

LUGARES DO EXPERIMENTAL NO RIO DE JANEIRO: DA DÉCADA DE 1970 AO ZONA FRANCA

Thiago Spíndola Motta Fernandes¹

Resumo

Este artigo traça uma genealogia da arte experimental no Rio de Janeiro, partindo das exposições realizadas na *Área Experimental* do Museu de Arte Moderna, interrompidas após o incêndio de 1978, e chegando ao *Zona Franca*, evento realizado entre 2001 e 2002 na Fundação Progresso através do esforço coletivo de artistas.

Palavras-chave: Arte experimental, exposição, evento, ações coletivas

Abstract

This article builds a genealogy of experimental art in Rio de Janeiro, starting from the exhibitions held in the *Experimental Area* of the Museum of Modern Art, interrupted after the fire of 1978, to *Zona Franca*, an event held between 2001 and 2002 at Fundação Progresso through collective effort of artists.

Keywords: Experimental art, exhibition, event, collective actions

Até 1978, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) foi o principal núcleo de experimentalismos artísticos da cidade, tendo como ponto alto o período entre 1975 e 1978, quando a *Área Experimental* estava em plena atividade em seu espaço. Mais de duas décadas separam o incêndio que interrompeu definitivamente as atividades desse programa do MAM-RJ e o *Zona Franca*, evento de arte experimental que ocorreu ao longo de um ano, a partir do esforço coletivo de artistas,

¹ Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na linha de pesquisa História e Crítica da Arte. Graduado em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e em Design Gráfico pela Universidade Estácio de Sá.



em sua maioria jovens, estudantes ou recém-graduados. O *Zona Franca* ofereceu novamente ao Rio de Janeiro um lugar de escoamento de propostas artísticas experimentais, criando um circuito alternativo para aqueles que não se encaixavam nos poucos espaços existentes até então. Mas o que ocorreu no período entre essas duas propostas? Os anos seguintes ao incêndio do MAM-RJ são comumente lembrados pelo retorno à pintura e ascensão do mercado de arte, contudo, o presente artigo pretende lançar um olhar para além da chamada *Geração 80* e seus reflexos, apontando espaços de sobrevivência da arte experimental no Rio de Janeiro que surgiram na contramão do circuito estabelecido a partir da década de 1980. São enfatizadas, sobretudo, iniciativas coletivas de artistas, marcadas por um ideal de liberdade e autogestão. Destaca-se, nesse contexto, o evento *Zona Franca*, que funcionou a todo fôlego ao longo de 51 edições realizadas entre 2001 e 2002. O presente artigo também busca traçar as diferenças entre as proposições da década de 1970 e as mais recentes, sobretudo no que diz respeito à sua estrutura e organização.

O EXPERIMENTAL NA INSTITUIÇÃO

A *Área Experimental* foi um programa do MAM-RJ responsável por realizar, ao longo de três anos, 38 exposições², em sua maioria no terceiro andar do Bloco de

² Participaram os seguintes artistas: Emil Forman, Sérgio Campos Mello, Margareth Maciel, Bia Wouk, Ivens Machado, Cildo Meireles, Gastão de Magalhães, Anna Bella Geiger, Tunga, Paulo Herkenhoff, Umberto Costa Barros, Rogério Luz, Wilson Alves, Letícia Parente, Carlos Zilio, Mauro Kleiman (duas mostras), Lygia Pape, Yolanda Freire (duas mostras), Fernando Cocchiarale, Regina Vater, Waltercio Caldas, Sonia Andrade (duas mostras), Amélia Toledo, João Ricardo Moderno, Ricardo de Souza, Luiz Alphonsus, Reinaldo Cotia Braga, Jayme Bastian Pinto Junior, Dinah Guimaraens, Reinaldo Leitão, Lauro Cavalcanti, Dimitri Ribeiro, Orlando Mollica e Essila Burello Paraíso, além de Beatriz e Paulo Emílio Lemos, Murilo Antunes e Biiça, Luis Alberto Sartori, Jorge Helt e Maurício Andrés, que apresentaram a mostra coletiva Minas audiovisuais.



Exposições do museu. A *Área Experimental* abrigou uma produção nova, que não encontrava espaço em galerias devido a sua incompatibilidade com os interesses do mercado. Por lá passaram artistas de diversas gerações que lançavam diferentes olhares sobre o experimental, entre os quais Fernanda Lopes, no livro *Área Experimental*, identifica três vertentes:

Uma delas reuniria artistas interessados em possíveis leituras e desdobramentos de um experimentalismo de origem/herança neoconcreta (em alguns casos, estabelecendo diálogos com produções mais recentes, como a arte conceitual, a arte povera e o minimalismo); outro caminho era mais diretamente internacionalista, com artistas ligados a experiências com vídeo e arte conceitual (mais voltado ao aspecto da linguagem); e a terceira possibilidade era a que resistia às outras duas por diferentes razões, mantendo-se atrelada a uma posição mais formalista.³

Os artistas eram selecionados pela Comissão Cultural, que analisava os projetos enviados e não seus currículos ou trabalhos anteriores. O projeto foi marcado por alguns momentos de conflito, pois, apesar de a Comissão ser formada por membros ativos dentro da produção e pensamento sobre arte contemporânea, no conselho diretor do museu havia membros mais conservadores, além de haver funcionários de outros setores que demonstravam resistência a propostas que extrapolavam o espaço expositivo, como intervenções sonoras⁴. Um grupo de artistas mobilizou-se e apontou uma série de problemas em torno da *Área Experimental*, como conta Giselle Ruiz:

Destacaram o descaso na montagem, a falta de apoio material, a insegurança e os erros na divulgação das datas das mostras, alegando que não havia um empenho institucional da realização do projeto, e que as atividades aconteciam mais pelo comprometimento dos artistas e menos por iniciativa e apoio do Museu. Em 1975, os problemas tornaram-se públicos através da publicação do questionamento dos artistas: afinal, o apoio à experimentação era efetivo ou tratava-se apenas de uma tentativa,

³ LOPES, 2013, p. 48-49.

⁴ Ibid.



por parte do museu, de neutralização da atividade contemporânea?⁵

No artigo *Sala Experimental*, publicado na revista *Malasartes* em 1976 pelos artistas Anna Bella Geiger, Ivens Machado e Paulo Herkenhoff, os autores acusavam a *Área Experimental* de ser um espaço isolado e delimitado, que mantinha certa distância da exibição do acervo e de outras mostras, deixando claras suas fronteiras. Nesse sentido, nomeiam o artigo como “Sala Experimental”, e não “Área Experimental”, considerando-se que a ideia de “sala” remete a um espaço fixo e fechado entre quatro paredes.

Apesar dos conflitos gerados por essa institucionalização do experimental, a *Área Experimental* foi muito bem recebida por críticos, como Francisco Bittencourt, que em um artigo publicado na *Tribuna da Imprensa* em abril de 1975 destaca, sobretudo, a vigorosa produtividade que se instituía naquele momento no MAM-RJ.⁶ Roberto Pontual identifica, nesse contexto, o surgimento de um fenômeno: a *Geração MAM*. No artigo publicado no *Jornal do Brasil* em 1978, como comenta Fernanda Lopes⁷, o crítico tenta traçar um novo perfil de artistas que estavam expondo na *Área Experimental* e lançando um olhar crítico sobre a instituição a partir de propostas que questionavam o espaço e papel do museu, bem como da *Área Experimental*, em particular. Trata-se de uma geração que retorna ao museu, após uma geração anterior que transcendeu suas paredes e ocupou sua área externa e arredores em eventos abertos à comunidade, como *Do Corpo à Terra e Arte no Aterro*, organizados por Frederico Moraes, ou ainda a ação de Hélio Oiticica, que em 1965

⁵ RUIZ, 2013, p. 83.

⁶ LOPES, 2013.

⁷ Ibid.



apresentou os *Parangolés* nos jardins do MAM-RJ após ser impedido de entrar com a bateria da Mangueira na exposição Opinião 65. Também cabe pontuar que, a partir de 1967, Lygia Clark apresentou nos pilotis e jardins do museu propostas participativas e sensoriais como: *Respire comigo*, *Diálogos corpo-roupa-corpo*, *O eu e o tu*, *Máscaras sensoriais*, entre outros. Nos cursos que ofereceu no MAM-RJ, no início da década de 1970, Anna Bella Geiger levava seus alunos para fora da sala de aula, mais especificamente à área externa do museu, onde exploravam o território e realizavam interferências na paisagem. Em algumas ocasiões, Geiger e seus alunos seguiam para locais mais distantes, como a Barra da Tijuca, numa Kombi pertencente a um dos estudantes, como relata a artista em depoimento cedido à Jessica Gogan⁸.

Os eventos organizados por Frederico Moraes nos arredores do MAM-RJ também tiveram caráter experimental e pedagógico. *Arte no Aterro: um mês de arte pública*, realizado entre 6 e 28 de julho de 1968, abrangeu “exposições de arte contemporânea, manifestações de arte de vanguarda, aulas e atividades criativas para crianças e adultos”⁹. Em 1969, já tendo assumido a coordenação de cursos do museu, o Moraes criou a *Unidade Experimental* em parceria com Cildo Meireles, Guilherme Vaz e Luiz Alphonsus, que funcionava no Bloco Escola do MAM-RJ e era encarada como um laboratório de linguagem, onde foram promovidos debates com a participação de artistas, cientistas e teóricos, um concerto de Guilherme Vaz e um curso de Cildo Meireles. Em depoimento a Jessica Gogan, Luis Alphonsus relata que a *Unidade Experimental* cresceu de tal maneira que não cabia mais na Sala 12 do

⁸ GOGAN; MORAIS, 2017.

⁹ Ibid., p. 236.



Bloco Escola e, portanto, começou se expandir para fora do museu, desdobrando-se no *Domingos da Criação*, uma série de manifestações criativas organizadas por Frederico Morais na área externa do museu.¹⁰ Foram ao todo 6 domingos ao longo de 1971: *Um domingo de papel* (24/01), *O domingo por um fio* (07/03), *Domingo terra a terra* (25/04), *O som do domingo* (30/05) e *O corpo a corpo do domingo* (29/08). Cada edição propunha experimentações criativas com um material/conceito diferente, entre eles o próprio corpo. Seu caráter aberto e participativo evidencia a ideia de que não é necessário ser artista para ser criativo e aponta para a importância da criatividade na vida de qualquer pessoa. A ideia de Morais era libertar o espectador, colocando-o no processo criador. O evento foi um grande sucesso de público e mídia, com caráter lúdico, descontraído e pedagógico, ocorrendo no auge da Ditadura Militar.

Desde sua fundação, o MAM-RJ foi palco de propostas experimentais.¹¹ Como observa Michelle Sommer¹², enquanto nos Estados Unidos e Europa, nas décadas de 1960 e 1970, havia a dicotomia dentro-fora, no Brasil as instituições artísticas nascem na década de 1950 e logo são contaminadas pelo experimental, havendo, em vez dessa dicotomia, um hibridismo (dentroefora e criaçãoefruição).

¹⁰ Ibid.

¹¹ Pode ser considerado um marco inicial a criação do ateliê livre de Ivan Serpa, no início dos anos 1950, que mais tarde se desdobraria no surgimento do Grupo Frente e do Neoconcretismo, que também tiveram o MAM-RJ como espaço de articulação e exposição. Os anos 1960 são marcados por uma série de exposições que confrontavam o regime militar, como Opinião 65, Opinião 66, Nova Objetividade Brasileira e o Salão da Bússola, considerado um divisor de águas por lançar a chamada Geração AI-5 e por levar ao extremo o desejo de ruptura com a arte do passado ao inaugurar uma nova categoria artística: o “etc”. Isto se deve ao fato de que, ao inscreverem seus trabalhos, os artistas deveriam escolher entre as categorias “desenho, escultura, objeto, etc”, e muitos os inscreveram como “etc”, o que fez a mostra ficar conhecida também como “Salão do etc”.

¹² SOMMER, 2018.



Escapamos à catequização do cubo branco: sua consolidação em território nacional significou também a sua imediata devoração. O cubo branco não foi domesticador das práticas artísticas, mas potência para experimentar o experimental em integração às proposições artísticas vigentes. O nosso dentro é o fora, como proclamou Lygia Clark já no início dos anos 60. O nosso cubo branco é a flexível fita de Moebius e, diferentemente de lá, as relações entre dentro e fora são de continuidade e fusão, impulsionado pelo experimental que transbordou do corpo e invadiu o espaço.¹³

Contudo, nos anos imediatamente anteriores a 1975, havia uma certa polarização entre a produção experimental no espaço público e a coleção e exposições dentro do MAM-RJ. Com a fundação da *Área Experimental*, aquela produção que se distinguia dos projetos expositivos do museu ou era associada a atividades pedagógicas, sobretudo ao Bloco Escola, ganhou espaço no Bloco de Exposições, ainda que com algumas controversas. Porém, é inegável a efervescência do experimental no MAM-RJ naquele período. No segundo semestre de 1978 o projeto começaria a se expandir, recebendo exposições de artistas de outros estados, como José Resende (São Paulo) e Vera Chaves Barcellos (Rio Grande do Sul). Mas o incêndio que abalou o museu na madrugada de 8 de julho de 1978 interrompeu as atividades da *Área Experimental* e, mesmo após a reabertura do MAM-RJ, o projeto jamais foi retomado.

O incêndio do museu, além da perda de um precioso patrimônio artístico e histórico, significou a interrupção de um projeto de arte experimental que vinha sendo construído com grande força no Rio de Janeiro. Ao longo do processo de reestruturação do museu, propostas distintas foram elaboradas: um núcleo de

¹³ SOMMER, 2016.



artistas e críticos defendia que deveria ser priorizada a recuperação da *Área Experimental*, deixando em segundo plano a recuperação do acervo. Desta maneira, o museu seria retomado como um centro cultural, tomando como modelo instituições como o Centro Georges Pompidou, de Paris, onde se via exposições de toda parte, mas não necessariamente de um acervo. Outra proposta, elaborada pelo crítico Mário Pedrosa, defendia a criação de cinco novos museus para o antigo espaço, o Museu das Origens, que seria formado pelo Museu do Índio, Museu de Arte Virgem (Museu do Inconsciente), Museu do Negro, Museu de Artes Populares e, finalmente, Museu de Arte Moderna, que seriam todos afins, porém independentes de si.¹⁴ Enquanto o projeto de centro cultural dava ênfase ao presente, o projeto de Mário Pedrosa lançava um olhar ao passado, buscando as origens da arte e cultura brasileira. Contudo, nenhum dos dois projetos foi levado adiante.

NOVOS CIRCUITOS: UM BREVE PANORAMA DAS DÉCADAS DE 1980 E 1990

Um local dedicado à arte experimental no Rio de Janeiro, após o incêndio do MAM-RJ, foi o *Espaço ABC – Arte Brasileira Contemporânea*, da Funarte, que funcionou entre 1980 e 1984 no Parque de Esculturas da Catacumba (posteriormente foi transferido à Galeria Sérgio Milliet e em seguida ao MAM-RJ). Em entrevista a Ivair Reinaldim¹⁵, Paulo Sergio Duarte aponta o Centro Cultural Candido Mendes como um espaço que cobriu o vácuo deixado pelo MAM-RJ, pelo menos entre 1978 e 1980.

¹⁴ SANT'ANNA, 2014

¹⁵ REINALDIM, 2012.



A Escola de Artes Visuais do Parque Lage também foi um efervescente núcleo de experimentações artísticas durante a gestão de Rubens Gerchman (1975 – 1978). O ano em que ocorre o incêndio do MAM-RJ corresponde ao último ano da gestão de Gerchman na EAV, que em 1979 passa a ser dirigida por Rubem Breitman, cuja ênfase recai, sobretudo, à pintura, transformando a escola num grande ateliê.¹⁶ O ano de 1984, que data a realização da exposição *Como vai você, Geração 80?*, coincidentemente é o ano em que o *Espaço ABC* se dilui, marcando, como comenta Reinaldim, a conquista de visibilidade de uma nova geração de artistas e críticos, em paralelo com transformações no âmbito da política, cultura, circuito e crítica.¹⁷

A arte da década de 1980 é comumente lembrada pela chamada *Geração 80* e pelo retorno à pintura, que por sua vez são relacionados a fatos históricos como a implantação do neoliberalismo, a queda do muro de Berlim, o fim da Guerra Fria e, no âmbito nacional, a abertura política, apesar de dificilmente ser possível encontrar evidências visuais ou conceituais relacionadas a essas transformações geopolíticas e sociais. Passaria a predominar, segundo o artista e pesquisador Newton Goto, um novo perfil de artista: um artista profissional que se adequa às instituições e ao mercado, cujo trabalho se pauta em discursos formalistas e cuja carreira é construída em museus e galerias comerciais, enquanto a postura crítica e experimental da geração da década anterior seria rotulada como uma manifestação datada.¹⁸

¹⁶ LOPES, 2013.

¹⁷ REINALDIM, 2010.

¹⁸ GOTO, 2010.



Uma historiografia mais recente, no entanto, busca tecer novo olhar sobre a arte dos anos 1980, para além da *Geração 80* e do retorno à pintura, como os discursos críticos levantados por Ivair Reinaldim em sua tese de doutorado, *Arte e crítica na década de 1980: vínculos possíveis entre o debate teórico internacional e os discursos críticos no Brasil*, e a dissertação de Newton Goto, *Remix Corpobras*, onde o autor levanta uma série de artistas que não se encaixavam no circuito estabelecido naquela década e não se conformavam com a lógica do mercado e, portanto, juntaram-se a partir de interesses em comum formando o que chama de *circuitos heterogêneos*, calcados numa autogestão, não-hierarquização e processos cooperativos.

Ao tratar de *circuitos heterogêneos* no Rio de Janeiro, ainda na década de 1980, é notável a atuação do grupo *A Moreninha*, formado por jovens artistas, em sua maioria participantes da exposição *Como Vai Você, Geração 80?*, além do crítico Márcio Doctors.¹⁹ Esse grupo acreditava que a produção crítica local ignorava ou não enfrentava as problemáticas levantadas pela jovem produção de arte, que não se encaixava no gênero “pintura”.²⁰

A Moreninha se apropria do nome de uma pedra localizada na ilha de Paquetá, no Rio de Janeiro, onde o grupo realizou sua primeira ação, em 1987, na qual promoveram uma maratona de pintura impressionista. Nesta ocasião, o grupo homenageava o centenário de um suposto grupo de “pintores de domingo”,

¹⁹ O número de artistas varia de acordo com cada ação, mas fizeram parte do grupo: Alexandre Dacosta, André Costa, Beatriz Milhazes, Chico Cunha, Cláudio Fonseca, Cristina Canale, Enéas Valle, Geraldo Vilaseca, Hamilton Viana Galvão, Hilton Berredo, João Magalhães, John Nicholson, Jorge Barrão, Lúcia Beatriz, Luiz Pizarro, Maria Moreira, Márcia Ramos, Maria Lúcia Cattani, Paulo Roberto Leal, Ricardo Basbaum, Solange de Oliveira e Valério Rodrigues, entre outros.

²⁰ REINALDIM, 2012.



seguidores de Manet, também chamado *A Moreninha*, que no século XIX teria se reunido na ilha de Paquetá para realizar pinturas ao ar livre.

Após esta primeira ação, os *moreninhos*, como eram chamados os integrantes do grupo, passaram a realizar encontros periódicos em seus ateliês, onde debatiam aspectos referentes às artes plásticas, como os movimentos internacionais e questões do meio de arte brasileiro e, mais especificamente, carioca. *A Moreninha* também realizava intervenções no circuito artístico, como a performance que aconteceu durante a palestra do crítico italiano Achille Bonito Oliva, na galeria Saramenha, na qual Enéas Valle assistia ao discurso de costas, segurando um espelho retrovisor, enquanto um grupo servia doces e outro circulava pela galeria com orelhas de burro, em resposta ao discurso do crítico italiano.

Mas os *circuitos heterogêneos* ganham maior força e projeção no Rio de Janeiro no final da década de 1990, com o surgimento de espaços como *Galeria do Poste, Agora, Capacete* – que mais tarde se fundiriam formando o *Agora/Capacete* – e no início da década de 2000, com o *Zona Franca*, entre outros projetos. Diante de um circuito artístico que ainda passava por um refluxo da *Geração 80*, a arte experimental encontra lugar nesses espaços autônomos, como são definidos por Kamilla Nunes:

Os espaços autônomos de arte contemporânea, também conhecidos como “espaços independentes”, “espaços alternativos”, “espaços autogestionados”, “espaços experimentais” ou, ainda, no caso da Europa e América do Norte, “centros culturais independentes” e “artist-run spaces”, entre outros, passaram a ocupar um lugar estratégico na recepção, articulação e desenvolvimento da arte experimental no Brasil. Eles são parte de um conjunto de práticas autônomas, governadas por políticas e dinâmicas intensivas, por processos não lineares e por um ideal de autogestão, liberdade e resistência.²¹

²¹ NUNES, 2013, p.14



A *Galeria do Poste* foi um espaço expositivo alternativo localizado em Niterói, na região metropolitana do Rio de Janeiro. Inaugurada em 1997, a *Galeria do Poste* convidava, uma vez por mês, um artista para realizar uma intervenção num poste da Rua Coronel Tamarindo, no bairro do Gragoatá. A casa localizada exatamente em frente ao poste, pertencente ao artista Ricardo Pimenta, idealizador do projeto, também fazia parte da galeria e abrigava eventos, manifestações artísticas variadas e o *Bistrô da Galeria do Poste*.²²

Em setembro de 1999, Ricardo Basbaum, ao lado de Eduardo Coimbra e Raul Mourão, fundou a *Agora – Agência de Organismos Artísticos* – com o objetivo de “dinamizar e trazer alternativas à produção de arte contemporânea do Rio de Janeiro”.²³ No mesmo período, Helmut Batista coordenava o *Capacete Entretenimentos* e durante dois anos e meio os dois espaços se fundiram, formando o *Agora/Capacete*, localizado na Lapa. A parceria foi desfeita em 2002, quando cada agência decidiu seguir o próprio rumo.

Basbaum e Coimbra já haviam participado da criação e das atividades do grupo *Visorama*, que funcionou, a princípio, como grupo de estudos entre 1989 e 1994, composto por artistas contemporâneos do Rio de Janeiro. Segundo Basbaum, o *Visorama* conferiu ao artista uma nova posição diante do circuito e de um mercado de arte muito restrito, que lhe reduzia a uma figuração passiva. A mobilização e as estratégias deste grupo diante do sistema de arte conferiram aos artistas o papel de agenciadores, como relata Basbaum:

²² BEDRAN, 2002

²³ BASBAUM, 2002, p.85



Para todos os participantes, [o Visorama] significou uma tomada de posição em relação ao circuito, investindo numa imagem do artista preocupado não apenas com a sua posição num ultra-restrito mercado de arte, mas também com as conversas e comentários críticos que suas intervenções poderiam suscitar; significou, sobretudo, a construção de um lugar menos passivo do artista frente ao circuito. Não podemos nos esquecer de que a maioria dos nomes envolvidos havia começado a trabalhar nos anos 80 (eu, Modé, Marcus André e Analu Cunha, por exemplo, participamos da festejada *Como Vai Você, Geração 80?*, organizada em 1984 no Parque Lage), tendo por isso mesmo vivenciado um momento particular de sua configuração, em que o valor econômico parecia importar mais do que os valores em jogo na dinâmica da arte: era a época da “volta triunfante da pintura”, e, tanto local como internacionalmente, as galerias coordenavam as ações. Nessa cadeia de relações, o artista era talvez o menos importante, reduzido a figuração passiva frente a outras instâncias.²⁴

Basbaum e Coimbra também conduziram a criação da revista *item*, em junho de 1995, motivados pela insatisfação com a crítica de arte produzida naquele momento. Um episódio que marcou a criação da revista foi o lançamento do catálogo da exposição coletiva *Escultura Carioca*, cujos textos, segundo Basbaum, não abordaram os trabalhos e os percursos dos artistas envolvidos, mas discorreram sobre as raízes do projeto moderno e buscaram referências em Cézanne, Brancusi, Tatlin e no Construtivismo.²⁵ A *item* buscou, portanto, abrir espaço para que colaboradores de diferentes campos pudessem escrever sobre arte, e não apenas críticos de arte.

Enquanto a insatisfação com a crítica de arte conduziu à criação da revista *item*, e anos mais cedo havia impulsionado a criação do grupo *A Moreninha*, espaços como *Agora* e *Capacete* surgem a partir de uma insatisfação com a curadoria e com os espaços expositivos. Este tipo de produção coletiva ilustra a inconformidade com o modelo hegemônico de “artista bem-sucedido” e evidencia a posição de um artista-

²⁴ Id.

²⁵ Ibid.



agenciador²⁶, ou *artista-etc*²⁷. Segundo Goto, a atuação de novos artistas no início dos anos 1990 estava restrita a salões de arte, mostras promovidas por grandes empresas, galerias comerciais e salas de exposição de instituições públicas e privadas. Já a partir de meados da década os rumos da circulação da produção artística passam a ser revistos, com a visibilidade conquistada pelos *circuitos heterogêneos*, além da implantação de cursos de pós-graduação em artes, o fortalecimento do meio editorial de arte e a valorização de nomes como Hélio Oiticica, Antônio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meireles e toda uma arte crítica e política dos anos 1960 e 1970.²⁸

Já contando com uma credibilidade conquistada devido a projetos anteriores (*Visorama, item, etc.*), o espaço *Agora/Capacete* funcionou como duas diferentes frentes de trabalho, um agregado de agências que, apesar das diferenças, se complementavam mutuamente, formando uma rede de contatos locais, nacionais e internacionais e possibilitando a vinda ao Brasil de nomes que dificilmente seriam trazidos por um museu, já que isso que mudaria a natureza de condução do projeto, intensificando o custo e burocracia. Devido a suas pequenas dimensões e à pouca burocracia, a condução dessas agências torna-se mais ágil e flexível. Essas diferenças entre instituições “oficiais” e espaços autônomos são comentadas por Kamilla Nunes:

Formalmente, as instituições públicas e privadas, para que sejam instituições reconhecidas como tal, necessitam seguir regras administrativas e de atuação que as definem como um “museu”, uma “fundação”, um “instituto”, um “centro cultural”, uma “casa

²⁶ BASBAUM, 2006

²⁷ BASBAUM, 2005.

²⁸ GOTO, 2004.



cultural”, entre outros. Um espaço autônomo de arte contemporânea, por sua vez, configura um modo de agir e estar no mundo, sitiado por suas próprias leis.²⁹

Cabe reforçar ainda, como afirma Basbaum, que uma agência não é uma galeria, museu, escritório ou centro cultural, aproximando-se mais da ideia de prestação de serviços - neste caso a produção de textos, organização de exposições, palestras, exibição de filmes, comercialização de trabalhos e edições de múltiplos. Não querendo competir com as instituições, ou manter-se à margem, o objetivo dessas agências é encontrar espaço no circuito para realização de iniciativas que, de outra maneira, se desgastariam na burocracia das grandes instituições.³⁰

ZONA FRANCA: UM EVENTO EXPERIMENTAL

Iniciativas como *A Moreninha*, *Visorama*, *Galeria do Poste* e *Agora/Capacete* abrem espaço, mais tarde, para o *Zona Franca*, espaço coletivo autogerido que foi um dos principais polos de arte experimental no Rio de Janeiro no início do século XXI.

O *Zona Franca* surgiu em 2001 e, mais de duas décadas após o incêndio do MAM-RJ, o Rio de Janeiro ganhou um novo lugar de escoamento de propostas artísticas experimentais que funcionava a todo fôlego. O evento teve a duração de 51 semanas, acontecendo em uma sala da Fundação Progresso durante todas as segundas-feiras, sem interrupções, ao longo de um ano, do dia 16 de abril de 2001 ao dia 01 de abril de 2002. Embarcando na onda de circuitos autogeridos, o evento foi coproduzido pelos artistas Adriano Melhem, Aimberê Cesar, Alexandre Vogler, Ducha, Edson

²⁹ NUNES, 2013, p. 46

³⁰ BASBAUM, 2002



Barrus, Guga Ferraz e Roosevelt Pinheiro. Dentre os coprodutores, Melhem, Vogler, Ducha, Guga e Roosevelt eram jovens artistas recém-formados pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Diante de um circuito artístico incipiente, com poucas galerias que pudessem acolher seus trabalhos e poucos espaços dispostos a expor trabalhos experimentais, esses artistas decidiram criar seu próprio circuito. A década de 1990 havia sido marcada pelo afastamento do Estado no fomento a cultura, resultando na extinção da Fundação Nacional da Arte (Funarte), Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) e Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), que, embora tenham sido restabelecidos pelos governos posteriores, passaram a atuar na realidade de um Estado enxuto, que já não tinha o patrocínio direto como principal política de financiamento à cultura.³¹ Na mesma década, diversas galerias comerciais do Rio de Janeiro fecharam suas portas. Um panorama dessa década pode ser acessado no artigo *RIO 40º Fahrenheit*, de Luis Andrade, publicado na Revista Concinnitas em 2003, onde o autor relata as dificuldades enfrentadas por artistas e produtores culturais no período em questão.³²

Os produtores do *Zona Franca*, exceto Aimberê Cesar, já haviam produzido, no ano anterior, o *Atrocidades Maravilhosas*, uma ação colaborativa de intervenção urbana formada, inicialmente, por vinte artistas que colaram cartazes em locais estratégicos do Rio de Janeiro. Cada artista desenvolveu uma imagem e a imprimiu em uma tiragem de 250 cópias, que formava painéis de aproximadamente 120 metros com a mesma imagem repetida ou com algumas variações. Essa ação experimental em

³¹ ALBUQUERQUE, 2006

³² ANDRADE, 2003.



espaço público buscava investigar o efeito da imagem repetida sobre o espectador em movimento.

Esses artistas, portanto, já vinham buscando, a partir da coletividade, a criação de alternativas ao circuito tradicional, formado por museus, galerias, bienais, etc.

Segundo Cláudia Paim,

As iniciativas de artistas podem ser observadas como respostas às insuficiências do sistema das artes para organizar a apresentação da produção artística. Essa produção não encontra aí seu lugar buscando criar outros espaços para si. Indicam uma vontade de realização fora dos limites do circuito estabelecido com um investimento em outros espaços. Esta movimentação questiona os espaços existentes onde haveria uma inadequação entre o tipo de proposta em arte concebida pelos participantes destes coletivos, questiona o próprio sistema das artes visuais e os trajetos de legitimação do artista e seu trabalho.³³

O espaço onde ocorreu o *Zona Franca* já havia sido negociado por Guga Ferraz para a realização de um evento que produzia na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ) e posteriormente serviu de ateliê ao *Atrocidades Maravilhosas*, ao longo do ano 2000. Contudo, o evento não se limitava a essa sala. No filme *A (Re)Volta do Zona Franca*, produzido por Alexandre Vogler para integrar uma mostra na Alemanha em 2005, é possível ver ações que acontecem na rua.

O *Zona Franca* foi um espaço de experimentação e liberdade, sem a interferência de um curador ou galerista. Por lá passaram mais de 200 artistas, não-artistas, artistas-não-artistas³⁴ e grupos, brasileiros e estrangeiros, grande parte jovens, mas também artistas mais experientes, como Márcia X. O *Zona Franca* contrabalanceava

³³ PAIM, 2005, p. 306

³⁴ Categoria citada por Alexandre Vogler em um relato sobre o evento publicado em seu site.



performance, música, poesia, vídeo, artes plásticas, etc. O evento dava liberdade aos participantes de apresentarem qualquer trabalho que não conseguissem exibir em um museu ou galeria comercial, e muitos deles envolviam a própria destruição do espaço e influências da anti-arte. O *Zona Franca* também foi um espaço de circulação de textos e de contato entre diferentes gerações, como relata Ericson Pires:

[o Zona Franca] tornou-se um espaço importante para a articulação de diversos textos que circulavam em meio às diversas produções, que perpassavam gerações diferentes, grupos distintos e pontos de vistas sobre as ações de arte e suas significações extremamente variados. Por lá passou toda – se não a maioria da – produção contemporânea carioca, e muitas produções brasileiras e até internacionais.³⁵

Ericson Pires também conta que, muitas vezes, chegava-se ao *Zona Franca* e nada estava acontecendo, a não ser a disposição do espaço como lugar de acontecimentos: conversas, articulações, trocas, rompendo com a obrigatoriedade linear de um evento de arte ou de entretenimento. O *Zona Franca* foi um espaço de articulação e afirmação de produtores, que buscavam escapar da lógica do mercado de arte.

Há poucos registros das ações disponíveis em domínio público, além do filme *A (re)volta do Zona Franca*. O filme foi realizado por Alexandre Vogler, a convite de Ricardo Basbaum, para integrar a mostra *On Difference* (Stuttgart, Alemanha, 2005), conhecida por apresentar coletivos e iniciativas de resistência. *A (re)volta do Zona Franca* mistura registros de ações, levantadas por Vogler, com depoimentos gravados em 2005 e cenas de ficção, que mostram amigos no bar Arco Íris, na Lapa, como se estivessem reunidos para lembrar do evento anos depois do ocorrido.

³⁵ PIRES, 2007, p.98.



Uma pequena matéria publicada no jornal O Globo, no dia 16 de abril de 2001, anuncia algumas ações que ocorreriam no evento em sua estreia:

Arte é ação. A curta afirmativa pode ser considerada uma síntese do projeto Zona Franca que acontece hoje, às 18h, na Fundação Progresso, na Lapa, inaugurando um novo espaço de discussão e exibição de arte.

Sempre às segundas-feiras, um grupo diferente de artistas mostrará ao público que a obra de arte não precisa ser somente contemplada e que todo ato pode ser interpretado como uma ação artística. É o que vai ser visto hoje na intervenção do artista Terence Diehl, que convidará travestis da região para circular entre os visitantes.

[...] Além da intervenção de Diehl, o espaço vai abrigar uma performance de Márcia X., uma instalação sonora de Marssares e leitura performática de Xico Chaves, entre outros trabalhos. Sempre com a intenção de interagir com o público. Não é à toa, por exemplo, que o ingresso para o evento custa R\$ 1,99. O valor será o ponto de partida para que o artista Maurício Ruiz devolva o centavo de troco em forma de objetos criados por ele.

[...] A interação da obra de arte com as pessoas e o ambiente também é tema do pequeno documentário “Intervenções urbanas em vídeo”, conjunto de vídeos mostrando intervenções feitas por artistas em ruas e praças cariocas. O vídeo “É greve”, de Terence Diehl, com trocadores de ônibus caminhando pelas ruas de Santa Teresa é um deles.³⁶

Algumas performances foram relatadas pelos artistas em entrevistas e outras são citadas em um relato de Alexandre Vogler, publicado em seu site.³⁷ Entre elas a performance de Sandrigo Monteiro, que realizou uma escultura com um pneu preso ao teto da sala, ao qual ateou fogo, no dia em que o evento contou com a presença de Lygia Pape na plateia, que estava lotada, à espera da exibição de um *Super 8* de Antonio Manuel. Ou ainda o *Piscinão do Zona Franca*, proposto por um artista em

³⁶ O GLOBO. Lapa ganha novo espaço para produzir e debater arte. Rio de Janeiro: 16 de abril de 2001.

³⁷ <http://www.alexandrevogler.com.br>



referência ao Piscinão de Ramos, recém-inaugurado pelo então governador do Rio de Janeiro, Anthony Garotinho. Esses artistas inicialmente eram convidados pelos produtores, mas a participação espontânea foi se tornando cada vez mais frequente. O público, que aos poucos foi se formando (em grande parte estudantes da EBA-UFRJ), com o passar do tempo também foi se tornando participante. A entrada custava R\$ 1,99 e o evento funcionou sem qualquer financiamento.

Sabotagens também eram frequentes. Por exemplo, quando um participante não gostava da apresentação do outro, desligava a chave geral do espaço, deixando o ambiente sem energia. Alexandre Vogler cita a ação de Carlos Eduardo Feferman, que quebrou uma parede durante a exibição de um filme³⁸. Guga Ferraz também relata suas memórias:

O processo de anarquia clássica mais próximo que já enfrentei foi o Zona Franca. Houve um momento em que começamos a desafiar o nosso limite. Uma vez, quando não havia nada acontecendo, o Ronald Duarte começou a rodar uma corrente e dar linha, quase pegando na galera, e ele continuava rodando aquilo. Então começamos a tacar latinhas de cerveja nele, a jogar várias coisas nele, até ele parar. Nós quase nos feríamos, o Ducha quebrava tudo, eu quebrava tudo, ficava bêbado, esquecia de tudo. Não fomos expulsos da Fundação Progresso, mas ficamos felizes quando falamos que não ia mais acontecer o Zona Franca.³⁹

O *Zona Franca* teve sua morte anunciada no dia 1º de abril de 2002, o que levou todos a pensarem que fosse mentira. Boa parte da responsabilidade pela continuidade do evento é atribuída a Aimberê Cesar, que insistiu em sua realização mesmo nos momentos de baixa audiência, pensando o *Zona Franca* como um organismo, que às vezes acorda de mal humor e às vezes acorda bem.⁴⁰

³⁸ VOGLER apud. FERNANDES, 2017.

³⁹ FERRAZ apud. FERNANDES, 2017, p. 82.

⁴⁰ VOGLER apud. FERNANDES, 2017.



Enquanto projetos da década de 1970, como a *Área Experimental e Domingos da Criação*, estavam diretamente ligados à figura de críticos, como Frederico Morais, ou instituições, como o MAM-RJ, o *Zona Franca* era coordenado por artistas e não necessitava de instituições ou quaisquer agentes que aprovassem ou legitimassem os trabalhos apresentados. Os próprios artistas atuavam como autolegitimadores de suas obras. Sobre essa estrutura “anárquica” do *Zona Franca*, Luis Andrade comenta:

Suas datas foram pautadas por estruturas de produção executiva muito próximas da anarquia clássica, ao colocar em evidência o exercício da liberdade contraposto à relativa escassez de meios em que a atividade de invenção sobrevive – quando não se encontra submetida às burocracias e formulações que caracterizam inequivocamente as instituições ou o mercado: firmes provedores de meios, com relativas provisões de fins.⁴¹

Adriano Melhem, em uma resenha sobre o *Zona Franca* publicada na revista *Arte & Ensaios* em 2001, quando o evento ainda estava a todo vapor, comenta:

Não estou querendo ser maniqueísta, dizendo que os críticos são todos péssimos, mas o que mais me anima em participar do *Zona Franca* é esse caráter anticuratorial do evento. Se a superação do paradigma modernista tem a ver com uma retirada de centro, retirada de uma voz totalizante, então como ainda persistir com essa coisa de seleção, melhor, pior, hierarquia, etc.?⁴²

No *Zona Franca*, diferente dos espaços citados anteriormente, os artistas “se curavam”, ou seja, não eram selecionados por uma comissão ou por um alguém em outro nível hierárquico, mas decidiam por si mesmos que iriam participar do evento e o que iriam apresentar. Outro fato relevante para entender esse processo de autonomização do artista é que, nesse mesmo período, os artistas passaram a buscar a universidade cada vez mais como local de formação e atuação profissional, quando são implantados cursos de mestrado e doutorado em Artes no Rio de Janeiro. Isso

⁴¹ ANDRADE, 2003, p. 143.

⁴² MELHEM, 2001, p. 208.



poderia, segundo Marina Menezes, indicar uma mudança no perfil do artista, que demanda cada vez mais sua especialização, ou, por outro lado, pode ser visto também como uma tática de sobrevivência diante da falta de um meio artístico estruturado.⁴³ Desta maneira, o artista deixa de ser apenas produtor de obras de arte e passa a ser também teórico, crítico, pesquisador, professor, curador ou produtor cultural. O artista passa a ter maior autonomia diante dos críticos e teóricos, passando a produzir artigos, dissertações e teses, muitas vezes sobre o próprio trabalho.

Muito do que se sabe sobre o *Zona Franca* e sobre outras propostas artísticas colaborativas do mesmo período, chegaram até nós através de escritos de artistas que circulam em revistas acadêmicas, livros e catálogos de exposições, além de trabalhos de mestrado e doutorado dos próprios artistas participantes. Menezes afirma ainda que a universidade é um espaço com poder de legitimação de obras de arte, mas diferencia-se do museu pois supõe-se que sua configuração é de um espaço para a arte em processo, mais comprometida com a experimentação do que com o resultado final.

Pode-se concluir que o *Zona Franca* cria um *circuito autodependente*, termo tomado emprestado de Newton Goto, que por sua vez se apropria do conceito de autodependência, sugerido pelo cineasta alemão Werner Herzog como alternativa para compreender a dinâmica do “cinema independente”. Herzog entende que esse âmbito produtivo, ao contrário de ser desvinculado de parcerias e relações, depende de seus próprios realizadores para existir, bem como para a articulação de parcerias.

⁴³ MENEZES, 2013.



Circuitos autodependentes tornaram-se a principal alternativa para a sobrevivência da arte experimental a partir da década de 1980, funcionando no contrafluxo do mercado, ainda que essas estratégias desviantes tenham sido absorvidas pelo circuito institucional e pelo mercado algumas vezes. Um exemplo é o 27º *Panorama da Arte Brasileira* do Museu de Arte Moderna de São Paulo, realizado em 2001, conhecido por mapear uma série de *espaços autodependentes* e coletivos de diversas regiões do Brasil. Contudo, como afirma Ericson Pires, o interesse do circuito institucional nesses projetos desviantes acaba por explicitar mais o valor dessas ações, enquanto eventos poéticos de afirmação de singularidades, do que o caráter de legitimação e poder da instituição.⁴⁴ Esses diferentes circuitos, portanto, não devem ser vistos como antagônicos, mas como complementares. Não é objetivo dos *circuitos heterogêneos*, ou *circuitos autodependentes*, excluir museus ou galerias, mas descentralizar a produção e circulação da arte contemporânea.

O valor do *Zona Franca*, enquanto espaço de resistência ao mercado, está em sua efemeridade. O evento em questão foi um espaço de articulação entre diversos produtores e de experimentação intensa, onde os limites desse experimental eram desafiados. Não havia qualquer busca por legitimidade, seu compromisso era com o aqui-e-agora. O *Zona Franca* é um evento, também no sentido sugerido por Fredric Jameson em *Aesthetic of Singularity*, como algo que não é feito para a posteridade ou para ser armazenado em uma coleção⁴⁵, como algumas exposições que ocorreram na *Área Experimental*. Por exemplo, *Atensão*, exposição de Carlos Zílio montada originalmente na *Área Experimental* em 1976, era constituída por treze objetos que

⁴⁴ PIRES, 2007.

⁴⁵ JAMENOS, 2015.



foram doados posteriormente ao museu, que remontou a mostra em 1996 e em 2016.

O *Zona Franca*, seguindo a definição de evento proposta por Jameson, tem ocorrência única e irrepetível, conectada àquele espaço e tempo. Neste sentido, é priorizada a experiência vivida em detrimento do registro.⁴⁶ A mesma lógica pode ser identificada nos eventos organizados por Frederico Moraes décadas antes, como *Arte no Aterro* e *Domingos da Criação*. O que diferencia esses eventos, como já comentado anteriormente, é a ausência da figura de um crítico ou de uma instituição à frente do *Zona Franca*.

Mais de duas décadas separam o *Zona Franca* do incêndio que interrompeu as atividades da *Área Experimental* do MAM-RJ. Nesse tempo o Rio de Janeiro assistiu à ascensão do mercado de arte que, ainda que tenha recalcado a produção de arte experimental e a jogado para segundo plano, não impossibilitou sua existência. Esta encontrou sobrevivência, sobretudo, em *circuitos heterogêneos*, ou *circuitos autônomos*, segundo as duas definições similares propostas por Newton Goto. Destaca-se a atuação do *Zona Franca*, entre tantas outras iniciativas cariocas, por seu intenso fôlego ao longo de 51 semanas ininterruptas, seu caráter efêmero e pela estrutura não-hierárquica, que reforça o caráter de um espaço ideal para o exercício experimental da liberdade e reverbera na intensidade das ações propostas.

⁴⁶ SOMMER, 2018.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Fernanda. Trocas, soma de esforços, atitude crítica e proposição: um reflexo sobre os coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005). Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Porto Alegre: UFRGS, 2006.

ANDRADE, Luis. RIO 40º fahrenheit. In: Concinnitas, Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, n. 5, 2003, pp. 127-149.

BASBAUM, Ricardo (org.). A Moreninha: documentos, 1987/88. Disponível em: <http://rbtxt.files.wordpress.com/2010/01/dossie_moreninha.pdf>. Acesso: 12/11/2017.

BASBAUM, Ricardo. E agora? In: Arte & Ensaios, Revista da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 9, 2002, pp. 84-93.

BASBAUM, Ricardo. O artista como curador. In: FERREIRA, Glória (org.). Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: FURNARTE, 2006.

BASBAUM, Ricardo. Amo os artistas-etc. In: MOURA, Rodrigo (org.). Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005.



BEDRAN, Laura Martini. Galeria do Poste Arte Contemporânea: estudo etnográfico sobre arte e inventividade no espaço urbano. In: *Arte & Ensaio*, Revista da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 9, 2002, pp. 30-37.

FERNANDES, Thiago. Guga Ferraz: trânsitos entre espaço urbano e espaços expositivos. Monografia (Bacharelado em História da Arte). Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2017.

GEIGER, Anna Bella; MACHADO, Ivens; HERKENHOFF, Paulo. Sala Experimental. In: *Malasartes*, n. 3, 1976.

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

GOTO, Newton. Remix Corpobras. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Rio de Janeiro: PPGAV/UFRJ, 2004.

GOTO, Newton. Sentidos (e circuitos) políticos da arte: afeto, crítica, heterogeneidade e autogestão entre tramas produtivas da cultura. In: GOTO, Newton (org.). *Circuitos Compartilhados – Catálogo de Sinopses / Guia de Contextos*. Curitiba: Epa!, 2008.



JAMESON, Fredric. The aesthetics of singularity. In: *New Left Review*, n. 92, 2015, pp. 101-132.

LOPES, Fernanda. *Área Experimental: lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970*. São Paulo: Prestígio Editorial, 2013.

MELHEM, Adriano. Zona Franca. In: *Arte & Ensaaios, Revista da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ*, Rio de Janeiro, n. 8, 2001, pp. 207-209.

MENEZES, M. P. O artista e sua formação desde 1980: o ambiente contemporâneo e o Rio de Janeiro. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Rio de Janeiro: PPGAV/UFRJ, 2013.

NUNES, Kamilla. *Espaços autônomos de arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013.

PAIM, Cláudia. *Iniciativas coletivas de artistas*. Fórum Permanente, 2005. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/pad-ped0/documentacao-f/comunic/dia08_17/. Acesso: 15/02/2018.

PIRES, Ericson. *Cidade ocupada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.



REINALDIM, Ivair Junior. Arte e crítica de arte na década de 1980: vínculos possíveis entre o debate teórico internacional e os discursos críticos no Brasil. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Rio de Janeiro: PPGAV/UFRJ, 2012.

REINALDIM, Ivair (org.). Espaço Arte Brasileira Contemporânea – ABC/Funarte. In: Arte & Ensaio, Revista da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 20, 2010, pp. 113-139.

RUIZ, Giselle. Arte/cultura em trânsito: o MAM/RJ na década de 1970. Rio de Janeiro: Mauad X: Faperj, 2013.

SANT'ANNA, Sabrina Parracho. Presságios e projetos: o incêndio do MAM e os rumos da arte contemporânea. In: VIS. Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB, v. 3, n. 1, 2014.

SOMMER, Michelle. Exposição como cânone lá e cá: reverência ou devoração? In: Anais do 25º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, setembro de 2016, Porto Alegre, RS. Nara Cristina Santos [et al.] (orgs.). Santa Maria: ANPAP/UFSM/PPGART/UFRGS/PPGAV, 2016, pp. 1095-1108.

SOMMER, Michelle. Mover-se em direção a um (possível) estado da arte das exposições contemporâneas lá e cá. In: MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 2, n.1, 2018, pp.133-150.



VOGLER, Alexandre. Zona Franca: fazendo nosso povo mais feliz. Disponível em: <<http://www.alexandrevogler.com.br/wp-content/uploads/2016/06/Zona-Franca-%E2%80%93-Fazendo-nosso-povo-mais-feliz.pdf>>. Acesso: 14/09/2017.

VOGLER, Alexandre (dir.). A Re(volta) do Zona Franca. 2006. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=H1JByY7hWws>>. Acesso: 06/11/2017.

