

**A noção de happening em Arte no Aterro (1968)¹**

The concept of happening in Arte no Aterro (1968)

Tamara Silva Chagas²

Resumo: Este artigo pretende discutir o evento Arte no Aterro: um mês de arte pública, ocorrido em 1968, à luz da noção de *happening*, usando como referencial teórico textos de Jean-Jacques Lebel e Décio Pignatari. Conclui-se que Arte no Aterro abriu espaço para a arte experimentalista de vanguarda e para o *happening* como nova tendência artística voltada à participação do público e à diluição da arte no âmbito da vida.

Palavras-chave: Arte no Aterro; *happening*; arte de vanguarda.

Abstract: This article seeks to argue about the exhibition Arte no Aterro: um mês de arte pública, which happened in 1968, regarding the concept of happening, using as theoretical reference writings from Jean-Jacques Lebel and Décio Pignatari. It concludes that Arte no Aterro opened space to the experimentalist avant-garde art and to happening as a new kind of art oriented to the public participation and to the art dilution in life context.

Keywords: Arte no Aterro; happening, avant-garde art.

Considerações iniciais

Em julho de 1968, ocorreu um dos eventos mais relevantes da arte brasileira de vanguarda dos anos 1960: Arte no Aterro – um mês de arte pública. Este congregou exposições e manifestações no Parque do Aterro do Flamengo, num movimento em direção ao extramuros da instituição museológica, a saber, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Na área defronte ao Pavilhão Japonês, expuseram-se esculturas de Jackson Ribeiro (1928-1997), muitas das quais foram instaladas no chão. Concomitantemente, ocorreram mostras de artistas experimentalistas no interior do Pavilhão. Entre tais artistas estavam Ione Saldanha (1919-2001), Julio Plaza (1938-2003) e Pedro Escosteguy (1916-1989) (MORAIS, 2010).

¹ Artigo originalmente publicado nos anais do 31º Simpósio Nacional da ANPUH, em 2021.

² Pesquisadora em História da Arte. Doutoranda em História pelo PPGHis/UFES. Bolsista CAPES. Mestra em Artes (UFES), bacharela em Artes Plásticas (UFES) e graduada em Gestão de Recursos Humanos (UVV). Autora do livro “Frederico Moraes: a crítica de arte e seus desdobramentos” (Edufes, 2019).

Articuladas a essas mostras, realizaram-se aulas de arte e de história da arte. Na ocasião, Hélio Oiticica (1937-1980) coordenou *Apocalipopótese*, um evento inserido dentro do contexto de *Arte no Aterro* e que reuniu diversos *happenings*. *Arte no Aterro* foi organizado por Frederico Moraes (1936-), então jovem crítico de arte mineiro e organizador de exposições (função que desde os anos 1980 se denomina curador) radicado no Rio de Janeiro desde 1966 e empenhado em abrir espaços para a produção artística de vanguarda.

Tendo tais informações em vista, pretende-se discutir a respeito de *Arte no Aterro* em sua qualidade de manifestação voltada para a arte experimentalista e estabelecer um diálogo entre a mostra e a noção de *happening*. De acordo com Moraes, a arte deveria ser aberta, de forma a incluir o espectador no processo criativo e ultrapassar, assim, seu caráter de obra fechada à criação, tornando-se processo ou situação. Esta ideia veio à tona em *Arte no Aterro*, em que houve a desmistificação da arte com a chamada do público à participação em atividades de arte-educação.

Arte no Aterro trouxe como novidade a ruptura com a ideia de obra como coisa fechada à participação do espectador e a inclusão deste no processo criativo, ao usar o *happening* como estratégia a possibilitar tal participação por meio da aproximação entre os âmbitos da arte e da vida, inserindo a criação no interior desta última, de forma a dessacralizá-la e torná-la acessível ao público. Nesse sentido, utilizar-se-ão como referencial teórico os escritos do próprio Frederico Moraes a respeito de *Arte no Aterro* e, igualmente, alguns textos que discutem o conceito de *happening*, de autores como Jean-Jacques Lebel (1936-) e Décio Pignatari (1927-2012). O estudo proposto possui caráter teórico e explicativo, e se baseia na metodologia qualitativa.

Arte no Aterro: dados a respeito

Arte no Aterro – um mês de arte pública foi promovido pelo jornal *Diário de Notícias*, do qual Frederico Moraes era colunista de artes plásticas. Segundo matéria publicada nesse mesmo jornal, o propósito de *Arte no Aterro* era levar ao grande público a possibilidade de travar contato com a arte por meio de atividades que englobassem criação e ensino (DN VAI..., 1968c, p. 6).

O evento teve início no dia 6 de julho de 1968 e seria encerrado em 28 do mesmo mês se não fossem as fortes chuvas, que impediram a apresentação dos parangolés de Hélio Oiticica, vestidos por passistas da Escola de Samba Estação Primeira de

Mangueira. Dessa forma, o encerramento de Arte no Aterro foi adiado para o domingo seguinte (EXTRA, 1968d, p. 9). A programação se estendia ao longo dos sábados e domingos do mês de julho daquele ano.

Segundo Frederico Morais, o evento teve por base a exposição de esculturas de Jackson Ribeiro em frente ao Pavilhão Japonês (MORAIS, 1995, p. 301). Tratava-se de 25 obras de grandes dimensões, muitas das quais depositadas sobre o chão, sem o uso de pedestal. De acordo com o artista, ele não tinha o hábito de expor suas criações no interior do espaço museológico, devido ao seu tamanho. Seus trabalhos, em geral, tinham como material o ferro obtido a partir de sucata industrial e lembravam totens, conforme publicação da época (DN E CEAT..., 1968b, p. 2). Ao abrir mão do recurso do pedestal em algumas de suas obras, elemento de intermediação entre o âmbito da vida e o da arte tradicional, esta apartada da primeira, Ribeiro afirmou a realidade do espaço em que suas obras estiveram expostas, contribuindo para o movimento de aproximação entre arte e vida real tão caro às tendências vanguardistas dos anos 1960.

Já no interior do Pavilhão Japonês, foram realizadas pequenas exposições com duração de uma semana cada dos artistas Dileny Campos (1942-), Ione Saldanha, Pedro Escosteguy, Miriam Monteiro, Julio Plaza e do grupo de poesia visual e experimental Poema/Processo, do qual era integrante Wladimir Dias-Pino (1927-2018) (MORAIS, 1995, p. 301). No sábado, dia 6 de julho, teve início o evento às 16 horas, com a exposição do já citado Jackson Ribeiro. Em seguida, às 17h, houve a exibição de um *trailer* mostrando as demais obras e manifestações que seriam apresentadas em Arte no Aterro. Igualmente se realizaram aulas de arte e de história da arte para adultos e crianças ministradas por jovens artistas de vanguarda, como Antonio Manuel (1947-) (que ensinou desenho sobre jornal e flan³), Raimundo Colares (1944-1986) (este deu aula de colagem e composição para adultos), Wilma Martins (1934-) e Manoel Messias (1945-2001) (que ensinaram gravura), além de Maria do Carmo Secco (1933-2013), Dileny Campos e Ângelo Aquino (1945-) (ARTE..., 1968a, p. 13). Além destes, consoante Morais, os artistas Wanda Pimentel (1943-2019), Vera Roitman (1942-), João Carlos Goldberg (1947-2020), José Barbosa (1948-), e o próprio crítico também lecionaram em Arte no Aterro (MORAIS, 1995, p. 301). No dia 13, às 10h, inaugurou-se a exposição de obras de Ione Saldanha (1919-2001) feitas a partir de bambus e ripas (ARTE..., 1968a, p. 13).

³ Matriz sobre a qual os jornais são impressos.

Também segundo a programação divulgada pelo jornal Diário de Notícias, no dia 14, domingo, houve a exposição de Maurício Salgueiro (1930-). Já no sábado, 20 de julho, Gastão Manoel Henrique (1933-) expôs suas esculturas conversíveis. Em 21 de julho, às 15h, Roberto Moriconi (1932-1993), em colaboração com o grupo Poema/Processo, coordenou o *happening* “Artes Dinâmicas no Espaço”, que consistiu em atirar com uma espingarda em balões repletos de tinta. No mesmo dia, às 16 horas, ocorreu um debate sobre arte sob organização do artista Urian Souza (1939-).

Ao final do evento, ocorreu o *happening* Apocalipopótese, de Hélio Oiticica, que, por sua vez, congregou outros *happenings*, como Ovo, de Lygia Pape (1927-2004), no qual as pessoas deveriam adentrar em estruturas cúbicas e delas sair, rompendo seu invólucro, numa analogia ao nascimento (ARTE..., 1968a, p. 13). Houve também o *happening* de Antonio Manuel, em que o artista destruiu com machadadas sua notória obra Urnas Quentes, dentro da qual constavam textos e imagens da opressão e violência promovida pelo regime ditatorial então em voga no Brasil (1964-1985).

Ademais, em Apocalipopótese houve também a apresentação dos famosos parangolés de Hélio Oiticica, vestidos por passistas da Mangueira e, mesmo, por Frederico Morais, que usou o parangolé Guevarcália, em homenagem ao revolucionário argentino Ernesto Guevara de la Serna, figura central da Revolução Cubana (1959), que destituiu do poder o ditador Fulgêncio Batista, aproximando-se em seguida da URSS e implantando na ilha um regime socialista. Deve-se salientar que à época vivia-se o período da Guerra Fria (1947-1991), com a divisão do mundo em dois polos opostos de influência: um capitalista e dominado pelos Estados Unidos, e outro socialista liderado pela União Soviética. O Brasil, por sua vez, vivia uma Ditadura Civil-Militar (1964-1985) apoiada pelos Estados Unidos, na qual opositores políticos eram perseguidos e a liberdade de expressão era tolhida. Nesse sentido, destaca-se a radicalidade de trabalhos como Guevarcália, que exaltava um ícone socialista como Che Guevara em um momento marcado pela repressão e pela censura promovidas pelo Governo.

Já Rogério Duarte contratou um amestrador de cães para apresentar um espetáculo com esses animais (MORAIS, 1995, p. 301). Para Frederico Morais, Apocalipopótese, termo este criado por Rogério Duarte (1939-2016), tratou-se de um evento dentro do qual foram realizados *happenings* de diversos artistas concomitantemente, cujo único denominador comum fora a participação dos espectadores (MORAIS, 1995, p. 301).

Também se divulgou a participação do artista espanhol Julio Plaza, que, de acordo com Frederico Morais, expôs um painel lúdico composto por quadrados pintados a serem manipulados pelos espectadores a fim de criar novas composições (MORAIS, 1968b, p. 3). Ao público participante de Arte no Aterro não foi exigida inscrição e o material a ser utilizado nas atividades foi doado pelo Diário de Notícias (ARTE..., 1968a, p. 13).

Conforme noticiado, houve igualmente uma exposição de presidiários de várias instituições penitenciárias dentro do Pavilhão Japonês, sendo esses alunos da Escola de Artes Plásticas do Instituto Educacional Muniz Sodré. A respeito disso, o Secretário de Justiça do antigo Estado da Guanabara, Cotrim Neto, afirmou o sucesso do programa de recuperação dos detentos por meio da arte (PRESOS..., 1968e, p. 2).

Arte no Aterro foi amplamente divulgado por meio de volantes distribuídos em locais de ampla concentração popular, como ruas, praias, escolas e no Maracanã (DN E CEAT..., 1968b, p. 2). O objetivo, segundo divulgado, era tornar a arte disponível ao povo, geralmente excluído do universo artístico (DN E CEAT..., 1968b, p. 2). Isso porque a instituição museológica é tradicionalmente um espaço elitista, geralmente frequentado apenas pelas classes dominantes. O movimento de levar a arte à rua, no dizer da diretora do jornal Diário de Notícias, consistia em incluir o povo no processo criativo (DN E CEAT..., 1968b, p. 2). Buscava-se promover atividades criativas, de debate sobre arte e de ensino que abarcassem o grande público, constituído por adultos e crianças (DN VAI..., 1968c, p. 6).

Conforme Frederico Morais, a única alternativa contra o perecimento da arte era sua democratização: ela deveria ser retirada do ambiente fechado e ser levada à rua e aos subúrbios, constituindo-se, assim, em um exercício experimental de liberdade. Para o crítico:

[...] a vocação da arte atual, para a sua democratização, é ir ao encontro do público. Passou a fase do “pede-se não tocar”, da obra única e exclusivista, distanciada em sua aura. O espectador é convidado, hoje, a pegá-la, apalpá-la e mesmo cooperar na sua criação. Da mesma forma, a criação deve ser dessacralizada, ser algo público, e também o ensino. Sendo assim, e à maneira de McLuhan, entendo que a rua é a extensão da Escola de Belas-Artes,

a praça, a extensão da galeria de arte, e o Aterro, a extensão do Museu de Arte Moderna do Rio (MORAIS, 1968a, p. 1).

Dessa maneira, Morais pregava uma arte que ultrapassasse as fronteiras físicas da instituição museológica, abarcando a vida cotidiana e dissolvendo-se nela. Isto porque, desse modo, a arte poderia se democratizar e chegar às pessoas comuns, as quais geralmente não frequentam museus e galerias devido ao caráter elitista e opressor dessas instâncias.

O *happening* dentro de Arte no Aterro

O *happening* pode ser definido como um tipo de arte desmaterializada, marcada pela improvisação e dialogante com as artes cênicas – mas também com outras linguagens, como a música, a literatura, a dança e o audiovisual – que envolve pessoas em situações, por isso caracterizado como uma forma de criação efêmera, precária e de difícil assimilação por parte do sistema artístico e mercadológico. Talvez seja esse o motivo do grande interesse dos artistas de vanguarda dos anos 1960 e 1970 em tal vertente: o *happening* tornou-se uma alternativa contestatória em relação às normativas caducas que ainda permeavam o sistema da arte à época, o qual reproduzia a estrutura opressora e elitista do sistema social em vigor. O termo foi criado pelo artista estadunidense Allan Kaprow (1927-2006), pertencente ao Fluxus, grupo este cujos artistas, oriundos de diversas origens, utilizaram amplamente o *happening* como estratégia criativa. Ademais, vale salientar o acaso e a espontaneidade como elementos característicos do *happening*.

O artista e poeta britânico Adrian Henri (1932-2000) (1974, p. 68) salienta que no *happening*, diferentemente do teatro, em que o ator está sempre dentro do papel, as pessoas são apenas pessoas e não há intenção narrativa. Henri (1974, p. 88) argumenta que as origens do *happening* se encontram nos filmes e nas exposições surrealistas, nas peças e nos filmes de Antonin Artaud (1896-1948) e dos expressionistas, mas também na tática dos artistas pop em tornar o banal presente na sociedade contemporânea no ponto de partida de suas obras. No *happening*, há a colagem e a justaposição de elementos da vida cotidiana (HENRI, 1974, p. 88). Para Henri, a invenção do *happening* se deu em 1952, pelas mãos do músico John Cage (1912-1992). Ele promoveu uma ação, posteriormente chamada Theatre Piece N° 1, no Black Mountain College, na qual leu

textos pontuados por momentos de silêncio, concomitantemente à declamação de poemas por Charles Olsen (1910-1970) e M. C. Richards (1916-1999), à apresentação de David Tudor (1926-1996) ao piano e à ação do artista neodadaísta Robert Rauschenberg (1925-2008), que ligou um gramofone a tocar músicas de Édith Piaf (1915-1963) (HENRI, 1974, p. 88).

Como exemplo de artistas brasileiros que recorreram ao *happening*, pode-se citar: Artur Barrio (1945-), Nelson Leirner (1932-2020) e Wesley Duke Lee (1931-2010). Ademais, também se deve destacar a incursão do modernista Flávio de Carvalho (1899-1973) em uma forma embrionária de *happening*, graças às suas experiências realizadas já nos anos 1930 e 1950, o que o torna, no dizer de Pignatari (2004, p. 240), em um pioneiro do *happening* no país. Um exemplo desses *proto-happenings* é “Experiência N° 2”, de 1931, no qual Carvalho caminhou no sentido contrário a uma procissão de *Corpus Christi*, realizada em São Paulo, usando um chapéu, atitude esta que despertou a revolta dos devotos, que tentaram agredi-lo.

Vários artistas de vanguarda utilizaram essa estratégia como meio de produzir uma arte que ultrapassasse o conceito tradicional de obra, visto por eles como algo fechado à participação do público, participação esta que pode ser definida como experiência estética libertadora possibilitada pelo processo criativo. Para os artistas vanguardistas, a participação do público na criação instigaria no indivíduo a consciência de que é um agente relevante não apenas na arte, mas também na vida social. Sua ação promoveria, assim, a ruptura com a passividade e o estado de alienação diante da realidade opressora à qual estavam submetidos, lembrando que à época o Brasil estava sob ditadura.

Décio Pignatari (2004, p. 240), no breve texto “O que acontece quando o *happening* acontece”, define o *happening* como uma arte do precário e passageira, que convoca a ação do espectador em detrimento da contemplação habitual e que pode ser realizada em qualquer lugar. De fato, o *happening* possibilita à arte ultrapassar as barreiras físicas impostas pela instituição museológica, assumindo um caráter público, tal como aconteceu em Arte no Aterro, que congregou diversos *happenings* num esforço por disseminar a ideia de arte pública. Mas deve-se salientar, no entanto, que apesar desse movimento de ida para o extramuros, Arte no Aterro reafirmou a importância do museu para a democratização da arte, tornando o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em um centro irradiador das atividades inovadoras propostas pelo evento.

Ainda para Pignatari (2004, p. 240), o *happening* possibilita a retirada dos objetos banais de seu contexto comum para realocá-los em um novo âmbito, modificando seu significado e atualizando-os sempre. Percebe-se que, por meio dessa tática, o *happening*, ao ressignificar as coisas, causa um estranhamento tal que aciona novas posturas do sujeito que com elas terá de interagir. Concomitantemente, entende-se, esse estranhamento intensifica a experiência de vida, a qual, tensionada por meio da estranheza, passa a ganhar novos sentidos, em um processo de reafirmação do viver.

Destarte, o *happening* é aqui visto como uma força radical capaz de reaproximar arte e vida, contribuindo para a diluição da práxis artística no cotidiano, de forma a trabalhar em prol de fazer da vida uma experiência poética, tal como ocorreu em *Arte no Aterro*. O artista Allan Kaprow (2002, p. 260), por exemplo, defende o *happening* como linguagem que dá fluidez à fronteira entre arte e vida. No evento, arte e vida se uniram de tal forma que os espectadores foram também participantes das atividades propostas: isto é, *Arte no Aterro* desalienou o público da postura tradicional de contemplação que lhe é imposta, chamando-o à ação e à transformação de seu próprio cotidiano por meio da prática e da experiência estética.

Os aspectos da precariedade e da efemeridade tornam o *happening* em um tipo de arte bem próximo da vida, essencialmente precária e efêmera. Ademais, as características imateriais do *happening* intensificam a dificuldade em comercializá-lo e, mesmo, de comunicá-lo com um público diverso daquele, restrito e privilegiado, que pôde presenciá-lo. Daí, a necessidade de usar ferramentas como a fotografia para que o *happening* sobreviva para além do aqui e agora. Nesse sentido, *Arte no Aterro* foi documentado: o cineasta e poeta Raymundo Amado registrou o evento *Apocalipótese*, apresentando-o em um filme experimental.

De acordo com o artista francês Jean-Jacques Lebel (1967, p. 11-12), autor de um livro dedicado ao *happening*, a linguagem em questão congregou artistas de nacionalidades e formações diversas empenhados em fazer uma arte livre, sem compromisso com a agradabilidade ou com sua mercantilização. O *happening*, segundo o francês (1967, p. 19-26), ultrapassa a arte tradicional, pois, para além de interpretar a vida, integra-se a ela em seu desenvolvimento e permite a colaboração do público, para além do monólogo da pintura tradicional, fechada no discurso do artista.

O autor destaca que a forma do *happening* não é linear. Ele não tem começo, meio e fim estruturalmente organizados, sendo, portanto, uma forma aberta e fluida (LEBEL, 1967, p. 38), colocando-se como a linguagem menos alienante disponível aos artistas

dos anos 1960 (LEBEL, 1967, p. 43). Isso ocorre pois o *happening* chama o espectador à intervenção, retirando-o de seu papel tradicional de contemplador (LEBEL, 1967, p. 44), ao promover um diálogo entre artista, obra e público. Lebel (1967, p. 47) também chama a atenção para o tempo sagrado do *happening*, muitas vezes proposto como ritual capaz de transformar a percepção, o comportamento e a identidade dos participantes, a exigir uma abertura dos instintos destes (LEBEL, 1967, p. 73).

Algumas das questões discutidas textualmente por Frederico Moraes ajudaram a estabelecer as diretrizes que permearam o evento Arte no Aterro. Para o mineiro, o museu, longe de estar restrito à função de conservador de obras, precisa organizar atividades complementares às exposições, tais como cursos, como ocorreu no evento aqui tratado (MORAIS, 1975, p. 9). Moraes enxerga a cidade como extensão natural do museu de arte, que deve para explorar sua potencialidade levar suas atividades à rua, de modo a fazer parte do cotidiano das pessoas (MORAIS, 1975, p. 60). Ele deve buscar sugerir ao espectador a substituição da postura contemplativa pela ação, propondo atividades, laboratórios, oficinas de caráter interdisciplinar, nos quais o público possa participar ativamente de experiências lúdicas (MORAIS, 1975, p. 61-62). Destarte, Moraes ressignificou o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro ao torná-lo um centro a coordenar as atividades realizadas no espaço do Aterro do Flamengo, expandindo suas funções iniciais, de guarda de acervo e de local expositivo, para um módulo promotor de atividades diversas, acolhendo um público variado e proporcionando a ele a experiência da arte em sua vida cotidiana.

No livro “Artes Plásticas: a crise da hora atual”, Moraes (1975, p. 94) se refere à Arte no Aterro como a mais importante iniciativa de arte-na-rua da época. Ele percebeu, naquele evento, um clima concomitantemente de alegria e tensão, “de comunhão e violência” (MORAIS, 1975, p. 99). Isso porque, por trás da festividade presente em Arte no Aterro, havia uma conjuntura marcada pela Ditadura Civil-Militar, em voga desde 1964, que passava por um processo de endurecimento. Para perceber isso, basta notar a implementação, no final do mesmo ano de 1968, mais precisamente em 13 de dezembro, do Ato Institucional N° 5, que institucionalizou a tortura aos dissidentes e suspeitos de subversão, aumentando também a censura à liberdade de expressão e às artes. Sobre isso, é interessante observar a coincidência, percebida por Moraes, do uso de cães e de jatos d’água colorida na perseguição e na identificação de manifestantes pelas forças da repressão, logo após os *happenings* realizados em Arte no Aterro, no

qual houve o já citado show de cães amestrados e a destruição de balões e de vidros contendo tinta (MORAIS, 1975, p. 99).

Considerações finais

Morais foi, de fato, um crítico engajado na promoção da arte de vanguarda por meio da abertura de espaço para os jovens artistas a ela ligados. Isso se deu ao aceitá-los nos salões dos quais era membro do júri e ao convidá-los a participar de exposições por ele organizadas. E ainda, por meio da publicação de crônicas sobre seus trabalhos em sua coluna sobre artes plásticas no jornal Diário de Notícias. Assim, Moraes se engajou em um intensivo trabalho de divulgação da vanguarda, que abarcava artistas envolvidos com as novas linguagens da arte contemporânea surgida nos anos 1960, entre as quais estava o *happening*. Um exemplo disso é a participação de diversos jovens artistas de vanguarda em Arte no Aterro.

Logo, compreende-se o *happening* como uma vertente radical de arte desmaterializada capaz de unir a arte à vida cotidiana, ressignificando objetos, situações e pessoas, de modo a reafirmar e revitalizar a arte como experiência fundamental de atribuição de sentido à vida humana. Arte no Aterro, por meio dos esforços de Frederico Moraes e dos artistas por ele reunidos, levou a arte ao extramuros, envolvendo o parque e caminhando na direção da desalienação do espectador, por intermédio da arte pública e do ato criador. E o fez rompendo com a separação arte/vida e museu/entorno, usando o *happening* e sua radical ligação com a experiência vivida como estratégia.

Referências

ARTE no Aterro – Promoção do Diário de Notícias. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 13, 5 de jul. 1968a.

BASSANI, Tiago Samuel. Arte no Aterro: relações entre arte, educação e política. *Revista Pós*, Belo Horizonte, v. 10, n. 20, p. 131-146, nov. 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2020.20683>>. Acesso em: 2 fev. 2021.

DN e CEAT levarão a arte ao aterro. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 2, 20 jun. 1968b.

DN vai levar a Arte Plástica para o Aterro. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 6, 13 jun. 1968c.

EXTRA. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 9, 30 jul. 1968d.

HENRI, Adrian. *Total art: environments, happenings, and performance*. New York: Praeger Publishers, 1974.

KAPROW, Allan. *Assemblages, environments and happenings*. In: HUXLEY, Michael; WITTS, Noel (Orgs.). *The twentieth-century performance reader*. Nova York: Routledge, p. 260-278, 2002.

LEBEL, Jean-Jacques. *El happening*. Viamonte: Ediciones Nueva Visión, 1967.

MORAIS, Frederico. *Arte brasileira: cortes e recortes, quinta parte – 1965-1973*. Rio de Janeiro: Soraia Cals, 2010. 383 p. Catálogo de leilão com texto de Frederico Moraes. Sem indicação de página.

_____. *Arte no Aterro: agora a tarefa é do Governo*. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1, 1º ago. 1968a.

_____. *Arte no Aterro: Programação*. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 3, 6 jul. 1968b.

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

_____. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

PRESOS expõem no Pavilhão Japonês. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 2, 30 jul. 1968e.