

Notas sobre experimentação e fruição: MAM-Rio enquanto “laboratório experimental”

ANNA CORINA GONÇALVES DA SILVA*

“O exercício experimental da liberdade”,¹ inicia este texto evocando o que o crítico de arte Mario Pedrosa sugeriu ser a “síntese” de uma geração de artistas brasileiros que se destacaram na maneira em que esses encontraram para expressarem-se artisticamente. Assim, a partir do termo evocado por Pedrosa, tentarei esboçar o percurso que segui ao longo de minha Dissertação de Mestrado diante das noções de *lugar*, *experimentação*, *espaço*, *arquitetura e arte*, presentes na concepção de criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e nas propostas artistas brasileiras entre os anos 1960 e 1970.

A hipótese dessa pesquisa é propor um diálogo com as noções de *espaço* e *lugar* que permeavam o circuito artístico da vanguarda brasileira e a ideia de arquitetura do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Entendo que o vínculo entre arquitetura e arte não se faz somente nos espaços expositivos do museu, assim procuro com isso, tencionar estes dispositivos pensando o MAM-Rio como um *abrigo*, não apenas devido à repressão causada pela ditadura militar, mas no sentido de um laboratório, um *lugar experimental*: “os fios soltos do experimental são energias que brotam para um número aberto de possibilidades no Brasil há fios soltos num campo de possibilidades: porque não explorá-los.” (OITICICA, 1972: 06)

E é no emaranhado desses *fios* que essa abordagem procura privilegiar a figura do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro enquanto um espaço arquitetônico “movente”², que envolveu e possibilitou eventos e diálogos artísticos na busca por promover vivências, experiências e interações entre seus frequentadores e *lugar*; entre produção artística e território museológico, ou seja, na possibilidade de conduzir-nos a uma experiência sobre

* Historiadora, Especialista em Artes Plásticas e Mestre em História Social da Cultura pela PUC-Rio. Professora do curso de Artes Visuais da Unigranrio.

¹ “O exercício experimental da liberdade evocado por MARIO PEDROSA não consiste na ‘criação de obras’ mas na iniciativa de assumir o experimental”. In: (OITICICA, 1972:03)

² Nossa pesquisa “esbarra” nas noções de arquitetura moderna e arte contemporânea e propõe um diálogo entre esses campos através das manifestações presentes entre os anos 1960 e 1970, em escritos e trabalhos de artistas e arquitetos e que problematizam a ideia de espaço, lugar, museu, artista, obra e espectador. “Essa modalidade de expressão é a mais absoluta e abstrata que tende a arte atua; tende a sintetizar a pura atitude do espírito, do seu imutável diálogo, sem prebívoco, num sentido de universo novo. Origina-se da arte abstrata e concreta de sentido absoluto da primeira metade do século (Mondrian, Kandisky, Malevich, Pevsner) e dos grandes instrutores do movimento na escultura, arte de espaço por excelência, (Calder, Schöffer), sendo que aqui toma o importantíssimo aspecto da participação do espectador no movimento; este não é possível sem a participação direta, quase corporal.” In: (OITICICA, 1961: 02)

percepção espacial diante dos estímulos corporais construídos nos conjuntos de *sensações passadas* por este lugar.

Entendo que a “descoberta da paisagem urbana” como uma questão explorada pela arte promovendo ao universo artístico a extensão de linguagens e a inauguração de um *espaço* entrelaçado em percepções sensoriais, mas que é, ao mesmo tempo, *real*. Essa sugestão, - de uma relação com o “campo sensorial”-, é explorada e está presente em escritos de artistas e arquitetos, ou seja, em procurar ampliar o campo artístico e arquitetônico em articulações que derivam *fluxos, fragmentação e permeabilidade temporais*, na possibilidade de promover uma conexão entre arte e paisagem urbana. Poéticas artísticas que transpõem para uma articulação em constante transitoriedade, do que é ou foi vivenciado, pois, entendo a noção de arte como sendo a integração entre arte e vida, ou seja, uma *ação participativa*.

Proposta esta, que está presente nos trabalhos de Helio Oiticica, Lygia Pape, Lygia Clark, Antonio Manuel, entre outros, nos quais apontam para um circuito de certa forma marginal, mas que se estabeleceu por meio de *proposições e ações* lançadas enquanto sugestão em ampliar os campos de atuação da arte. O modo com que estas relações se desdobram nos levantam inquietações quanto ao modo de tratamento e descrição destas expressões artísticas que podem vir a se tornar atos que não são palpáveis ou existiram por instantes, como por exemplo: pelo cheiro, tocar ou andar. Sua transposição para uma fotografia, vídeo, pintura ou instalação nos questiona quanto aos caminhos e escolhas a serem estabelecidos com estas interferências, a fim de evitar que a pesquisa se torne mero relato descritivo de uma “obra de arte”.

Onde ocorre a paisagem? As paisagens não formam, em seu conjunto, uma história e uma geografia. Seus limites são indefiníveis, não tem localização, hierarquia nem centro. De que forma então apontar o sopro que abala o espírito, quando chega a paisagem? Sua força se faz sentir pelo fato de interromper as narrações. Em vez de contar, apresentar. Mas como, se falar de como e quando se chegou – dos acontecimentos, da ação? A narração fez correr o tempo, a paisagem o suspende. A poesia não nasceria da compreensão das palavras e da incapacidade das palavras darem conta da paisagem. Ela torna disponível a invasão das nuances, torna passível ao timbre: é a escrita da descrição impossível. (PEIXOTO, 2003: 37)

Os escritos e produção de artistas como Helio Oiticica, Antonio Manuel e Artur Barrio, entre outros, ainda são *labirintos* de eventos e ações no espaço a serem percorridos – sobretudo no Aterro do Flamengo, no Museu de Arte Moderna do Rio Janeiro, nas ruas do centro da cidade e nas escolas de samba. Território e encontro do ato artístico com a escrita,

como maneiras de *propor* experiências, ou como sugerido pelo próprio Oiticica: “MUNDO-ABRIGO é proposição” (OITICICA, 1973: 01), no modo de explorar os limites e possibilidades encontradas no *espaço* e na arte. Eis, portanto, a inquietação que nos parece atravessar a relação escritos-obras-vida: como falar desse universo experimental sem ter-se experimentado? Em outros termos, como elogiar os sentidos, apologizar o *mundo-vivido* e o *experimentado*? Diz Oiticica:

*Quando digo explorar o mundo q seria? – a meu ver o q deve ser é q eu estaria cogitando da possibilidade especial quanto à atividade-comportamento individual na qual postos de lado todos os hang-ups q nos ligam ao ambiente-terra imediato onde “crescemos” e o convívio compulsório q daí advem (família, etc.) e nos lançamos on our own numa condição de explorar (nem q seja por um instante) e **conhecer o que não se conhece** e nesse instante o MUNDO torna-se SHELTER: se isso se torna motivo para contínuo experimentar assume-se **o experimental**: não interessam as formas intermediáveis e casos individuais (lentos, por etapas, instantâneos, etc.). (OITICICA, 1973: 02)*

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

Paralela a essa ampliação dos campos de atuação da arte, temos no Brasil, o surgimento da concepção de “espaço moderno”, como por exemplo, o projeto arquitetônico do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro que pretendia instaurar uma nova dinâmica a função do museu, de forma a adequar o edifício a dispor de maneira versátil as propostas que envolvem o ideal “moderno de museu”: além do salão de exposições o caráter funcional do museu, também abrangeria escola, teatro, cinema, entre outros. Sobre as políticas de incentivo a criação de museus, Maria Cecília França Lourenço destaca:

O plano de governo [do então Presidente Juscelino Kubitschek] para avançar “50 anos em 5”, seu slogan como candidato, reúne trinta metas em cinco setores: energia, educação, transportes, alimentos e indústria de base, nada afirmando sobre cultura, que se reduz ao discurso de Costa [Lucio Costa]. Museu, então, fica para depois. Assim, somente será após 25 anos será inaugurado o Museu de Arte de Brasília, embora uma série de iniciativas para reunir obras sejam realizadas. O exemplo federal dá o tom e, sob a ótica dos museus, há pouco a citar: instalação provisória, no Teatro São Pedro, em 1957, do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (aberto em 1954), ainda em 1957 funda-se o Museu de Arte da Pampulha (BH) e, em Salvador, oficializa-se, em 1959, o MAM da Bahia. (LORENÇO, 1999: 24)

O responsável pela obra do museu e de urbanização do Aterro do Flamengo foi Affonso Eduardo Reidy, então arquiteto da Prefeitura do Rio de Janeiro. No ano de 1954 é iniciada a construção do museu e as obras do aterro que teve como responsável pela área externa, além de Reidy o paisagista Burle Marx, que posteriormente foi um dos encarregados para urbanização do Parque do Flamengo, concluída em 1962. A inauguração do MAM-Rio ocorreu em 1958 com apenas a parte do Bloco-Escola concluída, que correspondia a 10.000 m² de um total de 36.000 m². Posteriormente, em 1967, é inaugurado o bloco de exposições contendo 20.000 m², apenas faltando à edificação do teatro. Entretanto, durante a viabilização do processo de construção, o projeto original foi sendo modificado e acabou não sendo construído, resultando na incompletude do conjunto arquitetônico idealizado por Reidy.

O centro do Rio de Janeiro se destaca por ter formado sua malha urbana integrada à natureza local, tendo com isso, uma configuração diversificada no contraste entre paisagem urbana e natural. Assim, obras como a construção do Aterro do Flamengo com o desmonte do Morro de Santo Antônio, exemplificam o trabalho dos arquitetos na presença da natureza, modificando-a, mas ao mesmo tempo, se integrando a ela em um invólucro entre espaço interior e espaço exterior. Ana Luiza Nobre destaca as metas pretendidas na construção do museu moderno, utilizando o MAM como exemplo:

Tratava-se de definir o papel do museu, dissociá-lo da imagem de um templo erudito e associá-lo a dinâmica do mundo moderno, ao espaço público, à cidade. Afinal, tudo que se esperava de um museu moderno era que ele se tornasse um verdadeiro pólo de irradiação cultural, atuando basicamente como agente educacional. (NOBRE, 1999: 78-79)

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

Na cidade do Rio de Janeiro, o Parque do Flamengo e o MAM-Rio reuniram eventos que envolveram a vanguarda artística em um território de “prática experimental”, ou seja, da ligação da arte com o espaço urbano, seu cotidiano e cultura, como “instrumento de construção da sociedade”. (BRITO, 1999: 08) Assim, esse território de diálogo entre

instituição museológica e vanguarda, propõe um diálogo com a prática artística que procurou manifestar-se no museu, mas que ao mesmo tempo se lançou no espaço urbano.

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

Era “um tempo de guerra / um tempo sem sol”, ameaçado pela censura, pelas perseguições, pelo terror cultural – densas nuvens pairando sobre a manhã já em si obscura. Mas eram jovens e rebeldes os artistas que se apresentavam na “Opinião 65” e queriam sustentar o sonho e revirar a arte e revolucionar o mundo. Como na voz-bandeira-de-protesto de sua musa Nara Leão: “tudo que eu sei é viver / e vivendo é que vou morrer / toma a decisão, tá na hora / que um dia o céu vai mudar / quem não tem mais nada a perder / só vai poder ganhar.” (ARAGÃO; COUTINHO, 1995: 25)

Em meio a este ambiente de contestação à ditadura militar, a *Opinião 65* apresentava trabalhos que criticavam o movimento *pop* enquanto influência e diálogo estético por serem considerados por esses artistas frutos do “imperialismo americano”. Além do conteúdo crítico à massificação dos meios de comunicação, artistas como Rubens Gerchman exploraram, através da *nova figuração*, temáticas que dialogavam com o cotidiano urbano. Outra característica dessa exposição está na proposta dos trabalhos apresentados, como se essas expressões simbolizassem a difusão do pensamento construtivo, mas com uma abordagem que nos sugere uma transição do movimento construtivista dos anos 50 para um *novo* fazer artístico a partir dos anos 60. Foi nessa exposição que Helio Oiticica apresentou pela primeira vez os *parangolés*, trabalhos que discutiam temporalidade, espacialidade e poética da obra, mas principalmente a relação entre cor, corpo e obra.

Preciosos indícios constituem as fotos que a francesa Desdémone Bardin, dirigida pelo “insight” do Hélio, tirou de um mendigo estacionado perto do MAM (Museu de

Arte Moderna – RJ) e seu envoltório de trapos, tralhas, sacos latas, sua parafernália de bugigangas recolhidas da descarga da grande cidade. Dessublimação do canônico e elevação do detrito. Dessa capacidade de atração pelo alheio e abaixo das instituições museológicas, desse observatório de um pária da família humana, o PARANGOLÉ parte e se transforma no ícone vorticista-corporal mais poderoso das artes contemporâneas. (SALOMÃO, 2003: 39)

A apresentação das capas, segundo o poeta Wally Salomão, era algo que “estava programado, mas não daquela forma bárbara que chegou, trazendo não só seus PARANGOLÉS, mas conduzindo um cortejo que mais parecia uma congada feérica com suas tendas, estandartes e capas.” (SALOMÃO, 2003: 59) A manifestação das capas vestidas pelos moradores da Mangueira, que de maneira incomum se apresentaram no vernissage, sustentou na proposta de Oiticica o questionamento do que poderia ser recebido pelo museu como um trabalho de arte e o que não poderia.

Quer poder simbólico inesperado: a fechada vernissage burguesa que se escancarou em hasteamento inaugural da bandeira do parangolé! Fincar uma bandeira cinética por entre os pilots projetados pelo arquiteto Afonso Eduardo Reidy para o MAM. Cartograficamente à margem do salão de exposição. Os jardins de Burle Marx com seus agaves fálicos e suas babosas exaltaram contentamento que se misturavam na brisa ao “Chanel número 5” e ao suor do samba. Era o otimismo vitorioso da ideia de participação do espectador. (SALOMÃO, 2003: 59)

Ao sair do MAM-Rio, conduzindo o grupo vestido com o parangolé para o jardim, o artista expôs a recusa em validar a existência de uma linguagem artística apenas quando presente em lugares originalmente destinados a ela, ou seja, o museu. O rompimento das fronteiras físicas e culturais desse lugar, para o artista, possibilitaria pensar o museu como um *fião* que é atravessado por *experiências* e *vivências*, na eliminação dos “limites” que definem o que está “dentro” ou “fora”³, o “museu é o mundo” como afirma Helio Oiticica.

Parangolé é a anti-arte por excelência; inclusive pretendo estender o sentido de ‘apropriação’ as coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim – coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais chamaria o público à participação – seria isso um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte, etc., e ao próprio conceito de exposição’ – ou nós o modificamos ou continuamos na mesma. Museu é o mundo; é a experiência cotidiana. (OITICICA, 1967: 03).

Além de Mostras e Salões de arte, o museu promovia projetos educacionais como o *Domingo da Criação* que ocorreu no período de janeiro a julho de 1971, a cada encontro

³ “São diversificadas dialéticas entre - Dada e Construtivismo, estrutura e experiência, o orgânico e arqueológico, fora da cidade, o espaço interior - o espiral em torno de um trabalho: transformação”. In: (O’DOHERTY, 1999: 45)

propunha-se ao público o manuseio de materiais diversificados, como *O domingo por um fio*, *O domingo de papel*, *O tecido de domingo*, *Domingo terra a terra*, *O som do domingo e o corpo a corpo do domingo*. Para seu idealizador, Frederico Moraes, as sugestões do manuseio de materiais não convencionais na arte favoreciam a criação de novas maneiras de interagir e davam possibilidade de qualquer participante ter afinidade em criar e participar do *processo*.

A arte deve ser encarada como um instrumento da vida, ajudando o ser humano a se encontrar, produzir-se a si mesmo. O homem é o objetivo. E não a arte. Se hoje a arte tende a dissolver-se no cotidiano, como atividade, e confunde-se com a vida – puro fluir –; se busca a rua como forma de libertação, o museu, como consequência, deixa de ser mero entreposto de originais, para transforma-se em um proponente de atividades lúdicas a se desenvolverem no espaço-tempo da cidade. (MORAIS, 1975: 65)

O Domingo de papel e *O Domingo por um fio* foram os primeiros da série de eventos no MAM. A manifestação promovia aproximar a arte de um público não frequentador de museus através da coletividade. A participação nessa instância é constituída através do conjunto – da relação com o outro – e da experimentação de materiais diversificados. Sua proposta envolveu artistas, monitores e visitantes, que promoveram através de atividades artísticas a modificação do estado de espaço expositor do museu para um *lugar de vivências*.

Daria Jaremtruck (2008:03-04) relaciona o papel desempenhado pelas instituições museológicas ao circuito experimental como *espaços de resistência*, pois se constituíram como refúgio e base para artistas e frequentadores compartilharem suas opiniões e desejos distintos às restrições impostas pelo governo. Assim, projetavam-se ideias quanto à função exercida pelos espaços de arte como um “abrigo” para artistas desenvolverem seus trabalhos no âmbito experimental. Porém, isso gerou discussões quanto à organização dos cursos e do acervo, pois se não houvesse um equilíbrio entre as duas funções, não seria possível a existência de ambos no museu. “A arte deve ser levada à rua. Para ser compreendida pelo povo, deve ser feita diante dele, sem mistérios. De preferência coletivamente. Qualquer um pode fazer arte. Boa arte.” (MORAIS, 1995: 102)

O MAM foi o principal museu de arte no período dos anos 60 e 70 no Rio. Seu espaço foi “palco” da primeira exibição dos *Parangolés*, citado acima – mesmo não sendo permitido dentro do MAM, de mostras marcantes quanto à crítica da vanguarda brasileira, de atividades como a Cinemateca auxiliando nas atividades cinematográficas e na exploração do recém-chegado *super-8*, como também na publicação de livros que eram fornecidos a preço de custo aos monitores e frequentadores do museu sendo denominado *Guia História e Crítica da Arte*,

que mesmo não se posicionando diretamente em apoio às novas tendências artísticas cariocas, foi um retiro para vários artistas que buscavam um diálogo crítico entre paisagem urbana, natural, instituição e participante, enquanto expressão artística vanguardista.

O incêndio do Museu em 1978, decorrente de um circuito elétrico, destruiu 90% de seu acervo, principalmente as obras *Cabeça cubista 1915* e *O Retrato de Dora Maar 1937* de Picasso, e trabalhos de: Miró, Salvador Dalí, Max Ernst, Rene Magritte, Ivan Serpa, Manabu Mabe e entre outros, além de todos os trabalhos presentes em uma grande retrospectiva de Joaquín Torres García, telas da fase construtiva [1927-1944] do artista uruguaio que faziam parte da exposição.

Mesmo se tratando de um Museu de construção recente, as causas do incêndio focaram-se em uma possível falha na rede elétrica ou um cigarro mal apagado. O certo foi a grande perda de um local que significou “refúgio” e referência para artistas, como também para os frequentadores dos eventos oferecidos pelo museu.

Trata-se de construir no construído, de criar lugar sem romper com a paisagem que se partiu. Um espaço pleno de significado, um lugar carregado de símbolos da sociabilidade. Uma arquitetura voltada para poesia da situação, impregnada pelo entorno, reinvestida de seu poder de evocação. Tentativa de restabelecimento de urbanidade, arquitetura de pequenos gestos e lembranças: redescoberta da cidade e discrição arquitetônica. Pressupõem um pertencimento. A arquitetura torna-se transformação do que está dado, quando o lugar é o fundamento do projeto. (PEIXOTO, 2003: 379)

“Um espaço produzido pelo movimento – em contínua variação, aberto e turbulento, em que os fluxos se distribuem -, em vez de fechado, feito para coisas lineares e sólidas.” (PEIXOTO, 2003: 336) A relação do museu com o *fluxo* de artistas e não-artistas que o percorriam e frequentavam é transmitida através de gestos e relatos *vivenciados* em um momento de instabilidade e conflito político. Ao expandir o *espaço* de produção da obra, em propostas refletidas no museu, espaço urbano, vida, etc., o trabalho de arte passou a entrecruzar e produzir transitoriedade, territorialidade e mobilidade através de um processo contínuo entre esses *corpos*.

No atual contexto cultural, o fenômeno da "obra em movimento" não é certamente limitada à música. Existem, por exemplo, os produtos artísticos que exibem uma mobilidade intrínseca, uma capacidade caleidoscópica para sugerir-se em aspectos constantemente renovados para o consumidor. (ECO, 2006: 30)

Uma *vontade construtiva geral de in-corporação* entre arte e arquitetura, na criação de um espaço de fluxo, de *acontecimento*, vivido entre os deslocamentos e intervenções. “O percurso – sucessivas composições e decomposições – é mais importante que a edificação.” (PEIXOTO, 2003: 377) Com isso, entendemos a própria disposição do espaço arquitetônico como um *propositor* e ativador de experiências:

Arquitetura do heterogêneo, da interrupção da não-coincidência. Mas não se pode fazer da obra um simples deslocamento. Ela mantém a disjunção, reúne a diferença. Articulações que são ao mesmo tempo lugares e espaços de movimento, figuras destinadas a acontecimentos, feitas para que eles tenham lugar. (PEIXOTO, 2003:377)

A interação e consonância entre seus frequentadores e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro se estendeu em um contato e processo de construção de experiências artísticas *abertas* a um campo de possibilidades *e sugestividades* (suggestiveness) (ECO, 2006: 30). Um espaço arquitetônico *movente* que envolveu e possibilitou a interação entre *participador* e *lugar*, na busca de experiências que situassem a produção da vanguarda artística ao território museológico. Essa inter-relação entre *corpo* e *espaço* conduz a uma percepção espacial de sua *existência* e *vivência* diante dos estímulos corporais construídos em um *lugar do devir*, que sugere questões ainda suspensas quando tencionado os conceitos de *espaço* e *lugar* na integração entre arte e arquitetura.

Referências Bibliográficas:

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Cosac Naif, 1999.

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

ECO, Umberto. *The poetics of the open work*, 1962. (In): BISHOP, Claire. **Participations**. Whitechapel Gallery, London. 2006.

JAREMTRUK, Daria. **Espaços de Resistência**: MAM do Rio de Janeiro, MAC/USP e Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo: Edusp. 2008. Disponível em: >[http:// www. iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/daria_jaremtchuk.pdf](http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/daria_jaremtchuk.pdf)> Acesso em: 12/03/2013.

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus Acolhem o Moderno**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

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

MORAIS, Frederico. **Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

NOBRE, Ana Luisa. **Carmen Portinho: O moderno em construção**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Prefeitura, 1999.

O'DOHERTY, Brian. **Inside the White Cube: Ideology of the gallery space**. California: University of California press, 1999.

OITICICA, Hélio. **Experimentar o experimental**. New York, 22 de março de 1972, p.06. In: Programa Hélio Oiticica; Itaú Cultural. Disponível em:>http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem_cfm?name=Normal/0380.72p06-362.JPG> Acesso em: 12/01/2013.

OITICICA, Hélio. **Posição e Programa**. Rio de Janeiro, 1967. In: Programa Helio Oiticica; Itaú Cultural. Disponível><http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dspimagem.cfm?name=Normal/0253.66%20p03%20-%20235.JPG>.> Acesso em: 23/03/2013.

OITICICA, Hélio. **O Mundo-Abrigo**. New York, 1973 p. 01.>:<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dspimagem.cfm?name=Normal/0194.73%20p01%20-%20484.JPG>. < Acesso em: 12/12/2012.

OITICICA, Helio. **Experimentar o Experimental**, Nova York, Mar. 1972, p. 03. In: Programa HO Itaú Cultural. >http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0380.72%20p03%20-%20362.JPG< Acesso em: 12/01/2013.

OITICICA, Hélio. **O problema da mobilidade pela participação do espectador na obra**, Rio de Janeiro, 28 de dezembro de 1961, p. 02. In: Programa Hélio Oiticica; Itaú Cultural. Disponível em:> http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0044.61%20p02%20-%2060.jpg. Acesso em: 15/ 01/2013.

SALOMÃO, Wally. **Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé? E outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003