



# ARTES EM TRÂNSITO

Giselle Ruiz

MAM/RJ experimentação contracultura  
happenings performance

*Nos trânsitos artísticos presentes no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro durante os anos 60-70, o artigo investiga relações entre experimentação, corpo, espaço, temporalidades e heterotopias.*

Não há como negar que a palavra “trânsito” sugere movimento, livre circulação, tráfego, passagem, mas também uma ideia de deslocamento, mudança de lugar, de estado ou condição. Trânsito, trança, transa, troca, partilha. Trânsito, transfer, trans ... ir além de. Trânsito engarrafado, engasgado, ‘con-fusão’. Trânsito bom, que flui, cede ... espaço-tempo efêmero, transitório, fugaz.

*ART IN TRANSIT | The article investigates relations between experimenting, body, space, temporalities and heterotopias in the art transits in the Rio de Janeiro Museum of Modern Art in the 1960-70s. | MAM/RJ, experimenting, counterculture, happenings, performance.*

Dos grandes salões de exposições aos pilotis, aos jardins e a seu entorno, ao longo da década de 1970 o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro se abria para trânsito intenso e fluido, em manifestações artísticas inovadoras e fundamentais para a cultura brasileira, num tipo de ocupação que transformou tanto o teor das atividades como a própria natureza dos espaços do museu. De áreas de circulação, pilotis e jardins se tornavam espaços teatrais, poéticos, essencialmente coletivos e abertos à imaginação. O trânsito se dava não só entre as artes e artistas de diferentes campos, mas também entre arte e cultura,<sup>1</sup> e entre arte de elite e arte popular.

Foram sem dúvida os artistas que promoveram essa fusão entre música, cinema, artes plásticas, teatro e dança, criando happenings e performances – Amir Haddad, Aluísio Carvão, Antonio Dias, Antonio Manuel, Arthur Barrio, Aylton Escobar, Carlos Vergara, Carlos Zilio, Cildo Meireles, Flavio Império, Gastão Manoel Henriques, Glauco Rodrigues, Graciela Figueroa e o Coringa, Guilherme Vaz, Hélio Oiticica, Illo Krugli, Ivan Serpa, José Carlos Avellar, Lygia Clark, Lígia Pape, Juliana Carneiro da Cunha, Luiz Carlos Ripper, Klaus e Angel Vianna com o Grupo Teatro do Movimento, Lygia Pape, Luiz Alphonsus, Nelly Laport, Nelson Lerner, Paulo Afonso Grisolli, Pedro Escosteguy, Raymundo Collares, Ricardo Bandeira, Roberto Magalhães, Rogério Duarte, Rubens Guerchman, Sergio Ferro, Thereza Simões, Waldemar Cordeiro, Walter Smetak, Wesley Duke Lee, entre muitos outros –, apostando efetivamente na capaci-

MAM/RJ 1967

Lygia Clark, O eu e o tu, série roupa-corpo-roupa, 1967; Jardins do MAM

Fonte: Basualdo (org.). Tropicália – uma revolução na cultura brasileira (1967-1972). São Paulo: Cosac Naif Ed., 2007

dade de fundar um novo começo, em ambiente de troca em que tudo apontava para o trânsito arte-cultura, ao levantar questões como a de que maneira a arte poderia agir nos comportamentos e nas formas de organização sociopolítica, provocando ações participativas. Além de propostas de eliminar fronteiras não só entre as expressões artísticas, criando gêneros intersticiais, mas também entre artista e público ou, ainda, entre artista profissional e artista amador. Assim, a ideia de que esse período no MAM/RJ era de trânsito entre arte e cultura, ou melhor, arte/cultura, sugere uma fricção entre essas duas instâncias, que passam a se contaminar e formar apenas uma. Em verdadeiros laboratórios de invenções e manifestações antiacadêmicas que pareciam esgotar a tradição, em que o termo “experimental” tanto designava o trânsito e a experimentação com novas mídias e novos procedimentos como também pontuava a experiência sensível, que passava necessariamente pelo corpo como local privilegiado da experiência estética, incorporando o sensorio como forma de conhecimento e de consciência. Vivendo desde 1964 momento político extremo, é compreensível que o impulso desses jovens artistas para a experimentação se desse, primordialmente, em direção a uma arte libertária e de forte contestação. Certamente já foi dito que, em contextos de intensa repressão, em geral a criatividade age como válvula de escape, criando meios de sobrevivência. No entanto, é importante pontuar que, desde as propostas formuladas por Marcel Duchamp, em que a arte passava a poder estar sempre se tornando algo além do que até então era tido como arte, tornou-se possível pensar um devir político para a arte.

Um segundo tipo de trânsito no MAM/RJ dos anos 70 diz respeito a elementos relacionados

ao moderno e ao pós-moderno. Em princípio, o sentido geralmente atribuído à modernidade implica a busca de inventariar motivos formais independentes, ainda que dicotômicos, com progressiva racionalização e diferenciação econômica do mundo social. Ao tratar da pós-modernidade, muitos autores sugerem um processo de mudança de uma época para outra, envolvendo a emergência de nova totalidade social com princípios organizadores distintos, envolvidos em novas relações dialógicas. Da mesma forma, parece haver consenso de que foi a partir dos anos 60 que essas mudanças efetivamente se deram, evidenciando momentos em que os postulados puristas da modernidade perdiam poder. Entre os principais críticos de arte que acompanharam de perto essa geração MAM, Mário Pedrosa e Frederico Moraes classificaram a fase em questão como essencialmente pós-moderna, uma vez que, da apropriação de objetos, partiu-se para a apropriação de áreas geográficas ou poéticas ou simplesmente de situações, acontecimentos estéticos. Mário Pedrosa relacionou ainda o pós-moderno no Brasil com o acirramento da repressão e da censura, que fizeram surgir manifestações artísticas com alto grau de fragmentação anárquica, já que as condições para se criar um estilo não existiam mais. Em ensaio publicado no periódico *Correio da Manhã* de 31 de julho de 1966, Mário Pedrosa tecia importante reflexão sobre o panorama artístico brasileiro da época:

*Se outrora o artista era o “supremo técnico”, hoje ainda é um insólito ser à parte, que o mercado tende a acaparar, como o furacão a folha seca. Outrora eram precisamente os padrões estilísticos preexistentes,*

*a priori da permanência de uma cultura, que impediam as mudanças e inovações aos caprichos do acaso. Hoje, a ausência fatal daqueles padrões preexistentes indica que a arte perdeu suas raízes culturais, e foi subordinada a outros padrões necessariamente instáveis e aleatórios, como os dominantes no mercado consumidor.*

*É um fenômeno cultural e mesmo sociológico inteiramente novo. Já não estamos dentro dos parâmetros do que se chamou de arte moderna. Chamei a isso de arte pós-moderna.*

Finalmente, cabe focalizar um terceiro e fundamental aspecto nesse trânsito presente no MAM/RJ. Andreas Huyssen sugere que a grande divisão do século 20 teria sido um discurso que insiste na separação entre alta e baixa cultura, ou entre arte erudita e arte popular. Ele afirma que essa oposição é muito mais significativa do que a que opõe modernismo e pós-modernismo. Do mesmo modo, Huyssen considera fundamental estabelecer diferenças entre vanguarda e modernismo, assim como a relação de cada um dos termos com a cultura de massa nos Estados Unidos e na Europa, o que vem a fornecer melhor entendimento do pós-modernismo e de sua história desde os anos 60.<sup>2</sup> O autor argumenta que, por razões históricas, diferentemente dos Estados Unidos, à vanguarda europeia não era oferecida, como co-opção artística, a indústria cultural. Então, as vanguardas clássicas europeias declararam o fim da arte e da literatura, enquanto as vanguardas norte-americanas utilizaram como estratégia declarar-se antielitistas e antiburguesas, incorporando então os mais diversos elementos da cultura de massa. Segundo Huys-

sen, apesar da crítica legítima à instituição arte e ao próprio modernismo, o pós-modernismo foi o “fim de jogo” da vanguarda, e não a ruptura radical que muitos autores reivindicaram. Isso explicaria também a tendência dos anos 70 em Paris, Berlim, Londres, Nova York e Chicago de retornar às tradições modernas do início do século 20. Assim, o paradoxo da busca de tradição aliada a uma tentativa de recuperar valores estéticos parece estar mais próximo do pós-modernismo da década de 1970 do que a inovação e a ruptura. No trânsito intenso entre alta cultura e cultura de massas, havia no MAM/RJ significativa contaminação entre gêneros e programas poéticos, em que os processos artísticos ganhavam nova energia, extraída do contato estreito com a cultura popular.

### **Incêndio: trânsito entre temporalidades?**

Toda a efervescência concentrada nos espaços do MAM/RJ, desde as exposições-manifestos<sup>3</sup> dos anos 60 até a intensa movimentação, a partir de meados da década de 1970, na Sala Corpo/Som,<sup>4</sup> foi-se dando num crescente que durou até a madrugada de 8 julho de 1978, quando um grande incêndio se estendeu da Sala Corpo/Som por todo o Bloco de Exposições, incluindo o Bloco Escola, destruindo 90% do acervo de quase mil obras, nove mil volumes da biblioteca e documentos, além de todo um patrimônio histórico e cultural. O incêndio foi considerado pela imprensa da época uma catástrofe artística e levantou várias questões envolvendo o próprio conceito de museu, seu papel de preservação, circulação e difusão de cultura. Diante da onda de especulações em torno das causas do incêndio, foi publicado em nota oficial:

### *MAM reconhece falha*

*Os diretores do Museu de Arte Moderna do Rio admitiram ontem, em entrevista coletiva à imprensa, que houve erro na colocação de uma sala de espetáculos no mesmo bloco de exposições de obras valiosas. Embora a filosofia da direção do Museu fosse a de fazer do MAM um centro integrado de artes, concordaram que o sistema de segurança não era o ideal. Ressaltaram ainda a importância da construção de um teatro que serviria para as outras atividades artísticas, inclusive para a cinemateca, funcionando separada do Museu. Segundo o laudo pericial do Instituto Carlos Éboli, o incêndio que destruiu o Museu teve início exatamente na Sala Corpo/Som.*<sup>5</sup>

Sem dúvida fato curioso, na noite anterior ao incêndio, se havia apresentado na Sala Corpo/Som o conjunto musical chileno chamado Grupo Água.

Entre polêmicas e acusações de negligência por parte dos diretores, grupos representativos da equipe administrativa e da Sala Corpo/Som, na figura do seu criador e mentor, Sidney Miller,<sup>6</sup> pairou no ar uma questão, apesar do laudo pericial do Corpo de Bombeiros atestando a acidentalidade do fogo: o incêndio do MAM havia sido realmente acidental? Ouvia-se que teria sido um incêndio criminoso, preparado pelos militares para dispersar a intensa movimentação oposicionista que ali residia.

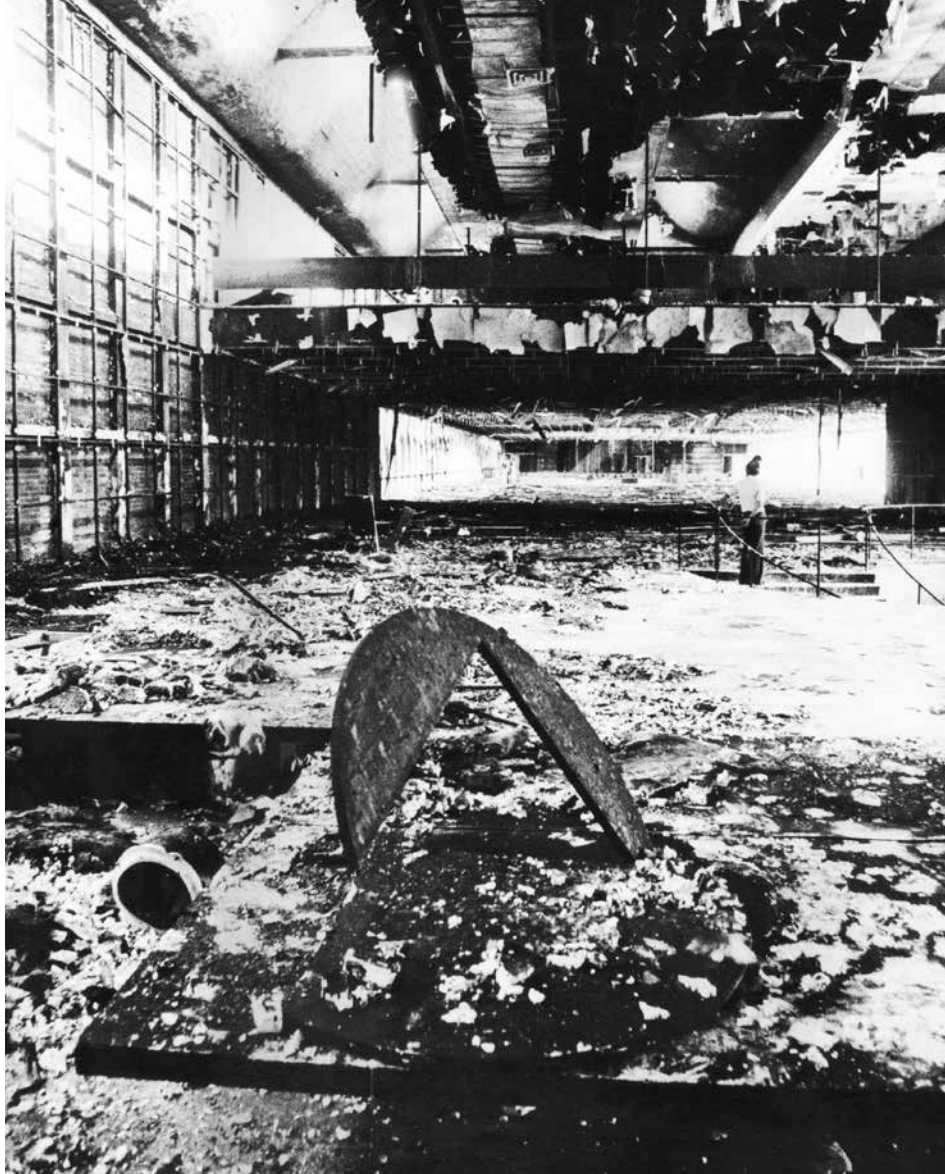
No mesmo ano, houve uma grande manifestação no Aterro do Flamengo e nos arredores do MAM em prol de sua reconstrução. Em dezembro, uma exposição originariamente organizada pelo Museu de Arte Moderna de Dusseldorf foi realizada no restaurante do Museu, desativado após o incêndio.

De acordo com Jacques Derrida,<sup>7</sup> arquivos e coleções em geral contêm em si forças contraditórias, gerando em seu interior “ondas de destruição”. Segundo o filósofo, que apresentou essa teoria em 1994, em Londres, com a palestra intitulada Memória: a questão dos arquivos, as funções inerentes aos arquivos de ordenar (tanto no sentido de “colocar em ordem” como no sentido de “pôr ordem, mandar, dirigir”), classificar, instituir, salvar e conservar geram uma economia de arquivo, ou seja, o arquivo como espaço de acumulação e capitalização da memória. Nesse espaço, primeiramente, criam-se leis para, em seguida, fazer com que as pessoas as respeitem, o que nos leva a encarar o arquivo como espaço de poder. Além disso, ao tornar-se o substituto da memória falada, da história oral, o arquivo marca, em base segura e lugar externo, a passagem institucional do público para o privado. Em vez da expressão, o arquivo pressupõe, então, impressão, supressão e repressão como forças intrínsecas, pressões excessivas gerando o que Derrida conceitua como “pressões de destruição” e, em última instância, uma “doença de arquivo”, ou “mal de arquivo”.<sup>8</sup> Ainda assim, num jogo de contrários, segundo o autor, o arquivo surge também como irredutível experiência de futuro, já que permanece em aberto, sempre na expectativa de novas aquisições, sendo também produzido a partir de um presente-passado, porém com vistas às gerações futuras, antecipando, assim, uma esperança em direção ao futuro. Haveria, de acordo com essa perspectiva, três formas de atualidade: o passado-presente, o presente-presente e o futuro-presente.

Considerando a vitalidade artística no MAM/RJ daquele período, quando apresentações ao

vivo definiam uma arte participativa, que em sua efemeridade equivalia à memória falada e que, por outro lado, desafiava os limites impostos por qualquer tipo de autoridade, ocupando criativa e desordenadamente a própria arquitetura modernista de linhas claras e definidas do Museu, pode-se constatar, de início, o alto grau de conflito ali existente. Cabe destacar que, além dessa arte viva, havia no MAM também as coleções oficiais e os acervos, com suas classificações, inclusões e exclusões — somando-se a isso, é claro, um contexto social de violência e repressão política, amplificando a tensão e o risco. Tomando de empréstimo a expressão de Derrida, haveria no MAM dessa época um “mal de arquivo” gerando ondas de destruição e predisposição a catástrofes?

Um dado instigante é que grande parte da produção artística dessa geração MAM deu lugar a muitos arquivos de artistas, criando interessante dialética de domínios públicos em espaços privados, em que até hoje reside parcela da memória artística contemporânea. E não há como deixar de lembrar aqui que, 31 anos depois do incêndio do MAM, em outubro de 2009, um incêndio



*O incêndio de 1978 no MAM – A escultura de Amílcar de Castro foi uma das poucas obras de arte que sobreviveram ao fogo  
Fonte: Arte e Ousadia. Organização de Leonel Kas e Niggi Loddi.  
Rio de Janeiro: Aprazível Edições 2008/2009*

destruiu grande parte do acervo de Hélio Oiticica, mantido por seu irmão, César Oiticica, desde 1981, um ano depois da morte do artista, na casa da família, no Jardim Botânico. Entre reportagens retratando a perplexidade geral diante da perda de uma obra tão importante, que havia sido capaz de abrir passagem para a internacio-



MAM-RJ, Do concreto aos jardins, 2009, Foto da autora



MAM-RJ, Do concreto aos jardins, 2009, Foto da autora



MAM-RJ, Ângulos de concreto, 2009, Foto da autora

nalização da arte brasileira, tornou-se inevitável a comparação com a problemática que cercou o incêndio ocorrido no MAM/RJ em 1978, certamente, na visão de Derrida aqui descrita, um passado como antecipação do futuro. Afinal, uma questão fundamental presente na obra de Hélio Oiticica era o contínuo desafio à instituição da arte como museu de coisas mortas.

### Performance e trauma

Estudos recentes das questões traumáticas relacionadas à performance apontam que as perspectivas de futuro estariam condicionadas a um passado em que o trauma tenha sido devidamente transcendido ou resolvido. Caso contrário, teria lugar um tipo de performance que poderia vir a ter longa duração, ou seja, repetir-se indefinidamente num espaço transitório entre lembrança do passado e projeto futuro. Nesse sentido, Diana Taylor<sup>9</sup> atesta a potência política, afetiva e mnemônica do repertório, sugerindo-o como forma legítima de se expandir a ideia tradicional de arquivo, criando assim uma memória incorporada, capaz de transcender gerações. Formariam um repertório: gestos, oralidade, movimento, dança, música, apresentações de teatro, rituais, testemunhos, caminhos de memória e muitas outras formas de comportamento passíveis de repetição.<sup>10</sup>

No MAM, a reabertura do Bloco de Exposições se deu em 1982, e embora a reconstrução do Museu se tenha feito gradativamente, todos que conviveram com essa geração MAM até hoje demonstram o desejo de reviver aquela efervescência dos anos 70. Há que considerar, no entanto, o fato de que, se após a reabertura do Museu o papel de vanguarda

militante da instituição não foi recuperado, as causas podem ser encontradas não tanto no incêndio em si e muito mais no ambiente que foi sendo construído do lado de fora do MAM. O Rio de Janeiro, núcleo da oposição política do país, vinha sofrendo com práticas de esvaziamento promovidas pelos sucessivos governos militares. Das várias maneiras que a ditadura encontrou para reprimir a oposição carioca, a mais eficaz foi, sem dúvida, a fusão do antigo estado da Guanabara com o estado do Rio, provocando não só a dispersão dos recursos econômicos em área muito maior, mas também enfraquecendo a cidade através do esvaziamento do voto oposicionista urbano em favor do voto conservador do interior. Além disso, a perspectiva de abertura política ajudava a neutralizar os discursos contrários à situação de exceção. A situação inflacionária favoreceu também um tipo de posicionamento em que as dificuldades individuais acabavam tendo precedência sobre a ação em grupo, havendo pouco espaço para que se retomassem os ideais de transformação através do coletivo. E de modo geral, não só no Brasil, é fato que as décadas seguintes foram tomadas por crescente espírito competitivo e individualista.

Logo após o incêndio e nos anos que se seguiram, o Parque Lage, através do Instituto de Belas Artes, que em 1975 passara a chamar-se Escola de Artes Visuais – EAV, não só acolheu os artistas “órfãos” do MAM e abrigou as reuniões do Comitê Permanente pela Reconstrução do MAM<sup>11</sup> como também se tornou um centro cultural extremamente participativo no Rio de Janeiro.

Durante os anos 90, sob a direção de Marcus Lontra, houve importantes iniciativas de revita-

lização artística do MAM. Foi criada outra cantina, denominada Espaço 22, em homenagem à Semana de Arte Moderna de 1922, numa tentativa de reviver a efervescência da cantina do MAM dos anos 60. No espaço originalmente destinado ao teatro, que abrigava um grande galpão vazado, foi criado o Galpão das Artes, em que passaram a coexistir atividades e cursos de artes plásticas, dança e teatro. Nesse período foram realizados no Galpão das Artes trabalhos performáticos reunindo dançarinos e artistas plásticos, como a grande encenação performática do texto *A divina comédia*, de Dante Alighieri, idealizada e dirigida por Regina Miranda, o périplo de um poeta por inferno, purgatório e paraíso num grandioso espetáculo sensorial com 150 atores, bailarinos e músicos utilizando todos os espaços do MAM.

### **Heterotopias do corpo**

De acordo com Michel Foucault,<sup>12</sup> questões relativas ao espaço são primordialmente contemporâneas. Na atualidade, a concepção de extensão teria sido substituída pela de sítio, um lugar vivo, que se define tanto por relações de proximidade entre seus elementos como por saber que tipos de armazenamento, circulação, marcação e classificação de elementos humanos são adotados em determinadas situações, para atingir determinados fins. Foucault cria então a palavra “heterotopia” a fim de designar algo como contrassítios, que simultaneamente refletem e contestam a sociedade, uma espécie de utopia efetivamente sancionada, em que todos os outros locais reais que poderiam ser encontrados na cultura são representados, contestados e invertidos. Ao longo da história de uma sociedade o mesmo contrassítio poderia convir



a diferentes funções, em épocas diferentes. Por outro lado, heterotopias seriam capazes, como em teatros, museus e jardins, de justapor simbolicamente diversos espaços num só. Sugiro os espaços culturais da Zona Sul do Rio de Janeiro na década de 1970 como heterotopias cariocas e, por que não, heterotopias do corpo, contrasítios urbanos de resistência ao sistema ditatorial vigente, em que o corpo ganhava importância primordial. Assim como a Sala Corpo/Som do MAM, eram espaços desordenados, livres, em que, como bem definiu um dos fundadores desses espaços, o cenógrafo Hélio Eichbauer, “tudo era permitido em nome da expressão individual, da liberdade e da criatividade”.

Foucault afirma ainda que as heterotopias conseguem sobrepor, num só espaço real, vários espaços, sítios que por si só seriam incompatíveis. Como exemplo, cita o caso do jardim, que tem sido uma espécie de heterotopia feliz e universalizante desde os princípios da Antiguidade. Como se sabe, na Pérsia, o jardim era espaço sagrado que recriava os quatro cantos do mundo, com lócus suprassagrado no centro: a fonte. Em torno do MAM, a grandiosa área de quatro mil metros quadrados de jardins projetados por Burle Marx, no Aterro do Flamengo, tem inspiração japonesa e, em sua parte interna, contém uma fonte, de onde o olhar pode seguir até ver o mar da baía de Guanabara.

Em relação ao tempo, Foucault classifica os museus como heterotopias acumulativas, ideia que pertence à cultura ocidental do século 19: de construir um lugar de todos os tempos fora do tempo e inacessível ao desgaste que o tempo acarreta; e os espetáculos e feiras como heterotopias do festival, associadas ao tempo em sua vertente mais fugaz e transitória. As atividades reali-

zadas nos espaços do MAM durante os anos 70, de modo geral, pareciam desenrolar-se em tempo cíclico, mais lento, não necessariamente vinculado às horas do relógio. É importante acrescentar que, para o autor, o auge funcional de uma heterotopia só seria alcançado mediante certa ruptura do homem com sua tradição temporal.

### Considerações finais

O mapeamento e as reflexões sobre os diversos trânsitos presentes no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro nos anos 60-70 conduzem à constatação de que, de modo geral, houve quebra de fronteiras entre territórios artísticos e busca de “antimétodos”, “antiacademicismo”, “antiarte”, o que poderia desembocar em indiferença niilista, em que tudo é igual e nada por si faz sentido. No entanto, um olhar sobre os movimentos artístico-culturais que surgiram nas décadas seguintes revelam que os “antimétodos” da década de 1970 se tornaram antes uma abertura para o heterogêneo, a multiplicidade e o dissenso, comprovando a hipótese de que se criava no MAM um estado inaugural nas artes brasileiras. Nesse estado, a presença do corpo e, com ela, a noção de “arte-participação” foram fundamentais como atitude política em si mesma, tomando de empréstimo o conceito de política desenvolvido por Jacques Rancière,<sup>13</sup> segundo o qual política não é estado fixo e institucionalizado, estando fundamentalmente ligada à ação e à experimentação.

**Giselle Ruiz** é jornalista, bailarina, professora e pesquisadora. Doutora em Artes Cênicas (UniRio, 2010), realizou Estágio PDEE/Capes no Departamento de Estudos da Performance da Universidade de Nova York (2008). Atualmente integra os seguintes grupos de pesqui-

sa vinculados ao CNPq: Artes do Movimento (UniRio) e Núcleo de Estudo e Pesquisa em Artes Cênicas (UFRJ). Desde 2011 vem sendo contemplada com a Bolsa Prodóc/Capes para desenvolver atividades de pesquisa junto à Escola de Belas Artes da UFRJ sob coordenação da Profa. Dra. Angela Leite Lopes. Este artigo foi desenvolvido a partir de sua tese de doutorado intitulada *Arte/Cultura* em momento de trânsito: o MAM/ RJ na década de 1970, defendida em abril de 2010 sob orientação da Profa. Dra. Beatriz Resende.

## NOTAS

**1** A diferenciação entre os termos se dá aqui por questões operacionais, a fim permitir esta análise e evidenciar as relações entre manifestações artísticas e questões comportamentais e contraculturais, cujas mudanças foram marcantes no contexto analisado.

**2** Huyssen, Andreas. *After the Great Divide*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press. 1986. Essas ideias compõem o ensaio intitulado *The Search for Tradition: Avantgarde and Postmodernism in the 1970's* (160-179).

**3** No MAM, o caráter precursor e de manifesto artístico das mostras Opinião 65, Opinião 66 e Nova Objetividade Brasileira fez com que fossem consideradas “exposições-manifestos”.

**4** Concebida e efetivamente criada por Sidney Miller, a Sala Corpo/Som do MAM foi inaugurada em agosto de 1972 e logo se tornou um verdadeiro referencial do pensamento interdisciplinar nas artes. Localizada no segundo pavimento e separada do Salão de Exposições apenas por divisórias, com um palco sobre rodas, esse espaço versátil promoveu de forma intensiva, durante seus quase seis anos de existência, cursos, laboratórios, ensaios, audições, performances e *shows* de música popular. Assim como a Unidade Experimental, a Sala Corpo/Som

do MAM buscava acolher grupos e trabalhos que passavam à margem dos teatros e espaços convencionais da cidade.

**5** Publicado no jornal *O Estado de São Paulo* de 21 de julho de 1978.

**6** O artista, músico e compositor Sidney Miller era profundamente envolvido com o projeto da Sala Corpo/Som e extremamente participante em suas atividades. Sidney Miller faleceu no Rio de Janeiro em dezembro de 1978, aos 35 anos, segundo a imprensa de um ataque cardíaco súbito. Amigos do artista afirmaram, em entrevistas e reportagens jornalísticas da época, que a decepção de ver tantos projetos destruídos após o grande incêndio do MAM havia sido fator decisivo para sua doença e morte prematura.

**7** Derrida, Jacques. *Mal de arquivo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

**8** Do original em francês *mal d'archive*.

**9** Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire*. Durham/Londres: Duke University Press, 2003.

**10** É interessante notar que a repetição, enquanto elemento constitutivo do comportamento, da performance, do repertório e do próprio arquivo, é ressaltada tanto por Derrida (1996) como por Richard Schechner (2003) e por Diana Taylor (2003).

**11** Nesse comitê, o crítico de arte Mário Pedrosa, baseando-se na premissa de que toda a arte moderna inspirou-se na arte dos povos periféricos, chegou a sugerir a reorganização do MAM/RJ através de nova estrutura, com cinco museus independentes: o Museu do Índio, o Museu de Arte Virgem (do Inconsciente), o Museu de Arte Moderna, o Museu do Negro e o Museu de Artes Populares.

**12** Foucault, Michel. De outros espaços. *Architecture, Mouvement, Continuité*. Paris, 5, 1984.

**13** O tema foi desenvolvido em Rancière, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Ed. 34, 2005.