos críticos, momentos de convívio construído". Formulando a existência de *interstícios sociais*,⁷³ nessas poéticas relacionais, o autor pretende iluminar o caráter político da arte contemporânea que investe na esfera das relações, mencionando que esse projeto possui solo histórico, bem como bases teóricas que se abrigam nas experimentações dos anos 1960-1970.

Diante dos impulsos resistentes ao caráter espetacular ou massificante da arte e dos museus e, considerando os debates em torno desse conjunto de questões, assumimos a formulação do *museu enquanto laboratório experimental* (ou nos termos propostos por Frederico Morais, *o museu plano-piloto da futura cidade lúdica*) como imagem interessante, e os *Domingos da Criação* como experiências pertinentes, para indagar a contemporaneidade. Acreditamos assim que os gestos poéticos e políticos presentes nesses seis encontros possam ser revisitados, contribuindo para as reflexões e práticas

⁷² Nesse paralelo, enfatizam-se as devidas diferenças históricas entre as experiências dos anos 1960 e 1970 e as poéticas relacionais dos anos 1990, discutidas por Bourriaud, que elaboram estratégias de intervenção crítica diante de um cenário de espetacularização e estetização da vida cotidiana. Sobre esta questão, ver: (FABBRINI, 2012).

⁷³ Ao abordar a produção dos anos 1990, Bourriaud (2009, p. 98) dimensiona essas continuidades e rupturas em relação à geração dos anos 1960, nos seguintes termos: "não são trabalhos sobre a 'escultura social' no sentido de Beuys: se estes artistas certamente dão continuidade à ideia de vanguarda (...) eles não têm a ingenuidade ou o cinismo de 'fazer de conta' que a utopia radical e universalista ainda está na ordem do dia. Poderíamos falar em micro-utopias, em interstícios abertos no corpo social".

contemporâneas entre arte e educação, desenvolvidas nos museus ou nos espaços da cidade.

2. MANI[FEST[A]ÇÃO]

Neste capítulo, abordaremos os *Domingos da Criação* a partir de eixos que auxiliam a compreensão dos sentidos experimentais desses seis dias. Sem ocultar o aspecto aberto e fragmentário dessas manifestações, pretendemos identificar linhas que se encontram e que compõem uma espécie de trama. O conjunto não é regular ou autoevidente. Ele não se fundamenta unicamente em pressupostos e conceitos estabelecidos à priori. Aludimos, assim, à opinião de Frederico Morais, ao rememorar os *Domingos* em entrevista durante a realização desta pesquisa, que "iniciar um processo, é mexer em um vespeiro", com sentidos muitas vezes não previstos por aqueles que tomam as iniciativas, sejam eles artistas, críticos, professores, educadores.

Um dos desafios desta investigação é considerar a multiplicidade, das diferentes linhas e camadas dessa trama, que também foi elaborada pelo público que tomou parte ativamente dos seis dias de criação.⁷⁴ Nos trânsitos entre práticas da arte e da educação, os *Domingos* revelam a diluição das fronteiras que separam o aluno-espectador e o mestre-artista. O jogo entre essas posições questionava hierarquias estabelecidas – aspecto cujos sentidos experimentais, indagaremos ao longo deste capítulo.

Levamos em conta que, apesar de serem experiências pontuais e efêmeras, localizadas no tempo e no espaço, podem ser interpretadas de modo a revelar "estruturas práticas/simbólicas"⁷⁵ mais amplas. Nesse esforço interpretativo, pretendemos situar os *Domingos* diante de novas sensibilidades e estratégias artístico-culturais, bem como articular relações com o pensamento em arte e educação.

⁷⁴ Não pretendemos esgotar todas as experiências e as propostas desenvolvidas ao longo dos seis dias, mas sim formular possibilidades de interpretação dos *Domingos*, selecionando alguns acontecimentos, gestos e trabalhos pontuais.

⁷⁵ Tal como sugere Bourriaud (2009, p. 103), ao pensar em uma "história das populações que atravessam a arte".

2.1 Neovanguardas e contracultura

[...] no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política (BENJAMIN, 1994, p. 171-172).

Não se faz trabalho político em arte, ele se torna político (MEIRELES *apud* MORAIS, 1998, p. 51).

Os impulsos críticos das neovanguardas que, segundo Foster (2017, p. 25) pretendiam restituir a arte "não só ao espaço-tempo mundano, mas também à prática social" e as experiências de liberação, vigentes nas tendências artísticas e nas formas de vida contraculturais, revelam linhas de convergência pertinentes para abordar as manifestações dos *Domingos da Criação*. Em particular, os modos como suas propostas iniciais se desdobraram. Sobre os sentidos imprevistos, observados nos *Domingos*, o extenso artigo de Roberto Pontual, Quando a vida inventa a arte, publicado no **Jornal do Brasil** (24 jul. 1971), se constitui enquanto relato interessante. Fazendo um balanço de cinco encontros, logo após *O som do domingo*, o primeiro em que não foram disponibilizados materiais aos participantes, Pontual realiza os seguintes questionamentos e observações:

Haveria [...] ao longo dos cinco domingos, limites práticos para o exercício dessa criatividade? O problema, de fato, não chegou a evidenciar-se, pois ocorreu sempre uma concentração de interesse no puro gesto de brincar, inventar, criar, transfigurar os materiais e a realidade da paisagem diária, desinibir-se, dialogar, produzir em conjunto, completar ou desfazer o trabalho alheio, descobrir-se importante no anonimato geral de tanta atividade.

Pontual (24 jul. 1971) destaca a liberação pela prática e pelo fazer coletivo, como marca desses dias. Segundo ele, integrados à vida cotidiana, esses encontros permitiram e estimularam um estado geral de descontração. Tratavam-se, em seu diagnóstico de "seríssima brincadeira", posto que em seu aparente descompromisso, articulavam questões centrais da arte contemporânea, "com seus possíveis desdobramentos no futuro". Partindo de tais observações acerca do estado de liberdade e de inventividade, mobilizado nos *Domingos*, é importante discutir novas sensibilidades e modos de inscrição da arte na vida cotidiana, favorecidas por essas propostas, em um encontro ativo entre poéticas das novas vanguardas e tendências contraculturais.

Segundo Favaretto (2017, p. 183), as práticas artísticas e culturais dos anos 1970, no Brasil, aí incluídas, a "curtição", o "desbunde", o "*underground*" desses tempos, revelaram a emergência de novas formas de subjetividade. Além disso, implicaram em uma reorientação das experiências de participação elaboradas e postas em prática, na década anterior. Tais aspectos podem ser percebidos pela:

[...] ênfase agora atribuída aos aspectos comportamentais, à emergência do corpo como espaço de agenciamento das atividades, aparentemente sem conotação política, desde que o modo como até então se fazia a arte política fosse tomado como modelo. A proposição de uma "nova sensibilidade", que se compunha por certa concepção de "marginalidade" em relação ao sistema sociopolítico e artístico-cultural, aparecia como a motivação básica daquelas manifestações.

Na obra **Festa no vazio**, estudo sobre os *Encontros de arte moderna* (1971 e 1972), realizados em Curitiba, com contribuição decisiva de Frederico Morais, Freitas (2017) elabora uma reflexão acerca dos vínculos entre experiências contraculturais e poéticas das novas vanguardas, no contexto brasileiro dos anos 1970. Aborda, sobretudo, uma "espécie de corporeidade festiva" observada em *performances* e *happenings*, nesse momento. A noção de uma *forma-festa*, em sua definição, uma variante performativa que mobiliza significados lúdicos, subversivos e coletivos, é a referência utilizada para interpretar esses eventos que envolveram diversos artistas experimentais e conceituais, muitos dos quais participaram, anteriormente, das manifestações dos *Domingos da Criação*. Sobre a *performance* (e o *happening*), como espaço privilegiado de um encontro entre esses impulsos diversos, afirma:

No cenário da contracultura, o elogio à loucura e à imaginação, o uso de drogas e a satisfação imediata dos desejos não deixaram de ser sintomas diretos de outra performatividade de corpos, certamente desviante em relação à eficácia prevista no mundo do trabalho, ainda que igualmente estética. Em pouco tempo, tal esteticidade libertária viabilizou, no campo específico da arte, um encontro profícuo entre o imaginário corpóreo da contracultura e as utopias vitalistas das novas vanguardas. Ainda pouco estudado, o cruzamento dessas duas formas distintas, porém complementares, de incorporação teve o efeito de encontrar na ideia de *performance* o seu *locus* primordial (FREITAS, 2017, p.22).

Dessa reflexão assumimos a centralidade do corpo no encontro entre poéticas das neovanguardas e tendências contraculturais. É ele o principal espaço de agenciamento para o experimentalismo artístico e contracultural dos

anos 1970. No caso brasileiro, há um precedente experimental que deve ser considerado. Seu papel é crucial em nosso contexto artístico, particularmente no cenário carioca. Referimo-nos à inflexão neoconcreta, bem como às propostas subsequentes de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape dirigidas ao corpo e à dimensão sensorial, como os *Objetos relacionais*, os *Parangolés* e o *Ovo* [Figura 30]. Essas propostas eram acompanhadas atentamente por Frederico Moraes. O crítico observava que nelas:

[...] a "obra" é frequentemente o corpo ("a casa é o corpo"), melhor, o corpo é o motor da obra. Ou ainda, é a ele que a obra leva. À descoberta do próprio corpo. O que é de suma importância em uma época em que a máquina e a tecnologia alienam o homem não só de seus sentidos, mas de seu próprio corpo. (MORAIS, 1975, p. 33).

Fig. 30. Lygia Pape, *Ovo*, 1968. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/artevera/?p=1016>> Acesso em 12 jan. 2019.

Contra o estado generalizado de "ausência" mobilizado com os avanços tecnológicos e contra as variadas pressões exercidas pela sociedade tecnocrática, Frederico Moraes vincula-se, em princípios dos anos 1970, na condição de *crítico-criador*, à busca de uma "arte muscular" ligada aos ritmos vitais, corporais e criativos (MORAIS, 1975, p. 33). Podemos afirmar que, nos *Domingos da Criação*, às contribuições do campo específico da produção em artes plásticas, somam-se influências de diversas outras proposições que também atribuíam sentidos poéticos e expressivos ao corpo, reunidas e postas a dialogar, por Frederico Moraes (bem como, pelos demais envolvidos na

Unidade Experimental do MAM RJ). Diálogo esse que se desenvolvia, sobretudo, em uma dimensão prática, a ser experimentado mais do que teorizado. Esses encontros revelaram, assim, a vontade de uma abertura à espontaneidade.

De modo a interpretar os sentidos abertos dos *Domingos da Criação*, gostaríamos de recorrer novamente ao poema/inscrição, de autoria anônima, que inicia nossa reflexão, destacando a sobreposição de três ideias: *Manifestação, festa e ação*⁷⁶. Consideramos, assim, que os *Domingos* partiam de certas estruturas e elaborações conceituais que incitavam determinadas [Ações], no entanto, sempre transfiguradas pelo caráter aberto, imprevisível da [Festa], por esse mergulho na coletividade e no espaço público, condição do exercício experimental que desejavam instigar; em diálogo com impulsos culturais diversos. Dessa trama de relações e gestos efêmeros, que tiveram como principais sujeitos, indivíduos e grupos anônimos, resultaram as [Manifestações] das quais nos aproximaremos, mais detidamente, neste capítulo. Desse modo, partimos da observação de que pretendiam mobilizar a possibilidade; ao mesmo tempo, utópica e experimentada no “agora”; de uma vida criadora.

2.1.1. 1968 e a vida político-criadora

*Sous le pavé, la plage*⁷⁷

O ano de 1968 é reconhecido por seus significados decisivos em diversos contextos nacionais. Em seus sentidos amplos é um momento particularmente importante para a compreensão dos impulsos e aspirações libertárias da juventude. Seus acontecimentos imprimiram marcas para toda uma geração. Na França, 1968 é o ano da aliança entre estudantes e trabalhadores contra o governo do General De Gaulle que resultou nas manifestações de Maio. Nos Estados Unidos, representa um momento de

⁷⁶ MANI[FEST[A]ÇÃO]: recriação nossa a partir dos termos da inscrição original presente em cartaz de autoria anônima afixado no *Domingo terra a terra*: Manifest(a)ção/Ação extinta/Obra de arte = pensamento/pensamento = ação/Obra de arte = esclarecimento/e incitar à ação. (**Correio da Manhã**, 27 abr. 1971).

⁷⁷ *Slogan* de Maio de 1968, representativo de um dos gestos centrais do movimento: a resistência por meio de barricadas. Abaixo dos tijolos, removidos do calçamento das ruas de Paris e de outras cidades francesas, os manifestantes se depararam com ruas feitas de areia. Daí o sentido poético e plástico da frase pichada nas ruas da cidade: “sob o calçamento, a praia”. (MATOS, 1989).

grandes mobilizações populares contra a Guerra do Vietnã, de protestos estudantis, das experiências de contestação cultural dos *hippies*, do *flower power*, lembrado também pelo assassinato de Martin Luther King e surgimento do movimento *Black Power*. Na América Latina, é marcado pela atuação de grupos guerrilheiros na cidade e no campo e por suas estratégias de insurgência contra os regimes autoritários instalados. Ao redor do mundo, é lembrado por revoltas estudantis, pelas formas de pensamento contraculturais, e por suas novas estratégias de luta política.

Em conhecido estudo sobre **A contracultura, a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil**, Theodore Roszak (1972, p. 16) salienta que nesse momento, em diversas partes do mundo, "são os jovens que se veem na condição de única oposição radical e efetiva em seus países". Ao tratar da contracultura no contexto norte-americano, Roszak (1972, p. 66) salienta que das variadas formas de rebelião da juventude percebe-se a tensão entre dois movimentos principais: um voltado à liberação por intermédio da busca por novas experiências individuais, articuladas em torno da boemia dos *hippies* e dos *beats* e, outro vinculado ao ativismo da nova esquerda estudantil. Se a tensão entre essas duas vertentes é efetiva – o que denotaria a incoerência do termo amplo "contracultura" – Roszak (1972, p. 67) defende a existência de um tema de fundo que "harmoniza essas divergências e que explica o fato de o *hippie* e o estudante ativista continuarem aliados. Evidentemente, há o inimigo comum contra o qual juntam forças; mas existe, além disso, uma semelhança positiva de sensibilidade".

Atento à estas novas sensibilidades e vinculando-se não apenas aos debates estéticos, mas também às grandes questões culturais de seu tempo, se para Frederico Morais era incontornável o reconhecimento das transformações no conceito de arte, era igualmente importante considerar a dimensão social desse processo. O *crítico-criador* tratava, assim, de pensar os modos de transformação contemporâneos da arte, tendo em vista que ela "sempre foi a consciência que cada época tinha de si mesma [...] uma espécie de 'relais' não apenas da cultura, mas de todos os demais fatos da vida social" (MORAIS, 1975, p. 30). No artigo O corpo é o motor da obra, publicado em 1970, o crítico partia da seguinte consideração: "o caminho seguido pela arte – da fase moderna à atual, pós-moderna – foi o de reduzir a arte à vida"

(MORAIS, 1975, p. 24), com a consequente desintegração da categoria "obra". Contudo, ao longo de sua argumentação, chegava a questionar a potência da intervenção da arte na realidade nos moldes propugnados pelas vanguardas do início do século XX, bem como a capacidade de contestação exercida pelos artistas. Nessa direção, o crítico observava que na contemporaneidade eram os estudantes, os *hippies* e os guerrilheiros urbanos que colocavam essa questão de modo mais contundente.

Entre as propostas desse fundamental artigo, já discutido ao longo do primeiro capítulo, além das considerações sobre a noção de obra, enquanto um "conceito estourado" (recorrendo ao trabalho *Caminhando*, de Lygia Clark) e da discussão sobre as mutações nos papéis artísticos tradicionais, Moraes faz também menção às experiências contraculturais. Para ele, diante da radicalidade dos movimentos contestatórios de fins dos anos 1960, da revolta dos *hippies* e guerrilheiros, a arte parecia estar ficando para trás. É também partindo dessas considerações que empreende a defesa de uma *arte de guerrilha*. A perspectiva crítica assumida por Frederico Moraes (1975, p. 30), nesse momento, tratava de propor que:

Se a arte, ao negar o específico e o suporte, misturou-se com o dia-a-dia, ela pode igualmente confundir-se com os movimentos de contestação, seja uma passeata estudantil ou uma rebelião num gueto negro dos Estados Unidos, seja um assalto a um banco. Marta Minujin, criadora de happenings, dizia que o melhor *environment*⁷⁸ era a rua, com sua simultaneidade de acontecimentos e ações. Arte e contestação desenvolvem-se no mesmo plano: ações rápidas, imprevistas, ambas se assemelham à guerrilha.

Paralelamente, ao interesse por essas experiências no espaço público, em que se confundiam as fronteiras entre arte e contestação política, Moraes (1975, p. 30) tomava como referência os acontecimentos de 1968 na França. Considerava-os momento de descoberta de uma "vida político-criadora"⁷⁹. Maio de 68 representaria "o encontro de si mesmo na coletividade, a liberação

⁷⁸ Os *environments* se assemelhavam ao que hoje é designado por "instalação". Funcionavam, em algumas ocasiões, como o cenário para o desenvolvimento de performances e *happenings*. De acordo com Glusberg (2018, p. 31): "Os *environments*, 'representações espaciais de uma atitude plástica multiforme', (...) estiveram largamente na moda nos Estados Unidos, no resto da América, Europa e Japão, favorecidos, de certa forma, pelo auge simultâneo da pop art. (...) Exemplo típico é o *environment The Store* de Oldenburg, uma loja verdadeira, cujas mercadorias - alimentos, meias, camisas - eram fabricadas pelo próprio artista".

⁷⁹ Ao abordar a noção de uma "vida política-criadora", Frederico Moraes discute as conclusões do sociólogo Alfred Willener que analisou os acontecimentos de Maio de 1968 sob o prisma da criatividade. Ver: (WILENER, 1970).

de potencialidades individuais sob uma forma coletiva, sugerindo, portanto, um comportamento social e político novo, isto é criativo". Os paralelos entre a liberação criativa mobilizada nesses acontecimentos e o "exercício da liberdade", nos *Domingos da Criação*, foram construídos pelo crítico-criador à posteriori, em artigo intitulado Criatividade de Maio e os Domingos da Criação do MAM, publicado pela primeira vez em 1972, na revista mineira **Suplemento Literário**.⁸⁰ Nesse sentido, visavam identificá-los aos impulsos libertários, de subversão das hierarquias e, de modo específico, à liberação individual, consciente e criadora, exercida nas barricadas do Maio de 1968. A respeito dessas novas formas de contestação e liberação da Primavera de Maio, Matos (1989, p. 16) elucida aspectos que aqui nos interessam:

O Maio de 1968 significou entre outras, uma crítica radical à fusão do indivíduo na totalidade, quer seja esta entendida como partido ou Estado. Em 1968, o próprio movimento de jovens estudantes e operários praticou a espontaneidade consciente e criadora. [...] Desde o princípio o movimento não teve dirigentes, hierarquia, disciplina partidária ou outra qualquer; contestou os profissionais da contestação, violando as regras do jogo que as oposições dominam.

Uma das questões fundamentais desse movimento, cujos sentidos são, até hoje, objeto de intensos debates, é a forma como a insurreição, além de ter irrompido, em uma sociedade próspera como a França e tendo como protagonistas de primeira hora, jovens estudantes, e não operários;⁸¹ se desenvolveu por intermédio de estratégias práticas e discursivas originais. Os anseios revolucionários e a vontade de construção de um governo efetivamente popular, exercidos nas barricadas e ocupações se faziam não pelas estratégias reivindicatórias tradicionais, mas sim colocando "a instituição fora de funcionamento, a autoridade fora de condições de se exercer" (MATOS, 1989, p. 61). Nessas manifestações, a alegria, a irreverência, o caráter festivo e o investimento do desejo e de pulsões libidinais, eram questões de primeira ordem; condições inseparáveis da esperança revolucionária. Contra o tédio e a visão limitada dos tecnocratas, a comuna estudantil, propunha: "sejamos

⁸⁰ Esse artigo serviu de base para o audiovisual, de mesmo título, produzido por Frederico Morais a partir de registros fílmicos dos *Domingos*. Além disso, foi republicado pelo autor, no capítulo O público: o exercício da liberdade (MORAIS, 1975, p. 55-57).

⁸¹ Observamos que, contrariamente aos postulados da teoria marxista de então, e do estruturalismo, as revoltas de 1968 eclodem, a princípio em sociedades capitalistas desenvolvidas (tais como, a França e a Alemanha) que não enfrentavam crises econômicas estruturais.

realistas, que se peça o impossível". Alguns desses *slogans* e palavras de ordem, difundidos em panfletos, cartazes e, principalmente nos muros da cidade, eram: "a morte é necessariamente uma contrarrevolução"; "é proibido proibir, lei de 10 de maio de 1968" e, "eu decreto o estado de felicidade permanente". Ideias que circularam o mundo em reportagens jornalísticas e, em seguida, incorporadas pelo léxico da nova juventude contracultural (FREITAS, 2017, p. 47). Sobre essas manifestações Matos (1989, p. 63) afirma:

O Maio de 68 retomou a cidade e colocou "a poesia na rua". Reavivou a exigência de Rimbaud de "mudar a vida": "mude a vida, transforme seu *mode d'emploi*", diz um grafite. Pois "embaixo do calçamento está a praia". Este é o sentido principal da "insurreição pelos signos" que foram as inscrições nos muros da cidade. Os muros também tomaram a palavra [...] Estes foram a celebração de um anonimato participante.

Em síntese, a vitalidade do Maio de 68 é identificada com a recusa das formas instituídas da política tradicional. Não se tratava de tomar o poder, mas sim de colocar "a imaginação no poder",⁸² generalizando e reinventando, uma experiência que parecia reservada à arte. Tomando como referência reflexões, elaboradas por Willener (1970), para Frederico Morais (1975, p. 54) "havia uma grande proximidade entre a vida e a criação de alguns artistas com o modo descoberto em maio de vida político-criadora". Em sua "crítica ao mundo burocratizado e desencantado", os insurgentes afirmavam a dimensão do desejo e da subjetividade (MATOS, 1989, p. 13). Apesar do fracasso do movimento e dos limites na aliança entre estudantes e operários,⁸³ para Matos (1989, p. 13), o Maio de 1968 representa um acontecimento extraordinário, colocando em questão a "transcendência do poder", atacando sua eficácia simbólica e pondo "em suspenso uma sociedade que se pensava de maneira orgânica e sem fissuras". O que nos interessa, particularmente, são as experiências de elaboração desta vida política-criadora à qual Frederico Morais faz referência, em seu artigo de 1972, a ruptura com as hierarquias estabelecidas, nesses acontecimentos, e a liberação de potencialidades criativas, em meio ao "anonimato participante", mencionado por Matos.

⁸² *Slogan* é discutido por Morais em Criatividade de Maio e os Domingos da Criação do MAM.

⁸³ Matos (1989, p. 87) se refere ao conhecido debate historiográfico em torno dos significados desse fracasso: "o Maio de 1968, nos seus infinitos perfis, teria deixado uma imagem nítida no que se refere à 'vanguarda revolucionária'; para alguns autores, não só o proletariado industrial não esteve à frente do movimento, mas representou uma retaguarda".

Como a transpor esses gestos de ruptura para as hierarquias da arte, a posição assumida por Frederico Morais é a de que o espectador está alienado do processo de criação quando submetido à obra acabada. Recorrendo às experiências de Maio, o crítico constrói um vínculo interessante com o exercício da liberdade, nos *Domingos*, um ano após a realização desses encontros:

"O sagrado, eis o inimigo", diz uma inscrição de 68, em Nanterre. Diante da obra em seu pedestal, o homem comum sente-se como que reprimido no seu instinto criador e o interdito secular "pede-se não tocar" corresponde à sensação que ele experimenta de inacessibilidade: jamais poderei fazer o que estou vendo. O medo e o sentimento de incapacidade levam à submissão e o respeito. Sua criatividade fica bloqueada. O espectador, portanto, sente-se duplamente alienado, em relação à obra e à criação. (MORAIS, 1975, p. 55).

Evidentemente, devemos assinalar as diferenças marcantes entre as manifestações espontâneas do Maio de 1968 que se inscrevem no "horizonte das esperanças revolucionárias", a despeito de distantes das estratégias de poder habituais do marxismo militante (MATOS, 1989, p. 16), e as manifestações dos *Domingos da Criação*, que apesar da abertura ao imprevisto e à espontaneidade, numa liberação também pulsional e criativa, eram ações pontuais e delimitadas institucionalmente, enquanto parte das atividades da Unidade Experimental e do setor de cursos do MAM RJ. Interessa-nos aqui, sobretudo, certas estruturas de pensamento e subjetividade, a partir das quais podemos tecer paralelos entre a criatividade do Maio de 68, seu "anonimato participante", propostas e gestos presentes nos *Domingos*. Assim, tratamos, de pensar como essas MANI[FEST[A]ÇÕES] indicaram novos sentidos experimentais relevantes para a arte, para os museus e para a educação. Gestos esses que eram também políticos, mas em acepções distintas.

O filósofo Herbert Marcuse é um dos pensadores fundamentais para discutir os anseios radicais de transformação representados por Maio de 68 e seus desdobramentos, na conformação da oposição juvenil e contracultural, ao redor do mundo⁸⁴. De acordo com Matos (1989, p. 36), o ano de 1968 é visto

⁸⁴ Para uma discussão mais aprofundada, ver (ROSZAK, 1972, p. 94). Esse autor propõe que Herbert Marcuse (ao lado de Norman Brown) ocupa um papel decisivo para a contracultura, tendo se transformado em mentor de jovens rebeldes na Europa Ocidental e EUA. Enfatiza-se que "em suas obras se dá o inevitável confronto entre Marx e Freud, ou seja, o choque dos dois críticos sociais mais importantes (posto que de modo algum obviamente compatíveis) do Ocidente moderno".

como o marco da *grande recusa*,⁸⁵ representando a contestação dos valores vigentes que se desdobra em uma “internacional estudantil espontânea”. Essa ideia ilumina os acontecimentos de Maio, em contextos nacionais diversos, permitindo discutir pontos centrais da contestação delineada naquele momento. Os pontos centrais, resumidamente, são: oposição à racionalidade tecnocrática, ao autoritarismo do estado e aos partidos oficiais e, rejeição ao consumismo, à repressão sexual e, de modo amplo, aos valores morais e econômicos das sociedades capitalistas avançadas (FREITAS, 2017, p. 42).

Do pensamento de Marcuse duas obras se destacam pela influência nesses acontecimentos, bem como nos debates que sucederam 1968: **Eros e civilização** e **O homem unidimensional**. Teórico oriundo da Escola de Frankfurt, esse autor elabora uma crítica da razão tecnocrática e instrumental, propondo um diálogo entre Marx e Freud. Em **Eros e civilização**, a partir da noção freudiana de "repressão", Marcuse (1972) elabora o conceito de uma "mais-repressão", próprio às sociedades industriais avançadas, realidade social particular, garantidora das condições de dominação contemporâneas. Ao contrário da "repressão", de acordo com o filósofo, a "mais-repressão" poderia e deveria ser superada. No interior desse projeto, compreendemos a valorização de Eros e sua aposta na "recuperação dos impulsos erótico-estéticos da vida coletiva" (FREITAS, 2017, p. 42).

As concepções de Marcuse (1972), muito influentes entre setores da intelectualidade e da juventude entre meados dos anos 1960 e 1970, são particularmente relevantes para o campo da produção artística e cultural. Segundo Freitas (2017, p. 42): "inspirado na leitura das **Cartas sobre a educação estética do homem**, de Schiller, Marcuse [...] apostou na revalorização social e efetiva do impulso lúdico, do instinto de vida e da experiência estética". Considerando a ênfase na dimensão do prazer, do comportamento lúdico e irreverente, bem como do corpo, como espaço de agenciamento de propostas artísticas dos anos 1970, percebemos a

⁸⁵ Sobre o conceito marcuseano da "grande recusa" e sobre os acontecimentos de 1968, Matos (1989, p. 36) assinala que: "o ano de 1968 foi o marco da Grande Recusa: recusa dos partidos oficiais, do marxismo burocratizado e do mundo venal, recusa e exigência de transformação de valores; quando a revolta acontece em sociedades 'prósperas' e 'democráticas', ela significa uma recusa moral: a obscenidade não é mais a mulher nua que exhibe o púbis, mas o general que exhibe a medalha ganha no Vietnã. Não é tampouco, diz Marcuse, o ritual *hippie*, mas a declaração de um alto dignitário da Igreja que afirma ser a guerra necessária para a paz".

pertinência dessas noções, em um olhar sobre as experiências dos *Domingos*.

Paralelos entre os *Domingos da Criação*, os acontecimentos de 1968 e as experiências e formas de vida contraculturais, foram construídos, à época, não apenas por Frederico Morais, mas também por outros críticos, jornalistas e artistas que acompanharam as manifestações desses dias. Entre essas reflexões, se destaca o artigo publicado por Leonardo Fróes, em 1972, intitulado *A arte começa em cada um*. Nele, o autor constrói vínculos entre a sensibilidade das vanguardas modernas e a contracultura, observando em experiências contemporâneas como as dos *Domingos* que: "[...] a arte questiona sua razão de ser e retoma, com técnicas e estilos diversos, algumas das atitudes básicas que abriram caminho para a sensibilidade moderna" (FRÓES *in* GOGAN e MORAIS, 2017, p. 297). Ao observar ecos dos impulsos vanguardistas, voltados à descoberta de si, nas experiências artísticas e na nova cultura jovem internacional, de tendência contracultural, constata:

[...] a criatividade dos jovens proliferou em detalhes para um viver com estilo - viver que, pelo menos nos seus aspectos exteriores, a ninguém mais causa espanto. Nos mais diversos níveis, cada um já cobre a sua vida como a situação o permite, enquanto a forma das relações sociais, polindo suas arestas, ganha em sensualismo e espontaneidade. Desenhando-se em cada em cada gesto, vivendo seu corpo como um campo de possibilidades, praticando-o como uma estrutura em progresso [...] (FRÓES *in* GOGAN E MORAIS, 2017, p. 298).

No contexto brasileiro, segundo Ridenti (*apud* FREITAS, 2017, p. 74), desde os anos 1960, grupos de oposição à ditadura já "faziam a antropofagia do Maio francês, do movimento *hippie*, da contracultura e de outras experiências internacionais, propondo uma transformação que passaria pela revolução dos costumes". No campo da produção artística, Favaretto (2017, p. 190) fala de "sintomas de uma atitude contracultural" no Brasil, mesmo antes das inovações tropicalistas, traduzidos em formas de uma recusa genérica à vida burguesa. Esses "sintomas" combinavam-se à uma rejeição das formas artísticas vigentes. Segundo Favaretto (2017, p. 190), tais sintomas, (ainda difusos entre 1964 e 1967) se fazem presentes, no cenário do Rio de Janeiro, na produção plástica de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, que "colocavam claramente as ideias de vivência e participação no centro de suas proposições". Para além do interesse pelo corpo e pela dimensão da vivência, legado da inflexão neoconcreta, profundamente marcada pela fenomenologia

de Merleau-Ponty, Hélio Oiticica, a partir de seus *Parangolés*, também passava a articular a noção de marginalidade como aspecto relevante de sua produção. Os sentidos da marginalidade no *work in progress* de Hélio Oiticica são múltiplos. As correspondências trocadas com Lygia Clark revelam seu contato com o pensamento de Marcuse e uma das acepções de marginalidade, em sua produção:

Para Marcuse, os artistas, filósofos, etc. são os que têm consciência disso ou 'agem marginalmente' pois não possuem 'classe' social definida, mas são o que ele chama de 'desclassificados', e é nisso que se identificam com o marginal, isto é, com aqueles que exercem atividades marginais ao trabalho produtivo alienante: o trabalho do artista é produtivo, mas no sentido real da produção-produção, criativo, e não alienante como os que existem em geral numa sociedade capitalista. Quando digo 'posição à margem' quero algo semelhante a esse conceito marcuseano (OITICICA, 1996, p.74-75).

Cabe destacar que essa "posição à margem" do artista, defendida por Oiticica, é aspecto importante para abordar boa parte da produção cultural e artística, em fins dos anos 1960 e início da década de 1970, que em contato com impulsos contraculturais, empreendem a aproximação de aspectos sociais tidos como marginais ou chegam a assumir a marginalidade enquanto postura ativa. (FREITAS, 2013). Segundo Favaretto (2017, p. 185), demonstrava-se, assim, a "descrença em relação ao alcance revolucionário da arte propugnado na década anterior, afirmando outras formas e modos de assimilação e mesmo de militância política". As propostas dos anos 1960 voltadas à participação permanecem enquanto referências, sendo, no entanto, reelaboradas segundo as exigências de um momento diverso. Para esse autor, a dinamização das tendências contraculturais no Brasil, em princípios dos anos 1970, revelava, em síntese, a contraposição a uma forma até então predominante de engajamento entre arte, vida e política; aspectos que discutiremos, no contexto brasileiro, tomando como referência a manifestação *Do corpo à terra* e interpretações sobre a *arte de guerrilha*, elaboradas por Freitas (2013). Abordaremos, particularmente, as propostas de Artur Barrio e Cildo Meireles para esse evento, levando em conta que ambos tomaram parte, em seguida, nas propostas e experiências dos *Domingos da Criação*.

2.1.2. Arte de guerrilha

O evento *Do corpo à terra*, realizado entre 19 e 21 de abril de 1970, consiste em uma das expressões mais claras da posição assumida por Moraes em defesa de uma *arte de guerrilha* emergente. Contando com a participação de artistas atuantes no Rio de Janeiro e em Minas Gerais, é tomado na historiografia recente como marco para compreensão das novas questões que se anunciavam no campo artístico, político e social brasileiro, no início da década. Nessa ocasião, Frederico Moraes recebeu de Maristella Tristão, a então diretora do Palácio das Artes de Belo Horizonte, a tarefa de articular uma manifestação artística, no âmbito das comemorações oficiais da Semana da Inconfidência, promovidas pelo Governo de Minas. Envolvendo artistas, tais como: Artur Barrio, Cildo Meireles, Luiz Alphonsus, Lotus Lobo, Umberto Costa Barros, Dilton Araújo, Luciano Gusmão, Teresa Simões, Eduardo Ângelo, Dileni Campos, Décio Noviello, José Ronaldo Lima, Jorge Helt e Lee Jaffe, além do próprio Frederico Moraes (na condição de artista), esse evento, mais do que exibir obras, ofereceu espaço para o desenvolvimento de trabalhos efêmeros, caracterizados pela precariedade dos materiais, sobretudo *happenings* e *performances*, realizados no espaço público. Algumas dessas propostas ganharam repercussão ao problematizarem, de modo radical, o binômio arte-vida. Como gesto de uma transgressão dessas fronteiras a *Situação T/T 1* [Figura 31], é profundamente reveladora.

Nesse trabalho, Barrio dava continuidade aos seus experimentos com as *Trouxas*, que assumiam agora novos sentidos imprevistos, inclusive para o próprio artista. Sua proposta consistia em lançar no Ribeirão Arrudas, espécie de esgoto a céu aberto de Belo Horizonte, catorze sacos contendo pedaços de carne, ossos, espuma de borracha, envoltos em panos e amarrados por cordas.⁸⁶ Localizado no centro da cidade, o rio atravessava o Parque Municipal, onde foram realizados a maior parte dos trabalhos de *Do corpo à terra*. Assumindo sentidos imprevistos para o próprio artista, uma pequena multidão se formou ao redor das *Trouxas*, centenas de pessoas que se aglomeravam na beira do rio na tentativa de identificar aqueles estranhos

⁸⁶ O processo de confecção dessa trouxa foi ritualizado e registrado *SITUAÇÃO T/T,1 (1A. PARTE)* ou *14 MOVIMENTOS*. (BARRIO, 2016).

objetos que, envoltos em tecidos grosseiros, vazavam sangue. Os transeuntes logo chamaram o corpo de bombeiros e a polícia fazendo com que a *Situação T/T 1* ganhasse repercussão pública e significados que Barrio não poderia dimensionar **[Figura 32]**. Entre a multidão de curiosos, surgiram as referências à ação do esquadrão da morte, grupo de extermínio atuante durante a ditadura. Tal como sugere a interpretação de Freitas (2013) sobre os desdobramentos dessa proposta, a *Situação T/T 1* converteu-se em "fato social". As reações no encontro com essas trouxas foram acompanhadas por Barrio, registradas por César Carneiro e aludidas em seu manifesto LAMA/CARNE ESGOTO, de 20 de abril de 1970:

O que procuro é o contato da realidade em sua totalidade, do tudo que é renegado, do 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 [...] esses trabalhos, no momento em que são colocados em praças, ruas etc., automaticamente tornam-se independentes, sendo que o autor inicial (EU), nada mais tem a fazer no caso, passando esse compromisso para os futuros manipuladores/autores do trabalho, isto é:...os pedestres etc. O trabalho não é recuperado, pois foi criado para ser abandonado e seguir sua trajetória de envolvimento psicológico. (BARRIO, 2016, p.143).

Fig. 31. Artur Barrio, *Situação T/T 1*, abr. 1970. Fonte: (FREITAS, 2013, p. 157)

Fig. 32. Artur Barrio, *Situação T/T 1*, abr. 1970. Fonte: (FREITAS, 2013, p. 162).

Ao abandonar essas *Trouxas ensanguentadas* no espaço urbano, esquivando-se do caráter institucional da arte, da leitura condicionada à exibição desses objetos no museu, Barrio desejava também abandonar sua posição delimitada enquanto artista, colocando em primeiro plano não a obra em sua suposta autonomia, mas a marginalidade, aquilo que é "renegado", oculto no próprio tecido social e que é agora trazido à tona como experiência vivida. A violência latente das *Trouxas* faz mergulhar em uma "realidade radical", que foi reconhecida não apenas no discurso formulado pelo próprio artista, após registrar e acompanhar o abandono desses objetos no Ribeirão Arrudas, mas também nas reflexões produzidas por diversos críticos, seus contemporâneos, bem como por estudiosos e historiadores da arte. Um exemplo interessante desse reconhecimento é oferecido em artigos de Walmir Ayala, um dos primeiros críticos a apontar a gratuidade e o "irracionalismo", como aspectos marcantes da produção de Barrio. Se em 1969, por ocasião do *Salão da bússola*, Ayala desqualificou trabalhos, tais como as "trouxas", apresentados no MAM RJ, mostrando-se "intolerante com a situação de 'vale tudo'" (FREITAS, 2013, p.163), sua interpretação da situação *T/T 1*, apenas quatro anos depois, sugeria uma leitura política da obra ao apontar uma "intenção dilacerante de apontar o massacre" (AYALA *apud* FREITAS, 2013, p.163). Lembramos que, vinculado a uma crítica tradicionalista preponderante

no cenário carioca, Walmir Ayala também realizou duros ataques aos *Domingos da Criação*⁸⁷.

A proposta de Cildo Meireles para *Do corpo à terra* proporcionou um ritual de intensa agressão, também paradigmático. Em seu *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*, o artista queimou galinhas vivas diante dos espectadores, aludindo à brutalidade do regime ditatorial que ocultava e torturava em seus porões os corpos dos dissidentes. Nessa espécie de *performance*-rito, propôs um ato bárbaro de identificação entre a figura do preso político e o personagem histórico Tiradentes, que subvertia o tom oficial, atribuído pela ditadura civil-militar aos eventos comemorativos da Semana da Inconfidência.

Interpretado em um artigo do crítico Francisco Bittencourt, publicado em 09 de maio de 1970, no **Jornal do Brasil**, como expressão da "Geração tranca-ruas" do pós-AI5, *Do corpo à terra* deu ressonância ao pensamento de jovens artistas que se voltavam a situações extremas, limiares e marginais. Em síntese, sobre a radicalidade assumida pelos trabalhos nesse evento, Bittencourt (09 mai. 1970) encarou as *Trouxas* e o *Totem-monumento ao preso político*, como representativos de um novo pensamento que se anunciava no campo da produção em artes plásticas, sendo:

[...] exemplos dos extremos a que [os artistas] estão chegando. Barrio costumava encher suas trouxas de panos e pintar com tinta vermelha. Hoje usa carne e sangue reais. Cildo Meireles abandonou a pesquisa para matar animais. Qual será o próximo passo? Insistimos que não é o imprevisível a matéria-prima desta geração de "tranca-ruas", há todo um plano de criação, de construção, nesta feroz e vital exposição do que pensam.

Nesse "plano de criação", observamos ecos de propostas anteriores, como as do programa ambiental de Hélio Oiticica, bem como dos trabalhos de artistas da Nova objetividade, na medida em que enfatizavam a arte como experiência pública, mobilizando sentidos éticos e políticos, formulando propostas efêmeras, desmaterializadas ou processuais, combinando, por fim, inovação formal e preocupação política. Por outra parte, demonstram uma expansão das operações antiinstitucionais, próprias das neovanguardas dos anos 1960. Nesse sentido, evidenciam-se as "contaminações" entre arte/vida,

⁸⁷ Em diversas entrevistas, Frederico Moraes menciona Walmir Ayala como um dos principais críticos, a atacar duramente os *Domingos*.

arte/ação política, reveladas, nesses dois trabalhos. Neles, há um sentido de urgência novo. A radicalidade experimental, já presente em propostas de meados dos anos 1960, assume novas dimensões traduzidas nos estados de estranhamento, choque, repulsa e na própria violência explícita mobilizada por esses trabalhos (FREITAS, 2013). Ao tratar do *Parangolé* e de seu programa ambiental, Hélio Oiticica (1986, p. 83) afirmava as seguintes aspirações de uma vanguarda brasileira:

O princípio decisivo seria o seguinte: a vitalidade individual e coletiva será o soerguimento de algo sólido e real, apesar do subdesenvolvimento e o caos – desse caos vietnamesco poderemos erguer algo sólido e palpável, a nossa realidade.

Arantes (1983, p. 5) identifica nesses princípios uma combinação, entre "violência predatória e élan construtivo" profundamente conectada aos pressupostos vanguardistas do início do século XX⁸⁸. Para a autora, em sua releitura das vanguardas históricas, artistas brasileiros entre 1965 e 1969, tais como Hélio Oiticica, opunham "a toda forma de esteticismo, uma *arte-vida-ação*" (ARANTES, 1983, p.5). Em princípios dos anos 1970, podemos dizer que os procedimentos de uma reinscrição da arte na vida, no real, a busca por essa *arte-vida-ação*, bem como a alusão ao subdesenvolvimento, ao nosso "caos vietnamesco", adquirem contornos marcados por intensa negatividade que reposicionam ou problematizam aspectos do projeto de uma vanguarda brasileira. Dessa inflexão, as *Trouxas*, de Artur Barrio, e o *Tiradentes: totem monumento ao preso político*, de Cildo Meireles, são duas experiências paradigmáticas. Tal como propõe a análise de Freitas (2013, p. 161) acerca das relações entre arte e política na obra de Barrio, o que se faz presente é:

[...] não um fundamento estético baseado na militância estrita e organizada, mas uma confluência (insuportável em longo prazo e por isso mesmo ocasional) entre insubordinação poética e raiva política – a manifestação efetiva de uma urgência moral que se quer vincular, ativa e imediatamente, às imposições do seu tempo.

Durante o período mais repressivo da Ditadura, no pós-AI-5, esses trabalhos convocam, por fim, a percepção de limites, no âmbito da atuação das vanguardas brasileiras. Nas *Trouxas* e em *Tiradentes: totem monumento ao preso político*, vislumbramos os impasses da utopia, ainda construtiva, dos

⁸⁸ Menciona de modo específico o dadaísmo como grande influência internacional e a Semana de 22 no contexto brasileiro.

artistas da Nova objetividade, voltados ao "soerguimento de algo sólido e real". Aspirações que, em certa medida, são colocadas em xeque diante da brutalidade efetiva da vida social. Esses *artistas-guerrilheiros*, em diversas circunstâncias, desafiaram abertamente a crítica e os espectadores com gestos extremos. Os estados de perplexidade que produziram são bem sintetizados na pergunta feita, à época, por Bittencourt (1970): depois de terem queimado animais, ainda vivos, e trabalhado com carnes, ossos e dejetos, atirados em um esgoto a céu aberto, "qual é o próximo passo?" Quais caminhos restariam aos artistas de vanguarda?

2.1.3. Tropicália e a questão do "vazio cultural".

Esses impasses, próprios ao campo da produção em artes plásticas, bem como a atuação das neovanguardas no Brasil, não podem ser devidamente compreendidos sem um olhar, mesmo que panorâmico, sobre a cultura brasileira em fins dos anos 1960 e início da década seguinte. A passagem entre essas duas décadas é marcada, de modo decisivo, pelas consequências do Ato Institucional no. 5, que encerrou definitivamente as garantias constitucionais e liberdades individuais, instituindo o fim do *habeas corpus*, a censura sistemática dos meios de comunicação, a ilegalidade das reuniões políticas e as manifestações de rua, proibindo toda espécie de oposição legal ao regime e fechando as atividades do Congresso. (NAPOLITANO, 2017). Diante desses acontecimentos, a década de 1970 tem início sob o signo da desilusão, marcado por uma dura derrota dos setores progressistas, bem como dos comunistas, organizados, sobretudo, em torno do PCB. O período imediatamente anterior e os anos subsequentes à promulgação do AI-5 também representam um momento de crescimento da estratégia de luta armada no Brasil, até então incipiente. O impacto dessas medidas autoritárias é particularmente relevante para o campo artístico e cultural, considerando que os primeiros anos da ditadura brasileira foram, em certa medida, tolerantes com a produção de discursos críticos ao regime, ainda que restritos ao consumo de determinados setores sociais, como veremos.

Empenhados em construir uma linguagem que contribuísse para a conscientização do público em relação aos problemas nacionais, o

engajamento de artistas na transformação da sociedade marca decisivamente o início dos anos 1960. Esse quadro é bem sintetizado pelo diagnóstico do poeta e crítico de arte Ferreira Gullar (*apud* FAVARETTO, 1996, p. 25), ao observar que naquele tempo "a realidade rompia as formas, pondo à mostra o caráter político, interessado, dos valores sociais". A atividade desses artistas engajados, que chegou, por vezes, a assumir teor abertamente panfletário, passava a enfrentar, no pós-AI-5, uma nova correlação de forças repressivas. De acordo com Favaretto (2017, p. 183) – um dos autores importantes no processo de revisão dos significados da arte e cultura nos anos 1970 – é diante desses impasses, que tem origem a expressão "vazio cultural". Segundo ele, "foi aplicada naquele momento por certa vertente crítica exatamente para indicar a impossibilidade de continuidade ou a inadequação daqueles projetos de transformação". (FAVARETTO, 2017, p. 183).

Consagrada pelo jornalista Zuenir Ventura, em uma série de textos publicados entre 1971 e 1974, a expressão "vazio cultural", foi empregada pela primeira vez em artigo da revista **Visão** (jul. 1971). Partindo da constatação de um estado generalizado de crise na arte e cultura brasileira, esse artigo investigava as razões da decadência de uma produção que, até então, demonstrava grande vitalidade. Seu diagnóstico amplo era marcado pelo pessimismo. Nesse sentido, Ventura (2000, p. 40) observava: "alguns sintomas graves estão indicando que, ao contrário da economia, nossa cultura vai mal e pode piorar se não for socorrida a tempo". Buscava, assim, elencar os fatores que explicariam a referida crise e "vazio cultural", de modo a propor formas de intervenção diante desse cenário. Os discursos articulados pelo jornalista, em larga medida, idealizavam um processo cultural precedente ao AI/5. Segundo seu diagnóstico, interrompida e impossibilitada, a arte crítica, voltada a uma intervenção ativa na realidade social e política, parecia já não encontrar lugar no país⁸⁹.

Segundo Napolitano (2017, p. 154), a noção de "vazio cultural", formulada por Zuenir Ventura nos anos 1970, é importante para compreender a

⁸⁹ O artigo de 1973 dava continuidade à discussão, Ventura deixava evidente a periodização que adotava e o sentido da expressão que havia criado: "o vazio era mais uma metáfora para descrever com certa exatidão o quadro cultural dos anos 1969/1971, em que correntes críticas dominantes entre 1964 e 1968, se tornaram marginais, perdendo em grande parte a possibilidade de influir diretamente sobre seu público anterior". (NAPOLITANO, 2017, p. 152).

"monumentalização da cena cultural da década anterior". Nesse sentido, acaba por estabelecer uma "linha justa" de ação cultural e artística para o enfrentamento da ditadura nos anos de chumbo, defendendo a distância, a um só tempo, dos conteúdos alienantes da cultura de massas e do experimentalismo *underground*, considerado vazio e inócuo. A tradição engajada valorizada por Zuenir Ventura é descrita por Napolitano como o "nacional-popular" e tem entre suas experiências artístico-culturais mais significativas, anteriores a 1968, os Centros Populares de Cultura (CPC) da UNE, que envolveram não apenas estudantes, mas também teatrólogos, cineastas, poetas; o Teatro Oficina, o Teatro de Arena e do Oprimido; o Cinema Novo; as ações do Grupo Opinião; a produção literária de Antônio Callado e Carlos Heitor Cony. Essa tradição engajada (que toma corpo ao longo dos anos 1960) se fez presente nos mais diversos campos de atuação artística, sendo predominante, sobretudo, entre os setores intelectualizados da classe média urbana. Segundo Favaretto (1996, p. 25), esses grupos e artistas empreendiam, fundamentalmente, um processo de revisão de nossa cultura:

Os temas básicos dessa revisão consistiam na redescoberta do Brasil, volta às origens nacionais, internacionalização da cultura, dependência econômica, consumo e conscientização. Tais preocupações foram responsáveis pelo engajamento de grande parte dos intelectuais e dos artistas brasileiros na causa da construção de um Brasil Novo, através de diversas formas de militância política [...]. A pesquisa desses grupos era suplantada pelo imperativo de falar do país. Não havia, assim, interesse pelo experimentalismo, e sim pelo estabelecimento de uma linguagem adequada à conscientização do público.

Na obra **Tropicália alegoria alegria**, Favaretto (1996, p. 26) argumenta que o tropicalismo se originava nessas questões, demonstrando, no entanto, uma inscrição histórica *sui generis*, diante desse quadro, pois "propunha outro tipo de discussão, substancialmente distinta das anteriores como tática cultural, como proposta ideológica e relacionamento com o público". Há no tropicalismo, enquanto posição artística, uma atitude irônica⁹⁰ não apenas em relação aos padrões comportamentais conservadores, típicos dos setores sociais que apoiavam a Ditadura civil-militar, mas também às estratégias culturais e ao convencionalismo estético, dos setores vinculados à tendência "nacional-

⁹⁰ A relevância da postura lúdica e debochada das canções tropicalistas é ressaltada por Favaretto (1996, p. 24): "o cafonismo e o humor, responsáveis pelo caráter lúdico das canções tropicalistas, mais que efeito, são, antes práticas construtivas".

popular". Nesse sentido, "retomando pesquisas do modernismo, principalmente a antropofagia oswaldiana, rompeu com o discurso explicitamente político, para concentrar-se numa atitude 'primitiva'". (FAVARETTO, 1996, p.26). Segundo o autor, "o tropicalismo deu uma resposta desconcertante à questão das relações entre arte e política". (FAVARETTO, 1996, p.26). A posição tropicalista era cosmopolita e dialogava com o impulso das vanguardas e seus sentidos de dessacralização da arte. O distanciamento dos temas da "realidade nacional" tinha um sentido desmistificador, que operava a partir da justaposição de elementos contraditórios, de modo a produzir um efeito crítico que fosse capaz de desvelar o sentido arbitrário ou idealizado dessa referida realidade.

A "explosão tropicalista" é reveladora também de sensibilidades emergentes, marcadas pela contracultura e suas estratégias diferenciadas de resistência a aspectos repressivos das sociedades capitalistas, autoritárias e tecnocráticas. Atento à originalidade desses impulsos artísticos, ao modo como anunciavam outros modos de sentir, linhas de força distintas, para Frederico Morais (*apud* NAPOLITANO, 2017, p. 165) o tropicalismo:

Mais do que um movimento foi verdadeiramente uma explosão criativa, um momento de liberdade, foi uma festa que durou enquanto o regime pode se mostrar um pouco mais liberal (...) as forças liberadas pelo tropicalismo tinham um conteúdo revolucionário evidente. Tropicalismo é mais do que araras e bananeiras. O tropicalismo foi estado de espírito, como o dadá. Um sentimento de asco.

Para compreender a defesa do teor político libertário da tropicália, empreendida por Morais, é importante abordar brevemente, o debate cultural que marca o fim da década 1960 e princípio dos anos 1970, precisamente, as controvérsias entre as tendências vinculadas ao "nacional-popular" e as vertentes contraculturais ou experimentais. Debate esse, ao qual já aludimos ao discutir o posicionamento de Zuenir Ventura e sua definição de "vazio cultural", mas que vale a pena ser aprofundado, ressaltando que essas controvérsias se vinculam à explosão do movimento tropicalista, entre 1967 e 1968.

Segundo diversos autores, entre eles, o brasilianista Christopher Dunn (2008, p. 188), no início da década de 1970, a experiência tropicalista constituiu-se enquanto "principal ponto de referência para jovens da classe média urbana que se identificavam com a incipiente contracultura no Brasil". As

atitudes tropicalistas revelavam novos modos de crítica e resistência a um controle social de viés autoritário. Porém, essa vertente era atacada por não articular uma posição de aberto enfrentamento à ditadura militar que fosse coletiva, coesa, segundo os parâmetros da arte engajada de então. As censuras à Tropicália e às vertentes artísticas contraculturais e experimentais foram frequentes nos anos 1970. Essas censuras foram dirigidas ao caráter politicamente alienado, individualista, formalista, cooptado ou irracionalista dessa produção (NAPOLITANO, 2017).

Nos debates em torno dos significados do tropicalismo, bem como dos sentidos amplos da arte e da cultura, durante a ditadura no Brasil, o artigo *Cultura e política, 1964-1967*, do crítico literário Roberto Schwarz (2005, p. 8), é referência fundamental. Ao notar, de modo preciso, que o golpe em 1964 não liquidou a presença cultural da esquerda, o autor observa que ao contrário do esperado, ela "de lá pra cá não parou de crescer. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos e é dominante. Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país".⁹¹ Escrito em 1969 e publicado na França em 1970, portanto, no calor dos acontecimentos decorrentes do AI-5, nesse artigo, o crítico literário faz duras críticas à Tropicália. Segundo Dunn (2008, p. 20), Schwartz é o primeiro crítico a observar o caráter alegórico desse movimento, atribuindo à alegoria tropicalista aspectos problemáticos, tais como "alusões frequentes a emblemas culturais anacrônicos filtrados através da "luz branca da ultramodernidade"", tomando-a como produtora de "uma ideia atemporal do Brasil", que acabava por negar qualquer possibilidade de transformação.

Os argumentos de Schwarz, apesar de estruturados de modo muito

⁹¹ Ressaltando, porém, que essa hegemonia se concentrava "nos grupos diretamente ligados à produção ideológica, tais como os estudantes, artistas, jornalistas, parte dos sociólogos e economistas, a parte raciocinante do clero, arquitetos, etc. - mas daí não sai, nem pode sair por razões policiais. Os intelectuais são de esquerda, e as matérias que preparam, de um lado para as comissões do governo ou do grande capital, e o do outro, para as rádios, televisões e jornais do país, não são. É de esquerda somente a matéria que o grupo- numeroso a ponto de formar um bom mercado- produz para consumo próprio. Essa situação cristalizou-se em 1964, quando, grosso modo, a intelectualidade socialista, já pronta para a prisão, para o desemprego e exílio, foi poupada. Torturados e longamente presos foram somente aqueles que haviam organizado o contato com os operários e marinheiros. Cortadas naquela ocasião as pontes entre o movimento cultural e as massas, o governo Castelo Branco não impediu a circulação teórica ou artística do ideário esquerdista que, embora em área restrita, floresceu extraordinariamente. Com altos e baixos esta solução de habilidade durou até 1968 – quando nova massa havia surgido capaz de dar força material à ideologia: os estudantes organizados em semiclandestinidade". (SCHWARZ, 2005, p. 8-9).

mais elaborado, coincidem em certos pontos com os diagnósticos de Zuenir Ventura,⁹² ao identificar um estado amplo de crise cultural e de impotência para a arte efetivamente crítica. Em nossa investigação sobre os *Domingos da Criação*, tomamos como referência teórica o processo de revisão da produção artístico-cultural dos anos 1970, que reconsidera essas conclusões. Procuramos assim, observar estratégias artísticas, culturais e políticas diferenciadas, representadas pelo experimentalismo dos anos 1970, bem como as outras formas de sensibilidade que indicam. Em lugar das considerações sobre um suposto "vazio cultural", Favaretto (2017, p. 185) propõe observar a originalidade dessa produção:

O estado da cultura brasileira no início dos anos 1970, com destaque para as experiências contraculturais, precisa ser esclarecido para que se possa considerar que o período não foi de vazio cultural, mas sim cheio de outras significações culturais, artísticas e políticas de fronteira, interessadas em novas formas de subjetividade.

Em nossas investigações, nos vinculamos a esses argumentos considerando que a expressão "vazio cultural" não é capaz de abarcar a experiência que se delineia nos anos 1970. Seus termos, as perspectivas a partir das quais observa a cultura, não correspondem aos novos anseios e imperativos, tendo em vista a dinamização de tendências experimentais e contraculturais em nosso país, combinadas a uma nova correlação de forças repressivas. Finalmente, mostram-se insuficientes para interpretar mutações nas formas de intervenção política da arte, tal como a passagem dos temas a procedimentos, que se faz presente, como vimos, nas propostas da *arte de guerrilha*, que tem em Frederico Morais, um dos principais articuladores. Esses aspectos são pertinentes para abordar, não apenas a produção em artes plásticas, mas também outros campos como a literatura, o cinema, a música, o teatro. A respeito dessas questões, o diretor teatral Amir Haddad (*in* GOGAN e MORAIS, 2017, p. 174), faz indicações interessantes, ao tratar de sua trajetória e da participação de seu grupo "A comunidade" nos *Domingos da Criação* e sobre a importância dessa experiência para seu teatro de rua, nos anos 1980, com o grupo "Tá na rua":

⁹² Napolitano (2017, p. 154) elucida esses aspectos convergentes: "o texto de Schwarz, mais denso em suas formulações e argumentos, nos remete a outro conceito de "vazio cultural" caracterizado pela vacuidade da crítica cultural reformista deslocada no tempo e pelo desespero da contracultura tropicalista, ambos virtualmente cooptados pelo mercado".

Eu nunca falei: 'Abaixo a ditadura'. Mas discutia fortemente as questões das relações do homem, da mulher, do negro, do branco [...] Como se estruturam os valores sociais, a sexualidade, sempre trabalhei muito por aí; isso me safou [de perseguições políticas].

Em contato com novas questões e sujeitos, podemos dizer que artistas dos mais diversos campos passavam a operar a partir de atitudes *desviantes*. Tais atitudes podem ser abordadas, simultaneamente, como estratégias para driblar a repressão política e como vontade ativa de experimentar o contato com outras linguagens e possibilidades de atuação expressiva e poética. Sobre essa questão Haddad (*in* GOGAN e MORAIS, 2017, p. 175) comenta a respeito dos *Domingos* e de sua inserção no MAM RJ: "Ali eu era diretor de teatro e estava em contato com as artes plásticas, com todos os outros movimentos. Era o momento mesmo de você sair do seu feudo e entrar em contato com os outros". Finalmente, é fundamental considerar que essa tendência ao desvio, que encaramos aqui como aspecto decisivo do experimentalismo nos *Domingos da Criação*, teve como principal ponto de partida, práticas e reflexões entre arte e educação.

2.2. Arte e educação nos Domingos da Criação.

Ao pensar, nos anos 1990, o lugar da mediação em museus e a função social desses espaços, Ana Mae Barbosa (1998, p. 18) faz as seguintes considerações: “uma das funções da arte-educação é fazer a mediação entre a arte e o público [...] Entretanto, poucos museus e centros culturais fazem esforço para facilitar a apreciação da arte”. Nesse sentido, afirmava: “as visitas guiadas são tão entediantes, que a viagem de ida e volta dos museus é de longe, mais significativa para a criança” (BARBOSA, 1998, p.18). De modo provocativo, suas críticas se direcionavam, naquele momento, ao comportamento ainda sacralizado das instituições, à resistência dos museus a estabelecer parcerias com escolas e, em termos gerais, à sua permanência enquanto espaços de transmissão de uma herança cultural reservada a poucos. As questões colocadas pela autora e por outros pesquisadores desse campo entre os anos 1980 e 1990,⁹³ em certa medida permanecem atuais, mas também contribuíram com a criação de novas práticas e metodologias,⁹⁴ para iniciativas de profissionalização de mediadores e de valorização do campo da arte-educação nos museus brasileiros.

Do reconhecimento de um sentido educativo amplo para os museus de arte, os *Domingos da Criação* podem ser incluídos entre as experiências pioneiras em nosso país. Tentaremos assim, abordar algumas questões da arte e da educação, de modo articulado, identificando a partir dos *Domingos* (e de outras atividades promovidas pela Unidade Experimental e pelo setor de

⁹³ Na obra **Arte/educação modernista e pós-modernista: fluxos na sala de aula**, Rosa Iavelberg (2017, p. 117) propõe que a partir dos anos 1960, e de modo estruturado, nos anos 1980, pode-se identificar a mudança de um paradigma no ensino da arte no Brasil. É também neste período, que o trabalho de Lowenfeld, desponta como referência fundamental, entre professores, diante, das “demandas educacionais brasileiras” e, particularmente, nas escolas construtivistas que passavam a considerar “a interação da criança com a produção social e histórica da arte fonte de sua criação e aprendizagem”. A autora também cita como marco importante, no Brasil, a realização do “3º Simpósio Internacional sobre o Ensino da Arte e sua História”, que teve lugar no MAC USP, em 1989, sob a direção da profa. Ana Mae Barbosa. Dos desdobramentos dessas contribuições localizam-se referenciais contemporâneos ou pós-modernos da arte na educação no contexto nacional.

⁹⁴ Entre elas, se destaca a proposta triangular, sistematizada no MAC USP (1987-1993). Segundo Barbosa (1998, p. 33-34): “a proposta triangular deriva de uma dupla triangulação, ao designar os componentes do ensino/aprendizagem [...]: criação (fazer artístico), leitura da obra de arte e contextualização. A segunda triangulação está na gênese da própria sistematização, [...] na deglutição de três outras abordagens epistemológicas: as *Escuelas al Aire Libre* mexicanas, o *Critical Studies* inglês e o Movimento de Apreciação Estética [...] americano.”

curso do museu), pontos de contato e mútuas influências que contribuam para indicar certo percurso de ideias, no interior do MAM RJ.

Partimos assim da observação de que, se em princípios dos anos 1970, na condição de "crítico-criador", Frederico Moraes dialoga, sobretudo, com os artistas seus contemporâneos, as questões da educação não possuem importância menor para essas manifestações. Assumimos, dessa forma, que aspectos da trajetória do MAM RJ e de seu setor de cursos, tais como a criação da Unidade Experimental, em 1969, as propostas de Frederico como coordenador da área de educação do museu e o interesse por questões da educação, expresso por alguns dos artistas envolvidos nos *Domingos*,⁹⁵ são antecedentes fundamentais para as proposições desses seis dias. Nesse percurso, podemos destacar algumas iniciativas que desejaram colocar à prova o encontro entre questões da arte e da educação, fazendo do museu, laboratório e espaço de ação privilegiado.

É interessante observar que programas e descrições de parte expressiva dos cursos do MAM RJ, em princípios dos anos 1970, sugeriam a intenção de atrair ao museu um público jovem e adulto não-especializado. Entre essas atividades destaca-se, pelo caráter continuado e diverso, o Curso popular de arte.⁹⁶ As aulas aconteciam no auditório da cinemateca, com entrada gratuita, mediante inscrição. Transitando por diversos temas e questões da arte e cultura brasileiras, o curso de 1969 contou com aulas de Mário Barata sobre a arte do Brasil holandês e o neoclássico; *Arte moderna pós-Bienal de São Paulo*, por Mário Pedrosa; *Porque o teatro moderno escolheu a agressão*, por Tite Lemos e, *Tropicalismo*, por José Carlos Capinam

⁹⁵ Nesse mesmo período, podemos mencionar artistas que atuaram como professores nos cursos do MAM RJ: Cildo Meireles, Artur Barrio, Antônio Manuel, Klaus e Angel Vianna, Amir Haddad, Luiz Alphonsus e Paulo Roberto Leal. Essa aproximação entre questões da arte e da educação apresenta constância e sentido particulares, bem como influências variadas no desenvolvimento de suas respectivas produções. O caso de Anna Bella Geiger oferece exemplo interessante, visto que a própria artista destaca o papel fundamental dos cursos para sua pesquisa poética. Em entrevista concedida à Jéssica Gogan, Geiger aborda esta questão: "comecei a dar aula no MAM no final dos anos 60. Não posso dizer que estava aplicando métodos de uma prática, porque era a própria experimentação dentro do meu trabalho. Na época, eu percebia que isso correspondia às percepções de mudanças socioculturais e estéticas na minha obra, no sentido de uma indagação não só sobre a natureza e significado do objeto de arte, mas também sobre a função do artista como professor". (GOGAN e MORAIS, 2017, p.192).

⁹⁶ Iniciativa desenvolvida entre os anos de 1969 e 1972. (VARELA, 2016, p.19-27). Segundo Frederico Moraes, em depoimento à autora, o auditório contava com cerca de 200 lugares e em diversas ocasiões esse limite de público era excedido.

(VARELA, 2017, p.20). Em 1970, ocorreram aulas do antropólogo Roberto DaMatta, dos cineastas José Carlos Avellar, Rogério Sganzerla, Joaquim Pedro de Andrade, José Wolf, do crítico literário Luiz Costa Lima e do arquiteto Alfredo Britto. Acrescentem-se ainda *Novas tendências da Arte Brasileira*, curso ministrado por Hélio Oiticica, encontros dedicados ao pensamento em música popular e erudita e, também, um espaço de debate sobre “[...] a situação atual nas artes do Brasil” (VARELA, 2016, p.22).

Além dessas iniciativas, ao descrever o curso *Atividade/criatividade*, concebido e divulgado simultaneamente aos *Domingos da Criação* e realizado apenas um mês antes dessas manifestações, a professora e artista Anna Bella Geiger (*O Globo*, 20 jan. 1971), indica sentido amplo semelhante, ao afirmar:

Nossa experiência é nova. Acho que isso teria os ares de uma iniciação à vida e não necessariamente às artes plásticas. E que aqui no curso pode ser sugerida, pelo menos inicialmente. Depois, naturalmente, os alunos optarão por novos caminhos e pela continuação dos que foram iniciados aqui.

Voltados a um público adulto não-especializado, esses cursos somavam-se, em princípios dos anos 1970, aos já tradicionais ateliês de gravura **[Figura]** e aos ateliês de arte infantil, conduzidos pelo artista Ivan Serpa (VARELA, 2017, p.22-25). Na mesma reportagem, Geiger esclarecia as condições horizontais de relacionamento e de disponibilidade aos percursos dos alunos que fundamentavam o curso:

O caminho de cada aluno terá que ser encontrado por ele mesmo. Nós apenas acenamos com uma leve sugestão. O curso é sem disciplinas, sem matérias, sem áreas predeterminadas. Mas temos ideias a serem colocadas: para mim a percepção cada vez maior que o aluno vai ter do seu inconsciente criador e a compreensão de que arte é liberdade total de criação. (*O Globo*, 20 jan. 1971).

Atividade/criatividade tomava emprestado em seu título e concepção, a noção formulada pelo crítico Mário Pedrosa, acerca do neoconcretismo e seus desdobramentos. Sob a coordenação de Frederico Moraes, o curso de férias também contava com a participação dos professores/artistas Lygia Pape e Antonio Manuel. A proposta era que cada um conduzisse as aulas a partir de métodos de trabalho próprios. Com dois encontros semanais, segundo afirmação de Moraes, (*O Globo*, 20 de jan. 1971) o papel mais importante desse curso experimental, seria o de “tentar a modificação de diversos valores

[...] sacrossantos, como a distância entre professor e aluno”. O curso pretendia, desse modo, identificar-se a um ensino não-hierarquizado. Nesse esquema, era relevante criar um ambiente descontraído, marcado pela liberdade de movimentação dos alunos, com foco em seus processos, rompendo com formas de organização tradicionais em sala de aula. Para Lygia Pape (**O Globo**, 20 de jan. 1971), o recurso à “criatividade” consistia em exercício de um despertar para o mundo, para a realidade do lugar onde estamos, seja ele qual for, como condição para o humano libertar-se “da máquina, da rotina que embota a sensibilidade do dia-a-dia”.

Nessa reflexão, bem como nas experiências às quais se refere, encontramos exemplos de um estreitamento (ou inflexão experimental), das relações entre arte e educação e das feições que esse movimento assumiu no MAM RJ entre o final dos anos 1960 e início da década seguinte. Em seus traços mais gerais, artistas, passando à condição de professores, delineavam pedagogias experimentais e práticas, laboratórios poéticos de uma espécie de “deseducação”⁹⁷ pela arte. Exercício que revelava um interesse renovado para as coisas do mundo e do cotidiano, para os materiais precários e comuns. Para Lygia Pape (**O Globo**, 20 de jan. 1971), eram propostas ao acesso de todos (sejam iniciados ou não nas linguagens da arte) de um “criar sem medo. Saber ver o mundo ao redor e captá-lo sem medo, sem prevenções”. Nesse sentido, propunha aos alunos caminhar pelo MAM RJ, elegendo lugares, despertando para o espaço onde se está, “seja ele a rua, o parque ou o local de trabalho” (**O Globo**, 20 de jan. 1971).

De modo amplo, podemos afirmar que cursos (como o *Atividade/criatividade*) direcionavam-se à construção de um museu sensível aos espaços circundantes e ao território, explorando sua potencialidade enquanto lugar de encontro e criação – e, não apenas de exibição de um acervo. Podemos identificar nessas práticas afinidades com a noção de Frederico Moraes acerca do museu enquanto “plano-piloto da futura cidade lúdica”. Tendo os artistas como parceiros, o papel de Moraes na articulação desses exercícios é determinante. Segundo as observações de Tejo (*apud*

⁹⁷ Este sentido é mencionado por ao menos dois artistas, para descrever as atividades entre arte e educação, desenvolvidas no MAM RJ, neste momento: Anna Bella Geiger e Amir Haddad, em suas respectivas entrevistas à Jéssica Gogan, no “livro arquivo” sobre os *Domingos*.

GOGAN e MORAIS, 2017, p. 261), tratava-se de uma proposta pedagógica “entrelaçada com sua militância crítica em busca de novos parâmetros de julgamento e leitura da nova arte, novas lentes para se enxergar uma nova arte”. Movimento duplo, uma vez que a sensibilidade do crítico soube traduzir, no interior da instituição, caminhos que já eram percorridos pelos artistas de forma autônoma. Vimos isso nas *Situações* de Barrio, desenvolvidas nos jardins e espaços externos do MAM RJ, em 1969, após o *Salão da bússola* e em seus experimentos radicais com as “trouxas ensanguentadas”, em *Do corpo à terra*.

Em seu caráter expansivo, os *Domingos* manifestavam o interesse de uma geração de artistas (e também de críticos e educadores) por experiências nos espaços abertos **[Figura 33]** ou pela relação da obra com seu lugar preciso **[Figura 34]**. Sobre essa relação estético-pedagógica com o ambiente é interessante mencionar um dos exercícios propostos por Anna Bella Geiger. Ela realizou com seus alunos intervenções nas pedras que formavam os jardins externos do museu. Segundo a artista, nessa proposta, interessava “explorar aquele território desconhecido em torno do MAM” (GOGAN e MORAIS, 2017, p.193). O caráter lúdico das manifestações dos *Domingos* também revisita, em um novo momento e com outros sentidos, propostas anteriores, como a *Apocalipopótese*⁹⁸, de Hélio Oiticica e Rogério Duarte, realizada durante o evento *Arte no aterro: um mês de arte pública*, organizado por Frederico Morais.

⁹⁸ Ao responder Frederico Morais, sobre o significado da palavra inventada Hélio Oiticica afirma: “Ainda não significa nada como de resto qualquer outra palavra. Qual é a utilidade de uma coisa que ainda não existe? A utilidade é a negação da liberdade e a liberdade é a utilidade da negação”. Ver: MORAIS, Frederico. *Apocalipopótese no aterro: arte de vanguarda levada ao povo*. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 26 jul. 1968.

Fig. 33. *O domingo por um fio*, 07 mar. 1971. Fonte: (GOGAN e MORAIS, 2017, p. 47).

Fig. 34. *O domingo por um fio*, 07 mar. 1971. Fonte: (GOGAN e MORAIS, 2017, p. 37).

No encontro entre procedimentos experimentais da arte e da educação, os *Domingos da Criação* foram atividades do MAM RJ que ganharam maior visibilidade, em princípios dos anos 1970. Consideramos, no entanto, que essas manifestações expressam certa acumulação de experiências desenvolvidas na instituição, já reconhecida, nos anos 1960, como museu-escola, palco das vanguardas concretas e neoconcretas (SANT'ANNA, 2011), e que nos anos 1970, converte-se em espaço de alguns dos acontecimentos mais relevantes para a compreensão das novas vanguardas conceituais e experimentais, no cenário do Rio de Janeiro. (JAREMTCHUK, 2007); (FREITAS, 2013) e (RUIZ, 2013).

Considerar o papel das aulas como campo de experimentação poética, para a produção dos artistas, pode ser outra chave de compreensão dos *Domingos* e das demais atividades pedagógicas do MAM RJ. Mesmo que não seja o objetivo central, podemos tomar essa função como uma consequência ou desvio dos diálogos entre formas de conhecimento da arte e da educação nesse momento. Tomamos assim como referência a realização de *Circumambulatio* [Figura 35] e [Figura 36]. Segundo Dária Jaremtchuk (2007, p.78), desde princípios dos anos 1970, envolvida com as atividades didáticas no MAM RJ, Anna Bella Geiger aliava sua proposta pedagógica com uma investigação “do inconsciente e do simbólico”, a partir de suas leituras de Mircea Eliade e Jung. Partindo de uma formação como gravurista, de acordo com a autora:

O ambiente/instalação *Circumambulatio* foi um ponto de inflexão na trajetória da artista. Ela o considerou, naquele período, *arte conceitual*. Na realidade, a obra foi desenvolvida com um grupo de alunos do MAM RJ, resultante de atividades de um curso que durou quatro meses, no primeiro semestre de 1972. Sendo assim, não pode ser considerado um trabalho eminentemente autoral. No início do curso não se previu a montagem do ambiente, cujo surgimento se deu apenas ao longo do trabalho. (JAREMTCHUK, 2007, p. 81).

Propunham-se exercícios de um mergulho na cidade, espécie de cartografia, que pretendia transformar em ateliê todo espaço em que alunos e professores estivessem reunidos (MORAIS, 1975, p. 65). Segundo Anna Bella Geiger, em sua entrevista para Gogan, “não tinha mais a aula de arte tradicional. Nada mais ocorria dentro das salas de aula, tudo era lá fora, como o único campo possível de experimentação.” (GOGAN e MORAIS, 2017,

p.193). Instigando uma espécie de arqueologia urbana, Geiger orientava seus alunos a não utilizarem os materiais tradicionais, mas sim aqueles que encontrassem no caminho. Também interessava à artista explorar o território, como elemento disparador para a produção. Segundo Geiger, nessas atividades: “começávamos as aulas numa incógnita [...]”. (GOGAN e MORAIS, 2017, p.193).

Fig. 35 e 36. Fragmento da exposição de *Circumambulatio*, 1973, MAC USP e Registros da ação *Circumambulatio*, 1972. Fonte: (JAREMTCHUK, 2007, p.83) e (GOGAN e MORAIS, 2017, p.201).

Outros cursos foram desenvolvidos no MAM RJ, logo após os *Domingos*, aproveitando a repercussão e a recepção pública dessa iniciativa, tais como: *Papel e criatividade*, por Carlos Vergara e Paulo Roberto Leal; *Corpo, som e palavra*, por Klauss Vianna, Paulo Affonso Grisolli e Sidney Miller [...] ⁹⁹. (MORAIS e GOGAN, 2017, p. 247). A relação entre atividades didáticas e produção artística também é destacada por Carlos Vergara, em entrevista no levantamento da memória dos *Domingos*. Como desdobramento desses encontros em sua produção, pode-se mencionar a proposta *Cidade de papel*, filmada em super-8, que aconteceu em uma das salas do Bloco Escola. E também a criação de seus *Módulos escultóricos*, realizados durante o curso *Papel e criatividade*. (MORAIS e GOGAN, 2017, p. 207-208). **[Figura 37]**.

⁹⁹ Ver: *Cronocolagem: os Domingos da Criação*, apresentado na exposição *Anos 70: trajetórias*, no Instituto Itaú Cultural em 2011 e revisado em MORAIS e GOGAN, 2017.

Fig. 37. Carlos Vergara, *Módulos escultóricos*, cursos *Cidade de papel*, (registros em super-8) e *Papel e criatividade*. Fonte: (PONTUAL, 2013, p. 98).

Parte dos cursos, exercícios e atividades propostas pelo setor de educação do Museu pretendiam também anular as distâncias entre professores e alunos, em certo paralelo com a anulação das distâncias entre artistas e não-artistas. Anna Bella Geiger menciona em entrevista para realização do “livro-arquivo” sobre os *Domingos*, pensadores do campo da educação que foram referências importantes para suas atividades de ensino no MAM RJ. Ao refletir sobre os sentidos da noção de criatividade, nesse momento, a artista afirma:

A palavra criatividade era muito importante dentro da modernidade e também começou a se usar no ensino de arte nas escolas, no sentido de que as crianças e todos nós somos criativos. Isso vinha do pensamento de intelectuais como o Herbert Read, especificamente através de sua experiência em Londres, durante a Segunda Guerra Mundial, quando precisou trabalhar com crianças e adolescentes abrigadas dentro dos túneis [*underground tubes*]. A questão da criatividade humana vinha tomando outro sentido. Li aquele livro do Read, **Education Through Art**, nos anos 1950 [...]. Outro leitor desse livro era o Mário Pedrosa, que inclusive se tornou seu amigo.

Uma porção daquelas ideias e pensamentos foi levada pelo Mário para o Hélio. (GOGAN e MORAIS, 2017, p.198).

Em artigos dos anos 1950 e 1960, além de manifestar interesse pelas atividades desenvolvidas por Ivan Serpa no ateliê de arte infantil do MAM RJ e pelas iniciativas de Nise da Silveira no Engenho de Dentro, Mário Pedrosa (2007, p. 283) também destacava a relevância do trabalho desenvolvido por Augusto Rodrigues na primeira escola de artes para crianças do Brasil. Segundo o crítico, tratava-se de uma “verdadeira revolução pedagógica”, mencionando, com entusiasmo, a escolha da “obra fundamental de Herbert Read, a Educação pela arte” (PEDROSA, 2007, p. 283).

Ao tratar da “abordagem estético-epistemológica”, no pensamento de Mário Pedrosa entre os anos 1940 e 1960, Otilia Arantes (2004, p. 69) observa que, ao voltar-se à “arte como forma de conhecimento”, o crítico realiza incursões por campos tão variados como a psicologia, psicanálise, fenomenologia, chegando às novas teorias da comunicação. A autora postula, no entanto, que mesmo que os enfoques variem: “a palavra-chave que lhe permite decifrar o que há de específico no conhecimento artístico é a *intuição*. E a *revitalização* desta é dada justamente como a grande missão educativa da arte moderna [...]” (ARANTES, 2004, p. 69). De acordo com D’angelo (2011, p. 50), em seu estudo sobre o projeto de uma *educação estética*, no pensamento de Pedrosa:

A transformação das relações entre arte e a sociedade foi pensada por Mário Pedrosa a partir da hipótese de que é possível a construção de uma civilização não repressiva e que a arte tem um papel fundamental nessa construção. Um dos pontos de sustentação dessa mudança cultural seria a superação do conflito entre sensibilidade e razão.

Nessas considerações, também traça paralelos entre o projeto de uma revolução da sensibilidade, de Mário Pedrosa, “com o projeto de Marcuse em **Eros e Civilização** e, por conseguinte, com Schiller” (D’ANGELO, 2011, p. 50). Segundo a autora, ambos revelariam dimensão utópica, “assentada no pressuposto de que o poder subversivo da arte teria sobrevivido ao poder domesticador da cultura burguesa” (D’ANGELO, 2011, p. 51). Avaliação que, de acordo com a autora, se transforma na produção tardia de Marcuse e Pedrosa, a partir da década de 1960, quando passam a “suspeitar da

existência de uma integração cada vez maior da arte ao capitalismo”. (D’ANGELO, 2011, p. 51).

Esse panorama é relevante para pensar a leitura do pensamento de Pedrosa, feita por Frederico Moraes. Em um primeiro plano, podemos demarcar a influência decisiva do projeto de uma função “educativa” para a arte moderna, mencionado por Arantes (2004), nas propostas pedagógicas de Moraes. Em depoimento concedido para a realização deste estudo e em diversas entrevistas, Frederico Moraes destaca esse diálogo. Em particular, podemos evidenciar sua compreensão da “questão da criatividade, como um dos fundamentos de qualquer atividade”.¹⁰⁰ Por outra parte, é interessante observar que se as ideias e propostas de Moraes sobre o ensino da arte dialogam diretamente com algumas das noções de Mário Pedrosa dos anos 1950 e 1960, elas são reformuladas diante de novas condições contemporâneas da produção em artes.

Do ponto de vista da arte/educação, as experiências dos *Domingos da Criação* ligam-se aos procedimentos da educação modernista. Nesse sentido, podem ser aproximadas das proposições fundamentais para a constituição desse campo no Brasil, levadas à frente por Augusto Rodrigues e, no MAM RJ, por Ivan Serpa (BARBOSA, 2009, p. 16). Porém, consideramos relevante observar que, se usam expedientes da educação em arte modernista, o fazem em novos enquadramentos contemporâneos, dialogando com outros impulsos culturais, sensibilidades e modos de pensar a arte. Aspectos esses, que só podem ser apreendidos no paralelo, construído nesta investigação, entre as manifestações dos *Domingos* e as propostas das novas vanguardas, em fins dos anos 1960 e início da década seguinte.

Indícios da releitura das práticas pioneiras da educação modernista, no interior do próprio MAM RJ, são sugeridos pela distância de Ivan Serpa da proposição dessas manifestações.¹⁰¹ Nossa hipótese é que, em certa medida,

¹⁰⁰ Em depoimento para esta investigação Frederico Moraes (2018) destaca também esse diálogo ao afirmar: “ensinar para crianças não é para formar artistas. O Mário Pedrosa insistia muito que era exatamente para liberar o inconsciente da criança”.

¹⁰¹ Em entrevista concedida à Renata Wilner (1996) e em depoimento para esta pesquisa Frederico Moraes (2018) menciona que o artista concreto não esteve envolvido nas propostas dos *Domingos*. Na perspectiva dele, Ivan Serpa, em princípios dos anos 1970, “estava querendo realmente formar artistas e se possível, até artistas parecidos com ele. Digamos assim, ele era, muito severo, por que era um belíssimo artista, muito importante, mas por vezes muito duro com os alunos [...]”.

as propostas dos *Domingos da Criação* entravam em conflito com as disposições do ensino de arte vigentes no museu, naquele momento. Observamos sinais dessas divergências na relação que estabelecem com o espaço da cidade, com o cotidiano, com o lazer ou, como formulado por Oiticica, com o *crelazer*. E, por fim, nos modos como os *Domingos* formulavam o papel da criatividade e a participação do público.

Ao abordar a educação modernista em arte, Iavelberg (2017, p.27) esclarece que essa é marcada, em oposição aos métodos acadêmicos do ensino, por uma valorização da “produção artística espontânea da criança”. Também é conhecida pela liberação dos impulsos criativos e pela validação da arte infantil. Contudo, segundo a autora: “os métodos pioneiros da educação moderna em arte eram compostos por regras rígidas, com ações planejadas passo a passo, de ordem exógena [...]”, práticas estas que eram incoerentes, com a defesa de uma “criatividade da infância”. (IAVELBERG, 2017, p.28).

O interesse pela arte espontânea das crianças é bem representado pelas experiências pioneiras de Franz Cizek, que “queria incentivar a criatividade e desconstruir hábitos de mimese aos quais as crianças eram submetidas nas escolas” (IAVELBERG, 2017, p. 38). A educação modernista em artes também é identificada pela autora às contribuições de Herbert Read, Lowenfeld e Dewey, propostas que podem ser agrupadas, na perspectiva comum de que “a educação por meio da arte”, se direciona a “um futuro mais promissor com indivíduos sensíveis aos problemas dos demais e ao meio, almejando a participação democrática e a justiça social [...]”. (IAVELBERG, 2017, p. 30).

Cabe lembrar que entre esses autores Dewey chega a ser mencionado diretamente nos textos de Frederico Morais. As concepções filosóficas de Dewey aparecem como referência nas propostas de Morais para o seu *museu de arte pós-moderna*, na relação entre museu e vida cotidiana. Citando **A arte como experiência**, o crítico abordava a qualidade estética da experiência ao acesso de toda “criatura viva” (MORAIS, 1970, p.61). Vinculando-se, por fim, à tarefa proposta por Dewey de:

[...] restaurar a continuidade entre formas refinadas e intensas da experiência, que são as obras de arte, e os acontecimentos, fatos e sofrimentos diários que são reconhecidos universalmente como constitutivos da experiência. (DEWEY *apud* MORAIS, 1970, p. 61).

Segundo Barbosa (1998, p. 22), o pensamento de Dewey teve grande repercussão na educação em artes no Brasil. Particularmente, na década de 1980, momento em que se elaborou a partir da obra **A arte como experiência** “o princípio reformulador do ensino de arte dito pós-moderno, que confere à apreciação ênfase equilibrada com o fazer”. Sem inscrever-se em sentidos como esses, assumimos neste estudo, que os *Domingos da Criação* não se fundamentam em Dewey como base para uma reformulação das metodologias de ensino vigentes no MAM RJ, nos moldes propostos por educadores contemporâneos.¹⁰² No entanto, o pensamento de Dewey, ao lado das propostas de artistas das vanguardas tardias do século XX, pode ser tomado como uma das referências para a renovação da arte e sua inserção em um “espaço-tempo mundano”, tal como formula Foster (2017) sobre o projeto amplo das neovanguardas. Em síntese, esses seis encontros, pretendiam mobilizar outros modos de inscrição da arte na vida.

Diante desse panorama de referências, podemos considerar que práticas do campo da educação moderna em artes são postas a conversar e, em certa medida, desviadas de seus objetivos, nos *Domingos da Criação*. Atribuímos esse desvio e os sentidos experimentais que representam ao diálogo com procedimentos das vanguardas tardias e à ligação com impulsos culturais vigentes nas novas sensibilidades contraculturais.

Ao refletir sobre as propostas de Joseph Beuys e Allan Kaprow, Gonçalves (2014, p. 64) observa que suas respectivas produções evidenciam atuações simultâneas “nos campos, da política, da arte e da educação”. Em seu estudo, a autora defende que as investigações poéticas desses artistas, nos anos 1960 e 1970, revelam modos de operar a “*arte como prática social e educação como forma de arte*, servindo como referência fundamental para as práticas artísticas de mesma ordem” (GONÇALVES, 2014, p. 64), na contemporaneidade. Os conhecidos *happenings* [Figura 38] de Kaprow, na

¹⁰² No entanto, julgamos que é interessante observar que precipitam alguns sentidos próprios à arte/educação pós-moderna, no que tange à questão da apreciação. Identificamos esse sentido ao observar a preocupação de Frederico Morais, não apenas no fazer, mas na retomada e discussão dos trabalhos realizados. Isso pois todos os encontros foram registrados em Super 8, sendo exibidos como diapositivos, às 18h, do encontro seguinte, na cinemateca do MAM RJ, para que o público conhecesse e discutisse as manifestações e trabalhos anteriores. Release do MAM RJ, menciona que um dos debates sobre os Domingos, realizado antes do término dessas experiências, chegou a reunir um público de 200 participantes, no auditório da cinemateca. Ver: Release. Domingo terra a terra. 25. Abr. 1971. **Acervo MAM RJ**.

virada entre essas duas décadas decisivas, podem ser contados entre as referências para a formulação das propostas dos *Domingos da Criação*. Em fins dos anos 1960, Moraes (1975, p.32) também demonstrava entusiasmo com as *performances*, com os *happenings* e com a *live art* de John Cage, Andy Warhol e Jean Jacques Lebel.

Fig 38. Allan Kaprow, *Fluids*, out. 1963. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/exquisite-corpse-alive-and-well>. Acesso 12 jan.2019.

O conjunto dessas experiências internacionais exerceu marcante influência nas propostas estético-pedagógicas de Frederico Moraes. Diante das questões colocadas por esses artistas, é interessante ressaltar algumas proposições polêmicas de Allan Kaprow, responsável pela nomeação e posterior difusão do *happening*, ao apresentar em 1959, *18 Happenings em 6*, na Reuben Gallery de Nova York (GLUSBERG, 2013, p. 33). Os trabalhos de Kaprow, particularmente os realizados em princípios dos anos 1970, encaravam a própria vida cotidiana, em seus fluxos espontâneos, como arte. O artista propunha experimentações a partir de ações aparentemente banais. Interessado na não-intencionalidade, um de seus manifestos chegava a afirmar, provocativamente, que "os movimentos aleatórios dos fregueses de um supermercado são mais ricos que qualquer dança contemporânea." (KAPROW *apud* COHEN, 2013, p. 46). Segundo Gonçalves (2014, p. 74), "fortemente influenciado por John Dewey e seu **Arte como experiência**, Kaprow começou,

a partir de meados dos anos 1960, a repensar seu papel como artista no contexto da arte”. Diminuindo a produção de seus *happenings*, passa a realizar propostas concebidas no contexto de suas aulas, com seus alunos, que “consistiam em ações ordinárias roteirizadas, ou seja, proposições de experiências transformadas em instruções a serem vividas por um grupo de pessoas”. (GONÇALVES, 2014, p. 74).

Consideramos que uma das contribuições fundamentais dos *happenings* para a compreensão das propostas dos *Domingos da Criação* é a diluição dos limites entre "atores" e "público" e, por consequência, a ruptura de hierarquias presentes nessas experiências. O manifesto, citado por Glusberg (2013, p. 34) em **A arte da performance**, é elucidativo acerca dessas questões ao propor que o *happening*:

Articula sonhos e atitudes coletivas. [...] Renova-se em cada ocasião. Toda pessoa presente em um *happening* participa dele. É o fim da noção de atores e público. Num *happening*, pode-se mudar de "estado" à vontade. Cada um no seu tempo e ritmo. Já não existe uma "só direção" como no teatro ou no museu, nem mais feras atrás das grades como no zoológico.

As manifestações dos *Domingos* assumem indistinção semelhante. Ao interpretar esses encontros, após dois anos, construindo vínculos com as manifestações do Maio de 1968 e com o pensamento do sociólogo Willener, Moraes (1975, p. 55) propõe que: "o espectador comum está alienado não só da arte (produto) mas da criação (processo). Colocá-lo diante da obra acabada é submetê-lo à sua aura opressiva". Nesse sentido, o apelo à criatividade, consistiria em instrumento contra a alienação: “é a possibilidade de recuperação do homem integral contra a fragmentação e dispersão do seu ser que resulta da excessiva especialização do trabalho e das circunstâncias especiais de vida na sociedade urbana”. Ao pensar o lugar do espectador, tratava também de propor uma reflexão sobre a função da arte e da atividade criadora.

Na obra **O espectador emancipado**, Rancière (2012, p.8) parte da observação de que indagações e pressupostos em torno das questões do espectador ocupam espaço central nos debates contemporâneos acerca das “relações entre arte e política”. Essas questões são abordadas pelo autor ao

tratar “o teatro, a performance” e todas as “formas de espetáculo [...] que ponham corpos em ação diante de um público reunido”. Considerando essa perspectiva teórica e retomando a noção de uma *partilha do sensível*, formulada pelo autor, pretendemos formular, nessa reflexão conclusiva, alguns aspectos das relações entre arte e política nos *Domingos*.

2.3. O corpo a corpo dos *Domingos*

[...] quando eu ganho a rua, eu ganho corpo.
Gilberto Gil, *Extra*, 1983.

Fig. 39. *O corpo a corpo do domingo*, 28 ago. 1971. Fonte: (GOGAN e MORAIS, 2017, p. 126).

Diante das variadas formas de abordar a corporeidade, na produção artística dos anos 1960 e 1970, recorreremos, nesta reflexão conclusiva, a autores que contribuam para interpretar os sentidos imprevistos assumidos pelos *Domingos da Criação*, no espaço público. Considerando que – dentro de seus limites e contornos próprios – tornaram-se referências para a cidade, naquele momento preciso.

Partimos da constatação de que a continuidade dos *Domingos da Criação* dependeu da repercussão e validação pública de seus eventos, em artigos e matérias jornalísticas,¹⁰³ bem como da sua aliança com

¹⁰³ Destaca-se assim a expressiva cobertura jornalística dessas manifestações, para a época. O “livro-arquivo”, sobre os domingos, que recorre ao arquivo pessoal de Frederico Moraes, conta com a reprodução e transcrição de 31 artigos de autoria de Moraes, de jornalistas e

manifestações culturais diversas.¹⁰⁴ Das duas primeiras propostas, já previstas, às últimas manifestações – também programadas, mas que comportavam caráter nitidamente aberto – destacaremos algumas situações e gestos, que podem esclarecer alguns últimos sentidos experimentais desses encontros.

Trataremos de observar certo percurso, até os dois últimos eventos – o *Som do domingo* e o *Corpo a corpo do domingo* [Figura 39] – em que já não são oferecidos materiais prévios como recurso à produção. Encontros que revelam a progressiva *desmaterialização* nessas proposições estético-pedagógicas.

É interessante observar, tal como demonstram registros fotográficos e fílmicos dos *Domingos*, que os primeiros encontros atraem ao museu, principalmente, o público infantil. Acompanhadas dos pais, as crianças brincam, [Figura 40] experimentam os espaços e realizam os mais diversos trabalhos [Figura 41], com auxílio de monitores ou sozinhas. Frederico Moraes chega a comentar, em sua cronologia dos *Domingos*, que a escolha de materiais precários, tais como, brita, terra, ou os fios de aço industriais – pouco identificados à produção em arte em suas acepções tradicionais – procurava também evitar “estereotípias”, a repetição das formas de experimentação pelo público, bem como, incentivar soluções coletivas¹⁰⁵.

outros críticos de arte, dos veículos de comunicação: o Diário de notícias, O Globo, Jornal do Brasil, Correio da manhã, O Jornal, Jornal dos Sports, Tribuna da imprensa, Última Hora; e em outros estados: O Estado de São Paulo, Suplemento Literário de Minas Gerais, Estado de Minas, Diário do paraná. Além disso no arquivo do museu (acervo MAM RJ), localizamos outras dezenas de artigos, bem como reportagens de outros veículos como a Revista Realidade. (MORAIS e GOGAN, 2017).

¹⁰⁴ Entre os documentos presentes no **acervo MAM RJ**, constam circulares internas que revelam a parceria com os mais diversos grupos, para a realização do último encontro, o *Corpo a corpo do domingo*.

¹⁰⁵ Moraes faz menção a essas estereotípias a tratar do *Tecido do domingo*, lembrando que muitas das crianças fizeram trabalhos semelhantes, usando os retalhos de tecido para produzir roupas e fantasias. Aponta assim que as estratégias de elaboração dos eventos, se transformaram em função da recepção e das formas de experimentação observadas [Depoimento concedido à autora, em 27 ago. 2018, Rio de Janeiro, RJ].

Fig. 40. *Um domingo de papel*, 24 jan. 1971. Fonte: (GOGAN e MORAIS, 2017, p.18)

Fig. 41. *Domingo terra a terra*, 28 abr. 1971. Fonte: (GOGAN e MORAIS, 2017, p. 84).

O convite à participação em *Um domingo de papel* demonstra a existência de uma divisão estabelecida entre propostas direcionadas ao público infantil (entre as 9h e 12h) e atividades destinadas a um público jovem e adulto (**Diário de Notícias**, 23 jan. 1971), semelhante aos modos de organização vigentes em *Arte no aterro: um mês de arte pública*. É importante, porém, considerar que ao longo desses meses, essa proposição é abandonada por Frederico Morais e pelo setor de cursos do MAM RJ. A partir de então, pode-se observar diversas situações em que crianças e adultos, juntos, brincam em tramas, em cabos de guerra, ou fazem coreografias improvisadas com os tecidos. Podemos considerar que as propostas iniciais, em certa medida, se transformam diante das experiências práticas no jogo entre público e instituição museológica, mediado por Frederico Morais. Esses exercícios passam a lembrar os “espaços absolutamente outros”, as heterotopias,¹⁰⁶ comentadas por Foucault (2013, p. 20). Segundo o autor, consistem em um espaço-tempo organizado pela sociedade adulta que, por sua vez, sussurra seus segredos às crianças. Essas utopias localizadas, seriam “lugares reais fora de todos os lugares”, “[...] heterotopias [...] ligadas ao tempo, não ao modo da eternidade, mas ao modo da festa”. (FOUCAULT, 2013, p. 25):

As crianças conhecem perfeitamente esses contra-espaços, essas utopias localizadas. É o fundo do jardim [...] a tenda de índios erguida no meio do celeiro, ou é então – na quinta feira à tarde- a grande cama dos pais. É nessa grande cama que se descobre o oceano, pois nela se pode nadar entre as cobertas [...] (FOUCAULT, 2013, p. 20).

Outra acepção, que também julgamos interessante para interpretar essa passagem, ou movimento, do público infantil ao adulto – na participação, ocupação do espaço e experimentação poética nos *Domingos* – foi abordada por Mário Pedrosa (2004 b, p.274), em contexto marcadamente distinto, ao observar o abandono do “tabu do *não me toques*”, na IX Bienal, em 1967. Quando comenta a participação na serie de proposições de Julio Le Parc e Tinguely, afirmando:

[...] os espectadores em massa enfim compreendem e aceitam o convite à participação. A vanguarda do público, isto é, as crianças, não se retêm mais. Mexem por toda parte e adoram. Os adultos, ou a

¹⁰⁶ Essa discussão, presente na obra **O corpo utópico, as heterotopias**, trata-se de conferência proferida por Foucault em 14 mar. 1967, no Círculo de Estudos Arquiteturais.

retaguarda, os seguem. O resultado é uma destruição total ou quase uma alegria contagiosa [...]. Ao fim do certame, só havia ruínas, destroços principalmente no pavilhão brasileiro. E não se sabia se ali tinha havido um dia de maravilhosa festa ou uma feroz batalha de vândalos. O povo consagra a arte nova.

O convite à participação nos *Domingos*, é feito por intermédio de procedimentos, concepções de ordem teórica e em enquadramentos, distintos daqueles comentados por Mário Pedrosa sobre a participação na Bienal de São Paulo. Diferença essa que ganha evidência no fato dos Domingos da Criação, não pretendem, prioritariamente, apresentar obras, mas sim – como salientado por Moraes, desde os primeiros artigos publicados no **Diário de Notícias** – apresentar ao público o próprio “processo criador”. Demarcando essas diferenças, julgamos que é significativa a alusão de Pedrosa às crianças como a *vanguarda* do público, sendo interessante para observar certa direção assumida por essas manifestações.

Passemos agora a interpretar a dimensão estética e política desse percurso que permite reconhecer nos *Domingos*, uma arena de muitas “vozes”, manifestações culturais e gestos expressivos absolutamente diversos. Recorremos para isso ao pensamento de Rancière (2015).

As formulações desse autor têm ocupado espaço destacado na cena contemporânea. Segundo Pallamin (2015, p.19), o projeto teórico de Rancière: “assumindo uma posição distante do desencantamento pós-moderno, trabalha no sentido de reformular os termos da compreensão que se pode ter da relação entre as dimensões do estético e do político”.

Ao pensar os esforços por uma reconfiguração do *sensível comum*, Rancière (2015, p. 61) sugere a insuficiência da noção de utopia. Segundo o autor, tal insuficiência é explicada por consistir em categoria crítica que comporta dois sentidos contraditórios: por uma parte, configura-se como não-lugar que “rompe com as categorias da evidência” e, por outra, como o bom lugar por excelência, “onde o que se faz, se vê e se diz se ajustam perfeitamente”. Diante dessa ambiguidade, Rancière (2015, p. 60) compreende – em seu olhar sobre o moderno e o contemporâneo – as “ficções” da arte e da política, sobretudo, como heterotopias. Considera que seus enunciados desviam os corpos de sua destinação: “introduzem nos corpos coletivos

imaginários linhas de fratura". Recolocam, por fim, "a distribuição dos papéis, dos territórios, das linguagens".

Da relação entre a dimensão do estético e do político concebe uma distribuição, ou repartição polêmica, que também diz respeito àqueles que tomam e aos que não tomam parte, no mundo *comum*. Concebe, assim, que "a ideia do trabalho não é a de uma atividade determinada ou a de um processo de transformação material. É a ideia de uma *partilha do sensível*: uma impossibilidade de fazer 'outra coisa', fundada na 'ausência de tempo'". (RANCIÈRE, 2015, p. 64).

Tal ausência "[...] coloca o trabalho como encarceramento do trabalhador no espaço-tempo privado de sua ocupação, sua exclusão da participação ao comum." (RANCIÈRE, 2015, p. 64). Para o autor, a prática artística mobiliza formas de perturbação desse sistema, na medida em que produz uma visibilidade deslocada: "ela tira o artesão do 'seu' lugar, o espaço doméstico do trabalho, e lhe dá o 'tempo' de estar no espaço das discussões públicas e na identidade do cidadão deliberante". Ao conceber as formas de repartição do mundo *comum*, no *regime estético das artes*, Rancière (2015, p.66) a identifica ao projeto de uma *educação estética do homem*,¹⁰⁷ tal como formulado por Schiller, enquanto regime que:

[...] faz vir à tona novamente a partilha das *ocupações* que sustenta a repartição dos domínios da atividade. [...] Schiller assinala a partilha política, ou seja, o que está em jogo nessa operação: a partilha entre os que agem e os que suportam; entre as classes cultivadas, que tem acesso a uma totalização da experiência vivida, e as classes selvagens, afundadas nas fragmentações do trabalho e da experiência sensível. O estado "estético" de Schiller, suspendendo a oposição entre entendimento ativo e sensibilidade passiva, quer arruinar, com uma ideia de arte, uma ideia da sociedade fundada sobre a oposição entre os que pensam e decidem e os que são destinados aos trabalhos materiais.

Nos *Domingos da Criação*, identificamos que as condições para a perturbação de certo sistema de repartições do *comum*, tal como formula Rancière (2015) revelam-se no gesto conceitual que prescinde da visibilidade

¹⁰⁷ A *educação estética do homem*, formulada por Schiller nas **Cartas sobre a educação estética do homem**, revela o desejo da realização sensível de uma humanidade potencial, ainda latente, a partir da constituição de novas regiões do ser, de um modo específico de habitar o mundo sensível. Neste sentido, a tarefa da educação estética é a de "formar homens capazes de viver numa comunidade política livre." (RANCIÈRE, 2015, p. 39).

do mestre/artista. Julgamos assim, que essas experiências – ao recusarem a cisão entre trabalhos realizados por artistas e a inventividade coletiva – desejam voltar-se à condição, segundo a qual, a arte participa do processo de autoformação da vida. Por outra parte, esses encontros mobilizaram certo estado de disponibilidade, propício à emergência de “sujeitos novos e objetos inéditos”, tal como propõe Pallamin (2015, p.21), ao comentar as contribuições teóricas de Rancière.

Os últimos encontros demonstram relativa autonomia em relação à instituição: simplesmente promovem certos modos de ocupação do espaço. Sem a preocupação de delimitar propostas propriamente artísticas ou reconhecidas como tal, consideramos que a radicalização de uma atitude experimental revela-se nos modos como os *Domingos* – particularmente seus últimos dias – criaram, sobretudo, espaços de encontro e de *visibilidade* no espaço urbano. [Figura 42] e [Figura 43].

Fig. 42. O tecido do domingo, 28 mar. 1971. Fonte: (GOGAN e MORAIS, 2017, p. 67).

Fig. 43. *O som do domingo*, 30 mai. 1971. Fonte: (GOGAN e MORAIS, 2017, p. 98-99).

Cabe também considerar, como alerta Pallamin (2005, p. 21), ao discutir o pensamento de Rancière – em capítulo da obra **Arte, cultura e cidade: aspectos estético-políticos contemporâneos** – que o *comum*, para esse autor, é heterogêneo, assenta-se em “relações de desigualdade”. Sendo assim:

[...] a reconfiguração, de natureza incisiva, corresponde à inserção, neste campo do comum, de sujeitos novos e objetos inéditos, de modo que seja dada visibilidade àquilo que até então não se fazia aí visível, e de modo que se possa perceber como seres falantes os que eram tidos como animais ruidosos [...] A inserção de que trata essa reconfiguração em pauta não é feita nem de uma vez por todas, nem de modo definitivo.

Julgamos que tais noções são pertinentes para abordar os *Domingos da Criação*, de modo a considerar suas descontinuidades, a imprevisibilidade de seus gestos poéticos, bem como as dimensões “mutuamente constituintes” (PALLAMIN, 2015, p. 21), do político e do estético nesses acontecimentos.

Ao abordar os *Domingos* como um processo em aberto e elaborado em seis dias – que se prolongam por quase um ano inteiro – assumimos que partem de indagações no campo específico das artes plásticas, questões de ordem conceitual. Não temem, no entanto, o contato com outras expressões, com manifestações culturais das mais diversas e com o não-artístico. Sobre essa posição, o crítico nos fornece algumas indicações, ao definir-se como um “camelô da arte”:

Eu me considero uma espécie de camelô da arte, sempre disposto a vendê-la pelo preço mais baixo, sempre, porém, consciente de que a arte é uma experiência rara, especial, cristalina que merece o nosso

amor, mesmo que não custe nada ou custe tudo, pois a arte é a resposta que temos contra tudo o que nos diminui, amedronta, achincalha, menospreza. (MORAIS *apud* GONÇALVES, 2014, p.163).

A formulação conceitual dos *Domingos* colocava em primeiro plano a questão da criatividade. Observamos e discutimos esses aspectos ao pensar as referências feitas por Moraes ao *crelazer* de Hélio Oiticica e as menções feitas ao pensamento crítico de Mário Pedrosa acerca da *educação estética*. Noções tomadas como referência, respectivamente, para seu *museu pós-moderno* e para algumas das proposições como coordenador do setor de cursos do MAM RJ.

Propostas de participação dos anos 1960 exerceram marcante influência na formulação conceitual dos *Domingos*. Ao lado delas, podemos sublinhar outros três aspectos determinantes: os novos procedimentos de uma *arte de guerrilha* (FREITAS, 2013), a dinamização de sensibilidades contraculturais (FAVARETTO, 2017) e os vínculos com reflexões próprias ao campo da educação; que contribuíram para atribuir outros sentidos à participação do público e do corpo, nessas manifestações.

Consideramos também que os *Domingos* são profundamente marcados pelas condições de interdição às liberdades políticas, mesmo que esses sentidos nem sempre sejam visíveis. Napolitano (2017, p. 172) esclarece alguns últimos aspectos da relação entre arte, política e cultura, durante a ditadura brasileira, que julgamos pertinentes para abordar esses dias. Comentando texto de Torquato Neto, um dos expoentes da cultura *underground* no país, sublinha passagem de seu pensamento e interpreta os significados de uma hipertrofia do cultural, nesse momento:

Invente. Uma câmera na mão e o Brasil no olho: documente isso amizade. Não estamos do lado de fora e do lado de fora é a mesma transa: underground subterrânea etc. A realidade tem suas brechas, olhe por elas, fotografe, filme, curta dizendo isso. A hipertrofia da cultura como elemento não apenas de resistência política, mas também de sobrevivência individual e experiência coletiva, era uma das marcas da vertente contracultural. O ativismo cultural ganhava ares de vitalidade [...] reinventando a linguagem e diluindo a fronteira entre arte e vida, em uma operação estética e existencial nem sempre bem sucedida.

A ideia de ocupar todas as “brechas” e espaços vazios aparece em alguns depoimentos sobre os *Domingos* e em gestos poéticos desses dias [Figura 44]. Revelando sensibilidade análoga, podemos mencionar o texto de

Artur Barrio sobre a manifestação *Um domingo de papel* [Figura 45]. *DOM,...O, DE...P...PEL*, publicado originalmente em **BuDUM**, periódico *underground* dedicado à reprodução de textos mimeografados. A escrita de Barrio alude à suas *Situações*, desenvolvidas no espaço público, construindo relações de estranhamento e repulsa na referência ao conto infantil tradicional O pequeno polegar, em uma livre associação com “larvas quentes espumantes” e “ratazanas pústulas”. A primeira parte, intitulada Histórias para crianças, é seguida por esse texto; combinação singular de deboche, tédio, euforia e desespero:

DOM ...O, DE...P...PEL,

Fechado no seu ataúde cercado por baratas flamejantes, o crítico morto pensava enquanto os vivos dormiam3/ agora vamos tomar um sorvete bem gelado e comer um sanduíche de carne sem osso, por favor, sim, os filmes estão ótimos apesar de mudos, dizia F. de M. lendo seu papel/ Então eis que as chamuscas surgiram em galope desenfreado sumindo ao dobrar a primeira dobra3333333.../ sim muita liberdade muitas maravilhas coloridas ALÔ alô aqui fala da américa comuminúsculo, sim o sol está virando cinza e pôsdensa a atmosfera apesar do dia estar tão luminoso/claro/ CUIDadopерigonacurva/////////.(**BuDUM**, 06 fev. 1971).

Fig. 44. *Domingo terra a terra*, 28 abr. 1971. Fonte: (GOGAN e MORAIS, 2017, p. 75).

Fig. 45. *Um domingo de papel*, 24 jan. 1971. Fonte: (GOGAN e MORAIS, 2017, p.28)

[Considerações finais]

Poéticas do desvio: entre arte e educação.

Passados alguns anos dessas manifestações, o diagnóstico feito por Frederico Moraes (1975, p. 114) sobre o estado da produção em artes no Brasil era bastante pessimista. Em *A crise da vanguarda no Brasil* – texto inédito da obra de 1975, que reunia seus artigos publicados em jornais e revistas – o crítico afirma:

Com a atividade de vanguarda colocada à margem e com o afastamento (ou demissão) da crítica de suas funções específicas, a única renovação havida neste início de década, foi, de fato, a do mercado de arte.

A tendência à *desmaterialização* e as propostas de fusão entre arte e vida – vigentes na produção de artistas dos anos 1960 e 1970 – abrigam ambiguidades e impasses, que não abordaremos neste estudo com a devida atenção. Consideramos pertinente indicar, no entanto, as ponderações fundamentais feitas por Lucy Lippard (1973) no posfácio da obra, ***Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972***, estudo sobre a

geração de artistas conceituais norte-americanos e europeus¹⁰⁸, que recusaram a condição objetual da arte, pretendendo, assim, mobilizar sentidos críticos em suas produções. De acordo com as conclusões dessa autora:

As esperanças de que a arte conceitual seria capaz de evitar a comercialização generalizada e a postura 'progressiva' do modernismo eram em geral infundadas. Parecia, em 1969, que ninguém, nem mesmo um público ávido por novidades, pagaria [...] por um xérox que fazia referências a um evento já acontecido e não presenciado, por um conjunto de fotografias que documenta uma condição ou situação efêmera [...] Três anos mais tarde, os maiores artistas conceituais estão vendendo por valores significativos aqui e na Europa; são representados [...] pelas galerias mais prestigiosas do mundo. (LIPPARD, 1973, p. 263, tradução nossa).

As questões colocadas por Lippard (1973) pensam as desventuras do projeto levado à frente por artistas conceituais, considerando que suas aspirações utópicas – o desejo de transformar a sociedade através da arte – não perduraram para além de alguns anos poucos. Indaga-se também, nessa direção, em que medida suas práticas efetivamente foram capazes de transformar os museus, as instituições e as formas de circulação da arte. No caso dos *Domingos da Criação*, consideramos fundamental pensar – ao lado dessas questões – a validade contemporânea das formas de participação e inventividade coletiva que foram mobilizadas nessas experiências. Sem pretender dar respostas conclusivas a todas essas questões, nestas considerações finais, tentaremos observar possíveis derivações dos *Domingos*, imaginando alguns diálogos, mesmo que indiretos, com indagações e propostas contemporâneas.

Essa tarefa nos coloca alguns desafios. Em um primeiro plano, é preciso considerar que proposições pautadas pela noção de liberdade podem encontrar efeitos absolutamente opostos aos pretendidos. Assim como, proposições da arte – que afirmam a centralidade da educação, como questão, (ou na acepção de Bourriaud que voltam-se à dimensão relacional da arte) – acabam permanecendo distantes de um real compromisso com os públicos ou com a reconstrução de redes de sociabilidade, em sentidos efetivamente democráticos.

Diante dessas questões amplas, recorreremos às observações feitas na entrevista de Amir Haddad (in GOGAN e MORAIS, 2017, p. 179), no

¹⁰⁸ Menciona também exemplos latino-americanos, como o Grupo Rosário e o evento *Tucumán arde*. (LIPPARD, 1973).

levantamento da memória dos *Domingos*. Elas oferecem algumas indicações, que servem como ponto de partida para pensar o sentido próprio da ideia de “deseducação”, nesses seis dias. Sobre essas questões o teatrólogo comenta:

[...] a gente trabalhava muito nessa ideia, desmontar a escola, deseducar, no sentido de que educação é um instrumento de dominação ideológica; a educação não é pura, não é desinteressada. Você educa um cidadão, num sentido para obter dele aquilo que você acha que precisa dele, ele não é educado libertariamente [...] ele é educado para servir. Então, pra gente, deseducar significa contestar todos os padrões culturais da época. Todas as linguagens, todos os procedimentos.

Realizando um balanço autocrítico acerca dessas perspectivas de educação, e sobre o sentido da educação libertária para sua geração, Amir Haddad (in GOGAN e MORAIS, 2017, p. 179) pondera:

[...] na época se mexia na sala de aula, se mexia na relação do professor, se mexia na forma frontal, todo mundo tem que ficar em roda, entende? [...] No fim era uma coisa tão rígida quanto qualquer outra! Mas era uma tentativa de sair daquele modo de educação que vinha pra gente historicamente, da ditadura Vargas.

Frente a esses apontamentos – e pensando questões relativas às práticas artísticas e educativas contemporâneas – avaliamos que os gestos críticos dos *Domingos da Criação* não são reproduzíveis por intermédio de uma repetição contemporânea e direta de suas propostas. Ao longo desta investigação, procuramos demonstrar que suas proposições “desviantes” estão vinculadas à determinadas condições históricas e culturais, revelam novas subjetividades políticas e estratégias de resistência, voltadas à vida não-repressiva ou, nos termos de Frederico Moraes, à vida “político-criadora”. Essas manifestações se ligam, portanto, a um projeto estético-pedagógico preciso. Paralelamente, demarcamos a importância de considerar a atuação de Frederico Moraes, seu projeto crítico e pedagógico, intimamente interligado ao de parcela expressiva dos artistas e atores – dos mais diversos campos de atuação – que estiveram reunidos em torno das atividades do MAM RJ na virada entre os 1960 e 1970. Considerando, finalmente, que esses aspectos, mutuamente constituintes, possibilitam uma aproximação dos sentidos abertos que essas manifestações assumiram, bem como uma compreensão de seu teor experimental próprio.

No entanto, em nossa perspectiva, rememorar esses encontros perde o sentido se nos afastamos da tarefa de considerar a validade contemporânea de

seus “exercícios de liberdade”; as instâncias em que tal exercício ainda pode ser efetivo.

Entendemos assim que a atualidade dos *Domingos* reside nos modos como propõem espaços de encontro e *visibilidade* na cidade, tomando-a como laboratório, campo de possibilidades, espaço feito de relações sociais e humanas imprevistas. E o mais importante, assumindo a horizontalidade e a imprevisibilidade, não enquanto aspectos ocasionais, mas desejados. Sua originalidade, dentro de seus limites próprios, se abriga na vontade radical de inscrever a arte na vida comum. Sobre a atualidade dessas questões, ao pensar a arte pública, as práticas artísticas contemporâneas e as múltiplas dimensões culturais na cidade, Pallamin (2015, p. 12) fala em uma clara “tensão entre o estético e o político”; expondo a centralidade dessas relações.

Pensando o contexto das instituições museológicas e seus sentidos espetaculares (ARANTES, 1991) (HUYSEN, 1997); assumimos que os gestos dos *Domingos da Criação*, mesmo que vinculados às ideias de um *museu pós-moderno, plano piloto da futura cidade lúdica*, contrastam com as formas de sociabilidade identificadas no interior dos *novos museus*. Segundo Fabbrini (2008, p. 262), ao produzirem relações sociais pautadas por um *desafetamento*, esses espaços têm sido interpretados por alguns autores (tal como demonstra, exemplarmente, o pensamento de Baudrillard) como sintomas da “estetização do social que se seguiu ao projeto moderno de desestetização da arte”.

Voltando-se à outros aspectos da cultura contemporânea, no prefácio de **O Retorno do Real**, ao tratar das guerras da cultura – que, em sua perspectiva, tornam as “velhas funções da crítica mais urgentes do que nunca” – Hal Foster (2017, p. 14) postula o papel da arte e da crítica na promoção de um debate aberto, entre grupos culturais diversos. Suas observações sobre o contexto contemporâneo, revelam uma perspectiva, da arte e da cultura, como territórios de disputa. Seus escritos de fins dos anos 1990, mostram-se extremamente atuais, ao abordarem uma atmosfera reativa:

A grande ameaça à arte e à academia, dizem-nos, vem dos artistas mal-comportados e dos acadêmicos radicais [...] até agora a direita ditou as guerras da cultura e dominou a imagem pública da arte e da academia, enquanto o leigo é levado a associar a primeira à pornografia e a segunda à doutrinação, e ambas ao desperdício do dinheiro do contribuinte [...] Por fim, contudo a aposta fundamental na

arte e na academia: a preservação, numa cultura administrada, afirmativa, de espaços para o debate crítico e a visão alternativa. (FOSTER, 2017, p. 15-16)

Considerando essas questões fundamentais, pretendemos esboçar uma aproximação entre os *Domingos* e outras propostas contemporâneas que mobilizam sentidos críticos para a arte – expressam recusa semelhante dos espaços institucionalizados – ou que assumem certa distância crítica, desejando subverter lógicas e formas de relacionamento, entre a arte e seus públicos.

Cabe observar que, ao menos desde os anos 1990, despontam diversas proposições artísticas, no Brasil e no mundo, que se voltam à construção (ou à reconstrução) de redes de sociabilidade e de espaços de convívio. Intervenções no espaço público, ou no interior das instituições, que frequentemente se voltam à reconstrução de laços sociais. Tal como oferece exemplo a proposta de Rirkrit Tiravanija para a Bienal de Veneza, descrita por Bourriaud (2009, p. 35):

Sobre uma estante de metal há um fogãozinho aceso que mantém em ebulição uma panela de água. [...] Junto à parede há caixas de papelão, na maioria abertas, contendo pacotes de sopas chinesas desidratadas que o visitante pode consumir a vontade acrescentando água fervente que está à sua disposição.

Nos termos formulados por esse autor, trabalhos como o de Tiravanija direcionam-se à dimensão relacional da arte. Outros autores enfatizam o aspecto dialógico e crítico, de parcela expressiva das práticas artísticas contemporâneas – em que a contribuição da educação, enquanto campo do conhecimento ou questão epistemológica – torna-se central. Propostas essas, que frequentemente tomam como referências, os trabalhos radicais dos anos 1960 e 1970. (GONÇALVES, 2012).

Consideramos que além da relativa proximidade com investigações poéticas como essas, os *Domingos da Criação* inscrevem-se na história dos museus brasileiros como ações de democratização da experiência estética e de reconhecimento de um sentido educativo amplo para essas instituições. Mesmo que sejam referências históricas ainda pouco conhecidas entre os setores de educação dos museus de arte.¹⁰⁹ Não pretendemos sugerir, no

¹⁰⁹ Pensamos também – mesmo que não tenha sido objeto central de nossa reflexão ao longo desta investigação, o espaço ainda restrito e pouco valorizado da arte/educação e dos

entanto, que essas propostas e práticas se aproximavam das formas contemporâneas de compreensão da arte/educação, bem como das importantes contribuições de educadores e pensadores que problematizaram os modos de transmissão da cultura e do conhecimento, mobilizados nas proposições modernistas da educação em artes (IAVELBERG, 2017); (BARBOSA, 1998).

Se esses seis dias, podem ser observados, ora como propostas "conceituais", proposições "curatoriais" ou, em um sentido mais recente, como "curadorias educativas", acreditamos que a esses modos de abordar os *Domingos* pode escapar um de seus sentidos originais: o fato de ocupar um "entre - espaço", das questões da arte e da educação, sem subsumir-se a nenhum dos dois campos. Afinado, finalmente, à noção de um *exercício experimental da liberdade*.

Os significados dos *Domingos* também se desdobram na sua repercussão pública, nos anos 1970, nos modos como contribuíram – ainda que dentro de um alcance restrito – para repensar aspectos da arte e dos museus contemporâneos no Brasil. Nesse sentido, ressaltamos que a opção pelo espaço público é fundamental para compreender os sentidos políticos, a dimensão coletiva, assumida por essas experiências.

Consideramos, por fim, a posição em "paralaxe" – tal como formulada por Foster (2017) a respeito dos paradoxos das vanguardas tardias do século XX – como proposta metodológica interessante para abordar essas experiências. Entre arte e educação, entre o moderno e o contemporâneo, entre o museu e o espaço público, os *Domingos* desafiam a tentativa de fixar uma imagem única de suas manifestações.

“programas públicos” em boa parte dos museus brasileiros, apesar do caminho já percorrido, ao menos desde os anos 1980 (de modo mais consistente), no sentido do fortalecimento desses setores nos museus. (BARBOSA, 1998); (GONÇALVES, 2014).

Referências

- ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. Os museus, a Bienal e as novas linguagens. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. (org.) **A arte brasileira no século XX**. São Paulo: ABCA: MAC USP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de. **Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade**. São Paulo: Itaú cultural/EDUSP, 1999.
- AMARAL, Aracy (org.). **Projeto construtivo na arte: 1950-1962**. São Paulo: FUNARTE, 1977.
- AMARAL, Aracy. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira (1930-1970)**. São Paulo: Studio Nobel, 2003.
- ARANHA, Carmen S. G. e NICOLAU, Evandro. **O museu de arte como lugar da educação: memória, imaginação e pensamento**. In: ARANHA, Carmen S. G. e CANTON, Katia (orgs.). **Espaços de mediação: a arte e seus públicos**. São Paulo: MAC USP, 2013.
- ARANHA, Carmen S. G. e CANTON, Katia (orgs.). **Espaços de mediação: a arte e seus públicos**. São Paulo: MAC USP, 2013.
- ARANTES, Otília. Depois das vanguardas. **Arte em Revista**, São Paulo, ano 5, n.7, ago. 1983, p. 4-8; 10-12; 14-15; 18; 20.
- ARANTES, Otília. **Mário Pedrosa: Itinerário Crítico**. 2a ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ARANTES, Otília. Os novos museus. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 31, out. 1991.
- ARCHER, Michel. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- AYALA, Walmir. Cerimônia em três tempos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 mar. 1973.
- BARBOSA, Ana Mae. **Tópicos utópicos**. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.
- BARBOSA, Ana Mae. Mediação cultural é social. In: BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane (orgs.). **Arte/Educação como mediação cultural e social**. São Paulo: São Paulo: UNESP, 2009.
- BARRIO, Artur. DOM,... O,,DE...P...PEL. **BuDum**, Rio de Janeiro, n.1, 06 fev. 1971.
- BARRIO, Artur. Textos, manifestos e um “texto mais recente”. **Revista Visuais (Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UNICAMP)**, nº 2, v.2, 2016.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

BITTENCOURT, Francisco. A geração tranca-ruas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 09 mai. 1970.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRAGA, Paula. Conceitualismo e vivência. In: BRAGA, Paula. **Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac e Naif, 2002.

CAMNITZER, Luis. Una genealogia del arte conceptual latino-americano, **Continente Sul Sur**, Porto Alegre, n.6, nov.1997, pp. 179-230.

CAMNITZER, Luis. Contemporary colonial art. In: ALBERRO, Alexander e STIMSON, Blake (orgs.). **Conceptual art: a critical anthology**, Cambridge (Massachusetts), The MT Press, 1999.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COELHO, Cláudio Novaes P. A contracultura: o outro lado da modernização autoritária. In: RISÉRIO, Antônio (vários autores). **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

D ÂNGELO, Martha. **Educação estética e crítica de arte na obra de Mário Pedrosa**. Rio de Janeiro: Nau, 2011.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte: arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus, 2006.

DUARTE, Paulo Sérgio. Anos 70 - A arte além da retina. RISÉRIO, Antonio (vários autores). **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005.

DUNN, Christopher. **Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira**. São Paulo: UNESP, 2009.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. A Altermodernidade de Nicolas Bourriaud. **Trans/Form/Ação**, v. 35, n. 3, Marília, set. /dez., 2012, p. 259-266.

FABRINI, Ricardo N. A fruição nos novos museus. **Especiaria - Cadernos de Ciências Humanas**, v. 11, n.19, jan./jun. 2008, p.245-268.

FABRIS, Annateresa. E no princípio foi Duchamp... In: FABRIS, Annateresa e GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (orgs). **Os lugares da crítica de arte**. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial, 2005.

FABRIS, Annateresa. Prefácio. In: FREITAS, Artur. **Festa no vazio: performance e contracultura nos encontros de arte moderna**. São Paulo: Intermeios, 2017.

FABRIS, Annateresa. Figuras do moderno (possível). In: SCHUWARTZ, Jorge (org.). **Da Antropofagia a Brasília: 1920-1950**. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 41-51.

FAVARETTO, C. A contracultura, entre a curtição e o experimental. **MODOS. Revista de História da Arte**. Campinas, v. 1, n.3, set. 2017, p.181-203. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/872>>. Acesso em 15 jan. 2019.

FAVARETTO, Celso. Nos rastros da tropicália. **Arte em revista**, São Paulo, v.5, n.7, 1983, p.31-38.

FAVARETTO, Celso. Por que Oitica. In: RIBENBOIM, Ricardo. **Por que Duchamp?**. São Paulo: Itaú Cultural/ Paço das Artes, 1999 (catálogo).

FAVARETTO, Celso. **Tropicália, Alegoria, Alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FIZ, Simón Marchán. **Del Arte Objetual al Arte de Concepto: Las Artes desde 1960**. Madrid: Alberto Corazón, 1974.

FOSTER, Hal. **O retorno do real: a vanguarda no final século XX**. São Paulo: Ubu editora, 2017.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. Posfácio de Daniel Defert. São Paulo: Edições n-1, 2013.

FREIRE, Cristina. Afasias na crítica de arte contemporânea. In: FABRIS, Annateresa e GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. (orgs.). **Os lugares da crítica de arte**. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial, 2005 b.

FREIRE, Cristina. Do perene ao transitório: novos paradigmas para o museu de arte contemporânea. In: MAGALHÃES, Ana (org.). **Seminário internacional Arquivos de Museus e Pesquisa**. São Paulo: MAC USP, 2010, p. 93-100.

FREIRE, Cristina. O presente-ausente da arte dos anos 70. In: RISÉRIO, Antonio (vários autores). **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005 a.

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

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

FREITAS, Artur. **Festa no vazio: performance e contracultura nos encontros de arte moderna**. São Paulo: Intermeios, 2017.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOGAN, Jéssica e MORAIS, Frederico. **Domingos da criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação**. Rio de Janeiro: Instituto MESA, 2017.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Arte contemporânea e crítica de arte**. In: FABRIS, Annateresa e GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (orgs). **Os lugares da crítica de arte**. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial, 2005.

GONÇALVES, Mônica Hoff. **A virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas e o contexto de arte brasileiro**. Porto Alegre: Instituto de Artes, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (dissertação de mestrado), 2014.

GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão, vanguarda e subdesenvolvimento: ensaio sobre arte**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

HUYSSSEN, Andreas. **Memórias do modernismo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

HUYSSSEN, Andreas. Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa. **Revista do IPHAN**, n. 23, ano 1994.

IABELBERG, Rosa. **Arte/educação modernista e pós-modernista: fluxos na sala de aula**. Porto Alegre: Penso, 2017.

JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 2004.

JAREMTCHUK, Dária. **Anna Bella Geiger: passagens conceituais**. São Paulo: EDUSP, 2007.

JAREMTCHUK, Dária. Espaços de resistência. MAM do Rio de Janeiro, MAC USP e Pinacoteca do Estado de São Paulo. **Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP**, v. 8, 2006, p. 91-98.

LIPPARD, Lucy. ***Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972***. Berkeley: Praeger, 1973.

LYOTARD, Jean- François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

MARCUSE, Herbert. **Eros e a civilização**. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.

MATOS, Olgária. **Paris 1968: as barricadas do desejo**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

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

MORAIS, Frederico. **Arte é o que eu e você chamamos de arte**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

MORAIS, Frederico. Apocalipopótese no aterro: arte de vanguarda levada ao povo. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 26 jul. 1968.

MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o Corpo é o motor da "obra". **Revista de Cultura Vozes**, Rio de Janeiro, n.1, jan.-fev. 1970.

MORAIS, Frederico. Plano-piloto da futura cidade lúdica. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 06 jun. 1970.

MORAIS, Frederico. Um domingo de papel. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 23 jan. 1971.

MORAIS, Frederico. Um domingo tecido a fio. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 28 mar. 1971 (Segundo Caderno).

NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) - ensaio histórico**. São Paulo: Intermeios/USP, 2017.

NEOVANGUARDAS. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2008 (catálogo).

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a Ideologia do espaço de arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OITICICA, Hélio e CLARK, Lygia. **Lygia Clark_Hélio Oiticica: cartas, 1964-74**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PALLAMIN, Vera. **Arte, cultura e cidade: aspectos estético-políticos contemporâneos**. São Paulo: Annablume, 2015.

PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III**. 1a ed., 1a reimpressão, São Paulo: EDUSP, 2004 a.

PEDROSA, Mário. **Arte. Ensaios: Mário Pedrosa**. (org.) Lorenzo Mammi. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PEDROSA, Mário. **Forma e percepção estética: textos escolhidos II**. (org.) Otília Arantes. São Paulo: EDUSP, 1996.

PEDROSA, Mário. **Política das artes**. (org.) Otília Arantes. São Paulo: EDUSP, 2004 b.

PEDROSA, Mário. **Mundo, homem, arte em crise**. (org.) Otília Arantes. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PONTUAL, Roberto. **Roberto Pontual: obra crítica**. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2013.

PONTUAL, Roberto. Quando a vida inventa a arte. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 24 jul. 1971.

RAGON, Michel. Da crítica considerada como uma criação. In: RESTANY, Pierre. **Os novos Realistas**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante - cinco lições sobre emancipação intelectual**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

REBOUÇAS, Júlia Maia. **Eis a arte: a atuação do crítico, curador e artista Frederico Moraes**. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Artes. Escola de Belas Artes, UFMG, 2017 (tese de doutorado).

RIBEIRO, Marília Andrés. Entrevista com Frederico Moraes. **Rev. UFMG**, Belo Horizonte, v.20, n.1, jan./jun. 2013, p.336-351.

RIBEIRO, Marília Andrés. **Neovanguardas: Belo Horizonte, anos 60**. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

RIBEIRO, Marília Andrés. Reflexão sobre a arte brasileira nos anos de 1960/70. **Revista Porto Arte**. Porto Alegre, v. 19, n. 33, nov. 2012.

RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: UNESP, 1993.

ROSZAK, Theodore. **A contracultura: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil**. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1972

RUIZ, Giselle de C. **Arte/Cultura em trânsito: o MAM RJ na década de 1970**. Rio de Janeiro: Mauad/FAPERJ, 2013.

SANT'ANNA, Sabrina Marques 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.

SANT'ANNA, Sabrina Marques Parracho. O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. In: **Arte e vida social**. Marseille: OpenEdition Press, 2016. Disponível em: <books.openedition.org/oep/559#ftn12> Acesso em 12 jan. 2019.

SCHWARTZ, Roberto. **Cultura e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

TEIXEIRA, Célia. Livre som do domingo. **Última Hora**. Rio de Janeiro, 1971.

TEJO, Cristiana Santiago. **A gênese do campo da curadoria de arte no Brasil: Aracy Amaral, Frederico Moraes, Walter Zanini**. Recife: Programa de Pós-graduação em Sociologia. Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, 2017 (tese de doutorado).

Um caminho para descobrir a arte: Liberdade total no curso do MAM. **O Globo**, Rio de Janeiro, 20 jan. 1971.

Um domingo terra-a-terra. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 27 abr. 1971.

Um laboratório de vanguarda. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 15 out. 1969.

VARELA, Elizabeth Catoia (coord.). **Trajetória: cursos e eventos MAM RJ**. Rio de Janeiro: MAM RJ, 2016 (inventário de cursos).

WILENER, Alfred. **L'image-action de la société ou la politisation culturelle**. Paris: Du Seuil, 1970.

WILNER, Renata. **A experiência dos Domingos da Criação no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997 (monografia).

Entrevistas

Entrevista de Frederico Moraes, concedida à Gonzalo Aguillar. Disponível: <<http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=9384&portal=cronopios>>. Acesso em 10 jan. 2019.

Entrevista de Frederico Moraes, concedida à Renata Wilner. Disponível em: CEPEDOC/ MAM RJ.

Depoimentos

Depoimento concedido por Frederico Moraes à autora, em 27 ago. 2018, Rio de Janeiro, RJ.

Material audiovisual

COELHO, Guilherme. **Um domingo com Frederico**. Filme documentário, Matizar, 2011.

MORAIS, Frederico. **Criatividade de maio e os Domingos da Criação** (80 slides, 15'), 1997.

Arquivo

Acervo CEDOC (MAM RJ).