

SEÇÃO OUTROS TEMAS

“A partilha do sensível”: arte e vida nos encontros de arte moderna e nos domingos de criação

Luana Hauptman Cardoso de Oliveira¹

Resumo

Durante a década de 1960-70 alguns eventos e propostas artísticas foram realizados a partir de uma estética de aproximação entre arte e vida. Em meio a um período conturbado e de censura da cultura no país, a arte, em diálogo com as movimentações artísticas internacionais e na resistência ao regime militar, construiu-se em meio a questões artísticas e políticas ou como Jacques Rancière conceituou, uma “partilha do sensível”. Neste contexto, este artigo analisa dois eventos: os Encontros de Arte Moderna idealizados pela crítica de arte Adalice Araújo, em Curitiba e os Domingos de criação, proposta do crítico Frederico Morais que aconteceram no Rio de Janeiro. A aproximação desses eventos tem por objetivo refletir sobre como as discussões da arte de vanguarda brasileira produziram ecos distintos nas diferentes localidades a partir de um programa artístico que propôs a transformação do sensível na arte e na sociedade através da renovação das práticas artísticas e da inserção dos sujeitos invisibilizados no processo de produção e apreciação da arte.

Palavras-chave: arte, arte brasileira, arte paranaense, vanguarda, crítica de arte.

205

“The sharing of the sensitive”: art and life in the meetings of modern art and on the sundays of creation

Abstract

During the 1960s and 1970s, some events and artistic proposals were carried out based on the aesthetics of approximation between art and life. In the midst of a troubled period and cultural censorship in the country, art, in dialogue with international artistic movements and in resistance to the military regime, was built amid artistic and political issues, or, as Jacques Rancière conceptualized, a "sharing of the sensitive." In this context, this article analyzes two events: the "Encontros de Arte Moderna" idealized by the art critic Adalice Arajo, in Curitiba, and the "Domingos de Criação," proposed by the critic Frederico Morais, that took place in Rio de Janeiro. The approximate description of these events aims to reflect on how the discussions of Brazilian avant-garde art produced distinct echoes in different locations from an artistic program that proposed the transformation of the sensitive in art and society through the renewal of artistic practices and the insertion of subjects made invisible in the process of production and appreciation of art.

Keywords: art, Brazilian art, art from Paraná, avant-garde, art criticism.

¹ Graduada em Licenciatura em Artes Visual, pela Faculdade de Artes do Paraná, mestre e doutoranda em História pela UFPR, linha de pesquisa Arte, Memória e Narrativa. Link para o currículo Lattes <http://lattes.cnpq.br/9530680369855764>

A partilha do sensível

O ponto principal do termo “partilha do sensível”, de Jacques Rancière e que interessa a esse artigo é a dupla dimensão política e estética que ele adota. As questões que relacionam esses universos dentro dos regimes de sensorialidade propostos pelo autor colocam em discussão a visibilidade dos sujeitos em relação a um sistema de normas pré-definidos e que, a partir da década de 1960 serão questionados e alterados.

Antes de seguir com essa discussão é importante atentar para alguns dos termos utilizados pelo autor e que serão recorrentes neste artigo: estética, política e regimes. Nos termos de Rancière, estética e produção artística é, grosso modo, a mesma coisa, “um regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações implicando uma determinada ideia de efetividade do pensamento” (2005, p.13). Já o termo política deve ser entendido em um sentido mais amplo, de *demos*, de vida pública, do povo como agente ativo da *polis* grega que, embora não tivesse nenhum lugar fixo no edifício social, demandou ser incluído na esfera pública exigindo igualdade com quem os governava e, assim, questionando a ordem colocada. Por fim, o conceito de “regimes” pode ser entendido como períodos históricos e essas localizações no espaço e no tempo servirão para compreender como o conceito de partilha se dará entre os grupos sociais.

Esses “regimes” são divididos pelo autor em três momentos: o ético, que apoiado nas ideias de Platão entenderá a arte como simulacro e, portanto, sem validade, pois estaria afastada do real; o poético, ou representativo que a partir de Aristóteles caracterizou e julgou a arte a partir da mimese e da capacidade técnica dos artistas, que deveriam ter como objetivo ser o mais fiel possível ao real e; o estético que é o que interessa para esse artigo.

No regime estético a arte – talvez, a partir do impressionismo, mas com maior evidência nas vanguardas – experimenta uma ausência de normas, uma indiferença em relação aos temas e um afastamento com a representação figurativa. Nesse sentido, a representação afasta-se da vida, pois não há mais um interesse em representar o real como real. Abre-se a possibilidade de o

artista explorar novos materiais e temas, sair dos círculos restritos de arte e ampliar o que, até então, era entendido como público, incluindo o “sujeito qualquer”, aquele que estava apartado da partilha do sensível, como parte, seja como tema ou como participante. Toda essa nova abordagem além de garantir a singularidade e autonomia da arte também a trouxe para mais perto do cotidiano, do comum, equiparando o fazer artístico a todo e qualquer outro fazer do mundo.

Mas porque a visibilidade dos sujeitos passa a ser uma questão nesse momento? Não são todas as pessoas público de arte? A resposta é não.

O cidadão, diz Aristóteles, é quem *toma parte* no fato de governar e ser governado. Mas uma outra forma de partilha precede esse tomar parte. O animal falante, diz Aristóteles, é um animal político. Mas o escravo, se compreende a linguagem, não a ‘possui’. Os artesãos, diz Platão, não podem participar das coisas comuns porque eles *não tem tempo* para se dedicar a outra coisa que não seja o trabalho. Eles não podem estar em *outro lugar* porque o *trabalho não espera*. A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. (RANCIÈRE, 2005, p. 15-16)

207

No contexto político do regime estético, as manifestações de contracultura, por exemplo, os movimentos sociais como a Revolução de Maio de 1968, colocaram em cena sujeitos desejantes, aqueles que outrora estavam apartados da participação pública, seja no sentido de decidir ou no de apreciar, o que alterou não só as relações políticas, mas também as estéticas. A possibilidade de aliança entre operários e estudantes, a desierarquização, a equivalência de saberes e o apartamento do aparelho institucional – o poder do povo, sem partidos ou outras formas de organização - criou uma pulsão que apresentava novas possibilidades para aqueles “destinados a trabalhar com as mãos” aproximar-se dos “que receberam o privilégio do pensamento” (RANCIÈRE, 2012, p.8). Essa retroalimentação entre estética e política no sentido da inclusão desses sujeitos, temas marginais e modos de fazer vai redefinir, no regime estético, os termos dessa partilha do sensível.

Desta forma, a questão política naquele sentido já abordado, de participação das massas, passa a ser inerente à função estética e isso estava em jogo, particularmente, na década de 1960-70, no Brasil, um momento em que as

liberdades estavam sob vigilância e o fazer parte restrito a um pequeno grupo que se utilizava do poder institucional para fazer valer seus modos de vida. O fazer artístico, o lazer, passavam a ser formas de resistência.

É dentro da política, entendida para além de suas características de luta pelo poder definida por leis ou instituições, mas, a partir de uma luta mais simbólica que os objetos e sujeitos visados pelo aparato institucional serão definidos, ou seja, quem pode falar, quais vozes contam ou quem é capaz de fazer um discurso. Até o regime poético essas categorias eram mais estanques e facilmente identificáveis, mas a partir do regime estético elas começam a ficar mais fluidas. Já esteticamente as analogias sobre os lugares de cada um poderão ser feitas através das seguintes perguntas: o que se vê? O que se pode dizer sobre o que é visto? Quem tem competência para ver? Seja política ou esteticamente, o que estava em jogo naquele momento eram as definições de papéis. Quem fosse considerado apto a falar, a analisar, a participar, teria sua visibilidade garantida, tomaria parte na partilha.

Na arte há um duplo essencial, o artista e o público que, como já vimos, não são categorias fechadas e, por isso, vão ter seus papéis sendo alterados ao longo dos regimes. Se para tomar parte é preciso fazer parte são as determinações de quem não pode fazer parte que serão revistas naquele momento. Assim, se um comprador de arte ou intelectual era definido como público de arte, porque não os trabalhadores da limpeza de um museu, por exemplo? Será que, ainda como no regime ético as competências estavam definidas a partir da ocupação das pessoas, definindo o “cidadão”, ou o público de arte, a partir do “fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc.”? (RANCIÈRE, 2005, p. 16). Dar permissão para ver não é permitir fazer parte e é isso que algumas práticas e proposições artísticas vão buscar subverter no período de 1960-70.

Essa nova reflexão das vanguardas, inserida em um contexto mais amplo iniciado no pós-guerra se tornará crítica radical da política nos anos 1960-70. Nesse período, as perguntas que orientam o que e quem pode ver passarão a ser respondidas a partir de uma perspectiva de ruptura com as normatizações e hierarquias do regime poético e isso significa que, estando as regras da arte vinculadas a campos de força, ora localizados como projeto político de

dominação, ora como forma de resistência, as formas de partilha que passarão a ser possíveis pesarão a balança para o segundo cenário. Mas o que é essa partilha?

Partilhar pode tanto ser algo comum a todos, algo que é oferecido e compartilhado ou a determinação de quem fica com o que, qual parte é destinada a quem. Há, portanto, na mesma palavra, um sentido que pode ser singular ou plural. A determinação de qual sentido prevalecerá, no caso da arte, se não é pensada pelo artista, vai ser pensado pelo mercado, pelos museus, pelas instituições etc. Nesse momento, no entanto, observa-se um maior protagonismo dos artistas na decisão de quem participará da partilha e, em consequência, práticas que solicitam o sujeito comum como ativador da obra e propostas baseadas em fazeres cotidianos passam a guiar as práticas de vários artistas e agentes do meio.

De forma geral, essa abordagem possibilitou aproximar as práticas artísticas das práticas políticas em curso naquele momento, pensando as experimentações a partir de um sistema que evidenciava a existência de um “*comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” ao se fundar “numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades de que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha” (RANCIÈRE, 2005, p.15), ou seja, uma estética elementar que estava no dividir e compartilhar a vida.

É, antes, na interface criada entre “suportes” diferentes, nos laços tecidos entre poemas e sua tipografia ou ilustração, entre o teatro e seus decoradores ou grafistas, entre o objeto decorativo e o poema, que se forma essa “novidade” que vai ligar o artista, que abole a figuração, ao revolucionário, inventor da vida nova. (RANCIÈRE, 2005, p.23)

Esses mesmos critérios estavam presentes quando Hélio Oiticica definiu no texto *Esquema Geral da Nova Objetividade Brasileira* as características gerais da nova vanguarda, afastando a arte daquele momento de suas questões formais e abrindo caminho para que as práticas artísticas fossem pensadas a partir de uma aproximação das “maneiras de fazer” da arte com as distribuições gerais das formas de viver, a partir de:

vontade construtiva geral;

tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete;

participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc.);

abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos;

tendência para proposições coletivas e conseqüente (sic) 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);

ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte. A “Nova Objetividade” sendo pois, um estado típico de arte brasileira atual, o é também no plano internacional, diferenciando-se pois das duas grandes correntes de hoje: Pop e Op, e também das ligadas a essas: Nouveau Realism e Primary Structures (Hard-Edge). A “Nova Objetividade” sendo um estado, não é pois um movimento dogmático, esteticista (como por exemplo p.ex. o foi o Cubismo, e também outros “ismos” constituídos como uma “unidade de pensamento”), mas “uma chegada”, constituída de múltiplas tendências, onde a “falta de unidade de pensamento” e uma característica importante, sendo entretanto a unidade desse conceito de “nova objetividade”, uma constatação geral dessas tendências múltiplas agrupadas em tendências gerais aí verificadas. Um símile, se quisermos, podemos encontrar no do Dada, guardando as distancias e diferenças. (OITICICA, 1967) - grifos meus.

E é esta a proposta da vanguarda brasileira, que começou com questionamentos formais entre figuração e abstração, inserindo-se em um contexto de renovação da linguagem e experimentação, para, logo depois, se ligar ao binômio arte e vida, de uma arte política e socialmente crítica que vai proporcionar o terreno fértil para propostas como os Encontros de Arte Moderna e os Domingos de criação e embaralhar os conceitos de arte, educação, festa ou manifestação. Assim:

“(…) não apenas a questão ética e política foi um traço típico da “arte de guerrilha” brasileira, como nela ocorreu mesmo uma espécie de introjeção do político na estrutura de suas ações, o que levou, muitas vezes, à impossibilidade de dissociação entre o *que é dito* e o *modo como se diz*. E se, de um lado, a confluência entre estética e política não é incomum na trajetória histórica das artes, de outro, contudo, naqueles anos, a vanguarda brasileira deixou uma contribuição importante ao investigar justamente os limites dessa confluência. Pois ali, a dimensão “social” não foi um aspecto “externo” ao mundo das formas, mas sim a condição mesma de sua existência enquanto

linguagem, o que se confirmou em sua aparente pretensão à tautologia e à literalidade”. (FREITAS, 2013a, p. 5-6)

Os dois eventos – Encontros de Arte Moderna, ocorridos em Curitiba-PR, no período de 1969 a 1974 e idealizados pela crítica de arte Adalice Araújo e os Domingos de Criação, realizados em 1971, no Rio de Janeiro pelo crítico de arte Frederico Moraes – abordaram as relações entre arte e vida no entendimento do que Rancière classificou como “regime estético”, ou seja, a partir de um esmaecimento das distinções entre as formas de fazer da arte e das maneiras de fazer do mundo, propondo um debate sobre o que seria naquele momento o papel da arte.

As formas e objetivos a que eles se prestaram, no entanto, evidenciarão discussões distintas, sendo a visibilidade dos sujeitos e, portanto, um teor político, mais evidente em um e a autonomia e singularidade da arte conquistada a partir dessas questões, mais central em outro.

Arte e vida

O termo *arte brasileira* traz em si superficialidades em relação a multiplicidade de caminhos e propostas da arte no território brasileiro. As polaridades – de produção, de mercado, econômicas, sociais, etc. – entre regiões de centro e periferia são demasiado fortes e acabam diminuindo as manifestações artísticas quando estas são tratadas a partir de um prisma regional, ou seja, a produção dos artistas do Rio de Janeiro e São Paulo tendem a ser consideradas representativas de uma arte nacional, enquanto a produção de outros estados são consideradas manifestações regionais e, portanto, esses artistas acabam tendo um destaque ou importância menor no chamado cenário nacional. No entanto, deve-se levar em consideração que a obra de arte sempre será resultado de seu meio e das relações construídas entre seus agentes e as várias condições daquele momento, sejam elas sociais, econômicas, culturais e/ou políticas. Sendo assim, apesar de não obterem o mesmo destaque na “história da arte brasileira”, a cena de arte paranaense bebia das mesmas fontes que os artistas cariocas, havendo, inclusive, intercâmbio de informações entre eles, por isso, a aproximação das duas cenas, através dos escritos e atuação de seus

críticos, se faz sem prejuízo para uma análise abrangente dos acontecimentos na arte brasileira.

Assim, apesar da especificidade das regiões brasileiras, a segunda metade dos anos 1960 presenciou uma nova geração de artistas² que, a partir de propostas inovadoras como “a abstração informal (tachismo) e, mais importante, a abstração geométrica (concretismo e neoconcretismo), movimentação de ideias fundamental para compreender muitos dos desdobramentos da arte brasileira nos anos 60 (...)” (REIS, 2006, p. 19-20), criou um campo próprio, autônomo e ampliado não só para as linguagens artísticas, mas para todo o sistema da arte.

De acordo com a historiadora Maria de Fátima Morethy Couto, a insatisfação de parte da classe artística com o julgamento da crítica que se baseava em antigos ismos – expressionismo, abstracionismo, surrealismo etc. – era internacional. Jasper Johns e Robert Rauschenberg nos Estados Unidos promoviam “o fim da “ditadura dos expressionistas abstratos”” e na Europa, um grupo de artistas liderados pelo crítico Pierry Restany pedia a definição de uma nova expressividade através da “apropriação de fragmentos do real para fins poéticos” (2012, p. 73). Já no Brasil, os artistas tentavam promover “um diálogo crítico com a realidade nacional, com a tensa situação política do país, e ao mesmo tempo pretendiam suscitar a integração entre prática artística e reflexão teórica por meio de debates e da publicação de textos diversos” (2012, p.72).

Esse cenário se enredava para além do contexto político e social do país e, artisticamente, reivindicavam “uma posição própria sobre o fenômeno da percepção ao assumir que nenhuma experiência humana se limita a um dos cinco sentidos”, ou seja, “esses artistas estavam tomando uma posição que, neste momento, não necessariamente era política, no sentido *stricto sensu* da palavra. A “política” deles era a da aproximação cada vez maior entre arte e vida” (SCOVINO, 2009, p. 1848), elemento que a vanguarda “estética” trouxe à vanguarda “política”, segundo Rancière (2005, p. 43-44), transformando a

²Os artistas do eixo Rio-São Paulo são: Antonio Dias, Antonio Manuel, Artur Barrio, Carlos Vergara, Carlos Zilio, Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Waltercio Caldas, Lygia Clark, entre outros. Já no Paraná figuravam artistas como João Osório Brzezinski, Antonio Arney, Fernando Calderari, Helena Wong, Fernando Velloso, Jorge Sade, Waldemar Roza, Ianelli, Tomie Ohtake e Tikashi Fukushima, que apesar de manterem a pintura como linguagem, conseguiram dialogar com questões mais atuais da arte.

política em programa total de vida, e isso acabou, em vários momentos destacando um caráter político às obras. Como apontado pelo artista Cildo Meireles:

Arte é um território de liberdade. Esta afirmação pressupõe que ajam divergências, mas o território comum tem que ser defendido. O que não impede que alguns artistas façam trabalhos políticos. No chamado corpo de obra, tenho trabalhos que têm esse propósito de serem também políticos, mas isso não resume meu trabalho. É uma parte dele. A minha obra sempre aconteceu como uma espécie de reação a alguma coisa. (MEIRELES apud SCOVINO, 2009, p. 1958)

Essas reflexões presentes em diversas frentes do cenário artístico levaram a promoção de exposições e ações que questionavam algumas das práticas artísticas até aquele momento, seja no que dizia respeito à função, a forma ou ao conceito que se pretendia ser adotado. Ainda que houvesse um tipo de recusa à institucionalização da arte, as instituições não pararam de ser usadas em benefício dessa nova proposta.

Assim, tanto Couto (2012) quanto Reis (2006) apontam vários eventos que foram, em alguma medida, representativos das mudanças pela qual o campo da arte passava naquele momento. A primeira exposição neste sentido foi *Opinião 65*. Realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de agosto a setembro de 1965, teve a presença de 17 artistas brasileiros e 13 estrangeiros, representando, segundo Paulo Reis (2006) a retomada das discussões sobre a volta da figuração de maneira bastante variada. Nesta exposição, Hélio Oiticica mostrou seus *Parangolés* pela primeira vez e, a partir deles, questionamentos sobre as estruturas da arte e das instituições foram levantados, mostrando que o objeto de arte não dependia do “cavalete” ou do cubo branco para ser entendido como tal.

Seguindo esta tendência a exposição *Proposta 65* organizada no mesmo ano pelo artista Waldemar Cordeiro, na Fundação Armando Álvares Penteado ampliou as discussões trazidas pela exposição *Opinião 65*, propondo debates públicos sobre a vanguarda no Brasil e abrindo “as portas para a constituição de um projeto de arte experimental nos anos 60 ao unir as pesquisas de figuração de vertente pop com as pesquisas derivadas do concretismo e neoconcretismo

dos anos 50” (REIS, 2006, p. 39), aproximando as trajetórias distintas dos artistas em proveito de um conceito mais produtivo de vanguarda.

Entretanto, enquanto para alguns a tomada de posição frente aos problemas políticos do país poderia se dar sem prejuízo do experimentalismo formal, para outros a arte deveria atuar como meio de organização das massas, e a preocupação com o conteúdo deveria prevalecer sobre a pesquisa plástica. (COUTO, 2012, p. 76)

A fala de Couto aponta para o fato de, apesar de uma movimentação de artistas, críticos e galeristas que mostravam uma preocupação com a relevância das práticas artísticas daquele momento e como estas poderiam aproximar-se cada vez mais do público para ampliar as discussões que estavam sendo propostas, era, sobretudo, na contramão que críticos como Ferreira Gullar, José Guilherme Merquior e Roberto Schwartz questionavam o comprometimento político desses artistas.³ Além disso também havia os artistas que não se aproximaram a nenhum dos lados e continuaram com suas produções ligadas ao movimento concretista dos anos 1950, com uma produção que, apoiada por *marchands*, não sofreu grandes abalos e continuava a ser vendida, exposta e premiada.

214

No ano seguinte, 1966, as duas exposições se repetiram trazendo novos aspectos que ainda precisavam de discussão. A exposição *Opinião 66* trouxe como destaque o debate proporcionado entre críticos e artistas, Frederico Moraes era um deles, e a necessidade de reformulação da vanguarda brasileira em relação ao que estava acontecendo fora do Brasil era um ponto.

Já a exposição *Proposta 66* realizada na Fundação Armando Álvares Penteado (Faap), em São Paulo pelo artista visual Hélio Oiticica foi a primeira tentativa de enquadramento das propostas que estavam sendo produzidas no período. Ali definiu-se como *nova objetividade brasileira* as experiências que estavam preocupadas com a tomada de posições políticas, a superação do quadro de cavalete e a participação corporal, tátil e visual do espectador. Mas foi apenas no ano seguinte com a exposição *Nova Objetividade Brasileira* realizada no

³ Textos como “Notas para uma teoria da arte empenhada”, de José Guilherme Merquior; “Cultura posta em questão”, de Ferreira Gullar; “Notas sobre vanguarda e conformismo”, de Roberto Schwartz, são citados por Paulo Reis (2006), além do Anteprojeto do Manifesto do CPC, redigido por Carlos Estevan Martins e citado por Couto (2012). Estes textos questionavam a validade da vanguarda no que se refere a seu propósito político de instrumentalização do público.

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro que um programa para a vanguarda brasileira foi sintetizado, reforçando “a ligação do debate político com a realidade imediata.” (REIS, 2006, p.45)

A exposição solidificou os termos de um projeto de vanguarda para o país através da reformulação do conceito estrutural da obra de arte, de seu espaço social de ação e da relação da arte com o público. A obra, não mais definida nos termos tradicionais da linguagem da pintura, escultura ou desenho, por exemplo, receberia a denominação de objeto. (REIS, 2006, p. 45)

Essas propostas foram organizadas conceitualmente, como já visto no texto *Esquema Geral da Nova Objetividade Brasileira, em 1967 e, pode ser considerado o ponto de virada para a arte brasileira e a consolidação da vanguarda no Brasil. Neste momento o conceito de arte se ampliava e ultrapassava o plano estético-formal. A nova atitude dos artistas que agora também se entendiam em um contexto ampliado, criadores/propositores/educadores, era a própria vanguarda e a arte partia da coletividade.*

Em 1968, uma experiência de vinte e dois dias que buscava colocar todas essas tendências em práticas de forma ampliada foi realizada no Rio de Janeiro. Idealizada por Frederico Moraes e com o apoio do Diário de Notícias, Arte no Aterro, “abrangeu um conjunto de exposições de arte contemporânea, manifestações de arte de vanguarda, aulas e atividades criativas para crianças e adultos” que “exercitaram sua criatividade com diversos materiais e em diversas técnicas” (MORAIS, GOGAN, 2017, p. 236) nas instalações e imediações do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Já no Paraná, 1968 via o Salão Paranaense acontecer sob a instituição do AI-5. O Ato Institucional nº 5 que restringia ainda mais a liberdade de expressão de todos através de várias medidas radicais como censura prévia, prisão sem habeas corpus, violência policial e tortura, entre outros.

Integrando-se às linguagens contemporâneas apenas na década de 1960, o Salão passou a estar mais conectado com as discussões nacionais e, mesmo afastado fisicamente do epicentro desses debates passou a ser visado não só por artistas paranaenses, mas por artistas do eixo Rio-São Paulo também ganhando reconhecimento nacional. Assim, mesmo sendo a partir de obras de

artistas de fora do estado, pois “entre os artistas paranaenses dos anos 1960, o silêncio, em obra, diante dos problemas específicos da ditadura militar é um fato concreto” (FREITAS, 2013b, p. 113), começaram a aparecer no Salão os primeiros artistas dispostos a reavaliar a relação entre arte e vida social. Acontecia assim um intercâmbio de ideias através de críticos e artistas que participaram do evento: Anna Bella Geiger (1963), Antônio Dias (1963), Rubens Gerchman (1964), Frederico Nasser (1965 e 1967), Antônio Manuel (1966 e 1968), Ivan Serpa (artista em 1961 e júri, 1968), Mário Pedrosa (júri, 1961), Frederico Morais (júri, 1961), foram alguns dos nomes que propiciaram essa aproximação das cenas.

Apesar dos artistas paranaenses ainda não terem articulado as questões de arte e vida em suas poéticas, o sentimento de que este era o caminho estava presente ideologicamente e se confirmou com a premiação do Salão de 1968 para Antônio Manuel com a obra Movimento estudantil. A afirmação de sintonia para a arte daquele momento e contra o regime militar se deu não apenas pela premiação bastante representativa, mas pela forma quase provocativa ao status quo político do país com que esta aconteceu:

Como ocorria até 1976, as premiações de 1968 foram majoritariamente concedidas pelo Governo do Estado do Paraná, através de diversos de seus órgãos. De um total de NCr\$ 16.100,00 em dinheiro, mais da metade – NCr\$ 8.500,00 – veio dos cofres públicos estaduais. Curiosamente, talvez por alguma lúdica e inteligente sutileza da comissão julgadora – que era afinal, quem decidia qual prêmio de qual instituição iria para qual obra –, o único prêmio federal coube à Antônio Manuel. A premiação? Uma ironia: ao garantir NCrR 1.000,00 para o bolso do artista, Movimento Estudantil foi laureada com o “prêmio Universidade Federal do Paraná” – juntamente o maior palco da movimentação estudantil paranaense em 1968. (FREITAS, 2013b, p. 143)

Assim, a partir das questões poéticas e estéticas conectadas por discussões políticas e sociais, relativas ao grupo, ao coletivo e ao interpessoal, a ideia de arte daquele momento projetava novos modelos de prática, uma espécie de reação ao mundo que propunha uma fruição aberta e crítica. É nesse contexto, juntamente com o acirramento do cenário político do país, que se apresentaram os Encontro de Arte Moderna, no Paraná e os Domingos de criação, no Rio de Janeiro.

Domingos de criação e encontros de arte moderna

Com o cenário da arte no Brasil em ebulição no final da década de 1960, as mudanças, sejam de ordem estética ou ideológica, eram constantes. As novas propostas artísticas, a introdução de novas mídias, o trabalho do crítico para além do jornal e um contato mais direto do artista com o público transformavam o panorama artístico, alterando suas formas e meios conforme crescia a repressão política. Segundo Mari (2012, p. 423-424) “esse impulso tardio de afirmação do caráter vanguardista da arte brasileira tomou conta de gerações de intelectuais e de artistas e foi resultado de um processo de ruptura com o modernismo da primeira metade do século XX”. Momento emblemático de luta pelas liberdades enfraquecidas, vários foram os personagens – artistas, críticos, galeristas, agitadores culturais – que se destacaram. Frederico Morais e Adalice Araújo foram dois desses nomes e suas propostas *Domingos de criação* e *Encontros de Arte Moderna* eventos que representaram essas mudanças.

Extremamente atuantes em seus meios, os críticos assumiram uma grande responsabilidade com a liberdade artística e com a atualização da arte em meio a um cenário tão conturbado. Segundo Frederico Morais⁴, as propostas daquele momento deveriam ser vistas “como ação e engajamento. O artista de vanguarda não deveria se restringir a produzir obras. Ele luta por impor suas ideias, que não se esgotam, evidentemente, no campo estético” (1975, p. 69), ou seja, a experiência artística não se baseava apenas na visualidade, mas no extrapolar desses limites e os *Domingos de criação* foram um pouco disso, manifestações de livre criatividade para todos. Sendo, na época, coordenador de cursos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a proposta dos *Domingos* foi uma extensão de outros projetos que já vinham sendo desenvolvidas por Frederico Morais e, portanto, apesar de sua carga revolucionária e contestatória, era parte da programação do Museu.

Concentrados no ano de 1971 o conceito da proposta baseava-se em alguns princípios básicos, como: a noção de que a criatividade contínua pode enfrentar

⁴ Frederico Morais é natural de Belo Horizonte - MG. Em 1966 mudou-se para o Rio de Janeiro, onde vive até hoje. Crítico de arte desde 1956 escreveu para o Estado de Minas (1962-1965), O Diário de Notícias - RJ (1966-1973) e para O Globo (1975-1987). Foi coordenador do setor de cursos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, quando realizou as propostas *Arte Pública no Aterro* e *Domingos de criação*.

a massificação e o processo repressivo da sociedade atual; todas as pessoas são inerentemente criativas; todo material, inclusive lixo industrial e resíduos de consumo podem ser tratados esteticamente; não se trata de levar arte ao público, mas a própria criação, pois o espectador é o principal protagonista da arte; dessacralizar a arte a partir de um relacionamento direto com a criação: “se a arte é um produto de substituição de uma vida que carece de beleza, quando esta for alcançada, não haverá necessidade de pinturas e esculturas, pois tudo será arte, afirmava premonitoriamente Mondrian” e; a arte é de todos (MORAIS; GOGAN, 2017, p. 242).

A partir disso, seis edições foram propostas, cada uma com uma temática diferente, mas todas com a intenção de ampliar as formas de vida e as possibilidades da arte, ou seja, repensar a relação entre trabalho e lazer implícitas no conceito de “domingo” através da criação artística, mas sem, necessariamente, a figura do artista. Para isso, era necessário que a proposta não exigisse algum tipo de conhecimento artístico dos participantes e extrapolasse os limites físicos da instituição, indo para rua, mesmo que ainda sob a tutela do aparelho cultural: “é na rua, onde o meio formal é mais ativo, que ocorrem as experiências fundamentais do homem. Nesse sentido, o museu deve levar à rua suas atividades, integrando-se ao cotidiano da cidade” e o artista deve ser o “propositor de situações dadas à participação do público” (MORAIS; GOGAN, 2017, p. 240-241), pois, retomando Mondrian, tudo é arte.

Com a primeira edição realizada no dia 24 de janeiro de 1971, “*Um domingo de papel*” contou com a presença dos artistas Carlos Vergara e Antônio Manoel que foram propositores de experimentações, utilizando como matéria-prima toneladas de sacos de papel, papelão, bobinas de papel-jornal, jornal, papel-higiênico, embalagens velhas e novas doadas por empresas, sendo utilizados pelo público para os mais diversos fins estéticos. Seguindo essa tendência, o segundo domingo teve como material o fio e contou com a presença dos artistas Ascânio Moraes, Eduardo Ângelo, João Carlos Goldberg, Sérgio Campo Melo, Guilherme Magalhães Vaz, Carlos Henrique Magalhães e Paulo Fogaça, além de cerca de duas mil pessoas presentes nos jardins e área externa do MAM-RJ. O terceiro material utilizado para ativar as proposições do domingo foi o tecido. Toneladas de materiais doados serviram para a livre criação do público

participante. Nesta edição, filmes sobre as duas edições anteriores foram exibidos na Cinemateca do MAM e o grupo teatral *A Comunidade*, dirigido por Amir Haddad realizou jogos dinâmicos e de improvisação com os presentes. A quarta edição é a mais conhecida, talvez por ter tido os materiais mais radicais e comuns ao mesmo tempo: toneladas de areia, cal, cimento, cascalho, argila, pedra brita etc. doados, serviram de matéria-prima para a criação artística do *Domingo terra a terra*, realizada no dia 25 de abril de 1971.

“Os trabalhos realizados por artistas e anônimos participantes situaram-se entre os extremos do corpo e da produção textual: jogos de palavras, poemas enterrados, como nos trabalhos realizados por Roberto Pontual, Osmar Dillon e Francisco Nascimento. O corpo foi modelado no gesso ou na areia, integralmente ou mediante o agigantamento de fragmentos tais como pés, mãos, torsos ou ancas. Em certos trabalhos buscou-se uma espécie de síntese minimalista entre escultura e arquitetura: projeção no piso, de uma coluna do museu, formas bulbosas, quadrículas etc. O Domingo terra a terra foi a prova de fogo da série, demonstrando, cabalmente, a vitalidade da proposta”. (MAM-RIO)

O quinto domingo teve o som como tema. Músicos, instrumentos musicais, a voz ou qualquer objeto que pudesse emitir som, foram os protagonistas dessa edição. As possibilidades de utilização do corpo iniciada n’*O Som do Domingo* foram ampliadas na última edição do evento, *Corpo a corpo do domingo que* convidava o público a levar seu próprio corpo ao MAM. Neste último evento, realizado no dia 29 de agosto de 1971, a área externa do MAM foi ocupada por grupos de dança, teatro, expressão corporal, capoeira, teatro de fantoche, contorcionistas, praticantes de artes marciais, ioga e educação física: o corpo era o suporte, meio e/ou linguagem, uma grande celebração com o objetivo de partilhar as vivências através da fruição artística.

Assim, com a participação de artistas e pessoas comuns, os *Domingos*, refletiram sobre o conceito de lazer, trabalho e vida, propondo novas possibilidades de partilha ao romper com a mera apreciação artística. Ao criar condições de participação e de visibilidade de outros sujeitos, a partir da premissa de que tudo – todo material, tema e forma – era passível para a realização de um trabalho artístico e de que todas as pessoas poderiam assumir um lugar na criação, ressignificou-se o banal, os modos de ver e pensar, tanto da arte como da vida. Se “a política ocupa-se do que se vê e do que se pode

dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (RANCIÈRE, 2005, p. 17), então os *Domingos de criação* colocaram em xeque esse princípio, desierarquizando os “quem”, os “como” e os “onde”.

Repensar o lugar do público na arte, no entanto, não era a única ideia que guiava as vanguardas brasileiras. O regime estético no Paraná foi marcado muito mais pela abertura a novos temas, materiais e situações, do que pela inserção de novos públicos ou da arte como meio para dar “competências para ver e qualidade para dizer” a outros sujeitos. Ainda assim, as formas da vida estiveram presentes na cena de arte do Paraná e o evento que mobilizou essas questões foram os *Encontros de Arte Moderna*.

Realizados de 1969 a 1980, os Encontros foram idealizados pela crítica de arte e então professora da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), Adalice Araújo⁵ e organizados pelo movimento estudantil do diretório acadêmico Guido Viaro daquela instituição no período de 1969 a 1974. Proposta inovadora e inédita que representou “uma forma de democratização, de acesso à cultura para muita gente, e da introdução da arte contemporânea” (ARAÚJO, 2005, p.2) no Paraná, os *Encontros* “canalizaram pequenos gestos de rebeldia festiva em pleno auge da repressão” e estavam “centrados na discussão estético-ideológica sobre os limites das linguagens de vanguarda” (FREITAS, 2013a, p. 6), servindo como ponte entre os artistas e críticos de outras regiões, principalmente, do Rio de Janeiro, ao oferecer palestras, lançamentos de livros, cursos práticos e manifestações artísticas diversas, sempre dialogando com as relações entre arte, política e vida.

Contando com a presença de artistas como Anna Bella Geiger, Artur Barrio, Frederico Nasser, Jocy de Oliveira, José Rezende, Josely Carvalho, Paulo Leminski, Pedro Escosteguy e Pietrina Checcacci, além de críticos como Frederico Moraes, Mário Barata, Roberto Pontual e Walmir Ayala, os Encontros comportaram palestras, lançamentos de livros, cursos práticos e

⁵ Adalice Araújo nasceu em Ponta Grossa, no Paraná, mas ainda criança mudou-se para Curitiba. Teve uma breve atuação como artista, mas logo iniciou sua carreira como docente na Escola de Música e Belas Artes do Paraná e, posteriormente na Universidade Federal do Paraná. Concomitantemente também atuou como crítica de arte escrevendo para o Diário do Paraná (1969-1975) e para a Gazeta do Povo (1975 a 1990). Organizou e publicou os Dicionários de Arte do Paraná, sendo responsável pelo levantamento e sistematização da produção artística do Estado. Faleceu em 2012.

manifestações artísticas radicais. Centrados na discussão sobre os eventuais limites estéticos e políticos da vanguarda brasileira, os eventos aproximaram-se do imaginário contracultural, e com ele viabilizaram as primeiras ações performáticas realizadas no Paraná. No entendimento da própria Adalice, os Encontros de Arte Moderna “introduziram a contemporaneidade na arte paranaense” (FREITAS, 2017a, p.10)

Com uma periodicidade anual, cada encontro tinha uma proposta distinta e uma agenda de eventos diversos. Com a participação ativa de artistas locais como Laura Andrade, Márcia Simões, Fernando Bino, Ivens Fontoura e mais pontualmente de Paulo Leminski, Oraci Gemba e Sylvio Back, a cronologia dos Encontros foi a seguinte: Os dois primeiros Encontros, 1969 e 1970, “limitaram-se a três formas básicas: palestras, cursos práticos e exposições convencionais” (FREITAS, 2017b, p. 89), deixando evidente sua proposta pedagógica e formativa para seu público-alvo: os estudantes da EMBAP e artistas locais. A partir do III Encontro, em 1971, até 1974, último ano de realização sob a organização do Diretório Acadêmico da EMBAP e de Adalice Araújo, a disposição para práticas mais experimentais e, portanto, de aproximação entre arte e vida, foram mais evidentes e tiveram a presença de artistas como Artur Barrio, João Ricardo Moderno, Frederico Moraes, Jocely Carvalho, entre outros. “A partir de 1975, os *Encontros de Arte Moderna* deixaram de existir, ao menos nos termos que haviam ocorrido até então” (FREITAS, 2017b, p. 381). O VII Encontro “na contramão dos eventos anteriores, reforçaria a divisão entre os campos expressivos, reforçando assim a formação artística especializada implícita nos currículos da EMBAP” (FREITAS, 2017b, p. 382) e o VIII Encontro teve uma programação dedicada aos quadrinhos. O Encontro de número IX, nem aconteceu em Curitiba, mas em Antonina, uma cidade litorânea do Paraná e adotou uma abordagem regionalista e comunitária da arte. Com um intervalo de dois anos, o X Encontro resumiu-se a uma única palestra do historiador da arte e professor Mário Barata para encerrar-se no ano seguinte, 1980, buscando retomar o formato inicial e abordando, em uma semana de programação “uma temática abrangente e expansiva, intitulada “Arte gestual, arte conceitual e imagem dupla”” (FREITAS, 2017b, p. 386), mas que já não tinha a mesma preocupação de experimentação das edições iniciais.

Os *Encontros* de 1971 a 1974 foram, portanto, os mais representativos das questões levantadas neste artigo, excedendo seu caráter pedagógico e

atualizador inicial e conseguindo ter uma relevância para o debate da arte nacional que os Encontros finais não tiveram. No entanto, por questões de sincronicidade e aproximações formais com os *Domingos de criação*, a análise se restringirá ao III Encontro de Arte Moderna.

Realizado entre os dias 18 a 30 de outubro de 1971, a proposta daquela edição era uma “humanização” da arte, tendo destaque às pesquisas de caráter experimental. Nesta ocasião, Adalice apresentou-o da seguinte forma:

Enquanto o ser humano viver, terá a necessidade de criar. Por vezes, falsos conceitos levam uma pseudo-elite a uma série de enormes deformações psíquicas que impedem ou retardam o próprio processo evolutivo das gerações mais jovens. Isto se dá porque, em sua estratificação, está de tal forma presa a padrões pré-estabelecidos que acaba rejeitando qualquer inovação. Ora, isto é tremendamente paradoxal, visto que a sociedade, para sobreviver, necessita de constante renovação, que é por si dinâmica e exige dos jovens a descoberta de novas situações através das quais, somente, é que é possível chegarem a uma autoconscientização. Daí a razão pela qual julgamos de extrema importância os encontros da nova geração com pessoas cuja experiência, no campo da criatividade, possibilite-lhe uma série de informações e debates que levam à pesquisa, experimentação e descoberta. Chamamos portanto a atenção para a fundamental importância do III Encontro de Arte Moderna. (ARAÚJO, 1971)

222

Os treze dias de evento contaram com exposições, palestras e um curso prático ministrado por Frederico Jayme Nasser, ex-integrante do Grupo Rex. Além dele, Raphael Buongiorno Neto, professor de estética da FAAP, José Seixas Patriani, professor de Sociologia da Comunicação, da USP e Douglas Sabóia da Cunha, professor da PUC-PR falaram ao público. As exposições trouxeram os trabalhos dos artistas do Paraná, Antônio Arney, uma exibição conjunta de Sílvia Parmo Folloni e Ana Pereira, alunas da EMBAP e uma exposição coletiva intitulada *Nova Geração*, com os artistas Celso Diniz Braga, Claudete Matsuyama, Douglas Dulce, Elisabeth Silva, Fernando Bini, Ivens Fontoura, Márcia Simões, Maria José Appel, Renato Good de Camargo, Ronaldo Murilo Leão, Sonia Rosa, Tokio Sato e Yara Strobel. Já os artistas de outros estados foram Osmar Dillon que participou do movimento neoconcreto no Rio de Janeiro e a gravadora paulista Betty Giudice.

Como um dos convidados dessa edição, Frederico Moraes havia proposto realizar duas palestras e uma ação artística. As palestras aconteceram nos dias

28 e 29 de outubro, sob o tema “Vanguarda”, já a proposta artística ficou para o encerramento do evento, no dia 30. O *happening* “Sábado de criação” aconteceu com a participação de artistas, estudantes e professores de artes, além dos envolvidos na organização do evento, agitadores culturais e interessados em geral, no pátio de obras do que viria a ser a Rodoferroviária de Curitiba, em um sábado em que os operários não estavam trabalhando. Os presentes realizaram uma tarde de imersão na arte, tendo como possibilidades de criação os materiais de construção presentes na obra e seus próprios corpos. A proposta visava potencializar o caráter criador da arte e estendê-lo para todos, num laboratório de arte experimental que se utilizava do mundo para acontecer. A referência aos *Domingos de criação* que tinham sido realizados naquele ano e principalmente ao *Domingo terra a terra* era bastante óbvia e o formato *happening* “que por intermédio do uso estético do corpo do artista e do próprio público, tendia a fazer uma relação entre arte e vida – ou melhor, entre linguagem e prática social – o seu eixo exploratório fundamental” (FREITAS, 2017b, p. 60) norteava as experimentações. Ainda assim:

Embora dominado pela energia criativa dos estudantes de artes, o Sábado da Criação (sic) foi fruto sobretudo do encontro entre o livre-exercício da fantasia juvenil, derivado da proposta aberta de Frederico Moraes, e as eventuais limitações de um dado contexto moral, de corte mais tradicional. Submetido à presença de crianças, casais e agentes da cultura local, o evento conjugou a vocação libertária da vanguarda contracultural com as disposições estéticas e comportamentais da classe média ilustrada curitibana. O clima misto, no final das contas, propiciou uma certa vibração afetiva, uma comunhão positiva, um sentimento comum de partilha e cumplicidade. (FREITAS, 2015)

A partilha ressaltada por Freitas, no entanto, foi bastante parcial se analisarmos pelo prisma do conceito de “partilha do sensível”, de Rancière, pois não envolveu o público não-usual da arte, apenas ofereceu uma nova perspectiva aos que já a consumiam, uma festa entre amigos, sendo essa a principal diferença em relação aos *Domingos de criação*.

A preocupação estética de atualização da cena artística dos *Encontros de Arte Moderna* em relação com as propostas de criação ampliada dos *Domingos de Criação* mostra que apesar de um discurso de vanguarda que aproximava os eventos em relação às questões artísticas ainda havia um distanciamento

poético que não conseguiu absorver o papel da arte para emancipação dos sujeitos, das não visibilidades, muito por conta de um senso conservador que caracterizou por muito tempo a arte feita no Paraná e que, em certa medida, ainda dificultava um olhar para fora dos temas, materiais e outros públicos da arte.

Assim, os *Domingos de criação* conseguiram colocar o “espectador na obra de arte como ato comportamental, ético e lúdico” (FREITAS, 2013a, p.7), já os *Encontros de Arte Moderna* davam alguns passos em relação a novas possibilidades postas pelas vanguardas representando a atualização da cena local, mas sem conseguir atingir o público “não iniciado” de arte. No entanto, os dois eventos apresentaram, de formas distintas as características observadas no regime estético: de um lado, a autonomia dos artistas, a emancipação do público e a inovação relativa aos temas e usos das práticas artísticas e de outro, a busca de uma ruptura com as estruturas academicistas da arte e a luta por garantir sua autonomia e singularidade.

Desta forma, a análise das ações realizadas nos *Encontros de Arte Moderna* e nos *Domingos de criação* fornecem pistas da urgência que se tinha de apropriação da vida pela arte em uma tentativa de, para além das experimentações técnicas e linguísticas, dar visibilidade a novos públicos e novos temas, aproximando questões poéticas e políticas do cotidiano das pessoas, para que estas pudessem fazer parte das discussões através da partilha de experiências, onde “a interioridade do sujeito se confundisse com uma noção de liberdade, mais pública e política” (REIS, 2006, p. 72). Os resultados alcançados foram distintos nos dois lugares, mas ao cabo, foram sintomas do regime estético no qual estavam inseridos e partilharam, com intensidades distintas, o sensível em seus meios.

224

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Adalice. **Participe do III Encontro de Arte Moderna**, Diário do Paraná, Curitiba, 17 out. 1971.

ARAÚJO, Adalice. **Arte – é hoje pró-texto**, *Diário do Paraná*, Curitiba, 27 ago. 1972.

ARAÚJO, Adalice. **Entrevista concedida a Lilian Hollanda Gassen.** Curitiba, 27 jun. 2005, p. 2.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Arte engajada e transformação social: Hélio Oiticica e a exposição Nova Objetividade Brasileira.** Est. Hist., Rio de Janeiro, vol. 25, nº 49, p. 71-87, janeiro-junho de 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/eh/v25n49/06.pdf>

FREITAS, Artur Correia de. **O dilema da vanguarda: arte comportamental nos Encontros de Arte Moderna.** XVII Congresso Nacional de História, Natal: Rio Grande do Norte, 2013a.

FREITAS, Artur Correia de. **Arte e contestação: o Salão Paranaense nos anos de chumbo.** Curitiba: Medusa, 2013b.

FREITAS, Artur Correia de. **Corpo em festa: Frederico Moraes e o Sábado da Criação.** Revista do Programa de Pós-graduação em artes da UNB. V. 13, nº 1, 2015.

FREITAS, Artur Correia de. **Memória e esquecimento: Adalice Araújo e a invenção da arte paranaense.** In: COSTA, Hilton; PEGORARO, Jonas; STANCZYK, Milton. (Org.). O Paraná pelo caminho: histórias, trajetórias e perspectivas. Vol. 1 - Imagens. 1ed. Curitiba: Máquina de Escrever, 2017a, v. 01, p. 152-186.

FREITAS, Artur Correia de. **Festa no Vazio: performance e contracultura nos Encontros de Arte Moderna.** São Paulo: Intermeios, 2017b.

MAM-RIO. **50 anos dos Domingos da Criação.** Disponível em: <https://mam.rio/historia/50-anos-dos-domingos-da-criacao/>

MARI, Marcelo. **Frederico Moraes e A crise da vanguarda no Brasil (1960-70).** VIII Encontro de História da Arte, 2012, pg. 423-431.

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

MORAIS, Frederico; GOGAN, Jessica. **Domingos de criação: uma coleta poética do experimental em arte e educação.** Rio de Janeiro: Instituto Mesa, 2017.

OITICICA, Hélio. Catálogo da exposição: **Nova Objetividade Brasileira. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro,** 1967. Disponível em: <https://poro.redezero.org/biblioteca/textos-referencias/esquema-geral-da-nova-objetividade-helio-oiticica/>

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** São Paulo: Ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **A noite dos proletários**. Trad. Luís Leitão. Lisboa: Antígona, 2012.

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

SCOVINO, Felipe. **Driblando o sistema: um panorama do discurso das artes visuais brasileiras durante a ditadura**. 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais – 21 a 26/09/2009 - Salvador, Bahia.

Recebido em 18/03/2022, aceito em 13/10/2022