

## MARÍLIA ANDRÉS RIBEIRO



Reflexão sobre a arte brasileira  
nos anos de 1960/70

### RESUMO

O artigo faz uma reflexão sobre a arte no Brasil durante os anos de 1960 e 1970, a partir dos conceitos de vanguarda e neovanguarda na arte do século XX, comentando a situação das neovanguardas brasileiras, especialmente as ações dos artistas e críticos militantes nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte.

### PALAVRAS-CHAVE

Neovanguardas. Arte brasileira. Arte contemporânea.

## REFLEXÃO SOBRE A ARTE BRASILEIRA NOS ANOS DE 1960/70

### **I – Introdução**

Proponho fazer uma reflexão sobre a arte no Brasil durante os anos de 1960/70, a partir de uma revisão historiográfica realizada por críticos, filósofos e historiadores da arte. No primeiro momento discutirei os conceitos de vanguarda e neovanguarda na arte do século XX, e no segundo momento mapearei a situação das neovanguardas brasileiras nos anos de 1960/70, chamando a atenção para as ações dos artistas e críticos militantes nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte.

### **2 – Vanguardas e neovanguardas: conceituação e contextualização**

A discussão das neovanguardas remete ao esclarecimento do conceito de “vanguarda”, termo polêmico, de origem militar, que significa estar à frente da tropa no campo de batalha, alerta para qualquer ataque de surpresa, desbravando o desconhecido.

O poeta e crítico Augusto de Campos esclarece o sentido topológico e militar do termo e salienta o seu sentido artístico, aplicando-se aos artistas inventores e também aos movimentos artísticos experimentais que surgiram no início do século XX, denominados de “vanguardas históricas”. Enfatiza o caráter inovador e permanente da vanguarda, distinguindo-o do aspecto contingente que se manifesta através de palavras de ordem, manifestos e textos, visando à propagação de novas ideias e a arregimentação coletiva. Campos mostra que as vanguardas das primeiras décadas do século XX criaram os pressupostos da linguagem artística da nossa época e que as neovanguardas, que surgiram na segunda metade do século XX, retomaram e desenvolveram as propostas das vanguardas históricas, dentro de um outro contexto, após a catástrofe das duas grandes guerras e a intervenção opressora dos regimes totalitários. O crítico faz uma interpretação cíclica do processo de inovação/assimilação/inovação das vanguardas, o que significa que a morte de uma vanguarda propicia o nascimento de uma outra, deixando sempre surgir manifestações artísticas inovadoras que realimentam as linguagens artísticas. A leitura de Campos apresenta um conceito etimológico amplo das vanguardas e situa a posição das vanguardas

e neovanguardas no contexto cultural do século XX, mas não esclarece o sentido político e social desses movimentos (Campos, 1993).

Peter Bürger elabora, em 1974, uma *Teoria da vanguarda* mais esclarecedora, pautada pelo pensamento marxista (Bürger, 1984). Examina as origens e transformações históricas e sociais da arte burguesa na Europa, desde o final do século XVIII até as vanguardas históricas do século XX. Em síntese, Bürger aponta três fases distintas das vanguardas.

1ª – A primeira correspondeu à instauração do projeto utópico moderno, pautado pelo questionamento da academia e da arte aristocrática das cortes e pela discussão do conceito de autonomia da arte, através de movimentos como o romantismo e realismo. Essa fase acompanhou a emergência da burguesia industrial e o surgimento de um mercado capitalista anônimo, responsável pela marginalização do artista, que se considerava gênio, aliando-se aos intelectuais utópicos e vislumbrando a construção de um novo mundo centrado na harmonia entre o indivíduo e a sociedade.

2ª – A segunda correspondeu à formulação do esteticismo, do formalismo, da “arte pela arte”, visando à substituição das formas tradicionais de representação por uma linguagem artística inovadora e experimental que propunha desvendar a estrutura interna da obra de arte. Para Bürger, o esteticismo foi o momento de autorreflexão artística burguesa e tornou-se importante enquanto intensificação da experiência estética isolada e autocontemplativa, propiciando o surgimento do Impressionismo, do Simbolismo e da *Art Nouveau*.

3ª – A terceira correspondeu à articulação das vanguardas históricas – Futurismo, Construtivismo, Dadaísmo e Surrealismo –, movimentos que questionaram a concepção de arte autônoma, o estatuto social da arte e o mercado de arte na sociedade capitalista. As vanguardas questionaram o esteticismo vigente na arte burguesa europeia e buscaram uma ação coletiva de artistas plásticos, músicos, cineastas, liderados por escritores e críticos militantes, que geralmente redigiam manifestos radicais conclamando o povo à participação na luta pelas transformações políticas, sociais e estéticas. Os artistas de vanguarda discutiram a categoria “obra” usando procedimentos provocativos – o choque, a surpresa, o acaso, a alegoria – para questionar o circuito de arte. Para Bürger, as vanguardas superaram o momento de autocontemplação e marcaram o momento de autocrítica da arte burguesa, visando “inserir a arte na prática da vida e transformá-la em instrumento de construção utópica de uma nova ordem social”.

A teoria de Bürger, embora tenha contribuído para uma nova interpretação das vanguardas no contexto sociopolítico da Europa moderna, tem sido contestada por vários estudiosos porque não discute a especificidade de cada movimento de vanguarda, procurando englobá-los numa única direção, e também porque desqualifica os movimentos das novas vanguardas que surgiram nos anos de 1950/60,

caracterizando-os como movimentos repetitivos e diluidores dos gestos primordiais das vanguardas autênticas.

Andreas Huyssen, estudioso da literatura comparada, é um dos primeiros autores a recuperar o potencial crítico das novas vanguardas, denominando-as “vanguardas pós-modernas”. No livro *Depois da grande divisão: teorias da representação e da diferença* (1986), Huyssen estuda a relação entre vanguarda, modernismo e pós-modernismo, tomando como eixo a cultura de massa e a emergência da *Pop Art*. Ele considera as interpretações de Bürger e também concebe as vanguardas como um novo estágio na trajetória da modernidade, apontando o seu sentido revolucionário. Constata a crise das vanguardas históricas na Europa, após a ascensão dos regimes totalitários, e a mudança do eixo cultural para os Estados Unidos, nos anos de 1950. Nessa época, consolida-se o modernismo tardio, a exemplo da arquitetura funcionalista e da pintura abstrata expressionista (*action painting*). Huyssen critica esse modernismo como um projeto elitista, que incentivou a grande separação entre a cultura erudita e a cultura de massa, devido ao preconceito em relação à contaminação da obra de arte pela produção industrial. Em contraposição, mostra a importância da *Pop Art* enquanto movimento que rompe com o projeto elitista moderno e sinaliza uma sensibilidade pós-moderna, no sentido de apropriação da cultura de massa, da cultura popular e dos ícones da sociedade de consumo. Insere a *Pop Art*, o Novo Realismo, o Fluxus, os *happenings* e as *assemblages* no contexto dos movimentos libertários que ocorreram na Europa e nos Estados Unidos durante os anos de 1960: a contracultura e a nova esquerda, ambos pautados pela filosofia de Herbert Marcuse. Huyssen refuta as críticas ao pós-modernismo, que insistem em situá-lo como um momento de declínio da cultura ocidental e situa o período crítico de sua emergência nos anos de 1960, acompanhando o questionamento da cultura oficial e das instituições acadêmicas e artísticas. O estudioso distingue, ainda, a “vanguarda pós-moderna”, dos anos de 1960, do pós-modernismo dos anos de 1970 e 1980. Segundo ele, esse pós-modernismo perdeu o potencial transgressor próprio das vanguardas, mas criou uma arte reflexiva e alternativa, voltada para as aspirações das minorias étnicas e sociais e para a releitura de tendências artísticas anteriores. A teoria de Huyssen, pautada pelo exame das diferenças culturais e do paradigma pós-moderno, abre caminho para uma leitura mais abrangente da cultura contemporânea e do potencial crítico das neovanguardas durante os anos de 1960 (Huyssen, 1986).

No campo da história da arte coube a Hal Foster inaugurar o questionamento da teoria de Bürger e propor uma interpretação construtiva que leva em conta o caráter inovador das neovanguardas. Considera esses movimentos enquanto apropriam e ressignificam as ações e estratégias usadas pelas vanguardas históricas, a exemplo da retomada das ações dadaístas pelos artistas da *Pop Art* americana. No ensaio “Quem tem medo da neovanguarda?”, Foster (1996) considera o

ressurgimento de uma nova vanguarda nos anos de 1950/60, após a repressão dos regimes totalitários, que desconsideravam a “vanguarda” e a rotulavam como uma “arte degenerada”. Essa nova vanguarda não ressurgiu como a repetição diluída dos gestos das vanguardas históricas; ao contrário, ela recupera o potencial das primeiras vanguardas e as recontextualiza, situando-as dentro de um novo momento histórico. Para mostrar como elas ressignificam as ações dadaístas de Duchamp e Schwitters, usamos os exemplos dos *happenings* de Kaprow e das *assemblages* de Rauschenberg. Foster salienta, ainda, que as críticas das vanguardas históricas incidiam sobre as convenções artísticas tradicionais e que o questionamento das neovanguardas direcionou-se para as instituições artísticas, discutindo seus parâmetros estruturais, discursivos, perceptivos e cognitivos. A teoria de Foster justifica a emergência das neovanguardas na América do Norte, através da articulação de movimentos como a *Pop Art* e o Minimalismo.

Dietrich Scheunemann, outro historiador da arte, também parte do questionamento da teoria de Bürger, na linhagem de Foster, para desvendar a genealogia das vanguardas, pautada pelo pensamento de Walter Benjamin. No ensaio “Da colagem ao múltiplo: a genealogia da vanguarda e da neovanguarda”, Scheunemann (2005) considera o desafio proposto pelos artistas frente aos avanços tecnológicos, através da invenção da fotografia e das novas técnicas de reprodutibilidade. Esse desafio provoca, num primeiro momento, o questionamento da tradição representativa e mimética da pintura e a busca de novas alternativas para fazer arte, a exemplo dos experimentos de Picasso e Braque com as colagens cubistas e do questionamento de Duchamp com os *readymades*. O historiador considera a invenção da fotomontagem pelos dadaístas e construtivistas uma segunda etapa de atuação das vanguardas. A fotomontagem, realizada através da incorporação da fotografia *readymade* na arte, coloca em questão a unicidade e originalidade da obra. Finalmente, Scheunemann usa o pensamento de Benjamin, “explodindo o *continuum* da história”, para explicar o ressurgimento das neovanguardas, na medida em que elas reinventam as ações e experimentos das vanguardas dentro do contexto específico dos anos de 1950/60. Scheunemann toma como exemplo a “pintura conceitual” de Andy Warhol, que se apropria dos ícones da sociedade de consumo, através do uso da fotografia e da serigrafia sobre a tela, para enfatizar a serialização e a repetição da mesma imagem. Para o historiador, Warhol usa o conceito de serialização para questionar a unicidade da obra e usa a reprodução mecânica para questionar a pintura gestual; portanto, ele problematiza a unicidade e a autoria da obra de arte, redefinindo a pintura contemporânea.

A teoria de Scheunemann é adequada para explicar o ressurgimento de uma nova vanguarda americana, herdeira das vanguardas europeias, no contexto da arte norte-americana do pós-guerra.

Mas, até que ponto essas teorias podem ser usadas para explicar o surgimento das neovanguardas no Brasil?

Considero uma das contribuições mais significativas para o estudo desse tema o ensaio de Otília Beatriz Fiori Arantes (1983), “Depois das vanguardas”, no qual a autora faz a releitura dos movimentos artísticos no eixo Rio-São Paulo, nos anos de 1960 e na primeira metade da década de 1970. A filósofa discute o Neoconcretismo, a Nova Objetividade e o Conceitualismo, salientando suas dimensões críticas e políticas. Mostra que o discurso dos críticos e as propostas artísticas incidiram sobre a consciência das contradições que permeavam a sociedade capitalista brasileira, atuaram no limite da denúncia e revelaram a vontade de construir uma vanguarda especificamente brasileira. Esta se diferencia da neovanguarda americana, por questionar, de forma radical, a repressão, a tortura e a perseguição aos presos políticos, durante o regime militar. Otília Arantes insere essas vanguardas no projeto da modernidade e ressalta a oposição entre vanguardas e pós-moderno, embora reconheça o surgimento de uma nova sensibilidade pós-moderna nos artistas da época, considerando as colocações anteriores do crítico Mário Pedrosa.<sup>1</sup>

Usarei o conceito de neovanguardas para designar os movimentos artísticos experimentais que emergiram durante os anos de 1950/70, e se concretizaram nas propostas da *Pop Art*, do Novo Realismo, da Nova Figuração, do Situacionismo, do Fluxus, do Neoconcretismo e da Nova Objetividade brasileira. São diversos movimentos que ressignificaram e recontextualizaram as propostas das primeiras vanguardas dentro de outro momento histórico, incidindo sobre questões específicas da arte a partir de uma nova configuração geopolítica. No caso brasileiro, é importante salientar o exemplo da ressignificação que o Tropicalismo e a Nova Objetividade fizeram, nos anos de 1960, da vanguarda antropofágica dos anos de 1920.

Considero também o potencial crítico e político das neovanguardas, que atuaram numa relação direta entre arte e vida, arte e sociedade. As manifestações mais radicais das neovanguardas fixaram a relação direta entre arte e política, como foi o caso da ação dos artistas situacionistas e dos novos realistas franceses durante as barricadas de Paris, bem como dos artistas argentinos junto aos sindicatos, na manifestação *Tucuman Arde*, ambas realizadas no ano de 1968. No caso brasileiro, as ações políticas das neovanguardas, que ocorreram durante os anos de 1960, culminaram na manifestação *Do Corpo à Terra*, realizada em Belo Horizonte, em 1970, sob a curadoria de Frederico Moraes. Essas ações são relevantes porque mostram a relação direta entre arte e política, diluindo as fronteiras entre os dois campos e abrindo caminho para uma atuação incisiva dos artistas diante dos problemas emergentes na sociedade capitalista tardia.

Situo as neovanguardas brasileiras no limite entre o moderno e o pós-moderno, enquanto momento de ruptura com uma tradição moderna e de abertura para as

<sup>1</sup> Mário Pedrosa (1981, p. 205-209) fala de uma sensibilidade pós-moderna que aparece na arte experimental de Hélio Oiticica.

propostas contemporâneas, a exemplo dos questionamentos realizados pelos artistas do Concretismo, do Neoconcretismo e da Nova Figuração à tradição da moderna pintura brasileira.

### **3 – A atuação das neovanguardas no Brasil e a formação de uma cultura artística de resistência ao regime militar (1964/70)**

Farei um breve mapeamento da situação das neovanguardas no Brasil, focalizando a atuação de artistas e críticos militantes em São Paulo, no Rio de Janeiro e em Minas Gerais, entre 1964 e 1970, durante a implantação do governo militar. Nesse momento, o debate em torno das questões nacionais populares que acompanharam as reformas nacionalistas do Governo Goulart (1962-1964) é substituído pela defesa das liberdades democráticas em oposição ao autoritarismo do Estado (1964-1985). Configurou-se, então, um antagonismo radical entre as propostas das neovanguardas e as ações do governo militar, resultando na articulação de uma cultura artística alternativa, de resistência ao regime autoritário. As novas vanguardas colocavam em xeque não somente a política autoritária do Estado, como também o projeto moderno brasileiro, reinaugurando uma nova relação entre a arte e a política, pautada pela desconstrução e reconstrução de novas poéticas que consideravam a importância da Nova Figuração, da cultura de massa, da cultura popular, dos avanços tecnológicos, e buscavam a inserção da arte na vida cotidiana dos grandes centros urbanos.

#### *3.1 – A articulação das neovanguardas em São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte*

Apontamos como antecedentes das grandes manifestações coletivas de vanguarda a formação de grupos de jovens artistas em São Paulo e no Rio de Janeiro. Em São Paulo, articulou-se o grupo Realismo Mágico, propondo a retomada das raízes fantásticas para transformar o cotidiano através de ações provocativas que culminaram na exposição/*happening* de Wesley Duke Lee no João Sebastião Bar, em 1963.<sup>2</sup> Formou-se também em São Paulo o grupo Neorealista, agrupando ex-concretistas, que propunha o deslocamento da pesquisa ótica para o comportamento do homem urbano. A ação mais provocativa do grupo foi o *Espetáculo Pop-concreto*, de Waldemar Cordeiro, Augusto de Campos e Damiano Gazzella na Galeria Atrium (1964). No Rio de Janeiro, formou-se o grupo Neorealista, que atuou na Galeria G4, com a participação de Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, Carlos Vergara, Antônio Dias e Pedro Escosteguy (1966).

As grandes manifestações coletivas das novas vanguardas foram organizadas por artistas, críticos e galeristas nos espaços culturais institucionais – universidades, teatros, museus – dirigidos por intelectuais progressistas que permitiram a ocupação daqueles “territórios de liberdade” pela arte de resistência.

2

O grupo era formado por Wesley Duke Lee, Maria Cecilia Gismondi, Otto Stupakoff (artistas), Pedro Manoel Gismond (crítico), Carlos Felipe Saldanha e Thomaz Souto Correa (escritores).

O *show Opinião*, realizado no Teatro de Arena do Rio de Janeiro, foi considerado o primeiro grito pela liberdade de expressão no Brasil e tornou-se o símbolo de reação dos artistas contra o autoritarismo. Contagiou críticos, galeristas e artistas do Rio, que organizaram duas exposições coletivas no MAM/RJ: *Opinião 65* e *Opinião 66*. Participaram dessa mostra artistas europeus, argentinos e os brasileiros Hélio Oiticica, Antonio Dias, Rubens Gerchman, Pedro Escosteguy, Wesley Duke Lee e Waldemar Cordeiro. Ainda nessa exposição os *Parangolés* de Hélio Oiticica foram mostrados pela primeira vez em espaço institucional, provocando a reação autoritária da direção do MAM. A exposição *Opinião 66*, realizada no ano seguinte, não teve o mesmo impacto da anterior, mas propiciou o debate entre críticos e artistas – Frederico Morais, Pedro Escosteguy, Hélio Oiticica e Carlos Zílio –, apontando a urgência de reformulação da vanguarda brasileira frente às tendências estrangeiras (Morais, 1985).

Acompanhando a organização das mostras coletivas cariocas foram organizados em São Paulo, na FAAP, Fundação Armando Alvares Penteado, dois seminários: *Proposta 65* e *Proposta 66*. Os seminários foram coordenados por Waldemar Cordeiro e Mário Schemberg, com a participação de artistas do Rio e São Paulo.<sup>3</sup> Em *Proposta 65*, o debate centrou-se nas questões do Novo Realismo, tendência que se afirmava nos trabalhos de uma nova geração de artistas brasileiros e que abria novas possibilidades plásticas e iconográficas. O crítico Mário Schemberg, defensor dessa tendência, aliou o seu surgimento às experiências do Novo Realismo internacional, integrando tais experiências à especificidade do contexto cultural brasileiro. O Novo Realismo Brasileiro superava as colocações ortodoxas do realismo socialista, propugnado pelos militantes do CPC, Centro Popular de Cultura, e direcionava-se para as propostas inovadoras do europeu, defendido por Pierre Restany (Schenberg, 1988. p. 179-180).

No seminário *Proposta 66* as discussões incidiram sobre a situação da Nova Vanguarda Brasileira, e as teses defendidas por Hélio Oiticica, Pedro Escosteguy e Frederico Morais convergiram para a formulação das bases conceituais de uma vanguarda inserida criticamente na vida urbana e aberta às experiências coletivas. Coube a Hélio Oiticica sintetizar as discussões do Seminário, propondo a independência da Vanguarda Brasileira em relação às estrangeiras e conferindo-lhe o sentido de uma “busca autêntica de um *Novo Objeto* na arte brasileira”. Esse Novo Objeto, que se remetia ao Não Objeto de Ferreira Gullar, propunha não só uma interação do espectador/participante com a obra, mas reivindicava também uma participação coletiva do público, através do questionamento radical das categorias artísticas convencionais e da instauração de propostas experimentais, sensoriais, conceituais e processuais. Nesse Seminário, Oiticica recolocou as questões básicas da nova vanguarda direcionada para a formação da Nova Objetividade Brasileira.

O seminário *Proposta 66* desencadeou uma série de manifestações artísticas em várias cidades brasileiras. Em São Paulo foram organizadas várias ações radicais

<sup>3</sup> Os artistas participantes foram: Maurício Nogueira Lima, Sérgio Ferro, Flávio Império, Ubirajara Ribeiro, Samuel Spiegel e o grupo Neorealista do Rio de Janeiro.

organizadas pelo Grupo Rex, na Rex Gallery & Sons, com o lançamento do jornal *Rex Time*, questionando as instituições, o mercado e a crítica de arte.<sup>4</sup> As ações do Grupo, realizadas entre 1966 e 1967, culminaram na exposição/*happening* de Nelson Leirner com o saque e o fechamento da Galeria.

Nesse mesmo período, no Rio de Janeiro, os artistas publicam a *Declaração dos princípios da vanguarda*, documento que legitimava as propostas dos artistas, reivindicando a liberdade de expressão e uma postura revolucionária “extensiva a todos os campos da sensibilidade e da consciência do homem” (Alvarado, 1978, p. 73). O movimento coletivo dos artistas e críticos direcionou-se para a organização da exposição *Nova Objetividade Brasileira*, que ocorreu no MAM/RJ, em 1967<sup>5</sup>. A exposição, que congregou artistas brasileiros de várias regiões, sintetizou as propostas das neovanguardas e tornou-se um marco na afirmação de uma arte genuinamente brasileira.

No catálogo da mostra ficaram registradas as formulações de Oiticica, explicitando o ideário dessa nova vanguarda no documento denominado *Esquema Geral da Nova Objetividade*. Nesse documento, Oiticica salienta os seguintes pontos: vontade construtiva de herança concretista e neoconcretista; superação das categorias tradicionais de artes plásticas; tendência para o objeto; abandono do esteticismo formalista em favor de uma abordagem semântica voltada para os problemas éticos, políticos e sociais; emergência das questões da antiarte; e organização de manifestações coletivas abertas à participação do público.

Na exposição, a proposta de maior impacto foi a *Tropicália* de Oiticica, que consistia num ambiente aberto à participação do público. Essa instalação era criada com terra, pedras, plantas e animais tropicais, contrapostos a um aparelho de TV. Dialogava diretamente com as questões propostas pelo Tropicalismo, movimento musical que emergia em 1967, formuladas por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rogério Duprat e Júlio Medaglia (Favaretto, 1979).

Em Belo Horizonte foi organizada, em 1966, na Reitoria da UFMG, a exposição *Vanguarda Brasileira*, coordenada pelos críticos Frederico Moraes e Celma Alvim. A mostra teve o propósito de apresentar os artistas da vanguarda carioca aos mineiros, estabelecendo um primeiro diálogo entre os jovens artistas do Rio e de Belo Horizonte.<sup>6</sup> Durante a inauguração, os artistas e críticos presentes fizeram um *happening*, atirando no público ovos de um *Bólide* de Oiticica. A exposição teve repercussão nacional e marcou a presença de Frederico Moraes como crítico militante da nova vanguarda brasileira. A mostra foi acompanhada de um catálogo-cartaz com depoimentos dos artistas e uma reflexão crítica de Moraes sobre a vanguarda, retomando os momentos inovadores da arte brasileira desde a Semana de 22 até as propostas conceituais de Oiticica.

A partir de 1968, com o recrudescimento da repressão instituída pelo AI-5 (Ato Institucional Número 5), as ações dos artistas se radicalizam e continuam até a

<sup>4</sup> O grupo era formado por Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, Geraldo de Barros, José Resende, Carlos Fajardo e Frederico Nasser,

<sup>5</sup> *Nova Objetividade Brasileira*. Rio de Janeiro, MAM, 6 a 30 de abril de 1967.

<sup>6</sup> A exposição apresentava obras de Hélio Oiticica, Antônio Dias, Rubens Gerchman, Pedro Escosteguy, Ângelo Aquino, Dileny Campos e Maria do Carmo Secco.

virada dos anos de 1960, com a organização de manifestações repudiando o regime militar. Instaurou-se um clima de terror e perseguição aos intelectuais e artistas, seguido pelo fechamento de várias instituições progressistas – UNE, CPC, ISEB.<sup>7</sup> O governo impediu a abertura da exposição da representação brasileira que seguiria para a Bienal de Paris, a ser realizada no MAM/RJ, e cancelou a exposição brasileira programada pelo crítico Jorge Romero Brest, a qual se realizaria no Instituto Torquato de Tella, em Buenos Aires.

Os críticos de arte brasileiros protestaram publicamente contra essas ações arbitrárias, divulgando a *Declaração dos princípios dos críticos de arte brasileiros* (Alvarado, 1978, p. 43), manifesto que condenava a censura, reivindicava o direito da livre criação artística e da inviolabilidade das exposições de artes plásticas. Os protestos contra a repressão militar no Brasil tiveram repercussão internacional, propiciando um boicote da comunidade artística internacional à X Bienal de São Paulo, liderado pelo crítico Pierre Restany (Amarante, 1989, p. 182-198).

Na virada dos anos de 1960, a luta dos artistas e críticos que permaneceram no Brasil cristalizou-se em ações efêmeras de protesto, denominadas por Frederico Morais de “Arte Guerrilha”, uma vez que foram manifestações que seguiam como paradigma às estratégias de luta dos guerrilheiros urbanos. No texto “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra” (Morais, 1986), o crítico faz um balanço da situação da nova vanguarda no Brasil, conclamando os artistas e os críticos a se posicionarem radicalmente contra a arte convencional imposta pelos países hegemônicos, atuando “imprevistamente” e de “maneira inusitada” no processo de revolução artística.

A proposta de “Arte Guerrilha” foi lançada por Frederico Morais no Salão da Bússola, realizado no MAM do Rio, em 1969, com a participação de artistas emergentes, tais como Cildo Meireles, Artur Barrio e Antônio Manoel, entre outros. No ano seguinte, Morais formulou a Nova Crítica, reivindicando uma postura militante, provocativa e participante dos críticos, que deveriam interagir com as obras dos artistas. Dentro dessa proposta Morais realizou a exposição *A Nova Crítica*, na Petite Galerie, no Rio, que consistiu no comentário crítico da exposição *Agnus Dei*, realizada anteriormente nessa Galeria por Cildo Meireles, Thereza Simões e Guilherme Vaz (*ibidem*).

Em Belo Horizonte, cidade-palco de várias manifestações das neovanguardas durante os anos de 1960/70, ocorridas nos salões e festivais de arte, na universidade e nas ruas da cidade, anunciou-se o despontar de uma nova geração de artistas lideradas pelos críticos militantes Frederico Morais e Márcio Sampaio.

O *I Salão de Arte Contemporânea* (1969), realizado no Museu da Pampulha, com curadoria de Márcio Sampaio, instigou o debate sobre os pressupostos básicos da arte contemporânea e introduziu mudanças radicais no regulamento, abolindo as

7

Respectivamente União Nacional dos Estudantes, Centro Popular de Cultura e Instituto Superior de Estudos Brasileiros.

categorias tradicionais de belas-artes, em favor das propostas conceituais, processuais e interdisciplinares das neovanguardas. Foram premiados os *Conjuntos Visuais e Tâteis* de José Ronaldo Lima; *Territórios*, elaborados pela equipe de Luciano Gusmão, Lotus Lobo e Dilton Araújo; *Máquinas de Ninar* de Jarbas Juarez; *Escavações* de Dileny Campos; e *Objetos* de Madu, Ana Amélia Lopes de Oliveira e José Alberto Nemer.<sup>8</sup>

Entretanto o evento mais significativo da atuação da nova vanguarda em Belo Horizonte foi a *Semana de Arte de Vanguarda* (1970), coordenada por Frederico Moraes e Mari Stela Tristão para comemorar a inauguração do Palácio das Artes. O evento aconteceu durante a *Semana da Inconfidência*, no mês de abril, em dois momentos distintos: a exposição *Objeto e Participação*, realizada no Palácio das Artes, com a participação dos artistas Theresa Simões, George Helt, Orlando Castaño, Manoel Serpa, Manfredo Souzanetto e Terezinha Soares; e a manifestação *Do Corpo à Terra*, realizada no Parque Municipal, nas ruas, nas serras e nos riberões da cidade com a participação dos artistas Cildo Meireles, Artur Barrio, Luciano Gusmão, Lotus Lobo, Dilton Araújo, Décio Noviello, Eduardo Ângelo e Lee Jaffe, que executou a proposta de Hélio Oiticica.

Nesses eventos os artistas trabalharam com propostas conceituais, ambientais, ecológicas, políticas e rituais simbólicos. Algumas visavam desarrumar o cotidiano da cidade, como os jornais lançados no parque por Eduardo Ângelo. Outras tiveram conotação ecológica, como as sementes plantadas por Lotus Lobo ou os desenhos de açúcar feitos por Hélio Oiticica e Lee Jaffe na Serra do Curral. Houve propostas de conotação social, como as *Subpaisagens* de Dileny Campos, que deixavam entrever o mundo dos operários nas fissuras da paisagem urbana; as marcas litográficas de pés registradas por George Helt na entrada da mostra no Palácio das Artes; as caixas tâteis e olfativas de José Ronaldo Lima, que convidavam o público a participar de novas experiências sensoriais.

Houve, ainda, propostas de conotação política, como o mapeamento que Dilton Araújo e Luciano Gusmão fizeram no Parque Municipal, separando áreas livres de áreas de repressão; os plásticos queimados com napalm, de Luiz Alphonsus; as granadas coloridas detonadas por Décio Noviello; as marcas carimbadas com palavras proibidas registradas por Thereza Simões; a *Gramática Amarela*, homenagem à revolução cultural chinesa, de José Ronaldo Lima.

As propostas políticas mais radicais foram *Tiradentes: Totem-Monumento*, de Cildo Meireles, ritualizando o sacrifício de animais queimados, e a *Situação TITI*, que consistia em trouxas contendo carne e osso que Artur Barrio lançou no Ribeirão Arrudas. Essas propostas audaciosas reafirmavam o emblema da morte na cultura brasileira e simbolizavam o protesto dos artistas contra o sacrifício humano das vítimas do terror e o repúdio à ação paramilitar do Estado contra militantes políticos, torturados e mortos em prisões brasileiras (Moraes, 2002).

Aconteceram também propostas conceituais e ecológicas, como as experiências com a reflexão e a transpiração da terra, elaboradas por Luciano Gusmão, e o trabalho do próprio Frederico Moraes, visando à apropriação de 15 áreas da cidade através de fotografias colocadas nos locais fotografados para serem vistas pelos transeuntes como quadros, convidando-os a reconstituir a memória daquela paisagem.

Acompanhando o evento, Moraes lançou um manifesto radical, reivindicando a liberdade de expressão no Brasil. O evento foi reavaliado por Moraes como a última manifestação coletiva urbana da vanguarda brasileira.

#### 4 – Conclusão

A partir dessas considerações teóricas preliminares e desse primeiro mapeamento das neovanguardas nos anos de 1960/1970, pretendo ampliar a reflexão e o mapeamento das ações dos artistas em outras cidades brasileiras, mostrando a diversidade da cultura artística brasileira naquele período.<sup>9</sup> Considero esse momento muito importante para a formação da arte contemporânea no Brasil e também para a sua visibilidade internacional. Hoje, os artistas Lygia Clark, Hélio Oiticica, Cildo Meireles e Artur Barrio merecem o reconhecimento da comunidade artística internacional como expoentes da arte contemporânea (ver Brett, 2005). Penso que uma interpretação mais abrangente desse momento ímpar da cultura brasileira pode contribuir para ampliar o conhecimento do circuito artístico em outras cidades brasileiras (Porto Alegre, Recife, Florianópolis, Cuiabá, Brasília, Vitória) e estabelecer diálogos com o circuito artístico internacional.

9

Pretendo inserir nesta pesquisa as cidades de Recife, Vitória, Salvador, Brasília, Cuiabá, Curitiba e Porto Alegre.

## REFERÊNCIAS

- ALLOWAY, Lawrence. *American Pop Art*. New York: Collier Book, 1974.
- ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de (Coord.). *Objeto na arte: Brasil anos 60*. São Paulo: FAAP, 1978.
- AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- \_\_\_\_\_. (Coord.). *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1977.
- AMARANTE, Leonor. X Bienal – 1969. In: *As Bienais de São Paulo, 1951-1987*. São Paulo: Projeto, 1989. p. 182-198.
- ARANTES, Otilia Fiori. Depois das vanguardas. *Arte em Revista*, São Paulo, ano 5, n. 7, ago. 1983.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina; Unesp, 1990.
- BRETT, Guy. *Brasil Experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- BÜRGER, Peter. *Theory of the avant-garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- CAMPOS, Augusto. Morte e vida da vanguarda: a questão do novo. In: SANTA ROSA, Eleonora (Org.). *30 anos. Semana Nacional de Poesia de Vanguarda: 1963-93*. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura, 1993.
- COSTA, Cacilda Teixeira da. *Aproximações do espírito pop: 1963-1968*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2003.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional*. Campinas: Unicamp, 2004.
- DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.
- FABRIS, Annateresa. A pesquisa em história da arte. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 4, n. 7, p. 25-26, maio 1993.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado das Letras, 1994.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. São Paulo: Kairos, 1979.
- FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas: anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- FOSTER, Hals. Who is afraid of the neo-avant-garde? In: \_\_\_\_\_. *The return of the real*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 1996.
- FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1976.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- HUYSSSEN, Andreas. *After the great divide: theories of representation and difference*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1986.
- HUYSSSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pós-Modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- JAREMTCHUK, Daria. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. Belo Horizonte: C/Arte; São Paulo: Edusp, 2007.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo, Martins Fontes: 2001.
- MORAIS, Frederico. *Artes plásticas, a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Opinião 65*. Catálogo da exposição realizada no BANERJ, Rio de Janeiro, agosto 1985.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Depoimento de uma geração: 1969-70*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986. (Catálogo da exposição realizada no BANERJ, Rio de Janeiro, dezembro, 1986.)
- \_\_\_\_\_. *Do corpo à terra: um marco radical na arte brasileira*. Belo Horizonte: Itaú Cultural, 2001. (Catálogo da exposição, Itaú Cultural, Belo Horizonte, 26 out. 2001 - 25 jan. 2002.)

- PECCININI, Daisy. *Figurações Brasil anos 60*. São Paulo: Edusp; Itaú Cultural, 1999.
- PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: \_\_\_\_\_. *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 205-209.
- RIBEIRO, Marília Andrés. Formação da arte contemporânea. In: RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro (Org.). *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.
- RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte, anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.
- SCHENBERG, Mário. *Proposta 65*. In: \_\_\_\_\_. *Pensando a arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988. p. 179-180.
- SCHEUNEMANN, Dietrich. *From collage to the multiple*. On the genealogy of avant-garde and neo-avant-garde. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Avant-Garde/ Neo-Avant-garde*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2005.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas*. São Paulo: Edusp; Iluminuras; FAPESP, 1995.
- SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Da Antropofagia à Brasília: Brasil, 1920-1950*. São Paulo: Cosac&Naify/ MAB-FAAP, 2002.
- ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles; Fundação Djalma Guimarães, 1983. v. II.



#### MARÍLIA ANDRÉS RIBEIRO

Professora, editora, curadora e pesquisadora da arte contemporânea brasileira. Possui mestrado em Artes Liberais pela State University of New York, SUNY (1975) e doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo, USP (1995). Professora da Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG (1976-1999). É diretora da Editora C/Arte, em Belo Horizonte.