

RESISTÊNCIA, EXPERIMENTALISMO ESTÉTICO E POSICIONAMENTO POLÍTICO EM *NAPALM*, DE LUIZ ALPHONSUS (1970)¹

Tamara Silva Chagas

Almerinda da Silva Lopes

Resumo: Com este artigo, fruto de pesquisa de caráter empírico, pretendemos discutir sobre a obra *Napalm* (1970), de Luiz Alphonsus, apresentada em *Do Corpo à Terra*. A proposta faz uma crítica contra o uso de armamento químico contra a população e o ecossistema vietnamita durante a Guerra do Vietnã. Concluimos que, com tal trabalho, o artista somou experimentalismo estético a uma corajosa denúncia sociopolítica, em uma conjuntura marcada pela vigência da Ditadura Civil-Militar Brasileira.

Palavras-chave: Luiz Alphonsus. *Napalm*. *Do Corpo à Terra*. Arte conceitual. Arte brasileira.

RESISTANCE, AESTHETIC EXPERIMENTATION AND POLITICAL POSITIONING IN *NAPALM*, BY LUIZ ALPHONSUS (1970)

Abstract: This article, as the result of empirical research, aims to discuss the artwork *Napalm* (1970), by Luiz Alphonsus, and presented in *Do Corpo à Terra*. The work criticizes the use of chemical weapons against the Vietnamese population and ecosystem during the Vietnam War. We conclude that with this work the artist combined aesthetic experimentation with

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (Fapes) –<65697.964.18006.21112024>.

a courageous political and social denunciation, in a context marked by the Brazilian Civil-Military Dictatorship.

Keywords: Luiz Alphonsus. *Napalm. Do Corpo à Terra*. Conceptual Art. Brazilian Art.

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A exposição de arte pública *Do Corpo à Terra* (1970), hoje reconhecida como um grande marco na história da arte brasileira (Do Corpo..., 2001), surgiu como palco importante para a legitimação da primeira geração de artistas conceituais brasileiros, lançada no cenário local a partir do *Salão da Bússola*, realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no ano anterior (1969). Segundo palavras de Frederico Moraes (1995, p. 306), aquele foi, de fato, o momento de emergência de uma nova geração de artistas. O grupo de criadores radicais expositores em *Do Corpo à Terra* terminou por ser denominado como “Geração Tranca-Ruas”, pelo crítico mineiro Francisco Bittencourt (1970, np) – jornalista atuante na imprensa gaúcha e carioca –, em notório artigo publicado naquele mesmo ano.

De fato, a mostra reuniu uma série de obras de vanguarda, que somaram à pesquisa desmaterializada em torno do *happening* e da arte conceitual, calcada num alto grau de experimentalismo estético, a crítica sociopolítica radical, não somente contra a opressão no País, imposta pela Ditadura Civil-Militar, no período logo após a instauração do Ato Institucional Nº 5, marcado pela intensificação das medidas ditatoriais repressivas. Aquele momento se caracterizou, igualmente, pela denúncia do uso de mecanismos de opressão em países estrangeiros por parte dos Estados Unidos, empenhados na ingerência em guerras localizadas, em virtude de angariar maior área de influência e adesão ao sistema capitalista no globo, num momento caracterizado pelo acirramento da Guerra Fria.

Uma obra específica apresentada em *Do Corpo à Terra* fez referência direta a um dos mais emblemáticos desses conflitos: a Guerra do Vietnã (1955-1975). Contra o uso de armamento químico na guerra, infligindo queimaduras graves nos corpos da população civil, e causando problemas ambientais, como a queima de florestas nas regiões atingidas pela bomba, a obra *Napalm* (Figura 1) foi proposta por Luiz Alphonsus. Tratava-se de uma proposição que misturava elementos *site-specific*, *land art*, arte conceitual e *happening*. O artista depositou sobre a área com grama do Parque Municipal de Belo Horizonte, onde se realizou a mostra em questão, uma faixa de plástico de 15 metros de comprimento, ateando fogo sobre ela. Tal como os corpos das vítimas vietnamitas e as florestas daquele país, a ação incendiária de Alphonsus imprimiu sobre a área de

sua intervenção um trajeto marcado pela destruição, tendo como resultado uma longa linha de vegetação chamuscada (Do Corpo..., 2001, np).

Essa crítica aberta à ingerência estadunidense no Vietnã, realizada concomitantemente ao período sabidamente de maior repressão ditatorial no Brasil, demonstra a corajosa postura de tomada de posição política por parte de Alphonsus, que estava afinada àquela conjuntura de posicionamento radical por parte dos artistas conceituais da primeira geração. A alcunha *Geração Tranca-Ruas* não poderia estar mais correta: demonstra a postura de protesto e denúncia adotada por aqueles artistas, e também, o caráter autóctone de sua produção, contrária à assimilação acrítica de tendências estrangeiras, como a própria arte conceitual. No Brasil, os artistas adicionaram características localizadas àquelas oriundas do debate original travado no contexto estadunidense e europeu. O termo *Geração Tranca-Ruas* é também referente às mudanças impostas ao sistema artístico pelos jovens artistas, criadores de propostas experimentais e efêmeras, que prescindiam dos museus como instâncias legitimadoras, pois podiam ser realizadas em espaços alternativos, como ruas, praças e praias.



Figura 1. Luiz Alphonsus. *Napalm*, 1970. *Happening/site specific*. Fogo ateado sobre faixa de 15m depositada sobre grama. Fonte: NaPupila (Facebook).

Embora existam vários textos publicados em revistas, livros e catálogos sobre a exposição *Do Corpo à Terra*, pouco há sobre *Napalm*, especificamente. Daí a relevância de se explicitar as questões que engendram essa obra. Com o presente artigo, pretendemos explicitar o modo como Alphonsus utilizou-se do experimentalismo estético como estratégia também voltada para a crítica sociopolítica. Para tanto, nossa pesquisa possui caráter qualitativo e se trata de um estudo empírico, calcado nas metodologias exploratória e explicativa.

2. LUIZ ALPHONSUS: O CONCEITUAL CABOCLO

Luiz Alphonsus nasceu em Belo Horizonte, em 1948, e continua a produzir arte atualmente. É filho do poeta Alphonsus de Guimaraens Filho e neto do famoso simbolista Alphonsus de Guimaraens. Iniciou como artista nos anos 1960, na novíssima capital federal, integrando o chamado "Grupo de Brasília", ao lado de Guilherme Vaz, Cildo Meireles e Alfredo Fontes (Vianna, 2020, p. 6). Segundo Vianna, os quatro conheceram-se na escola. Nos anos 1960, acabaram por se radicar no Rio de Janeiro, centro pulsante da arte de vanguarda da época. O grupo não se configurava como um coletivo, mas como uma reunião de amigos artistas, unidos por pesquisas permeadas por uma questão em comum: a desmaterialização. Esta estaria em total conexão com a geografia do Planalto Central, com suas extensas áreas vazias, de acordo com o dizer de Guilherme Vaz (Depoimento..., 1986, np).

Outro aspecto relevante da trajetória de Alphonsus foi sua participação na fundação da Unidade Experimental do MAM-RJ, ao lado de Meireles, Vaz e do crítico Frederico Moraes, em 1969. A iniciativa surgiu como "um laboratório de pesquisa de novas linguagens", com pretensão de "explorar e estimular ao máximo a capacidade lúdica humana" (Lopes, 2013, p. 28). Sua ênfase não estava na matéria-prima, mas no pensamento (Lopes, 2013, p. 28), configurando-se como um importante projeto calcado em questões conceitualistas.

Sobre isso, é importante lembrar que, embora fizessem arte conceitual, muitos dos artistas daquela geração rejeitavam o rótulo, por encará-lo como intrínseco à poética kosuthiana, marcada por assepsia e

grande dogmatismo. Pelo contrário, o próprio Alphonsus denominou-se, como se pode ver em uma de suas obras do ano de 1975 – recriada nos anos seguintes –, como “conceitual caboclo” (Name, 2019, np). Esta corrente conceitualista seria a contribuição brasileira localizada ao debate internacional em torno da desmaterialização. Para ele, a arte conceitual, no Brasil, teria adquirido características próprias, diferenciando-se da visão purista estadunidense ou eurocentrada. O uso de materiais efêmeros e de poéticas precárias, somado aos entrecruzamentos com a cultura popular, seriam características notórias.

De fato, Luiz Alphonsus foi um importante nome da vanguarda conceitualista brasileira da primeira geração, despontando no cenário local com o Salão da Bússola, em 1969, embora também tenha participado, dois anos antes, do notável IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal. Ao longo da década de 1970, empenhou-se na criação de obras em diálogo com a *land art*, a instalação, o cinema de artista, o objeto/escultura, a fotografia e o audiovisual. Essas incursões são caracterizadas pelo viés conceitualista impuro que defendeu com a noção de “conceitual caboclo”, amalgamando em sua produção experimentalismo estético a posicionamento político, num momento caracterizado por intensa perseguição ditatorial.

3. DO CORPO À TERRA

A convite de Mari’Stella Tristão para organizar a *Semana de Arte de Vanguarda*, Frederico Moraes idealizou duas exposições simultâneas e dialogantes: *Objeto e Participação* e *Do Corpo à Terra*. Ambas ocorreram em Belo Horizonte, em abril de 1970, e reuniram obras de artistas vanguardistas, tanto cariocas quanto mineiros. Contudo, a primeira se deu no interior do espaço institucional, a saber, no Palácio das Artes, recém-construído e ainda em obras em alguns de seus setores. Os trabalhos escolhidos para a mostra estavam calcados na ideia de objeto como nova situação existencial para o humano, tal como declarou Hélio Oiticica no seu Esquema Geral da Nova Objetividade (Oiticica, In: Ferreira; Cotrim, 2006, p. 154-168). Adicionavam à discussão a participação sensório-corporal do espectador.

A segunda, por sua vez, foi realizada nos extramuros do museu: o Parque Municipal da cidade. Congregou obras desmaterializadas, na maioria, *happenings*, em diálogo com a natureza e com questões sociais e políticas. Seu discurso articulou, concomitantemente, radicalismo estético e posicionamento crítico diante da situação repressiva que permeava o Brasil e o mundo naquele momento. Assim, *Do Corpo à Terra* teve o mérito de legitimar as pesquisas daquela primeira geração de artistas conceituais do País surgida no ano anterior.

Além das pesquisas calcadas na desmaterialização e no posicionamento político explícito, esses artistas trouxeram à tona o uso de materiais e poéticas precárias. Ademais, havia a ênfase na participação sensório-corporal e intelectual do espectador, que deveria interagir com a proposta e refletir sobre seus possíveis sentidos. As características específicas da arte conceitual brasileira produzida por aquele grupo de criadores foram descritas por Frederico Morais no famoso ensaio *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra*, publicado em 1970. Nele, o crítico, curador e artista aponta o surgimento da arte-guerrilha: um tipo de produção radical, desmaterializada, comprometida e altamente experimentalista feita pelos artistas da vanguarda eclodida com o Salão da Bússola, também atuantes em *Do Corpo à Terra* (Morais, 1970, p. 45-59).

Morais se inspirou no brevíssimo ensaio *Teoria da Guerrilha Artística* (1967), do escritor Décio Pignatari, para elaborar seu próprio texto. Nele, defendia que a vanguarda daquele momento, o início dos anos 1970, estava preocupada em realizar obras engajadas e experimentais, calcadas no imprevisto e no convite à participação do espectador. O artista seria somente quem "dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa" (Morais, 1970, p. 51). Ou seja, caberia ao público dar desdobramento à proposta inicial e fazê-la ganhar vida.

Participaram de *Do Corpo à Terra*, além de Luiz Alphonsus, Cildo Meireles, Artur Barrio, Hélio Oiticica, Luciano Gusmão, Lótus Lobo, José Ronaldo Lima, Eduardo Ângelo, Dilton Araújo e Décio Noviello, entre outros. Houve trabalhos que dialogaram com a paisagem local, trazendo à tona questões da *land art*, como *Trilha de açúcar*, de Hélio Oiticica e Lee Jaffe, depositada em uma área da Serra do Curral. Seu objetivo era documentar o processo de assimilação da ação humana pela natureza, com as formigas se apropriando do açúcar colocado sobre o chão.

Infelizmente, o maquinário das companhias mineradoras desmantelou o trabalho. Ao final, a proposta salientou o processo de destruição da paisagem local por meio da extração capitalista de minério de ferro.

Outras propostas, como o depósito de quinze trouxas ensanguentadas às margens do Ribeirão Arrudas – local conhecido como despejo de esgoto, onde geralmente se encontravam corpos de pessoas assassinadas –, pelo anônimo Artur Barrio, causaram polêmica, reunindo uma multidão, além da polícia e dos bombeiros, todos crentes em se tratar de uma terrível chacina. Igualmente radical foi o ritual realizado por Cildo Meireles, com a queima de 15 galinhas vivas atadas a um poste encimado por um termômetro, em alusão ao assassinato de presos políticos pela ditadura. O episódio gerou reações adversas, como a da própria Mari'Stella Tristão, que o qualificou como lamentável.

Outras obras, menos conhecidas, são igualmente relevantes: Eduardo Ângelo (*Neovanguardas...*, 2008, p. 76-77) espalhou, sobre uma parte gramada do local, jornais diversos com manchetes referentes à repressão ditatorial. Dilton Araújo, por seu turno, cercou a área do parque com uma corda, num processo de apropriação de tudo dentro dele, inclusive, do próprio sistema da arte; Araújo ainda lançou pedras de cal sobre a grama, tal como se estivesse lançando granadas, colorindo o chão verde de branco. Já Décio Noviello, tenente-coronel do Exército, visto com desconfiança entre os militares, mas também entre os artistas (Ribeiro, 1997, p. 238), usou granadas sinalizadoras, colorindo o ambiente e ressaltando o processo de desmaterialização da pintura, visto que a massa de cores logo se dissipou no ar.

Lótus Lobo almejou cultivar milho em um canteiro do parque, mas foi impedida por policiais, apesar de Frederico Moraes ter conseguido autorização por parte do Governo mineiro para que os artistas pudessem realizar suas obras no local sem importunação. Ademais, a própria artista disse que o trabalho não vingou, pois desconhecia as técnicas de cultivo de milho. Lobo parecia denunciar a negativa dos militares em realizar a reforma agrária – tão em pauta nos anos precedentes ao golpe –, e a sua recusa em priorizar a produção de alimentos para consumo interno, investindo apenas no agronegócio de exportação, com produtos como cana e soja.

José Ronaldo Lima, por seu turno, grafitou o termo “[gramá]tica [ver]melha”, num jogo de palavras, simultaneamente, perceptivo e semântico. Ao lado, depositou jornais com notícias sobre a Revolução Chinesa e a Guerra do Vietnã. Dessa forma, a proposta de Alphonsus não foi a única em *Do Corpo à Terra* a tratar do conflito na Indochina.

SOBRE NAPALM

Com uma história marcada por guerras de resistência contra invasões estrangeiras (Silva, 2019, p. 31), sendo alvo da ambição colonizadora de países europeus, o Vietnã foi dividido ao meio, com a criação do Vietnã do Norte e do Vietnã do Sul, após a Convenção de Genebra (1949), em 1954, com a consequente retirada de seus antigos colonizadores franceses da região (Silva, 2019, p. 31-32). A partilha, na altura do paralelo 17, levou ao fim da Primeira Guerra da Indochina. Ho Chi Minh, socialista e nacionalista, surgiu então como o grande herói e líder que levou o país à libertação (Silva, 2019, p. 33-35).

No entanto, a divisão acarretou na contraposição entre Norte e Sul, cada lado apoiado por uma potência mundial diferente: a União Soviética/China e os Estados Unidos. A partilha, além de geográfica e política, era também ideológica e conduziu a um embate entre as superpotências mundiais em prol da manutenção e expansão de suas áreas de influência na Indochina.

A aliança com as superpotências e o aumento da tensão bélica local ocasionou, a partir de 1955, um grave conflito na região, que duraria até o ano de 1975. O objetivo de ambos os lados era a unificação do país, com o triunfo de um dos vieses ideológicos (Silva, 2019, p. 38). No ano de 1960, surgiram os vietcongues, conhecidos como *Frente Nacional para Libertação do Vietnã do Sul*, um grupo guerrilheiro visando a luta armada para expandir o comunismo ao Sul.

Os Estados Unidos, por seu turno, pretendiam conter a expansão do comunismo no globo. Se, no início, sua atuação no conflito limitava-se ao treinamento das tropas do Sul e ao fornecimento de armamento (Silva, 2019, p. 40), a partir de 1965, o país norte-americano passou a intervir diretamente na guerra, com envio de centenas de milhares de soldados.

Segundo Silva (2019, p. 40), apesar da vantagem tecnológica, o envolvimento na guerra foi negativa aos Estados Unidos, com críticas e denúncias sobre sua atuação nefasta no conflito, tanto no âmbito internacional quanto dentro de seu próprio país. Isso se deu devido ao “uso bélico desproporcional”, crimes contra civis e emprego de armas terríveis, como a incendiária *napalm* (Silva, 2019, p. 40). Ademais, a utilização da estratégia da guerra de guerrilhas pelos vietcongues permitiu o enfrentamento contra as forças estadunidenses, mesmo diante de tamanha disparidade de poderio bélico.

A notória cobertura da imprensa sobre o conflito ajudou, certamente, a influenciar o posicionamento da população, dentro e fora dos Estados Unidos, contrário à guerra (Silva, 2019, p.40-41). O que se via nas fotografias publicadas em jornais e revistas da época era a face de um país vitimado, com sua população civil atacada por uma força estrangeira descomunal. Imagens poderosas como a do monge vietnamita que ateou fogo em si² durante um protesto contra a perseguição religiosa do Governo do Sul, em 1963; do assassinato de um vietcongue à queima-roupa, por policiais do Sul; e, sobretudo, a fotografia de 1972 da menina Kim Phúc, de 9 anos de idade, correndo com o corpo todo queimado, após seu vilarejo ser vítima do ataque norte-americano com a bomba *napalm*, chocaram o mundo, como bem demonstra a pesquisadora Janaina Barcelos (2012, p. 86-89).

Dois anos antes do fatídico ataque à aldeia de Kim Phúc, num contexto já marcado pela crítica contra a ingerência estadunidense na Guerra do Vietnã, sobretudo por parte da juventude de diversos países, imersos numa conjuntura caracterizada pelo pensamento contracultural, Luiz Alphonsus propôs sua obra. Como dito anteriormente, o artista ateou fogo em uma longa faixa de plástico colocada sobre o chão gramado do parque, chamuscando a área verde. Assim, salientou o

² Sobre tal episódio cabe lembrar uma obra de autoria do crítico, curador e artista Frederico Moraes, ao comentar poeticamente o *happening* Tiradentes: totem-monumento ao preso político – obra de Cildo Meireles, também apresentada em *Do Corpo à Terra* –, na ocasião da mostra *A Nova Crítica*, em 1970. No trabalho em questão, Moraes justapôs uma fotografia do ritual de Meireles, no qual este queimou galinhas vivas atadas a um poste, em denúncia às mortes de opositores políticos da ditadura brasileira, à imagem do monge vietnamita ateando fogo em si e a versículos bíblicos do Gênesis e do Êxodo a respeito de sacrifícios.

efeito incendiário e danoso da bomba *napalm*, que, bem como a ação de Alphonsus destruiu uma parcela da paisagem do parque, causou queimaduras graves em milhares de vítimas vietnamitas, além de desfigurar a paisagem local, destruindo áreas outrora florestadas.

A proposta do artista – a princípio, uma ação desmaterializada – desdobrou-se na intervenção física sobre o gramado do parque, unindo em sua poética materialidade e imaterialidade. O trajeto chamuscado desenhou sobre o chão as evidências de um ato destruidor, evocando à consciência de seus espectadores-testemunhas aquilo que a crueldade da guerra imprime sobre a natureza, mas também sobre os corpos e as mentes de suas vítimas, algo difícil de ser apagado. A ação perniciosa da guerra fica entranhada nas pessoas que a vivenciaram – como experiência traumática –, como as marcas de queimadura da bomba *napalm* sobre a pele de crianças, mulheres e homens inocentes.

Além disso, de acordo com Moraes (Do Corpo..., 2001, np), o objetivo de Alphonsus era “marcar o chão, deixar um rastro de arte no planeta”. Aqui a obra adquire um sentido para além da denúncia da guerra. A intervenção-*happening* demonstra o poderio do humano sobre a natureza, que tanto pode ser para o bem quanto para o mal. Simultaneamente, a obra escancara que o humano detém um poder destrutivo sobre a paisagem, porém, nada pode ante o tempo: pois a natureza, com o passar de anos, séculos, milênios, possui o poder de se apropriar das intervenções feitas sobre ela. Ou seja, mesmo quando o ser humano pensa dominar a realidade, ele não passa de mísera marionete do real. Talvez esta seja uma possibilidade interpretativa a respeito da proposta de Alphonsus. Por outro lado, a arte pode também ser vista aqui como uma tentativa de diálogo ser humano-natureza, exaltando a capacidade regeneradora desta última.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por conseguinte, vale salientar que esta obra condensou em si algumas características localizadas existentes na arte conceitual brasileira. A primeira delas é a crítica político-social radical e explícita, tal como preconizou a teórica Mari Carmen Ramírez (2001, p. 154-163) sobre o

conceitualismo latino-americano. Mas devemos destacar, igualmente, a chamada à participação do espectador, uma herança neoconcretista para a arte do País dos anos 1960 e 1970, mesmo que aqui tal participação se dê de modo mais reflexivo; e a recorrência a poéticas precárias e impuras, com o uso de materiais pobres e de discursos desmaterializados (temas esses também abordados por Ramírez quando esta fala da produção do continente). Isso distancia a obra de Alphonsus e de outros conceitualistas brasileiros do dogmatismo purista kosuthiano, convertendo-o, de fato, num conceitual caboclo.

Para finalizar nosso breve texto, devemos ressaltar que *Napalm* amalgamou em sua rede de possíveis significados tanto a crítica contra ação maléfica da guerra sobre a população vietnamita quanto a denúncia ecológica da ação destrutiva humana sobre nosso planeta, também vista na Guerra do Vietnã, via uso daquela mesma bomba incendiária. Concomitantemente, mostra que o humano é ínfimo diante da natureza, sobretudo, por meio da ação regenerativa do tempo, o que não deve ser encarado como justificativa para degradação ambiental, levando fauna e flora a nós contemporâneas à extinção. Na verdade, a obra explicita o poder do tempo, grande orquestrador de toda a existência.

REFERÊNCIAS

BARCELOS, Janaina. De que lado você está? Análise da dimensão argumentativa em fotografias jornalísticas da Guerra do Vietnã. **EIDEA - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação**, Ilhéus, n. 3, p. 82-92, nov. 2012. Disponível em: <<https://periodicos.uesc.br/index.php/eidea/article/view/408>>. Acesso em: 2 jan. 2026.

BITTENCOURT, Francisco. **A Geração Tranca-Ruas**. Jornal do Brasil, Caderno 2, Rio de Janeiro, 9 maio 1970.

DEPOIMENTO de uma geração, 1969-1970. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986. Catálogo de exposição. Sem indicação de página.

DO CORPO à Terra: um marco radical na arte brasileira. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2001. Catálogo de exposição. Sem indicação de página.

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

MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra. **Revista de Cultura Vozes**, Rio de Janeiro, ano 64, v. 64, n. 1, p. 45-59, jan./fev. 1970.

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

NAME, Daniela. **Conceitual e caboclo**. Texto para o catálogo da exposição Cartografia Poética, realizada na Galeria BNDES. Disponível em: <<https://www.luizalphonsus.com.br/conceitual-e-caboclo>>. Acesso em: 11 mar. 2026.

NAPUPILA (página do Facebook). Imagem publicada em 18 fev. 2019. Disponível em: <<https://www.facebook.com/napupila/photos/para-luiz-alphonsus-o-mais-importante-trabalho-de-sua-gera%C3%A7%C3%A3o-foi-mostrar-que-qu/1227371280772593/>>. Acesso em: 30 jun. 2026.

NEOVANGUARDAS. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2008. Catálogo de exposição.

OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 154-168.

RAMÍREZ, Mari Carmen. Circuito das heliografias: arte conceitual e política na América Latina. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, ano 8, n. 8, p. 154-163, 2001.

RIBEIRO, Marília Andrés. **Neovanguardas**: Belo Horizonte, anos 60. Belo Horizonte: C/ Arte. 1997.

SILVA, Hugo Siqueira. **Crimes de guerra praticados no Vietnã, sob a perspectiva da Convenção de Genebra de 1949**. Monografia (Graduação em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019. Disponível em: <<https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/26204>>. Acesso em: 2 jan. 2026.

Tamara Silva Chagas é historiadora da arte e poeta. Doutora em História, mestra em Artes e bacharela em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo. Atualmente, é pós-doutoranda pelo PPGA da mesma instituição, sob supervisão da Profa. Dra. Almerinda da Silva Lopes, recebendo bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (FAPES).

Email: tamara.chagas1@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9378-3969>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8198769201837838>

Almerinda da Silva Lopes é historiadora da arte, pesquisadora de Produtividade do CNPq (Nível I B) e professora titular da UFES, nos cursos de Pós-Graduação em Artes (PPGA) e em História (PPGHIS). Foi assessora da área de Artes do CNPq no período de 2018-2022. Em 2022, recebeu o Prêmio Confap - Pesquisador Destaque de Visita Técnica Internacional na área de Ciências Humanas.

Email: almerinda.lopes@ufes.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5075-7843>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9256851494366703>

Artigo recebido em 13.03.2026. Aceito em 30.06.2026.

