

JARDEL DIAS CAVALCANTI

Artes Plásticas:
Vanguarda e Participação Política
(Brasil anos 60 e 70)



Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação do Prof. Dr. Ítalo Arnaldo Tronca

Campinas, 2005

JARDEL DIAS CAVALCANTI

Artes Plásticas:
Vanguarda e Participação Política
(Brasil anos 60 e 70)

Tese de Doutorado apresentada ao Departamento
de História do Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas da Universidade Estadual de Campinas
sob a orientação do Prof. Dr. Ítalo Arnaldo Tronca

Este exemplar corresponde à redação final
da Tese defendida e aprovada pela
Comissão Julgadora em / / 2005

BANCA

Prof. Dr. Ítalo Arnaldo Tronca (orientador)

Profa. Dra. Maria Alice Milliet (membro)

Prof. Dr. Mauricius Farina (membro)

Prof. Dr. Marcos Tognon (membro)

Profa. Dra. Ângela Brandão (membro)

Profa. Dra. Nancy Ridel Kaplan (suplente)

Prof. Dr. Caio Navarro Toledo (suplente)

Prof. Dr. Jorge Sidney Coli (suplente)

Agosto/ 2005

UNIDADE BC
 CHAMADA TUNICAMP
 EX 324a
 OMBO, BC/ 51956
 ROC. 16-86-05
 C ☐ D ☒
 REÇO 14,00
 DATA 18/20/05
 CPD

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

316 ID. 366477

C 314 a Cavalcanti, Jardel Dias
Artes plásticas : vanguarda e participação política / Jardel
Dias Cavalcanti. -- Campinas, SP : [s. n.], 2005.

Orientador: Ítalo Arnaldo Tronca.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Arte brasileira – História. 2. Vanguarda (Estética).
3. Artes plásticas. 4. Brasil – História – 1960-1970. I. Tronca,
Ítalo Arnaldo. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto
de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

(mfbm/ifch)

Palavras-chave em inglês (Keywords): Brazilian, Art.
Avant-garde (Aesthetics)
Art.
Brazil – History – 1960-1970.

Área de Concentração: História da Arte

Titulação: Doutorado em História

Banca examinadora: Prof. Dr. Ítalo Arnaldo Tronca (orientador)
Prof. Dr. Mauricius Farina (membro)
Prof. Dr. Marcos Tognon (membro)
Profa. Dra. Maria Alice Milliet (membro)
Profa. Dra. Ângela Brandão (membro)

Data da defesa: 28 de setembro de 2005.

Esta tese é dedicada às universidades públicas UFOP (Universidade Federal de Ouro Preto), onde me graduei e UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas), onde fiz o mestrado e agora o doutorado.

Também é dedicada a todos os professores dos departamentos de História destas universidades, mais particularmente aos meus orientadores (Carlos Fico no bacharelado, Jorge Coli no mestrado e Ítalo Arnaldo Tronca no doutorado), que foram responsáveis pela minha formação.

E para Gel e aos meus pais.

RESUMO

Esta pesquisa foca a relação entre a produção das artes plásticas e o contexto político brasileiro instaurado pelo Golpe Militar de março de 1964. A análise das questões artísticas, como seus desdobramentos no campo social, elegeu como local privilegiado de investigação os anos de 1964 a 1970. As interseções entre a arte e a política foram evidenciadas no posicionamento crítico dos artistas, dado no cerne de suas poéticas, nos programas estabelecidos pelas exposições de arte e num projeto de vanguarda nacional engajada.

ABSTRACT

The present work focus the relationship between visual arts and the brazilian political situation after the 1964 military coup. Artistic issues and its reflections in the social field were analyzed in the years from 1964 to 1970. The interconnections between visual arts and the brazilian military politics came up though the artists critical position in their artistic production, in the art exhibitions programs and in the project of politically committed “avant-garde”.

INDICE

Agradecimentos 5

Apresentação 7

I - Vanguarda e Participação Política: para além da vassalagem ideológica 13

1.1- Arte de vanguarda como obra aberta e/ou alegórica 16

1.2- Arte de vanguarda: imanência política 20

II - Vanguarda e Participação Política no Brasil – anos 60 e 70 21

2.1- Apresentação 21

2.2- A participação na arte de vanguarda 37

2.3 – O nascimento de uma vanguarda participativa: os Popcretos 41

2.4 – Cinco artistas de vanguarda 59

2.5- A vanguarda carioca 62

2.6 – “Opinião 65” e “Opinião 66” 64

2.7 – Os Neo-Realistas cariocas 67

2.8 – A Nova Objetividade Brasileira 69

III - A Temática Política na Arte de Vanguarda Brasileira 73

3.1 – Tortura, Morte, seqüestro e desaparecimento 73

3.1.2 – Apresentação 73

3.1.3 – As Artes Plásticas e a Questão da Tortura e da Morte 74

3.1.4 – João Câmara 74

3.1.5 – Antonio Henrique do Amaral 92

3.1.6 – Cildo Meireles 116

3.1.7 – Hélio Oiticica 121

3.1.8– Jarbas Juarez 123

3.1.9 – Sonia Von Bruosky 125

3.1.10 – Arthur Barrio	125
3.1.11- Alex Flemming	128
3.1.12- Segio Ferro	129
3.1.13- Antonio Dias	131
3.1.14- Carlos Zilio	133
3.1.15- Rubens Gerchman	138
3.1.16- A Morte de Wladimir Herzog	143
3.1.16.1- Antonio Henrique Amaral: um tributo a Herzog	149
3.1.16.2- Cildo Meireles: quem matou Herzog?	152

3.2 – A revolta, o protesto, a censura e a repressão 157

3.2.1- Helio Oiticica	157
3.2.2- Roberto Magalhães	167
3.2.3- Cláudio Tozzi	169
3.2.4- Carlos Zílio	169
3.2.5 – Cláudio Tozzi	171
3.2.6- Antonio Manuel	174
3.2.7- Pedro Escosteguy	178
3.2.8- Antonio Manuel	179
3.2.9- Cláudio Tozzi	183
3.2.10- Mário Ishikawa	185

IV – Conclusão 189

V – Anexos 191

ANEXO I – O quadro político: instauração da ditadura militar 191

- A organização da censura	198
----------------------------	-----

ANEXO II - Tortura e Morte durante o Regime Militar: organização, método e prática. 201

- A Doutrina de Segurança Nacional 202
- Os DOI-CODIS 203
- Os tipos e os usos dos instrumentos de tortura 205
- Os usos e as consequências da tortura 209
- Os mortos 212
- Os desaparecidos 213

VI – Bibliografia 215

- 6.1- Catálogos sobre a arte brasileira dos anos 50, 60 e 70 215
- 6.2- Livros sobre a arte brasileira nos anos 60-70 216
- 6.3- Artigos, ensaios e resenhas sobre arte brasileira dos anos 60-70 221
- 6.4- Livros sobre a vanguarda internacional 227
- 6.5- Artigos e ensaios sobre a vanguarda internacional 232
- 6.6- Bibliografia sobre Ditadura Militar 233
- 6.7- Bibliografia sobre a questão da tortura, tortura durante o Regime Militar em outros períodos da história 235
- 6.8- Dicionários 231
- 6.9 – SITES 237

Dados técnicos sobre as obras 238

“Criar, hoje em dia, é criar perigosamente”.

(Albert Camus – *O Homem Revoltado*)

"Não se deve confundir reportagem com arte. É óbvio que a arte se alimenta do mundo real, mas não o analisa com métodos científicos, como o documental, mas cria um mundo paralelo, ou até antagônico, ao mundo real. Neste momento utópico reside, portanto, a função política da arte".

(AlfonsHug – <http://pphp.uol.com.br/trópicos>)

Agradecimentos

Algumas pessoas colaboraram direta ou indiretamente na elaboração desta tese. Gostaria de deixar registrado meu agradecimento a elas.

Ao meu orientador, o Prof. Dr. Ítalo Arnaldo Tronca, pelas sugestões intelectuais inestimáveis, pelos cursos oferecidos no IFCH sobre a relação entre cultura e política, pela compreensão, pela amizade e por conduzir esta tese sempre com muita tranquilidade.

Aos funcionários da secretaria da pós-graduação do IFCH/UNICAMP, especialmente ao Alcebíades Rodrigues Júnior e Gilvani de Fátima Rodrigues, pela atenção dedicada às nossas requisições.

Aos funcionários da biblioteca do IFCH/UNICAMP e do Arquivo Edgard Leuenroth-UNICAMP.

Aos funcionários da Pinacoteca do Estado de São Paulo, MAM-São Paulo, MAM-Rio de Janeiro, MAC-USP, Centro Hélio Oiticica do Rio de Janeiro e MACC-Campinas.

A Gel, companheira, que esteve ao meu lado durante todo o processo desta tese, incentivando nos piores momentos, dando força e carinho, e participando das alegrias que surgiam ao longo deste trabalho.

Ao Carlo Fico, por me oferecer uma indicação bibliografia vasta sobre o período militar e pela leitura de seus próprios livros sobre o regime militar.

A amiga Maristela de Camargo, sempre solícita e carinhosa, com quem dividi nesses anos muitas idéias, sentimentos e projetos.

A Nancy Ridel Kaplan, pelo empréstimo de catálogos, pela singela presença e amizade e por ter, com palavras de estímulo a mim dirigidas, acompanhado de perto o nascimento desta tese. E por um elo que nos une, chamado Marcel Proust.

Ao artista Egas Francisco, por sua instigante presença artística, por sua amizade, por suas idéias e por sua arte.

Ao Ronald Polito, pelo empréstimo de um raro catálogo do Waldemar Cordeiro, por sua poesia e por sua amizade.

A Maria Alice Milliet, que me enviou o catálogo da exposição *A subversão dos meios*, da qual foi a curadora.

Ao Augusto de Campos, pela entrevista a mim concedida e pelo envio de catálogos raros das exposições que participou.

Ao Cássio e Ângela, amigos carinhosos, que me enviaram a tese do Paulo Roberto Reis sobre a questão das exposições de arte no período da ditadura.

Ao Sergio Niculitcheff, que me emprestou alguns catálogos raros que eu não consegui encontrar durante minhas pesquisas.

Ao Mário Alex, pelo envio de artigos, referências bibliográficas, pelo incentivo e pela presença literária e amigável.

Ao Artur Freitas, pelo envio de sua dissertação de mestrado sobre arte e política nos anos 60-70.

Aos professores participantes da banca de qualificação, Mauricius Farina e Silvana Rubino, por suas sugestões, e aos participantes da banca de defesa do doutorado.

A FAPESP, pela bolsa de doutorado a mim concedida e sem a qual eu não teria tido o acesso fácil a livros, arquivos e museus.

Ao meu filho Galileu, de 3 anos, que tem me ensinado a olhar o mundo como se eu estivesse diante dele pela primeira vez.

Apresentação

Fazendo uma reflexão retrospectiva do que foi a arte nos anos 60, o artista Cláudio Tozzi sinaliza transformações na arte de sua geração a partir de duas ordens: política e estética.

“A década de 1960 foi um período caracterizado por uma grande necessidade de rupturas e mudanças. Vivíamos uma época de anseios de liberdade e de transformações que se manifestavam na arte. As vivências, as situações nos estimulam a criar uma pintura que contribuísse com a transformação da sociedade. Para tal era necessária uma nova linguagem, uma ruptura com a pintura tradicional de cavalete, a criação de ‘novos objetos’, que traduzissem uma nova ordem: mais justa e mais humana”.¹

Várias das obras de Tozzi e de muitos outros artistas expressavam esse ideário político-estético do período, fazendo surgir por meio de um variado universo de criação artística passeatas, tortura, morte, greves, revoltas, “estudantes sendo presos, operários espancados, fome, luta, Guevaras”.²

“O engajamento aos problemas da realidade social, como projeto do fazer artístico, foi uma das características das artes plásticas na segunda metade dos anos sessenta, e envolve um grande número de artistas, que criaram com suas obras situações de enfrentamento cultural e político, nos debates que se radicalizavam naquele período.”³

Alegorias, transposições, metáforas, duplos sentidos, alusões, fragmentação: são as formas que tornam presentes e possíveis para os artistas a

¹ - Depoimento do artista Cláudio Tozzi para a exposição “A subversão dos meios”, 2003. In: MILLIET, Maria Alice (Curadoria e textos). A Subversão dos meios. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. s/p.

² - Depoimento do artista Cláudio Tozzi para a exposição “A subversão dos meios”, 2003. In: MILLIET, Maria Alice (Curadoria e textos). Op. cit., s/p.

³ - MAGALHÃES, Fábio. Cláudio Tozzi: obra em Construção. Rio de Janeiro: Revan, 1989. p. 18.

crítica política num momento em que a censura se impunha e desrespeitá-la oferecia um risco à vida.

A relação entre arte e política é facilmente perceptível na produção artística das décadas de 60 e 70 no Brasil. Artistas como Cláudio Tozzi, Hélio Oiticica, Rubens Gerchmann, Antonio Manoel, Carlos Zílio, Antonio Henrique do Amaral, Pedro Escosteguy, Arthur Barrio, Mauricio Nogueira Lima, Marcelo Nitsche, Nelson Leirner, Cildo Meireles, João Câmara, Sergio Ferro, dentre outros, trouxeram para dentro do seu fazer artístico e de sua própria reflexão sobre a arte as questões da crítica política. Também críticos como Ferreira Gullar, Frederico Moraes, Mário Pedrosa, Mário Schemberg e outros refletiram sobre a necessidade de um posicionamento político para as obras de arte no período militar.

A grande concentração de obras de arte (cinema, poesia, artes plásticas, teatro e música), bem como de textos (a publicação de livros, ensaios e artigos em jornais e revistas, traduções de reflexões de pensadores internacionais, etc.), críticas e reportagens que tornam essa preocupação como central para o momento sinalizam a inter-relação entre o fenômeno histórico da ditadura militar e as formas de expressão artística.

Nosso objetivo foi pesquisar apenas o universo das artes plásticas, concentrados na produção da vanguarda brasileira nas décadas de 60 e 70 e que tiveram, direta ou indiretamente, a preocupação em fazer o cruzamento das questões de natureza política com as de ordem estética. Para isso, reunimos a produção artística do período (telas, objetos, colagens, instalações, *happenings*), a produção teórica dos artistas (em seus depoimentos e manifestos), a reflexão dos críticos de arte e de outros que se detiveram sobre a questão (em seus artigos, ensaios e/ou livros) e procuramos acompanhar de uma forma geral a movimentação dos artistas de vanguarda, individualmente ou em grupos, quando participantes de exposições, salões e bienais.

Começa a aparecer uma série de estudos sobre a relação entre arte de vanguarda e política no Brasil do período militar, em geral são pesquisas empreendidas por historiadores e não por historiadores da arte. Fora alguns

trabalhos (ensaios/artigos, teses, capítulos de livros)⁴ e exposições, em geral deficientes, sobre esta preocupação, não existe ainda uma pesquisa acadêmica sobre a problemática relação arte/história a partir das questões intrínsecas à própria arte. Quando existe a preocupação com arte do período, estes trabalhos detêm-se sobre o conteúdo social das obras, escamoteando algo mais sutil, o momento do protesto que os elementos estéticos trazem e que a sua forma comunica.

Numa feliz formulação, Maria Alice Milliet chamou a atenção para a idéia de subversão da arte, não só no sentido político, dado pelo seu conteúdo, mas na subversão dos seus próprios meios. Diz a historiadora: “(...) e é no campo da arte que a rebeldia se dá. E são os meios e não os fins que se quer justificar. São eles que instrumentalizam a perturbação da ordem instituída (...).”⁵

Como disse W. T. Adorno, em seu ensaio “Conferência sobre lírica e sociedade”, *“nada que não esteja nas obras, na própria forma destas, legitima a decisão quanto ao seu conteúdo, o poetizado ele mesmo, representa socialmente”*⁶. Ou como dizia Albert Camus, “em arte, a revolta se completa e perpetua na verdadeira criação, não apenas na crítica ou no comentário”.⁷

Para se compreender a obra de arte é preciso distinguir a instituição da arte e o conteúdo das obras concretas. Nosso objetivo é apresentar e compreender o funcionamento interno das próprias obras e, a partir daí, verificar de que forma se

⁴ - Como exemplo podemos citar:

- FREITAS, Artur. Arte e Contestação: uma interpretação relacional das artes plásticas nos anos de chumbo – 1968-1973. Curitiba, UFP, 2003. (Dissertação de Mestrado).
- REIS, Paulo Roberto de Oliveira. Exposições de Arte: vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970. Curitiba, UFP, 2005. (Tese de doutorado em história).
- GARCIA, Maria Amélia Bulhões. Artes Plásticas, participação e distinção: Brasil anos 60/70. São Paulo: USP, 1990. (Tese de doutorado em história social – FFLCH).
- RIBEIRO, Marília Andrés. “Arte e política no Brasil: a atuação das neovanguardas nos anos 60”. In: FABRIS, Annateresa (org.). Arte e Política: algumas possibilidades de leitura. São Paulo: FAPESP; Belo Horizonte: C/ Arte, 1998. pp.165-177.
- AMARAL, Aracy. Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970. São Paulo: Nobel, 1984.

⁵ - A Subversão dos Meios. Curadoria e texto de Maria Alice Milliet.; Nancy Betts. São Paulo: Itaú Cultural, 2004. s/p.

⁶ - ADORNO, T. W. “Conferência sobre lírica e sociedade”. In: BENJAMIN, Walter. HORKHEIMER, Max, ADORNO, T. W. ADORNO, HABERMAS, Jürgen. Os Pensadores. (Textos Escolhidos). São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 202.

⁷ - CAMUS, Albert. O Homem Revoltado. Rio de Janeiro: Record, 1989. p. 322.

deu a relação destas com as temáticas que surgiam em decorrência das questões político-sociais sobre as quais os artistas julgavam necessário opinar.

O que nos interessa é uma investigação da arte em seus desdobramentos no tempo e no espaço documentada, antes de tudo, pelas próprias obras e por documentos auxiliares como os que atestam a existência de movimentos artísticos, fatos biográficos, acontecimentos institucionais, e outros que julgamos importantes para a compreensão do fenômeno artístico (também ele, vale lembrar, um dos fatos históricos criados pelo homem).

No primeiro capítulo, empreende-se uma rápida discussão teórica sobre a questão da arte de vanguarda e sua relação com as preocupações políticas e, ainda, de que forma a escolha deste “eixo temático” implica em uma escolha metodológica de pesquisa.

No segundo capítulo, concentro-me na apresentação geral da movimentação dos artistas de vanguarda, focalizando a organização de seus grupos, suas exposições e sua crítica, buscando localizar as influências estéticas sobre sua arte, bem como seu envolvimento com a questão da crítica político-social, no interior de um regime autoritário que exercia a censura à livre criação, podendo fechar exposições, amedrontar artistas, confiná-los em prisões, torturá-los e assassinar quem fosse identificado como resistente à ditadura.

Já no terceiro capítulo, procuro estudar um grupo de obras centradas em temáticas políticas como tortura, morte, seqüestro, repressão, revolta, censura, etc. O objetivo é acompanhar de dentro das próprias obras os desdobramentos estéticos e políticos que as marcaram particularmente. Por isso, elegemos como característica o estudo individual de cada artista.

Na conclusão, chamamos a atenção para a rica diversidade de artistas e obras que compuseram o cenário cultural das vanguardas nos anos 60 e 70, participando com suas ações culturais e com sua própria arte, para renovar a arte brasileira e ao mesmo tempo produzir uma crítica à falta de democracia e ao arbítrio da violência militar.

Em “anexo I”, a título de contextualização histórica, proponho uma introdução de caráter breve à situação política, social e econômica brasileira do período que nos interessa.

Finalmente, em “anexo II”, procuramos discorrer sobre a questão da tortura e da morte e sua instrumentalização pela ditadura.

I – Vanguarda e Participação Política: para além da vassalagem ideológica

“A mais alta sabedoria seria entender que
todo fato é uma teoria”. (Goethe)

A história tem sido capaz de medir os passos da arte, mas incapaz de olhá-la nos olhos. Para Paulo Sérgio Duarte, que empreendeu um trabalho de pesquisa sobre as transformações da arte brasileira nos anos 60,

“As tentativas de compreensão da forma à luz de dinâmicas sociais sempre são extremamente arriscadas. (...) Ao associarmos a produção artística de um determinado período à história política ou econômica de uma sociedade, devemos estar conscientes de que estas conexões só podem ser realizadas através de complexas instâncias mediadoras. Elas estabelecem o grau de afastamento e de diferenças entre experiências tão diferentes quanto as políticas e as econômicas, por exemplo, e as artísticas. Na verdade, é a própria configuração da forma que vai solicitar esta coordenação mais íntima, entre determinações sociais e políticas na arte. (...) No fim das contas, o ‘fato’ que mais nos interessa é aquele estético que se manifesta lá na obra, e não toda a multidão de fatores que o cercam externamente. (grifo nosso)”.⁸

O grifo na citação acima aponta o caminho teórico/metodológico que vamos seguir nesta pesquisa sobre a relação entre arte e política: qualquer estudo sobre arte não pode prescindir de tentar entender, antes de tudo, as especificidades internas às próprias obras; a compreensão da questão da participação deve, portanto, emergir dos próprios dados da obra e não dos elementos externos, que aqui serão traçados como pano de fundo de uma rápida crônica.

Essencial, para nós, é praticar um método de abordagem da obra de arte que consiste, se assim se pode dizer, em interrogar “do interior”, em estudar as

⁸ - DUARTE, Paulo Sergio. Anos 60: transformações da arte no Brasil. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998. pp. 29-30.

relações entre o material e a estrutura, em apreciar a técnica de composição e/ou seus meios graças à qual a obra adquire sua coerência e seus sentidos.

Em arte, apesar do engajamento que às vezes a envolve, o julgamento unívoco sempre é um equívoco, pois não se pode interpretar arte em um sentido que corresponda aos desígnios únicos da ideologia. Parafraseando Adorno, as obras de arte nunca são o que se gostaria que fossem e desmentem a cada instante o que elas gostariam de ser. Elas fogem, diz ele, ante o intérprete como o arco-íris desaparece para aquele que caminha em sua direção.

Nos parece um falso problema a abordagem feita, por exemplo, por Pierre Bordieu, sobre a questão da autonomia da arte, quando diz que “os modelos de análise formalistas, interessados apenas em traçar uma história interna do universo das formas simbólicas, não explica por si só as relações entre a cultura e a sociedade”⁹. É que o autor francês não pôde perceber que é mesmo na forma que se dá este encontro e não apenas no conteúdo de uma obra. E se a obra de arte é estudada longe de suas estruturas estéticas específicas, ela será tratada apenas como um mero documento da história social, um álabe para se falar de outra coisa que não dela mesma. A obra de arte pode até ser uma historiografia inconsciente; mas deve-se chegar à história *através da* e *na* própria obra.

As inovações formais que um artista realiza no seu trabalho acarretam novas formas de sentir e de perceber a realidade, como também a modifica. Por isso, a necessidade de se “ler” a obra de arte, primeiramente, através das relações e coerências internas de sua estrutura. Entender os procedimentos estéticos não é negar o conteúdo de uma obra de arte. É desvelá-lo no próprio percurso da negação de um significado único, tradicional, que buscaria revelar a realidade histórica e social refletida com uma suposta fidelidade no que é o mais óbvio.

E quando se trata dos movimentos artísticos de vanguarda, estes se desviam dos objetos precisamente para evitar uma sujeição que lembraria a dominação. Manter-se à distância do mimético, traduz uma vontade de se evitar o aspecto “fotográfico”, de “imitação” ou “decalque” da realidade objetiva. A desarticulação da forma traduz a vontade de romper como a ideologia do sentido

único, de uma verdade única sob a qual o espectador da obra deveria se submeter.

“A pluralidade de recursos e estratégias que recorrem não tende a configurar um campo de atuação, ao contrário, funciona como estímulo à expansão em múltiplas direções. (...) A qualificação do artista e a identificação do que seja arte são questões em aberto desde que a ruptura com os modos consensuais de representação pôs em xeque as diversas instâncias de legitimação – o museu, a história da arte, a crítica, o mercado -, ou seja, o sistema de arte como um todo”.¹⁰

Segundo Celso Favaretto, a principal característica da modernidade vanguardista é que ela

“libera os artistas para a aventura da constituição da autonomia da arte, ancorados na presunção de ruptura do sistema da arte e na valorização absoluta do binômio desconstrução-construção. Mantém compromisso com a descentração do olho, com a desnaturalização da percepção e a confiança no valor da novidade, da estranheza, da experiência do choque. Simultaneamente, por efeito do ímpeto utópico, pretende tirar partido de uma situação histórica que permite aos artistas a ilusão de poder utilizar a arte como aspecto de luta pela transformação social, agenciando experimentalismo, inconformismo estético e crítica cultural que, imbricados, compõem a atitude ético-política.”¹¹

A partir destes pontos, devemos definir, desde já, as principais características da arte de vanguarda ou do que poderemos chamar de um conceito de arte de vanguarda. É o que faremos nos tópicos seguintes.

⁹ BORDIEU, Pierre. “Mas quem criou os criadores?”. In: Questões de sociologia, Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. p. 162.

¹⁰ - Maria Alice Milliet In: A Subversão dos Meios. Op. Cit. s/p.

¹¹ - FAVARETTO, Celso. A Invenção de Hélio Oiticica. São Paulo: Edusp, 1992. p. 20.

1.1 – Arte de vanguarda como obra aberta e/ou obra alegórica

A *conditio sine qua non* da arte de vanguarda é sua oposição à obra de arte tradicional, aqui entendida como uma obra em que “as partes e o todo constituem uma unidade: o sentido das partes só pode ser revelado pelo todo, e este, por sua vez, só pode ser entendido através das partes”¹². O que se dá na obra de arte de vanguarda é que “não existe nenhum todo que se sobreponha às partes, nem qualquer impressão geral que permita uma interpretação de sentido”¹³.

A vanguarda rejeita a idéia da arte como representação de uma realidade específica¹⁴, renunciando traduzir em figuras realidades alheias ao seu próprio universo.

“O real já se encontra implicitamente contido na obra de arte vanguardista, na qualidade de opção sobre os usos dos materiais que a história oferece, e que podem ser valores, mitos, instrumentos técnicos, etc., sempre tomados como possibilidades da forma e não como referentes de alusões simbólicas”¹⁵.

Por princípio, a arte de vanguarda rejeita os conteúdos estritos e os sentidos únicos. Esse *status* não exclui absolutamente uma atitude política dos criadores. A temática perde importância em favor de uma intensa idéia de que o valor mais político da arte é o de desejar ser simplesmente arte. O mundo e as coisas passam para o inessencial, convertem-se em pretexto para o ato, que se torna seu próprio fim. As cores, as formas não são signos, não remetem a nada que lhes seja exterior. O artista não quer traçar signos sobre a tela, quer criar alguma coisa.¹⁶ Parafraseando Sartre, ninguém é artista por haver decidido dizer

¹² - BURGER, Peter. Teoria da Vanguarda. Lisboa: Ed. Vega, s/d. p.8.

¹³ - BURGER, Peter. Teoria da Vanguarda. Lisboa: Ed. Vega, s/d. p.8.

¹⁴ - Pense-se, por exemplo, na idéia de Stendhal da arte como espelho da realidade ou no seu desdobramento mais ideológico contido no conceito de realismo socialista.

¹⁵ - BURGER, Peter. Teoria da Vanguarda. Lisboa: Ed. Vega, s/d. p.8.

¹⁶ - “Aquele rasgo amarelo no céu sobre o Gólgota, Tintoretto não o escolheu para significar angústia, nem para provocá-la; ele é angústia, e céu amarelo ao mesmo tempo. Não céu de angústia, nem céu angustiado; é uma angústia feita coisa, uma angústia que se transformou num rasgo amarelo do céu, e assim foi submersa, recoberta pelas qualidades próprias das coisas, pela sua impermeabilidade, pela sua extensão, pela sua permanência cega, pela sua exterioridade e por essa infinidade de relações que elas mantêm com as outras coisas.” In: SARTRE, Jean-Paul. O que é literatura? São Paulo: Ática, 1978. p.11.

certas coisas, mas por haver decidido dizê-las de determinado modo. E se o artista apenas narra, explica ou ensina, a arte torna-se prosaica; ele perdeu a partida¹⁷.

A arte política de caráter didático degrada seus próprios meios para falar das coisas de uma forma imediata e segundo uma linha de menor resistência para o espectador. Na arte de vanguarda, ao contrário, a obra se desenvolve a partir de uma lógica própria. A temática perde campo para a concentração mais intensa do artista sobre seus próprios meios. O interesse pela pesquisa estética se opõe à idéia de uma clareza didático-política. O artista produz como indivíduo, com o que a sua individualidade é percebida não como expressão de alguma coisa, mas como singularidade radical. O objetivo é o estético emancipar-se de um tema fechado. A arte obtém, dessa forma, seu efeito não do tema único, mas principalmente da riqueza de leituras que as formas, os objetos e as cores poderão sugerir.

Para o artista de vanguarda, a representação realista do conteúdo é ineficaz em traduzir as contradições da sociedade. É na forma, ou seja, na estruturação dos elementos, que se concentra o conteúdo sedimentado e é onde estas contradições podem ser percebidas.

Partindo do pressuposto de uma recusa às proposições fechadas, de leituras de mão única, é que os conceitos de obra aberta ou alegórica se prestam muito bem a uma teoria da arte de vanguarda. Vale ainda dizer que estes conceitos servem para englobar não só o aspecto da produção artística de vanguarda, mas o efeito estético das mesmas.

A alegoria¹⁸ é uma representação que nunca se fecha, não totaliza, só trabalha com fragmentos de uma realidade estilizada. A alegoria é serial,

¹⁷ - “E *O massacre de Guernica*, essa obra-prima, alguém acredita que ela tenha conquistado um só coração à causa espanhola? Contudo, alguma coisa foi dita que não se poderá jamais ouvir e que exigiria uma infinidade de palavras para expressar”. SARTRE, Jean-Paul. *O que é literatura?* São Paulo: Ática, 1978. p.12-32.

¹⁸ - Etimologicamente, alegoria vem do grego *allos* (outro) e *agourein* (falar), portanto, quer dizer: falar o outro. A alegoria é um procedimento retórico através do qual se exprime um sentido, não imediatamente compreensível, diverso do sentido literal. Na arte, a definição clássica de alegoria foi formulada por Aristóteles, que a entendia como uma “metáfora continuada”, isto é, um encadeamento de imagens. A alegoria, portanto, é uma forma figurada através da qual se apresenta uma coisa para se indicar outra, representa-se algo concreto para exprimir uma idéia abstrata.

pluralista, polissêmica, aberta. Ela diz uma coisa para exprimir outra. Ela, portanto, é uma cifra, um hieróglifo, um enigma aberto a infinitas significações.

“O alegorista, em seu fazer artístico, retira os objetos de sua localização histórica habitual e lhes confere, no novo contexto, um significado material diverso do originário. Pelas mãos do alegorista, o objeto é, assim, extraído do seu contexto e esvaziado de sua significação habitual. Com isso, o objeto morre para poder renascer. Ocorre, portanto, uma pulverização do mundo: a realidade é desmontada e reduzida a fragmentos, sendo que cada um deles pode receber uma nova significação. É próprio do procedimento alegórico essa disjunção entre *significado* (o conteúdo, o que se expressa) e o *significante* (a forma)”¹⁹.

Por isso,

“No século XX, a arte de vanguarda, expressão de um mundo dilacerado pelo capitalismo, que tornou cada vez mais difícil a visão de conjunto da realidade, recupera a alegoria e dá-lhe um lugar de honra. A alegoria, agora, é a chave da obra aberta: a obra que, para referir-se ao mundo fragmentado, tornou-se ela própria fragmentada. Por recusar a totalização, o fechamento de sentido, ela torna-se o objeto por excelência das múltiplas significações, da polissemia e da ambigüidade, permitindo montagens e remontagens diversas, a cada vez com significado diferente.

Tal concepção estética incentiva o artista de vanguarda a retomar obras e temas do passado, deslocando-os do contexto originário, fazendo montagens, trazendo os detalhes para primeiro plano, explorando novos ângulos até então desprezados, introduzindo elementos novos, fazendo colagens. Se não há mais crença numa totalidade fixa doadora de sentidos perenes, a nova arte será feita e refeita a partir de fragmentos”²⁰.

Um dos principais elementos da construção da obra de arte de vanguarda é a montagem, que arranca os objetos de seu contexto original para receber seus novos significados a partir da organização com outros fragmentos recolhidos pelo

¹⁹ - FREDERICO, Celso. Lukács: um clássico do século XX. São Paulo: Moderna, 1997. p. 69.

²⁰ - FREDERICO, Celso. Lukács: um clássico do século XX. São Paulo: Moderna, 1997. p. 70.

artista e servidos ao público como obra aberta. Nesse sentido, ela é alegórica na própria constituição de sua forma.

Na obra aberta é contínua a possibilidade de aberturas e a reserva de significados é indefinida. Segundo Umberto Eco, obra aberta é

“uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante. (...) Visando à ambigüidade como valor, os artistas contemporâneos voltam-se conseqüentemente e amiúde para os ideais de informalidade, desordem, casualidade, indeterminação de resultados; (...) é preciso evitar que um sentido único se imponha de chôfre”²¹.

A situação do espectador da obra aberta, que se torna participante ao interpretar seus significados variados, pode ser definida nos seguintes termos, segundo Posseur, citado por Umberto Eco:

“Já que os fenômenos não mais estão concatenados uns aos outros segundo um determinismo conseqüente, cabe ao espectador colocar-se voluntariamente no centro de uma rede de relações inexauríveis, escolhendo, por assim dizer ele próprio (embora ciente de que sua escolha é condicionada pelo objeto visado), seus graus de aproximação, seus pontos de encontro, sua escala de referências; é ele, agora, que se dispõe a utilizar simultaneamente a maior quantidade de graduações e de dimensões possíveis, a dinamizar, a multiplicar, a estender ao máximo seus instrumentos de assimilação”²².

Dessa forma, “a obra é ‘aberta’ como é ‘aberto’ um debate: a solução é esperada e auspiciada, mas deve brotar da ajuda consciente do público. A abertura faz-se instrumento de pedagogia revolucionária”²³.

²¹ - ECO, Umberto. A Obra Aberta. São Paulo: Perspectiva. 1991.(Col. Debates/ Estética, vol. 4). pp. 22-44.

²² - ECO, Umberto. Op. Cit. P. 49.

²³ - ECO, Umberto. Op. cit. P. 50.

1.2. – Arte de Vanguarda: a imanência política

De acordo com Pierre Francastel, a arte é ao mesmo tempo um modo de compreensão e um modo de ação, e o artista traduz o próprio diálogo com os modos de existência do seu tempo produzindo *objetos* de arte que possuem uma “força ativa e informadora”.²⁴

O que é social na arte de vanguarda não é simplesmente sua tomada de posição manifesta. É compreendendo a sua lógica interna e sua estrutura mais íntima que compreende-se de que forma os conflitos sociais se inscrevem na arte. Daí a necessidade de se entender que na prática de vanguarda o “protesto” contra a dominação se inscreve antes em sua forma do que no seu conteúdo. A essência social da obra deve resultar, portanto, de seu próprio dinamismo intrínseco.

A primazia da “feitura” sobre o “sentido” leva o artista de vanguarda a se perguntar não mais como poderia ser organizado um sentido, mas sim como a organização do seu material poderia adquirir um sentido.

As obras de arte são para o artista de vanguarda a própria coisa. Elas são a realidade social captada e evocada como aparição. Elas não “falam” no sentido da linguagem, mas traduzem de maneira gestual, na configuração íntima de sua estrutura, as problemáticas da sociedade: elas são respostas objetivas às constelações sociais objetivas, quando cada opção formal é um reagir à sociedade.

A arte não é um comentário, mas a coisa em si; não uma reflexão, mas uma compreensão; não uma interpretação, mas a coisa a ser interpretada.

Para o artista de vanguarda não há necessidade de explicitar o que já está contido de uma maneira imanente nas obras. A sociedade aparece de modo tão mais manifesto na arte quão menos representada nela estiver.

²⁴ FRANCASTEL, P. *Arte e Técnica nos séculos XIX E XX*. Edição Livros do Brasil, Lisboa, 1963, p. 9 e 146.

II – Artes Plásticas:

Vanguarda e Participação Política no Brasil dos anos 60 e 70

“Era surpreendente este aspecto da passagem da abstração, que consistia em uma negação pura do tempo, para uma arte que introduzia o tempo que se relacionava com a história – a inserção do tempo na imagem e, através deste canal, a história e a política, o acontecimento, as transformações, os momentos determinados.” (Gérald Gassiot-Talabot)²⁵

2.1 - Apresentação

Nos anos 50, um dos principais objetivos da vanguarda brasileira era a afirmação da especificidade do fenômeno plástico-visual, da autonomia da forma em relação ao aspecto temático, da criação de uma arte voltada exclusivamente para os aspectos intrínsecos da obra, ou seja, forma, cor, espaço e tempo.

Esta perspectiva estética encontrou sua expressão no movimento concretista, que nasceu no Brasil a partir da I Bienal de São Paulo, com a premiação de artistas que tinham suas obras orientadas por esta direção. O primeiro prêmio de escultura foi dado ao artista suíço Max Bill, por sua obra *Unidade Tripartida* (fig. 1).

Bill definia a arte concreta como uma estrutura autônoma, sem relações com o mundo exterior. A arte criava uma nova realidade a partir de suas cores, sua forma, seu movimento, sua geometria. Este pensamento estava em relação com outro premiado, o brasileiro Ivan Serpa, ganhador do prêmio Jovem Pintor Nacional, por sua obra que era uma pintura geométrica e dinâmica.

²⁵ - Depoimento a Daisy Peccinini. In: PECCININI, Daisy. Figurações Brasil Anos 60. São Paulo: Edusp/Itaúcultural, 1999. P.103



(fig. 1)

Segundo Paulo Sergio Duarte,

“A partir da instauração da Bienal de São Paulo em 1951, acelera-se o processo de intercâmbio de artistas do público brasileiro com a produção internacional. O sucesso das correntes abstratas informais, e particularmente do construtivismo, marca o ambiente que antecede a arte dos anos 60. (...)”

Mas o caráter pragmático do construtivismo brasileiro só se tornará explícito no movimento concreto em São Paulo, claramente inspirado pela ideologia do progresso que apelidava o estado como a ‘locomotiva do Brasil’. (...) Tendo como seus principais teóricos os poetas Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari e o artista plástico Waldemar Cordeiro, os concretistas procuravam o máximo de sintonia com os valores que consideravam positivos da sociedade industrial. Seus postulados procuravam, através da eliminação de qualquer elemento subjetivo, uma universalidade que pressupunha um mundo sem fronteiras culturais, uma arte que pudesse circular por São Paulo, Tóquio, Chicago ou Paris e alcançasse o mesmo estatuto do teorema de Pitágoras, da lei angular de Tales ou da mecânica newtoniana.”²⁶

²⁶ - DUARTE, Paulo Sergio. Anos 60: transformações da arte no Brasil. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998. pp. 25-6.

A partir dessa Bienal, o grupo concretista, sob a orientação de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, contando com o artista plástico Waldemar Cordeiro, se organizou, a partir de 1952, com o nome de *Ruptura*.²⁷

Os artistas plásticos veiculados ao grupo *Ruptura* lançaram um manifesto, assinado por Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Leopoldo Harr, Luis Saciloto, entre outros, buscando estabelecer uma ruptura com o naturalismo e o abstracionismo. O que os interessava era uma arte racional, inteligente e visualista. Conforme esclarece o manifesto, uma arte com “intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático”, buscando “conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento deduzível de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para seu juízo conhecimento prévio”.²⁸

Denominado *Grupo Frente*, no Rio de Janeiro os concretos se reuniram desde 1952, principalmente no ateliê de Ivan Serpa, no MAM, onde se discutia ostensivamente as idéias de Max Bill.²⁹ Além das idéias de Bill, o grande pensador que animava o grupo era Mário Pedrosa. Dentre os artistas participantes destaca-se Lygia Clark, Ivan Serpa, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Décio Vieira, dentre outros.

Do encontro dos dois grupos, Frente e Ruptura, nasceu a I Exposição de Arte Concreta, realizada respectivamente no Rio e São Paulo, nos museus de arte moderna. Nesse evento foram expostas obras de arte, poesia, como foram organizadas conferências proferidas por Mário Pedrosa, Waldemar Cordeiro, Décio Pignatari, Ferreira Gullar e Volpi, com o objetivo de expor as idéias do grupo.

²⁷ - O grupo Ruptura realizou várias exposições de poesia e arte, no Brasil e no exterior, lançando a revista *Noigandres*, em 1952, o *Plano Piloto para a poesia Concreta*, em 1956 e a revista *Invenção*, nos anos 60.

²⁸ - Manifesto Ruptura. In: AMARAL, Aracy (Org.). Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962). Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Secretaria de Cultura/MEC-Funarte, 1997. p. 69.

²⁹ - MORAIS, Frederico. Grupo Frente (1954-1956). Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, nov./1984.

A partir dos anos 60 a arte no Brasil, seguindo a tendência internacional, foi marcada pela retomada do figurativismo, voltando-se para a representação de questões sociais e para o cotidiano urbano, sendo influenciada principalmente pela *Pop Art* americana (manipulando os signos dos meios de comunicação de massa como TV e quadrinhos, por exemplo), pela *Nouvelle Figuration* e o *Nouveau Réalisme* francês (estritamente ligada ao real, com substituição da representação por objetos e materiais reais).

Vale dizer que

“ao retomarem a figuração os artistas brasileiros foram inicialmente influenciados por essas correntes européias, logo no início da década, antes de estabelecerem um contato em grau direto com a Pop Art. Nesse sentido, são marcos fundamentais as exposições Nova Figuração da Escola de Paris, na Galeria Relevô, Rio, em 1963, e Opinião 65, coletiva no MAM do Rio, com participação de artistas franceses ligados à vanguarda, trazidos pela marchand e crítica de arte Ceres Franco”.³⁰

Mas é inegável a entrada e a influência da *Pop Art* no Brasil. O poeta e crítico de arte Ferreira Gullar chegou a formular a idéia de que a necessidade de protestar contra a situação criada no país após o golpe militar de 1964 foi um estímulo ao uso do vocabulário da arte Pop Art.³¹

Pode-se dizer, no entanto, que

“o compromisso moral e político tão definidor da arte brasileira naquele momento, é um dado estranho à Pop Art. (...) Ronaldo Brito, por exemplo, considera que ‘ao nível imediato da iconografia’ pode-se responder sim à pergunta sobre a existência de uma arte pop brasileira, mas ‘em termos de uma poética propriamente pop, não’, e explica que ‘o nosso momento pop não trazia o conteúdo cético, não exibia a cicatriz aberta do Eu-lírico moderno, um estágio inédito de indiferença, o típico desencanto pop. Não exibia enfim o sorriso

³⁰ - OLIVEIRA, Lílíana Helita T. Mendes. A Pop Art analisada através das representações dos Estados Unidos e do Brasil na IX Bienal Internacional de São Paulo, em 1967. Campinas: Unicamp/IFCH, 1993. (Dissertação de Mestrado). p. 173.

³¹ - OLIVEIRA, Lílíana Helita T. Mendes. Op.cit. p. 179.

ambíguo, sábio e hipócrita, diante daquilo em que se transformara um século de heróica arte moderna – mercadorias e mercadorias”.³²

Não resta dúvida de que na década de 60 surgiram poderosas tendências para manifestações Pop e Neodadaístas, associadas com obras de marcado conteúdo político e social a partir de 1964.

Embora faça uma crítica à situação colonial de nossa arte³³, também para Sergio Ferro a

“Pop Art, a partir de 1964, influenciou inúmeros pintores brasileiros. As suas conquistas formais e semânticas, a sua exuberância técnica foram absorvidas e adaptadas às nossas condições e necessidades; o seu vigor crítico ampliado apóia as tendências mais fecundas do nosso pensamento.”³⁴

As sugestões que a Pop Art e o Nouveau Réalisme traziam ao meio artístico brasileiro pode ser evidenciada num texto de 1966, escrito pelo artista Maurício Nogueira Lima, que dizia:

“O realismo novo tem como premissa, baseada em conquistas formais dos últimos tempos, não a fixação do mundo físico, mas a evidência de um novo humanismo. O homem moderno e o meio que o cerca, inclusive os meios de comunicação de massa, o design, o cinema, a TV, a publicidade, as histórias em quadrinho, etc, sendo que estas duas últimas atividades mais interesse tem despertado ao Realismo atual. A publicidade (...) tem criado arquétipos modernos de formidáveis significados (...). as histórias em quadrinhos (...) revivem um dos aspectos mais importantes do realismo, que é a narração, e com ela a introdução de certos recursos visuais tais como a seqüência da narrativa (tempo) e a palavra escrita (texto)”.³⁵

³² - OLIVEIRA, Liliana Helita T. Mendes. Op. cit. p. 180.

³³ - “colônia sempre, apropriamo-nos das formas em uso nas várias metrópoles – o barroco português, o modernismo inglês e francês e, agora, a *massculture* americana”. In: Ferro, Sergio. “Os limites da denúncia”. Rex Time, n. 4, mar/1967 (reproduzido em Arte em Revista, n.1 jan/mar.1979.)

³⁴ - FERRO, Sergio. “Ambiguidade da Pop Art: o *Bufalo II* de Rauschenberg”. GAM, n. 3, fevereiro de 1967. p. 17.

³⁵ - LIMA, Maurício Nogueira. “Considerações acerca de uma arte de vanguarda”. In: ARQUITETO. mar/1966. p. 11.

Sem dúvida, de maneira geral, existe nos trabalhos figurativos, uma coerência formal com o legado Pop e Dadaísta, mas apenas nos aspectos em que coincidia com a nova temática absorvida do circuito internacional e adaptada ao momento sócio-cultural do Brasil. Esta conjuntura, tornada mais complexa devido ao agravamento político após o golpe de 64, direcionava nossos artistas para a superação do pragmatismo e da construção racional (que eram legados da arte concreta) em favor da participação, da mobilização comunicativa e das propostas coletivas. Ao lado da construção de objetos com elementos gestálticos e uso de uma abordagem semântica, havia a pesquisa da comunicação em nível crítico, com a tomada de posição diante do contexto sócio-político.

Em depoimento realizado em 1977, Cláudio Tozzi faz uma reflexão sobre o significado da arte nos anos 60:

“Uma das características da arte brasileira dos anos sessenta é a preocupação com o coletivo. Na pintura refletia-se, principalmente, a temática social. Os fatos políticos eram narrados pela figura; a obra exigia do expectador não apenas uma atitude de contemplação, mas tinha o intuito de incitar seu pensamento, levá-lo à reflexão e ao debate (...). Importante também é o seu conteúdo-significado e a linguagem utilizada: a apropriação da linguagem usada nos meios de comunicação de massa, desde os sinais de trânsito, letreiros, outdoors, história em quadrinhos, até os processos fotomecânicos de reprodução (...).”³⁶

A preocupação política na obra de Cláudio Tozzi e a sua relação com a Pop Art é anotada por Fábio Magalhães:

“Em 1967, Cláudio Tozzi interessou-se pela obra do artista norte-americano Roy Lichtenstein. Impressionou-se pela sátiras gráficas desse artista pop que parece ridicularizar os símbolos máximos da sociedade e os valores culturais dos Estados Unidos, utilizando imagens consagradas, principalmente as das histórias em quadrinhos, através de recursos de retícula, de fotoampliação, e de efeitos de ‘ready-made’ gráficos.

Tozzi apropria-se de Lichtenstein, alterando seu contexto e seu significado ao usá-lo como suporte, ao servir-se dele para aprofundar críticas à nossa dependência cultural e artística. (...)

Seus trabalhos revelam (...), ao contrário de Roy Lichtenstein, uma intenção de crítica a determinadas situações sociais e, apesar da utilização de elementos consagrados pela mídia publicitária que estimulam e criam motivações para o consumo, o artista, ao transpor esse conjunto de signos para a tela, ridiculariza seu significado original: ou invertendo os sinais, ou colocando-os numa situação de inquietante ambigüidade. Nelson Aguilar, historiador e crítico de arte, observa que Cláudio Tozzi projetou e realizou a 'paródia da paródia': servindo-se dos mesmos recursos do mestre norte-americano e através da personagem célebre do transgressor, mostrou até que ponto o colonialismo cultural brasileiro poderia ser desnudado".³⁷

Dessa forma, podemos notar a preocupação do artista com a assimilação da estilística pop e ao mesmo tempo a tentativa de usá-la duplamente de forma crítica: crítica ao imperialismo e à situação social brasileira.

"O tema da origem, desenvolve-se, transforma-se em nova linguagem de rígidas preocupações construtivas, e opera sempre dentro da realidade do 'mundo lá fora'. Esta preocupação difere da postura de grande parte das vanguardas internacionais, em que as transformações plásticas estão voltadas, sobretudo, para a dinâmica interna de seu próprio processo de criação de linguagem.

Nas obra de Cláudio Tozzi, a preocupação com os problemas do 'mundo lá fora' não coincide com as apropriações temáticas da Pop Art norte-americana, assim como difere da postura frente aos temas urbanos adotada pelos artistas de sua geração no Brasil. Tozzi não trouxe apenas para a linguagem artística um novo repertório de signos urbanos, mas procurou levar para o espaço urbano um projeto cultural de crítica social – suas 'pinturas manifestos'".³⁸

³⁶ - MAGALHÃES, Fábio. Cláudio Tozzi: obra em Construção. Rio de Janeiro: Revan, 1989. p. 17.

³⁷ - MAGALHÃES, Fábio. Cláudio Tozzi: obra em Construção. Rio de Janeiro: Revan, 1989. p. 25.

³⁸ - MAGALHÃES, Fábio. Cláudio Tozzi: obra em Construção. Rio de Janeiro: Revan, 1989. p. 24.

Outra inovação produzida por Tozzi em relação à Art Pop americana foi a busca pela apresentação de seu trabalho fora dos contextos das galerias. Esta preocupação tem também, evidentemente, um objetivo político de divulgar da melhor forma suas mensagens de crítica social.

“Levar sua produção artística para fora dos espaços convencionais das artes plásticas, como galerias ou museus, foi outra preocupação presente desde o início de sua carreira. Cláudio Tozzi procurava comunicar-se com um público mais abrangente. O artista, através da sua obra, quer participar do espaço urbano, quer que seus trabalhos sejam vistos nas ruas e nas praças pela multidão. Sua linguagem se estrutura nesse sentido, isto é, atuando como elemento de impacto frente à dinâmica do contexto cultural. Sua obra procura identificação com situações reais. Chega, em determinados momentos, a ganhar o caráter panfletário de forte conteúdo social, e até mesmo revolucionário, como quando Cláudio Tozzi foi vender nas praças de São Paulo e nos estádios de futebol a serigrafia ‘Guevara, vivo ou morto’, a preços populares, na época dos trágicos acontecimentos que culminaram com a morte do líder revolucionário na Bolívia.”³⁹

Para o artista Sergio Ferro, o procedimento em relação à art pop é semelhante ao de Tozzi: assimilar a plástica “de importação”, submetendo-a a um processo crítico e utilizando-a como instrumento de crítica “local”.

“A pintura – configuração especial das ressonâncias essenciais das transformações e resistências da sociedade – procura, rapidamente, os instrumentos adequados à reflexão do agravamento das condições do país e de suas vinculações, para melhor servir como conscientizadora social e portanto, como arma. Racionaliza e dirige, até os limites do possível, os elementos de linguagem para enfrentar o mecanismo da penetração cultural, fornecedor de um pensamento distante de nossas necessidades. Quer traduzir, eficazmente, a violência das direções que nos foram impostas, e proteger os níveis de atuação e vida caracteristicamente humanos ainda possíveis.

A plástica de ‘importação’ e a local são analisadas, depuradas de seus compromissos de origem ou tradição e incorporadas ao nosso arsenal. Parte

³⁹ - MAGALHÃES, Fábio. Cláudio Tozzi: obra em Construção. Rio de Janeiro: Revan, 1989. p. 18.

delas, a que aponta problemas semelhantes lá e aqui, ou ontem e hoje, permanece intocada; o resto é reelaborado. É o que acontece, por exemplo, com o informalismo e a *pop art*.

(...) A *pop-art* atualizou inúmeras possibilidades de linguagem. O uso de fatias de realidade (os objetos, as colagens, as foto-montagens que apresentam, com descarada nudez, o próprio acontecimento ou usa sua reprodução mecânica, espécie de 'naturalismo' exaltado) permitiu maior acuidade de um fato que é símbolo e, ainda, forma significativa.

(...) A multiplicidade das significações que carrega, desde as momentâneas e externas às ideológicas e estruturais, é salientada, compreendida e empregada criticamente, em todas as suas dimensões.

(...) A pintura se torna fundamentalmente aberta⁴⁰, como forma e pensamento. Envolve, em todos os níveis, a participação criadora do espectador. Amarrada ao tempo presente, evita o fechamento, a auto-suficiência e as configurações definitivas, inclui opacidades e incertezas mas aceita a responsabilidade de uma posição".⁴¹

Podemos perceber o encontro entre a poética Pop e a questão política, por exemplo, numa das obras apresentadas na IX Bienal de São Paulo, de 1967. A obra *Políptico Móvel*, de Quissak Jr., causou polêmica, sendo quase proibida, pois tratava o tema da bandeira brasileira de forma "indevida". A obra constituía-se de cinco quadros-caixas, com partes móveis que ao serem movimentadas pelo espectador criavam sucessivas combinações com os elementos da bandeira brasileira. Vários críticos notaram a evidente influência do trabalho de Jasper Jonhs, com sua série *Flags*, em inúmeras variações da bandeira americana.

Portanto, para os artistas brasileiros de vanguarda nos anos 60 e 70, arte, cultura, política, ética eram elementos indissociáveis de uma mesma questão, a da participação. Os artistas buscavam um processo de comunicação cujo objetivo

⁴⁰ - Segundo Luiz Kupfer, comentando a obra de Sergio Ferro, este procedimento de adotar estruturas estéticas propositalmente abertas marca a oposição pelo artista entre símbolo e alegoria. Enquanto "o símbolo é sinônimo de totalidade, de clareza e harmonia (...), o uso de metáforas, as imagens de destruição e decomposição, o caráter inacabado e fragmentário, a linguagem rigorosamente realista, servem para denunciar, alegoricamente, a crueldade destruidora da organização capitalista. A alegoria, fruto da melancolia e da revolta, ao confessar a sua limitação chega mais próxima da verdade do que a figuração simbólica, que acredita na utopia harmoniosa de uma transparência de sentido". In: FERRO, Sergio. *Futuro/Anterior*. São Paulo: Nobel, 1989. p.87.

⁴¹ - FERRO, Sergio. *Futuro/Anterior*. São Paulo: Nobel, 1989. p. 5-7.

era, em última instância, uma intervenção na realidade. Como analisa Celso Favaretto, naquele momento eles respondiam a necessidades como “articular a produção cultural em termos de inconformismo e desmistificação; vincular a experimentação de linguagem às possibilidades de uma arte participante.”⁴²

As tensões do período se refletem inevitavelmente no pensamento artístico fazendo com que, para muitos artistas, já não fosse possível permanecer numa pesquisa puramente estética, mas fazendo com que suas obras apresentassem um claro engajamento político. Segundo avaliação de Otilia Arantes, “pode-se dizer que de 65 a 69 - até a revanche do regime - boa parte dos artistas pretendiam, ao fazer arte, estar fazendo política”.⁴³ Esse comentário confirma-se nas palavras do artista Rubens Gerchmann:

“Para mim, de 64 a 67/8 foi a possibilidade de utopia absoluta, utopia política, ética, estética. (...) Produzi especificamente “LUTE”, gigantescas letras vermelhas para serem colocadas atravessadas, impedindo o trânsito na avenida Rio Branco. (...) Ou caixas-marmidas, poemas para serem carregados individualmente durante as demonstrações políticas”.⁴⁴

O interesse político dos artistas pode ser visto no programa da exposição “Nova Objetividade Brasileira”, apresentada no MAM em 1967, reunindo trabalhos de artistas do Rio de Janeiro e São Paulo, que definia como uma das prioridades do grupo a “tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos”. Mais do que isso, no manifesto “Esquema Geral da Nova Objetividade”, que procurava formular o “estado típico da arte brasileira de vanguarda”, a intenção política definida era

“procurar pela participação total, erguer alicerces de uma totalidade cultural, operando transformações profundas na consciência do homem, que de espectador passivo dos acontecimentos passaria a agir sobre eles usando os

⁴² - FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. p. 152.

⁴³ - ARANTES, Otilia B. F. “Depois das Vanguardas”. *ARTE EM REVISTA*. Ano V, n. 7, ago/73, CEAC - Centro de Arte Contemporânea. p. 5.

⁴⁴ - Citado por: HOLLANDA, Heloisa Buarque de & GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e Participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982. (Col. Tudo é História - 41). p. 89.

meios que lhe coubessem: a revolta, o protesto, o trabalho construtivo para atingir esta transformação, etc.”⁴⁵

Tecnicamente falando, houve a expansão das pesquisas direcionadas para a criação das obras em outras dimensões além das estabelecidas pela estética tradicional. Daí o uso intensivo de colagens, das técnicas e cores derivadas do poster, da preocupação com a matéria, o suporte, a questão da tridimensionalidade. Para atingir o observador e integrá-lo como protagonista da obra, os artistas lançavam mão de um código de signos e imagens provenientes dos meios de comunicação, publicidade e design, que tinham disseminado os sinais gráficos, os caracteres tipográficos, as cores chapadas, logotipos, etc.

Os artistas brasileiros conectados à Pop Art utilizaram a figura como signo, mais do que como representação submetida a normas estilísticas, e se ligaram à linguagem dos meios de comunicação, trabalhando, ainda, sobre as possibilidades formais oferecidas pelo objeto.

O uso da pesquisa dos signos de comunicação e do potencial dessas imagens era usado para que mediassem sentidos ancorados na realidade e na contemporaneidade. O objetivo era encontrar formas de sinalizar as tão desejadas transformações sociais, culturais e políticas. Para tanto, partiam para uma abordagem referenciada na semiótica da obra de arte, trabalhando o raciocínio intelectual, em termos de signos, sinais, significados, semântica, etc, sintonizadas como um sistema comunicativo que poderia potencializar as interpretações da situação sócio-política brasileira.

Assim, as palavras, os textos, os signos de conhecimento público amplo eram utilizados não em termos puramente estéticos, mas em função de sua relação com o indivíduo e deste com o coletivo social.

Para exemplificar, o artista Pedro Escosteguy faz da palavra política a base do seu trabalho e é dela que o artista parte para construir estruturas tridimensionais que dão suporte a um conceito verbal formulado já no título da obra. A imagem é uma confirmação do significado da palavra. Na IX Bienal de São

⁴⁵ - In: “Esquema Geral da Nova Objetividade”. Assinado por Hélio Oiticica.

Paulo, por exemplo, ele apresentou a obra “Operação Tartaruga - A Angústia Militarista”, de 1967. É uma obra de evidente conotação política que traz inscrita as palavras iniciais do título e figuras reconhecíveis como canos sobre uma plataforma de rodinhas simulando canhões giratórios.

Na mesma Bienal, Antonio Henrique do Amaral apresentou a gravura “O Appetite” (fig. 2), de 1967, mostrando uma grande boca “capitalista” pronta para devorar um sanduíche recheado com o povo terceiro-mundista.



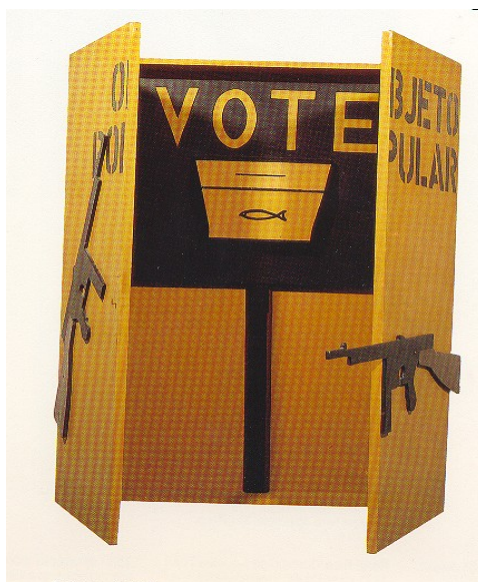
(fig. 2)

Carlos Zílio em “Reina a Tranquilidade”, de 1967, apresenta rostos dispostos da mesma forma, trazendo números sobre a testa e a palavra “sim” aplicada sobre os lábios. Na parte superior, uma mão com o indicador apontado para as máscaras, ordena um “sim”, numa referência ao poder que subjuga indivíduos e elimina a consciência. A serialidade, além de enfatizar a organização formal e a simetria da obra, procura sugerir a massificação.

As *trouxas* de carne idealizadas por Barrio expressam o propósito de desafiar a convivência do meio artístico com o quadro político, apresentando os resultados das torturas militares. Antonio Henrique Amaral vale-se do naturalismo,

na série *Campos de Batalha*, para realizar metáforas de forte impacto, sobre a violência militar. Claudio Tozzi, influenciado pela Pop Art, cria suas passeatas com *Multidões* (painéis), denuncia as contradições da sociedade brasileira com sua obra *Fome* e critica a convivência imperialismo e força militar em *USA e abUSA*. Antonio Manoel utiliza-se de suportes extraídos do cotidiano para passar suas denúncias contra o regime militar. Maurício Nogueira, utilizando sinais de trânsito, expõe a situação do poder político com seu *Não Entre à Esquerda*, de 1964. Pedro Escosteguy cria seu *Objeto Popular*, de 1968 (fig. 3), criticando a falta de democracia eleitoral, imposta por armas.

Às obras acima citadas somam-se inúmeras outras, também de temática político-contestatória, de artistas como Antonio Dias, Rubens Gerchmann, Antonio Henrique Amaral, Samuel Szpiegel, Vergara, Geraldo de Barros, Maurício Nogueira Lima, Oiticica, Marcelo Nitsche, Cláudio Tozzi, Antonio Manuel, Mário Ishikawa, Nelson Leirner, Avatar Moraes, Cildo Meireles, João Câmara Filho, dentre outros, que serão objeto de nossa pesquisa.



(fig. 3)

Estas obras buscavam na sua linguagem plástica de impacto aliar a elaboração puramente estética com um posicionamento crítico através da

irreverência, a denúncia e a alegorização (caso, por exemplo, da bandeira e o mapa do Brasil, amplamente reformulados, com ousadia criativa e subterrâneas intenções políticas).

Como se poderá ver, através das obras que selecionamos para nossa pesquisa, a principal tarefa da vanguarda durante o governo militar foi tentar opinar frente ao quadro autoritário instalado em 64. Nas duas mostras do MAM do Rio de Janeiro (“Opinião 65” e “Opinião 66”), muitas obras eram francamente políticas, como também nas mostras “Pare” (Galeria G-4, 1966), “Vanguarda Brasileira” (UFMG, maio de 66) e “IV Salão de Brasília” (1967).

Foi buscando inovar os canais tradicionais de exibição – museus, bienais e galerias – que tornavam as artes plásticas um universo isolado, que os artistas uniram-se em busca de uma expansão de seus territórios de aparição,

“desejando romper com esse isolacionismo e na busca de outra forma de se comunicar com um público maior, que nos anos 60 surge toda uma produção que tem ‘a cidade como suporte’, tentando-se espaços abertos para a apresentação de trabalhos artísticos. É dentro desta intenção que ‘acontecem’ as apresentações das capas e ‘parangolés’ de Oiticica na segunda metade da década, assim como ‘Do corpo à terra’, organizada por Frederico Moraes, em Belo Horizonte, em 1970, com trabalhos de Cildo Meireles, o curso ‘Atividade-criatividade’ (Antonio Manuel, Ligia Pape e Ana Bella Geiger), no Museu de Arte Moderna do Rio, como ‘Arte no Aterro’ e ‘Domingos de Criação’ (MAM-Rio), por organização de Frederico Moraes, todas estas iniciativas que encerram, por assim dizer, o ‘clima’ dos anos 60, do artista tentando se articular com seu entorno coletivo/urbano, sair de sua interioridade/ateliê habituais em seu fazer artístico.”⁴⁶

Mas o interesse dos artistas pela inserção de posições políticas em suas obras acabou encontrando um empecilho: a censura militar. O Ato Institucional n. 5, no plano cultural, oficializou a censura prévia, repercutindo negativamente sobre

⁴⁶ AMARAL, Aracy A Arte Para Que^: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970. São Paulo: Nobrel, 1984. p. 329.

a produção artística. “O AI-5 paralisou tudo”⁴⁷, afirmava Glauber Rocha, refletindo sobre a situação de quase desespero em que se encontravam os artistas.

Nesse momento da história da arte brasileira, as primeiras manifestações da censura ocorreram no “IV Salão de Brasília” (onde os trabalhos de Cláudio Tozzi e José Aguillar foram censurados por serem considerados políticos). No “3º. Salão de Ouro Preto” o júri sequer pôde ver algumas gravuras inscritas, previamente retiradas. Também a “II Bienal da Bahia” foi fechada, presos seus organizadores e recolhidos os trabalhos considerados eróticos e subversivos.

Também em 1969, em plena vigência do AI-5, o conflito com a censura chegou ao seu ponto mais tenso com a proibição da mostra dos artistas selecionados para a representação brasileira à “IV Bienal de Paris”, no MAM-Rio. O que provocou um enérgico protesto da Associação Brasileira dos Críticos de Arte, sob a presidência de Mário Pedrosa, na forma de um documento no qual a entidade anunciava seu propósito de não mais indicar seus membros para integrar júris de salões e bienais.

A repercussão no exterior do fechamento da exposição do MAM e o documento da ABCA foi enorme, provocando um boicote internacional à Bienal de São Paulo.

O incidente foi descrito por Niomar Moniz Sodré, que presidia o MAM, da seguinte forma:

“A exposição já estava montada e os convites distribuídos para a abertura às 18h. Eu estava no *Correio da Manhã*, quando, às 15h, recebi telefonema de Madeleine Archer dizendo que militares haviam entrado no Museu e fechado a porta que dava acesso à mostra, sob alegação de que era uma exposição subversiva. A diretoria funcionava no bloco-escola. Os militares voltaram em seguida, desmontaram a exposição, colocando as obras no depósito do Museu. Eu, Mário Pedrosa, Maurício Roberto e Madeleine Archer ficamos conversando até tarde da noite, no museu. Antes de ir embora, eu peguei o trabalho do Antonio Manuel e o levei direto para o *Correio de Manhã* e o escondi entre almofadas de um sofá, receosa de que os militares invadissem também o jornal.

⁴⁷ - Revista Visão, julho, 1971. p. 52.

Na Bienal de Paris, o espaço reservado ao Brasil ficou vazio, com o objetivo de mostrar que a exposição fora censurada”.⁴⁸

A partir desses fatos, os artistas de vanguarda assumiram uma posição de marginalidade, ora agravando o conflito com a censura, ora exilando-se no exterior. Segundo Antonio Dias, a atuação coletiva que fermentou várias exposições importantes até fins dos anos 60 se dissolveu em função da pressão militar: “Depois, tendo como possibilidades viver sob o arrocho dos militares ou ir para o exterior, perdeu-se qualquer sentido de aglutinação; não havia mais vontade de se agir de maneira coletiva”.⁴⁹

Mas talvez o fato mais marcante em relação à obra destes artistas é a virada em direção à pesquisa formal em detrimento das questões políticas. Um exemplo é o artista Cláudio Tozzi:

“A partir de 1969, os trabalhos de Cláudio Tozzi deixam de expressar impactos políticos e perdem o caráter panfletário. Os tempos não permitiam. As séries ‘Astronautas’ e ‘Futebol’ dão início a uma preocupação mais elaborada de sua imagem visual. Sua obra vai se desenvolver numa outra dinâmica, permitindo-lhe deter-se mais sobre cada tema, já que a dinâmica dos fatos e dos enfrentamentos não se dá como no ano anterior. A luta armada leva a ação política para a clandestinidade e a violência da repressão alija e impede as massas de se manifestarem. Essa nova situação, por um lado, provoca o afastamento e cria uma nova relação na obra de Cláudio Tozzi, entre arte e fato. Por outro lado, o conduz a um ritmo diferenciado de trabalho, o que lhe permite aprofundar sua reflexão sobre o tema, desenvolver novas alternativas no emprego das imagens e explorar de forma mais abrangente as possibilidades gráficas”.⁵⁰

⁴⁸ - Citado por: MORAIS, Frederico. Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. pp. 307-8.

⁴⁹ - DIAS, Antonio. Antonio Dias: entrevista a Lúcia Carneiro e LLeana Pradilla. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999. p. 24.

2.2 - A Participação na Arte de Vanguarda

Os anos 60 e 70 assistem ao nascimento e organização de uma geração artística que pregava a formulação de uma nova concepção de arte, a qual reivindicava a assimilação crítica da cultura brasileira frente ao contexto internacional, e revelava uma nova maneira de focalizar a relação entre a arte e a política, pautando-se pela autonomia da linguagem artística e pela construção de caminhos que revolucionassem a realidade brasileira.

O eixo do debate artístico deslocou-se, portanto, das questões puramente estéticas para as questões políticas levando vários artistas a se situarem frente às novas perspectivas de construção de uma arte participante.

Os CPCs, que tinham como objetivo promover espetáculos revolucionários nas ruas, nos sindicatos e junto às populações rurais, propunham a volta do realismo social como forma de veicular a mensagem artística. Este ideário foi formulado pelos dirigentes do movimento, o sociólogo Carlos Estevam Martins, que redigiu o *Anteprojeto do Manifesto do CPC*, e o poeta Ferreira Gullar, que aprofundou as premissas de Martins na publicação “Cultura Posta em Questão”.⁵¹

Além de proporem a volta do realismo social como forma de veicular a mensagem artística, ambos questionavam o elitismo e o esteticismo da arte em prol de uma “arte popular revolucionária”, inserida num programa de “revolução brasileira”, que prometia a libertação social e cultural do povo. Ferreira Gullar criticava o esteticismo da vanguarda brasileira e, em contraposição, chamava a atenção para o papel social do artista, conclamando-o a construir uma arte participante, popular e revolucionária.

Vale anotar que antes mesmo que se entrasse nos anos 60, com o surgimento do Manifesto Neoconcreto, publicado no dia 22 de março de 1959, no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, apontava para a crise dos projetos “esteticistas”. Segundo Ronaldo Brito:

⁵⁰ - MAGALHÃES, Fábio. *Cláudio Tozzi: obra em Construção*. Rio de Janeiro: Revan, 1989. p. 33.

⁵¹ - GULLAR, Ferreira. *Cultura Posta em Questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

“O neoconcretismo estava inicialmente preso a esse esquema, fora de dúvida. Mas, objetivamente, pôs em ação e manipulou elementos que extravasavam e denunciavam suas limitações, seu formalismo e seu esteticismo. Mis do que os postulados da estética construtiva, o neoconcretismo rompeu com o próprio estatuto que essa concepção reservava ao trabalho de arte e à sua inscrição social. Implicitamente, ao superar os limites do projeto construtivo, ele permitiu a inserção da arte no campo ideológico, no campo da discussão da cultura como produção social”.⁵²

No capítulo denominado “Função do Artista”, do seu livro Cultura Posta em Questão, Ferreira Gullar, um dos principais teóricos do neoconcretismo, coloca o problema da participação artística:

“Quando se discute a função social do artista, a questão que se coloca é saber se essa função se cumpre pela simples realização da obra esteticamente válida e independente de outro qualquer significado implícito na obra, ou se depende, além das qualidades estéticas, de que a obra contenha um sentido revolucionário do ponto de vista social. Essas duas teses é que precisam ser examinadas e, para fazê-lo, chamaremos de ‘descomprometidos’ os defensores da primeira hipótese e ‘comprometidos’ os defensores da segunda”.⁵³

Contra a idéia dos “descomprometidos”, que acreditavam que “a realidade da obra reside nos seus elementos concretos, isto é, nas suas formas e nas relações harmônicas que as integram numa totalidade expressiva” e que “a atividade estética – afirmam os descomprometidos – é uma necessidade vital da sociedade e, por isso, uma obra esteticamente válida cumpre uma função social por atender àquela necessidade”, Gullar insurge-se com uma posição clara a favor do artista participante. Assim, dirá ele na conclusão do seu capítulo:

“O artista exercerá função social na medida em que tenha consciência de sua responsabilidade e compreenda que a arte é um meio de comunicação

⁵² - BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo – vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. Rio de Janeiro: Funarte, 1985. p. 81.

⁵³ - GULLAR, Ferreira, Op. cit. p 19.

coletiva. Não se pode exigir do artista que ele continue a ser, em nossa época, um instintivo, cego à realidade que o cerca e indiferente à injustiça que, com sua convivência, esmaga os seus semelhantes. Tampouco pode ele aceitar a tese absurda de que sua visão de mundo, sua condição de homem, nada tem a ver com sua atividade como artista. O que se chama hoje *arte participante* não é nada mais que o reencontro da arte com a legitimidade cultural”.⁵⁴

No caso dos envolvidos com os CPCs, a prevalência do conteúdo social na arte resultou em produções descomprometidas com as inovações estéticas da época. O interesse imediato da participação política subjugava o fato estético. É interessante anotar, nesse sentido, a posição de um dos participantes do CPC, Gianfrancesco Guarnieri, que publicou um manifesto de ação-político-artística definido nos seguintes termos:

“enquanto vacilarmos diante de belas frases como ‘valor da arte pura’, ‘sentido intrínseco do belo’, ‘supremacia da forma’ e outras tais; enquanto nos sentirmos pequeninos diante de uma cultura tradicional, enquanto temermos formulações obscuras criadas pela necessidade de manter as grandes massas na maior ignorância, não só trairemos nosso anseio natural de jovens de servir às forças progressistas, como nos manteremos numa atitude pusilânime, que só poderá atrasar o progresso dessas mesmas forças.”⁵⁵

De uma forma geral, esse momento pode ser resumido nas seguintes divergências teóricas:

“as divergências entre os concretistas e os neoconcretistas que estavam na vanguarda artística, e os militantes dos CPCs, que acompanhavam a vanguarda política, se deram em torno das possibilidades revolucionárias da arte, remetendo à antiga polêmica entre Brecht e Lukács. Nessa polêmica, enquanto Brecht defendia o primado da forma artística usada como função crítica revolucionária, Lukács argumentava a favor da prevalência do conteúdo

⁵⁴ - Idem Ibidem. p. 24.

⁵⁵ - GUARNIERI, Gianfrancesco. “O teatro como expressão da realidade nacional”. In: Arte em Revista. São Paulo, vol.6, out./1981.

na veiculação do conteúdo da mensagem artística, tomando como paradigma os preceitos do Realismo socialista.”⁵⁶

Em um texto de 1967, denominado “Arte e Revolução”, Mário Pedrosa critica a discussão “superficialíssima” que se fazia em torno da questão entre a luta política e os esforços da criação artística, não poupando a idéia de criação de uma arte “realista socialista”.

“Estamos numa época de ‘transição’, é o primeiro lugar-comum de que partem. ‘Trava-se pela terra toda uma luta final entre a burguesia e o proletariado’: segundo lugar-comum. ‘A revolução consiste na passagem do poder político das mãos da classe burguesa para a classe proletária’. Desse terceiro lugar-comum marxista, passam para o campo das Artes, e pontificam: a Arte deve ‘refletir’ essa luta. A Arte deve ser revolucionária. A arte revolucionária é a que ‘exprime’ (dizem os discutidores com tinturas de materialismo dialético) esse duelo sócia e político. Quando se vai ver o que significa essa palavra ‘expressar’, verifica-se que tudo se resume em obrigar o artista, o pintor, por exemplo, a só pintar operários de macacão, famintos ou revoltados, mães proletárias grávidas cercadas de dezenas de filhos esqueléticos, burgueses pançudos, de bigodes retorcidos em torno de uma mesa onde o champanha corre a rodo e com mulheres lascivas no colo. Também é permitido pintar retratos dos desfavorecidos e marciais de alguns heróis e líderes políticos populares. Essa pintura é designada de realismo: sendo que alguns acrescentam a esse vocábulo o adjetivo ‘socialista’. Segundo esses ‘teóricos’, a pintura não é para as elites, pois a Arte deve ser para ‘as massas’. Eles dividem, não se sabe bem com que direito, qual o alimento cultural que as massas devem consumir.”⁵⁷

Era também o momento do aparecimento do Tropicalismo, movimento musical que propunha o rompimento com a música nacionalista de herança cepecista, bem como o afastamento do “iê-iê-iê” da Jovem Guarda. Pelo contrário,

⁵⁶ RIBEIRO, Maria Andrés. Neovanguardas: Belo Horizonte anos 60. Belo Horizonte: C/Arte, 1997. pp. 66-7.

⁵⁷ -PEDROSA, Mário. Arte e Revolução”. In: Mundo, Homem, Arte em Crise. São Paulo: Perspectiva, 1975. pp.246-247.

como avaliam Augusto de Campos⁵⁸ e Celso Favaretto⁵⁹, o movimento abriu possibilidades de criação de uma nova vanguarda, que se posicionou criticamente frente à realidade política e ética da época, usando a alegoria e a ironia como ingredientes básicos para o questionamento social.

Nas artes plásticas, a arte brasileira se posiciona participativamente desde os Popcretos, passando pelo diálogo das vanguardas do eixo Rio/São Paulo, a Nova Objetividade Brasileira e as participações nas Bienais de São Paulo.

A conjuntura tornada mais complexa devido ao agravamento político após o golpe de 1964 teve reflexos diretos na expressão artística, que se direcionava para a superação do pragmatismo e da construção racional em favor da participação, da mobilização comunicativa e das propostas coletivas.

Portanto, para os artistas brasileiros de vanguarda dos anos 60 e 70, arte, cultura, política e ética diante da vida e da sociedade são vivenciadas a partir de uma postura básica: a participação.

Este é o quadro que perseguiremos a seguir, tentando apreender, de uma forma geral, os momentos de criação e participação artística de uma vanguarda que assumiu, sem se despreocupar das questões estéticas, uma posição de crítica diante da realidade social, política e existencial durante as agitadas décadas de 60 e 70.

2.3- O Nascimento de uma Vanguarda Participativa: os Popcretos

“Não existe arte revolucionária sem uma forma revolucionária.”

(Maiakovsky)

Não há dúvida de que a arte a partir dos anos 60, no Brasil, sofreu forte influência das tendências neofigurativas e neo-realistas internacionais, que tendiam a uma prática artística marcada e/ou relacionada às contingências da

⁵⁸ - CAMPOS, Augusto de. Balanço da bossa e outras bossas. São Paulo: Perspectiva, 1978. P.153

⁵⁹ - FAVARETTO, Celso. Tropicália: alegoria, alegria. São Paulo: Kairós, 1979.

história. O primeiro sinal dessa influência, aliada à absorção da *pop art*, aparece inicialmente no Brasil com a exposição dos “popcretos”.

A poesia concreta⁶⁰ assumiu posição de compromisso com a realidade nacional, naquilo que Décio Pignatari, no seu texto de 1961 intitulado “A Situação Atual da Poesia no Brasil”⁶¹, chamou de “o pulo conteudístico-semântico-participante”. Nesse momento, foi decisiva a influência do artista Waldemar Cordeiro sobre os concretistas paulistas com sua utopia política marxista, que, na sua visão, interferiu nos aspectos formais dos trabalhos concretos. Como exemplo, veja-se os poemas *Cubagrama* e *A Greve*, de Augusto de Campos, de 1962, e *Terra e Coca-Cola*, de Décio Pignatari, de 1956 e 1957.

Durante o período militar, o movimento concreto não se tornou, como queriam seus críticos “o espelho artístico da nova ordem militar”. Conforme comenta Philadelpho Menezes, “em arte, nem sempre quem cala, consente”.

“O Concretismo brasileiro teve que se ver com o delicado quadro cultural do início dos anos 60. Nessa época, o país encaminhava-se para mais uma forte crise social, política econômica. A radicalização das posições políticas exigia que todos, em todos os campos, fossem tomando suas atitudes no sentido de claramente demonstrar suas convicções ideológicas. Nesse momento, o movimento da poesia concreta esboçou uma mudança na sua forma de pensar a arte como dotada de leis próprias, sem interferência do quadro social, e formulou seu ‘salto participante’, que, fundamentalmente, consistia apenas na adoção um tanto artificial de temas ligados às questões político-sociais (fome, greve, reforma agrária), sem que isso afetasse significativamente a estrutura formal do poema concreto e sua concepção de poesia.

(...) a própria visão internacionalista da arte que o Concretismo possuía era frontalmente contrária à visão xenofóbica e folclorista que floresceu à sombra do regime militar do ‘ame-o ou deixe-o’. Muitas das obras de arte de denúncia do regime militar (em teatro, pintura, literatura, cinema) acabaram

⁶⁰ - Damos aqui a devida importância à poesia concreta, seu pensamento e seus artistas, não só por causa de sua relação com o artista plástico Waldemar Cordeiro, mas também pelo poder de intervenção cultural que o grupo teve, ocupando cadernos de cultura de importantes jornais, tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo, como pela penetração de suas idéias em todas as esferas artísticas brasileiras.

⁶¹ - O texto foi apresentado em julho de 1961 no Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, em Assis, São Paulo.

idealizando uma figura do brasileiro sofrido, pobre, mas potencialmente rico, que coincide, curiosamente, com a figura de brasilidade típica que o governo militar procurava impingir. Muitas das obras de arte de denúncia possuíam o mesmo didatismo pedagógico das propagandas do governo militar. Essas coincidências mostram que são precipitadas e imediatistas as críticas que colocavam o Concretismo como uma faceta artística de conivência com o governo militar”.⁶²

O poeta concreto Augusto de Campos comenta a discordância dos artistas da vanguarda em relação aos ideais artísticos dos integrantes dos CPCs:

“A frase de Maiakovisky [“não existe arte revolucionária sem forma revolucionária”] era nosso lema e já diz tudo, sem precisar maiores explicações. É claro que entrava em choque com as posturas do CPC, que simplesmente repetiam a fórmula do ‘realismo socialista’, decretado por Stálin e seu porta voz cultural, Jdânov, e que levou, na URSS, à proscrição da arte moderna, tida como ‘decadente’ (conceito equivalente ao de ‘arte degenerada’, dos nazistas), bem como à perseguição e ao massacre da arte e da literatura russas a partir de 30”.⁶³

Para os artistas de vanguarda deve-se juntar à participação o efeito criativo no nível das formas significantes, sem o qual a obra de arte se perde enquanto tal, transformando-se apenas em um discurso que não se realiza como linguagem. Haroldo de Campos, um dos fundadores do concretismo na poesia, reflete sobre essa perspectiva, comentando o caso da poesia engajada, nos seguintes termos:

“Eu acho que a poesia pode ser uma poesia engajada. Em algum momento determinado sente-se que o poeta sente necessidade de fazer uma poesia engajada. (...) Há poetas participantes, como é o caso de Brecht e o próprio Drummond tem poemas participantes. A poesia pode ser participante, como pode ser lírica, metafísica, filosófica. Qualquer dessas modalidades é legítima, desde que ela se realize enquanto linguagem. Porque Maiakovski, Brecht são grandes poetas participantes e os poemas deles são de fato

⁶² MENEZES, Philadelpho. Roteiro de Leitura: poesia concreta e visual. São Paulo: Ática, 1998. p. 46-7.

eminentes, criativos na linguagem. Agora, fazer um discurso, uma coisa caricata e imaginar que com isso fez poesia é um equívoco. Aliás, o grande equívoco dos poetas participantes é que eles não têm noção da importância da forma. Como dizia Maiakovski, 'para fazer uma arte revolucionária é preciso uma forma revolucionária'. Então, as pessoas fazem coisas piegas, declamatórias, pensando que fazem poesia engajada, que falam de eventos que são respeitáveis no nível humano, defendem perseguidos, etc, tudo bem, mas isso não é poesia. É mais interessante escrever um bom artigo num jornal em defesa de uma causa justa do que um mau poema equivocadamente dedicado a essa causa. A poesia enquanto participante deve ser extremamente exigente e juntar essa participação com o efeito criativo no nível das formas significantes. (...) Se alguém não sabe distinguir entre um rabo de galo e um coquetel molotov não pode se guerrilheiro, se não sabe montar um fuzil não adianta conversar. Em tudo tem que se ter competência. Para uma pessoa ser Che Guevara tem que ter competência. Para ser Maiakovski tem que ter competência..⁶⁴

Fica aqui, nesse sentido, bem marcada a idéia de que “engajamento” não quer dizer abrir mão de pesquisas e realizações formais.

Augusto de Campos ainda comenta a idéia do “pulo conteudístico-semântico-participante” da poesia concreta, tal qual falava Décio Pignatari, com as seguintes palavras:

“(...) a colocação de Pignatari respondia exatamente ao quadro de contingências políticas dos anos 60, pretendendo enfatizar a dimensão semântica da poesia concreta e direcioná-la para um envolvimento de caráter político-social, sem abrir mão da linguagem experimental de vanguarda. (...) CUBAGRAMA, PLUSVALIA E GREVE, são poemas que fiz nessa época segundo as diretrizes a que me referi, objetivando a projeção dos postulados básicos da poesia concreta na elaboração de textos que traduzissem uma

⁶³ - Entrevista com Augusto de Campos, por Jardel Dias Cavalcanti. (ver anexo).

⁶⁴ - “Entrevista com o poeta e tradutor Haroldo de Campos”, realizada por Jardel Dias Cavalcanti e Mário Alex Rosa. In: SIBILA: revista de poesia e cultura. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. Ano 3. n. 5. p. 174.

sensibilização para as questões sociais e políticas que afligiam o nosso país e a humanidade, tal como se apresentavam naquele período.”⁶⁵

Os poetas concretos buscavam uma nova conciliação do problema forma-poética/conteúdo-mensagem criando uma poesia que extrapola o campo do texto literário e se alimenta de fatores gráficos, incorporando elementos da “alma do negócio” na sociedade capitalista: a propaganda.

Veja-se o caso ilustrativo do poema “PLUS VALIA” de Augusto de Campos:

(...) monopólio do minús

PLUS

culo sobre a maioria

VALIA (...)

O desnivelamento do verso, um recurso formal de construções geométricas em que o espaço é fator predominante, já é em si mesmo um fator espacial simbólico de um correspondente desnivelamento sócio-econômico. Nesse caso particular, é exatamente na “chave léxica” que se manifesta a intenção participante do poema, contrariando assim um dos princípios básicos da poesia concreta, segundo o qual o “conteúdo” de um poema seria a própria estrutura.

Perguntado se a implantação do regime militar interferiu em sua obra, Augusto de Campos responde:

“Sim, afetou profundamente. Os 4 poemas que apresentei na exposição dos Popcretos atestam explícita ou implicitamente a repulsa que me provocou o golpe militar. Assim também “PSIU!”, de 1965, que está expressamente referido aos ATOS baixados pelo governo ditatorial, à censura, às prisões arbitrárias e à abolição da liberdade, e embute até a frase do governador Arraes (‘saber viver, etc.’), ao ser libertado da prisão e partir para o exílio”.⁶⁶

⁶⁵ - Entrevista com Augusto de Campos concedida a Jardel Dias Cavalcanti. 06/nov./2000. (ver Anexo)

⁶⁶ - Entrevista com Augusto de Campos, por Jardel Dias Cavalcanti (ver anexo).

Essa fase da poesia preocupada com os problemas de conteúdo e engajamento fica marcada pela realização, em Belo Horizonte, da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, em agosto de 1963 quando, segundo Affonso Ávila, os poetas estavam interessados “num projeto abrangentemente nacional de ação crítica e criação poética”.⁶⁷

A tomada de posição se dá no tópico que fechou a Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, denominado “Opções”, de define conceitos que repercutiriam depois entre os artistas plásticos na articulação de uma vanguarda. Seu conteúdo é o seguinte:

“A responsabilidade do poeta perante a sociedade de que faz parte não deve permitir-lhe o uso da linguagem para encobrir a realidade, aceitando e consagrando, como fixos e definitivos, os padrões, formas e temas que se limita a repetir. Mas exige que a utilize para desencobrir e revelar, assumindo a linguagem como instância valorativa, estética e eticamente significativa. Então, e só então, o que o poeta diz adquirir relevância, como parte do processo de reformulação da realidade, induzindo o leitor a tomar consciência de si mesmo e de sua existência social alienada (...). Esta re-situação do poeta perante a linguagem não pode ser concebida em abstrato, mas a partir de um engajamento com sua realidade específica, isto é, uma realidade nacional que se configura num determinado momento e em cuja superação está ele empenhado.

A contribuição do poeta para a transformação da realidade nacional tem de basear-se no modo de ser específico da poesia como ato criador”.⁶⁸

Segundo avaliação de Affonso Ávila, “o comunicado final da *Semana*, subscrito pelos poetas, sancionou um conceito brasileiro de vanguarda e definiu para a poesia nova uma consciência de forma, um compromisso de comunicação

⁶⁷ - Ávila, Affonso. “Um conceito brasileiro de vanguarda”. In: CAMPOS, Haroldo de. Poesia Concreta Brasileira: dados e depoimentos. Convivium, n.5/6, p.19-33, jul.ago./set., 1964.

⁶⁸ - CAMPOS, Haroldo de. Poesia Concreta Brasileira: dados e depoimentos. Convivium, n.5/6, p.32-33, jul.ago./set., 1964.

e um processo de função prática, fixando também a responsabilidade do poeta perante a sua época e a realidade nacional.”⁶⁹

Caracterizando o conceito de vanguarda literária, não como na Europa ou nos Estados Unidos – vinculado diretamente aos problemas formais -, mas sim a “uma tomada de consciência, diante do contexto social, nossa realidade frontal e prevalente”⁷⁰, os concretos foram pioneiros na idéia de uma poesia participante e de vanguarda, que implicava uma mudança de atitude do artista no relacionamento com a realidade da conjuntura nacional brasileira.

Como ressaltou Daisy Peccinini,

“a partir da área da poesia de raiz concreta, foram lançados e discutidos novos direcionamentos, como do engajamento com a realidade nacional e as modificações da linguagem em função dessa atitude, com uma antecipação de mais de dois anos em relação à discussão de problemas idênticos entre os artistas plásticos do Rio e São Paulo, pois o manifesto de vanguarda brasileira surgiu somente em janeiro de 1967.”⁷¹

A criação de uma relação entre engajamento e um projeto de vanguarda repercutiu mais prontamente na concepção plástica de Waldemar Cordeiro, que nos anos 50 liderou o movimento concreto em São Paulo. Dessa convergência de idéias surgiu o trabalho conjunto entre Augusto de Campos e Cordeiro, definido como uma arte concreta semântica. Aqui o concretismo somava-se à onda internacional neofigurativa e neo-realista que partiam de duas vertentes: a *pop art* e a nova figuração européia, vertentes que alimentavam as vanguardas comprometidas com a realidade objetiva.

Na década de 50, Waldemar Cordeiro se opôs frontalmente a Di Cavalcanti, que divulgava pela imprensa e em palestras sua posição a favor de uma arte afinada com o realismo socialista e avessa ao abstracionismo. Cordeiro, mesmo influenciado pelo marxismo, via Gramsci, publicou três artigos, “Abstracionismo”,

⁶⁹ - ÁVILLA, Afonso. O Poeta e a Consciência Crítica: uma linha de tradição, uma atitude de vanguarda. São Paulo: Summus, 1978. p. 79-80.

⁷⁰ - Ávila, Afonso. Op. cit. p. 20.

⁷¹ - PECCININI, Daisy. Figurações: Brasil Anos 60. São Paulo: Itaú Cultural/USP, 1999. P.47.

“Arte Polimétrica” e “Ainda o Abstracionismo”, no qual criticava também Portinari e um certo muralismo que teve nesse pintor seu maior representante brasileiro.

Um pouco mais tarde, Waldemar Cordeiro viajou para a Europa em 1963, quando entrou em contato direto com a nova figuração, com as tendências neofigurativas e neo-realistas que se institucionalizavam. Nessa mesma época manteve relacionamento com Pierre Restany, quando teve contato mais direto com as teorias do *nouveau réalisme*.

Escrevendo a respeito da VI Bienal de São Paulo, que caracterizava como a bienal da nova figuração, Cordeiro explicava esse movimento assinalando o caráter de denúncia que a nova figuração trazia, diferente da neutralidade da *pop art* – da alienação do indivíduo na sociedade de consumo, pela ação dos meios de comunicação de massa. Seguem suas palavras:

“A Nova Figuração denuncia a coletivização forçada do indivíduo levada a efeito mediante os poderosos meios de comunicação atuais (TV, cinema, rádio e imprensa), a serviço de uma oligarquia financeira cada vez mais ávida de lucro (...). E a coisa agora entra na obra de arte, como elemento de uma montagem, porém que a deglutina transformando-a em informação signo e mensagem construtiva (...). Não há efeitos cenográficos, mas um realismo brutal, cuja possibilidade criativa é garantida pelo processo dialético da montagem.”⁷²

Já nesse texto aparecem os conceitos surgidos com o *nouveau réalisme*, que indicam a nova sensibilidade dos artistas, mais preocupados com o mundo urbano industrial e suas obras não mais apenas como representação, mas apresentação das coisas, arte e artista como partícipes desse mundo.

Também de vital importância para o artista nesse momento foi a idéia de “obra aberta”, provinda de Umberto Eco. Mas antes mesmo de Umberto Eco divulgar entre nós suas idéias a respeito da “obra aberta”, Haroldo de Campos, um dos fundadores do grupo concretista, que convivia com Cordeiro nesse período, já tratava desta questão (como se pode ver no prefácio de Umberto Eco à edição

⁷² - CORDEIRO, Waldemar. “VII Bienal - ‘Nova Figuração’ denuncia a alienação do indivíduo”. *Brasil Urgente*, São Paulo, n. 40, dez.1963.

brasileira de sua obra). Cordeiro dizia: “É como escreve Umberto Eco, ‘ópera aberta’, isto é, um objeto não unívoco, que usa signos, não-unívocos, ligados por relações não-unívocas. É cada vez mais evidente para mim a necessidade de diminuir o provável (significado) em favor do improvável (informação). Não o controle do aleatório, mas a surpresa, a desordem e a imprevisibilidade do aleatório.”

Na Bienal de 1963 Cordeiro apresenta duas obras nas quais a atitude participante do público é exigida. Trata-se das obras *Ambigüidade* e *Opera aperta*. As obras são telas monocromáticas, sobre as quais são colados pequenos pedaços de espelhos que refletem mudanças na imagem de acordo com as aproximações e mudanças do ambiente. Já nos títulos temos as proposições teóricas que amparam a construção da obra: a idéia de obra de arte como um fenômeno aberto, com mensagens ambíguas, numa pluralidade de significados que convivem num só significante. Embora a ambigüidade seja uma característica comum a toda a obra de arte, segundo Umberto Eco, nas poéticas contemporâneas ela se torna um valor a se realizar de preferência a outros. Nesse sentido, “a noção de obra aberta pressupõe, portanto, uma nova relação com o observador, uma vez que a ele cabe envolver-se nos jogos perceptivos que a obra propõe e estabelecer um ‘diálogo interpretativo’ que lhe permita acionar a pluralidade semântica que ela oferece.”⁷³

Em outras obras como *Massa s/ indivíduos* (fig. 4) e *Jornal* (fig.5), datadas de 1964, que fazem parte do conjunto de trabalhos expostos na Galeria Atrium juntamente com os trabalhos visuais de Augusto de Campos, Cordeiro faz uso de apropriação de imagens dos meios de comunicação de massa (jornais) e recorre à fragmentação, buscando a presentificação dos objetos de uso cotidiano numa atitude crítica.

A primeira obra, denominada *Massa s/ indivíduo* (fig. 4), toca em questões políticas de forma explícita, ao montar, sob uma lupa, diversas fotos de comícios, tomadas de diferentes distanciamentos, destacando ao centro uma figura de um homem no meio da multidão. A lente de aumento tem a função de sublinhar a

importância do indivíduo na coletividade e o papel histórico das massas nas mudanças sociais.



(fig. 4)

Na outra obra, *Jornal* (fig. 5), de 1964, o artista se apropria de detalhes do *Última Hora*, periódico com tendência esquerdista, que ele recorta e monta, num desafio às censuras à informação no Regime Militar, criando um emaranhado de mensagens que somos desafiados a decifrar. Guerra? Impostores? Revolução? Comunistas? Krushev? Matam 3 pessoas? São palavras que colocam em jogo os mecanismos da construção do real pela mídia. Esta obra guarda, de um ponto de vista formal, a aproximação de Cordeiro com as especulações com a linguagem tal qual praticou a poesia concreta. Para além da problematização da questão da

⁷³ - COSTA, Heloisa. Waldemar Cordeiro: a ruptura como metáfora. São Paulo: Cosac & Naify,

censura militar, a obra ainda apresenta-se como um exercício lingüístico que reflete sobre o modo de construção e recepção das mensagens num sentido mais amplo.



(fig. 5)

Baseando-se também nos pressupostos advindos da Nova Figuração, Cordeiro vale-se da montagem de objetos recortados da vida urbana industrial moderna para criar o seu novo realismo. Segundo suas palavras:

“(...) a coisa entra agora na obra de arte, como elemento de uma montagem, porém, que a deglutina transformando-a em informação, signo e mensagem construtiva. (...) Não há mais efeitos cenográficos, mas um realismo brutal, cuja possibilidade criativa é garantida pelo processo dialético da montagem”.⁷⁴

Aqui já se propunha novas questões ao concretismo, quando o problema do significado deveria ser diminuído em favor da informação. Nesse ponto fica claro que os acontecimentos políticos referentes à implantação do regime militar

2002. p. 14.

⁷⁴ - citado por: COSTA, Heloisa. Op. cit. p. 17

contribuíram para acentuar o direcionamento da arte de Cordeiro, intensificando sua relação com a realidade nacional do momento, marcada pelo arbítrio e pelo autoritarismo.⁷⁵

As novas propostas de Waldemar Cordeiro, voltadas para a arte concreta semântica, indicavam uma nova atitude polêmica, deslocando suas pesquisas do comportamento ótico para o estudo do comportamento do homem urbano, participante de seu contexto histórico e social.

A estudiosa da obra de Cordeiro, Ana Maria Beluzzo, vê uma aproximação entre as propostas do conceito de pop-creto com Rauschenberg, Schwitters e Duchamp:

“Os *Pop-cretos* são operações lingüísticas feitas com os meios de linguagem da vida material: objetos, coisas. Cordeiro entendeu estas obras como a superação da arte concreta sintática para a arte concreta semântica: a nova concretude dos Pop-cretos surgia do uso de ingredientes da vida cotidiana, colagens da realidade, mais ou menos, um quadro cubista executado com as sucatas da sociedade de consumo”.⁷⁶

As pesquisas de Cordeiro entraram em acordo com as idéias do poeta Augusto de Campos que, afetado pelo clima de repressão que se instalara no país, passara a explorar o imenso parque gráfico constituído pelas manchetes de jornais e revistas, coletando partes e montando-as em colagens fragmentadas, mas articuladas sob a disciplina compositiva concreta. O procedimento era o mesmo usado por Cordeiro que construiu suas primeiras obras com relevos de madeiras pintadas, com espelhos e coisas, objetos do cotidiano, geralmente fragmentados.

Desse encontro, apresentado no Arte no IAB, em junho de 1964, nasceu a palavra “pocreto”. O depoimento de Augusto de Campos explica a origem da palavra:

⁷⁵ - PECCININI, Daisy. Op. cit. p. 50.

⁷⁶ - BELLUSSO, Ana Maria et al. Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão. São Paulo: MAC-USP, 1986. p. 24.

“Pareceu-me que aqueles ‘quadros’ estruturalmente concretos haviam deglutido crítica e antropofagicamente, à brasileira, a experiência da Pop Art Americana. Daí o composto pop-creto (pop + concreto). O trocadilho pegou logo e acabou nos servindo de bandeira de luta, embora talvez fosse preferível falar-se de arte concreta popular ou, como quer o próprio Cordeiro, arte concreta semântica.”⁷⁷

O que passava a preocupar estes artistas era a problemática do “realismo”, a partir de uma situação da relação entre o artista e a sociedade moderna. Por isso, Cordeiro explicava sua participação na exposição dos pocretos na Galeria Atrium, em dezembro de 1964, como sendo a “tomada de uma posição realista sem ‘subterfúgios’”.⁷⁸

A partir da proposição enunciada por Décio Pignatari, de um “salto conteudístico-semântico-participante”, os pocretos aderem à idéia de um engajamento com a realidade.

Através de meios agressivos e provocativos, Cordeiro e Augusto criaram obras que refletiam sobre o difícil momento político brasileiro. Com fragmentos da realidade brasileira denunciavam a miséria, o autoritarismo, o consumismo e a alienação. Construindo quadros-montagens, Cordeiro usava fragmentos de objetos de aspecto decadente, corroídos e arruinados no qual dava títulos sugestivos como *A-Brasão*, *Subdesenvolvido*, *Liberdade e Diálogo Democrático*.

Augusto de Campos explica seu processo de criação, particularmente desse momento, nos seguintes termos:

“Instigado em parte pelas experiências plásticas de Cordeiro, os meus poemas popcretos pretendiam ser uma forma de resposta anar-concreta, se assim posso dizer, aos estímulos da nova realidade brasileira. Tecnicamente buscam o aproveitamento do readymade dos jornais, revistas e embalagens, para a confecção de estruturas poemáticas, que oferecem, por isso mesmo, uma complexidade diversa de experiências de minhas fases anteriores (dada a variedade de gama tipográfica utilizada; das texturas dos recorte e embalagens,

⁷⁷ - LOUZEIRO, José. “Poetas de vanguarda tomam posição”. *Jornal do Brasil*, R.J, 13 mar.1965.

⁷⁸ - ZANINI, Ivo. “Muita gente coçou a cabeça na exposição popcreta”. *Folha de São Paulo*, S.P, 16 dez. 1964.

etc.). Nesses trabalhos a margem do aleatório é muito maior: há que escolher na massa informe de informações imprevistas aquelas que deverão integrar o poema”.⁷⁹

Assim, por exemplo, à montagem de Augusto de Campos, *Olho por Olho* ou *Baboeil*, eram acompanhadas verbetes, descrições e críticas que comunicavam as pistas de leituras possíveis ao espectador. A obra não contém palavras, trata-se de uma pirâmide escalonada, feita com recortes irregulares de imagens de olhos e bocas, retiradas de revistas. No ápice da composição foram colocados sinais de trânsito (contramão, entrar à esquerda), que “sinalizam a perplexidade das direções brasileiras”. No texto que acompanhava a obra, um inventário de possíveis significados nas palavras:

“Olho por Olho: ou a olhos vistos, ou de novo, ‘questo visibile parlare’ (Dante). Ou ‘ver com olhos livres’ (Oswald). Videograma pop, revistas re-vistas. Stars, (...), políticos, poetas. (...) a boca (dente por dente) de BB (...).”

Augusto de Campos comenta a relação da produção do poema com as questões de ordem política:

“*Olho por Olho*, claro, não deixa de ser obra aberta. Mas tem uma óbvia intencionalidade política e se oferece a uma decodificação nesse sentido. Entre os olhos selecionados estão os de Fidel Castro e de Arrais, e os sinais de Trânsito tem significados explícitos: o do alto, sinal de perigo geral, o da esquerda, sinal de proibição de passagem, e o da direita, trânsito livre”.⁸⁰

Misto de processos que buscavam “inventariar e inventar” e preocupação com a realidade, os elementos do cotidiano da informação eram reorganizados com objetivo de “construção e intencionalidade de crítica”.

⁷⁹ - LOUZEIRO, José. Op. cit.

⁸⁰ - Entrevista com Augusto de Campos, por Jardel Dias Cavalcanti.

No caso de Waldemar Cordeiro, temos os seguintes elementos que traduzem suas criações: operações linguísticas, construídas com elementos da realidade; humanismo, que se traduz na intensionalidade da obra; significação vinculada ao contexto histórico-social. Para melhor se compreender esses elementos recorreremos ao texto do artista para o catálogo da mostra dos pocretos:

“Para mim o problema é descolar a arte objetivo-condutal da infra-estrutura para a superestrutura, passando da esfera da produção para a esfera do consumo. Deslocar a pesquisa do estudo racional do comportamento diante de fenômenos ópticos para o comportamento diante de fatos visíveis carregados de intencionalidade e significação dentro de contextos histórico-sociais. Passar da percepção (Gestalt) para a apreensão (Sartre), do ícone para a comunicação, do estímulo “puro” para o estímulo “associado”. E não basta pesquisar, a realidade exige opções combativas”.⁸¹

O que se pode ver, no caso de Waldemar Cordeiro e Augusto de Campos, é que a partir de 1964 ambos propunham uma arte de exercício crítico da realidade, com recursos operativos propiciados pela *pop art* e a Nova Figuração. Desses elementos surge uma arte semântica, que está na linha dos fatos da história.

Como afirma Daisy Peccinini, “a formulação de uma arte concreta semântica ou arte popcreta possui um caráter de síntese de tendências de origens distintas, que convergem na reflexão do artista com um elemento a mais: a decisão de relacionar sua arte com a realidade do momento atual brasileiro”.⁸²

Segundo José Geraldo Vieira, no caso de Cordeiro, “o concreto foi antropofagado pelas infra-estruturas (...)”.⁸³

Foi Waldemar Cordeiro que, captando o espírito de “Opinião 65”, tornou-se o principal organizador da mostra nacional “Propostas 65” que englobava “exposições e debates sobre os aspectos do realismo atual do Brasil”, reunindo,

⁸¹ - CORDEIRO, Waldemar. Arte Concreta semântica. In: Waldemar Cordeiro. São Paulo:Galeria Atrium, 1964.

⁸² - PECCININI, Daisy. Op. cit.p. 54

⁸³ - VIEIRA, José Geraldo. “Vetores e cocientes”. *Folha de São Paulo*. S.P, 3, jan./1965.

pela primeira vez, as tendências realistas da vanguarda no país. Vale ressaltar que, ao contrário de “Opinião 65”, não houve confronto com as correntes artísticas internacionais.

Como ponto em comum entre os artistas participantes de “Propostas 65” estava marcada a relação com a *pop art*, mas mantendo uma visão crítica desta, e a nova figuração como estímulo para a tomada de posição frente a realidade nacional.

Depois desta exposição foi também Cordeiro, juntamente com Maurício Nogueira, um dos articuladores da exposição Nova Objetividade Brasileira.

O que Waldemar propunha era um realismo no nível da cultura de massa, chamando a atenção para o artista em “assimilar a informação adequada a fim de que possa de fato proporcionar a todos a experiência de ordem superior chamada arte”.⁸⁴

Ao contrário das propostas de grupos como os CPCs e “Opinião 65”, Waldemar Cordeiro não limitava sua arte à problemática nacional ou local. Buscava uma amplitude mais universalista, pela defesa de um novo humanismo surgido no contexto da sociedade industrial e urbana.

Mas, ainda assim, não abria mão, via teoria da informação, da busca de uma condição para seus trabalhos, envolvendo a participação do público, a fim de que atingissem certas verdades ou conhecimentos relacionados com sua condição sociocultural.

Outro artista que se insere dentro de uma vanguarda participativa é Maurício Nogueira. A sua múltipla atuação de pintor, arquiteto e artista gráfico, aliada à utopia político-social dos concretos, foram subsídios importantes para a adesão de sua poética a um realismo novo, por volta de 1964.

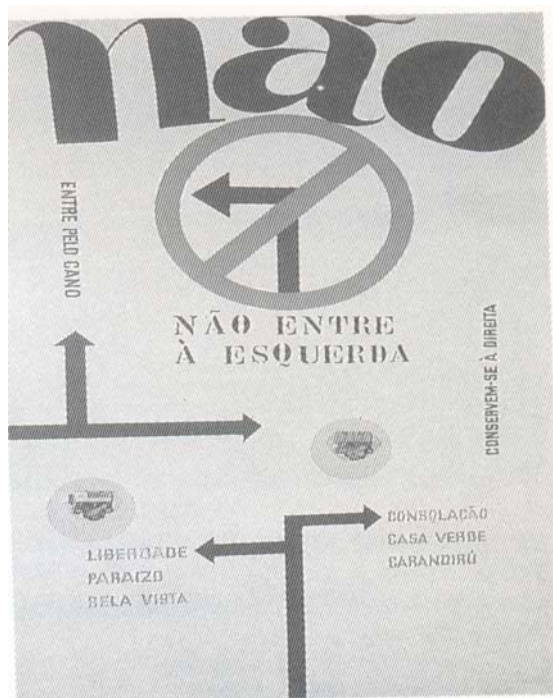
Alie-se a isso a experiência traumática de sofrer um inquérito político dos militares, quando, então, começou a produzir obras relacionadas com o meio urbano daquele momento, particularizando sua preocupação sob três aspectos: a

⁸⁴ - CORDEIRO, Waldemar. Realismo ao nível da cultura de massa. In: Propostas 65. São Paulo: FAAP, 1965.

comunicação visual urbana, a apropriação de palavras com conotação política e as figuras de ídolos de massa e de histórias em quadrinhos.

Suas obras poderiam ser classificadas como pinturas-poemas: elas apresentam o jogo concreto, o conceito joyceano de palavra que forma outra palavra e que tem vários sentidos. A esses elementos, aprendidos do concretismo, soma-se o trocadilho, o elemento popular.

É nesse contexto que Maurício Nogueira cria, em 1964, a obra “Não Entre à Esquerda” (fig. 6). A obra se constrói como um cartaz de sinalização, mas com muitos significados metafóricos, indicados desde o título, uma negativa autoritária de implicações políticas, até a localização à esquerda de nomes de bairros sugestivos como Paraíso e Liberdade e à direita de designações de lugares de evocação negativa, como Carandiru e o presídio lá existente.



(Fig. 6)

Como uma explicação ao seu trabalho, a partir de sua trajetória da arte concreta sintática para uma arte de comunicação de significados da vida cotidiana, Maurício Nogueira escreveu o texto do seu catálogo para uma exposição individual realizada em março de 1965, na Galeria Mobilínea. Um texto poético onde eram expostos seu ideário, sua visão de mundo, as fontes de sua linguagem e a posição do artista:

“A exposição
da cidade com suas coisas.
coisicidades
a paisagem (...)
foi modificada pela nova paisagem de informação
(...) letras agrupadas, palavras
palavrões, palavrinhas, figuras feitas por
figurões.
as ruas modificadas, orientadas por sinais:
não entre, não faça, não pare, não morra.
pessoas ordinárias dão ordens.
(...)
Os trabalhos expostos são tudo isto, pinturas,
cartazes,
objetos, críticas e coisas
a experiência gráfica (comunicação visual)
e a pictórica
concreta ordenada.
encontra a vida e liberta-se.
(...)
construção no sentido anárquico de um “gaudí”.
a intromissão da letra,
da palavra,
do trocadilho intrometido.
da letra de música popular.
revela o nosso mundo.
a rua, o cartaz, o anúncio de cinema de barro.
com sua comunicação anárquica,
a revista de grande tiragem,

o jornal vespertino e a novela de tv.
as inscrições nos muros,
o futebol e o improviso,
enfim tudo que é vivência,
alegras e tristezas,
do homem anônimo da rua,
chamado pela crônica policial,
de: o popular
indivíduo inteligente e criador,
côncio de sua liberdade,
que critica a ordem fascista,
que teme a guerra, e a máquina,
e a bomba apocalíptica.
o artista.”

Para construção de uma crítica social irônica, Maurício se inspirava, por exemplo, nas historinhas em quadrinhos, procurando para sua arte a condição de mensagem. Ele dizia: “O objeto ou a pintura, a obra tem que ter significado, ser semântica”.⁸⁵

Maurício concebia a arte como sendo essencialmente mensagem, elaborando uma arte figurativa, com possibilidade de leitura multidirecional, dependente dos sentidos que o público lhe atribuía, que estabelecesse com o espectador uma relação de simbiose momentânea, de troca de significados. Para isso usava um repertório de imagens conhecidas, presentes na paisagem urbana: grafites, anúncios, outdoors, publicidade e *comics*.

2.4 – Cinco Pintores de Vanguarda

Uma importante contribuição para a reafirmação da tendência figurativa na arte dos anos 60 e que vinha reforçar o desenvolvimento de uma arte de crítica social e política foi a organização de uma exposição, ocorrida no Sul do país, com a participação de cinco artistas.

⁸⁵ - MORAIS, Frederico. Depoimento de um artista. GAM, Rio de Janeiro, n.5, , abd./1967.

Esses cinco artistas, de quem falaremos a seguir, contribuíram para os fundamentos de uma arte de vanguarda que se propõe transformar e criticar a realidade brasileira por meio de “imagens comunicação”, enfocando problemas socio-econômicos e, ao mesmo tempo, sendo sensíveis aos meios de comunicação visual de massa.

A exposição “Cinco Pintores de Vanguarda”, realizada no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em maio de 1965, reuniu os artistas Ubirajara Ribeiro, Maurício Nogueira Lima, Flávio Império, Sérgio Ferro e Samuel Szpigel. O aspecto que reunia o grupo era o fato de serem artistas figurativos que faziam crítica social através da pintura, utilizando materiais insólitos do cotidiano. O caráter comum, então, era a postura política e de crítica à realidade nacional (alguns com maior, outros com menor teor metafórico).

No caso de Ubirajara Ribeiro, a relação com os fatos da realidade eram construídos através do uso de materiais diversos como apropriação de pedaços de molduras, parte de móveis velhos, arquivos e penteadeiras (desde que encontrados em estado precário). É sua valorização semântica e a aplicação de princípios construtivos que o aproxima das formulações popcretas de Waldemar Cordeiro.

Como exemplo veja-se seu quadro-objeto *Subdesenvolvido*, de 1965: o centro da obra é criada com aquarela sobre a fragilidade do papel-arroz, num espaço compositivo de inspiração concretista, que propicia uma atmosfera lírica e evocativa. Esta pintura está, no entanto, incrustada no objeto-moldura, construído com fundo de gavetas, com pedaços de madeira velha e rústica, denotando precariedade. Aqui convivem os aspectos da pop art, mais leve, e o empenho de uma visão de crítica social. O procedimento é o mesmo usado por Ubirajara em sua outra obra denominada *A Luta*, também de 1965.

Sergio Ferro estabelecia seu conceito de pintura como sendo “fundamentalmente o restabelecimento de relações mais próximas com a realidade”, tendo como causa principal a radicalização de posições políticas consideradas como problemas tratados pela sua obra: subdesenvolvimento, imperialismo, o choque direita-esquerda, os padrões do comportamento burguês

(alienação, hipocrisia social, crueldade, má-fé). Acreditava que a *pop art*, apesar de manifestação do colonialismo cultural norte-americano, possibilitava uma linguagem incisiva para a pintura desenvolver sua comunicação crítica.

Ferro acreditava que o uso de técnicas subdesenvolvidas, como o país, misturada a colagens, possibilitariam uma crítica mais agressiva. Este esquema foi utilizado em várias de suas obras como, para ficar em um exemplo, *Greve*, de 1965. O artista acreditava que existiam relações íntimas entre “a lógica imanente da obra e seu entorno social” e a abolição de dois mitos: o da arte isolada e do imediatismo jornalístico.⁸⁶

Considerado por Mario Schemberg como o Daumier da pintura brasileira, Flávio Império possuía um espírito satírico aliado a uma forte preocupação política. Utilizava, para a construção de suas obras, gesso, pequenos objetos, buscando acentuar a concreticidade de suas imagens.

Obras como *Sem Título*, de 1965 e *Vinde a Nós*, de 1966, são verdadeiras narrativas da realidade da vida política brasileira. Outra como *OEA*, de 1965, é um comentário crítico à política internacional.

Preocupado em comunicar a inquietação, a violência e as pressões que sofriam as pessoas no país, Samuel Szpigel possuía o sentimento da comunicação direta, graças ao uso da linguagem pop e da linguagem publicitária.

Apesar de aparentar ser um simples trabalho gráfico, o vigor de seu discurso trágico transparece em cenas de crueldade determinada, ainda que simbolicamente. É o que se verifica em obras como *Liquidado*, de 1965 e *Cinema*, de 1966.

Parte dos artistas participantes da mostra do Sul se integraram à exposição Nova Objetividade Brasileira. Fruto da fusão da poesia concreta e da “utopia” de Waldemar Cordeiro, unindo-se às experiências da pop art e da nova figuração européia, a exposição foi enriquecida pelas reflexões de ordem política e existencial de Mario Schenberg e Sérgio Ferro, ativadas pelo momento histórico-político que atravessava o país.

⁸⁶ - PECCININI, Daisy. Op. cit. P.48

2.5 - A Vanguarda Carioca

No início dos anos 60, nota-se no Rio de Janeiro um enfraquecimento da produção artística neo-concreta. O movimento neo-concreto carioca já se diferenciava dos concretos paulistas ao introduzir o elemento expressivo, pessoal e espontâneo na arte. Nesse ponto, buscava negar a impessoalidade da arte concreta. A geração de artistas posteriores potencializou ao máximo este aspecto, não rejeitando a lição dos neo-concretos e mostrando-se sensíveis as correntes neofigurativas européias e à *pop art*.

Nesse momento entra em cena Hélio Oiticica, o mais importante teórico e artista da vanguarda dos anos 60, fazendo-se de elo de união entre duas gerações. Além disso, O Rio de Janeiro torna-se um centro de exposições internacionais, como *Outra Figuración* (artistas argentinos) e Nova Figuração da Escola de Paris⁸⁷ (quando artistas franceses participaram de coletivas no MAM – Opinião 65 e Opinião 66 – ao lado de artistas brasileiros).

Estas exposições mostraram aos artistas brasileiros uma figuração em que o essencial não era a representação do objeto, mas o signo e os valores psicológicos que se atribuíam às imagens. O imaginário desses artistas se centralizava na figura humana, caracterizada pelo aspecto fragmentário, como que refletindo o resultado da situação existencial quando se estabelece uma relação entre os homens e o mundo circundante. Também a liberdade técnica, sem preocupações estilísticas convencionais, marcou artistas como Antonio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Anna Maria Maiolino.

Um dos fatores mais importantes desse encontro foi o aspecto agressivo de crítica social e política em favor de valores humanistas que estes artistas traziam

⁸⁷ - *Nouvelle Figuration* foi a denominação dada por Michel Ragon, em 1961, ao retorno da figuração, percebido em artistas franceses da escola de Paris. As obras desses artistas indicavam uma pintura que se encaminhava para uma "objetividade essencial". Marcante foi a participação da *pop art* inglesa para que os encaminhamentos da *nouvelle figuration* fossem caracterizados pela ênfase à dimensão da realidade na pintura, através da reapresentação de elementos do cotidiano moderno. Contrários às práticas artísticas do abstracionismo, esses artistas colocavam em questão os conceitos da obra de arte e do artista no seu papel sócio-cultural. Revertiam-se os fundamentos da "arte pela arte", de uma pintura avaliada por seu desempenho formal, passando a preponderar o valor da forma submetida a crescentes exigências políticas.

ao Brasil, que acabou por encontrar eco no clima politicamente agitado do nosso país.

O uso de vísceras como representação nas obras de Antonio Dias era uma ressonância do trabalho do argentino Jorge de la Veja. No caso de Gerchman, o enfoque de uma massa anônima, em situações míticas e alienantes, provém do contato com Luís Felipe Noé. Já a posição dos artistas argentinos derivava do surgimento da Nova Figuração da Escola de Paris, principalmente no que diz respeito ao encaminhamento do problema da figura dentro de preocupações políticas e de crítica social.

As pinturas da exposição, de preocupado aspecto narrativo, eram inovadoras no nosso meio, apresentando cenas sucessivas dentro divisões de superfície, serialização de imagens inspiradas no cinema, televisão e história em quadrinhos. Outras, de imediata repercussão em nosso meio, sob recente regime militar, faziam abordagens de temáticas de violência ou de crítica social irônica, censura e militarismo. Veja-se os casos de artistas como Vanarsky, Arroyo, Christoforou, Dmitrienko, Marcos, Bertini.

As operações de fragmentação, justaposição de imagens, decomposição de movimentos, fusão de personagens e do meio e figuras sincopadas praticadas nessas obras, forneciam um referencial rico para os jovens artistas cariocas, assim como processos narrativos que ofereciam possibilidades de expressão para temas polêmicos.

Artistas como Antonio Dias, Gerchman, Ivan Freitas, Roberto Magalhães, Angelo de Aquino, viram para suas obras novas possibilidades temáticas e de práticas artísticas.

Nesse momento Antonio Dias, então com 20 anos, é reconhecido. Pierre Restany, o teórico do *Nouveau Réalisme*, de passagem pelo Rio escreve sobre a produção do artista o texto “Da Torre de Marfim à Torre de Babel”, destacando o seu engajamento e busca de elementos de uma participação no corpo social e em suas estruturas técnicas e urbanas. Dias é então introduzido nos círculos de vanguarda de Paris, da *Nouvelle Figuration*, da *Mythologies Quotidiennes* e

Figuration Narrative, ao expor na Galerie Florence Houston-Brown, no XVI Salon de la Jeune Peinture (janeiro de 1965) e no Salon de Mai.

Também Gerchman participou, junto com Dias, da mostra internacional *Figuration Narrative dans l'Art Contemporain*, na Galerie Creuze, que acontecia simultaneamente à IV Bienal de Paris, em 1965. Nessa Bienal foram premiados Roberto Magalhães e Antonio Dias, que receberam prêmio de gravura e pintura.

2.6 – “Opinião 65” e “Opinião 66”

Realizada entre 12 de agosto e 12 de setembro de 1965, no MAM do Rio de Janeiro, a exposição “Opinião 65” contou com a participação de artistas da Nova Figuração da Escola de Paris e artistas Brasileiros.

A exposição, que rompia com a arte abstrata, foi comentada por Ceres Franco nos seguintes termos: “A jovem pintura pretende ser independente, polêmica, inventiva, denunciadora, crítica, social, moral. Ela se inspira tanto na natureza urbana imediata como na própria vida com seu culto diário de mitos.”⁸⁸

Considerada a primeira manifestação coletiva no campo das artes plásticas após o golpe de 64, a mostra, inspirada no show “Opinião”, tinha caráter político, instigando os artistas a opinarem sobre a nova situação política brasileira e, paralelamente, sobre a própria situação social da arte.

A conotação política da mostra se evidencia pelo nome adotado: “Opinião”. Nome que, como já dissemos, deriva do show realizado no Rio de Janeiro em dezembro 1964. O texto do libreto do espetáculo deixa claro sua posição política, num contexto de ditadura militar, ao afirmar: “A música popular é tanto mais expressiva quanto mais tem opinião, quando se alia ao povo (...)”.⁸⁹

Ferreira Gullar ao comentar a internacionalização da vanguarda brasileira no momento da exposição diz:

⁸⁸ - OPINIÃO 65. Apresentação de Ceres Franco. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1965

⁸⁹ - HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1980. p.32.

“uma arte de opinião pode por sua própria natureza crítica, objetiva, tornar-se um movimento internacional sem eliminar os elementos peculiares a cada cultura, a cada país, a cada região. Os problemas da linguagem pictórica são preocupações de uma minoria, mas a guerra, o sexo, a fome, a moral, a liberdade são problemas de todos os seres humanos. Essa internacionalização é legítima.”⁹⁰

Em 1966 Mário Pedrosa comenta a importância da exposição “Opinião 65”, ocorrida no ano anterior, por seu caráter político inspirado no projeto do Teatro de Arena, com seu “calor de contemporaneidade”:

“Houve aqui pequena mostra no ano passado, sob a feliz iniciativa de Ceres Franco e Jean Boghici, com o título enormemente sugestivo de Opinião 65. A idéia foi um achado naquele instante. Por que? Porque se inspirava no teatro, no teatro popular tão próximo, por sua própria natureza, ao clima social, à atmosfera política da época. Pode-se dizer que o grupo do Teatro de Arena, com sua Opinião 65, foi o grande respiradouro dos cidadãos abafados pelo clima de terror e de opressão cultural do regime militar implantado em 1964 e definido moral, política e culturalmente pelas incursões de uma entidade anônima e irresponsável de linha dura. (...) Havia ali uma resultante viva de graves acontecimentos que nos tocaram a todos, artistas e não-artistas da coletividade consumidora cultural brasileira. Personagens sociais foram, por exemplo, elevados à categoria de representações coletivas míticas como o General, a Miss etc. (...)”⁹¹

Ante a conjuntura do regime militar, os contatos com a produção da nova figuração incrementaram a idéia de se fazer uma arte voltada para a realidade, uma visão crítica dessa realidade. A situação política despertou nos jovens artistas do Rio o desejo de realizar uma arte de comunicação social, visando a um contato artista-povo, num momento delicado em que qualquer formação de grupos era tida como ameaça ao regime militar.

⁹⁰ - GULLAR, Ferreira. “Opinião 65”. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. N.4, set.1965

⁹¹ - PEDROSA, Mario. “Opinião... Opinião... Opinião”. In: Mundo, Homem, Arte em Crise. São Paulo: Perspectiva, 1975 (org. Aracy Amaral). pp.99-100.

Para ficar com um exemplo, Angelo de Aquino, influenciado por Antonio Dias, realizara composições com fragmentos de cenas e imagens do contexto urbano e de massa, assumindo uma atitude crítica e denunciadora nas suas obras.

Foi nesse contexto que se deu o encontro entre Waldemar Cordeiro, provindo da arte concreta paulista, e Hélio Oiticica, da arte neoconcreta carioca.

A trajetória de Cordeiro já comentamos acima. Quanto a Oiticica, o artista encaminhava sua poética a partir de sua experiência anterior neoconcreta. Entretanto, nesse período, nota-se o impulso de participação relacionada à realidade suburbana carioca. É o momento de criação dos *Parangolés* (capas que eram vestidas), cujo núcleo definidor é a participação do espectador, que era chamado, ele próprio, a participar do mundo da criação.

Outro artista participante de Opinião 65 foi Pedro Escosteguy, realizando construções em que sintetiza conceitos críticos em relação à realidade, quase sempre trabalhando com palavras. Assim ele define seu trabalho: “Minhas construções se assentam numa semântica social, onde relevo a perplexidade geral ante a corrida belicista.”

Também Sonia von Brusky desenvolve uma figuração crítica, em climas trágico-surreais. Veja-se a obra *Desenho (fig.)*, de 1968, no qual quatro corpos aparecem decapitados, sem braços e pernas, presos por ganchos de açougue, pendurados em um fio ligado por duas árvores secas, dentro de uma arquitetura fechada de arcos.

Este tipo de manifestação, a partir de “Opinião 65”, foi o ponto fundamental que se traduziu numa tomada de posição diante da realidade do país, portanto de um compromisso político.

O crítico Mário Barata, em “Propostas 66”, comentava a respeito da posição assumida pelos artistas brasileiros participantes:

“Um dos aspectos fundamentais de muitos que expuseram em Opinião, no Museu de Arte Moderna, é o da consciência expressiva e intuitiva da

atuação das formas, como participação social no mundo humano, político e social, de seu tempo.”⁹²

Em 1966 novos direcionamentos se concretizaram na formação do grupo dos neo-realistas cariocas e manifestações como a exposição “Opinião 66”, “Vanguarda Brasileira”, em Belo Horizonte, e os seminários “Propostas 66”.

Durante “Opinião 66”, imprensa e mesmo artistas ergueram-se contra o evento. Buscava-se o abandono das relações internacionais, fazendo avançar as pesquisas estéticas. Abandona-se a pintura, o meio por excelência dos artistas da Escola de Paris, que passará a ser tratada como um meio tradicional. Os artistas abandonam o quadro e lançam-se à aventura do objeto.

Em uma artista, Lygia Clark, chega-se mesmo a abandonar o objeto artístico, substituído pelo homem. Para a artista, o objeto perdeu seu sentido como meio de comunicação e o homem se constitui em temática, incorporando o objeto em si mesmo como meio de auto-conhecimento e de percepção do outro.

2.7 – Os Neo-Realistas Cariocas

Os Neo-Realistas cariocas foi um grupo que definiu suas posições em um *happening* na Galeria G-4, em abril de 1966, numa mistura de exposição e espetáculo chamado PARE, sendo formado por Antonio Dias, Rubens Gerchman, Carlos Vergara, Pedro Escosteguy e Roberto Magalhães.

Com o objetivo de afastarem-se dos museus e das grandes galerias, os participantes mostravam pinturas e objetos, manifestando forte preocupação social e vivo interesse em organizar eventos em praça pública. O Evento PARE foi considerado o primeiro happening no Brasil. Comandado por Mário Pedrosa, com atitudes inspiradas no show do Chacrinha, o evento contou com a participação com vários segmentos da sociedade: artistas, críticos de arte, gente da sociedade e membros da esquerda.

⁹² - BARATA, Mário. “Opinião 65/66 como artes visuais de vanguarda”. In: PROPOSTAS 66. São Paulo, 1966.

O grupo tinha um objetivo em comum: a problemática comunicacional e o desejo de levar o público a participar do próprio ato de criação artística, enfatizando a urgência de comunicação, de integração, público e obra

Antonio Dias participou com fotomontagens, reunindo um imaginário de terrores, destruições, de anatomia e de sexo. Com suas formas fragmentárias criou, por exemplo, *Fumaça do Prisioneiro* e *General, o Pulso Quebra*, obras com evidente propósito de crítica contestatória. Amalgamava imagens, perfeitamente identificáveis em sua fragmentação, insistindo na visualização dos pedaços de carne e ossos lacerados, em narrações pessoais ferozes e cruas onde expunha os extremos da vida e da morte, aproximando carnificina e violência.

O artista “faz sua crônica exaltada, comunica sua realidade ao mesmo tempo pessoal e interior e também coletiva, pois toca, de forma pungente, nos focos sensíveis dos nossos impulsos vitais – sobrevivência e prazer -, remetendo-nos aos seus contrários – destruição e dor -, no quadro da realidade cotidiana.”⁹³

Outro artista participante do grupo carioca foi Pedro Escosteguy. Seus trabalhos são verbalizações que ganham estruturas no espaço, quando palavras ganham dimensões tridimensionais. Desse período emergem obras que pensam problemas universais como a guerra, a paz e a destruição nuclear. Veja-se nesse caso a obra *Paz*, que participou da VII Bienal de São Paulo.

Refletia também sobre a contingência da condição humana em obras como *Jogo*, *Gran Circo do Povo* e *Pare, Olhe, escute, Não se Desintegre*. E não abria mão de uma resposta ao golpe militar, como em *Pintura Tátil*, de 1964, que, segundo Oiticica, foi a primeira obra plástica propriamente dita, com caráter político e participante. Era uma espécie de relevo para ser apreendido mais pelo tato do que pela visão, em que o espectador teria que usar as mãos, como um cego – essa era a mensagem política.

Rubens Gerchman é o perseguidor do homem na multidão anônima urbana: aquele que anda em ônibus superlotado, que recebe promessas gritadas em rádio e TV (dinheiro fácil, moradia grátis, fartura), que lê os dramas que sacodem o povo - como o futebol e os dramas passionais. Preocupado com a multidão, cria uma

⁹³ - PECCININI, Daisy. Op. cit. P.121.

figuração de uma massa anônima, tornado-se uma espécie de cronista da vida cotidiana urbana alienada. Projeta objetos: ônibus, marmitas com poemas, caixas de morar, baleira com pedaços de bonecas. Construiu também obras maiores como o altar *kitsch* dos mitos urbanos: *Agora Dobre os Joelhos* e *Elevador de Serviço*.

Em depoimento Gerchman fala sobre sua atividade de artista participante: “Para mim, de 64 a 67-8 foi a possibilidade de utopia absoluta, utopia política, ética, estética. (...) Produzi especificamente *LUTE*, gigantescas letras vermelhas para serem colocadas atravessadas, impedindo o trânsito na Avenida Rio Branco. *Cartilha do Superlativo*. Era minha passeata verbal. (...) O resto é história de mortes lentas de amigos queridos e alguns desconhecidos.”⁹⁴

Roberto Magalhães, também preocupado com as contingências históricas do país, cria uma obra com evidentes conotações políticas como, por exemplo, *Revólver e Microscópio*.

Esse grupo partilhava suas experiências entre si, procurando desenvolver com sua arte uma ação crítica, com intenção de modificar a realidade, chamando o público a se comunicar e fazendo-o participar de suas proposições. A partir da organização desses artistas, se formaria o que seriam os princípios da Nova Objetividade Brasileira.

2.8 – A Nova Objetividade Brasileira

Dois personagens importantes na vanguarda brasileira foram o artista Helio Oiticica e o crítico Frederico Moraes. Oiticica foi quem introduziu o conceito de “nova objetividade” e rompeu os limites artísticos convencionais da obra, para trazer a arte para o campo do vivencial. Moraes começou a apoiar as proposições revolucionárias da antiarte de Oiticica, tornado-se seu teórico.

⁹⁴ - HOLANDA, Heloisa Buarque de. Gonçalves, Marcos Augusto. Cultura e Participação nos Anos 60. São Paulo: Brasileiense, 1995. P. 89.

A partir desse núcleo formaram-se as exposições “Vanguarda Brasileira”, na reitoria da UFMG, em Belo Horizonte e a exposição “Coletiva de Oito Artistas”, na Galeria Atrium, em São Paulo, ambas em agosto de 1966.

Soma-se a esses dois eventos outra exposição: Propostas 66. O acontecimento previa fazer um balanço da situação da arte de vanguarda no Brasil, com uma série de discussões e exposições. Apoiado pela Secretaria Municipal de Cultura os seminários aconteceram na Biblioteca Municipal, entre os dias 12 e 15 de dezembro de 1966, quando foram tratados os seguintes temas: “Arte de Vanguarda e Organização da Cultura no Brasil”, “Situação da Vanguarda no Brasil”, “Conceituação da Arte nas Condições Históricas Atuais do Brasil”.

O objetivo do seminário era lançar as bases para uma noção de vanguarda tipicamente brasileira, relacionada à realidade, à idéia do novo e à participação do espectador. Assumia-se como posição comum, a partir da noção de arte atual, nacional e atuante, de que a arte tinha um papel modificador da realidade cultural.

Abria-se o campo para a construção de objetos, dos mais variados tipos, abrangendo não só o problema visual, mas a crítica social em razão da conjuntura política do país. Chega-se ao lugar comum daquilo que o crítico Mario Barata chamou de “uma consciência expressiva e intuitiva da atuação das formas, como participação no mundo do humano, político e social de seu tempo”⁹⁵.

As convergências, portanto, se davam na proposição de uma arte fundamentada na relação com a realidade brasileira, no espírito de independência quanto as correntes externas (apesar de reconhecer seu valor construtivo) e no impulso vanguardista de atribuir à arte, mediante ação de críticos e artistas, o papel de modificadora dessa realidade.

De “Propostas 66” resultou o “Declaração dos Princípios Básicos da Vanguarda”, texto que seria publicado em jornais e revistas do Rio de Janeiro e São Paulo. O que nos chama a atenção é que se estabelecia, além de um programa estético, um compromisso de ordem política.

O manifesto era pequeno, constando de apenas oito tópicos, no qual chamava a atenção para uma “participação renovadora e para a análise crítica da

⁹⁵ - Citado por: PECCININI, Daisy. Op. cit. P. 136.

realidade”, podendo ser usados todos os métodos de comunicação com o público: rádio, TV, jornais, panfletos.

Junto com o manifesto foi programada uma exposição nacional de vanguarda a “Nova Objetividade Brasileira”, prevista para se realizar no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1967.

Um dos tópicos do “Esquema Geral da Nova Objetividade” era a “abordagem e tomada de posição em relação aos problemas políticos, sociais e éticos”.⁹⁶

Uma das contribuições que marcaram a idéia de participação política na vanguarda que se organizou na Nova Objetividade Brasileira foi a da arte concretista, com sua proposta de programas políticos nos anos 50, com a intenção de interferir na realidade e no contexto da sociedade industrial. Esse ideário seria repensado pelos artistas sob outra estratégia na década seguinte, estimulados pela rebeldia ao regime militar.

O acento de crítica social da Nova Objetividade Brasileira pode ser percebido, por exemplo, em obras como *Caixa N.5*, de 1966, de Avatar Moraes, *Visão Total*, de Carlos Zílio, *Pátria Amada*, de Marcelo Nitsche. Essas obras nascem sob o impulso daquilo que Oiticica chamou de “necessidade de fundamentar a vontade construtiva no campo político-ético-social”. Marcavam, portanto, um dos ideais e, principalmente, uma das características da nova objetividade: a tomada de posição em relação aos problemas políticos.

Então, qual o papel do artista brasileiro coerente com a conjuntura histórica do país? A resposta é visível: a criação de uma vanguarda não alienada.

Entretanto, a continuidade dessa movimentação estava sujeita a interrupção pela ação da própria conjuntura brasileira. O clima de liberdade relativa, mantida até 68, acabou com a criação do AI-5, que aumentou a repressão política e instalou a mais severa censura no país.

Com o AI-5, politicamente falando, estava criada a centralização do executivo e o fortalecimento dos militares no poder. Uma espécie de golpe dentro do golpe foi responsável pelo endurecimento da repressão, pela implantação da

censura e da perseguição aos estudantes, jornalistas, padres, operários artistas, professores e intelectuais. O AI-5 inaugurava a fase de consolidação do Estado de Segurança Nacional, atribuindo ao presidente poderes de decretar o estado de sítio, o recesso do Congresso, a intervenção nos Estados, a suspensão dos direitos políticos e a cassação de mandatos, bem como a emissão de *habeas-corpus* para crimes contra a segurança nacional.

O general Médici (1969/74), escolhido pelo alto comando das Forças Armadas para governar o país, implantou um verdadeiro império de terror durante o seu governo. Foi nesse período que se registraram as mais graves denúncias sobre invasões de domicílios, tortura, assassinatos e “desaparecimentos” de presos políticos, através da ação dos DOI-CODIs, visando a extinção de qualquer tipo de oposição ao governo.

Consequentemente, o isolamento e a marginalidade dos artistas, ou dispersão pelo exterior, foram os principais causadores da destruição da atividade da vanguarda nos anos 70 no Brasil.

Um depoimento de Jean Bogichi, que era um dos criadores da Galeria Relevo, do Rio de Janeiro, demonstra as razões políticas para o enfraquecimento das atividades artísticas já em 1968, quatro anos após o golpe militar:

“Em 1968, a situação brasileira era muito deprimente, lembrava meus tempos de juventude na Romênia. Os artistas sentiam-se reprimidos em sua atividade criadora, a censura retirava obras de salões e bienais e meus melhores amigos – Dias, Gerchman, Gullar e Mário Pedrosa – começavam a deixar o país, exilados ou espontaneamente”.⁹⁷

⁹⁶ - CATÀLOGO. Uma Nova Objetividade Brasileira – Museu de Arte Moderna – Rio de Janeiro abr./1967.

⁹⁷ - MORAIS, Frederico. Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Topbookes, 1995. p.268.

III – A Temática Política na Arte de Vanguarda

3.1- Tortura, Morte, Seqüestro e Desaparecimento

3.1.2 – Apresentação

“O que é nefando, indigno de nomear, se confronta com a urgente necessidade de dar nome aos cadáveres”. (Paulo Herkenhoff)

O presente capítulo tem como objetivo relacionar e estudar algumas das obras de arte produzidas pela vanguarda brasileira, durante o período de 1964 a 1979, que tratam dos temas como tortura e morte, seqüestro e desaparecimento de pessoas, durante o regime militar.

Fica claro que nosso objetivo não é apresentar uma nova pesquisa histórica sobre o problema da tortura e da morte durante o regime militar brasileiro. A existência de uma farta bibliografia sobre o tema, salientando-se as pesquisa do grupo “Brasil Nunca Mais”⁹⁸, nos deixa livres para enriquecer o debate sobre as referidas questões investigando os temas a partir do universo das artes plásticas.

Para um melhor entendimento da questão apresentamos em Anexo II um pequeno resumo do problema da tortura e da morte durante o regime militar no Brasil.

⁹⁸ - O projeto de pesquisa "Brasil Nunca Mais" estudou a repressão exercida pelo Regime Militar a partir de documentos produzidos pelas próprias autoridades repressivas. A pesquisa reuniu cópias dos processos políticos que transitaram pela justiça militar brasileira entre abril de 1964 e março de 1979, especialmente aqueles que atingiram a esfera do Superior Tribunal Militar. Foram obtidas cópias de 707 processos completos e dezenas de outros incompletos, num total que ultrapassou 1 milhão de páginas. Sobre os processos uma equipe de pesquisadores se debruçou durante cinco anos, produzindo um relatório de aproximadamente 5.000 páginas, contendo informações sobre violentas torturas rotineiras, mortes e desaparecimentos de pessoas que se opunham ao regime militar ou que eram tidas com tal. Uma síntese desta pesquisa foi publicada no livro: Brasil: Nunca Mais (Prefácio de Dom Paulo Evaristo Arns). Petrópolis: Ed. Vozes, 1985.

No momento seguinte, buscaremos compreender de que forma o artista brasileiro criou, sob o impacto da violência militar, as formas de sua arte ao tratar dos temas tortura e morte, seqüestro e desaparecimento de pessoas.

Desde já adiantamos que vários artistas trataram de forma profunda os problemas da violência militar, ora investigando as razões, métodos e conseqüências dessa prática, ora fazendo de suas obras uma estratégia de denúncia da violência praticada durante o Regime Militar. O uso de metáforas, imagens entrecortadas, de destruição e decomposição, o caráter inacabado e fragmentário de sua linguagem, servem para denunciar, alegoricamente, a crueldade destruidora da vida das pessoas que chegavam aos porões militares, em geral acusadas de “subversão”.

3.1.3 – As artes plásticas: a questão da tortura, da morte, seqüestro e o desaparecimento dos opositores

A problemática da tortura, da morte e do seqüestro com o conseqüente desaparecimento de pessoas nos anos 60 e 70, foi tema de várias obras de diversos artistas plásticos relacionados à vanguarda brasileira. Dentre eles podemos citar João Câmara, Alex Flemming, Antonio Henrique do Amaral, Hélio Oiticica, Antonio Dias, Rubens Gerchman, Antonio Manuel, Cildo Meireles, etc.

Estas questões receberam tratamento artístico diferenciado por cada artista. Por isso, optamos por estudar as obras não só dentro do contexto da realidade política em que se insere, mas também dentro do contexto estético e de criação de cada artista. Assim, preferimos trabalhar de forma individual com os artistas no quadro das atividades artísticas dos anos 60 e 70.

3.1.4 – João Câmara

A atividade artística profissional de João Câmara inicia-se em 1964. Avaliando-se o conjunto de sua obra, pode-se perceber nela “uma intenção determinada e constante em traduzir, conscientemente, uma visão crítica do

mundo”.⁹⁹ Mais especificamente, o que interessa à Câmara é expor os meandros da nossa história pautando sua obra numa temática sócio-política.

Um dos procedimentos que fica claro na sua obra é o desejo de recorrer ao passado para dialogar e questionar o presente. Câmara desloca para o presente aquilo que foi recuperado do passado, num processo de atualização do passado e desestabilização do presente. É o caso, por exemplo, de trazer para o período do Regime Militar imagens do período Vargas ou a Inconfidência Mineira ou a morte de Marat para o contexto dos anos 80.

Através de sua obra, Câmara cria metáforas e alegorias que visam denunciar e ironizar as mazelas do poder. Num momento onde a censura e a repressão política são marcantes, o recurso alegórico é ideal para não situar sua obra num contexto político específico, ou possível de ser facilmente determinado.

Na sua obra, as alegorias funcionam como “radiografias” a serem reveladas para que se vislumbre os abusos destrutivos da classe dirigente e sua vontade de poder.

Em 1967 João Câmara recebeu o Grande Prêmio do IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal por sua obra “Exposições e Motivos da Violência”. Tal premiação gerou polêmica, pois Hélio Oiticica, um dos concorrentes, considerado um dos maiores artistas da vanguarda urbana, foi preterido por um artista pernambucano que vivia à margem do eixo cultural Rio-São Paulo. Mário Pedrosa, presidente do júri, encarregou-se de escrever um documento para esclarecer os critérios adotados para a escolha de Câmara. Neste documento esclarece que, além de sua autêntica plasticidade, a arte de João Câmara era carregada de sentido político. Seguem suas palavras:

“(...) a representação de Pernambuco traz uma nota nova ao salão: Câmara, contribuindo para a pintura brasileira com um elemento que lhe faltava: o vigor descritivo do protesto social. (...) O júri decidiu conferir o Grande Prêmio a Câmara, pela violência e agressividade de sua mensagem pictórica, em si mesma de autêntica plasticidade.”¹⁰⁰

⁹⁹ - LOPES, Almerinda da Silva. Op. cit. p. 53.

¹⁰⁰ - Citado por: LOPES, Almerinda da Silva. João Câmara: o revelador dos paradoxos políticos-sociais. São Paulo: EDUSP, 1996 - (Artistas Brasileiros; 2). p. 36.

Ferreira Gullar, um dos militantes do neoconcretismo, ao lado de Hélio Oiticica, chamou a atenção para a premiação de Câmara neste Salão, anotando o “reconhecimento, por parte de expressivas figuras da crítica de arte, da influência de fatores extra-estéticos na apreciação das obras de arte.”¹⁰¹ Os fatores extra-estéticos não eram outros que a crítica política.

Estes fatos chamam a atenção para uma das características da arte de Câmara: sua vontade de criação de uma arte política. Antes do episódio comentado acima,

“poucos meses depois do golpe militar de 64, Câmara participa com outros membros de uma exposição de cartazes na Faculdade de Direito do Recife. Algumas obras da mostra protestam contra a tortura e contra a situação política. Consideradas ofensivas à Revolução, às entidades democráticas, à religião e aos costumes, são apreendidas e destruídas pelo exército. Entre as obras confiscadas estava *A Cruzada*, que satirizava o desfile das participantes femininas da Cruzada Democrática, pintada por João Câmara”.¹⁰²

Um ano após sua premiação no Distrito Federal, Câmara participa da II Bienal da Bahia, aberta em dezembro de 1968 e fechada no dia seguinte pelos órgãos de repressão do governo militar.

Em 1969, Câmara é convidado a participar da Seletiva à IV Bienal de Paris. Cria para o evento, um conjunto de quadros que retratam enormes cabeças de generais, legisladores e religiosos que denomina *Pseudopersonas Nacionais*. As obras foram censuradas pelo governo militar junto ao trabalho dos demais artistas selecionados. O fato gerou polêmica nacional e internacional, como diz Frederico Moraes:

“(...) é em 69, já em plena vigência do AI-5, que o conflito com a censura chegou ao seu ponto mais tenso com a proibição da mostra dos artistas selecionados para a representação brasileira à IV Bienal de Paris, no

¹⁰¹ - LOPES, Almerinda da Silva. João Câmara: o revelador dos paradoxos políticos-sociais. São Paulo: EDUSP, 1996 - (Artistas Brasileiros; 2). p. 36.

¹⁰² - LOPES, Almerinda da Silva. João Câmara: o revelador dos paradoxos políticos-sociais. São Paulo: EDUSP, 1996 - (Artistas Brasileiros; 2). p. 32.

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O que provocou um enérgico protesto da Associação Brasileira de Críticos de Arte (...) sob a presidência de Mário Pedrosa, na forma de um documento no qual a entidade anunciava seu propósito de não mais indicar seus membros para integrar júris de salões e bienais. (...)

A repercussão, no exterior, do fechamento da exposição do MAM e o documento da ABCA foi enorme, provocando um boicote internacional à Bienal de São Paulo. (...) Os prejuízos proporcionados pela ação da censura em 68/69 tanto internamente (criando a chamada “fossa cultural”: um sentimento negativista de que não há muito mais o que fazer) e externamente (para a imagem cultural do Brasil) forma irreparáveis. A bienal paulista, já em franco declínio, desde a década passada não conseguiu mais despertar a atenção de artistas importantes.”¹⁰³

No ano de 1971, Câmara participa do Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro com uma obra que tem como tema a tortura: *Uma Confissão* (fig. 8). Esta obra foi adquirida para o acervo do Museu de Arte Contemporânea de Universidade de São Paulo (MAC-USP).

Convidado pelo crítico Clarival do Prado Valladares e pelo embaixador Rubens Ricupero (diretor de assuntos culturais do Itamaraty) para participar, em 1973, da representação nacional na Bienal de Veneza, João Câmara cria a série *Cenas da Vida Brasileira*.¹⁰⁴ “Por motivos nunca declarados, mas, ao que parece, novamente censuradas e proibidas de saírem do país tais obras, teve outra vez frustrada a sua participação naquele evento internacional.”¹⁰⁵

A situação volta a se repetir quando Câmara é convidado a participar como um dos artistas a representar o Brasil na VIII Bienal de Paris de 1973.

Em 1978, Câmara deixa de participar de I Bienal Latino-Americana, cujo tema era “Mitos e Magia”, justificando sua recusa, em função de seu desejo de produzir uma obra político-histórica, com as seguintes palavras: “Minha obra tem a ver com a história de meu país e com minha própria história pessoal, para cujo

¹⁰³ - MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975. p. 102.

¹⁰⁴ - A obra *Cenas da Vida Brasileira* foi adquirida, em 1980, pela prefeitura do Recife. Encontra-se exposta, em caráter permanente, na Galeria Metropolitana de Arte do Recife.

¹⁰⁵ - LOPES, Almerinda da Silva. Op. cit. p. 44.

entendimento de nada nos servem os mitos e as magias, recursos de confusão dos manipuladores da cultura".¹⁰⁶

As palavras acima justificam a existência das obras que estudaremos a seguir.

Uma Confissão

Uma Confissão (fig. 7), de 1971, é uma obra de cores gritantes e figuras tensas, que se misturam a signos de visível conotação crítica à tortura e à condição política do Brasil durante o Regime Militar.

Diante do quadro chegamos à uma sala devidamente preparada para as seções de tortura. A tela prenuncia as palavras ouvidas de um policial por uma vítima da tortura, José Elpídio Cavalcante, quando foi transportado, com a cabeça encapuçada, para um local onde seria torturado: "Aqui não é o exército, nem a marinha e nem a aeronáutica, aqui é o inferno".¹⁰⁷

A cena e as figuras são como que projetadas na tela com o objetivo de nos encarar, provocar e desafiar. O quadro é datado de 1971, quatro anos após o surgimento do decreto AI-5 pela ditadura militar. Neste período, já havia denúncias de tortura, morte e desaparecimento de presos políticos pelo regime militar.

À direita, uma figura nua aparece presa sobre uma roda, sugerindo a roleta usada pelos atiradores de faca no perigoso jogo do circo, cuja finalidade é provocar na vítima lentas cambalhotas que o levam a tontura. Seus braços estão duplamente presos: o punho por uma espécie de algema de ferro e as mãos perfuradas por pregos. O corpo está nu, a cabeça é de cavalo.

¹⁰⁶ - Citado por: LOPES, Almerinda da Silva. João Câmara: o revelador dos paradoxos políticos-sociais. São Paulo: EDUSP, 1996 - (Artistas Brasileiros; 2). p. 38.

¹⁰⁷ - Brasil: Nunca Mais. p. 240.



(fig. 7)

Ao lado, aparece outro homem, uma espécie de torturador, com seus apetrechos de tortura nas mãos. De um lado, sobre os dedos, porta um soco inglês de ferro (imagine-se o estrago que uma pancada dessa pode causar na vítima). Na outra mão, segura um chicote para o açoite, do tipo *plumbatae*, composto de várias tiras e cabo de madeira (semelhante ao que é usado por monges nos seus autoflagelamentos)¹⁰⁸. O homem veste apenas uma calça, aparecendo sobre suas costas o colete de fivelas que caracteriza o suporte para carregar armas usado pela polícia.

Ao lado do torturador aparece um equipamento chamado dínamo, usado nas torturas com choque elétrico. O aparelho é acionado por uma manivela que, conforme a velocidade imprimida, aumenta a voltagem do choque produzido por fios que são presos às partes sensíveis do corpo (ânus, glândula, vagina, língua, dentes, dedos, tímpanos). Se o espancamento deixa marcas, as sequelas do choque são mais fáceis de se apagar. O *arrepio* (como é chamada a tortura com descarga elétrica), geralmente é combinado com a água - já que a água ajuda a corrente elétrica, e vice-versa.

O torturado está preso a uma roda, que dentro da tradição histórica da violência foi denominada *Tortura da Roda*. Esta forma de tortura é usada como uma maneira de quebrar com cassetetes de madeira ou ferro os ossos da vítima deitada e presa aos raios da roda - espécie de pelourinho improvisado para que se dê o castigo do açoite.¹⁰⁹

Entre as duas figuras, sobre a coxa do torturador, aparece um livro aberto numa clara referência aos “guias de tortura” fornecidos pela polícia americana aos aprendizes brasileiros da tortura.

"Do abuso cometido pelos interrogadores sobre o preso, a tortura no Brasil passou, com o Regime Militar, à condição de 'método científico', incluído em currículos de formação de militares. O ensino deste método de arrancar confissões e informações não era meramente teórico. Era prático, com pessoas realmente torturadas, servindo de cobaias neste macabro aprendizado. Sabe-se que um dos primeiros a introduzir tal pragmatismo no Brasil, foi o policial norte-americano Dan Miltrione (...). Quando instrutor em Belo Horizonte, nos primeiros anos do Regime Militar, ele utilizou mendigos recolhidos nas ruas para adestrar a polícia local. Seviçados em sala de aula, aqueles pobres homens permitiam que os alunos aprendessem as várias modalidades de criar,

¹⁰⁸ - O uso da chibata tem raízes já no Antigo Testamento, onde se encontram as modalidades penais mais frequentes da tortura: a morte por *apedrejamento* e por *cremação*, decepção da mão e do pênis e *flagelação* (40 chicotadas).

¹⁰⁹ - “Se alguma coisa pudesse ser escolhida como vestígio representativo da espécie humana em sua passagem pelo planeta, bastaria a roda e suas múltiplas aplicações - entre elas a tortura.”. In: MATTOSO, Glauco. *O Que é Tortura*. São Paulo: Brasiliense, 1984 (Col. Primeiros Passos, 73). p. 55.

no preso, a suprema contradição entre o corpo e o espírito, atingindo-lhes os pontos vulneráveis"¹¹⁰.

Mas as aulas de tortura não eram utilizadas apenas com mendigos, como comprova o estudante Maurício Vieira de Paiva, de 25 anos, que em depoimento diz que

"o método de torturas foi institucionalizado em nosso País e, que a prova deste fato não está na aplicação das torturas pura e simplesmente, mas, no fato de se ministrarem aulas a este respeito, sendo que, em uma delas o interrogado e alguns dos seus companheiros, serviram de cobaias, aula esta que se realizou na PE da GB, foi ministrada para cem militares das Forças Armadas, sendo seu instrutor um tem. Haylton, daquela U.M; que, à concomitância da projeção de 'slides' sobre torturas elas eram demonstradas na prática, nos acusados, como o interrogado e seus companheiros, para toda a platéia; (...)"¹¹¹.

A nudez do torturado é um fator comum no ato da tortura: uma pessoa trajada atrapalha o trabalho de qualquer torturador e pelado você está mais indefeso, e ainda por cima, acanhado. Ou seja, além do desnorteamento (por estar preso a uma roda giratória), some-se a vergonha e o medo (devido a sua total exposição).

A nudez do torturado era também usada no pau-de-arara, instrumento de tortura supostamente criado no Brasil.

Na tal de Câmara o torturador, numa visão sadomasoquista, usa instrumentos de tortura como símbolos de prazer, colocados aqui como falos, como é o caso do cabo do chicote com o qual, sem dúvida, o torturador buscará estuprá-lo¹¹² - a indicação sexual aparece também impressa na capa de um livro que está aberto sobre a coxa do torturador.

¹¹⁰ - Brasil: Nunca Mais, p. 32

¹¹¹ - Brasil: Nunca Mais, p. 31

¹¹² - No Estado Novo, a escritora Pagu foi empalada pela frente com um cassete, e faziam com o mesmo movimentos vários, até que o sangue saiu em golfadas e a mulher perdeu os sentidos" (segundo David Nasser). In: MATTOSO, Glauco. Op. cit. p. 20.

No quadro, parafraseando Jean-Paul Sartre, o verdugo coabita com sua vítima, como se fosse sua esposa, e este par enlaçado mergulha na noite da abjeção.

Umberto Eco comenta os efeitos da tortura sobre o homem:

“Se há uma coisa que excita mais os animais que o prazer é a dor. Vives, sob tortura, como sob o poder de ervas que provocam visões. Tudo o que ouviste contar, tudo o que leste, volta-te à cabeça, como se tu fosses transportado, não para o céu, mas para o inferno. Sob tortura dizes não só o que quer o inquisidor, mas também o que imaginas que possa dar-lhe prazer, porque se estabelece uma ligação (esta sim verdadeiramente diabólica) entre ambos...” (Umberto Eco).¹¹³

Na tela *Uma Confissão*, de João Câmara, todo o espaço é preenchido por uma iconografia dramática, mas de extrema plasticidade. A construção rompe com o realismo visual. O artista não é condizente com a versão oficial, nem com uma ótica apenas objetiva. Interessa mais os protagonistas e a cena que com eles é possível engendrar que propriamente o fato político ou histórico. Por isso, o uso de uma articulação formal e metalinguística dos códigos visuais, construídos e manipulados como símbolos e metáforas. O que importa é a maneira como esses símbolos artísticos se tornam linguagem expressiva.

A contrição muscular do torturado demonstra o momento culminante da dor, onde todos os músculos se crispam.

O poder muscular do torturador não quer demonstrar senão a brutalidade do opressor e o preparo físico do corpo do militar, este "corpo dócil" de que falava Foucault. Mais especificamente, no capítulo intitulado "Disciplina - Os Corpos Dóceis", de Vigiar e Punir, Michel Foucault comenta a formação do corpo disciplinado dos soldados. Trata-se de

"trabalhá-lo detalhadamente; de exercer sobre ele uma coerção sem folga, de mantê-lo mesmo ao nível da mecânica - movimentos, gestos, atitude, rapidez (...). Uma 'anatomia política', que é também igualmente uma 'mecânica

do poder`, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos "dóceis". (...) a coerção disciplinar estabelece no corpo o elo coercitivo entre uma aptidão aumentada e uma dominação acentuada." ¹¹⁴

O rosto de cavalo emprestado à figura do torturado aponta para a transformação do homem em animal sob a tortura, sugerindo que a tortura desfigura e desumaniza a vítima. Os pregos que aprisionam suas mãos à roda denotam a idéia de martírio (em termos alegóricos, de todos os martírios da história).

Na tela, as imagens são colocadas dentro de um espaço imóvel, que tende a anular o ritmo imposto às formas, maneira que encontra para parodiar a imobilidade histórica e social daquele momento.

A figura humana se apresenta na forma de torções, posturas desconfortáveis, fragmentações e amputações. O tensionamento das figuras corresponde à realidade de um tensionamento político, que revelam os motores profundos e inconfessáveis da vontade de dominação da classe militar no poder. A tela busca dissecar, revelar, de maneira impiedosa os vícios e mecanismos desse poder.

Uma linguagem construída alegoricamente que exige do interlocutor persistência para desvendar seus enigmas, chaves de sua imaginação e fantasia. "(...) Alegoria: que se diga algo diverso do que se quer, mas que o que se quer dizer possa também ser dito diretamente." ¹¹⁵

João Câmara recorre à reutilização de imagens, símbolos e temas, inserindo-os em seu trabalho, onde assumem novo sentido ou significado. O artista também refere-se à problemática do homem universal, uma vez que não

¹¹³ - Citado por MATTOSO, Glauco. Op. cit. p. 56.

¹¹⁴ - FOUCAULT, Michel. Vigiar e Punir: história da violência nas prisões. Petrópolis: Vozes, 1986. p. 126-127.

¹¹⁵ - GADAMER, Hans-Georg. A Atualidade do Belo: a arte como jogo, símbolo e festa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985. p.51

lhe atribui uma identidade definida, isto é, não situa essas figuras humanas num contexto social ou político específico, ou possível de ser determinado.

Voltemos a *Uma Confissão*. Ali os vermelhos tornam-se pardacentos. Como se o sangue que deveria estar escorrendo do corpo do torturado, numa estratégia simbólica do pintor, avançasse sobre toda a tela tingindo-a, forrando-a como um verniz.

A alusão à tortura e às sevícias aparecem pela postura incômoda e torturante das imagens nuas. Parafusos e algemas de ferro no torturado e um manual sobre a coxa do torturador apontam a profissionalização e/ou tecnologização da tortura.

Elementos e contextos análogos e ambíguos, ao mesmo tempo: impotência, tortura, a vida em risco - símbolos da tragédia e impotência sugeridos pelo aprisionamento do corpo.

O vigor físico do corpo masculino, que atinge os limites do quadro, mostra uma elaboração apurada da anatomia, busca da concretude física do corpo.

O forte impacto provocado pela obra resulta de suas cores vibrantes e figuras tensas e trágicas, que se misturam a signos de visível conotação à tortura e à condição política que vivia o país.

O *propósito* da tortura e suas *finalidades* são: confissão, castigo, intimidação e sadismo. No caso da obra que estudamos neste momento, a tortura se resume numa extorsão de confissão. Mas quem nos garante que todos os elementos apontados acima não participam conjuntamente na ação do torturador?

Poderíamos pensar, buscando o grande motor da tortura, que no *plano coletivo* a sua motivação pode ser a manutenção do poder (uma “causa nobre” é a melhor justificativa para um serviço sujo), porém, no *plano individual*, a motivação que prevalece é o sadismo (o prazer que se goza com o sofrimento alheio). “A felicidade provém do crime! O alívio, o êxtase sublime proporcionado pelo derramamento do sangue de um outro!”¹¹⁶

Na tela o rosto do torturador expressa satisfação, nenhum descontentamento, nenhuma inquietação. Mesmo estando de costas, sua cabeça

contorce-se e exhibe seu gozo. Construção artística que não se rende ao naturalismo. No rosto do torturado, a face de sua verdade: ser reduzido a um animal.

A prática comum no período da ditadura militar brasileira (e em todas as outras) era a seguinte: se depois de confessar o condenado era punido com tortura, antes que confessasse era interrogado com tortura.¹¹⁷ Nenhuma saída.

A tortura, como dizia La Bruyère, “é uma invenção maravilhosa para perder um inocente débil e salvar um delinquente robusto”¹¹⁸. Síntese perfeita para o quadro de João Câmara.

Em suma, *Uma Confissão* traduz-se em uma crítica mordaz e, ao mesmo tempo, ardilosa, às mazelas do poder vigente, numa sobreposição de interesse estético e visão ideológica.

Exposição e Motivos da Violência (tríptico) –1967

A tela seguinte, *Exposições e motivos da violência (fig. 8)*, constitui por elementos e figuras geometrizadas. Aparecem como instrumentos de opressão e tortura. As figuras humanas por vezes aparecem animalizadas, mecanizadas ou esquartejadas em alguns membros.

Nesta obra vê-se claro o impacto da violência militar sobre o artista. Ali estão elencados os diversos instrumentos amplamente usados pela polícia militar nas suas seções de tortura. Dentro de oito discos aparecem representados estes instrumentos: faca (suja de sangue), martelo, soco inglês, mangueira para afogamento, instrumento condutor de eletricidade e alicate (arrancando uma unha das mãos).

O efeito da violência pelo uso desses instrumentos também aparece. À direita, uma figura pendurada de cabeça para baixo tem seu braço amputado e de

¹¹⁶ - Do conto “Um Feticídio”, de Kafka. In: KAFKA, Franz. *A Colonia Penal*. São Paulo: Nova Época Editorial, s/d. p. 81.

¹¹⁷ - “ Os torturadores acreditavam que seus prisioneiros sabiam de segredos vitais, como os nomes de seus contatos russos ou de militares brasileiros que seriam exterminados. Foram divididos em dois grupos: os que haviam confessado e os que precisavam de mais interrogatório.”. In: SKIDMORE, Thomas. *Brasil: De Castelo a Tancredo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p57.

sua cabeça escorre uma quantidade razoável de sangue que se derrama pelo chão. Em sua perna esquerda dois parafusos que nos fazem pensar em pernas mecânicas. Como vimos acima, vários presos políticos tiveram como consequência da tortura sequelas físicas graves.

Sobre essa figura aparece outra com um estranho capacete e pé de animal. Uma alegoria da animalização militar. É característico das criações de Câmara as suas composições mostrarem imagens fragmentadas ou metamorfoseadas.

No cento da tela aparece uma figura humana no qual a mão é representada como um alicate (um dos instrumentos de tortura). A referência ao caráter militar da figura é representado pela bota e pela faca, ambos materiais usados pelo exército. Este dois elementos se ligam ao personagem através de um disco quer separa o braço e os outros elementos da figura constituída de maneira deformada.

À esquerda, aparece mais uma estranha e grotesca figura humana. Pernas sem os pés, corpo disforme, braços com marcas de corte e a presença novamente da bota militar. Também aparece um quadrado no qual uma mão se insere conotando a presença de mais um instrumento de tortura dentro da tela.

No conjunto, o quadro se constitui por figuras humanas mutiladas ou deformadas. Entretanto, as imagens são genéricas não se especificando a violência e os episódios relacionados à ela. Mas a presença de objetos insólitos (como lâmpadas, figuras metamorfoseadas, objetos pontiagudos que lembram navalhas e cassetetes) não deixa dúvidas: são símbolos de tortura.

¹¹⁸ - Citado por: MATTOSO, Glauco. Op. cit. p. 88-9.



(fig. 8)

Penitente, 1971

Criando uma alegoria através de símbolos religiosos, em *Penitente* (fig. 9), obra de 1971, Câmara volta a denunciar a tortura. Através da fragmentação do corpo e da contraposição entre um corpo saudável (símbolo da vida) e o aparecimento de uma caveira (símbolo da morte), o artista traça o percurso que vai da violência da tortura à morte do torturado.

Alguns elementos indicam a prática da tortura: braços amarrados por cordas, separação do braço e restante do corpo, abajur como condutor de eletricidade, braço esquerdo como que ensanguentado, posição da perna mostrando torções a que os torturado são submetidos.

A relação entre vida e morte também apresenta-se no ovo (símbolo da vida) que se desenha sobre no crânio de caveira (símbolo da morte).

A composição é plana e o espaço opressivamente fechado. As figuras encontram-se instaladas numa apertada sala que nos faz pensar na "solitária", pequena cela onde os presos são isolados.

Em um dos braços amarrados, a mão faz um gesto que no sentido popular significa "vai se ferrar". O "penitente" aparece nu, situação ao qual os presos políticos eram submetidos (como anotamos acima, ao comentar a obra *Uma Confissão*).

O tema da obra, a idéia de penitência, constitui-se como pretexto para criar um conjunto de elementos que sirvam de crítica política. Elementos que, alegorizados, quando arrancados de sua defasagem temporal, são atualizados, inserindo-se num outro tempo e espaço.



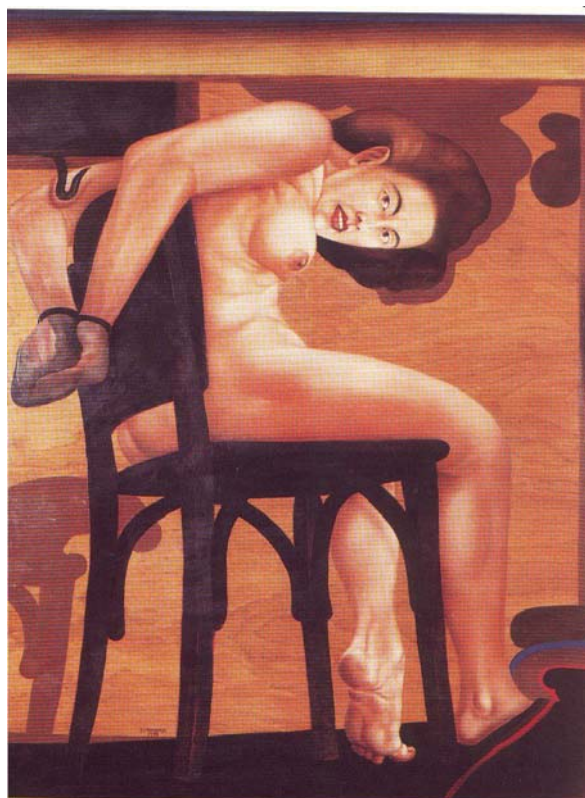
(fig. 9)

As Três Mulheres (tríptico), de 1976

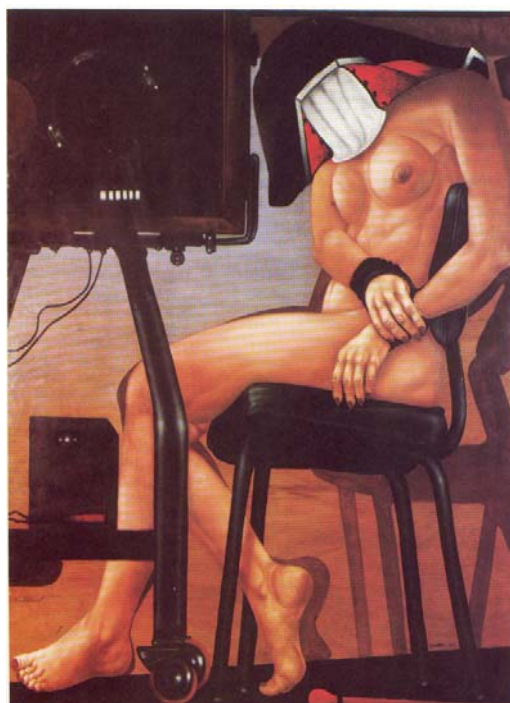
Em sua obra *As Três Mulheres (tríptico)* (figs. 10,11,12), de 1976, João câmara retoma o tema da tortura, agora sendo a mulher a vítima. Os três quadros apresentam a mulher nua ou semi-nua, sentadas numa cadeira, duas delas estando amarradas nos pulsos.

Na primeira tela, temos a mulher nua, sentada na cadeira, com suas mãos amarradas e colocadas para trás, no encosto da cadeira. Perto de suas mãos amarradas aparece um gancho de ferro, semelhante aos usados em açougues para pendurar carnes. A sua posição no quadro é clara: ser usado para pendurar a mulher pelas mãos amarradas. A figura feminina nos olha de frente, com uma certa aflição contida no rosto. Como se pedisse ajuda. A nudez da figura apresenta o típico processo de tortura ao qual as mulheres eram submetidas nas prisões militares. Eram amarradas, desnudadas e abusadas sexualmente. Além disso, choques elétricos eram aplicados aos seus seios e vaginas e objetos e animais eram introduzidos nos seus genitais. O artista apela para a sensualidade do corpo da mulher amarrada querendo com isso demonstrar que, além da tortura, sevícias sexuais eram um procedimento comum da ação militar sobre as presas políticas.

No quadro seguinte (fig. 11) do tríptico, novamente aparece a mulher assentada na cadeira, nua e amarrada pelas mãos. Desta vez seu rosto aparece coberto por um estranho capuz. O objetivo agora é dizer que em alguns momentos o torturado não podia ver o torturador. Ou ainda mais, para se criar um clima de pânico no torturado, encapuzava-o para que não soubesse quais métodos de violência seriam usados nas seções de tortura, com isso aumentando sua insegurança. Ao lado da mulher aparece uma televisão. Sabemos que as torturas com choques elétricos eram praticados com cargas provindas de aparelhos de televisão. E o artista teve o cuidado de retratar os fios elétricos que saem do aparelho.



(figs. 10 e 11)





(fig 12)

Na última tela do tríptico (fig. 12), a mulher aparece desamarrada, apenas com roupas íntimas, ainda assentada, ou meio deitada na cadeira, mas sem que vejamos seu rosto. Suas pernas são apresentadas amputadas. Estranhamente e de uma forma fantasmagórica, as pernas aparecem atrás da figura, no fundo da tela. Os fios desenhados logo abaixo da cadeira ainda nos fazem lembrar dos choques elétricos aplicados às vítimas do regime militar. Um pouco acima dos seios, dois cabos elétricos também surgem, denotando o procedimento de aplicar os pólos negativo e positivo no corpo da vítima para produzir choques.

Outras obras deixam claro o interesse de Câmara em denunciar a tortura. Em *Mesa e Gafanhoto*, de 1967, o artista cria

“(...) uma impassível e resignada figura humana, dotada de estranhos pés-patas-facas e braços amputados, que é obrigada a servir-se de enorme gafanhoto colocado num prato à sua frente, numa alusão a um mundo-cão. Os algozes são despersonalizados e irreconhecíveis (...)”Essa mesma visão crítica da tortura e da desumana mecanização tecnológica – graças à rotulação e à

mutilação do homem – aparece ainda nas obras de 1968, como *Antifábula*. Os símbolos da tortura aparecem de maneira bem clara: discos de gravação, códigos, algemas e um funil (...).”¹¹⁹

De uma forma geral, João Câmara aproveita várias de suas obras para retratar o caráter trágico da tortura. Para isso cria torções, fragmentações e amputações nas figuras. Ainda utiliza amarras e mordanças, ambientes asfixiantes e a decapitação da figura, como no caso do último quadro do tríptico, para reforçar o caráter crítico da obra. Para apresentar o fato histórico, Câmara utiliza-se de um jogo de invenção e reinvenção, a partir do reconhecimento crítico de situações e acontecimentos. A obra é composta, como vimos, através de um complexo jogo de imagens simbólicas (objetos torturantes, amputações, etc) que nos remetem ao contexto próximo ao que a obra foi criada.

O que o artista pretende é um trabalho de impacto, no sentido de revelar à consciência, com as luzes da denúncia, uma realidade obscura mantida em segredo nos porões da repressão política dos anos após 1964.

3.1.5 – Antonio Henrique Amaral

Antonio Henrique Amaral também não deixou de denunciar e refletir com sua obra sobre a tortura e a morte no período militar de nossa história. De 1968 a 1975, período de vigência da ditadura militar, Amaral criou uma série significativa de obras de forte conteúdo político.

Amaral elegeu como símbolo da situação política do Brasil uma fruta: a banana. Em suas telas este fruto será submetido a todo tipo de violência: será amarrada, cortada, perfurada, dependurada, enforcada, etc. “O fruto tropical foi prontamente convertido pelo artista em um modelo não só de país, mas do estado de espírito brasileiro. O artista procurou expressar seu pessimismo, a sua crítica à

¹¹⁹ - LOPES, Almerinda. Op. cit. p. 64.

sociedade brasileira, uma terrível angústia existencial e um ânimo dividido pelo conflito que via em torno de si.”¹²⁰

A banana se traduzirá na obra de Amaral em metáfora do comportamento político. Este símbolo da brasilidade tropical aparecerá representada na sua obra algumas vezes de forma isolada, em cachos ou em penca, não como cartão postal de um paraíso tropical, mas como denúncia da prática mais sombria da ditadura militar: a tortura.

Na obra de Amaral, “o tratamento pictórico cada vez mais perfeccionista dado à banana, bem como o próprio agigantamento das telas restabelecem a importância dessa fruta-símbolo da realidade brasileira e continental. Reconquistado seu prestígio, a banana sofre as mais surpreendentes metamorfoses, sendo freqüentes as analogias com o corpo. Quando aparece confrontada com cordas, garfos e facas, sugere múltiplas implicações políticas.”¹²¹

Depois de utilizar em suas obras, do período de 68 até 75, a banana como motivo representativo da situação política brasileira, Amaral banirá de suas telas essa figura introduzindo, à partir daí, dentes de garfo (os mesmos que perfuravam violentamente as bananas) que perfurarão substâncias que lembram carne, plantas espinhosas de uma floresta e um jogo de justaposição de garfos e facas – todos estes novos temas ainda carregados de evocações sinistras da violência.

As Bananas

Existe uma espécie de narrativa na construção das obras de Amaral que tem a banana como motivo. Estas obras são criadas durante os anos de 1972 a 1974. A narrativa da série das bananas de Amaral nos faz pensar imediatamente na idéia de uma alegoria da seqüência dos acontecimentos que cercavam a vida de um prisioneiro político, da prisão à tortura e morte.

¹²⁰ - SULLIVAN, Edward J. (e outros). Antonio Henrique do Amaral: Obra em Processo. São Paulo: DBA, 1996. p.14.

¹²¹ - MORAIS, Frederico. “O Corpo Contra os Metais da Opressão”. In: SULLIVAN, Edward J. (e outros). Antonio Henrique do Amaral: Obra em Processo. São Paulo: DBA, 1996. p. 43.

Comentaremos a seguir uma série de obras que indicam essa narrativa. De uma forma geral, esse é o quadro que se apresenta. Inicialmente as bananas aparecem, com detalhes em close-up, ou primeiro plano, penduradas por uma corda, que nos leva a pensar na prisão. Passa-se à visão integral da banana (ou bananas) penduradas ainda pela corda. Indicando os preparativos da tortura, podemos ver, em seguida, uma única banana pendurada, em horizontal, por três cordas que lhe são amarradas ao corpo. A seguir, como consequência das torturas infligidas, bananas já aos pedaços aparecem amarradas novamente em cordas, seguindo-se um grupo de obras em que as bananas aparecem cortadas e amarradas a garfos e facas. Em alguns casos, os garfos perfuram as bananas vazando-lhes a polpa. A consequência fatal da violência aparece no fim da série, onde uma banana perfurada violentamente apresenta seus sinais de decomposição.

O crítico Frederico Moraes comenta a série das bananas de Amaral, apontando a relação entre forma e cor, em termos de uma metáfora política:

“Ao primeiro esboço de reação, surge, fortíssima, a repressão e o seu símbolo: a corda que amarra e enforca. Imobilizada, sem forças para resistir, a banana será ainda cortada e perfurada pelos metais da repressão. Um frio corta a nossa medula. Tudo ocorre em primeiro plano como closes do terror. Primeiro o corpo penetrado, em seguida a pele arrancada, os garfos destruindo por dentro a vítima. É a segunda fase, a dos *Campos de batalha*, iniciada em 1973 (...). Nesse momento a banana já se encontrava podre, amarrada, amordaçada. Hematomas cobriam todo o corpo. O contato da banana com uma tecnologia sofisticada acentua o desgaste e a erosão interna da matéria orgânica.

Na primeira subfase, ‘Brasileira’, os verdes e amarelos dominam, dando à sua pintura um caráter luminoso, solar; a ousadia dos cortes e dos enquadramentos indica uma vontade de superar as armadilhas do naturalismo. As mudanças de colorido, com a entrada dos cinzas e pretos, baixando os tons, coincidem com os momentos mais sombrios da repressão política no Brasil. A banana abandona seu habitat natural, passando a freqüentar, agora sozinha, os espaços confinados da repressão e da tortura”.¹²²

¹²² - MORAIS, Frederico. “O Corpo Contra os Metais da Opressão”. In: SULLIVAN, Edward J. (e outros). Antonio Henrique do Amaral: Obra em Processo. São Paulo: DBA, 1996. p 45.

Abaixo, comentaremos rapidamente algumas destas obras.

Detalhe com Corda, 1972 (fig. 13)

Nessa obra, de 1972, Amaral representa um detalhe de uma banana pendurada pelo cabo por uma corda que faz um duplo nó. Se atentarmos para o tamanho da tela, 1,50 X 1,50 cm, veremos que a intenção é chamar a atenção para o detalhe, ou detalhes, que compõem a obra. Outro artifício usado para chamar a atenção para a cena principal é a cor amarela de um fundo vazio que contrasta com a cor da banana e da corda. A fruta e suas cores, amarelo e verde, são uma pista que remetem à cor de nossa bandeira, marcando a localização do país.. A corda, desenhada de forma realista, e reforçada em dois nós, mostra uma intenção de um aprisionamento bem feito. Não podemos deixar de pensar, ao vermos a corda prendendo o cabo da banana, em um membro humano, braço ou perna, preso pela corda.



(fig. 13)

As Duas Suspensas, 1972 (fig. 14)

Também de 1972, a obra *As Duas Suspensas* apresenta duas bananas penduradas por uma corda amarrada em forma de forca. O close dado às bananas enforcadas não nos deixam pensar em nada além delas. O fundo, como na tela anterior, é vazio, embora mais escuro, chamando ainda a atenção para o contraste figura/fundo. Se pensarmos na situação militar, quando várias pessoas, para serem torturadas, eram penduradas por cordas, veremos a intenção de denúncia flagrante nessa obra.

Suspensa Azul, 1973. (fig. 15)

Amaral continua sua série de bananas amarradas e penduradas, no ano de 1973, com a obra *Suspensa Azul* (fig. 15). Agora, sobre um fundo azul, aparece pendurada por três cordas, na vertical, uma única banana. O close reforça a forte presença do corpo da banana preso pelas cordas. A escuridão do quadro cria a idéia de um ambiente claustrofóbico. O tamanho da tela continua surpreendente nos seus 1,20 X 1,80 cm.

Bananas e Corda, 1973 (fig. 16)

Nessa nova obra, denominada *Bananas e Corda*, aparecem três bananas, duas amarradas e uma solta, porém, cortada ao meio. Uma corda grossa envolve as outras duas. O fundo da tela continua vazio, em azul, ressaltando, por contraste, a forte presença das cordas escuras, aprisionando o fruto em amarelo escuro. Dessa vez a corda envolve uma das bananas em quase toda a sua totalidade. A técnica do close-up ainda continua sendo uma forma de nos aproximar da cena que apresenta o jogo de forças entre a corda e as bananas.



(fig. 14)



(fig. 15)



(fig. 16)



(fig. 17)

Bananas, 1973

Ainda no ano de 1973, Amaral retorna ao tema da banana (fig. 17). Dessa vez, em close-up mais aproximado, uma banana aparece cortada em três pedaços, sendo representada ao lado de uma corda grossa. O fundo vazio novamente ressalta o fruto cortado.

O primeiro de N..., 1973

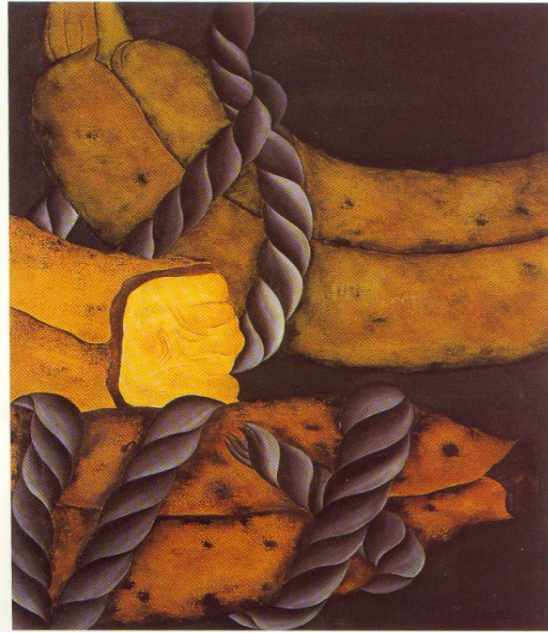
O ambiente claustrofóbico retorna na tela *O primero de N...* (fig. 18), onde três bananas, sendo duas amarradas, aparecem de forma ressaltada sobre um fundo negro. A situação de força das cordas contra a banana é representada pelas voltas que a corda dá em torno da banana localizada na parte de baixo da tela.

Campo de batalha 3, 1973

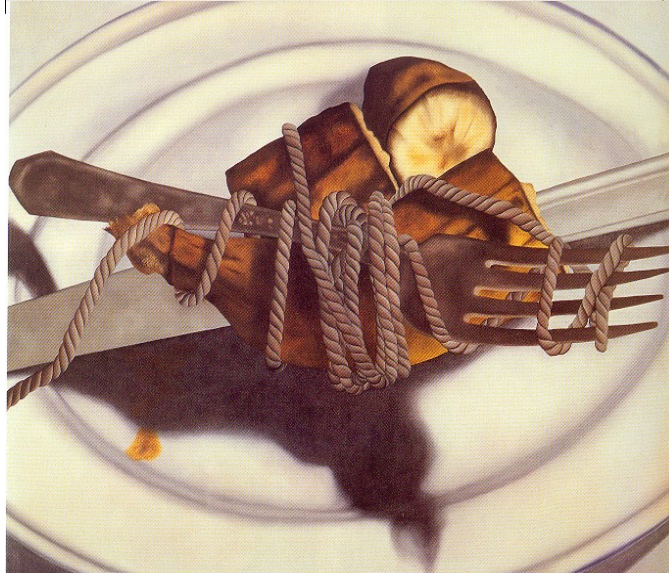
Nesta tela (fig. 19), o próprio título já nos faz pensar no jogo de força constituído pelo artista no conjunto de suas figuras. Às bananas e à corda, acrescenta-se agora a presença de um prato, garfo e faca. Sobre um prato que ocupa toda a tela estão amarrados o garfo, a faca e a banana. A banana se encontra cortada em duas partes. O forte contraste agora se constitui por um fundo e um prato claros, enquanto a banana, a corda, e o garfo são escurecidos.

Campo de batalha 5, 1973

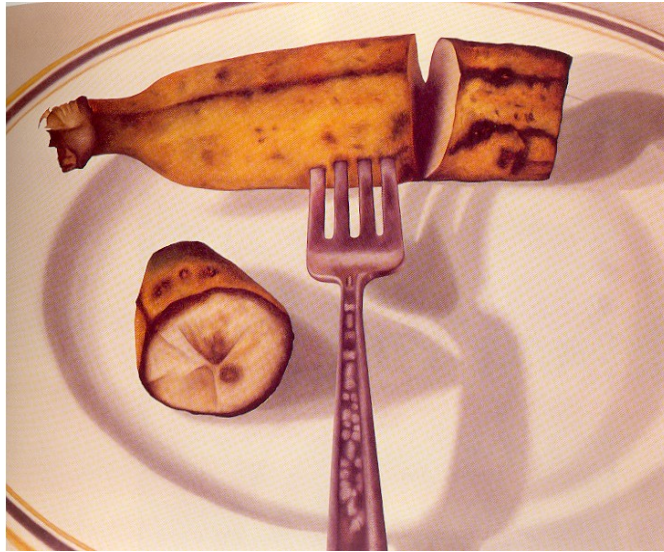
Neste momento, em *Campo de batalha 5* (fig. 20), de 1973, Amaral deixa de retratar a corda prendendo a banana. Agora a banana aparece cortada em três pedaços, mas com um garfo fincado em uma das partes. A cena é representada sobre um prato que ocupa toda a tela. A cor branca do prato faz ressaltar novamente por contraste a banana cortada.



(fig. 18)



(fig. 19)



(fig. 20)



(fig. 21)

Campo de batalha 9, 1973

Aqui aparecem novamente amarradas por uma corda duas bananas e um garfo (fig. 22). Uma faca corta parte da polpa das bananas. A imagem se concentra sobre um prato claro marcando sempre o contraste de cores entre a cena principal e o fundo.

Campo de batalha 12, 1974

No ano seguinte, 1974, Amaral continuará sua obsessiva representação das bananas. Aqui (fig. 23), ela aparece amarrada e cortada ao meio, atravessada por uma faca e fincada por um garfo. A cor da tela diferencia-se das anteriores. Um tom roxo claro constitui toda a representação. O fundo continua vazio, desaparecendo o prato que havia em algumas telas anteriores.

Campo de batalha 13, 1974

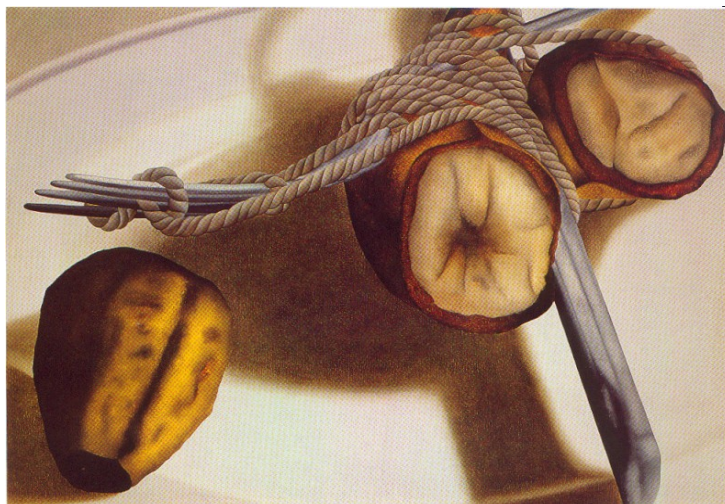
Aqui (fig. 24) reaparecem a faca, o garfo e a corda sobre um prato branco. A banana está cortada em três pedaços, sendo que dois deles estão amarrados entre o garfo e a faca. A corda enrola-se por sobre o garfo a faca e a banana, pressionando os elementos contra si.



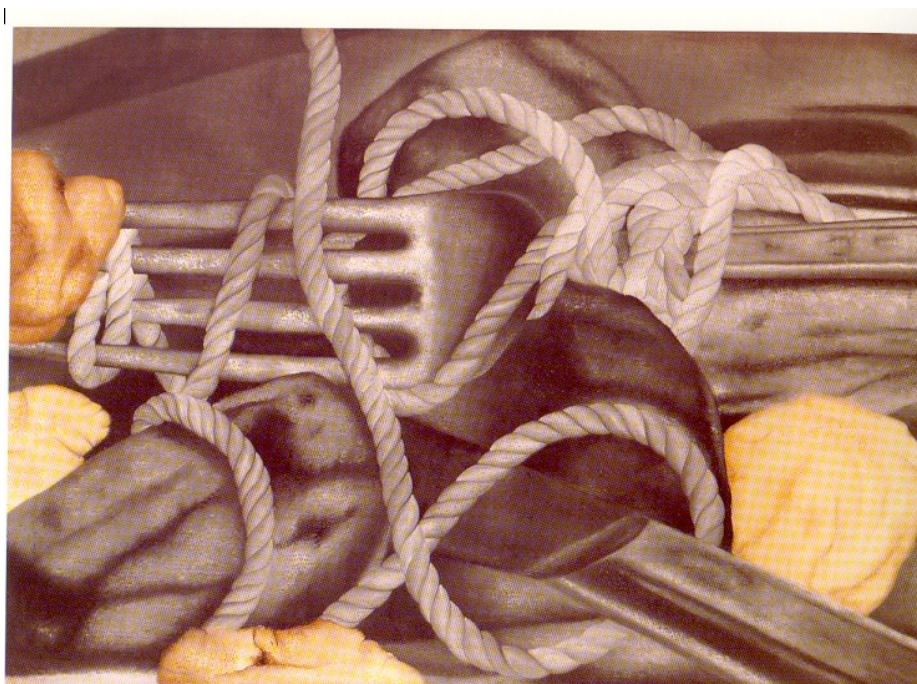
(fig. 22)



(fig. 23)



(fig. 24)



(fig. 25)

Campo de batalha 15, 1974.

Nesta tela (fig. 25), uma novidade é acrescentada ao jogo de violência e força que se estabelece sobre a banana. A cor metálica do garfo e da faca invade a banana, a corda e o fundo da tela. Somente a polpa, agora retirada da fruta, apresenta-se diferenciada, pintada num amarelo pálido. Neste quadro, a luta dos metais contra a natureza orgânica acentua-se quando, pela mudança da cor da fruta, vemos sua vida como que esvair-se.

Campo de batalha 18, 1974.

Amaral retorna às cores originais nesta tela (fig. 26), pintando de cinza a corda, os metais da faca e do garfo. A banana volta ao seu amarelo escurecido. O fundo da tela mostra uma mistura de cores que variam do preto e verde ao claro. As pinceladas são nervosas ao compor o fundo. Duas bananas aparecem: uma sendo cortada pela faca; as duas envolvidas no jogo de força da corda que envolve tudo, garfo, faca e frutos.

Há nesta tela uma movimentação mais ampla, mais frouxa, mas não para tornar menos violenta a cena. Ao contrário, a amplitude dos gestos dos objetos representados aumenta o nível da violência, fazendo, inclusive, um pedaço da banana parecer estar voando depois do corte brusco da faca.



(fig. 26)



(fig. 27)

Campo de batalha 22, 1974

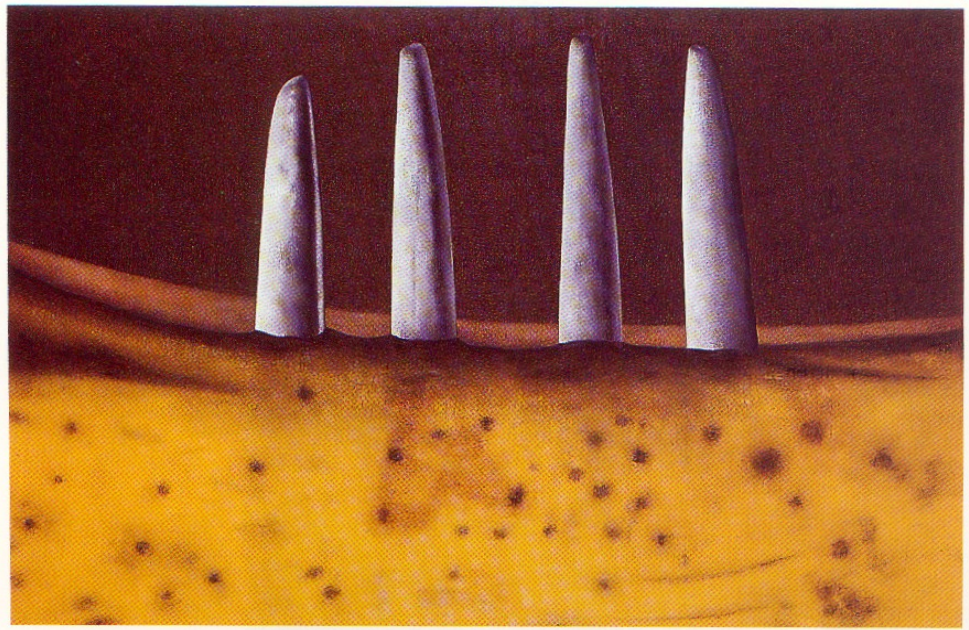
Amaral agora aproxima ainda mais a ação violenta (fig. 27), ao pintar um garfo perfurando uma banana num close muito aproximado. Podemos ver apenas um pequeno pedaço da banana e os dentes do garfo perfurando sua carne. O amadurecimento da banana, que produz manchas em sua casca, lembra hematomas em um corpo. O garfo é escuro, o que o torna pesado. A banana amarelo escura mantém um nível de contraste com o garfo, acentuando seu poder de força e penetração.

Campo de batalha 23, 1974

Nesta obra (fig. 28), vemos as quatro pontas do garfo atravessadas em um banana. A imagem é tão aproximada que não vemos a totalidade da banana, apenas uma pequena parte. O brilho metálico do garfo é reforçado por um fundo escuro vazio.

Campo de batalha 25, 1974

Nesta tela (fig. 29), Amaral inverte a posição do garfo que penetra a banana de cima para baixo. Vemos apenas as grossas pontas do garfo furando a banana. Ao longo do primeiro dente do garfo, à direita, vemos pedaços da polpa da banana. A banana é representada em estado de podridão, sua casca é extremamente escura. No chão podemos ver a sombra dos dentes do garfo.



(fig. 28)



(fig. 29)

Campo de batalha 27, 1974

As conseqüências da violência da força do garfo sobre a banana se mostram evidentes nesta tela (fig. 30). De baixo para cima, penetrando toda a banana, pois os dentes atravessam a banana, o garfo carrega consigo partes da casca e da polpa da banana. O close sobre a fruta é muito aproximado, como em alguns quadros anteriores, deixando-nos ver apenas um pequeno pedaço da banana.

Campo de batalha 28, 1974

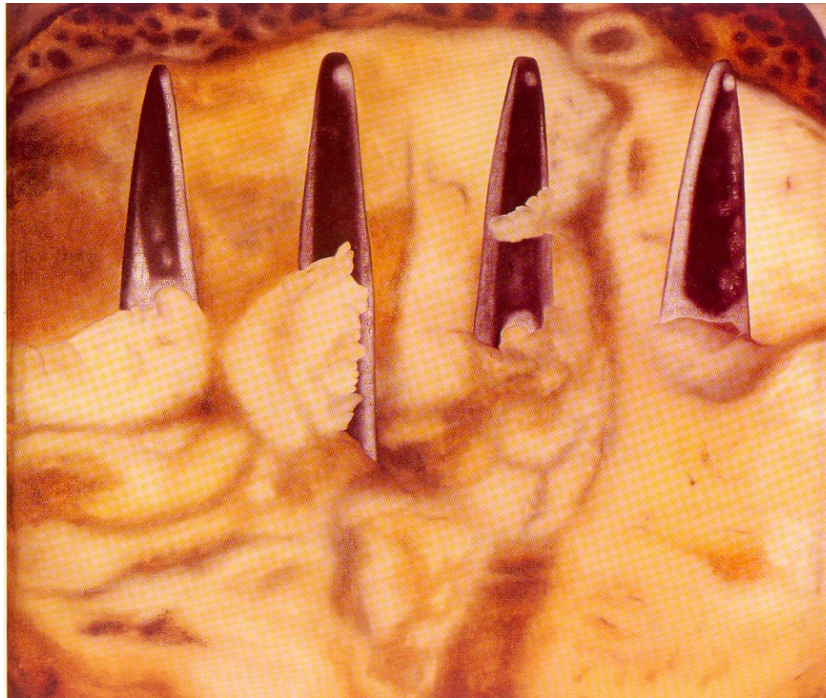
Agora Amaral aproxima em close a polpa da banana sendo perfurada pelo garfo (fig. 31). A polpa toma toda a tela em seu amarelo pálido, fazendo ressaltar a cor escura dos dentes do garfo. Vida evidente o interesse de Amaral em apontar as diferenças entre uma polpa macia, orgânica e o metal rígido, perfurante. O close parece querer mostra, dentro do objeto orgânico, os estragos causados pela perfuração do metal.

Campo de batalha 29, 1974

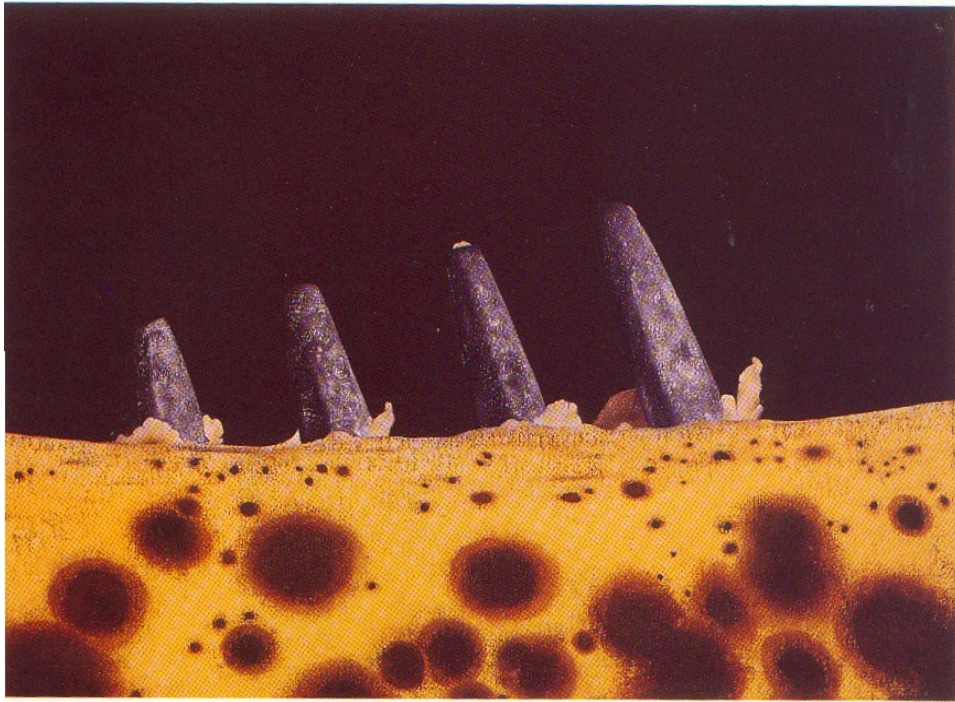
Aqui (fig. 32) Amaral retorna ao close muito aproximado da banana sendo perfurada pelo garfo, só deixando ver as pontas que atravessam a fruta. Novamente as manchas da casca da banana chamam a atenção como se fossem hematomas. O fundo é negro, deixando entrever em primeiro plano a cena violenta do metal perfurando a fruta.



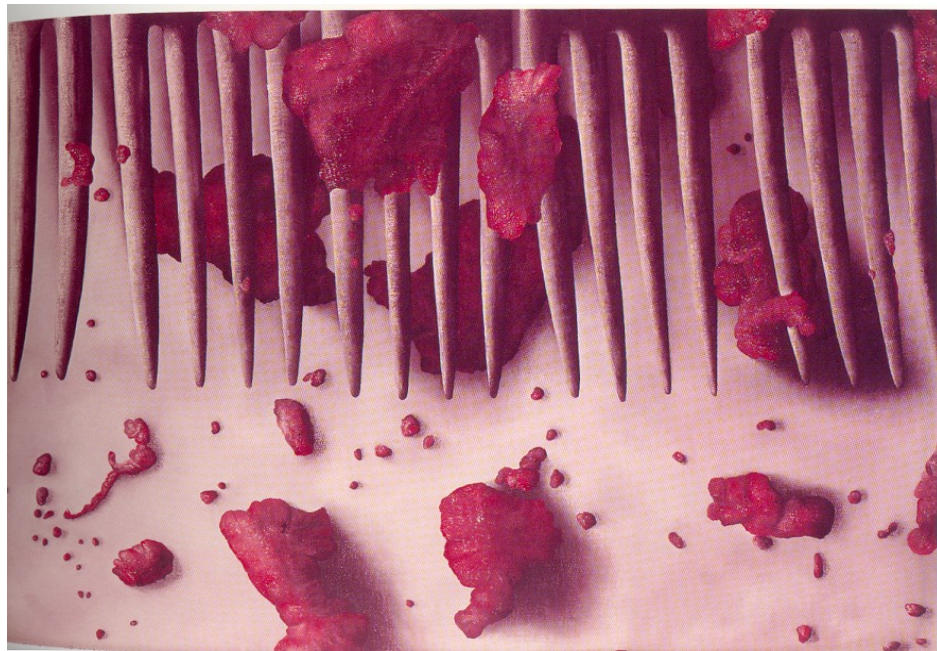
(fig. 30)



(fig. 31)



(fig. 32)



(fig. 33)

Campo de batalha 30, 1974.

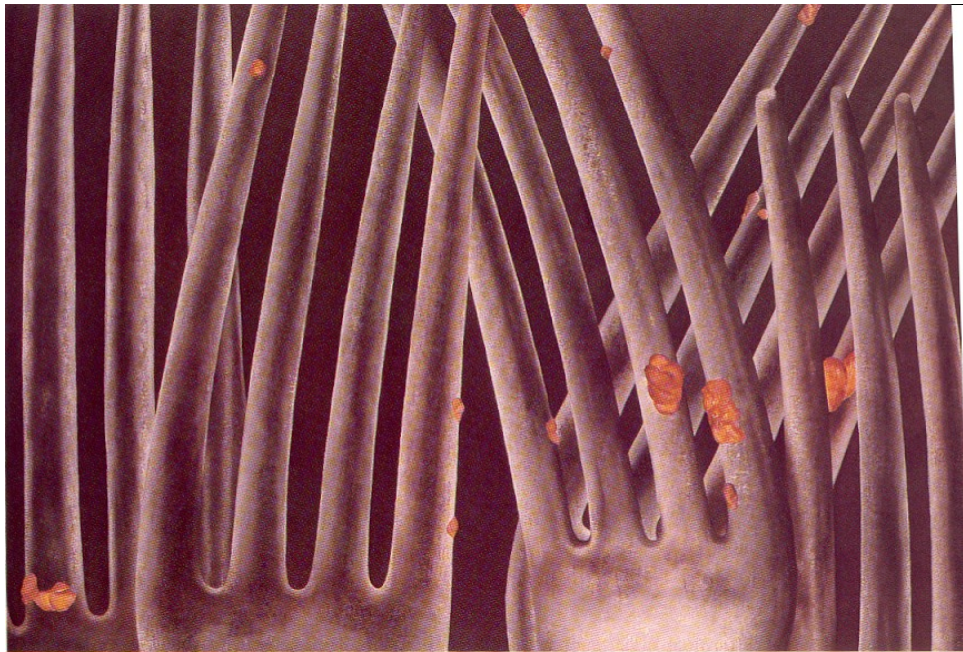
Nesta tela (fig. 33) Amaral decide não ser tão simbólico, decidindo revelar a intenção das cenas de bananas perfuradas por garfos. Apresenta cinco garfos, onde são mostrados apenas os dentes destes e onde estão grudados restos destroçados de pedaços de carne que também se espalham sobre o fundo claro da tela.

Campo de batalha 31, 1974

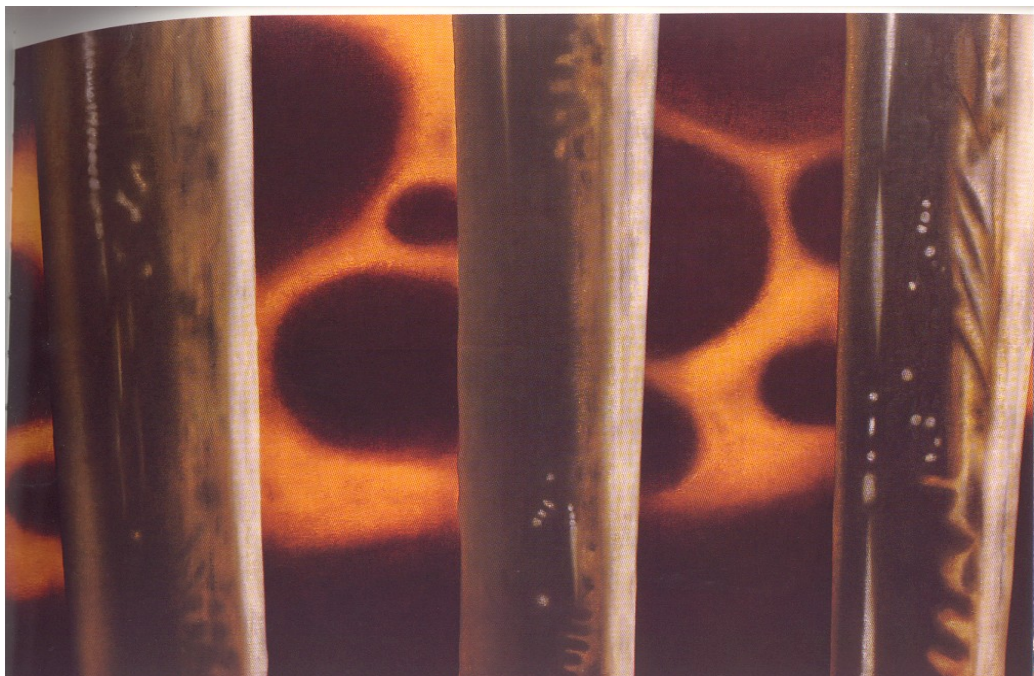
De forma surpreendente, aparecem nesta outra tela (fig. 34) apenas os dentes de cinco garfos, no qual apresentam-se grudados alguns pequenos pedaços da polpa da banana. O fundo é negro, deixando que os dentes, agora num metálico escuro, se sobressaiam tomando toda o quadro.

Campos de batalha 33, 1974.

Desta vez (fig. 35), Amaral dá um close tão aproximado dos dentes do garfo que apenas visualizamos três. Ao fundo, como a representação de uma célula, a casca da banana constituída em amarelo e marrom. A idéia de uma cela é evidente na posição em que os dentes do garfo são retratados como verdadeiras grades a prender a fruta.



(fig. 34)



(fig. 35)

Os metais e as vísceras I e Os metais e as vísceras II, 1975.

Após as séries *Brasiliانا* e *Campos de batalha*, Amaral cria estas duas telas que também visam criar um forte impacto no espectador (figs. 36 e 37). Na primeira obra, a violência do garfo e da faca furando, cortando e despedaçando figuras que remetem às partes interna do corpo humano aponta novamente o desejo de denúncia da tortura no período. Na segunda obra, quatro garfos parecem triturar pedaços orgânicos, em uma mistura de gordura e carne.

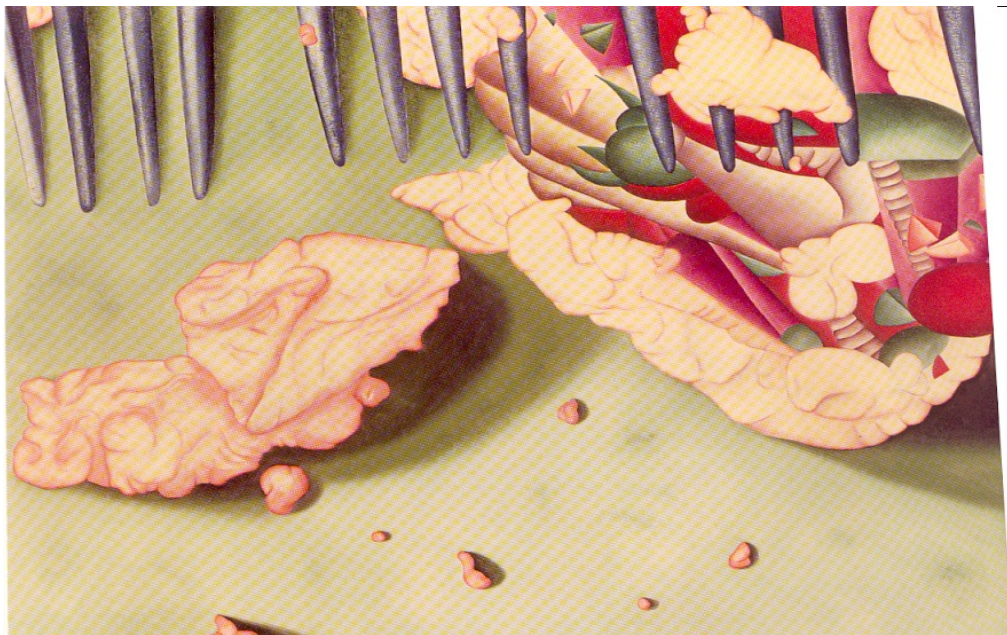
Outra obra que pode ser interpretada em termos políticos é *Casa de Macunaíma VI*, de 1977. Segundo Frederico Moraes,

“o que ele mostra são as raízes culturais de Macunaíma, o Brasil natural, selvagem, virgem, intocado. Apenas os espinhos lembram, simbolicamente, o outro Brasil, o da ditadura, no qual a violência ainda se mantém no plano político e social, como indica o título de uma de suas telas de 1975, *No verde no amarelo, espinhos*.”¹²³

¹²³ - MORAIS, Frederico. Idem Ibidem. P. 46.



(fig. 36)



(fig. 37)

3.1.6 - Cildo Meireles

Desvio para o vermelho II: entorno, 1967-84.

Desvio para o vermelho III: desvio, 1967-84.

As questões da tortura e da morte aparecem em várias obras de Cildo Meireles. Em obras como *Desvio para o Vermelho*, 1967-80, *Estojo de Geometria*, de 1977 e *Inserções em circuitos ideológico: projeto cédula*, de 1970, dentre outras obras, Meireles articula uma crítica à situação de violência política instaurada no Brasil com o golpe militar de 64.

Embora vários trabalhos de Cildo Meireles se tratem de questões mais gerais da política brasileira, os que nos interessam neste momento tratam especificamente dos problemas relativos à tortura e morte no período militar.

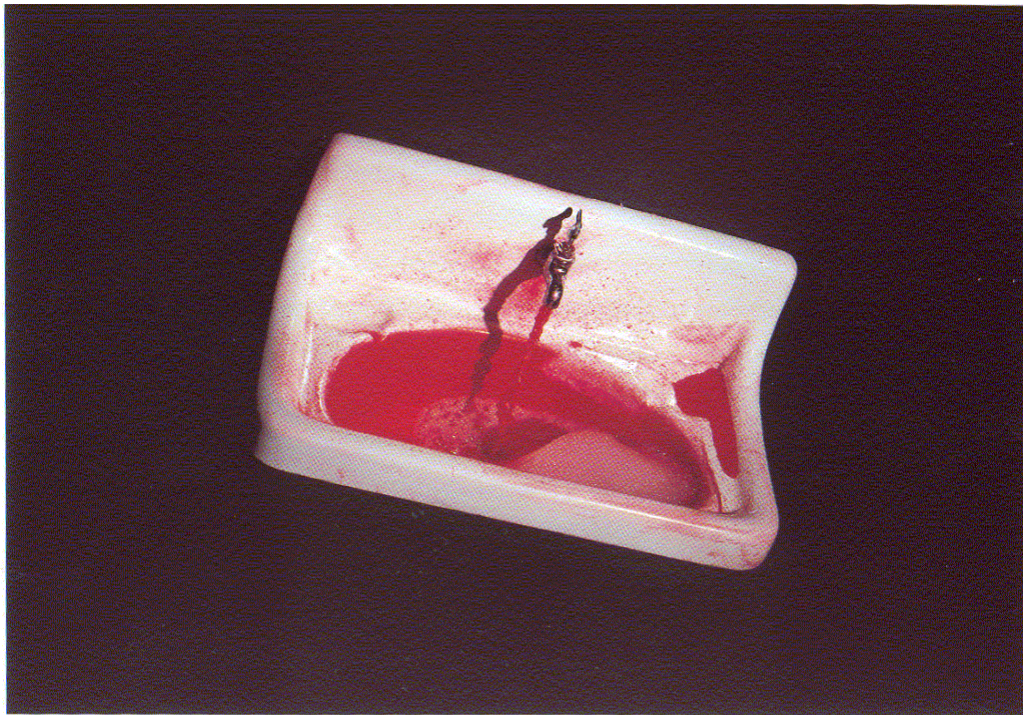
Estas obras se constroem como uma instalação. Na primeira obra (fig. 38), podemos ver, ao fundo, uma sala com chão, móveis e quadros todos vermelhos. Em primeiro plano, sobre um chão preto, uma grande quantidade de tinta vermelha esparrama-se pelo chão provindo de uma garrafa caída. Nesta obra a associação entre vermelho e sangue humano salta aos olhos.

Na outra obra (fig. 39), de uma pia branca inclinada, inserida numa sala escura, jorram da torneira uma água vermelha (com inevitável conotação de sangue) que mancha toda a pia. “A inclinação da pia faz o líquido arrastar-se enfadonhamente no espaço antes que desapareça no ralo. Esse recurso quase cinematográfico é o primeiro sinal de movimento dentro de *Desvio para o vermelho*, e sua irrupção abrupta sugere a cena de um crime, ao mesmo tempo que provoca um impulso de eliminar a evidência fechando-se a torneira.”¹²⁴

¹²⁴ - CAMERON, Dan. “Em foco”. In: HERKENHOFF, Paulo. (e outros). *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Nayf, 2000. p. 90.



(fig. 38)



(Fig. 39)

O aspecto político desta, como de outras obras de Meireles, é notável. Não se pode deixar de pensar na idéia da presença de uma hemorragia, com seu fluxo inexorável de sangue que apanha todos os objetos, tingindo-os de vermelho. A cena tem sua origem na infância de Meireles que foi levado pelo pai para ver um jornalista assassinado e no qual perto da parede onde estava o corpo aparecia escrito com o sangue da vítima: “Aqui morreu um jornalista defendendo a liberdade de expressão”. Vale acompanhar o trecho a seguir que comenta a origem do interesse do artista em criar sua obra *Desvio para o vermelho*:

“Como em muitas obras de Meireles e de outros artistas brasileiros do período, é possível estabelecer um vínculo factual entre as circunstâncias da criação de *Desvio para o vermelho* e a vida sob a ditadura militar que dominou o Brasil de 1964 a 1985. Assim como a conhecida obra *Inserções em circuitos ideológicos: projeto cédula* (1970), em que o artista imprimiu notas com a pergunta “Quem matou Herzog?”, *Desvio para o vermelho* está especificamente associado ao assassinato de um conhecido do artista pelas autoridades. Numa atitude de revolta, dor e protesto, um grupo de amigos da vítima foi ao local do assassinato e pintou o nome da vítima com sangue numa parede. Ao voltarem horas depois, descobriram que o nome tinha sido caído. Segui-se então um jogo de gato e rato, em que o gesto de reforçar o fato visual da morte dessa pessoa repintando seu nome em vermelho era invariavelmente seguido do esforço (igualmente clandestino) da polícia de fazer desaparecer a denúncia.”¹²⁵

Tiradentes: totem-monumento ao preso político, 1970.

Meireles elegeu o tema do sacrifício para arquitetar uma reação à ditadura militar. Para tanto criou, em 1970, a obra *Tiradentes: totem-monumento ao preso político* (fig. 40). O artista recupera a figura histórica de Tiradentes que representa uma visão do corpo esquartejado pela violência política.

Após a radicalização da violência militar, iniciada em 1968, com o decreto AI-5, que levou várias pessoas à prisão e à tortura Meireles acentua sua crítica.

¹²⁵ - CAMERON, Dan. Op. Cit. P. 90-1.

Na semana da Inconfidência, em Belo Horizonte, no ano de 1970, Meireles faz a performance erigindo seu totem.

O totem se constitui também como uma instalação onde madeira, tecidos, galinhas vivas e gasolina são queimadas em uma performance. A destruição dos animais vivos tem como objetivo tornar evidente os crimes cometidos contra os presos políticos.

Em uma estaca de madeira de 2,50 m são amarradas dez galinhas vivas, sobre as quais derrama-se gasolina e ateia-se fogo. O emprego desta violência tem como objetivo denunciar a situação da repressão política. O poste de madeira alude à trave da forca de Tiradentes, os corpos das galinhas evidenciam a idéia de canibalismo. Ao relacionar seres humanos com animais, Meireles investe na idéia de sacrifício. O preso político do título, ao ser relacionado à imagem de Tiradentes, relaciona-se à imagem da liberdade política.



(fig. 40)

Introdução a uma nova crítica, 1970.

Ainda com o objetivo de criticar a tortura, Meireles cria uma cadeira (fig. 41), no qual seu assento é todo forrado de pregos com suas pontas para cima. Esta imagem remete aos instrumentos desenvolvidos pela inquisição como forma de se conseguir a confissão dos hereges. A prática da tortura no Brasil durante o regime militar tinha o mesmo objetivo ao fazer uso desses instrumentos. A obra é criada como instalação e é colocada dentro de um espaço fechado como um quarto de tortura.



(fig. 41)

3.1.7 - Hélio Oiticica

Dentro da obra de Hélio Oiticica aparecem alguns trabalhos cujo objetivo é criticar a situação repressiva imposta pelo regime militar. Neste capítulo nos interessa especificamente uma obra: *Bólide-Caixa 22, Apropriação, Mergulho do Corpo, poema caixa, 4*, de 1967.

Os Bóldes, criados por Oiticica, encaixam-se na tendência da arte de vanguarda dos anos 60 em criar objetos. Abandona-se a tela como forma de criação artística e inicia-se a criação de caixas e/outras objetos. Existe também uma relação com a idéia de se apropriar de objetos já existentes e interferir de uma forma crítica sobre estes objetos. Nesse ponto, deve-se notar, sobretudo, a influência da arte de Duchamp com seus *ready-made* ou o *objet trouvé*.

No caso do bólido *Mergulho do corpo* (fig. 42), fica clara a intenção de denúncia da tortura militar no uso de um de seus métodos: o afogamento. Oiticica serve-se da apropriação de uma caixa d'água, objeto fácil de se encontrar no mercado, onde é colocada água até a metade e onde insere, no fundo, em letras grandes, a frase "mergulho do corpo".

O procedimento de Oiticica, neste caso, deve-se à sua ligação com a renovação sintático-formal da arte a partir do concretismo, neoconcretismo e do construtivismo, aliado à sua relação com o trabalho de Duchamp. A ruptura com o suporte tradicional da pintura é a base desse encontro de Oiticica com essa tradição que alimentou a vanguarda dos anos 60 e 70.

Quanto à intenção política de seus objetos é o próprio Oiticica que revela sua intenção de criar obras com sentido de denúncia social: " (...) contra todos os tipos de forças armadas: polícia, exército etc. Eu faço poemas-protesto (em Capas e Caixas) que tem mais um sentido social".¹²⁶

¹²⁶ - Hélio Oiticica. *Catálogo*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1992.p.25



(fig. 42)

3.1.8 - Jarbas Juarez

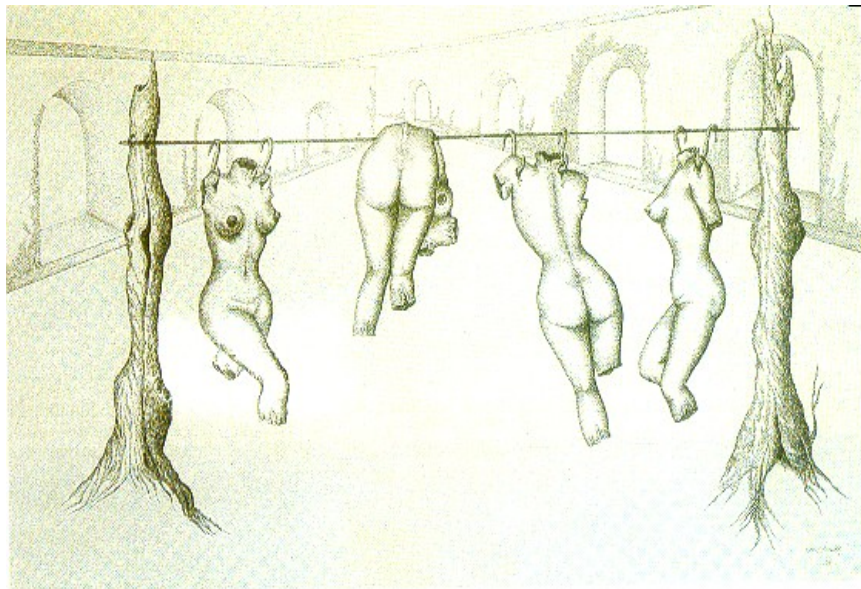
Ainda dentro da perspectiva de construção de objetos, Juarez cria em 1971, através da união de sucata, ferro e madeira, sua obra denominada *Matadouro* (fig.43). Sua obra insere-se na “estética do lixo e do precário” de Schwitters. Sua relação com a Arte Povera – que, no fim dos anos 60 e início dos anos 70, constitui-se como um dos últimos movimentos de vanguarda italianos – é evidente. Segundo o artista José Rezende, “a *arte povera*, apesar de seu caráter alegórico, foi também referência muito forte, pela forma com que ocupa o espaço e também, como trata e escolhe os materiais diversos”.¹²⁷

A intenção da obra é ser lida numa chave alegórica como uma denúncia da tortura. Pendurado por duas traves e uma barra, um objeto metálico, com claras feições de um corpo humano, é pendurado de cabeça para baixo por um gancho semelhante ao usado em açougues para pendurar carnes. Sobre o objeto estão cravados enormes pregos, que denotam a violência sobre o corpo humano. Seus braços, duas chapas metálicas, estão abertos denotando que ainda não estão na posição de abandono. A imagem nos remete imediatamente às descrições de tortura durante o regime militar quando os presos políticos eram submetidos a choques e espancamentos em situação similar. O título, “Matadouro”, faz uma referência às salas de tortura como locais de onde geralmente não se saía vivo e onde se era tratado como um animal pronto para o abate.

¹²⁷ - RESENDE, José. Entrevista a Lúcia Carneiro e Lleana Padilla. Rio de Janeiro: Lacerda ed, 1999. p.49.



(fig. 43)



(fig. 44)

3.1.9 – Sonia Von Brusky

Existe um desenho de Sonia Brusky, de 1968, que parece o irmão siamês da obra “Matadouro” de Jarbas Juarez (acima). Apesar de seu caráter desenvolvido dentro de uma figuração feminina em clima trágico e surreal (não era esse, afinal, o clima imposto ao país pelos militares?), o problema tratado é o mesmo: a tortura. Não se pode negar a consciência expressiva e intuitiva da atuação das formas, como participação no mundo humano, político e social, de seu tempo. O objetivo é a denúncia da carnificina, a exposição dos cadáveres que a ditadura faz surgir.

No desenho que tratamos (fig. 44), aparecem vários corpos femininos pendurados por ganchos semelhantes a estes usados em açougues para se pendurar carnes. Os corpos estão decapitados em suas pernas, cabeças e braços. Aparecem nus dentro de um espaço arquitetônico que pode lembrar corredores de uma prisão. Estão pendurados em uma barra de ferro, sustentada por dois troncos de árvores (referência ao pau-de-arara?).

Tal como nas outras obras apresentadas anteriormente, podemos notar que os artistas não deixam de denunciar o grande número de assassinatos perpetrados pela ditadura militar. Os corpos que desapareciam nos cárceres militares retornavam para a sociedade na forma plástica da arte, mas nem por isso de uma forma menos eloqüente, menos terrível, menos presente.

3.1.10 - Arthur Barrio

Arthur Barrio participou da manifestação artística *Do Corpo à Terra*, em Belo Horizonte, em abril de 1970, com uma obra de denúncia das torturas e mortes que eram praticadas pelos militares. O Artista Antonio dias comenta a obra de Barrio: “Quando Barrio surge com as *Trouxas* ensangüentadas, a ditadura já

tinha deixado algumas ´trouxas` por aí, os ´presuntos` já haviam aparecido em alguns lugares. Naquela época, as pessoas simplesmente sumiam.”¹²⁸

O evento, organizado por Frederico Morais e realizado no Parque Municipal, no centro de Belo Horizonte, durou três dias. Dele participaram artistas mineiros e cariocas, convidados não a exporem suas obras, mas a desenvolver performances, happenings e rituais. O objetivo era reagir dentro do campo estético à realidade do momento. O acontecimento foi definido por Frederico Morais como uma forma de arte-guerrilha: “O artista hoje é uma espécie de guerrilheiro. A arte é uma forma de emboscada. Atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. (...) Na guerrilha artística todos são guerrilheiros e tomam iniciativa.”¹²⁹

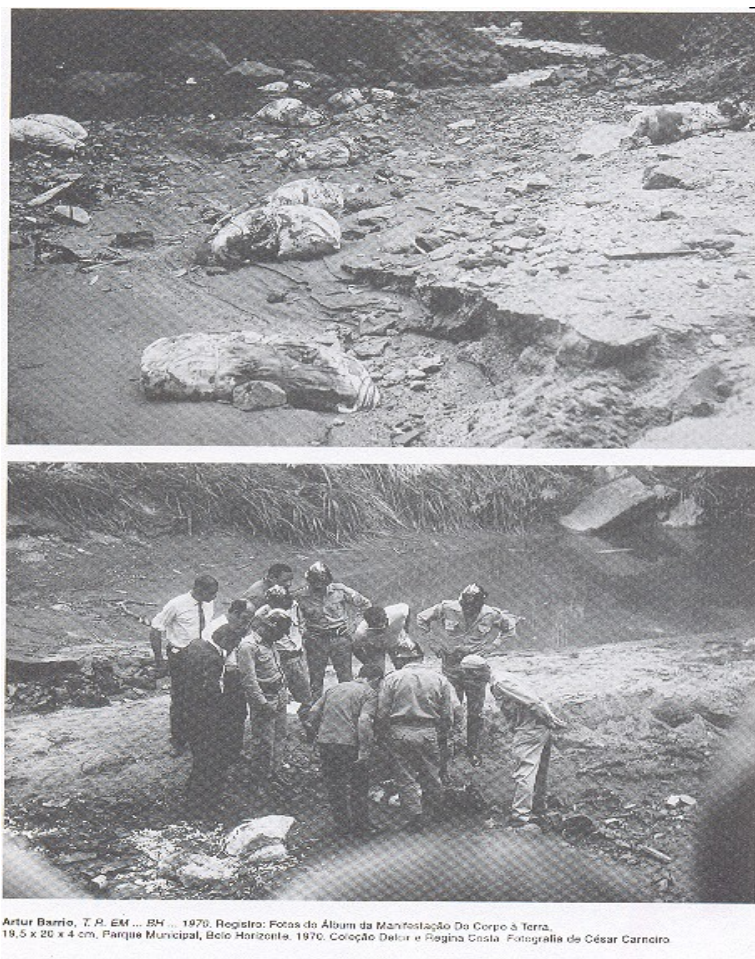
A obra *Trouxas* (figs.45-46), consistia em várias trouxas amarradas e cortadas por golpes de faca, onde inseria-se tinta vermelha. Através do *Happening* Barrio jogava suas trouxas no Rio Arrudas (rio que corta a cidade de Belo Horizonte). As trouxas iam parando pelas margens do rio, chamando a atenção das pessoas que as confundiam com corpos ensangüentados e assassinados. Este era o interesse de Barrio, denunciar o “desovamento” de corpos de pessoas que eram assassinadas nas prisões militares.



(fig. 45)

¹²⁸ - In: DIAS, Antonio. Antonio Dias: entrevista a Lúcia Carneiro e Lleana Pradilla. Rio de Janeiro: Lacerda ed., 1999. p. 15.

¹²⁹ - Citado em: www.itaucultural.com.br - enciclopédia artes visuais: Do corpo à Terra.



Artur Barrio, T. R. EM ... BH ... 1970. Registro: Fotos do Álbum da Manifestação De Corpo à Terra.
19,5 x 20 x 4 cm, Parque Municipal, Belo Horizonte, 1970. Coleção Delux e Regina Costa. Fotografia de César Carneiro.

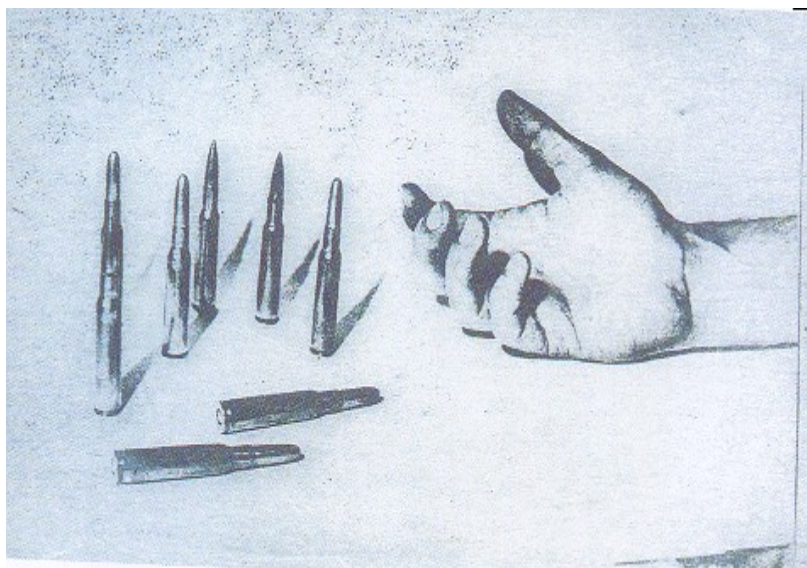
(fig. 46)

Trouxas de Barrio lançadas no rio Arrudas em Belo Horizonte
sendo examinadas pelo corpo de bombeiros e curiosos.

3.1.11 – Alex Flemming

Em sua gravura, *Natureza-morta* (fig. 47), de 1978, aparecem algumas balas de fuzil ao lado de uma mão em um gesto de abandono, provavelmente, podemos inferir, é a mão direita de um cadáver. Segundo o próprio artista, esta obra trata “do clamor contra os verdugos que destroem o santuário do corpo humano (*série natureza-morta*, de 78, que denuncia a tortura como prática corriqueira nos porões da ditadura militar)”.¹³⁰

A referência à morte é dada por duas balas caídas, ao lado de outras cinco em pé, como se duas balas disparadas fossem o suficiente para produzir a morte. Também o título faz referência a um corpo transformado em matéria inerte ou desligada de seu fluxo vital, portanto, natureza morta.



(fig. 47)

¹³⁰ - In: *A Subversão dos Meios*. (Catálogo). Curadoria e texto de Maria Alice Milliet. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. s/p.

3.1.12 – Sergio Ferro

O artista Sergio Ferro, que esteve preso no presídio Tiradentes¹³¹, em São Paulo, criou uma série de obras de temática política, abarcando temas como a revolução, a greve e a tortura.

Anos após sair da prisão, Ferro criou uma obra que de alguma forma nos revela o drama da tortura e da violência nos cárceres da ditadura. Recuperando o Adão de Michelangelo (da Capela Sistina), ele cria *Adão* (fig. 48), de 1976, que aparece mergulhado num banho de sangue, fragmentado, servindo de crítica à desumanização que o preso político sofre no processo da tortura. A referência à figura de Adão, como o homem criado pelas forças divinas (e o humanismo fundado pelo renascimento), que é vilipendiado nesse ato brutal de violência que o dilacera, alegoriza a condição da tortura nas prisões militares.

A tela constitui-se da figura do Adão, centralizado entre duas grandes manchas de sangue.

Uma pincelada vermelha que lhe atravessa o pescoço numa explosão de sangue, aparecendo ainda ao lado do rosto uma mão também tingida de sangue e separada do corpo, numa posição de apelo para que a situação pare.

Na parte de baixo da tela, uma espécie de pano absolutamente tomado de vermelho, como que encharcado de sangue, com alguns fios, também vermelhos, prendidos entre o pano e o corpo do Adão, servindo como uma espécie de condutores de sangue (veias abertas?) entre o personagem e o pano ensanguentado. O sangue aparece também escorrendo sobre o peito do personagem, ajudando a formar esta grande concentração de vermelho abaixo da tela. A escolha do vermelho usado na pintura, meio pardacento, remete diretamente à cor do sangue humano.

¹³¹ - Em depoimento a Marcelo Ridente, disse o artista: “Por acaso, quando fui preso, havia bastante pintores dentro da prisão: o Sérgio Sister, o Takaoka, o Alípio. Na nossa cela, o Rodrigo Lefèvre, o Carlos Heck, eu, e havia também muita atividade artesanal junto. Discutíamos, fazíamos muita pintura na cadeia, depois da fase da tortura. (...) quando não se pode falar, era através da pintura, por exemplo, que a gente podia, às vezes, se manifestar. Me lembro até hoje do dia em que fiz um quadro do Lamarca e de uma certa maneira foi aquele silêncio, a maneira nossa de manifestar-nos, de dizer a nossa raiva.” In: RIDENTE, Marcelo. Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000. p.208.

A pintura parece inacabada, revelando os traços da composição, seu esboço, numa sugestão alegórica da idéia de que enquanto houver a violência da tortura, a humanização do animal humano ainda não estará completa.



(fig. 48)

3.1.13- Antonio Dias

O que pode restar de um prisioneiro político dentro das prisões no período da ditadura militar revela-se na obra *Fumaça de prisioneiro* (fig. 49), de 1964, de Antonio Dias. Como uma espécie de mosaico, que reúne um imaginário de terror e destruição anatômica, a obra do artista denuncia com seus valores gráficos (dividindo espaços e fragmentando formas) o resultado da tortura.

Em *Fumaça de prisioneiro*, Antonio Dias divide a tela em cinco partes, como um jogo de memória no qual o espectador tem que remontar um corpo dividido em várias partes. Cabeça e membros estão separados e em cada parte uma mancha de sangue. Na parte superior da tela, uma mancha vermelha bem maior enuncia um ferimento. O que seria a cabeça, aparece representada, bem ao centro, como a imagem de uma caveira (símbolo da morte e/ou do perigo de morte). As imagens não são realistas, mas perfeitamente identificáveis na sua fragmentação, ainda que apenas insinuem as várias partes do corpo ou de órgãos internos do corpo humano dilacerados.

Do quadro da realidade cotidiana o artista recorta de forma pungente os vestígios da carnificina encobertas pelos porões militares: a destruição e a dor. As vísceras que habitam suas obras são abertas tal qual a informação intolerável que ele escancara para o público: a existência da tortura e do assassinato no regime militar.

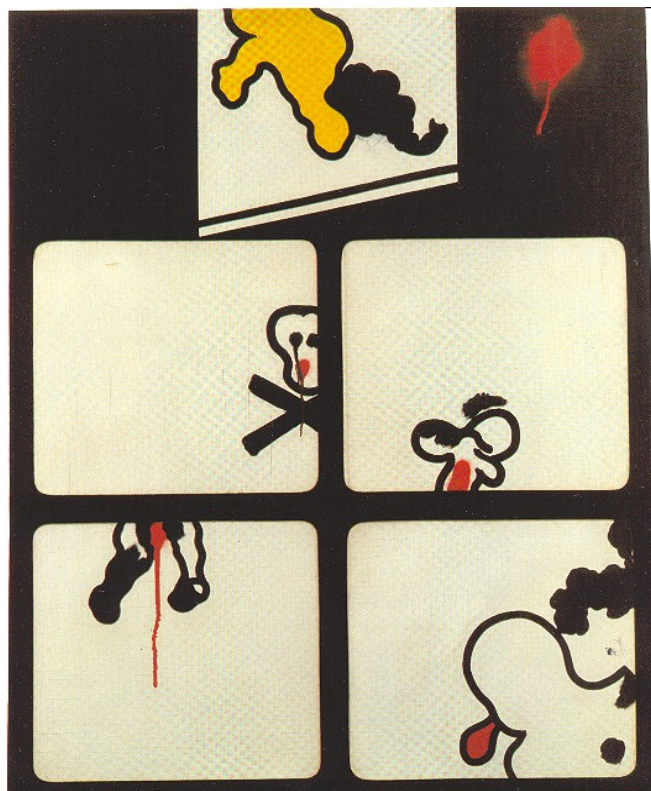
A emergência de uma arte voltada para a crítica da conjuntura das práticas do regime militar são levadas para dentro dos problemas de linguagem pictórica: o dilaceramento da imagem também corresponde alegoricamente ao dilaceramento dos corpos sob a violência da tortura.¹³²

Há dois comentários importantes sobre as preocupações estético-políticas arte de Antonio Dias, que valem ser reproduzidos a seguir:

¹³² - Vale anotar um comentário de Antonio Dias sobre a sua relação com uma parte da arte política que se praticava naquele momento na Europa: “As obras de alguns artistas, então consideradas políticas, me desiludiram naquele momento porque pareciam panfletárias, como se fossem meros cartazes”. IN: DIAS, Antonio. *Antonio Dias*: entrevista a Lúcia Carneiro e Lleana Pradilla. Rio de Janeiro: Lacerda ed., 1999. p.15.

“A obra de Antonio Dias é um diário político, no qual o artista reage aos fatos concretos. Distante de qualquer vassalagem ideológica, Dias não tem dúvidas de que seu campo é a linguagem, e de que toda a articulação de signos é um ato político. Embora atue no plano da subjetivação, ele não perde de vista a dimensão econômico-social (...). O artista acompanha a trajetória das aflições contemporâneas, do arbítrio e do terrorismo de Estado, passando por guerras e massacres de civis, até a própria noção de história.”¹³³

“As imagens de Antonio Dias escapam à morfologia unitária, à conceitualização imediata e direta. Sua morfologia se inspira em uma visão de facetas múltiplas, sem fronteiras precisas, entre os campos de ação da reportagem e da introspecção individual”.¹³⁴



(fig. 49)

¹³³ - Texto de Paulo Herkenhoff para o catálogo: HERKENHOFF, Paulo (et alli). Antonio Dias. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. p. 41-2.

¹³⁴ - Comentário de Pierre Restany, no texto “Da torre de marfim à torre de Babel”, no catálogo de Antonio Dias. Citado por: ALVARADO, Daisy Peccinini. Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade. São Paulo: Itaú Cultural: Edusp, 1999.p. 109.

3.1.14 – Carlo Zílio

Carlos Zílio foi um dos participantes a assinar a “Declaração dos Princípios Básicos da Vanguarda”, em 1966, que dentre outras coisas pregava a utilização dos meios capazes de reduzir à “máxima objetividade” o subjetivismo, tentando atingir o ser humano para despertá-lo para uma “participação renovadora e para a análise crítica da realidade”.

Para os artistas participantes da “Declaração”, o inconformismo por si só não definiria a produção da obra de arte de vanguarda. Era preciso romper com os limites artísticos convencionais e que o artista refletisse uma extrema coerência entre o projeto, a obra e a realidade. A idéia era definir um programa estético que aprofundasse as pesquisas de linguagens artísticas unidas a um compromisso de ordem política.

Três obras de Carlos Zílio, *Visão Total*, de 1967, *Estudo n. 13*, de 1970, e *Sem título*, de 1973, podem ser pensadas nos termos da proposta da “Declaração”: inconformismo político e pesquisa estética.

Nas três obras de Zílio há um elemento central que chama mais a atenção: a presença do sangue. Este elemento é que vai tornar possível a interpretação da idéia da tortura, morte e derramamento de sangue no contexto em que as obras são criadas.

Em *Visão Total* (fig. 52), aparecem grafadas sobre uma folha branca com uma mancha vermelha as palavras “auto-retrato”. A simplicidade do trabalho, no entanto, revela a complicada situação do preso político, sujeito ao arbítrio militar com suas práticas da tortura e assassinato ou ainda ao sangue derramado por opositores à ditadura quando em confronto com a violenta polícia militar. A mancha de sangue ao centro da obra nos remete imediatamente às fotografias dos feridos nas passeatas (fig. 51 e 53), também com manchas ao centro do corpo, na cabeça e no peito (ver fotos abaixo).

No caso de *Sem título* (fig. 55), de 1973, o sangue reaparece, desta vez produzido pelo corte de uma gillette (talvez também um dos instrumentos usados nas práticas de tortura). Os sugestivos textos da gillette, que dizem “conhecida por todos” e “indústria brasileira”, fazem alusão ao fato de que nesse período, no Brasil dos idos de 1973, a tortura e a morte praticada pelos militares aos presos políticos já era de conhecimento público.

A obra *Estudo n. 13* (fig. 54), foi realizado quando o artista estava preso no DOPS, do Rio de Janeiro, em 1970. No trabalho aparecem enfileirados, lado a lado, um grupo de sete pessoas (com a sugestão de que estão uniformemente vestidos, como nos presídios), sobre as quais surge o fragmento de um braço, com uma mão visivelmente crispada como que pedindo ajuda. Ao lado da mão, uma faca parcialmente penetrada em algo difícil de identificar. O fundo da obra é toda em vermelho. E esta cor, ao tingir e escorrer ao lado das sete pessoas enfileiradas, nos faz pensar imediatamente em sangue. É impossível escapar ao contexto desta imagem, criada numa situação delicada de aprisionamento militar do próprio artista, que teve notícias de tortura dentro da prisão e sofreu ameaças nesse sentido. Combinando todas as sugestões da obra podemos perceber a história carcerária típica dos presos políticos: confinamento grupal, tortura e derramamento de sangue.



(fig. 51) Vladimir Palmeira ferido pela polícia durante passeata (1968)



(fig. 52)



(fig. 53)

manifestante ferido pela polícia militar durante manifestação (1968)



(fig. 54)



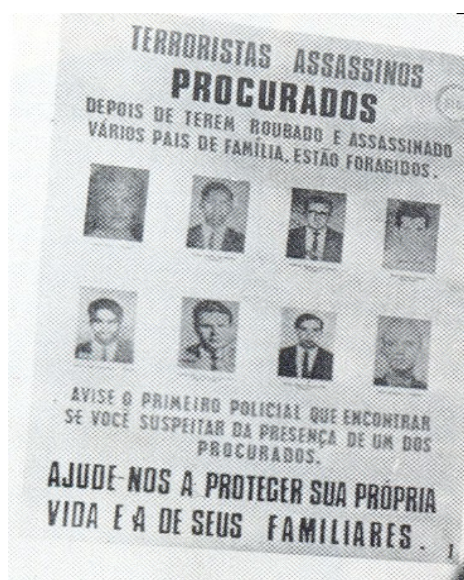
(Fig. 55)

3.1.15 – Rubens Gerchman

Prática comum no período militar era o seqüestro e o conseqüente desaparecimento de pessoas que se opunham ao regime. O artista Rubens Gerchman não deixa de levar para dentro de seu trabalho a denúncia desses fatos. Obras como *Os desaparecidos II* (fig. 56), de 1965 e *Darlene, a seqüestrada* (fig. 57), de 1979 tornam público o que era censurado na imprensa pelos militares.

Nas duas obras o artista faz uso da caracterização típica dos cartazes, com fotos apenas dos rostos das pessoas e sua identificação pelo nome. Este material é geralmente fixado em lugares públicos de grande circulação de pessoas, com uma frase clássica estampada: “procura-se” ou “desaparecida”.

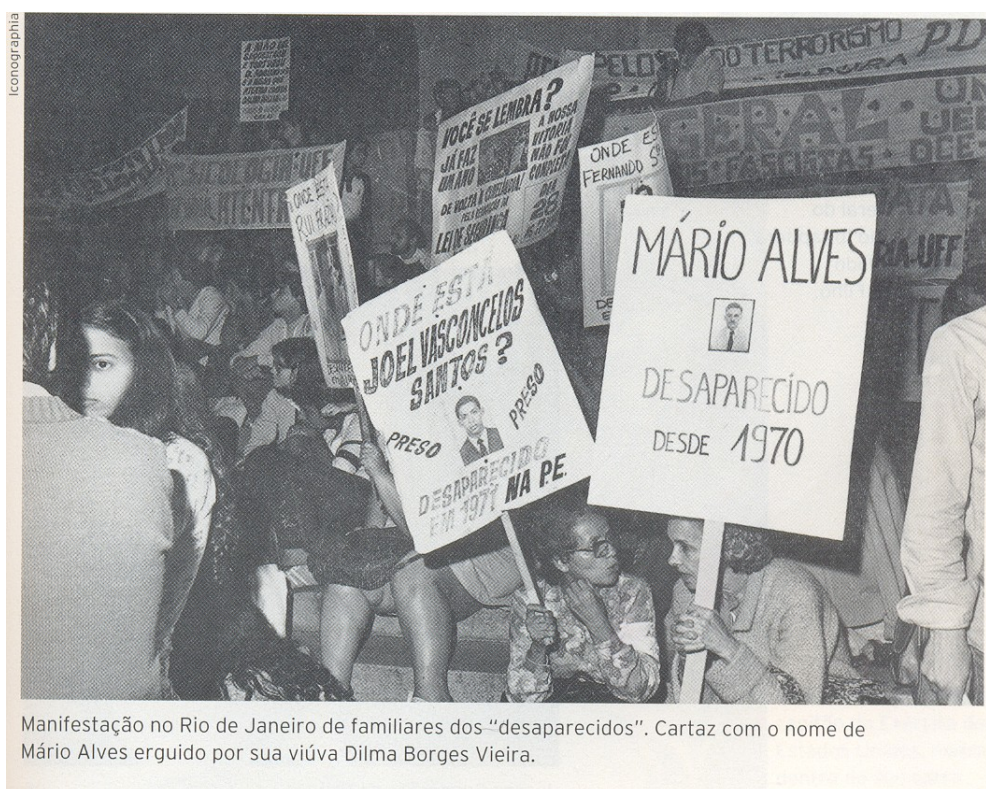
Há durante o período militar cartazes também de procura a opositores ao regime, com a foto dos procurados (ver foto abaixo). Em geral, as pessoas que aparecem nas fotos são tratadas como uma perigosa ameaça à sociedade. Como no caso do cartaz abaixo, com os dizeres: “terroristas, assassinos, procurados” e “ajude-nos a proteger sua própria vida e a de seus familiares”.



cartaz incitando a população a denunciar supostos terroristas,
pregado no aeroporto de Congonhas em São Paulo

No caso de uma das obras, *Darlene, a seqüestrada*, Gerchman subverte este procedimento típico e nomeia o motivo do desaparecimento da pessoa: seqüestro. No outro caso, *Os desaparecidos II*, o artista faz um jogo construtivo entre as duas fotos, uma acima da outra, e o número dois (quantos desapareceram ou segunda versão da obra, já que existe outro trabalho do artista com o mesmo motivo). Além da figura do retratado, nos dois casos aparecem os nomes dos desaparecidos “Darlene”, “Terezinha Aparecida” e “Paulo da Silva”. Embora sejam pessoas anônimas, a presença desses nomes as individualizam, mostrando que elas têm sua razão social de ser e/ou sua identidade. Não são apenas “desaparecidos” ou “seqüestrados”, mas pessoas pertencentes à coletividade urbana.

Esse procedimento faz referência também às manifestações públicas de familiares de “desaparecidos”, que carregavam nas suas ações fotos e nomes dos seqüestrados, mas que não encontravam eco na mídia silenciada (ver foto abaixo).



Manifestação no Rio de Janeiro de familiares dos “desaparecidos”. Cartaz com o nome de Mário Alves erguido por sua viúva Dilma Borges Vieira.

Num diálogo com a arte *Pop*, Gerchman faz uso de uma figuração próxima aos cartazes, emblema das informações que o ambiente urbano recebe, elaborando um traço forte nas imagens para realçar sua presença. O poder militar que tiraria essas pessoas (com suas reivindicações públicas) do alcance da visão, seqüestrando-as e matando-as, agora enfrenta sua aparição no trabalho do artista que as trazem de volta diretamente à vista de cada um. O artista faz uso do óbvio para desarmar e desordenar as estruturas da censura.

Ser artista dentro de um quadro de tensão repressiva era buscar de maneira oportuna formas de infiltrar dados da realidade subtraídos pelos órgãos da censura e estimular a investigação sobre fatos violentos que revelavam as práticas autoritárias do regime militar.

Segundo Mário Pedrosa a arte de Gerchman apresentava-se em 1965, “despojada dos resquícios expressionistas, cada vez mais explicitada, sem refólios simbólicos, para falar diretamente a linguagem do coletivo urbano, onde todos mergulhamos, dormindo ou acordados, conscientes ou aturdidos”.¹³⁵ O encontro com a arte pop foi importante dentro de sua necessidade de questionar, provocar reações por parte do público de suas obras, como também alcançá-lo com uma linguagem próxima às referências visuais do mundo urbano em que as pessoas estavam mergulhadas. Para tal, adere aos novos padrões da figuração desejando, sobretudo, fazer uma arte crítica e denunciadora¹³⁶. Mais do que narrar, Gerchman quer, sobretudo, expor.

¹³⁵ - Citado por Wilson Coutinho In: GERCHMAN, Rubens. Rubens Gerchman (Catálogo). Rio de Janeiro: Salamandra, 1989. p.14.

¹³⁶ - Ao avaliar a arte dos anos 60, principalmente a pop arte americana, Mário Pedrosa diz: “A arte hoje em dia é extrovertida, desabusada, antiestética. Quer dizer, teme ser acusada de hermética, aristocrática, não comunicativa, alienada. Terrivelmente concorrenciada pelos meios de comunicação de massa (...) a pobre pintura, a pobre escultura quiseram vir ao grande público.(...) As artes plásticas de hoje por isso mesmo sacrificam os velhos valores abstratos e formais intrínsecos à mera vontade de informar, de comunicar”. In: PEDOSA, Mario. Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília. São Paulo: Perspectiva, 1981.P.217-18.



(fig. 56)



(fig. 57)



Aurora Maria Nascimento Furtado, guerrilheira da ALN. Em novembro de 1972, reagiu à abordagem de uma patrulha, matou um policial e foi aprisionada. As torturas na Invernada de Olaria culminaram na aplicação de um torniquete – a “Coroa de Cristo” – que afundou seu crânio.

3.1.16- A Morte de Vladimir Herzog

Um dos temas tratados por alguns artistas ligados à vanguarda foi o “caso Herzog”. Antes de nos aproximarmos das obras de arte que se posicionaram frente a esta questão, daremos algumas informações sobre a problemática da morte de Herzog e seus desdobramentos políticos no período militar.

Vladimir Herzog era jornalista e professor da Escola de Comunicações e Artes da USP, além de dirigir, a partir de 1975, o Departamento de Telejornalismo da TV Cultura. Um dia após Herzog assumir a direção do departamento, o colunista do *Diário do Comércio e da Indústria* Cláudio Marques (porta-voz da “linha dura”) publica a primeira denúncia de “infiltração comunista” na TV Cultura.¹³⁷

Herzog sabia, desde o dia 20 de setembro, que estava sendo procurado pelos órgãos de segurança de São Paulo. No dia 24 de outubro de 1975, às 21h30, foi visitado na TV Cultura por dois agentes de segurança que queriam levá-lo ao DOI (Destacamento de Operações Internas) do II Exército para prestar depoimento. Por interferência dos diretores da empresa ele pode dormir em casa e ir apresentar-se voluntariamente ao DOI, à Rua Tomás Carvalhal, 1030, na manhã seguinte. Dali não sairia vivo.

O comando do II Exército distribuiu nota oficial ao anoitecer dizendo que Herzog havia se suicidado na prisão de suas dependências. Antes de se matar, deixou um bilhete escrito de próprio punho (provavelmente escrito sob violenta tortura e ameaça de morte) confessando-se membro do Partido Comunista. O Instituto Médico-Legal, para onde o corpo foi levado, atestou como *causa mortis* “asfixia mecânica por enforcamento”.

Segundo nota oficial do exército, Herzog teria se matado amarrando a extremidade superior da tira de um pano numa grade (a uma altura um pouco inferior à sua própria estatura, de pouco menos de 1,70m).

¹³⁷ - Segundo depoimento de Clarice Herzog, esposa de Vladimir, “a nova equipe mal tinha assumido e já havia denúncia de que um grupo de comunistas estava assumindo a TV Cultura. Antes mesmo que a nova equipe pudesse fazer qualquer coisa. O pretexto era um documentário inglês sobre Ho Chi Min, que foi posto

Segue a nota sobre a morte de Herzog, divulgada pelo comando do II Exército, no sábado, dia 25 de outubro de 1975:

“O comando do II exército lamenta informar o seguinte:

1 - Em prosseguimento às diligências que se desenvolvem na área do II exército que revelam a estrutura e as atividades do Comitê Estadual do Partido Comunista, apareceu, citado por seus companheiros, o nome do sr. Vladimir Herzog, diretor-responsável de telejornalismo de TV Cultura, canal 2, como militante e integrante de uma cédula de base do citado partido.

2 - Convidado a prestar esclarecimentos, apresentou-se, acompanhado por um colega de profissão, às 9 horas do sai 25 do mês corrente, sendo tomadas por termo suas declarações.

3 - Relutando, inicialmente, sobre suas ligações e atividades criminosas, foi acareado com os seus delatores Rodolfo Konder e George Benigno Duque Estrada, que o aconselharam a dizer toda a verdade, pois assim já haviam procedido.

4 - Nessas circunstâncias, admitiu o sr. Vladimir Herzog sua atividade dentro do PCB, sendo-lhe permitido redigir suas declarações de próprio punho.

5 - Deixado após o almoço e por volta das 15 horas, em sala, desacompanhado, escreveu a seguinte declaração: ‘Eu, Vladimir Herzog, admito ser militante do PCB desde 1971 ou 1972, tendo sido aliciado por Rodolfo Konder . (...) Relutei em admitir neste órgão minha militância, mas, após acareações e diante das evidências, confessei meu envolvimento e afirmo não estar mais interessado em participar de qualquer militância político-partidária’. Assinatura: ilegível.

6 - Cerca das 16 horas, ao ser procurado na sala onde fora deixado desacompanhado, foi encontrado morto enforcado, tendo para tanto utilizado uma tira de pano. O papel contendo suas declarações foi achado rasgado em pedaços, os quais, entretanto, puderam ser recompostos para os devidos fins legais.

7 - Foi solicitada à Secretaria de Segurança a necessária perícia técnica, positivando os senhores peritos a ocorrência do suicídio.”¹³⁸

no ar por um jornalista da velha equipe, antes que o Vlado tomasse pé na situação”. Citado pr MARKUS, Paulo (Org.) Valdo: retrato da morte de um homem e de uma época. São Paulo: Círculo do Livro, 1992. p. 28.

¹³⁸ - Citado por: MARKUN, Paulo (Org.) Vlado: retrato da morte de um homem e de uma época. São Paulo: Círculo do Livro, 1992. pp. 119-120.

O Sindicato dos Jornalistas distribuiu nota responsabilizando o Exército pela morte de Herzog nos seguintes termos:

“Perante a lei, a autoridade é sempre responsável pela integridade física das pessoas que coloca sob sua guarda. (...) O Sindicato dos Jornalistas aguarda esclarecimentos necessários e completos, denuncia e reclama das autoridades um fim a esta situação, em que jornalistas permaneçam sujeitos ao arbítrio de órgãos de segurança, que os levam de suas casas ou de seus locais de trabalho e os mantêm presos incomunicáveis, sem assistência da família e sem assistência jurídica, por vários dias e até por várias semanas, em flagrante desrespeito à lei”.¹³⁹

Somente no dia seguinte à morte do jornalista seu corpo retornou do IML, sendo levado ao Hospital Albert Einstein, onde seria velado. Foi proibida, segundo “ordens superiores”, a visita ao corpo de Herzog no IML, nem mesmo sua esposa teve acesso ao cadáver. O caixão ficou fechado até o sepultamento (que ocorreu às pressas, não se esperando nem a presença de sua mãe) e o pedido de um segundo laudo médico por Clarice Herzog recusado.¹⁴⁰

Em audiência de 16 de maio de 1978, numa ação declaratória movida por Clarice Herzog contra a União pela prisão arbitrária de seu marido, como pelas torturas a que foi submetido e por sua morte, o legista Harry Shibata declarou em depoimento que assinara o laudo do jornalista sem ver nem examinar o corpo, admitindo ainda que havia estado várias vezes no DOI-CODI, para dar assistência médica a presos.

Vários textos sobre a morte de Vladimir Herzog, que seriam publicados pela imprensa (jornais e revistas), foram censurados e impedidos de virem à público.

Vale a pena reproduzir trechos do depoimento do jornalista Rodolfo Konder¹⁴¹, que estava preso e sendo torturado no mesmo DOI-CODI, para sabermos o que Herzog passou na prisão antes de sua morte.

¹³⁹ - Citado por: MARKUS, Paulo (Org.). Op. Cit. Pp. 20-21.

¹⁴⁰ - A única autópsia feita no corpo de Herzog foi assinada pelo médico Harry Shibata, diretor do IML, e por Arildo Toledo Viana que mais tarde admitiria ter assinado o laudo “em confiança”.

¹⁴¹ - O depoimento aconteceu no dia 7 de novembro de 1976, diante do presidente da Associação Brasileira de Imprensa, Prudente de Moraes Neto, do professor Goffredo da Silva Telles Jr., de Hélio Bicudo e do padre Olivo Caetano Zolin.

“(...) No sábado pela manhã, percebi que Vladimir Herzog tinha chegado. (...) Veio um dos interrogadores e levou a mim e ao Duque Estrada a uma sala de interrogatório no andar térreo, junto à sala em que nós nos encontrávamos. Vladimir estava lá, sentado numa cadeira, com o capuz enfiado, e já de macacão. Assim que entramos na sala, o interrogador mandou que tirássemos os capuzes, por isso vimos que era Vladimir. (...) ele pediu que disséssemos ao Vladimir “que não adiantava sonegar informações”. (...) Vladimir disse que não sabia de nada e nós dois fomos retirados da sala e levados de volta ao banco de madeira onde antes nos encontrávamos, na sala contígua. De lá, podíamos ouvir nitidamente os gritos, primeiro do interrogador e, depois, de Vladimir, e ouvimos quando o interrogador pediu que trouxesse a “pimentinha” e solicitou ajuda de uma equipe de torturadores. Alguém ligou o rádio e os gritos de Vladimir confundiam-se com o som do rádio. (...) A partir de um determinado momento, o som da voz de Vladimir se modificou, como se tivessem introduzido algo em sua boca; sua voz ficou abafada, como se lhe tivessem posto uma mordaça. Mais tarde os ruídos cessaram. Na manhã seguinte, domingo, fomos chamados para ouvirmos uma prelação sobre a penetração russa no Brasil (...) e depois nos comunicou que Vladimir se suicidara na véspera, para concluir que Vladimir devia ser um agente da KGB, sendo ao mesmo tempo “o braço direito do governador Paulo Egydio”.¹⁴²

A hipótese de suicídio cai por terra se observarmos a foto e a explicação oficial para o suicídio. “A explicação oficial foi que Herzog enforcou-se pendurando-se na travessa de uma janela. Contudo, em uma fotografia oficial a travessa parecia muito perto do solo para ter sido usada por alguém da estatura de Herzog”.¹⁴³ (ver foto abaixo)

¹⁴² - Citado por: MARKUN, Paulo (org.). Op. cit. pp.82-3.

¹⁴³ - SKIDMORE, Thomas. Brasil: de Castelo a Tancredo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 345.



As conseqüências da morte de Herzog foram bastante significativas, tanto no meio jornalístico, cultural e religioso como no próprio exército. A sua morte provocou a primeira grande reação popular contra a tortura, as prisões arbitrárias, o desrespeito aos direitos humanos.

A descrença na hipótese de suicídio fez-se sentir nas palavras do Cardeal Paulo Evaristo Arns: “À noitinha chega a notícia: Vlado Herzog morto, nas mãos dos algozes! Ninguém, absolutamente ninguém, acreditou, nem por um segundo, que pudesse ser suicídio. Nem precisávamos ser jornalistas, para interpretarmos tais noticiários. A gente se envergonhava do Brasil, naquela hora. Digo melhor, daqueles que manipulavam o Brasil”.¹⁴⁴

A morte de Herzog causou também o primeiro enfrentamento de Geisel com a “linha dura” da ditadura.

“O enfrentamento direto viria sob a forma de demissão do comandante do II Exército (SP), general Ednardo Dávila Melo. Em outubro de 1975, o jornalista Vladimir Herzog foi assassinado nas dependências do mesmo DOI, unidade subordinada ao

¹⁴⁴ - In: JORDÃO, Fernando. Dossiê Herzog: prisão, tortura e morte no Brasil. São Paulo: Global, 1984. p. 9.

comando do general Eduardo. Geisel deu ordens expressas para que o episódio não se repetisse; porém, no dia 17 de janeiro de 1976, outro assassinato se verificou, desta vez vitimando o operário Manuel Fiel Filho. Geisel, então, demitiu sumariamente o general, causando grande comoção no Exército”.¹⁴⁵

Em relação à significação político-social da morte de Herzog vale ressaltar, como síntese conclusiva, os comentários de Rodolfo Konder. Para ele, a tortura e assassinato de seu amigo jornalista

“se revela como um marco decisivo de transição. Representou o papel de elemento catalizador, no momento em que o equilíbrio precário entre grupos de direita e ultra-direita, dentro de um governo de condomínio militar, começava a se desfazer, em favor da direita. (...) Em primeiro lugar, porque a ultra-direita, até então na ofensiva, caiu na defensiva. A iniciativa saiu de suas mãos, ela teve que recuar, explicar, adotar uma atitude menos arrogante. No instante em que Vlado morreu, a ultra-direita estava no ataque: montava uma operação destinada a criar “fatos consumados”, pretendia encostar na parede o grupo da direita, encabeçado por Geisel e Golbery. Depois da morte, porém, viu-se obrigada a prestar conta de seus atos. (...)”

As críticas se multiplicaram, as denúncias vieram à tona, o clima de medo foi sendo substituído por um clima de revolta. (...) Observou-se uma ação mais coordenada entre a Igreja, a Ordem dos Advogados, a Associação Brasileira de Imprensa e alguns sindicatos – o dos jornalistas à frente. (...)”

A partir da morte de Vlado, sucederam-se pronunciamentos a favor da chamada “abertura”. Inclusive de políticos tradicionais ligados ao regime – e até de militares, como o general Rodrigo Otávio.”¹⁴⁶

Portanto, não resta dúvida de que a morte de Herzog desempenhou um papel importante nas mudanças dos rumos da política brasileira. Vale lembrar que o primeiro ato público de protesto após o ato institucional n. 5, foi o ato ecumênico

¹⁴⁵ - FICO, Carlos. Como Eles Agiam; Os subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 212.

¹⁴⁶ - In: JORDÃO, Fernando. Op. Cit. pp. 11-3.

realizado na Catedral da Sé, em São Paulo, depois da morte de Vladimir sob tortura.¹⁴⁷

Um acontecimento político dessa dimensão não deixaria de ser tratado também pelo universo das artes plásticas. Abaixo, apresentamos como tal fato repercutiu na obra de dois artistas: Antonio Henrique Amaral e Cildo Meireles.

3.1.16.1- Antonio Henrique Amaral: um tributo a Herzog

Antonio Henrique do Amaral foi um dos artistas que se preocupou em levar para sua obra o tema do assassinato de Herzog nas prisões militares. Dentro do quadro das obras que denunciavam a tortura, Amaral retoma de forma agressiva a representação da violência militar na série de quatro obras *A morte no sábado* (1975/76). Aqui vamos pensar duas dessas obras *A morte no sábado – tributo a Wladimir Herzog*, de 1975 e *Ainda a morte no sábado*, de 1976.

Na tela *A morte no sábado – tributo a Wladimir Herzog* (fig. 58), sobre um fundo negro, como que um corpo manchado por pancadas, aparece em cores vermelhas, amarelas e brancas, uma espécie de representação das vísceras sendo perfuradas por quatro garfos. Aqui Amaral retoma a oposição entre formas orgânicas e metálicas num jogo de violência que é acentuada pelo fundo escuro. Como sugere o título, estamos diante da morte de um personagem da história da repressão política do período militar: Wladimir Herzog. Embora tenha sido dado por suicida, fica claro nesta tela a intenção de denunciar a causa da morte de Herzog como resultado das torturas que sofreu nos porões de uma prisão militar.

Como numa espécie de “troféu da repressão, garfos erguem o corpo reduzido a um monte de carne ensangüentada”.¹⁴⁸ É visível a tentativa do artista em mostrar que o que está sendo perfurado é um corpo. Peles se abrem para fora, depois de rasgadas; veias surgem em meio ao amontoado de gorduras e tripas. A tonalidade vermelha predomina, nos fazendo imaginar órgãos sujos de

¹⁴⁷ - ALMEIDA, Hermínia Tavares de & WEIS, Luiz. “Carro-zero e Pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao Regime Militar”. In: SCHWARTZ, Lília Moritz (org.). História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 4. p. 360-1.

sangue. O contraste, produzido pelo encontro do metal com a carne, reforça a violência da cena. Numa espécie de grande zoom podemos ver de perto o estrago que se produz. Numa espécie de alegoria sobre a morte de Herzog, revela-se, afinal, a causa de sua morte: a tortura.

Em outra obra, da mesma série, denominada *Ainda a Morte no Sábado* (fig. 59), de 1976, Amaral explicita, mais uma vez, o contraste entre metais e vísceras. Dessa vez, introduzindo um novo elemento que acompanha e ajuda o garfo a perfurar a carne: uma espécie de “coroa de Cristo” – mais um dos instrumentos de tortura usados durante o regime militar. Esse instrumento era colocado sobre a cabeça da vítima e fortemente pressionado, produzindo ferimentos e dores de cabeça terríveis – o objetivo era obter confissões forçadas e delações.

Na tela o contraste se acentua com o fundo vermelho, também característica de corpos machucados por espancamentos, e vísceras e instrumentos metálicos claros. Gorduras brancas abundam ao lado de vísceras, sendo todas ultrapassadas de alguma forma pelos instrumentos metálicos. Novamente Amaral faz uso do recurso de aproximar ao máximo o acontecimento, num zoom que privilegia a violência dos metais contra a carne desfigurada.

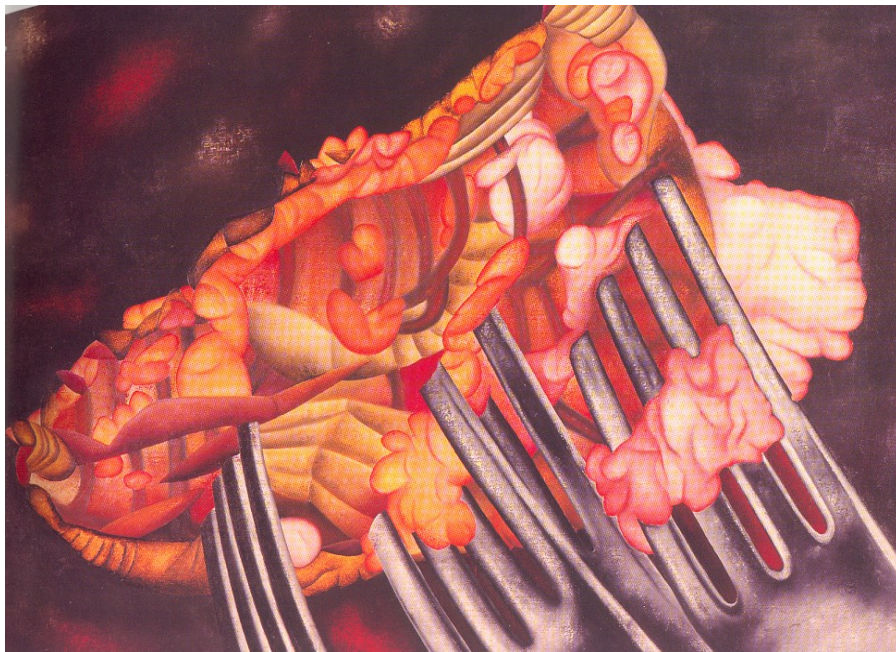
O título da tela faz referência a um dos dias da semana: sábado. É o dia da prisão de Herzog e de sua provável morte. É um dado que unido à representação das vísceras procura denunciar o assassinato de Vladimir Herzog.

Em depoimento de 1986, Antonio Henrique Amaral deixa claro sua intenção de denúncia política na criação das obras que surgiram logo após o golpe militar:

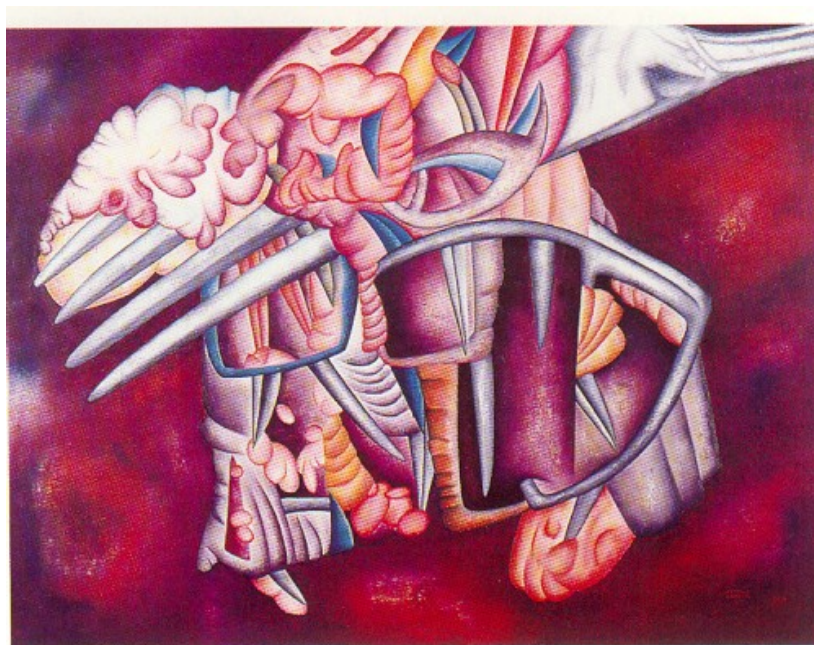
“Meu trabalho tornou-se francamente descritivo a partir do golpe militar de 64. (...) Eu acho que todo trabalho de arte tem uma relação política, a atividade artística é uma atividade política. No meu caso, eu fiquei francamente explícito. Eu fiz questão de me tornar quase panfletário. (...) principalmente na série das gravuras dos militares, o álbum *O Meu e o Seu*, e toda a sequência das gravuras satíricas, de cunho social, de registro de uma situação anômala que estávamos vivendo.(...)”¹⁴⁹

¹⁴⁸ - MORAIS, Frederico. “O corpo contra os metais da repressão”. In: SULLIVAN, E. J. Antonio Henrique Amaral: Obra em Processo. São Paulo: DBA, 1996.p. 45.

¹⁴⁹ - AMARAL, Antonio Henrique. Obra sobre papel 30 anos. Campinas: Museu de Arte Contemporânea, 1986.



(fig. 58)



(fig. 59)

3.1.16.2- Cildo Meireles: quem matou Herzog?

Inserções em circuitos ideológicos: projeto cédula, 1970

Na obra “Inserções em circuitos ideológicos: projeto cédula” (fig. 60), de 1970, de Cildo Meireles, o tema é a morte do jornalista Wladimir Herzog. Mais particularmente, a obra indaga sobre os assassinos de Herzog. Em algumas notas de Cruzeiro, moeda corrente no Brasil do período militar, Meireles carimba a pergunta: “Quem matou Herzog?”. Aproveitando a facilidade da circulação das notas de um cruzeiro (sabemos que quanto menos o valor, maior sua circulação), o artista fará uso delas para criar uma forma de denúncia e investigação nacional sobre o assassinato do jornalista.

O projeto de criar esta obra nasceu de um convite que o artista recebeu para participar da exposição *Information* (Museu de Arte Moderna de Nova York). Para a exposição foram enviados dois projetos, um denominado “Projeto coca-cola”, e o outro que se chamou “Projeto cédula”. Em ambos o objetivo era gravar informações, opiniões críticas e devolvê-las à circulação.

Neste projeto, que aqui resumiremos, Cildo definia o contexto e as intenções de suas obras:

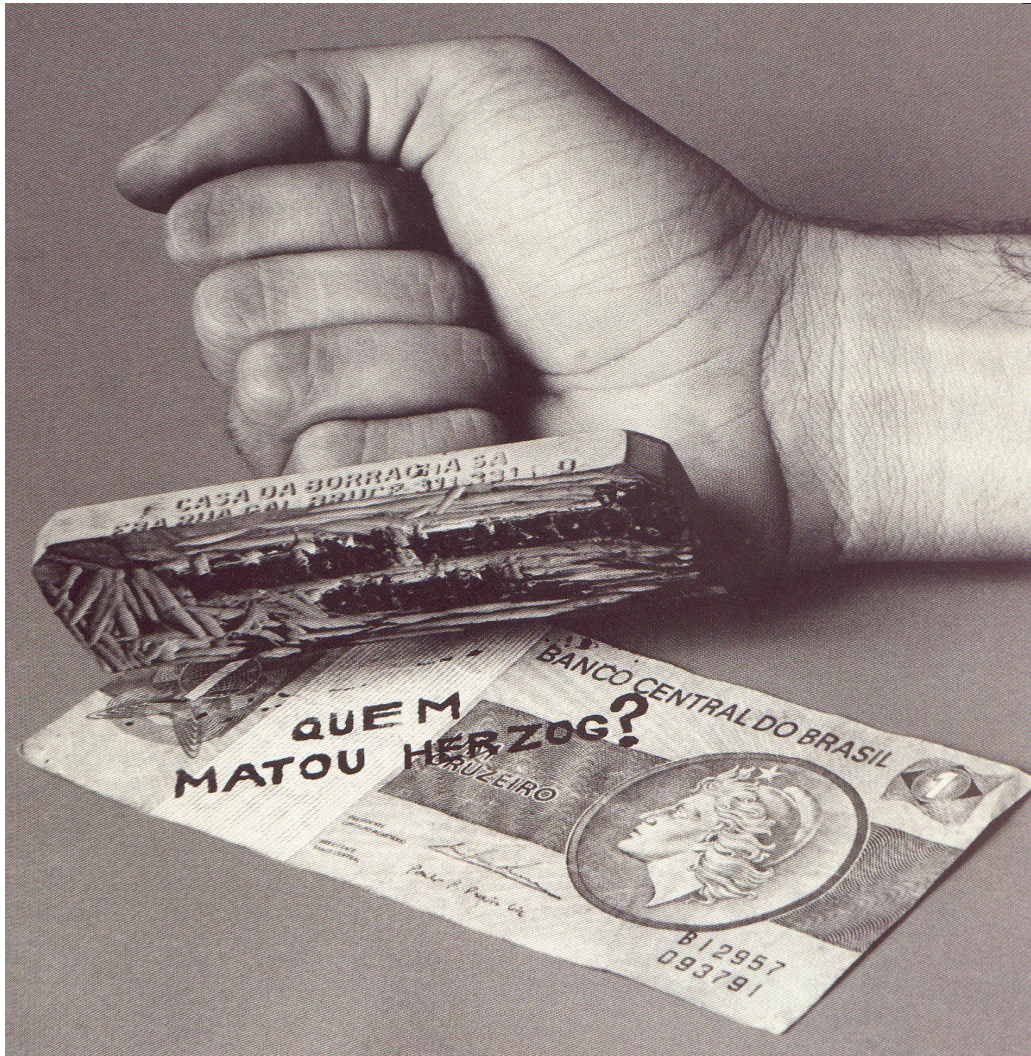
“(...) num momento especial de sua história – um artista brasileiro de 21/22 anos vê-se instado a produzir um trabalho que atentasse simultaneamente para três pontos:

1- a dolorosa realidade político-social-econômica brasileira, consequência em boa parte do

2 - *American way of politics and culture* e sua ideologia (filosofia) expansionista, intervencionista, hegemônica, centralizadora, sem perder de vista os

3 - aspectos formais da linguagem, ou seja, do ponto de vista da história da arte, a necessidade de produzir um objeto que pensasse produtivamente (criticamente avançando e aprofundando), entre outras coisas, um dos fundamentais e fascinantes de seus projetos: os *readymades* de Marcel Duchamp. As *Inserções em circuitos ideológicos* explicitavam o primeiro e segundo itens acima, e sobretudo enfatizavam as questões de linguagem contidas no terceiro.”¹⁵⁰

¹⁵⁰ - MEIRELES, Cildo. Cildo Meireles (catálogo e textos). São Paulo: Cosac & Nayf, s/d. p. 108.



(fig. 60)

Este projeto de Cildo tenta desligar-se da tendência da arte das duas décadas anteriores, como o concretismo, que buscava construir sua arte enquanto pesquisa específica da linguagem. As palavras do artista explicitam a questão:

“Era um trabalho que, na realidade, não tinha aquele culto do objeto, puramente: as coisas existiam em função do que podiam provocar no corpo social. Era exatamente o que se tinha na cabeça: trabalhar com a idéia de público. Jogava-se tudo no trabalho, que visava um número grande e indefinido de pessoas; esta coisa chamada público. (...) As *Inserções em circuitos ideológicos* nasceram da necessidade de criar um sistema de circulação, de intercâmbio de informações que não dependesse de nenhum tipo de controle centralizado.”¹⁵¹

Através das “Inserções...” buscava-se minar o controle das informações exercido pelos órgãos do poder (aqui entendidos como TV, rádio e imprensa), inserindo-se nos circuitos que veiculam a ideologia do dominador as mensagens que de outra forma seriam censuradas. Para Cildo tratava-se um caráter de contra-informação onde “essas práticas trazem implícitas a noção de meio circulante, uma noção que se cristaliza mais nitidamente no caso do papel moeda e, metaforicamente, nas garrafas retornáveis (as garrafas de bebidas, por exemplo).”¹⁵²

Negando a idéia de “uma transação em artes plásticas que se baseia na mística da obra em si ou na mística do autor, ou mística do mercado – o jogo entre a propriedade e o valor de troca”, para Cildo “a arte teria uma função social e teria de ser mais ou menos densamente consciente. Maior densidade de consciência em relação à sociedade do qual emerge.”¹⁵³ Nesse sentido, continua Cildo, “*Inserções...* só existiriam na medida em que não fossem mais a obra de uma pessoa. Isto é, o trabalho só existe na medida em que outras pessoas o pratiquem.”¹⁵⁴

Para Cildo Meireles é a política que fundamenta a cultura, sendo necessária para toda obra de arte uma relação das questões da estética com as questões da

¹⁵¹ - MEIRELES, Cildo. Op. Cit. p. 110.

¹⁵² - MEIRELES, Cildo. Op. Cit. p. 111.

¹⁵³ - MEIRELES, Cildo. Op. Cit. p. 112.

cultura. “Porque, se a estética fundamenta a arte, é a política que fundamenta a cultura”.¹⁵⁵

Como uma espécie de ready-made duchampiano, onde o objeto mais banal e cotidiano é transformado temporariamente em obra de arte, para depois ser repostado em circulação em seu circuito físico social original, negando-se enquanto arte, Meireles aposta em uma estratégica forma de criar e denunciar as forças da opressão militar com sua prática da tortura e do assassinato de opositores. Dessa forma, as “Inserções...” acabam por transformar-se em veículos de uma ação tática clandestina de resistência política, pois, “a pergunta tão incômoda ao regime quanto ameaçadora para uma população amedrontada, circulava livremente em cédulas porque ninguém guardaria ou destruiria dinheiro para esconder a dúvida”.¹⁵⁶

Sobre o tipo de empreendimento artístico relacionado às “Inserções em circuitos ideológicos” Cildo Meireles faz o seguinte comentário, em entrevista a Gerardo Mosquera:

“Minha intenção na época era chegar a uma fórmula que pudesse ter efeito político. (...) No conflito entre o indivíduo e o Estado naquelas circunstâncias, o Estado era claramente visto como problema. (...) Alguns artistas brasileiros sentiam-se obrigados a fazer trabalhos políticos engajados na época, mesmo que seus reais interesses intelectuais e artísticos fossem apolíticos, como os meus. (...) Havia aspectos formais e conceituais, intimamente ligados à questão do objeto de arte, que nada tinha a ver com o discurso político. (...) Voltando à série de *Inserções...*, embora ela tenha esses elementos de diálogo e neutralidade, nada impede que apareça um neonazista que faça uma versão fascista desse projeto. A neutralidade do projeto deriva de sua atitude, que está fundada em minha posição pessoal.”¹⁵⁷

O que se vê com as “Inserções...”, do ponto de vista estético, é uma aproximação de Cildo com a idéia da negação da arte com simbolização pura, tal como praticada pelo concretismo. Na verdade, Cildo aproxima-se da idéia

¹⁵⁴ - MEIRELES, Cildo. Op. Cit. p. 112.

¹⁵⁵ - MEIRELES, Cildo. Op. Cit. p. 113.

¹⁵⁶ - HERKENHOFF, Paulo. “Um Gueto Labiríntico: a obra de Cildo Meireles”. In: - MEIRELES, Cildo. Cildo Meireles (catálogo e textos). São Paulo: Cosac & Nayf, s/d. p. 48.

neococoncreta da arte como uma nova realidade, existindo num espaço vivido. É o que nos apresenta seu depoimento seguinte:

“Em grande parte de minha obra há uma interpenetração entre o trabalho de arte e a vida diária, e isso afeta a escolha do material. Estou interessado em materiais ambíguos, que podem simultaneamente ser símbolo e matéria-prima, assumindo status de objetos paradigmáticos. Os materiais que podem conter essa ambigüidade vão de fósforo a garrafas de Coca-Cola, de moedas a cédulas ou a uma vassoura. Estão no mundo cotidiano, próximos de suas origens, ainda impregnados de significados”.¹⁵⁸

No caso do projeto “Inserções em circuitos ideológicos: projeto cédula”, com a frase “Quem matou Herzog?”, encontramos a ruptura com o projeto concreto, minimalista ou auto-referencial, pois aqui se dá a invasão de significados externos, presos a alguma referencialidade que contamina sua obra com as tensões do mundo (no caso, um acontecimento de forte teor político).

O caráter de fácil circulação da moeda (a nota de 1 cruzeiro) é também transposto para a obra de arte na busca de um caráter não autoral e na sua máxima reprodutibilidade possível. Ou seja, o fato da obra poder ser refeita por qualquer pessoa mergulha-a no domínio público, retirando-lhe o poder de sua autoria e, por conseguinte, aumentando seu poder de circulação. É este o desejo de Cildo, como o próprio artista comenta:

“A maior parte das minhas obras pode ser reconstruída; não têm de ser únicas. (...) A preocupação era como fazer obras libertas do autor, da pincelada, da corporeidade que legitima o original. Noutras palavras, estávamos mais interessados em produzir obras que pudessem ser reproduzidas e refeitas (...); qualquer um, tendo acesso aos desenhos com a planta dos trabalhos, poderia construí-los. Estávamos preocupados com a questão de como estruturar a obra de modo que pudesse ser refeita de maneira quase idêntica e escapar à aura do original.”¹⁵⁹

¹⁵⁷ - MEIRELES, Cildo. Cildo Meireles (catálogo e textos). São Paulo: Cosac & Naify, s/d. pp. 13-15.

¹⁵⁸ - Idem. Ibidem. p. 17.

¹⁵⁹ - Idem. Ibidem. P. 20.

Ao criar sua obra a partir da moeda Cildo situa-se dentro da tradição que vem de Duchamp que pagou seu dentista com o desenho de um cheque (no ano de 1919), propondo a questão: cheque ou obra de arte?; também dialoga com Andy Warhol com suas “192 cédulas de um dólar”(1962).

3.2 – A revolta, o protesto, a censura e a repressão

Outros temas presentes na produção dos artistas do período foram as questões da revolta, do protesto, da censura e da repressão. O conjunto das obras marcam formas distintas de se tratar os problemas referidos.

Uma coisa, no entanto, transparece: para os artistas existe a decisão de poder fazer da arte um aspecto da luta pela transformação social, de crítica às limitações impostas sob a forma de censura pelo regime autoritário, sem, no entanto, abandonar o experimentalismo que é a característica estética básica que move cada um dos criadores.

Abaixo, comentaremos, a partir dos procedimentos individuais da obra de cada artista, como estes temas penetraram na arte de vanguarda brasileira.

3.2.1- Hélio Oiticica

Há três obras de Hélio Oiticica que trazem no seu cerne a questão da participação, traduzidas num único termo: a revolta. São elas: “*Homenagem a Cara de Cavalo*”, de 1966, “*Seja marginal, seja herói!*”, de 1967 e “*Eu incorporo a revolta*”, também de 1967.

O primeiro caso inclui-se no projeto chamado “Bólides” e as duas outras obras fazem parte do projeto chamado “Parangolés”. Para uma melhor compreensão destas obras é necessário que se esclareça os significados desses projetos de Oiticica a partir das formulações desenvolvidas pelo próprio artista. Essa necessidade justifica-se quando sabemos que suas formulações teóricas são faces complementares de suas criações.

Nos dois casos trata-se de criar uma arte que não tenha mais referência na pintura-quadro. Na verdade, refletem mudanças nas proposições da arte de Oiticica. O processo é explicado pelo próprio artista, em 1966:

“Já não tenho dúvidas que a era do fim do quadro está definitivamente inaugurada. Para mim a dialética que envolve o problema da pintura avançou, juntamente com as experiências (as obras), no sentido da transformada pintura-quadro em outra coisa (para mim o *não-objeto*), que já não é mais possível aceitar o desenvolvimento ‘dentro do quadro’, o quadro já se saturou. Longe de ser a ‘morte da pintura’, é a sua salvação, pois a morte mesmo seria a continuação do quadro como tal, e como ‘suporte’ da ‘pintura’. (...) como está tudo tão claro agora: que a pintura teria que sair para o espaço, ser completa, não em superfície, em aparência, mas na sua integridade profunda.”.¹⁶⁰

É dentro desta perspectiva que Oiticica redige o texto “Situação da Vanguarda no Brasil (Propostas 66), onde deixa explícita estas características da nova arte: “Essa magia do objeto, essa vontade incontida pela construção de novos objetos perceptivos (tácteis, visuais, proposicionais etc.) onde nada é excluído, desde a crítica social até a penetração de situações-limite, são características fundamentais de nossa vanguarda (...)”.¹⁶¹

A partir dessa reflexão, Oiticica cria os *Bólides*, que são objetos ou caixas construídas a partir de materiais diversos: madeira, pedras, sacos, pigmentos, fotos, vidros, telas, palavras etc. São destinados à visão e manipulação pelo participante. Mais adiante comentaremos o caso específico da obra “Homenagem a Cara de Cavalo”.

Nas obras seguintes, Oiticica avança o sentido de suas proposições artísticas. “*Parangolé* vai inverter a estrutura-Bólido: as cores não estão mais contidas, mas soltas, envolvendo o corpo que as faz fulgurar no espaço por evoluções e dança. Agora, definitivamente, a cor passa ao campo do sensível; integrando técnica e expressão”.¹⁶²

¹⁶⁰ - OITICICA, Hélio. Aspiro ao grande labirinto. p. 26-7.

¹⁶¹ - OITICICA, Hélio. Aspiro ao grande labirinto. p. 112.

¹⁶² - FAVARETTO, Celso. A invenção de Hélio Oiticica. p. 104.

A criação dos *Parangolés* revela também a dimensão mais profunda da idéia de participação na obra de Oiticica. Buscando um sentido de participação coletiva os *Parangolés* foram divididos em propostas diversas: *Parangolé Poético*, *Parangolé Social* ou de Protesto, *Parangolé Lúdico* e, fundindo todos, o *Parangolé Coletivo*.

Parangolés são capas coloridas, às vezes com alguma inscrição, que são vestidas pelo participante. O que importa na relação do participante com as capas é a ação. O objetivo de Oiticica é afastar qualquer possibilidade de contemplação. Seu interesse é fazer com que a obra seja também elaborada pelo participante no seu ato de vesti-la e mover-se dentro e com ela.

Com essas informações, podemos avançar em direção às três obras de Oiticica que tematizam a questão da revolta.

Na busca de um inconformismo absoluto, e como ilustração de sua “posição ética”, Oiticica faz uma homenagem ao bandido Cara de Cavalo, na sua obra “*Bólido-Caixa 18, Homenagem a Cara de Cavalo*”(fig. 61), de 1966. A obra constitui-se a partir de uma caixa sem tampa, coberta por uma tela (como um véu dos mortos) que é preciso levantar para se ver o fundo, forrada internamente com reproduções de fotos de jornais da época, onde aparece o bandido “Cara de Cavalo”, de frente, cravado de balas, caído ao chão, braços abertos como um cristo crucificado. Ainda dentro da caixa aparece um saco de cocaína no qual estão escritas as palavras “Aqui está, e ficará! Contemplai seu silêncio heróico”.



(Fig. 61)



(fig. 62)

Homenagem à Cara de Cavalo, 1966

Cara de Cavalo, o tema do Bólido, foi assassinado pelo esquadrão da morte. Era considerado pela sociedade como um bandido perigoso. Mas para Oiticica ele representava um herói, ou seja, o contrário da visão negativa de marginal, compartilhada pela polícia e pela população. Por isso, apropria-se do material fartamente divulgado pela imprensa (as fotos do assassinado de Cara de Cavalo) para representá-lo como um herói solitário, contrário a qualquer obstáculo à liberdade.

O crítico de arte Mário Pedrosa via nesta obra de Oiticica a expressão da insubmissão do próprio artista. Como se a idéia da sorte do artista diante da hegemonia do sistema encontrasse nesse acontecimento trágico a expressão de um sentimento de impotência do homem criador diante de uma sociedade violenta.

No fim das contas,

“Cara de Cavalo simboliza, para o artista, o homem de ação que se encontra mais próximo à justiça que o homem passivo ou reativo de que fala Nietzsche (‘O homem ativo, agressivo, violento está cem vezes mais perto da justiça do que o homem reativo’ - *Genealogia da moral*). Cara de Cavalo, na opção pelo crime impõe-se como um homem que não capitulou diante da vida, enquanto a população, embora indignada diante da selvageria do esquadrão e da ditadura militar, permanecia passiva”.¹⁶³

Oiticica traçou um comentário sobre esta obra:

“Gostaria de explicar a outra caixa com fotografias e palavras: não é um poema, mas uma espécie de imagem-poema-homenagem a Cara de Cavalo (o morto em cada uma das fotos). Afora qualquer simpatia subjetiva pela pessoa em si mesma, este trabalho representou para mim um ‘momento ético’ que se refletiu poderosamente em tudo que fiz depois: revelou para mim mais um

problema ético do que qualquer coisa relacionada com estética. Eu quis aqui homenagear o que penso que seja a revolta individual social: a dos chamados marginais. Tal idéia é muito perigosa mas algo necessário para mim: existe um contraste, um aspecto ambivalente no comportamento do homem marginalizado: ao lado de uma grande sensibilidade está um comportamento violento e muitas vezes, em geral, o crime é a busca desesperada de felicidade. Conheci Cara de Cavalo pessoalmente e posso dizer que era meu amigo, mas para a sociedade ele era um inimigo público número 1, procurado por crimes audaciosos e assaltos – o que me deixa perplexo era o contraste entre o que eu conhecia dele como amigo, alguém com quem eu conversava no contexto cotidiano tal como fazemos com qualquer pessoa, e a imagem feita pela sociedade, ou a maneira como seu comportamento atuava na sociedade e em todo mundo mais. Você nunca pode pressupor o que será a ‘atuação’ de uma pessoa na vida social: existe uma diferença de níveis entre sua maneira de ser consigo mesmo e a maneira como age como ser social. Todos estes sentimentos paradoxais tiveram grande impacto em mim. Esta homenagem é uma atitude anárquica contra todos os tipos de forças armadas: polícia, exército etc. Eu faço poemas-protesto (em Capas e Caixas) que têm mais sentido social, mas este para Cara de Cavalo reflete um importante momento ético, decisivo para mim, pois que reflete uma revolta individual contra cada tipo de condicionamento social. Em outras palavras: violência é justificada como sentido de revolta, mas nunca como o de opressão”.¹⁶⁴

Um dos principais trabalhos de Hélio Oiticica é a serigrafia “Seja Marginal, seja herói” (fig. 62), de 1967. Sobre um tecido vermelho, construído como uma capa ou bandeira, aparecem a imagem, em preto, de um corpo masculino, provavelmente assassinado e, abaixo, aparece grafada a frase “seja marginal seja herói”.

Os ecos da obra anterior ressoam também em “Seja marginal, seja herói!”. O sangue do “marginal” impõe-se na cor vermelha que toma todo o pano no qual jaz deitado o cadáver. Sua morte impõe uma atitude heróica expressa em letras pretas sobre a poça de sangue: ser marginal.

¹⁶³ - JUSTINO, Maria José. *Seja Marginal, Seja Herói! Modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1988. p. 80.

¹⁶⁴ - OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. p. 133.

A obra, na sua forma de pano, pode ser carregada como uma bandeira num duplo sentido: para ser carregada como capa nas costas e/ou hasteadas pelas pessoas em manifestações ou como um princípio a ser seguido.

Este trabalho engloba-se nos chamados *Parangolés Sociais*, no qual o artista presta “homenagem aos nossos mitos populares, aos nossos heróis (...) e sobretudo protesto, grito de revolta”¹⁶⁵. São, portanto, capas e bandeiras no qual se unem procedimentos plásticos e verbais (contendo frases de protesto).

Numa carta a Lygia Clark, datada de 15/10/1968, Oiticica comenta a reação que sua obra causou a um membro do DOPS:

“Agora, enquanto escrevo esta carta, estamos no dia 17, explodiu novo escândalo: resolveram interditar o *show* que Caetano, Gil e os Mutantes estavam fazendo na Sucata por causa daquela minha bandeira ‘seja marginal, seja herói’ que o David Zingg resolveu colocar no cenário perto da bateria no *show*: um imbecil do DOPS interditou e Caetano, no meio do *show*, ao cantar *É Proibido Proibir* interrompeu para relatar o fato, no que foi aplaudido pelas pessoas que lotavam a boate. (...) Irei com Torquato para São Paulo apanhar a matriz da tal bandeira que agora com a proibição de ser exposta todo mundo quer comprar”.¹⁶⁶

Há por trás desta obra uma proposição ética defendida por Oiticica, que ele mesmo esclarece:

“A liberdade moral não é uma nova moral, mas uma espécie de antimoral, baseada na experiência de cada um: é perigosa e traz grandes infortúnios, mas jamais trai a quem a pratica: simplesmente dá a cada um o seu próprio encargo, a sua responsabilidade individual; está acima do bem e do mal etc. Desse modo estão como que justificadas todas as revoltas individuais contra valores e padrões estabelecidos: desde as mais socialmente organizadas (revoluções, p. ex.) até as mais viscerais e individuais (a do marginal, como é chamado aquele que se revolta, rouba e mata). São importantes tais manifestações, pois não esperam gratificações, a não ser a de

¹⁶⁵ - Hélio Oiticica citado por: FAVARETTO, Celso. Op. cit. p. 133

¹⁶⁶ - OITICICA, Hélio e CLARK, Lygia. *Cartas: 1964-74*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1998. pp. 50 e 54.

uma felicidade utópica, mesmo que para isso se conduza à autodestruição. Como é verdadeira a imagem do marginal que sonha ganhar dinheiro num determinado assalto, para dar casa à mãe ou construir a sua num campo, numa roça qualquer (modo de voltar ao anonimato), para ser 'feliz'? Na verdade o crime é a busca desesperada da felicidade autêntica, em contraposição aos valores sociais falsos, estabelecidos, estagnados, que pregam o 'bem-estar', a 'vida em família', mas que só funciona para uma pequena minoria. Toda a grande aspiração humana de uma 'vida feliz' só virá à realização através de grande revolta e destruição (...) Sei que isso é uma afirmação perigosa, de dois gumes, mas que vale a pena. Só um mau-caráter poderia ser contra Antonio Conselheiro, um Lampião, um Cara de Cavalo, e a favor dos que os destruíram (...) Não sou pela paz; acho-a inútil e fria – como pode haver paz, ou se pretender a ela, enquanto houver senhor e escravo!".¹⁶⁷

Essa posição se encontra no que Oiticica chamava de "Programa ambiental", que, segundo ele mesmo define,

"é a manifestação social, incluindo aí fundamentalmente uma posição ética (assim como uma política) que se resume em manifestações do comportamento individual. Antes de mais nada devo logo esclarecer que tal posição só poderá ser aqui uma posição totalmente anárquica, tal o grau de liberdade implícito nela. Tudo o que há de opressivo, social e individualmente, está em oposição a ela – todas as formas fixas e decadentes de governo, ou estruturas sociais vigentes, entram aqui em conflito – a posição "socio-ambiental" é partida para todas as modificações sociais e políticas, ao menos o fermento para tal – é incompatível com ela qualquer lei que não seja determinada por uma necessidade interior definida, leis que se refazem constantemente – é a retomada da confiança do indivíduo nas suas intuições e anseios mais caros.

Politicamente a posição é a de todas as autênticas esquerdas no nosso mundo, não as esquerdas opressivas (das quais o stalinismo é o exemplo), é claro."¹⁶⁸

¹⁶⁷ - OITICICA, Hélio. Aspiro ao grande labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. P.81-2.

¹⁶⁸ - OITICICA, Hélio. Aspiro ao grande labirinto. P. 78-9.

Em seus trabalhos do período Oiticica defendia, numa instância política, uma visão ampla da participação. O objetivo é transformar o sujeito passivo, contemplador de pinturas, em sujeito ativo da participação. A conjuntura histórica é, sem dúvida, quem dita esta defesa de uma estética da participação, onde incluem-se o participar político e o “criar sua própria obra”.

Oiticica não se furta à uma crítica ao “modismo” a que tal estética estaria sujeita. Sua reação aparece nos seguintes termos:

“E agora o que se vê? Burgueses, subintelectuais, cretinos de toda espécie, a pregar tropicalismo, tropicália (virou moda!) – enfim, a transformar em consumo algo que não sabem direito o que é. Ao menos uma coisa é certa: os que faziam *stars and stripes* já estão fazendo suas araras, suas bananeiras etc., ou estão interessados em favelas, escolas de samba, marginais anti-heróis (Cara de Cavalo virou moda) etc. Muito bom, mas não esqueçam que há elementos aí que não poderão ser consumidos por esta voracidade burguesa: o elemento vivencial direto, que vai além do problema da imagem, pois quem fala em tropicalismo apanha diretamente a imagem para o consumo, ultra-superficial, mas a vivência existencial escapa, pois não a possuem – sua cultura ainda é universalista, desesperadamente à procura de um folclore, ou na maioria das vezes nem isso”.¹⁶⁹

A idéia de “marginal” se esclarece para Oiticica numa espécie de inadequação social total: “a marginalização, já que existe no artista naturalmente, tornou-se fundamental para mim – seria a total ‘falta de lugar social’, ao mesmo tempo que a descoberta do meu ‘lugar individual’ como homem total no mundo, como ‘ser social’ no seu sentido total e não incluído numa determinada camada ou ‘elite’, nem mesmo na elite artística marginal mas existente (dos verdadeiros artistas, digo eu, e não dos *habitués* de arte)”.¹⁷⁰

Outro “Parangolé” desenvolvido por Oiticica é “P 15 Capa 11 – Incorporo a Revolta” (fig. 63), de 1967. Nesta obra, feita para ser vestida, aparece sobre uma

¹⁶⁹ - Hélio Oiticica. “Tropicália”, 4 de março de 1968. Citado por: DUARTE, Paulo Sérgio. Anos 60, transformações da arte no Brasil. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998. p. 64

¹⁷⁰ - OITICICA, Hélio. Aspiro ao grande labirinto. P. 74.

capa acolchoada a inscrição “incorporo a revolta”. Também uma obra que pode ser carregada para qualquer espaço público, tornando-se, por isso, uma forma prática de protesto. Não é uma obra que ficaria exposta em um museu, esperando a visita. Depois de vestida pelo participante poderia ganhar as ruas, expor-se e, mesmo, ser usada por outras pessoas. O próprio texto que a obra contém (“incorporo a revolta”), materializa-se em experiência no ato de ser vestida pelo expectador que incorpora a obra e sua sentença.

Aqui também preserva-se a idéia de incorporação da revolta, criada na ação do participante, no seu movimentar-se, posicionando-se e, portanto, contrariando as “ordens” dadas pela polícia militar, que no período tinha como objetivo conter qualquer movimentação que sugerisse ameaça ao regime.



(fig. 63)

3.2.2 – Roberto Magalhães

O grito pode ser considerado a maior manifestação da revolta, ainda mais quando o direito de se manifestar torna-se proibido.

Em 1964 o artista Roberto Magalhães pintou uma tela premonitória do que seria o terror que se instalaria no Brasil com o golpe militar de 31 de março do mesmo ano. A esta tela ele deu o nome de *Gritando* (fig. 64). Através de uma rica e densa matéria pictórica, criou um rosto com a boca absurdamente aberta, para além das condições físicas suportáveis pelo corpo humano. Uma boca em um grito desesperado, focalizado por um zoom que aproxima de tal forma o rosto que o centro do quadro torna-se o céu da boca do personagem. A boca enorme, com lábios inchados e a língua para fora, toma quase toda a tela, restando apenas dois olhos tenebrosos, marcados por uma grande dor ou temor, para preencher o resto da obra.

Numa linguagem pictórica carregada de tensão a figura é perturbadora em suas cores fortes, como o vermelho escuro, o preto, o verde sujo e um amarelo barrento. Chama a atenção o vermelho sobre a língua, no céu da boca e nos olhos. São as marcas de uma grande violência que provavelmente a figura sofreu. Olhos inchados e sangrentos, garganta repleta de sangue como marca de pancadas que feriram órgãos vitais internos e língua cortada também por espancamento.

A obra *Gritando* trazia em si, como se disse acima, premonitoriamente, todas as dores e o desespero daqueles que sofreriam o efeito da violência militar por vinte anos. A tela construía-se na tensão de sua forma através de um arranjo expressivo de cores, pinceladas bruscas e um enquadramento sufocante que alegorizava o local da violência: as prisões militares. Era um grito visceral de dor que explodia na tela. Este seria um dos primeiros gestos artísticos, entre vários outros, que denunciariam a grotesca e violenta força antidemocrática que se instalava no Brasil com o golpe militar de 1964.



(Fig. 64)



(fig. 65)

3.2.3 – Cláudio Tozzi

Fazendo uso de cenas e imagens da iconografia contemporânea Cláudio Tozzi não se furta à temática da revolta. Numa obra de 1968, denominada *Revolta* (Fig.. 65), o artista dialoga com a linguagem da arte pop norte-americana, sobretudo com as pinturas de Roy Lichsteinstein, através do uso das histórias em quadrinhos, para retratar uma mulher exibindo um grito de revolta, com claros sinais de desespero, reforçado pela boca aberta, pela posição das mãos levadas nos dois lados do rosto e pela tensão com que fecha os olhos.

A linguagem é direta, objetiva. O artista faz uso de uma imagem de fácil poder de comunicação entre as massas. Esta imagem do grito da mulher é típica dos acalorados fãs de música pop ou de torcedores de futebol, sendo encontrada em revistas e jornais que registram os acontecimentos da cultura de massa. É usada pelo artista de forma que seu discurso seja disfarçado e/ou cifrado. Mas a revelação de sua intenção aparece no título “revolta” e na pressão dos olhos fechados (que fazem com que o grito seja semelhante a um grito de dor) como uma descrição do grito de revolta talvez contra a opressão praticada pela ditadura militar.

3.2.4 – Carlo Zílio

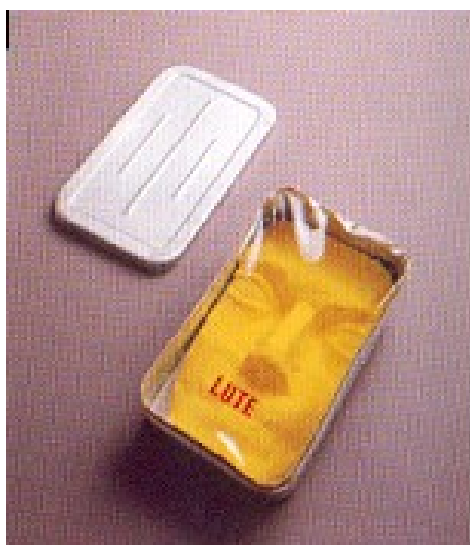
Através da construção de um objeto denominado *Lute* (fig. 66), de 1967, Carlos Zílio pratica uma obra na qual a construção formal está aliada à crítica social. O procedimento tanto estético como de crítica é semelhante ao usado por Oiticica na obra “Mergulho do corpo”.

Dentro de uma marmita de alumínio, típica para o universo dos trabalhadores, aparece, ao invés da tradicional comida, um rosto anônimo sobre o qual, na altura da boca fechada, está escrita a palavra “lute”. A intenção de clamar por uma ação política nos meios operários ou relacioná-las a eles fica evidente na utilização da marmita. Segundo declaração do próprio artista, *Lute* foi concebida

como “uma espécie de panfleto, para fazer aos milhares e ser distribuída em porta de fábrica”¹⁷¹.

Zílio teve uma trajetória importante no campo das artes nos anos 60, participando das exposições “Opinião 66”, “A Nova Objetividade Brasileira” e a “IX Bienal de São Paulo”, de 1967.

No período em que criou a obra “Lute”, abandonou o fazer artístico pela militância política, por acreditar ser esta uma forma mais eficaz de transformação do mundo. Em 1970 é ferido pelo exército, ficando preso até 1972. Após ser libertado, viajou para a França onde participou da X Bienal de Paris, em 1976, fugindo também das perseguições por suas atividades políticas no Brasil.



(fig. 66)

¹⁷¹ - citado por: RIDENTI, Marcelo. Em busca do povo brasileiro. Rio de Janeiro: Record, 2000. s/p.

3.2.5 – Cláudio Tozzi

O ano de 68 é marcado pelos movimentos de massa que procuram restaurar a democracia (estudantes, professores, operários, jornalistas, etc.), que lutam contra a ditadura e, por outro lado, com o surgimento do repressor decreto AI-5, que limitava as liberdades sociais. A participação popular na forma de comícios, passeatas, greves e protestos toma as ruas e, apesar da censura à imprensa, o fato é visível. Tozzi participa dessa visibilidade criando obras com teor político, afixando-as em lugares públicos, mesmo sabendo que poderiam ser destruídas pelos militares ou populares que defendiam a permanência da ditadura. Foi, por exemplo, o caso de seu painel “Guevara, vivo ou morto”, praticamente destruído por um grupo de extrema-direita, em 1968.

No mesmo ano o artista cria *Multidão* (fig. 68), trabalho onde aparece uma das gigantescas manifestações políticas da época. Na obra há um aglomerado de pessoas, são muitas, incontáveis. Parecem mover-se nervosamente. São pessoas de várias idades, provavelmente de vários grupos sociais. A descrição não é realista, o artista esboça, através de um contraste entre claro e escuro, as formas da multidão. Mas podemos perceber alguns detalhes: algumas pessoas parecem ter a face tensa, outras demonstram um leve sorriso. São dois sentimentos que expressam a situação de todos naquele momento. A apreensão pela luta na qual fazem parte (com seus riscos, pois a polícia dispersava a multidão atirando para ferir e matar) e o sentimento de alegria pela união decidida de lutar por uma causa justa: a volta da democracia.

A obra parece retirada diretamente de uma fotografia da época (fig. 67), onde a população se aglomera para repudiar os atos da ditadura, como o assassinato de trabalhadores e estudantes e a falta de democracia no país. A fotografia e a população, ambos censurados, retornam nesta obra como símbolos permanentes da oposição.

Comentando a obra de Tozzi, Fábio Magalhães acentua que

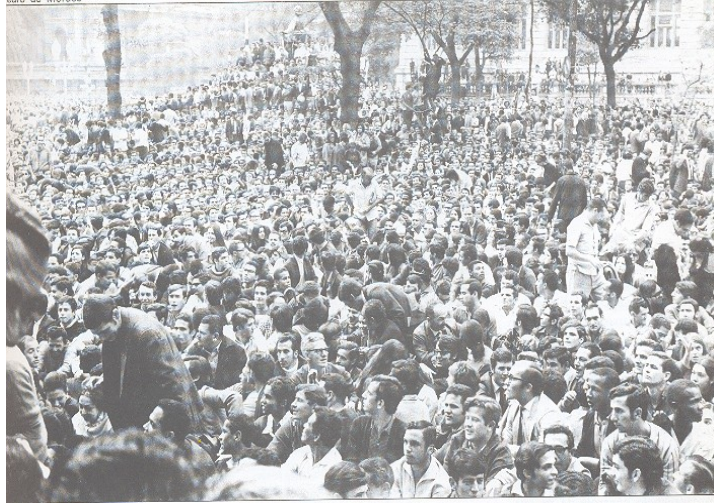
“o ponto de partida de suas obras foi a apropriação de imagens influenciado pelas idéias dadaístas de Marcel Duchamp e pela *Pop Art* de Roy Lichtenstein. Mas Cláudio Tozzi desenvolveu um processo pessoal de

apropriação, que pressupõe uma escolha significativa a partir de uma análise da conjuntura. Essa escolha já revela uma intenção, um objetivo: a procura de imagens mais significativas, capazes de causar impacto sobre determinada situação social e cultural. (...) O assunto da obra parte da própria realidade. Os aspectos que compõem seus grandes temas saem das discussões da sociedade, dos problemas que estão na ordem do dia, dos fatos que merecem manchetes de jornal.”¹⁷²

A apropriação que o artista faz de fotos revela uma postura frente à realidade: uma contundência política, quase panfletária, que aprofunda a crítica através da linguagem plástica.

Outra atitude de Tozzi é sair do espaço restrito do museu, criando obras com dimensões maiores, em busca de espaço onde as multidões pudessem vê-las. Embora as questões políticas estivessem ali presentes, Tozzi não se descuidava, no entanto, do debate estético de sua época, onde a idéia de romper com os circuitos tradicionais da arte era um tema constante, inclusive, firmado numa postura de implicações políticas, que via nesta atitude uma forma de confrontar os redutos elitistas da arte: os museus e as galerias.

¹⁷² - MAGALHÃES, Fábio. Obra em construção: 25 anos do trabalho de Cláudio Tozzi. Rio de Janeiro: ed. Revan, 1989. p. 24.



(fig. 67)



(fig. 68)

3.2.6 - Antonio Manuel

Um dos artistas que se preocupou insistentemente com a crítica à estrutura repressiva dos militares (censura e repressão) foi Antonio Manuel. Na obra *Sem censura* (fig. 70), de 1968, Manoel reconstitui o que poderia ser uma página de jornal, fazendo uso de textos e imagens em uma diagramação que os comporta de forma semelhante à paginação usada pela imprensa. No entanto, ao contrário das matérias censuradas pelos militares, o artista instaura justamente o fato jornalístico censurado na imprensa pelos militares, tornando-o um instrumento de crítica a este mesmo mecanismo que o faz desaparecer: a censura.

No alto da página, encontra-se em letras de forma, de forma destacada, a frase “artistas fizeram da Rio Branco um palco de protesto sem censura”. No centro da página, em um desenho quase caligráfico, pessoas seguram cartazes com suas denúncias escritas nos termos seguintes: “contra a censura”, “liberdade aos presos”, “artistas, intelectuais, clero, com os estudantes”. Nestes três cartazes reivindicações e posicionamentos contrários à repressão política, ainda revelando a participação das várias classes que se uniam contra a ditadura militar nas figuras dos grupos de artistas, intelectuais, clero e estudantes.¹⁷³

Abaixo destes cartazes com suas inscrições, em três fotos, aparecem representantes das várias classes artísticas já renomados no conceito do grande público, como Grande Otelo, Norma Benguel e Chico Buarque de Holanda, que participaram da Passeata dos Cem Mil.

Sob estas fotos, surgem elementos da imprensa corriqueira como o horóscopo e as palavras cruzadas. Sabe-se que vários jornais fizeram uso destes dois elementos para sutilmente inscreverem elementos de crítica ao regime militar.

Ao fazer da matéria-prima de seu trabalho essa afinidade com a imprensa, Antonio Manuel refletia seu anseio de contato com o público mais amplo interessado pela notícia rápida das páginas jornalísticas. No entanto, “tratava-se,

¹⁷³ - A base para essa obra foi a foto (fig. 69) muito divulgada posteriormente da Passeata dos Cem Mil, no Rio de Janeiro, em 26 de junho de 1968, onde participaram artistas renomados como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Zé Celso, Nana Caimmy, Edu Lobo, Paulo Autran, Othon Bastos, dentre outros, que tomaram frente na manifestação contra a ditadura.

pois, de desenhos mediados, que se sabiam desde logo exercícios críticos de linguagem – cifravam a realidade em diagramas difusos porque partiam do princípio de que a essência do real contemporâneo é a sua comunicabilidade pública. Fazer arte, nesta chave, será aderir ao fluxo de linguagem que constitui um mundo em processo perpétuo de transformação”.¹⁷⁴



(fig. 69) Passeata dos Cem Mil, Rio de Janeiro, 1968



(fig. 70)

¹⁷⁴ - BRITO, Ronaldo. Antonio Manuel. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997. p. 13.

Paulo Sergio Duarte comenta o processo de produção artística de Antonio Manuel e sua relação com a presença de problemas políticos nos seguintes termos:

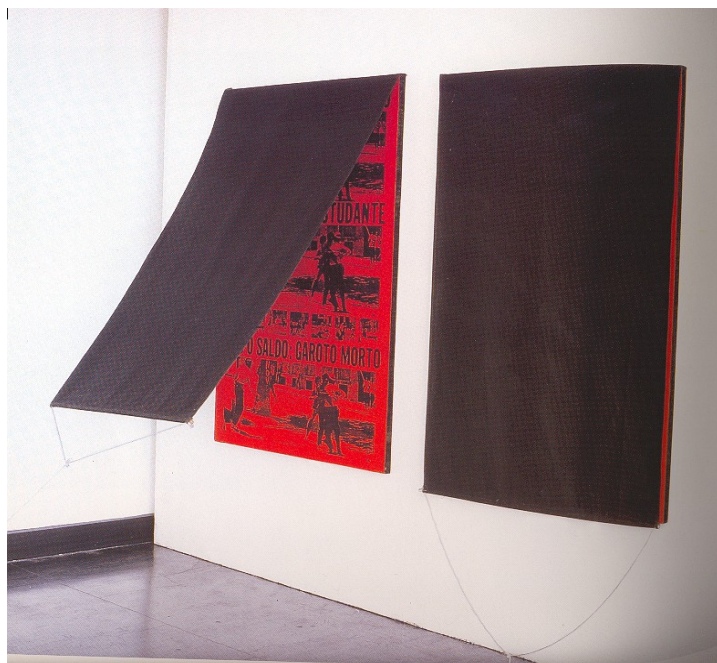
“Os trabalhos de Antonio Manuel desse período são exemplares do diálogo imediato com as questões políticas e o investimento na pesquisa formal – e são um dos poucos exercícios desse tipo bem-sucedidos. O artista parte da herança construtiva, já assimilada e incorporada. Mas a paisagem urbana sublimada nos entes geométricos abstratos terá que ser submetida à metamorfose e, de novo, “figurar”. Essas figuras em segundo grau são obtidas através de recortes e seleções em manchetes e imagens das primeiras páginas de jornais. A folha impressa é descartada, o artista escolhe o *flan* – material, superado pelo moderno *off-set*, era a matriz das superfícies cilíndricas em chumbo das impressoras rotativas. Com esse recurso, Antônio Manuel traz para o trabalho a possibilidade virtual da primeira página ser outra e, ao mesmo tempo a carga do elemento expressivo em relevo.”¹⁷⁵

Em outra obra de Manuel, *Repressão outra vez – eis o saldo* (fig. 71), de 1968, fica evidente sua intenção de registrar o protesto estudantil e as conseqüências da ação contra o regime militar para seus participantes: a morte. A obra parte de uma posição não só de denúncia, mas exige do expectador, agora participante, ou que se torne participante, que abra as cortinas da história para que seja revelado o fato que o artista quer chamar a atenção: naquele momento como interessado pela realidade política que o cerca, hoje pela sua história.

“Em *Repressão outra vez – eis o saldo* (1968), a primeira página do jornal é ampliada e reduzida às cores preto e vermelho. As notícias que revoltam e enlutam a cidade – entre elas, o estudante morto pela polícia – estão cobertas. Para descobri-las o espectador deve suspender as cortinas negras. Nessa sucessão de deslocamentos e solicitações, foi definido o destino do *médium*. O jornal não comunica, grita sua notícia: naquele momento com intervenção atual, hoje como memória. Mas não se entrega, exige o ato voluntário curioso na descoberta da razão do luto.”¹⁷⁶

¹⁷⁵ - DUARTE, Paulo Sergio. Op. Cit. p. 69-70.

¹⁷⁶ - DUARTE, Paulo Sergio. Op. Cit. P. 70.



(fig. 71)



(fig. 72)

3.2.7 – Pedro Escosteguy

O artista Pedro Escosteguy produziu objetos minuciosamente elaborados, que apresentavam simultaneamente imagens e palavras visando estimular, no espectador, a associação e a comunicação de idéias e de sentidos críticos.

Na sua obra *Ação – linha de força* (fig. 72), de 1965, Escosteguy conjuga materiais diversos como tinta, madeira, tipos gráficos e tecido para elaborar seu protesto contra a repressão. Os principais elementos de sua obra são o desenho de uma engrenagem, algumas palavras (inscrites como uma pichação em uma parede) e dois braços que pendem na parte direita do objeto por ele construído.

Os braços que aparecem pendendo para baixo denotam violência na sua roupa rasgada e suja e ao mesmo tempo aparentam uma morte do corpo nas suas mãos de esqueleto. Contra essa força da morte, insurge-se um protesto apresentado como uma pichação de rua com as palavras “união libertação”, inscrita em vermelho, o que pode sugerir o sangue que brota da violência ou ainda a necessidade de uma ação violenta contra os opressores. Destacada da palavra libertação aparece em branco a palavra “ação”, gravada sobre o braço do suposto cadáver. Aqui está a exigência do ato político que vai se opor à engrenagem, representada logo acima e em sentido oposto à palavra ação.

O conjunto das palavras união/libertação/ação são fortemente grafadas no objeto, se destacando sobre um fundo escuro e chamando a atenção imediata do espectador para o que é mais importante no momento político denunciado pela obra de Escosteguy. As palavras, em trabalhos como este, fazem a conexão entre sua forma plástica, dada pela sua padronização gráfica ou tipográfica, e seus sentidos, que querem interagir com as superfícies do objeto construído, solicitando uma demanda do espectador, uma demanda reflexiva, da qual o trabalho necessita para completar o sentido de sua poética crítica.

O sentido da participação nessa obra pode ser compreendida à luz das observações seguintes de Hélio Oiticica:

“O problema da participação do espectador é mais complexo, já que essa participação, que de início se opõe à pura contemplação transcendental, se manifesta de várias maneiras. Há, porém, duas maneiras bem definidas de participação: uma é a que envolve ‘manipulação’ ou ‘participação sensorial-corporal’, a outra envolve uma ‘participação semântica’”.¹⁷⁷

No caso da obra de Escosteguy, a participação semântica “seria a procura interna fora e dentro do objeto, objetivada pela proposição da participação ativa do espectador nesse processo: o indivíduo a que chega a obra é solicitado à contemplação dos significados propostos na mesma – esta é, pois, uma obra aberta.”¹⁷⁸

3.2.8- Antonio Manuel

Existem duas obras de Antonio Manuel que tratam do tema da repressão policial durante o regime militar. Denominam-se *A imagem da Violência* (fig. 73) e *Jornal* (fig. 74), sendo ambas de 1968.

No primeiro caso, *A imagem da violência*, o artista constrói uma espécie de narrativa de quadrinhos, com uma figuração pop, onde aparecem dois elementos conflitantes: a população e a cavalaria da polícia militar. A polícia é representada de uniforme (capacetes e botas a identificam) e com suas armas (espadas, cacetetes e revólveres). Os quadros mostram, através do que poderia ser uma página de jornal, os vários momentos do que seria uma ação policial repressiva: a chegada da cavalaria, o enfrentamento com a população e a detenção dos populares. No canto direito, sobre a geometria dos quadrinhos, aparecem os tipos usados pela imprensa para comporem uma página de jornal. A frase “a imagem da violência” denuncia o relato figurado pelo artista e dá o tom interpretativo da ação militar contra as manifestações populares.

Uma dessas manifestações reprimidas foi quando, em 1968, “no dia 4, as missas rezadas pelo sétimo dia da morte de Edson Luis registrariam novos

¹⁷⁷ - Citado por: DUARTE, Paulo Sergio. Op. Cit. P. 58-9.

¹⁷⁸ - Citado por DUARTE, Paulo Sergio. Op. Cit. P. 59.

choques violentos, destacando-se a cavalaria da polícia militar que atacou as pessoas na saída da Igreja da Candelária, no Rio de Janeiro.”¹⁷⁹ (ver foto abaixo)



Na outra obra, *Jornal*, Antonio Manuel faz uso de recursos parecidos à anterior para mostrar a ação da polícia militar sobre a população. Denominando sua obra “jornal”, pretende criar um veículo de informação sem as tradicionais censura a que eram submetidos os órgãos tradicionais da imprensa.

Antes de comentar a obra, vale a pena lembrar que o uso desta estratégia artística também diz respeito ao questionamento dos meios “nobres” de criação de arte, procedimento adotado por vários artistas nos anos 60.

“Nos anos 60, a apropriação de imagens provenientes de jornais e revistas, da publicidade, das histórias em quadrinhos, do cinema, da televisão – por isso chamadas de imagens de segunda mão – força a dissolução dos limites entre o erudito e o popular, entre o artesanal e o industrial, tanto no interior da obra como nos modos de produzi-la”.¹⁸⁰

No alto da obra aparece, em forma de chamada, a frase “cavalaria cerca o povo na saída da igreja”. No centro da obra aparecem alguns militares em contato com a população. Uma mulher caída no chão, ao lado de cavalos e militares, revela o possível resultado do enfrentamento entre eles. Em torno dessa cena

¹⁷⁹ - REIS FILHO, Daniel Aarão. 68: a paixão de uma utopia. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 1998. p. 15.

¹⁸⁰ - Maria Alice Milliet. In: *A subversão dos meios*. Op. cit. s/p.

central, o artista desenha sobre os tipos de um jornal, um grupo de pessoas, lado a lado, como numa passeata. Essas pessoas se sobrepõem na obra em várias camadas. A denúncia é clara: a ação repressiva da polícia sobre os cultos ecumênicos realizados por entidades que se opõem à ditadura, principalmente quando realizados em nome da morte de estudantes e trabalhadores assassinados pela ditadura militar, é um procedimento sempre violento contra as manifestações populares. E como estes fatos não podem vir a público, pois são censurados, o artista os revela criando através de uma obra/jornal não só uma reflexão sobre a realidade da repressão política nos anos de 1968, mas também uma denúncia de que estes fatos são sistematicamente ocultados na forma de censura à mídia.



passeata no centro de São Paulo
reivindica imprensa livre (1968)



(fig. 73)



(fig. 74)

3.2.9 – Cláudio Tozzi

O artista Cláudio Tozzi, cuja obra já comentamos anteriormente, vale-se da estética pop para relatar a ação da polícia sobre os manifestantes populares. Na obra *A prisão* (fig. 75), de 1968, escolhe uma aproximação em zoom para figurar a cena de um policial prendendo um manifestante.

Não podemos deixar de pensar nesta escolha como se a obra fosse uma foto jornalística tirada no momento em que o fotógrafo surpreende a ação repressiva. O policial olha para a “câmera”, confrontando o fotógrafo, enquanto segura o braço do jovem que se contorce de dor. Os militares confrontavam não só os populares como a imprensa que tentava noticiar suas ações.

Muitas dessas fotos vieram a público somente após a instauração do regime democrático, quando, sem os censores dentro das redações dos jornais, puderam ser publicadas.



prisão de manifestantes (1968)

Enquanto o tempo democrático não chegava, o artista cumpria sua missão participante de trazer à tona esse momento censurado, transformando em fato estético e político uma realidade encoberta pela ditadura.



(fig. 75)

3.2.10- Mário Ishikawa

Mario Ishikawa participou da exposição organizada pela Rex Gallery, em 1967, como parte da apresentação do grupo de alunos do curso de pintura de Sergio Ferro na Fundação Álvares Penteado. De uma forma geral, o interesse desses alunos de Ferro dirigia-se para o drama existencial do contexto urbano, criando obras a partir de colagens, apropriações, misturando pinturas a objetos e recortes de jornais. O objetivo é a criação de proposições provocativas, de caráter polêmico, com interesse em intervir nas questões conjunturais da sociedade.

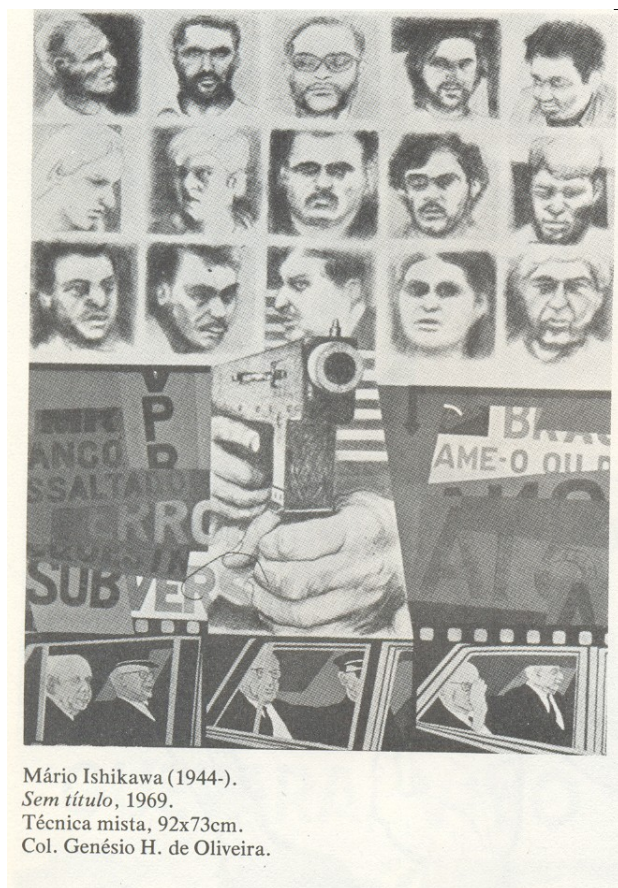
Em 1969, Ishikawa criou uma obra, *Sem título (fig. 76)*, na qual narra, por meio de colagens e desenhos, o universo do conflito social que se estabelecia na sociedade brasileira dos anos 60-70.

Dividida em três partes, a obra mapeava não só as zonas de conflito, com a oposição entre seus personagens, mas as consequências dessa oposição.

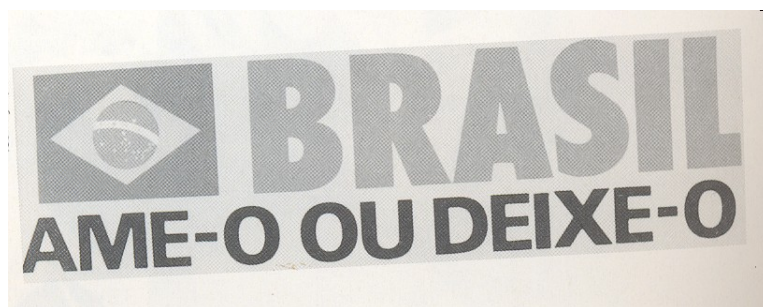
Na parte de cima, são desenhados 15 rostos, num formato dos “retratos falados”, usualmente feitos pela polícia a partir de descrições ou como os cartazes com a inscrição “procura-se”, também usado pelos militares. Na parte de baixo, três desenhos, num formato de película cinematográfica ou negativo fotográfico, onde aparecem duas pessoas dentro de cada carro, todos nos assentos traseiros, possivelmente personalidades políticas ligadas ao regime militar, registradas num daqueles momentos em que passam através do público (no último quadro, à direita, há um aceno de mão típico para esses momentos). Ao centro da tela, três novos quadros. No primeiro, grafias cortadas de palavras como “subversivos”, “assalto a banco”, “seqüestro” e siglas de movimentos populares. No segundo, ao centro, uma metralhadora de fabricação artesanal, empunhada por alguém. No terceiro, novamente grafias também recortadas, onde se pode adivinhar a frase “Brasil, ame-o ou deixe-o” e “AI-5”.

As partes superiores e inferiores marcam os grupos sociais bem definidos como os “subversivos” e os militares. Entre essas duas partes centraliza-se a zona de conflito: a luta armada, na figura da metralhadora artesanal. E de cada lado da metralhadora, as ações de cada grupo. À esquerda as atividades clandestinas

como o assalto à banco, o seqüestro, a sigla de criação de movimentos revolucionários populares e a forma com o qual são identificados: “subversivos”. À direita da metralhadora, aparecem as ações ligadas aos militares contra os movimentos populares: a ideológica frase “Brasil, ame-o ou deixe-o” (fig. 77) e o “AI-5”,



(fig. 76)



(fig. 77)

A frase “Brasil, ame-o ou deixe-o”, é uma espécie de palavra de ordem da ditadura, que circulou em forma de cartazes, fazendo um trabalho de convencimento da população quanto ao expurgo dos descontentes com o regime militar.¹⁸¹

O “AI-5” é o Ato institucional que fecha o Congresso, suspende garantias constitucionais de estabilidade de emprego, da vitaliciedade de cátedra e do *habeas corpus* e garante ao presidente poderes excepcionais, por tempo indeterminado, e sem direito a recurso judicial. Derivado dele surge uma onda de perseguições, torturas e mortes. O novo Ato Institucional veio a pôr fim aos movimentos de “rebeldia” que se tinham organizado em vários níveis, desde a guerrilha até o movimento estudantil e as várias greves de trabalhadores (ver anexo I).

A obra de Mário Ishikawa expõe as zonas de conflito. As referências são articuladas dentro da obra num quadro dinâmico de oposições. Tensiona a história no interior de suas próprias ações, através da criação de quadros de referências que se opõem graficamente dentro da obra. Revela os conflitos marcantes da oposição sem, no entanto, deixar claro um posicionamento partidário. Inclusive deixa de nomear a obra. Nomeá-la representaria um fechamento interpretativo numa via de mão única, numa significação pronta, que o artista não quer.

Talvez mais importante que pesar na balança os valores de cada grupo, é revelar algo mais sutil, deixando o espectador reencontrar na própria impossibilidade de uma leitura única da obra um fato que todo regime ditatorial tenta silenciar nas suas “operações de limpeza”: a existência propriamente dita do conflito.

Mas, tal como não se deve simplificar a leitura de uma obra de arte, buscando um sentido de causa e efeito para sua razão de ser, também a história que a obra comporta não deve ser vítima de tais simplificações. Como nos ensina

¹⁸¹ - “Um regime autoritário de supressão das liberdades, meios de comunicação de massa modernos e com larga cobertura nacional, agências de publicidade profissionalizadas e sequiosas das contas governamentais: que se poderia esperar de uma tal combinação de fatores? Precisamente a criação de um dos maiores sistemas de propaganda política de um governo autoritário da época contemporânea”. In: FICO, Carlos. Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro: ed. da FGV, 1997. p.117.

o historiador Carlos Fico, ao comentar a disparidade entre os projetos populares e o projeto dos militares nos anos da ditadura militar:

“Não se pode esperar que a história estabeleça explicações lineares, fundadas em relações simplistas de causa e efeito. Muito menos quando se trata de explicar fenômenos que expressam o enfrentamento de posições radicalmente antagônicas: para setores da esquerda, lutar pelo comunismo, tendo como estratégia o estabelecimento de uma ‘guerra popular’, deflagrada a partir de focos de guerrilha rural e preparada por ações de guerrilha urbana (geradora de recursos financeiros e clima político para a conflagração geral), não era, obviamente, apenas uma decorrência do endurecimento do regime militar brasileiro, mas um projeto geral que os animava. Seria concepção igualmente redutora explicar a criação do sistema de segurança do regime militar com base em fatores reativos: na verdade, a montagem de um setor especificamente repressivo, paralelamente à constituição do sistema de informações, era um projeto que, apoiado em outros instrumentos (como a censura e a propaganda política), pretendia eliminar ou ocultar do país tudo o que constituísse divergência em relação à diretriz da ‘segurança nacional’.”¹⁸²

Alegórica, aberta, a obra de arte nos dá a liberdade de lê-la, para além de qualquer esquema imposto por uma interpretação única. A metralhadora, desenhada ao centro da obra, alegoriza a própria noção da obra de arte de vanguarda, esse objeto estranho, desafiador, impertinente, subversivo, que se nega a fazer parte de um discurso único, estabilizado em regras de construção e entendimento totalitários.

¹⁸² - FICO, Carlos. Como eles agiam: os subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 62-3.

IV – Conclusão

Nos anos 60 e 70 assiste-se a uma renovação da vanguarda brasileira, anteriormente ligada às manifestações abstratas e concretas. Essa transformação deve-se às influências da *Pop Art* e o *Nouveau Realisme*, sem, no entanto, abandonar procedimentos das vanguardas históricas como, por exemplo, a *collage*, a idéia construtiva e a noção de anti-arte duchampiana.

Aliada a essas mudanças, a idéia de que o fazer artístico deveria estar integrado ao cotidiano, envolvendo o espectador, saindo dos espaços da parede e do pedestal, ampliou a atuação dos artistas, criando-se a necessidade de surgimento de manifestações em espaços públicos e a alteração dos espaços tradicionais dos museus.

Essas alterações contribuíram para um redimensionamento da idéia de participação política, que não se manifestava mais apenas na questão do conteúdo, mas também em suas buscas de renovação da dinâmica do sistema das artes plásticas e sua inserção na sociedade. Mobilizar a participação do público, alterar o modo de aparição da arte e questionar o sistema das artes plásticas (incluindo o próprio conceito de arte) era comum aos grupos de vanguarda do período e impulsionaram críticos e artistas militantes a um provocativo questionamento do estado autoritário após o golpe de 64, através da organização de eventos e da criação de obras participativas (que substituíam a contemplação individual pelo protesto, pela denúncia e participação coletiva pública).

As bases teóricas de uma vanguarda participativa foram dadas por críticos e artistas (entre eles, Frederico Morais e Hélio Oiticica), que buscavam inserir criticamente a arte no contexto repressivo da ditadura militar, propondo experiências coletivas que afrontavam as proibições às manifestações populares.

O novo impulso da arte nesse período fazia com que “a postura esteticista e contemplativa tradicional fosse abandonada em prol de uma participação coletiva com o público, através do questionamento das categorias artísticas convencionais

e da proclamação das propostas experimentais, sensoriais, conceituais e processuais da arte contemporânea”.¹⁸³ Procedimento que era assinalado no texto da exposição *Nova Objetividade Brasileira*, em 1967, por Hélio Oiticica, que entre outras coisas proclamava a necessidade de se “criar uma obra de arte aberta à participação do espectador”, que tomasse “frente aos problemas políticos, sociais e étnicos que emergiam da realidade brasileira e internacional” e que o caráter dessa arte fosse “público, interagindo com as manifestações nas ruas das cidades”.¹⁸⁴

Um dos mais importantes acontecimentos ligados à proposta de participação coletiva da vanguarda realizou-se em Belo Horizonte, em abril de 1970, no evento denominado *Do Corpo à Terra*. Acontecendo provocativamente na semana da inconfidência e aproveitando espaços públicos muito freqüentados de Belo Horizonte, os artistas radicalizaram suas posições de crítica à arte tradicional e ao momento repressivo em que passava o Brasil. Em homenagem aos militantes mortos pela repressão Cildo Meireles queimou animais em torno de um totem¹⁸⁵, onde Tiradentes alegoriza o corpo esquartejado pela violência militar e Artur Barrio lançou suas trouxas ensangüentadas pelo Rio Arrudas, revelando o destino dos corpos assassinados que eram “desovados” às margens dos rios.

Questionando não só a tradição artística como a repressão praticada pelos militares (que cerceavam a liberdade de expressão artística e política no país), os artistas adotavam uma atitude provocativa e reivindicatória, integrando a renovação da prática artística à participação política. Apesar da rígida censura imposta após o AI-5 às artes plásticas com o fechamento de exposições, as destruições de obras, as prisões de artistas ou seu exílio, a produção artística nos anos 60 e 70 é notável não só pela quantidade, mas pela diversidade de suas práticas e problemas que levanta sobre o nosso recente passado violento e autoritário.

¹⁸³ - RIBEIRO, Marília Andrés. “Arte e política no Brasil: a atuação das neovanguardas nos anos 60. In: FABRIS, Annateresa (org.) *Arte e Política: algumas possibilidades de leitura*. São Paulo: FAPESP, Belo Horizonte: C/ Arte, 1998. p. 170.

¹⁸⁴ - OITICICA, Hélio. “Esquema geral da Nova Objetividade”. In: *Nova Objetividade Brasileira*. Museu de Arte Moderna, 1967. s/p.

¹⁸⁵ - Trata-se da obra *Tiradente: totem-monumento ao preso político*.

ANEXO I –

O Quadro Político: Instauração da Ditadura Militar

A instauração da ditadura militar, através do Golpe de 64, teve como objetivo primeiro destituir o governo Goulart, que não satisfazia a elite política¹⁸⁶. João Goulart havia assumido a presidência no dia 07 de setembro de 1961, após a renúncia de Jânio Quadros.

Goulart tinha pela frente uma série crise econômica e financeira: dívida externa a quatro bilhões de dólares, inflação e aumento do custo de vida, desvalorização da moeda, diminuição do preço das exportações, aumento do preço das importações, capital estrangeiro reduzindo seus investimentos no país.

Existia, no entanto, otimismo por parte dos grupos que apoiavam o governo, por acreditarem que havia condições para as reformas de base: reforma agrária, tributária, bancária, educacional e eleitoral; objetivando favorecer o desenvolvimento do capital nacional e melhorar as condições de vida do povo.¹⁸⁷

Havia consenso, por parte de alguns empresários, no sentido de que a reforma agrária concorreria para o aumento da produtividade agropecuária. Esta, por sua vez, concorreria para a diminuição dos preços dos gêneros agropecuários, criando um mercado de consumo. No entanto, para os conservadores da UDN e do PSD e para os latifundiários a reforma agrária assustava, por pretender efetuar a divisão dos latifúndios, sobretudo dos improdutivos. Dessa forma, referiam-se à reforma agrária como sendo “coisa de comunista”.

Em termos de capitalismo industrial, havia grandes empresas estrangeiras no Brasil, embora os grupos que apoiavam Goulart (PTB, PCB, UNE, dirigentes

¹⁸⁶ - No livro O Governo Goulart e o Golpe de 64, de Caio Navarro de Toledo, pode-se acompanhar a trajetória do Governo Goulart, as movimentações dos grupos de direita no sentido paralisar a crescente politização da sociedade e as razões da instalação da ditadura militar no Brasil. Segundo a conclusão do autor, “o governo Goulart nasceu, conviveu e morreu sob o signo do golpe de Estado”. In: TOLEDO, Caio Navarro de. O Governo Goulart e o Golpe de 64. São Paulo: Brasiliense, 1993. (Col. Tudo é História, 48). p. 7.

¹⁸⁷ - A reforma tributária deveria aumentar os impostos dos que tivessem grandes propriedades ou fossem mais ricos. A reforma bancária facilitaria o crédito aos pequenos agricultores e aos pequenos industriais. A reforma educacional aumentaria as oportunidades de estudo para as classes mais pobres. A reforma eleitoral daria o direito de voto aos analfabetos. De todas as reformas, no entanto, a mais reclamada era a reforma agrária.

sindicais, alguns militares e intelectuais) defendessem o nacionalismo. Para estes grupos, ser nacionalista era ser contra o imperialismo (ou seja, lutar contra o capital estrangeiro sempre que ele prejudicasse os interesses nacionais). O que gerou uma campanha nacionalista, com ampla participação da população, discutindo o controle da participação do capital estrangeiro na economia brasileira.¹⁸⁸

Diante desse quadro, a elite política, através de seus grupos de oposição, juntamente com os militares (ex-ministros militares de Jânio Quadros, grupo do General Mourão Filho, oficiais da Escola Superior de Guerra, como os generais Golberi, Cordeiro Faria, Ernesto Geisel, Batista Figueiredo) opõem-se às reformas sociais de Goulart e por este contar com o apoio dos comunistas, socialistas, nacionalistas radicais, operários, sindicatos e ligas camponesas. Tudo isso alarmava os conservadores que aproveitavam para difundir a idéia de que o Brasil ia ser dominado pelos comunistas.

O governo divulgava a idéia de que queria implantar as reformas. Realiza em 13 de março de 64, com o apoio dos nacionalistas e dos grupos de esquerda, um grande comício popular no Rio, o “comício das reformas”. “Com amplo apoio oficial e sob a proteção de um rigoroso esquema de segurança montado pelo I Exército, cerca de 200 mil pessoas demonstraram de forma muito significativa o elevado grau de politização que começava a atingir os diferentes setores da sociedade brasileira. (...) No palanque, ministros de Estado, militares, governadores de Estado, deputados, dirigentes sindicais, líderes estudantis se comprimiam ao lado do presidente da República”¹⁸⁹. Nesse momento, o presidente assina várias reformas: decreto de desapropriação de terras, nacionalização das refinarias de petróleo particulares, que passavam ao controle do Estado.

¹⁸⁸ - O plano econômico Dantas-Furtado, que previa a desvalorização do cruzeiro, a contenção do aumento salarial e a dispensa de empregados, elevando ainda o aumento do pão e passagens de ônibus - itens básicos do orçamento dos trabalhadores - foi arquivado por Goulart que passou a adotar uma estratégia de nacionalismo radical, que acusava o setor externo da economia de causar graves dificuldades ao país. A partir de 1963, Goulart passou a defender um conjunto de “reformas de base” que incomodavam seus adversários: a UDN e os militares. SKIDMORE, Thomas. Brasil: De Castelo a Tancredo (1964-1985). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 37-9.

¹⁸⁹ - TOLEDO, Caio Navarro de. Op. cit. p.95.

A reação veio impetuosa: Carlos Lacerda declara que o comício foi um atentado à Constituição; a marcha da Família com Deus pela Liberdade, em São Paulo, foi organizada por grupos civis e militares, políticos da UDN, de partidos conservadores e as senhoras de uma organização chamada CAMDE (Campanha das Mulheres pela Democracia), com o apoio do governo de Adhemar de Barros¹⁹⁰.

O governador de Minas Gerais, Magalhães Pinto, lança um manifesto pedindo a intervenção militar; o chefe do Estado-Maior das Forças Armadas, general Castello Branco, conseguiu o apoio de amplos setores das Forças Armadas para se contrapor ao governo.

Uma segunda revolta dos marinheiros, reclamando melhores condições de trabalho, é o estopim esperado pela oposição. A atitude do governo apoiando militares rebeldes alarmava os altos oficiais das três armas. Jango substitui o ministro da Marinha e anistia os marinheiros rebelados a pedido do Comando Geral dos Trabalhadores (apoiado pelo Partido Comunista). Para a direita brasileira e para a embaixada norte-americana, não cabiam mais dúvidas quanto à “esquerdização” do governo Goulart.

Com isso a oposição assumiu a tônica das forças conservadoras¹⁹¹: Jango levaria o Brasil ao caos e ao comunismo. Assim, em 31 de março de 1964, foi desencadeado o movimento militar. Tropas do exército, mobilizadas pelo general Olímpico Mourão Filho, marcharam de Minas Gerais para o Rio de Janeiro, onde se encontrava o presidente da República. O levante se alastrou pelo país, sem

¹⁹⁰ - “ Sob a bandeira do anticomunismo e da defesa da propriedade, da fé religiosa e da moral, saíram às ruas em diversas capitais a fim de pedir o *impeachment* do Governo Federal. (...) Tais manifestações públicas tinham o propósito de ‘criar clima sócio-político favorável à intervenção militar, bem como incitar diretamente as forças armadas ao golpe de Estado’ (Décio Saes. ‘Classe Média e Política’.) Estas manifestações civis - nunca foram ‘espontâneas’; além de se inspirarem em campanhas anticomunistas, sempre foram estimuladas e incentivadas pelos conspiradores na área militar”. In: TOLEDO, Caio Navarro de. Op. cit. pp. 99-100.

¹⁹¹ - “Os empresários - bem como os militares e setores da igreja - organizaram-se para defender seus interesses e para combater o avanço político dos movimentos sociais de orientação nacionalista e de esquerda. (...) A atuação político-ideológica dos empresários, aglutinando-se em torno do complexo IPES/IBADE, teve um papel decisivo na contramovimentação de direita.” In: TOLEDO, Caio Navarro de. Op. cit. p. 83.

encontrar resistência. João Goulart, afirmando não desejar provocar uma guerra, parte, em 02 de abril, para o exílio no Uruguai.¹⁹²

Em abril de 1964, cumprindo seus “deveres patrióticos”, setores da chamada “sociedade civil” e do Estado, com o apoio do Departamento de Estado norte-americano, “salvaram” a Nação. Através de um movimento político-militar, os “revolucionários” buscavam repudiar um conjunto de realidades, ditas “perversas”: “as greves políticas que duravam meses, a desorganização econômica, a inversão dos valores, a subversão dos princípios da hierarquia e da disciplina, a incompetência administrativa, o oportunismo político e, em suma, a anarquia”¹⁹³.

Na madrugada de 08 de abril de 1964, o presidente provisório da República, Ranieri Mazzilli, proclamava: “Reina calma em todo país, graças à patriótica atuação das Forças Armadas”. Os tanques estavam nas ruas das principais cidades do país, o presidente tinha caído, a prisão de centenas de pessoas começava, não mais se mencionaram as reformas de base.

Começava, no Brasil, uma ditadura que duraria 20 anos, sufocando a sociedade como um todo, com perseguições políticas, exílio, supressão de direitos¹⁹⁴.

Com o Golpe de 64, o poder estava com o Comando Supremo da Revolução, constituído por três ministros militares: General Costa e Silva, Almirante Augusto Radmacker e Brigadeiro Correia de Melo. Começava a época dos Atos Institucionais que, por exemplo, dava ao governo o poder de mudar a

¹⁹² - A que se deve o fracasso de uma solução institucional para as reformas de 64? Segundo Argelina C. Figueiredo, no artigo “Democracia e Reforma: a conciliação frustrada”, foi o fraco compromisso com as instituições democráticas, tanto por parte da direita como da esquerda, que contribuíram para a solução não-democrática. In: TOLEDO, Caio Navarro de. (Org.) 1964: visões críticas do golpe. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1997. pp. 47-53.

¹⁹³ - In: TOLEDO, Caio Navarro de. Op. cit. pp. 87-8.

¹⁹⁴ - O Estado passaria por três fases de institucionalização durante o regime militar: “A primeira - abrangendo os governos Castello Branco e Costa e Silva - lançou as bases do ESN (Estado de Segurança Nacional), corporificando-as na constituição de 1967. A segunda, compreendida entre 1969-1973, desenvolveu o modelo econômico e o aparato repressivo, ampliando tanto o quadro legal, quanto a prática da coerção. Já os períodos de Geisel e Figueiredo (1974-84), corresponderiam ao estabelecimento de estruturas mais permanentes e flexíveis de poder, consubstanciadas na política de ‘distensão’.”. In: MENDONÇA, Sonia Maria de & FONTES, Virginia Maria. História do Brasil Recente: 1964-1980. São Paulo: Ed. Ática, 1988. (Série Princípios, 152). p. 42.

Constituição, tornava os militares da ativa elegíveis para a Presidência da República, permitia ao poder Executivo cassar o mandato dos governadores, prefeitos, deputados, senadores e vereadores; proibia que muitos políticos fizessem política.

No dia 14 de abril de 1964, o Congresso escolhe, em eleições indiretas, o novo presidente da República: Castelo Branco.

O governo de Castelo Branco promete segurança nacional e desenvolvimento: a idéia de que só o desenvolvimento industrial e o trabalho disciplinado de todo o povo impediriam que o país fosse levado para o comunismo¹⁹⁵. Para ter este controle, era preciso ter o poder, para cassar os maus patriotas, os subversivos, ou seja, aqueles que contrariassem a Segurança Nacional, defendida pelo general Golbery e Couto e Silva.

Dessa forma, o Governo Castelo Branco prometia: defender o país dos ataques estrangeiros e dos inimigos internos, que ameaçavam a democracia e a ordem, estimular a industrialização, proteger a propriedade privada, reprimir o comunismo. O que provoca o surgimento da época das denúncias anônimas, da perda de direitos, da perda de liberdade de expressão e das cassações, como as de João Goulart, Jânio Quadros, Miguel Arraes, Luís Carlos Prestes, Juscelino Kubitschek, diversos deputados, dirigentes sindicais e intelectuais.

A vitória da oposição nas eleições, em 65, para governos importantes, como os de Minas e o da Guanabara, impulsionou os chefes militares da linha dura a levarem o governo a editar o AI-2, que autorizava novas cassações, permitia o governo fechar o Congresso e dissolia todos os partidos existentes. O governo criou dois partidos a ARENA e o MDB, não deixando ao povo o direito de criar os partidos que bem entendesse.

Com o AI-4, editado em dezembro de 1964 pelo governo militar, cria-se a nova Constituição do país que estabelecia eleição indireta para Presidente, ampliava o poder militar, fortalecia o poder executivo, em suma, centralizava ainda mais o poder.

¹⁹⁵ - No manifesto expedido em 30 de março pelo chefe do Estado-Maior do Exército, Castelo Branco, que deu início à rebelião contra Goulart, dizia que seu primeiro plano era "frustar o plano comunista de conquista do poder". In: SKIDMORE, Thomas. Op. cit. p. 45.

A sucessão de Castelo não foi tranquila passando a ser vista como um problema de Segurança Nacional, com a decisão nas mãos do Alto Comando Militar, que indicou Costa e Silva para presidente (eleito pela ARENA no Congresso Nacional), permanecendo no poder entre 67 e 69.

Mas o pior estava por vir. Diante das manifestações e protestos de alguns setores da sociedade (artistas, intelectuais, padres, estudantes), o governo reage com a violência do AI-5. O AI-5 se configura como um golpe dentro do golpe: fecha o Congresso, suspende garantias constitucionais de estabilidade de emprego, da vitaliciedade de cátedra e do *habeas corpus*; garante ao presidente poderes excepcionais, por tempo indeterminado, e sem direito a recurso judicial. Daí uma onda de perseguições, torturas e mortes. O novo Ato Institucional veio a pôr fim aos movimentos de “rebeldia” que se tinham organizado em vários níveis, desde a Frente Ampla até o movimento estudantil e as greves de trabalhadores em Contagem e Osasco.

Nesta nova conjuntura, os setores de oposição que até então pretendiam reformas mediante resistência não-violenta se convenceu de que a ditadura só poderia ser derrubada pelas forças das armas. A partir de 1969, tiveram início efetivamente as práticas de guerrilha urbana e rural, que perdurariam durante cinco anos, cujo resultado veio a ser a consolidação da engrenagem do aparato repressivo¹⁹⁶.

Costa e Silva foi substituído por Médici. Seu governo foi marcado por obras faraônicas, a exemplo da Usina de Itaipu e da Transamazônica, que implicavam em empréstimos elevados no exterior, aumentando a dependência econômica brasileira. O governo de Médici foi também de extrema violência repressiva no extermínio dos guerrilheiros de esquerda e dos marginais, ao mesmo tempo que aprofundava a perseguição da censura à imprensa e aos artistas.

¹⁹⁶ - “Datam daí as operações de detenção em larga escala, bem como a institucionalização da tortura, envolvendo diretamente as Forças Armadas, através da criação de órgãos especializados, como os Destacamentos de Operações e Informação acoplados aos Centros de Operação e Defesa Interna - os DOI-CODIs; o Centro de Informação da Marinha (Cenimar) e o Centro de Informação da Aeronáutica (CISA)”. In: MENDONÇA, Sonia Regina de & FONTES, Virginia Maria. Op. cit. 48.

Mesmo com o poder centralizado, os sindicatos fechados, os trabalhadores sem poder de se manifestar, enfim, com total falta de liberdade de expressão, os intelectuais e os artistas criticavam o governo, por meio de produções artísticas. Tanto que, na primeira metade da década de 60, o teatro, o filme, a literatura, as artes plásticas e a canção popular estão em consonância com a efervescência dos acontecimentos políticos e com a preocupação de uma conscientização de problemas sócio-econômicos.

Nos anos 70, os salários foram aviltados, atingindo baixíssimos níveis. Sindicatos sob intervenção, prisões apinhadas, muitos exilados, a imprensa censurada. O auge da ditadura militar, entretanto, indicava seus limites. Formas alternativas de organização popular constituíram-se, novos partidos surgiram, fraturava-se o bloco no poder. A reação popular se apresentou de forma explosiva: entre 1974 e 1976, violentos quebra-quebras de trens e ônibus sacudiram o Rio e São Paulo. Associações de Moradores e Sociedades de Amigos do Bairro, proliferaram em todo o país. Apesar do controle, o movimento sindical se renova na luta nascida em São Bernardo nas greves de 1978, 79, 80 extrapolando a campanha salarial e se transformando na reivindicação por autonomia sindical¹⁹⁷.

As pressões econômicas advindas das novas condições do processo inflacionário, característica da crise do “milagre”, bem como a crise social marcada pelas explosivas manifestações das massas populares e a redefinição da política de oposição (MDB) contribuíram para trazer à tona fissuras existentes no interior do regime. Esse conjunto de fatores favoreceu uma nova transformação do regime, no sentido de sua liberalização.

O percurso da “abertura”, no entanto, foi marcado por idas e vindas. A cada avanço das manifestações populares, correspondiam recuos extremamente autoritários. Como exemplo, a inúmeras operações repressivas que culminaram com as mortes do Jornalista Wladimir Herzog, nas dependências do DOI-CODI em 1975 e dos operários Manoel Fiel Filho (vítima de torturas, em 76) e Santos Dias

¹⁹⁷ - Uma importante publicação que faz o balanço da ditadura sob vários aspectos (sindicatos, violência militar, oposição, empresariado, situação econômica, os comunistas, partidos, modernização), mereceu nossa atenção: SOARES, Gláucio Ary Dillon & D'ARAUJO, Maria Celina (orgs.). 21 Anos de Regime Militar: balanços e perspectivas. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1994.

da Silva, baleado durante repressão policial a uma greve de metalúrgicos em 1979, todas em São Paulo.

O fim do AI-5 em 1978 propiciou maior organização das oposições, ao repor algumas liberdades legais - como o fim da censura à imprensa, prisão somente com *habeas-corpus* - ao reduzir o controle do Executivo sobre o Congresso.

A Organização da Censura

Durante o período da ditadura militar (1964-1984) a censura foi regida por dois órgãos: Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP), órgão central e pelo Serviço de Censura e Diversões Públicas, organizado em órgãos regionais. Estes órgãos faziam parte do aparato ideológico montado pelo regime autoritário para a legitimação e manutenção do poder.

A censura operou fundamentalmente de duas maneiras. Uma era burocrática, baseada em leis e decretos, no qual inclui-se a censura exercida pelo DCDP, formulada segundo os princípios da Escola Superior de Guerra (ESG), com ênfase na “Segurança Nacional”, exercida em dois níveis: um preventivo (censura prévia) e outro punitivo (processos judiciais); ao lado desta, havia ainda outra censura de caráter coercitivo, exercida por terroristas de extrema direita ligados à ala radical do Exército e pela polícia, sobretudo a civil, ligada ao DOPS.

Essa censura era dirigida àqueles que, no meio artístico, representavam a resistência às convenções e regras impostas pelo DCDP.¹⁹⁸ Por essa razão, censura prévia, repressão e resistência são temas fundamentalmente interligados.

Estes três níveis de censura correspondem às atitudes a serem tomadas para a defesa interna¹⁹⁹. A censura prévia, corresponde à atitude preventiva que

¹⁹⁸ - No que diz respeito à imprensa, os alvos prediletos dos censores foram: *Opinião*, um semanário de centro-esquerda; *Movimento*, semanário esquerdista; *O Estado de S. Paulo*, diário conservador; *O São Paulo*, semanário da Arquidiocese de São Paulo; a centrista *Veja e Pasquim*, semanário humorístico, impiedoso com os generais. SKIDMORE, Thomas. Op. cit. p. 268. Ver também, sobre a classificação ideológica dos jornais: STEPAN, Alfred. *Os Militares na Política*: as mudanças de padrões na vida brasileira. Rio de Janeiro: Ed. Artenova, 1975. pp. 76-77.

¹⁹⁹ - “A estratégia de defesa interna demonstra atitudes, medidas e táticas a serem utilizadas contra tudo ou todos aqueles considerados “subversivos” ou que se evidenciem como ameaça à ordem estabelecida. (...) O principal instrumento utilizado para controlar esse tipo de situação é a

atua sobre as causas, no caso o veto aos trabalhos. A censura punitiva corresponderia à “atitude repressiva”, no qual se envolvem as expressões políticas e militares (considerando também policiais), ela atua “sobre os efeitos”, ou seja, a divulgação ou apresentação pública de um trabalho já vetado, ou o desrespeito aos cortes do censores; está amparada por um aparato jurídico que gera processos-crime, impedimento pela polícia da apresentação do trabalho e até mesmo a prisão. E, no último nível, encontramos a censura coercitiva, de caráter extra-legal, mas que combina com a “atitude operativa”: eliminar, destruir o mecanismo e neutralizar os dirigentes, cabendo a ação “prevalecentemente militar”. Neste nível, vale tudo, da tortura ao assassinato.

Sendo assim, submetidos à censura prévia, os trabalhos eram analisados, proibidos, sofriam cortes, eram modificados.

As normas internas para a avaliação das matérias submetidas ao SCDP tinham como referências a Constituição Federal, artigo 8, Letra D, o decreto 20.49346, a Lei de Segurança Nacional DL 898/69.

Para poderem executar sua censura sobre os vários itens proibidos²⁰⁰, os Técnicos da Censura (TC) recebiam da DCDP treinamento e apostilas contendo o que deviam ou não censurar, além da legislação necessária para fundamentar seus pareceres.

Em suma, a censura era um dos principais instrumentos governamentais de repressão instituídos pelo regime militar, com o objetivo de impedir qualquer

comunicação social, compreendendo censura e propaganda, numa tentativa de persuasão e disseminação das idéias convenientes ao regime.” In: BERG, Creuza de Oliveira. Os Mecanismos do Silêncio: expressões artísticas e processo censório no regime militar (Brasil 64-84). Dissertação de Mestrado, USP-FFLCH, 1998. p. 24.

²⁰⁰ - Os assuntos proibidos pela censura se organizavam da seguinte forma:

* Assuntos Gerais: propaganda de guerra, subversão da ordem ou de preconceitos de religião, publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes

* Assuntos Políticos: propaganda direta ou indireta, visando a rebeldia e inconformismo ou dissolução da ordem social e política; insinuação de movimentos de protestos; referências ofensivas à religião; desrespeito a poderes constituídos ou às pessoas representativas desses poderes; ridicularizar símbolos da pátria; atentar contra a lei de Segurança Nacional; valorização da violência pela guerrilha urbana ou rural.

* Assuntos Morais: referência ao ato sexual explícito com nu total ou parcial; manipulação das partes genitais; masturbação clara ou sugerida; exibição sensual ou erótica das partes do corpo; aberrações e desvios sexuais (homossexualismo), adultério, vulgaridade de expressão.

dúvida sobre a imagem de uma nação dinâmica e eficientemente governada por militares, avidamente apoiada pela cidadania.²⁰¹

²⁰¹ - SKIDMORE, Thomas. Op. cit. pp.265-268.

ANEXO II –

Tortura e Morte Durante o Regime Militar: Organização, Métodos e Práticas

No Brasil de 1964 a 1979 a tortura e a morte foram uma regra durante os interrogatórios de pessoas suspeitas de atividades contrárias aos interesses do Regime Militar. De uma forma geral, estas pessoas eram acusadas de atividades consideradas "subversivas". Centenas de pessoas, entre eles estudantes, políticos, professores, sindicalistas, jornalistas e intelectuais que se opusessem ou estivessem sob suspeita de oposição ao sistema político, econômico e social instaurado pelos militares, foram detidas sumariamente, a maioria torturados, uma parte deles assassinados e outros "desaparecidos".

A estatística da violência do Regime Militar registra aproximadamente 10 mil exilados políticos, 4.682 cassados, milhares de cidadãos que passaram pelos cárceres políticos, 245 estudantes expulsos das universidades e uma lista de mortos e desaparecidos que somam mais de três centenas.²⁰²

Um quadro dos atingidos pela repressão política entre 1964 e 1979, que somam 7.367 nomes de pessoas que foram levadas ao banco dos réus em processos políticos da justiça militar, permite determinar o perfil dos mesmos. Os dados que se seguem foram retirados da pesquisa "Brasil: Nunca Mais". Aproximadamente 88% dos réus eram de sexo masculino e apenas 12% eram mulheres. A forte participação dos jovens nas atividades de resistência ao Regime Militar, é marcada pela presença de 38% que tinham menos de 25 anos. Outra característica da resistência é que foi um fenômeno urbano, sendo que o Rio de Janeiro ocupa o primeiro lugar, com 1.872 dos réus, seguindo-se São Paulo, com 1.517 réus.

Outro dado notável é que a resistência era predominantemente de classe média, sendo que 2.491 réus possuía grau universitário.

Os tipos de acusação seguem o seguinte perfil: militância em organização partidária proibida, 4.935 casos; participação em ação violenta ou armada, 1.464

casos; manifestação de idéias por meios artísticos, 18 réus. Ainda, 484 casos de pessoas relacionadas ao governo deposto. Finalmente, manifestação de idéias por meios legais (imprensa, aulas, sermões, etc), 145 casos.

Quanto aos dados estatísticos referentes aos órgãos do poder, pode-se ver que o exército foi o principal agente da repressão, prendendo 1.043 pessoas, além de 884 outras pessoas presas pelos DOI-CODs, também comandados por oficiais dessa arma.

A Doutrina de Segurança Nacional

Após a deposição do presidente João Goulart, em 2 de abril de 1964, o grupo liderado por Castello Branco assumiu o comando do aparelho do Estado, trazendo consigo um projeto, amadurecido na Escola Superior de Guerra (ESG), que ficou conhecido como Doutrina de Segurança Nacional (DSN).

A Doutrina de Segurança Nacional foi o suporte ideológico que amparou e fundamentou a prática generalizada da violência tanto em locais clandestinos quanto em quartéis da polícia e do exército. À luz da Segurança Nacional a tortura tornou-se prática integrante do sistema repressivo montado pelo Estado militar brasileiro, afim de sufocar os direitos e as liberdades dos seus opositores, constituindo-se como parte principal da manutenção do seu poder.

Para a Doutrina de Segurança Nacional, o poder de uma nação não deveria apenas se fortalecer contra os inimigos externos, mas contra o "inimigo interno". O "inimigo interno", portanto, deveria ser procurado entre o povo brasileiro e, em nome da Doutrina de Segurança Nacional, poderia-se suspender suas garantias de cidadão, prendê-lo, torturá-lo e assassiná-lo. Tudo em nome do Regime Militar, imposto pelo direito da força, que não aceitava qualquer forma de revolta ou manifestação popular contra a sua instituição e manutenção.

²⁰² - Brasil: Nunca Mais. P. 68.

Os DOI-CODIs

Com o intuito de "lutar contra a subversão", surgiu em janeiro de 1970, os DOI-CODIs (Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna) que dispunham do comando efetivo sobre os órgãos de segurança tanto das Forças Armadas como das polícias estaduais e federal.

Dotados de existência legal, comandados por um oficial do Exército, providos com dotações orçamentárias regulares, os DOI-CODIs, passaram a ocupar o primeiro posto na repressão política e também na lista das denúncias sobre violações aos Direitos Humanos. Mas tanto os DOPS (Departamento de Ordem Política e Social, de âmbito estadual), como as delegacias regionais do DPF (Departamento de Ordem Federal) prosseguiram atuando também em faixa própria, em todos os níveis de repressão: investigando, prendendo, interrogando e, conforme abundantes denúncias, torturando e matando.

No caso de São Paulo, o DOPS (mais tarde DEOPS) chegou praticamente a competir com o DOI-CODI na ação repressiva, reunindo em torno do delegado Sérgio Paranhos Fleury uma equipe de investigadores que, além de torturar e matar inúmeros opositores, eram simultaneamente integrantes de um bando autodenominado "Esquadrão da Morte". Esse "Esquadrão", a pretexto de eliminar criminosos comuns, chegou a assassinar centenas de brasileiros, muitos dos quais não registravam qualquer tipo de antecedente criminal.²⁰³

A Doutrina de Segurança Nacional, ao estabelecer que a segurança não pode tolerar "antagonismos internos", projetou a Lei de Segurança Nacional (LSN) buscando exacerbar as penas e o rigor punitivo. A consequência foi abolição dos postulados da democracia. Anula-se, por exemplo, a liberdade de imprensa, já que os jornais e emissoras devem exercer o papel de fortalecedor dos "objetivos nacionais", proibindo-se críticas que "indisporiam" a opinião pública com as autoridades ou contra as Forças Armadas. A LSN dotou a autoridade policial política de um poder de arbítrio incomensurável, dotando a autoridade responsável

²⁰³ - Brasil: Nunca Mais. P.74.

de um poder ilimitado, podendo exercer toda sorte de violência e atos coercitivos, expondo o cidadão brasileiro à mais completa insegurança.

A partir desse sistema repressivo organizado pelo Regime Militar, ocorriam práticas sistemáticas de prisões na forma de seqüestro, sem qualquer mandato judicial nem respeito à qualquer lei. As capturas eram realizadas em um clima de terror e violência como nos informam vários depoimentos da pesquisa "Brasil: Nunca Mais". Cabe aqui apresentar dois exemplos:

"(...) meu irmão tinha sido preso enquanto estudava. Minutos depois começou a ser agredido fisicamente, no quarto de minha mãe, levando, segundo suas palavras, ´um pau violento`. Socos, cuteladas, empurrões, seriam ´café pequeno` perto do que viria mais tarde. Mas, ainda ali, separado da mãe por alguns metros, teve sua cabeça soqueada contra a parede. (...)"

"(...) que na residência de seus pais o referido grupo chegou ao extremo das torturas morais, obrigando que sua progenitora se despidisse na presença dos demais integrantes do grupo; que, em seguida, a sua esposa foi levada para o CODI e seviciada até que declarasse sua residência, coisa que vinha silenciando; que, em seguida, sua residência, no dia sete, foi invadida por oficiais da referida Unidade, ainda sem qualquer mandato, participando da diligência a sua esposa, ostentando as marcas das sevícias; (...)"²⁰⁴

Nem mesmo quando os procurados pelos órgãos de segurança se apresentavam por vontade própria seus direitos eram respeitados. A agressão, em forma de torturas físicas, morais e psicológicas e mesmo a morte, aconteciam da mesma forma. O caso Wladimir Herzog é o mais conhecido. Dez horas após ter se apresentado aos órgãos de segurança para prestar esclarecimentos, no dia 25 de outubro de 1975, Herzog, depois de torturado, foi encontrado enforcado no DOI-CODI de São Paulo.

Os Tipos e os Usos dos Instrumentos de Tortura

O Regime Militar utilizou-se de diferentes modos de tortura, mediante agressão física, pressão psicológica e uso dos mais variados instrumentos aplicados aos presos políticos brasileiros.

Abaixo criamos um pequeno dicionário com algumas dessas formas e instrumentos de tortura.

Pau-de-Arara - "Instrumento de tortura que consiste em uma barra móvel, geralmente de ferro (podendo ser de madeira), e dois suportes paralelos e da mesma altura - quase sempre cavaletes sobre os quais é colocada a barra com o preso pendurado. A vítima é totalmente despida e amarrada da seguinte maneira: as pernas são flexionadas nos joelhos, sob os quais passa-se a barra; seus braços são puxados por baixo da barra, como se abraçassem coxas e tornozelos, e seus pulsos são amarrados um ao outro por uma corda. Em seguida a barra é levantada e cada uma das extremidades posta sobre um dos suportes. O corpo da vítima gira na barra no momento em que ela é suspensa, provocando um forte impacto nos pulsos e tornozelos que se acomodam à nova posição, bem como na coluna vertebral, que forma um U no ar. O ânus e o sexo (testículos e pênis, no caso dos homens, e vagina, no caso das mulheres) ficam expostos e a cabeça tomba para baixo. O preso é mantido nessa posição por horas a fio, quando lhe são afligidos outros tipos de suplício: afogamento, açoitamento, choques elétricos em todo o corpo e provenientes de diferentes geradores de energia, empalamento por bastões e cassetetes e surras com porretes, cassetetes ou barras de ferro. Embora o ufanismo da direita brasileira durante a ditadura levasse torturadores e outras autoridades ligadas à repressão a difundirem que este era um modo genuinamente brasileiro de torturar, a verdade é que também o pau-de-arara já nos foi trazido pelo menos relativamente desenvolvido e com *know-how* testado da Europa".²⁰⁵

²⁰⁴ - Brasil: Nuca Mais. P. 77-8.

²⁰⁵ - FREIRE, Alípio et alii (orgs.). Tiradentes, Um Presídio da Ditadura: memórias de presos políticos. São Paulo: Sipione, 1997. P. 515.

Choque Elétrico - "Os choques elétricos que já eram usados como forma de tortura contra os presos comuns foram sofisticados e utilizados em larga escala e intensidade nos interrogatórios contra os opositores ao regime de 1964 em todo o Brasil. No pau-de-arara, na cadeira-do-dragão ou imobilizado por meio de qualquer outro expediente, o preso é submetido a descargas elétricas geradas a partir das mais diversas fontes: magnetos de telefone de campanha, tomadas, aparelhos de televisão, etc. O processo pressupunha sempre um dos pólos do fio condutor fixado no corpo da vítima (dedão, polegar ou - nos homens - entre a glândula e o prepúcio; nas mulheres, na vagina) ou no instrumento de tortura no qual o preso estivesse imobilizado (a barra do pau-de-arara, por exemplo), e o outro polo solto. O torturador desencadeava o choque, tocando com esse segundo polo diferentes pontos do corpo da vítima, revelando uma predileção especial por introduzi-lo na vagina das presas, ânus, ouvidos, boca, bicos dos seios e narinas de homens e mulheres. A variação intermitente de voltagem cria trancos sucessivos no torturado. As consequências mais imediatas e comuns da tortura por choque elétrico são queimaduras e necrose da pele e mucosas da região onde é feita a descarga; ressecamento dos lábios, da língua e até da garganta; corte na língua, frequentemente mordida sobretudo quando as descargas são feitas na boca ou narinas. As mortes por choque elétrico na tortura foram consequências imediatas de paradas cardíacas (como, ao que tudo indica, aconteceu com Luiz Eduardo Merlino, em 1971, e Vladimir Herzog, em 1975, ambos jornalistas e assassinados no DOI-CODI de São Paulo) ou de sufocação: a língua se enrola e é repuxada para trás durante a descarga, obstruindo a respiração. Para completar o quadro, durante muito tempo os torturadores pressionaram suas vítimas nas sessões de choque, dizendo que sua aplicação nos testículos produziria necessariamente esterilidade e/ou impotência".²⁰⁶

Afogamento - segundo as vítimas "o afogamento é um dos 'complementos' do pau-de-arara. Um pequeno tubo de borracha é introduzido na boca do torturado e passa a lançar água. (...) e teve introduzido em suas narinas, na boca, uma mangueira de água corrente, a qual era obrigado a respirar cada

²⁰⁶ - FREIRE, Alípio et alli (orgs.). Tiradentes, Um Presídio da Ditadura: memórias de presos políticos. São

vez que recebia uma descarga de choques elétricos. (...) afogamento por meio de uma toalha molhada na boca que constitui: quando já se está quase sem respirar, recebe um jato d'água nas narinas."²⁰⁷

Empalamento - "Tipo de tortura que consiste na introdução de objetos geralmente pontiagudos no ânus da vítima até estourar seus intestinos e outras vísceras. A expressão é também utilizada para práticas semelhantes exercidas contra as mulheres através da vagina. Vários presos políticos no Brasil nos anos 60-70 foram vítimas desse tipo de tortura, sendo um caso emblemático o assassinato do dirigente do PCBR Mário Alves, no Rio de Janeiro, em janeiro de 1970."²⁰⁸

Cadeira-do-Dragão - "Instrumento de tortura utilizado pela repressão política no Brasil e que, em que pesem variantes, consistia basicamente numa cadeira com braços de estrutura em madeira ou metal e assento, encosto e parte superior dos braços necessariamente de metal, com uma trava móvel entre as duas pernas dianteiras, de modo a permitir que as pernas da vítima fossem presas para trás e imobilizadas, e tirantes nos braços, com os quais eram atados e também imobilizados, pelos pulsos, os braços das vítimas. Este instrumento era utilizado fundamentalmente para as torturas com choques elétricos, que podiam ser gerados por magnetos de telefones de campanha, tomadas elétricas ou por televisores capazes de gerar cargas de até 1.200 volts mas de baixa amperagem. A vítima era obrigada a sentar-se despida na cadeira, em seguida era imobilizada (às vezes encapuzada ou com olhos vendados) e os choques eram aplicados geralmente com um dos pólos do condutor da corrente amarrado em um dos polegares e o outro, que ficava solto, "passeando" pelo corpo da vítima, com predileção pelos órgãos genitais e orifícios como ouvidos, narinas e boca. No caso das vítimas masculinas, era frequente que o pólo fixo da fiação lhe fosse enroscado no pênis, entre a glândula e o prepúcio. Para aumentar a condutibilidade da energia sobre o corpo da vítima, os torturadores frequentemente molhavam-na

Paulo: Sipione, 1997. P. 506.

²⁰⁷ - Depoimentos de Gidásio Westin Cosenza, José Milton Ferreira e Leonardo Valentini. In: Brasil: Nunca Mais. P. 36.

²⁰⁸ - FREIRE, Alípio et alii. Op. cit. p. 511.

com água. Na cadeira-do-dragão, além de choques, os torturado era submetido também a vários outros tipos de brutalidades: socos, pontapés, telefones, golpes de cassetetes de borracha ou madeira, barras de metal, etc."²⁰⁹

Telefone - "Forma de espancamento que constitui em bater com as duas mãos em concha simultaneamente nas duas orelhas/ouvidos da vítima, provocando em consequência da pancada e do deslocamento de ar tontura, lesões no tímpano e até mesmo a perda dos sentidos. Os telefones eram aplicados em geral com a vítima imobilizada numa cadeira ou simplesmente sentada durante um interrogatório. O torturador agia por trás da vítima, que era surpreendida pelo golpe."²¹⁰

Geladeira - "(...) que foi colocado nu em um ambiente de temperatura baixíssima e dimensões reduzidas, onde permaneceu a maior parte dos dias em que lá estive; que nesse local havia um excesso de sons que pareciam sair do teto, muito estridentes, dando a impressão de que os ouvidos iriam arrebentar; (...)." ²¹¹

Insetos e Animais - Por vezes os torturadores faziam uso de animais em suas sessões de tortura, deixando cobras junto com os presos ou colocando jacarés sobre o corpo nu de presas, ou ainda soltando cães junto às vítimas e colocando baratas sobre o corpo ou introduzindo-lhe as baratas no ânus. (ver depoimentos em: Brasil: Nunca Mais, p. 39).

Produtos Químicos - Torturadores usavam, no período militar, soro de Pentanol, substância que forçava o preso a falar em estado de sonolência. Substâncias ácidas eram jogadas nas faces de presos causando-lhe inchaços e injeções de éter eram aplicadas. (ver depoimentos em: Brasil: Nunca Mais, p. 39)

Lesões Físicas - As lesões eram produzidas de várias formas: objetos eram introduzidos no ânus dos prisioneiros, eram submetidos a murros e queimaduras de cigarros, cortes com giletes, espancamento com barra de ferro nas nádegas, fogos para queimar os pés, espancamento dos testículos, pênis

²⁰⁹ - FREIRE, Alipio et alli (orgs.). op. cit. p. 504.

²¹⁰ - FREIRE, Alipio et alli (orgs.). op. cit. p. 517

²¹¹ - Depoimento de José Mendes Ribeiro, 24 anos, estudante de Medicina, Rio de Janeiro, 1977. In: Brasil: Nunca Mais. P. 37.

amarrado para não poder urinar e testículos amarrados e puxados. (ver depoimentos em: Brasil: Nunca Mais. P. 40-41.)

Outros Modos de Tortura - Palmatória, enforcamento, estupro, fome e ameaças.

Além destas formas de tortura apresentadas, a polícia militar torturou crianças, mulheres e gestantes. Em vários casos houve mortes, abortos, traumas irrecuperáveis. Para ficar apenas com um exemplo, segue o depoimento da estudante Regina Toscano Farah, de 23 anos:

"(...) que molharam seu corpo, aplicando conseqüentemente choques elétricos em todo o seu corpo, inclusive na vagina; que a declarante se achava operada de fissura anal, que provocou hemorragia; que se achava grávida, semelhantes sevícias lhe provocaram o aborto; (...)"²¹²

Os Usos e Consequências da Tortura

Um dos usos da tortura no Brasil durante o Regime Militar tinha como objetivo intimidar. A vários presos políticos foram exibidas sessões de tortura e pessoas torturadas (em alguns casos já estropiadas ou transformadas em farrapos humanos) como forma de pressão para obrigá-los a falar o que os militares queriam saber.

Em outros casos a tortura era utilizada para obter confissões falsas dos torturados (ver depoimentos em: Brasil: Nunca Mais. págs. 208-214).

São várias as consequências da tortura. Sequelas de ordem moral, física e psicológica deixaram suas marcas nos prisioneiros do Regime Militar.

Alguns presos ficam marcados pelo medo. É o caso da jornalista Helena Miranda de Figueirido, presa em São Paulo, que declarou em juízo ser "possível que possa reconhecer os agressores, mas prefere não fazer, porque um deles ainda ameaçou a interrogada de morte, dizendo que passaria o carro sobre seu corpo. Acrescentou a interrogada que está apavorada até hoje pelo que viu e ouviu, e sofreu grandes ameaças a todo momento, ouvindo palavrões e

promessas de maiores sevícias, não só na pessoa da interrogada, como de seus familiares, incluindo o seu filho (...)”²¹³

A marcas físicas e as reações causadas pela tortura podem ser vistas nos seguintes depoimentos, que falam por si: “(...) que no segundo dia, sofreu choques que produziram quedas na depoente, sua língua enrolou, chegando a sufocá-la e, durante 8 dias, perdeu a coordenação motora da perna; começou a evacuar sangue (...)”.²¹⁴ “Após a demorada sessão de choque, enfurecido por não ter conseguido o que desejava, desferiu-me tão violento golpe sobre o coração que, momentaneamente, perdi os sentidos. A dor na região afetada acompanhou-me por mais de dois meses, dificultando-me a respiração.”²¹⁵

Frente ao desespero e dores causados pela tortura, alguns presos políticos pensaram no suicídio como forma de escaparem dos sofrimentos infundáveis, “diante de um inimigo revestido da autoridade do Estado e que tinha a seu favor o tempo e a crueldade dos modos e dos instrumentos de suplício, e impunidade”.²¹⁶ A idéia de suicídio surgia no prisioneiro em função de várias idéias: medo do sofrimento prolongado, morrer para proteger outras pessoas, como forma de denúncia do que se passava nos cárceres brasileiros, para não colaborar com a farsa de uma “morte acidental” ou por questões de fidelidade às próprias convicções.

Como exemplo de desespero frente às sessões de tortura, atentamos ao caso do estudante Luiz Arnaldo Dias Campos, de 21 anos, que ao depor em 1977, diz que “pediu até que o matassem, para que parassem os suplícios e, como resposta, lhe disseram que permaneceria vivo, a fim de sofrer ainda mais”.²¹⁷ Ou o caso do relatório divulgado pela imprensa internacional, do Frei Tito de Alencar Lima, preso e torturado no DOI-CODI, em São Paulo, em 1970: “Tomei a gilete, enfiei-a com força na dobra interna do cotovelo, no braço esquerdo. O corte fundo

²¹² - In: Brasil: Nunca Mais. P. 50.

²¹³ - Brasil: Nunca Mais. P. 215.

²¹⁴ - Depoimento da professora Maria Cecília Bárbara Wetten, 29 anos, presa no Rio de Janeiro em 1977. In: Brasil: Nunca Mais. P. 216.

²¹⁵ - Cara-denúncia, anexada aos autos do processo em 1977, do Engenheiro Haroldo Borges Rodrigues Lima, 27 anos. In: Brasil: Nunca Mais. P. 217.

²¹⁶ - Brasil: Nuca Mais. P. 219.

²¹⁷ - Brasil: Nunca Mais. P. 219.

atingiu a artéria. O jato de sangue manchou o chão da cela. Aproximei-me da privada, apertei o braço para que o sangue jorrasse mais depressa. Mais tarde, recobrei os sentidos num leito do Pronto-Socorro do Hospital das Clínicas (...).²¹⁸ As sequelas psíquicas sobre o Frei Tito o levaram a se enforçar, em 1974, durante seu exílio na França.

As marcas da tortura se imprimiram como sequelas permanentes nos corpos das vítimas da tortura. Como exemplo, apresentamos a seguir, os depoimentos de Leovi Antonio Pinto Carísio, de 23 anos, preso em Belo Horizonte e da estudante Lúcia Maria Murat Vasconcelos, de 23 anos:

“(...) forçavam-me o tronco, aos arrancos, no sentido contrário ao movimento da espinha. As dores eram atrozes e, ainda hoje sinto, uma vez por outra, ao longo da espinha. (...). Quero ainda acrescentar que o companheiro Lucimar Brandão de Guimarães, embora alquebrado pelas torturas, ainda não tinha a coluna fraturada. Neste dia os policiais da PMMG apanharam-no e, a partir de então, não sabemos o que lhe aconteceu e que jamais será relatado, pois hoje encontra-se paralisado pelo fraturamento da coluna vertebral. (...)”²¹⁹

“(...) por ocasião de sua prisão, a interrogada foi conduzida ao CODI da Rua Barão de Mesquita, local onde foi submetida a uma série de torturas físicas e psíquicas; que sofreu espancamentos generalizados, inclusive aplicações de choques elétricos na língua, nos seios e na vagina; que, em seguida, foi levada à Bahia, onde ficou constatado que a interroganda estava com uma paralisia na perna direita, estando a interroganda de posse de um laudo médico que comprova o aqui alegado, (...)”²²⁰

Junto a esses exemplos, outros depoimentos demonstram que, entre outras sequelas deixadas pela tortura, pernas e dentes quebrados, deficiências respiratórias e dores de cabeça permanentes, tímpanos perfurados, semi-paralisias, rins afetados, rompimentos musculares, unhas arrancadas foram comuns nas vítimas da tortura.

Nos casos acima existem provas, mas a conivência médica (e, por vezes, a participação nas torturas) muitas vezes ocultava os resultados da violência. Os

²¹⁸ - Brasil: Nunca Mais. P. 221.

²¹⁹ - Brasil: Nunca Mais. P. 225.

²²⁰ - Brasil: Nunca Mais. P. 225.

médicos que serviram ao regime militar forneciam laudos falsos ocultando as consequências da *causa mortis* dos assassinados ou acobertando sinais evidentes de tortura. Como se não bastasse, participaram também em casos de ocultação de cadáveres.

“Os motivos das mortes indicadas nos laudos necroscópicos, em sua maioria, coincidiam exatamente com a ‘versão oficial’ dos acontecimentos, tais como: ‘atropelamentos’, ‘suicídios’, ‘mortes em tiroteio’, omitindo qualquer evidência de tortura. Tais documentos foram, muitas vezes, contrariados ou repudiados pelos depoimentos de vítimas sobreviventes que presenciaram as mortes, no interior dos órgãos de repressão, em consequência de torturas sofridas”.²²¹

No caso Herzog, o médico Harry Shibata criou a versão fantasiosa do “suicídio”, diagnosticando que a *causa mortis* do jornalista se deveu a “asfixia, por constrição do pescoço”.

Os Mortos

Durante o regime militar várias pessoas foram mortas nos cárceres do DOPS ou fora deles. Algumas dessas mortes foram dadas como “suicídio”, como vimos acima, e outras pessoas mortas foram tidas como “desaparecidas”.

Vários depoimentos, organizados pelo grupo Tortura Nunca Mais, comprovam estas mortes. Para ficar apenas com um exemplo, citamos o depoimento da socióloga Eleonora de Oliveira Soares que diz “(...) que durante sua estadia na OBAN sofreu torturas físicas, desde choques elétricos até pauladas no corpo, ameaças de torturarem sua filha menor, de um ano e dois meses, e ter assistido à morte de Luiz Eduardo da Rocha Merino no recinto da OBAN, morte esta provocada por torturas; (...)”.²²²

²²¹ - Brasil: Nunca Mais. P. 234.

²²² - Brasil: Nunca Mais. p. 250.

Vale lembrar o caso mais famoso destas mortes em presídios da polícia: Wladimir Herzog. Para tanto, citamos o depoimento do jornalista Rodolfo Osvaldo Konder, feito no dia 7 de novembro de 1975.

"(...) De lá, podíamos ouvir nitidamente os gritos, primeiro do interrogador e, depois, de Wladimir, e ouvimos quando o interrogador pediu que lhe trouxessem a 'pimentinha' e solicitou ajuda de uma equipe de torturadores. Alguém ligou o rádio e os gritos de Wladimir confundiam-se com o som do rádio. (...) Wladimir estava sendo torturado e gritava. A partir de um determinado momento, o som da voz de Wladimir se modificou, como se lhe tivessem introduzido coisa em sua boca; a sua voz ficou abafada, como se lhe tivessem posto uma mordaça. Mais tarde, os ruídos cessaram. (...) Um homem (...) nos comunicou que Wladimir Herzog se suicidara na véspera. (...)"²²³

Desaparecidos

Um dos recursos usados pela repressão política no Brasil é, após detenção arbitrária ou sequestro, promover o desaparecimento de suas vítimas. "A condição de desaparecido corresponde ao estágio maior do grau de repressão política em um dado país. Isso porque impede, desde logo, a aplicação dos dispositivos legais estabelecidos em defesa da liberdade pessoal, da integridade física, da dignidade e da própria vida humana, o que constitui um confortável recurso, cada vez mais utilizado pela repressão. (...)

Quando órgãos de segurança conseguem deter uma pessoa (...), desse fato não tomam conhecimento a sociedade, os tribunais, a família, os amigos e os advogados do preso. Isso representa vantagem para os órgãos de repressão, que passam a exercer total poder sobre o preso, para torturá-lo e para exterminá-lo, quando lhe aprouver."²²⁴

No caso de desaparecimento, a vítima foi geralmente assassinada, sendo enterrada em cemitérios clandestinos, sob nome falso, como indigente.

²²³ - Brasil: Nunca Mais. p. 258-9.

O caso mais famoso de desaparecimento político é o do deputado federal Rubens Paiva. Cassado pelo AI-1, por participar da CPI do IBAD, que apurou o recebimento de dólares provenientes dos Estados Unidos, em 1963, pelos generais comprometidos com o golpe militar, Rubens Paiva foi preso em sua residência, na presença de sua esposa e filha, no dia 20 de Janeiro de 1971. Apesar dos fatos indiscutíveis relativos à sua prisão o Exército negou o seu envolvimento na sua prisão e desaparecimento.

²²⁴ - Brasil: Nunca Mais. p. 260.

VI - BIBLIOGRAFIA

6.1 - Catálogos sobre arte Brasileira nos anos 60-70

AGUILAR, José Roberto. Catálogo (textos de Jorge Mautner e Mário Schemberg). São Paulo: Galeria Seta, 1966.

AGUILAR, Nelson. (Organizador e Curador). Bienal Brasil Século XX. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

ADES, Dawn. 15 Anos de Pintura (catálogo com texto de Mário Schemberg). São Paulo: MASP, 1976.

BARRIO, Arthur Alípio. Barrio. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. (catálogo).

CARO, Bernardo. Bernardo Caro: Proposições 1964/1984. Campinas: Unicamp/ Museu de Arte Contemporânea de Campinas, 1984. (catálogo).

CLARK, Lygia. Lygia Clark. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997. (catálogo com textos sobre a artista).

DIAS, Antonio. Antonio Dias. (Texto de Paulo Sérgio Duarte). Rio de Janeiro: Funart, 1979. (catálogo)

GERCHMAN, Rubens. Gerchman. (Texto de Wilson Coutinho). Rio de Janeiro: Salamandra, 1989. (catálogo).

_____. Catálogo (com texto de Frederico Moraes). São Paulo: Galeria Montesanti, 1986.

_____. Gerchman. Rio de Janeiro/São Paulo: MAM/MASP, 1973-4.

MORAIS, Frederico et alii. Antonio Manoel. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

_____. Antonio Manoel (catálogo com texto de Roberto Pontual). Rio de Janeiro: Galeria Goeldi, 1967.

_____. Antonio Manoel. (catálogo com texto de Paulo Venâncio Filho). São Paulo: Gabinete de Arte, 1990.

MUSEU LASAR SEGALL. Volta à Figura: os anos 60. São Paulo Museu Lasar Segall, 1979. (catálogo)

OITICICA, Hélio. Hélio Oiticica. Rio de Janeiro/Paris: Centro Hélio Oiticica/Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1992/1997. (catálogo).

_____. (texto de apresentação). Nova Objetividade Brasileira. Rio de Janeiro: MAM, 1967 (catálogo).

PECCININI, Daisy. Objeto na Arte: Brasil anos 60. São Paulo: Fundação Alvares Penteado, 1978.

SCHILD, Susana. O que faz você agora geração 60? - Jovem arte contemporânea dos anos 60 revisitada. (Catálogo da exposição com texto de Marco José de Moraes). São Paulo: MAC-USP, 1991-2.

SESI. Coleção Gilberto Chateaubriand, anos 60/70. São Paulo: Galeria SESI, 1992.

TOZZI, Cláudio. Catálogo. São Paulo, Galeria Alberto Bonfigliani, maio de 1980.

_____. Passagens. Catálogo. Galeria de Arte São Paulo. 1984. (Texto de Ignácio de Loyola Brandão).

_____. Obra em Construção: 25 anos de trabalho de Cláudio Tozzi. Rio de Janeiro: Revan, 1989.

VERGARA, Carlos. Carlos Vergara (texto de Hélio Oiticica). Rio de Janeiro: FUNART, 1978.

6.2- Livros e Teses Sobre a Arte Brasileira dos anos 50, 60 e 70

ADES, Dawn. Arte na América Latina. São Paulo: Cosac & Nayf, 1997.

ALVARADO, Daisy V. M. Peccinini de. Novas Figurações, Novo Realismo e Nova Objetividade. Brasil anos 60. (Tese de Doutorado). CAP- ECA-USP, São Paulo, 1987.

AMARAL, Antonio Henrique. Antonio Henrique Amaral: obra em processo: textos de Edward Sullivan, Frederico Morais, Maria Alice Milliet. São Paulo: DBA, 1996.

AMARAL, Aracy Abreu. _____. Arte Para Que? A Preocupação Social na Arte Brasileira. 1930-1970. São Paulo: Nobel, 1987.

_____. (Coord.). Projeto Construtivo Brasileiro na Arte. Rio:MAM, São Paulo:Pinacoteca do Estado,1977.

_____. Arte e meio artístico entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981). São Paulo: Nobel, 1982.

_____. (org.) Museu de Arte Contemporânea da USP: perfil de um acervo. São Paulo: Technint engenharia, 1988.

_____. Arte Para Que? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970. São Paulo: Nobel, 1987.

_____. Projeto Construtivo na Arte. Rio:MAM, São Paulo:Pinacoteca do Estado, 1977.

_____. (org.) Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão. São Paulo: MAC/USP, 1986.

ANDRADE, Marco Antonio Pasqualino de. Projeto, proposição, programa: imagem, técnica e multimeios nas artes visuais – São Paulo, anos 60 e 70. São Paulo: FAU/ USP, 1977. (Dissertação de Mestrado).

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. Mário Pedrosa: itinerário crítico. São Paulo: Scritta Editorial, 1991.

- ÁVILA, Affonso. O Poeta e a Consciência Crítica: uma linha de tradição, uma atitude de vanguarda. São Paulo: Summus, 1978.
- AYALA, Waldir. A Criação Plástica em Questão. Rio de Janeiro: Vozes, 1970.
- _____ e MORAIS, Frederico. Depoimento de uma geração, 1969-70. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986. (Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro).
- BAHIANA, Ana Maria et alli. Anos 70: Música Popular. Rio de Janeiro: Europa, 19--.
- BASBAUM, Ricardo. (org.). Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina. São Paulo: Memorial:UNESP, 1990.
- BERNADET, Jean-Claude et alli. Anos 70: Cinema. Rio de Janeiro: Europa, 19--.
- BORDENAVE, Juan E. Diaz. O Que é Participação. São Paulo: Braileense, 1993. (col. Primeiros Passos, 95).
- BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paul: Cosac & Naify Edições, 1999.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-60. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CAMPOS, Haroldo de. A Arte no Horizonte do Provável. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- CAVALCANTI, Lauro (org.). Quando o Brasil era Moderno, Artes Plásticas no Rio de Janeiro 1905-1960. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- CEDRAN, Lourdes (coord.). Diálogos com Mário Schenberg. São Paulo: Nova Stella, 1985.
- CHAMIE, Mario. Instauração Práxis. São Paulo: Quiron, 1974.
- _____. Casa de Época. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979.
- CHAUÍ, Marilena. Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- CHIARELLI, Tadeu. Nelson Leirner: arte e não arte. São Paulo: Galeria Brito Cimino.
- CINTRÃO, Rejane (curadora). Grupo Ruptura: revisitando a exposição inaugural. Arte Concreta Paulista. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- COELHO, Teixeira. O Que é Ação Cultural. São Paulo: Brasiliense, 1989. (col. Primeiros Passos, 216).
- COLEÇÃO OPINIÃO. Ciclo de Debates Casa Grande. Rio de Janeiro: ed. Inúbia, 1976.
- CORDEIRO, Waldemar. Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão. (textos de Aracy Amaral, Pierre Restany, Décio Pignatari, Ana Maria Beluzzo). São Paulo: MAC_USP, 1986.
- DASSIN, Joan. Política e Poesia em Mário de Andrade. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- DIAS, Antonio. Antonio Dias: entrevista a Lúcia Carneiro e Lleana Pradilla. Rio de Janeiro: Lacerda Editores;Centro de Arte Hélio Oiticica;SMCRJ, 1999 (Col. Palavra do Artista).

- _____. Antonio Dias. São Paulo: Centro de Arte Moderna/Cosac & Naify, 1999.
- DUARTE, Paulo Sérgio. Anos 60: transformações da arte no Brasil. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.
- FABRIS, Annateresa. (org.). Arte e Política: algumas possibilidades de leitura. São Paulo: FAPESP; Belo Horizonte: C/Arte, 1998.
- FAVARETTO, Celso. Tropicália, Alegoria, Alegria. 2.^a Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- _____. A Invenção de Hélio Oiticica. São Paulo: Edusp/FAPESP, 1992.
- FERRAZ, Geraldo. Retrospectiva: figuras, raízes e problemas da arte contemporânea. São Paulo: Cultrix, 1975.
- FERREIRA, Hélio Márcio Dias. Ivan Serpa: o expressionista concreto. Niterói: EDUFF, 1996.
- FERRO, Sérgio. Sérgio Ferro: futuro/anterior. São Paulo: Nobel, 1989.
- FONSECA, Orlando. Na Vertigem da Alegoria: militância poética de Ferreira Gullar. Santa Maria: UFSM, 1997.
- FREIRE, Cristina. Poéticas do Processo: arte conceitual no Museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- FREITAS FILHO, Armando. Anos 70: Literatura. Rio de Janeiro: Europa, 19--.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). Tendências Construtivas no Acervo do MAC USP: construção, medida e proporção. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1996.
- GULLAR, Ferreira. Vanguarda e Subdesenvolvimento: ensaios sobre arte. 2.^a Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- _____. Cultura Posta em Questão. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- _____. Argumentação Contra a Morte da Arte. Rio de Janeiro: Renavan, 1993.
- _____. (coord. geral) Arte Brasileira Hoje. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.
- _____. Etapas da Arte Contemporânea: Do Cubismo à Arte Neoconcreta. Rio de Janeiro: Renavan, 1988.
- _____. Indagações de Hoje. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- HENFIL. Como se Faz Humor Político. Petrópolis: Vozes, 1985.
- HOLANDA, Heloisa Buarque de & GONÇALVES, Marcos Augusto. Cultura e Participação nos Anos 60. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- HOLANDA, Heloisa Buarque de. Impressões de Viagem, CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/70. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de & PEREIRA, Carlos Alberto M. Patrulhas Ideológicas: arte e engajamento em debate. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- HERKENHOFF, Paulo. Nova Figuração Rio /Buenos Aires. Rio de Janeiro: Galeria do Instituto Cultural Brasil-Argentina, 1987.
- _____. e outros. Cildo Meireles. São Paulo: Cosac & Nafy. S/d.
- JUSTINO, Maria José. Seja Marginal, Seja Herói: modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica. Curitiba: ed. da UFPR, 1998.

- KLINTOWITZ, Jacob. Cláudio Tozzi: o universo construído da imagem. São Paulo: Valoart S. A, 1989.
- LEIRNER, Sheila. Arte Como Medida. São Paulo, Perspectiva, 1982.
- _____. Arte e Seu Tempo. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- LEITE, J. R. Teixeira (e outros). Gente Nova/Nova Gente: artes plásticas, teatro, música, cinema, fotografia. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, s/d.
- LEITE, Sebastião Uchoa. Participação da Palavra Poética. Petrópolis: Vozes, 1966.
- LIMA, Maurício Nogueira. Maurício Nogueira Lima. São Paulo: EDUSP, 1995. (artistas da USP, 2).
- LOPES, Almerinda da Silva. João Câmara: o revelador dos paradoxos sociais. São Paulo: Edusp, 1995.
- MACIEL, Luiz Carlos. Anos 60. Porto Alegre: L & PM, 1987.
- MAGALHÃES, Fábio. Cláudio Tozzi, construtor de imagens. São Paulo: Revan, 1989.
- MAGALDI, Sábato. Um Palco Brasileiro: o Arena de São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MANUEL, Antonio. Antonio Manuel. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997.
- _____. Antonio Manuel: entrevista a Lúcia Carneiro e Lleana Pradilla. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, Centro de Arte Hélio Oiticica, 1999.
- MARTINS, Luciano. A Geração AI-5 - Ensaio de Opinião. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- MATTOSO, Glauco. O Que é Poesia Marginal. São Paulo: Brasiliense, 1981. (Primeiros Passos, 43).
- MICHALSKI, Yan. O Teatro Sobre Pressão: uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Zahar, 1986. (Coleção Brasil - os anos do autoritarismo).
- MILLIET, Maria Alice. Lygia Clark: obra-trajeto. São Paulo: EDUSP, 1992. (Col. Texto & Arte, 8).
- MORAIS, Frederico. Artes Plásticas: a crise da hora atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- _____. Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro: 1816-1994. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- _____. Artes Plásticas na América Latina: do transe ao transitório. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- MOTA, Carlos Guilherme. Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974). São Paulo: Atica, 1977.
- NAVAS-TORIBIO, Luzia Garcia do Nascimento. Gullar's Pré-Concreto-Neo. São Luis: Polikron, 1991.
- OLIVEIRA, Liliana Helita Torres M. A Pop Art Analisada Através das Representações dos Estados Unidos e do Brasil na IX Bienal Internacional de São Paulo, em 1967. Campinas: Unicamp, 1993. (Dissertação de Mestrado – Or. Nelson Aguilar).
- OITICICA, Hélio. Aspiro ao Grande Labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OITICICA, Hélio, CLARK, Lygia. Cartas 1964-74. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1998.
- OSORIO, Luiz Camillo. Flavio de Carvalho. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- PECCININI, Daisy. Figurações: Brasil anos 60. São Paulo: Itaú Cultural/Edusp, 1999.
- _____. (org.) Arte Novos Meios/Multimeios: Brasil 70-80. São Paulo: FAAP, 1985.

- PEDROSA, Mário. Arte, Necessidade Vital. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1949.
- _____. Arte/Forma e Personalidade: 3 estudos. São Paulo: Kairós, 1979.
- _____. Mundo, Homem, Arte em Crise. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- _____. Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- _____. Política das Artes: textos escolhidos (org. Otília Arantes). São Paulo: EDUSP, 1995.
- _____. Forma e Percepção Estética. (org. Otília Arantes). São Paulo: EDUSP, 1996.
- _____. Acadêmicos e Modernos. (org. Otília Arantes). São Paulo: EDUSP, 1998.
- _____. Modernidade Cá e Lá. (org. Otília Arantes). São Paulo: EDUSP, 2000.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. Retrato de Época/ Poesia Marginal anos 70. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.
- _____. O Que é Contracultura. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Primeiros Passos, 100).
- PONTUAL, Roberto. Entre dois Séculos: Arte Brasileira Contemporânea na Coleção Gilberto Chateaubriand. Rio de Janeiro: Ed. JB, 1987.
- PORTELLA, Eduardo. Vanguarda e Cultura de Massa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.
- RESENDE, José. José Resende: entrevista a Lúcia Carneiro e Llenana Pradilla. Rio de Janeiro: Lacerda Editores/Centro Hélio Oiticica 1999. (palavra do artista).
- REVISTA DE CULTURA VOZES. Arte Brasileira Hoje. Nov./1970, vol. LXIV, n. 9, ano 64.
- RIBEIRO, Marília Andrés. Neovanguarda: Belo Horizonte, anos 60. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.
- _____. (org.). Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro/Editora C/Arte, 1997.
- RIDENTE, Marcelo. Em Busca do Povo Brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- RISÉRIO, Antonio. Avant-Garde na Bahia. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.
- SALOMÃO, Wally. Hélio Oiticica: qual é o parangolé? Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996. (Perfis do Rio)
- SANTAELLA, Lúcia. Convergências: Poesia Concreta e Tropicalismo. São Paulo: Nobel, 1986.
- SCHWARTZ, Jorge. Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- SEGALL, Maria Lúcia alexandrino. O Museu Lasar Segall na Década de 70. São Paulo: Edusp, 1991.
- TEMPO BRASILEIRO. Vanguarda e Modernidade. Rio de Janeiro, jan./março, 1971. vol. 26-7.
- TEIXEIRA LEITE, José Roberto. Dicionário crítico da Pintura no Brasil. Rio de Janeiro: Artelivre, 1988.
- TELLES, Gilberto Mendonça. Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro. Petropolis: Vozes, 1983.
- TRABA, Marta. Duas Décadas Vulneráveis nas Artes Plásticas Latino-Americanas, 1950-70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

VÍDEO. Bienal Brasil Século XX. MEC-FAE, 1995.

XAVIER, Ismael. Alegoria, Modernidade, Nacionalismo. Rio de Janeiro: FUNARTE/MEC, 1984. (Seminários).

WILDER, Gabriela Suzana. Cordeiro: pintor vanguardista, difusor, crítico de arte, teórico e líder do movimento concretista nas artes plásticas em São Paulo na década de 50. São Paulo: ECA/USP, 1982. (Dissertação de Mesrado).

ZANINI, W. História Geral da Arte no Brasil. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983. (3 vols.).

ZANINI, Walter. Exposição Retrospectiva. São Paulo: Galeria São Paulo, 1986.

ZILIO, Carlos (e outros). O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. A Querela do Brasil. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

6.3- Artigos, Ensaios e Resenhas Sobre Arte Brasileira dos Anos 60-70

ABRAMO, Radhá. “A realidade partida de Cláudio Tozzi”. FOLHA DE SÃO PAULO. 28, julho, 1979.

AGUILAR, Nelson. “Cláudio Tozzi dá um salto em direção à picturalidade”. In: REVISTA PROJETO. n. 86, Rio de Janeiro, abr./1986. pp. 81-82.

AMARAL, Aracy. “Arte na Rua”. In: ARTE EM REVISTA. (Independentes). São Paulo: CEAC, Ano VI, n. 8, out./1984. pp. 56-8.

_____. “Arte no Brasil”. In: ARTE EM REVISTA. (Anos 60). São Paulo: CEAC, Ano I, n. 2, março/1983. pp. 29-30.

ARANTES, Otilia B. F. “Depois das Vanguardas”. In: ARTE EM REVISTA. São Paulo, n. 7, ago. 1983. p. 5.

_____. “Mário Pedrosa Diante da Arte Pós-Moderna”. In: ARTE EM REVISTA (Pós-Moderno). São Paulo: CEAC, Ano 5, n. 7, ago/1973. pp.76-84.

ARRIGUCCI Jr. Davi. “Jornal, Realismo, Alegoria: o romance brasileiro recente”. In: Achados e Perdidos: ensaios de crítica. São Paulo: Polis, 1979. pp. 79-115.

BARATA, Mário. “Opinião 65/66: Artes Visuais de Vanguarda”. In: ARTE EM REVISTA. (Anos 60). São Paulo: CEAC, Ano I, n. 2, março/1983. pp. 35-6.

_____. “Aspectos conceituais da Vanguarda Atual”. Jornal do Commercio. Rio de Janeiro, jul.,1967.

BENTO, Antonio. “Vanguarda Partidária”. In: Última Hora. Rio de Janeiro, 30 jan., 1967.

_____. “A crítica de Vanguarda”. In: REVISTA CRITICA DE ARTE. N. 2, jan./1975. pp. 5-11. (obs: existem 5 números da revista, de 1961 a 1983.)

BERTKOWITZ, Marc. “Arte Latinoamericana: da necessidade de assumir uma posição”. In: REVISTA CRITICA DE ARTE. N. 2, jan./1975. pp. 21-23.

_____. “Situação da arte contemporânea no Brasil”. In: REVISTA CRITICA DE ARTE. N. 1, dez./1969 março/1962. pp.55-72.

BURLAMAQUI, Maria Cristina. “Lygia Clark: a dissolução do objeto”. In: GÁVEA. Rio de Janeiro: PUC, vol. 1, s/d. pp. 34-43.

CAMPOS, Haroldo de. “A Poesia Concreta e a Realidade Nacional”. In: ARTE EM REVISTA. (Anos 60). São Paulo: CEAC, Ano I, n. 1, maio/1981. pp. 27-31.

CARLOS, Esther Emílio. “Hélio Oiticica”. In: REVISTA CRÍTICA DE ARTE. N. 3, jan./1979. pp. 33-38.

_____. “O músico da matéria. O artista Hélio Oiticica renunciou ao quadro, incorporou a dança e criou o parangolé”. In: FOLHA DE SÃO PAULO. São Paulo, 16/fev./1992.

CASTRO, E. M. de Melo e. “Para que servem as vanguardas”. In: GOTLIB, Nádia B. (org.). O fim visual do século XX e outros textos críticos E. M. de Melo e Castro. São Paulo: EDUSP, 1993.p75-81.

CLARK, Lygia. “Da Supressão do Objeto”. In: ARTE EM REVISTA. São Paulo: CEAC, Ano 5, n.7, ago/1973. pp. 45-6.

COLI, Jorge. “Alegoria da Liberdade”. In: NOVAES, Adauto (coord.). Os Sentidos da Paixão. São Paulo: Funarte/Cia das Letras, 1986.

CORDEIRO, Waldemar. “O Objeto”. In: BELUZZO, A. M. de Moraes. Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina. São Paulo: Memorial/UNESP, 1990. pp.302-304.

_____. “Arte concreta semântica”. In: Waldemar Cordeiro. São Paulo: Galeria Atrium, 1964.

CORREIA, Thomaz Souto. “Aviso: é a guerra”. In: REX TIME, São Paulo, n.1, jun. 1966.

COSTA, Bolivar. “A Criatividade Frustrada”. In: O Drama da Classe Média. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

COUTINHO, Sônia. “Rubens Gerchman, onze anos documentando a realidade brasileira”. O GLOBO. Rio de Janeiro, 10/dez./1975.

COUTINHO, Wilson. “Ganha forma de livro a transgressiva obra de Cildo Meireles”. In: JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 30/set./1981.

DACOSTA, Antônio. “Cerâmica e alguns cadáveres”. O ESTADO DE SÃO PAULO. 28/março.1971. (Sobre Escosteguy).

DANTAS, Carlos. “Artistas desarrumam hoje as malas da nova arte no meio do público”. CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, 22 de abril de 1966.

ESCOSTEGUY, Pedro. “Vanguarda e autenticidade” In: Propostas 66. São Paulo, 1996.

FAVARETTO, Celso. “Nos Rastros da Tropicália”. In: ARTE EM REVISTA. São Paulo: CEAC, Ano 5, n. 7, ago/1973. pp.31-37.

_____. “Inconformismo Estético, Inconformismo Social, Hélio Oiticica”. In: GAIA: uma revista para todos e para ninguém São Paulo: s/d. pp. 24-32.

_____. “A música nos labirintos de Hélio Oiticica”. Revista USP. dez.jan.fev., 1990. pp. 45-54.

_____. “Das novas figurações à Arte Conceitual”. In: Tridimensionalidade na arte brasileira do século XX. São Paulo: Itaú cultural, 1997. p. 110-115.

FERRO, Sérgio. “Vale Tudo”. In: ARTE EM REVISTA. São Paulo: CEAC, Ano I, n. 2, março/1983. pp. 26-7.

FERRO, Sergio. “Os limites da denúncia”. Rex Time, n. 4, mar/1967 (reproduzido em Arte em Revista, n.1 jan/mar.1979).

FERRO, Sergio. “Ambiguidade da Pop Art: o *Bufalo II* de Rauschenberg”. GAM, n. 3, fevereiro de 1967.

FILHO, Jorge Guinle. “A última entrevista de Hélio Oiticica”. INTERVIEW, abril, 1980.

FLUSSER, Wilem. “Campos de Batalha”. REVISTA ARTES, n.43, São Paulo, julho de1975.. pp. 7-9. (sobre Antonio Henrique Amaral).

GERALDO, Sheila Cabo. “Barrio - A Morte da Arte Como Totalidade”. In: GÁVEA. Rio de Janeiro: PUC, vol. 4, jan./1987. pp. 13-17.

GREENBERG, Clement. “Depois do Expressionismo Abstrato”. In: GÁVEA. Rio de Janeiro: PUC, vol.3, junho/1986. pp. 86-119.

GULLAR, Ferreira. “Opinião 65”. In: ARTE EM REVISTA. (Anos 60). São Paulo: CEAC, Ano I, n. 2, março/1983. pp. 22-3.

_____. “Concretos de São Paulo no MAM do Rio”. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 16 de jul.,1960.

_____. “Problemas Estéticos na Sociedade de Massa” (parte I, II, III). In: Revista da Civilização Brasileira. Rio de Janeiro.

_____. “Entrevista com Antonio Dias e Rubens Gerchman”. REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA. Rio de Janeiro, n. 4, set./1965.

_____. “A arte como não-arte”. Revista Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. P. 275-285.

_____. “Manifesto Neoconcreto”. In: BELUZZO, A. M. de Moraes. Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina. São Paulo:Memorial/UNESP, 1990. pp.304-8.

_____. “A Superação da Particularidade”. In: FOLHETIM. São Paulo, 17/fev/1985. pp. 35.

_____. “Os Penetráveis de Oiticica”. JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 7/dez./1962.

_____. “Arte Neoconcreta: uma contribuição brasileira”. In: REVISTA CRÍTICA DE ARTE. N. 1, dez./1961 a mar./1962. pp. 5-11.

_____. “A obra aberta e a filosofia da praxis”. IN: REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, ano IV, n.21-22, set./dez., 1968.

HANSEN, João Adolfo. “Dados Para Identidade em Rubens Gerchman”. In: ARTE EM REVISTA. São Paulo: CEAC, Ano V, n.7, ago/1973. pp. 25-30.

HELIODORA, Barbara. “A Tutela da Censura”. In: O ESTADO DE SÃO PAULO, 08/abril.79. Suplemento Cultural-artes, p.3.

HIRSMAN, Maria. “A Obra Radical de Antonio Dias em Retrospectiva”. Estado de São Paulo, 21/set./2000. p. d7.

JORDÃO, Vera Pacheco. “Opinião 65”. O GLOBO. Rio de Janeiro. 11/ago./1965.

KLABIN, Vanda Mangia. “A Questão das Idéias Construtivistas no Brasil: o Movimento Concretista. In: GÁVEA. Rio de Janeiro: PUC, vol. 1, s/d. pp. 44-54.

_____. “Inteligência e inquietação na arte de Cildo Meireles”. In: O ESTADO DE SÃO PAULO. S.P., 26/out./1983.

KONDER, Leandro. “A Rebeldia, os intelectuais e a juventude”. Rio de Janeiro: Revista Civilização Brasileira, ano III, n. 15, set./1967. pp. 135-145.

LAUS, Harry. “Nova Visão de Opinião”. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 2 set., 1966.

LIMA, Maurício Nogueira. “Considerações acerca de uma arte de vanguarda”. Arquitetura. São Paulo, n.3, março, 1966. p. 12.

LOUZEIRO, José. “Poetas de vanguarda tomam posição”. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 13, março, 1965.

LUKÁCS, Georg. “Alegoria y Símbolo”. In: Estética. Barcelona-México: Ediciones Grijalbo, 1967.

_____. “Arte livre ou arte dirigida”. Rio de Janeiro: Revista Civilização Brasileira. pp. 159-177.

_____. “Narrar ou Descrever: contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo”. In: Ensaio Sobre Literatura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. “Tragédia e Tragicomédia do Artista no Capitalismo”. Rio de Janeiro. Revista Civilização Brasileira. Pp. 265-279.

?. “A proposta de Cildo Meireles”. In: FOLHA DE SÃO PAULO. S.P. 10/março/1977.

_____. “Temas, formas e materiais de Marcelo Nitsche”. In: Módulo, n. 64. Rio de Janeiro, maio-junho de 1981.

MADOFF, Steven Henry. “Cildo Meireles: artista brasileiro transforma antigos protestos contra a ditadura numa arte de subversão”. Time Magazine.

MARTINS, Carlos Estevam. “Anteprojeto do Manifesto do CPC”. In: ARTE EM REVISTA. (Anos 60). São Paulo: CEAC, Ano I, n. 1, maio/1981. pp. 67-79.

_____. “História do CPC”. In: ARTE EM REVISTA. São Paulo: CEAC, n.3, março/1980. p. 81.

MATESCO, Viviane Furtado. "Hélio Oiticica: a questão da estrutura-cor". GÁVEA, Rio de Janeiro, pp. 10-19.

MAURICIO, Jayme. "A paulicéia vanguardista: poccreto". In: Opinião 65. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1985.

_____. "Vanguarda em Porto Alegre". Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 1 maio, 1965.

MATESCO, Viviane Furtado. "Hélio Oiticica: a questão da estrutura-cor". In: GÁVEA. Rio de Janeiro: PUC, vol. 5, abril/1988. pp. 12-20.

MORAIS, Frederico. "Opinião 65: ontem, hoje". In: CATÁLOGO OPINIÃO 65. Rio de Janeiro: Galeria Arte/BANERJ, 1985.

_____. Artes Plásticas na América Latina: do transe ao transitório. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

_____. "A Dupla Significação da Bienal da Bahia". In: Revista GAM, Rio de Janeiro, jan.1967.

_____. "Por Que a Vanguarda Brasileira é Carioca". In: ARTE EM REVISTA. São Paulo: CEAC, Ano I, n. 2, março/1983. pp. 33-4.

_____. "O Corpo é o Motor da Obra". In: ARTE EM REVISTA. São Paulo: CEAC, Ano 5, n. 7, ago/1973. pp. 47-52.

_____. "O Último Romântico de uma Vanguarda Radical". O GLOBO. Rio de Janeiro, 25/março/1980. p. 38.

_____. "A Opinião brasileira de 66". Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 10 set./1966.

OITICICA, Hélio. "Situação da Vanguarda no Brasil". In: ARTE EM REVISTA. (Anos 60). São Paulo: CEAC, Ano I, n. 2, março de 1983. pp. 31.

_____. "Bases Fundamentais Para Uma Definição do Parangolé". In: ARTE EM REVISTA. São Paulo: CEAC, Ano 5, n. 7, ago/1973. pp. 39-44.

_____. "Os Objetos-Ideogramas de Gerchman". In: JORNAL DO BRASIL, Rio, 21 de março de 1970.

_____. "Esquema Geral da Nova Objetividade". In: Catálogo Nova Objetividade Brasileira. Rio de Janeiro: MAM, 1967.

_____. "Brasil-Diarréia". In: GULLAR, Ferreira (Org.). Rio de Janeiro: FUNARTE, 1977.

_____. "Experimentar o experimental". In: ARTE EM REVISTA. São Paulo: CEAC, 1981. (vol. 5).

OLIVEIRA, Liliana Mendes de. "Alguns Aspectos da Retomada da Figuração na Arte Brasileira dos Anos 60". In: REVISTA DE HISTORIA DA ARTE E ARQUEOLOGIA. Campinas: UNICAMP, ano I, n. 1, 1994. pp. 155-60.

ORTIZ, Renato. "Cultura Popular: Organização e Ideologia". In: CADERNOS DE OPINIÃO, n. 12, julho/1979.

- OSÓRIO, Luiz Camillo. “Arte e engajamento político”. Jornal do Brasil. Caderno Idéias. 08, agosto, 2002.
- PAZ, Octávio. “André Breton o la búsqueda del comienzo”. In: Corriente Alterna. Mexico: Siglo xxi Editores, 1981. pp. 53-64. (Na edição brasileira “André Breton ou a busca do início”. In: Os Signos em Rotação. São Paulo: Perspectiva, 1972. pp.221-230.)
- _____. “Revolta, Revolução, Rebelião”. In: Os Signos em Rotação. São Paulo: Perspectiva, 1972. pp. 261-265.
- PECCININI, Daysi. “Anos 60: a nova figuração”. GALERIA: revista da arte. São Paulo, vol. 11, 1988. pp. 45-51.
- PEDROSA, Mário. “Apresentação da Cultura/Loucura brasileira”. CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, 14/julho/1968.
- _____. “O porco empalhado ou os critérios da crítica”. Correio de Manhã. Rio de Janeiro. 11. fev. 1969.
- _____. “Opinião... opinião... opinião”. Jornal do Comércio. Rio de Janeiro, 11 set., 1966.
- PICASSO, Pablo. “Declaração sobre o artista como ser político”. In: CHIPP, Herschel B. Teorias da Arte Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1988.p. 494.
- PIGNATARI, Décio. “Cultura Brasileira Pós-Nacionalista”. In: FOLHETIM. São Paulo, 17/fev./1985. pp. 6-9.
- PIZA, Daniel. “O Conceito de pintura: entrevista com Antonio Dias”. WWW.revbravo.com.br/expo/antonioidias.
- ROCHA, Glauber. “A Estética da Fome”. In: ARTE EM REVISTA. (Anos 60). São Paulo: CEAC, Ano I, n. 1, maio/1981. pp. 15-7.
- _____. (e outros). “Manifesto Luz & Ação: de 1963 a 1973”. In: ARTE EM REVISTA. (Anos 60). São Paulo: CEAC, Ano I, n. 1, maio, 1981. pp. 5-9.
- SANTIAGO, Silviano. “Repressão e Censura no Campo da Literatura e das Artes na Década de 70”. In: Revista Civilização Brasileira. P. 187-194.
- SCHEMBERG, Mário. “O Ponto Alto”. In: ARTE EM REVISTA. (Anos 60). São Paulo: CEAC, Ano I, n. 2, março/1983. p. 25.
- SCHWARZ, Roberto. “Nota Sobre Vanguarda e Conformismo”. In: TEORIA E PRÁTICA. São Paulo, 1967. n. 2.
- SERPA, Ivan. “O artista já não pode fechar-se em si mesmo”. (Entrevista a Ferreira Gullar). REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, s/d.
- SOUZA, Gilda de Mello e. “Vanguarda e nacionalismo na década de vinte”. In: Exercícios de Leitura. São Paulo, 1980.
- TROTSKY, Leon. “Literatura e Revolução”. In: CHIPP, Herschel B. Teorias da Arte Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1988. pp. 468-472.
- VIEIRA, José Geraldo. “Antonio Henrique Amaral”. FOLHA DE SÃO PAULO. 06/ago./1969.

_____. “Espetáculo popcreto”. In: Folha de São Paulo. 3 jan. 1965.

WWW.centrepompidou.fr/. ‘Le Pop art’. Paris: Centre Pompidou, 2001.

WWW.revistapalavra.com.br. “entrevista com Ferreira Gullar”.

www.chicobuarque.uol.com.br/censor/html “Entrevista com o censor Carlos Lúcio Menezes”.

ZANINI, W. “Duas Décadas Difíceis: 60 e 70”. CATÁLOGO DA BIENAL BRASIL SÉCULO XX. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

ZANINI, Ivo. “Muita gente coçou a cabeça na exposição popcreta”. Folha de São Paulo, 19 dez. 1964.

ZEVI, Bruno. “A arte dos pobres apavora os generais”. Rio de Janeiro: Revista Civilização Brasileira. s/d. .

ZILIO, Carlos. “Da antropofagia à tropicália”. In: NOVAES, Adauto (coord.) O Nacional e o popular na Cultura Brasileira. Pp. 10-56.

6.4- Livros Sobre a Vanguarda Internacional

ALEXANDRIAN, Sarane. O Surrealismo. São Paulo: Verbo-USP, 1976. (Col. Artes Plásticas).

ANFAM, David. Abstract Expressionism. London: Thames and Hudson, 1994.

ARCHER, Michel. Arte Contemporânea. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Carlo Giulio. A Arte Moderna: Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

ARRABAL, José (et alli). Anos 70: Teatro. Rio de Janeiro: Europa, 19--.

ARIAS, Maria José Ragué. Os Movimentos Pop. Rio de Janeiro: Salvat Editora, 1979.

BATCHELOR, David. Minimalismo. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

BATTCKOCK, Gerogory. A Nova Arte. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Col. Debates, 73).

BÉHAR, Henri e CARASSOU, Michel. Le Surréalisme. Paris: Le Livre de Poche, 1992.

_____. Dada: Histoire d’une Subversion. Paris: Fayard, 1990.

BEHR, Shulamith. Expressionismo. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

BENTLEY, Eric. O Teatro Engajado. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

BERNADINI, Aurora Fornini (org.). O Futurismo Italiano: manifestos. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BOCKRIS, Victor. Andy Warhol: a biografia. Rio de Janeiro: Objetiva, 1991.

BONFAND, Alain. A Arte Abstrata. Campinas: Papirus, 1996.

BORER, Alain. Joseph Beyus. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BOZZOLLA, Angelo e TISDALL, Caroline. Futurism. London: Thames and Hudson, 1993.

BRADLEY, Fiona. Surrealismo. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

- BRANDI, Cesare. Scritti Sull'Arte Contemporanea. Torino: Einaudi, 1976.
- BRAUN, Emily. Italian Art in the 20th Century. London: Prestel, 1989.
- BREST, Jorge Romero. La Pintura Del Siglo XX: 1900-1974. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- BRETON, André. Manifestos do Surrealismo. Lisboa: Moraes Editores, 1976.
- BRETON-TROTSKI. Por Uma Arte Revolucionária Independente. São Paulo: Paz e Terra, 1985.
- BRIHUEGA, Jaime. La Vanguardia Y la Republica. Madri: Ed. Cátedra, 1982.
- BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.
- _____. Antonio Dias. Rio de Janeiro. Ed. do autor, 1985.
- BUENO, Maria Lúcia. Artes Plásticas no Século XX: modernidade e globalização. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.
- BÜRGER, Peter. Teoria da Vanguarda. Lisboa: Vega, 1993.
- CABANNE, Pierre. Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido. São Paulo: Perspectiva, 1987. (Col. Debates, 200).
- CABO, Paula C. Hélio Oiticica: da estética para a ética. Rio de Janeiro: PUC, 1992. (Dissertação de Mestrado).
- CADERNOS História da Pintura. Do Conceitual a Arte Contemporânea: marcos históricos. São Paulo: Inst. Cultural Itau, 1994.
- CAMPOS, Jorge Lúcio de. A Vertigem da Maneira: pintura e vanguarda nos anos 80. Rio de Janeiro: Diadorim?UERJ, 1993.
- CAÑIZAL, Eduardo Penuela. Surrealismo: rupturas expressivas. São Paulo: Atual, 1986.
- CARDINAL, Roger. O Expressionismo. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1988.
- CAROLI, Flavio. La Pittura Contemporanea: dal romanticismo alla pop art. Milano: Electra, 1987.
- CASSOU, Jean. A Pintura do Século XX. Rio de Janeiro: Salvat Editores, 1979.
- CASTLEMAN, Riva. Prints of The 20th Century: a history. London: Thames and Hudson, 1988.
- CAVALCANTI, Cláudia. A Literatura Expressionista Alemã. São Paulo: Ática, 1995.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. O Surrealismo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- CHIPP, Herschel B. Teorias da Arte Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bela (Orgs.). Abstracionismo Geométrico e Informal: A Vanguarda Brasileira nos Anos Cinquenta. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.
- COHEN, Renato. Performance Como Linguagem: criação de um tempo-espaco de experimentação. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1989. (Col. Debates, 219).
- _____. Work in Progress na Cena Contemporânea. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- COLI, Jorge. Ética, Política, Revolução, Surrealismo. Campinas, IFCH-UNICAMP, 1994. (Col. Primeira Versão, n.54).
- COMPTON, Susan. British Art in the 20th Century. Munich: Prestel-Verlag, 1985.
- CONIO, Gérard. Le Construtivisme Russe. Suisse: L'Age d'Homme, 1987.

- COSTA, Cacilda Teixeira da. Weslei Duke Lee. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980. (Arte Brasileira Contemporânea).
- COTTINGTON, David. Cubismo. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- CRICHTON, Michael. Jasper Johns. London: Thames And Hudson, 1994.
- CRISPOLTI, Enrico. Richerche Dopo L'Informale. Roma: Officina, 1968.
- DEBORD, Guy. A Sociedade do Espetáculo. Lisboa: Edições Afrodite, 1972.
- D'HARNONCOURT, Anne; MCSHINE, Kynaston (Edited by). Marcel Duchamp. New York: The Museum of Art/Philadelphia Museum of Art, 1989.
- DORFLES, Gillo. O Elogio da Desarmonia. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- DUFRENNE, Mikel. Art et Politique. Paris: Union Général, 1974.
- DUPLESSIS, Yves. O Surrealismo. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1963. (Ver capítulo: "O Aspecto Social").
- EAGLETON, Terry. A Ideologia da Estética. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- ECO, Umberto. Apocalípticos e Integrados. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Col. Debates, 19).
- _____. A Obra Aberta. São Paulo: Perspectiva, 1980. (Col. Debates)
- _____. A Estrutura Ausente. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- EVERDELL, William R. Os Primeiros Modernos. São Paulo: Record, 2000.
- FER, Briony et alii. Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entre-guerras. São Paulo: Cosac e Naify, 2000.
- FISCHER, Ernest. A Necessidade da Arte. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1981.
- FLETCHER, Angus. Allegory: the theory of a symbolic mode. London: Cornell University Press, 1990.
- GIMPEL, Jean. Contre le Art et les Artistes. Paris: Edition du Seuil, 1968.
- GOLDBERG, Roselee. Performance Art: from the futurism to the present. London: Thames e Hudson, 1995.
- GRAMSCI, Antonio. Os Intelectuais e a Organização da Cultura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- _____. Literatura e Vida Nacional. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- GRASSI, Ernesto. Arte Como Antiarte. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- GRAY, Camilla. The Russian Experiment in Art – 1863-1922. London: Thames and Hudson, 1993.
- GREEDY, Jean (org.). O Contexto Social da Arte. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- GREENBERG, Clement. Arte e Cultura: ensaios críticos. São Paulo: Ática, 1996.
- HANSEN, João Adolfo. Alegoria: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Atual, 1986.
- HARRISON, Charles et alii. Primitivismo, Cubismo, Abstração: começo do século XX. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- HAUSER, Arnold. A Arte e a Sociedade. Lisboa: Ed. Presença, 1973.
- HADJICOLAOU, Nicos. História da Arte e Movimentos Sociais. Lisboa: Edições 70, 1973.
- HARRISON, Charles. Modernismo. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

- HEARTNEY, Eleanor. Pós-Modernismo. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- HUMPHREYS, Richard. Futurismo. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- JOACHIMIDES, Christos M. & ROSENTHAL, Norman. American Art in the 20th Century. London: Prestel, 1993.
- KLEE, Paul. Sobre a Arte Moderna e Outros Ensaios. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- KOTHE, Flávio R. A Alegoria. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios, 72).
- KRAUSS, Rosalind E. The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths. Massachussets: The MIT Press, 1984.
- _____. Caminhos da Escultura Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- KUH, Katharine. Diálogo Com a Arte Moderna. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.
- LAMBERT, Rosemary. A Arte do Século XX. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.
- LAGE, Alfredo. A Revolução da Arte Moderna. Rio de Janeiro: Agir, 1969.
- LÉGER, Fernand. Funções da Pintura. São Paulo: Difusão Européia do Livro, s/d.
- LIMA, Sérgio. A Aventura Surrealista. Campinas: Ed. da Unicamp; São Paulo: Unesp; R.J: Vozes, 1995.
- LIPPARD, Lucy R.(e outros). A Arte Pop. São Paulo: Verbo/EDUSP, 1976. (Col. Artes Plásticas).
- LUCIE-SMITH, Edward. Latin American Art of the 20th Century. Thames and Hudson, 1996.
- LUKÁCS, Georg. Ensaio Sobre Literatura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- _____. A Teoria do Romance. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- _____. Introdução a Uma Estética Marxista. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MACCARTHY, David. Arte Pop. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- MAILLART, Robert (Org.). Vingt-Cinq Ans d'Art en France: 1960-1985. Paris: Larousse/J. Legrand, 1986.
- MALPAS, James. Realismo. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- MAN, Paul de. Alegorias da Leitura: linguagem figurativa em Rosseau, Nietzsche, Rilke e Proust. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- MARCHÁN, S. Del Art Objetual al Art del Cocepto: 1960-1974. Madrid: Corazón, 1974.
- MARINETTI, F. T. O Futurismo. Lisboa: Hiena Editora, 1995.
- MENEZES, Paulo. A Trama das Imagens: manifestos e pinturas no começo do século XX. São Paulo: EDUSP, 1977.
- MERKEL, Ulrich.(org.). Teatro e Política: poesias e peças do expressionismo alemão. Rio de Janeiro: paz e Terra, 1983.
- MICHEL, Mario de. As Vanguardas Artísticas do Século XX. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MINK, Janis. Duchamp. Köln: Taschen, 1996.
- MULLER, Joseph-Emile. L'Art Moderne. Paris: Le Livre de Poche, 1963.
- MOLES, Abraham. O Kitsch: a arte da felicidade. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- NADEAU, Maurice. História do Surrealismo. São Paulo: perspectiva, 1985.
- OLEA, Héctor. O Futurismo Catalão. São Paulo: EDUSP/Giordano, 1993.

- OSTERWOLD, Tilman. Pop Art. S/L. Taschen, 1995.
- PAVIANI, Jayme. A Arte na Era da Indústria Cultural. Porto Alegre: PyR Edições, 1987.
- PARSONS, Thomas e GALE, Lain. Pós-Impressionismo: o nascimento da arte moderna. Portugal: Ed. Civilização, 1992.
- PAZ, Octávio. Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- _____. Os Signos em Rotação. São Paulo: Perspectiva, 1972. pp.221-230.)
- PERLOFF, Marjorie. O Movimento Futurista. São Paulo: EDUSP, 1993.
- PLEKHANOV, George. A Arte e a Vida Social e Cartas sem Endereço. São Paulo: Brasiliense, 1969.
- POMORSKA, Krystyna. Formalismo e Futurismo. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- POPPER, Frank. Art, Action et Participation. Paris: Éditions Klincksiek, 1980.
- PROUDHON, P. J. Du Principe de L'Art et de Sa Destination Sociale. Paris: Librairie Internationale, 1875.
- RAGON, Michel. Vint-Cinq Ans d'Art Vivant. Trounai: Casterman, 1969.
- _____. Naissance d'une Art Nouveau. Paris: Albin Michel, 1963.
- READ, Herbert. A Arte de Agora Agora. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Col. Debates, 46).
- _____. READ, Herbert. História da Pintura Moderna. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- RESTANY, Pierre. Os Novos Realistas. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Col. Debates, 137).
- _____. Les Nouveaux Réalistes Suivi d'Actualité. Nice: direction des Musées de Nice, 1982.
- RICHTER, Hans. Dada: Arte e Antiarte. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- RODTHENKO, Alexandre. Ecrits Complets sur l'Art, l'Architecture et la Révolution. Paris: Philippe Sers, 1988.
- SARTRE, Jean-Paul. O Que é Literatura? São Paulo: Ática, 1998.
- SCHAPIRO, Meyer. A Arte Moderna: Séculos XIX e XX. São Paulo: EDUSP, 1996. (Clássicos; 3).
- STANGOS, Nikos. Conceitos de Arte Moderna. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1993.
- SEDLMAIR, Hans. A Revolução da Arte Moderna. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.
- SHORT, Robert. Dada & Surrealism. S/L. Laurence King, 1980.
- SUBIRATIS, Eduardo. Da Vanguarda ao Pós-Moderno. São Paulo: Nobel, 1984.
- TALLMAN, Susan. The Contemporary Print: from pre-pop to postmodern. London: Thames and Hudson, 1996.
- TASSINARI, Alberto. O Espaço Moderno. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- THOMSON, Belinda. Pós-Impressionismo. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- TROCHE, Anne. Tendances de L'Art en France 1968-1978/9. Paris: ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1979.
- URENA, Gabriel. Las Vanguardias artísticas en la postguerra española: 1940-1959. Madri: ISTMO, 1982.
- VALLIER, Dora. A Arte Abstrata. São Paulo: Martins Fontes, s/d.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. Marcel Duchamp: a beleza da indiferença. São Paulo: Brasiliense, 1986.

VICENS, Frances. Arte Abstrata e Arte Figurativa. Rio de Janeiro: Salvat Editora, 1979.

WALKER, John A. A Arte desde o Pop. S/l. : Labor, 1977.

WOOD, Paul. Arte Conceitual. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

_____ et alii. Modernismo em Disputa: a arte desde os anos quarenta. São Paulo: Cosac e Naify, 1998.

ZANINI, Walter. Tendências da Escultura Moderna. São Paulo: Cultrix/MAC-USP, 1971.

6.5 - Artigos sobre a vanguarda internacional

ADORNO, T. W. “Engagement”. In: Notas de Literatura. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, s/d. pp. 51-72.

BAUDRILLARD, Jean. “Warhol”. In: A Arte da Desaparição. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1997.

BENJAMIN, Walter. “O Surrealismo”. In: Os Pensadores (Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas). São Paulo: Abril Cultural, 1975. pp. 93.

_____. “A Obra de Arte na Época de Suas Técnicas de Reprodução”. In: Os Pensadores (Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas). São Paulo: Abril Cultural, 1975. pp. 9-34.

BERMAN, Marshall. “Na Floresta de Símbolos: Algumas Notas Sobre o Modernismo em Nova Iorque”. In: Tudo o Que é Sólido Desmancha no Ar. São Paulo: Cia das Letras, 1986. pp. 271-330.

BERNSTEIN, Jay. “A Morte das Partículas Sensíveis: Adorno e o Expressionismo abstrato”. In: Novos Estudos CEBRAP, nov./1998. n. 52. p. 81-97.

BRETON, André. “Posição Política do Surrealismo”. In: Manifestos do Surrealismo. Lisboa: Moraes Editores, 1976. pp. 226-265.

_____ e TROTSKY, Leon. “Manifesto: por uma arte revolucionária livre”. In: CHIPP, Herschel B. Teorias da Arte Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

FIGURELLI, Roberto. “Sartre e a Literatura Engajada”. In: LETRAS, Curitiba, 1987. vol. 36, pp. 89-111.

KOTHE, Flávio R. “O Sentido da Alegoria”. In: Benjamim & Adorno: confrontos. São Paulo: Ática, 1975. pp. 59-73.

LEENHARDT, Jacques. “Duchamp: crítica da razão visual”. In: NOVAES, Adauto (org.). ARTEPENSAMENTO. São Paulo: Cia das Letras, 1994. pp. 339-350.

LUKÁCS, Gyorgy. “Tragédia e tragicomédia do artista no capitalismo”. In: REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, s/d. s/v.

_____. “Arte livre ou arte dirigida?”. In: REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, s/d.

_____. “Le basi ideologiche dell’avanguardia. In: Arte e Società. Roma: Ed. Riuniti, 1977. pp. 115-156. (vol. II).

6.6 - Bibliografia Sobre Ditadura Militar

ALMEIDA, Maria Hermínia T. de (Org.). Sociedade e Política no Brasil Pós-64. São Paulo: Brasiliense, 1984.

AQUINO, Maria Aparecida de. Censura, Imprensa e Estado Autoritário (1968-78) - oo exercício cotidiano da dominação e da repressão. (Dissertação de Mestrado) Dep. de História - USP, 1990.

_____. Imprensa e Estado Autoritário no Brasil (1964-1980). São Paulo: USP, 1994. (Tese de Doutorado)

BANDEIRA, Moniz. O Governo João Goulart: as lutas sociais no Brasil (1961-1964). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira., 1978.

BERG, Creuza de Oliveira. Os Mecanismos do Silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar (Brasil: 1964-1984). USP-FFLCH, 1998. (Dissertação de Mestrado).

BERGIER, Jacques. Os Livros Malditos. São Paulo: Hemus, 199-.

BRANCO, Carlos Castello. Os Militares no Poder. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976. (2 vols.).

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org.) Minorias Silenciosas: história da censura no Brasil. São Paulo: EDUSP, 2002.

CHAGAS, Carlos. Resistir é Preciso. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

COMBLIN, Joseph. A Ideologia da Segurança Nacional: o poder militar na América Latina. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1978.

D'ARAUJO, Maria Celina. Et alli. Visões do Golpe: a memória militar sobre 1964. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 31994.

FAUSTO, Boris (Dir.). O Brasil Republicano: Sociedade e Política (1930-1964). São Paulo: Difel, 1983. (HGCB, Tomo III, v. 3).

FICO, Carlos. Reinventando o Otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social. Rio de Janeiro: Fund. Getúlio Vargas, 1997.

_____. Como Eles Agiam; os subterrâneos da ditadura militar: espionagem e polícia política.

_____. "Ditadura Militar e Concordata Moral". (resenha) – inédito.

FILHO, Daniel Aarão Reis e MORAES, Pedro de. 68, a paixão de uma Utopia. Rio de Janeiro: Fund. Getúlio Vargas, 1998.

FLORIN, José Luiz. O Regime de 64: Discurso e ideologia. São Paulo: Atual, 1988.

FON, Antonio Carlos. Tortura: a história da repressão política no Brasil. São Paulo: Global, 1986.

FORGET, Danielle. Conquistas e Resistências do Poder. A Emergência do Discurso Democrático no Brasil (1964-1984). São Paulo: Edusp, 1994.

FRANCIS: Paulo. Trinta Anos Esta Noite: 1964. O que vi e vivi. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

- GARCIA, Nelson Jahr. Sadismo, Sedução e Silêncio: propaganda e controle ideológico no Brasil: 1964-1980. São Paulo: Loyola, 1990.
- GASPARI, Elio. A Ditadura Envergonhada: as ilusões armadas. São Paulo: Cia das Letras, 2002. v. 1.
- GASPARI, Elio. A Ditadura Escancarada: as ilusões armadas. São Paulo: Cia das Letras, 2002. v. 2.
- GORENDER, Jacob. Combate nas Trevas. São Paulo: Ática, 1999.
- GURGEL, Amaral. Segurança e Democracia: uma reflexão política sobre a doutrina da Escola Superior de Guerra. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1975.
- HELIODORA, Barbara. "A Tutela da Censura". In: O ESTADO DE SÃO PAULO, 08/abril.79. Suplemento Cultural-artes, p.3.
- JORGE, Fernando. Cala a Boca Jornalista. São Paulo: vozes, 1992.
- KHEDE, Sonia Salomão. Censores de Pincense e Gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- KLEIN, Lúcia & FIGUEIREDO, Marcus. Legitimidade e Coação no Brasil Pós-64. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1978.
- MARTINS, Luciano. A Geração AI-5 - Ensaio de Opinião. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- MARTINS FILHO, João Roberto. O Palácio e a Caserna: a dinâmica militar das crises políticas na ditadura (1964-1969). Campinas: Unicamp/IFCH (Tese de Doutorado).
- _____. Movimento Estudantil e Ditadura Militar: 1964-1968. Campinas: UNICAMP/Fac de Educação. (Dissertação de Mestrado).
- MENDONÇA, Sonia Regina de & FONTES, Virginia Maria. História do Brasil Recente - 1964-1980. São Paulo: Ática, 1988.
- OLIVEIRA, Eliezer Rizzo de. Militares: pensamento e ação política. Campinas: Papirus, 1987.
- _____. As Forças Armadas: política e ideologia no Brasil (1964-9). Petrópolis: Vozes, 1976.
- PAES, Maria Helena Simões. A Década de 60: rebeldia, contestação e repressão política. São Paulo: Ática, 1992.
- PULS, Maurício. O Significado da Pintura Abstrata. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- REIS FILHO, Daniel Aarão (Org.). Imagens da Revolução: documentos políticos das organizações clandestinas de esquerda nos anos 1961-1971. São Paulo: Marco Zero, 1985.
- ROUQUIÉ, Alain. (coord.) Os Partidos Militares no Brasil. Rio de Janeiro: Record, 1980.
- SKIDMORE, Thomas. Brasil de Castelo a Tancredo (1964-1985). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- SCHWARTZMAN, Simon. Bases do Autoritarismo Brasileiro. Rio de Janeiro: Campus, 1982.
- SILVA, Alberto Ribeiro da. Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.
- SILVA, Hélio. O Poder Militar. Porto Alegre: L & PM, 1985.
- SOARES, Gláucio Ary Dillon & D'ARAUJO, Maria Celina. 21 Anos de Regime Militar: balanços e perspectivas. Rio de Janeiro: Fund. Getúlio Vargas, 1994.

STEPAN, Alfred. Os Militares na Política: as mudanças de padrões na vida brasileira. Trad. Italo Tronca. Rio de Janeiro: ed. Artenova, 1975

TOLEDO, Caio N. O Governo Goulart e o Golpe de 64. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. (org.). 1964: visões e críticas do golpe. Campinas, Unicamp, 1997.

VENTURA, Zuenir. 1968: o ano que não terminou. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

6.7 - Bibliografia Sobre a Questão da Tortura, Tortura durante o Regime Militar e em Outros Períodos da História

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de e WEIS, Luiz. “Carro Zero e Pau-de-Arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar”. In: NOVAES, Fernando A.(dir.) História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ALVES, Marcio Moreira. Tortura e Torturados. Rio de Janeiro: Idade Nova, 1987.

AMNESTY International. Report on Allegations of Torture in Brazil. London: Amnesty International: 1976.

ARAUJO, Maria do Amparo A (et al.). Dossiê dos Mortos e Desaparecidos Políticos a partir de 1964. Recife: CEPE, 1995.

ARNS, Dom Paulo Evaristo (pref.). Brasil: nunca mais. Petrópolis: Vozes, 1990.

BETO, Frei. Batismo de Sangue: os Dominicanos e a morte de Marighella. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987.

CABRAL, Reinaldo e LAPA, Ronaldo. Desaparecidos políticos: prisões, seqüestros e assassinatos. Rio de Janeiro: Ed. Opções: Comitê Brasileiro pela Anistia, 1979.

CALDAS, Álvaro. Tirando o Capuz. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

CAVALCANTI, Pedro Celso Uchoa. Memórias do Exílio: Brasil 1964-19??. São Paulo: Livramento, 1978.

CELIBERTI, L. Garrido, L. Meu Quarto, Minha Cela. Porto Alegre: L & PM, 1989.

COSTA, Alcir Henrique. Barão de Mesquita, 425 – a fábrica do medo. São Paulo: Brasil Debates, 1981.

DELLASOPPA, Emílio. “Reflexões sobre a violência, autoridade e autoritarismo”. São Paulo, REVISTA USP – dossiê Violência, n. 9, março/maio, 1991.

ELOYSA, Branca (org.). Seminário do Grupo Tortura Nunca Mais. Petrópolis: Vozes, 1987.

FILHO, Hamilton Almeida. A Sangue Quente: a morte do jornalista Vladimir Herzog. São Paulo: Alfa-Ômega, 1978.

FON, Antonio Carlos. Tortura: história da repressão política no Brasil. São Paulo: Global, 1979.

FORTES, Luiz Roberto Salinas. Retrato Calado. São Paulo: Marco Zero, 1988.

- FREIRE, Alípio. Tiradentes: um presídio da ditadura, memória de presos políticos. São Paulo: Scipione, 1997.
- GOENDER, Jacob. Combate nas Trevas: a esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada. São Paulo: Ática, 1987.
- JORDÃO, Fernando Pacheco. Dossiê Herzog: prisão, tortura e morte no Brasil. São Paulo: Global, 1979.
- JOSE, Emiliano. Carlos Marighella: o inimigo número um da ditadura militar. São Paulo: sol e Chuva, 1997.
- KONDER, Rodolfo. Anistia Internacional, uma porta para o futuro. Campinas: Pontes/Unicamp, 1988.
- LIMA, Haroldo. Itinerário. Salvador: Comp. Bras. pela Anistia, 1979.
- LUPPI, Carlos Alberto. Manoel Fiel Filho, quem vai pagar por este crime? São Paulo: Escrita, 1980.
- MARIGELLA, Carlos. Por que Resisti à Prisão. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- MARKUN (org.). Vlado: retrato de um homem e de uma época. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- MATTOSO, Glauco. O Que é Tortura. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MIRANDA, Nilmario. Dos Filhos Deste Solo: mortos e desaparecidos políticos durante a ditadura militar. São Paulo: Fund. Perseu Abramo: Boitempo, 1999.
- MITRA Arquidiocesana de São Paulo. Perfil dos Atingidos. Petrópolis: Vozes, 1988.
- MORAES, João Luiz e AHMED, Aziz. O Calvário de Sônia Angel: uma história de terror nas prisões da ditadura. Rio de Janeiro: Graf. MEC Ed., 1994.
- NAFFAH NETO, Alfredo. Poder, Vida e Morte na Situação de Tortura: esboço para uma fenomenologia do terror.
- NUNES, Jorge Fischer. O Riso dos Torturados. Porto Alegre: Proletra, 1982.
- OEHLER, Dolf. "Um socialista hermético: sobre a polêmica baudelairiana entre Benjamim e Brecht". In: PRAGA, vol. 5, 1998. pp. 95-111.
- OLIVEIRA, Luciano. Do Nunca Mais ao Eterno Eterno: uma reflexão sobre a tortura. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PATARRA, J. L. Iara. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.
- PETERS, Edward. Tortura. São Paulo: Ática, 1989.
- POMAR, Pedro Estevam da Rocha. Massacre na Lapa: como o exército liquidou o comitê central do PC do B. Pinheiros: Busca Vida, 1987.
- SERBIN, Kenneth P. Diálogos na Sombra: bispos, militares, tortura e justiça social na Ditadura. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- TRONCA, Ítalo Arnaldo & TAVARES, Flavio. (notas y version directa). "Pau de Arara", la Violencia Militar en el Brasil. México, D.F.: Siglo Veintiuno, 1972.
- VALLI, Virginia (org.). Eu, Zuzu Angel, procuro meu filho. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- WESCHLER, Lawrence. Um milagre, um universo: o acerto de contas com os torturadores. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

6.8- Dicionários

CAVALCANTI, Carlos; AYALA, Waldir. Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos. Brasília:MEC/INL, 1973-80. (dicionários especializados, 5).

PONTUAL, Roberto. Dicionário das Artes Plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

S. A. Dicionário da Pintura Moderna. São Paulo: Hemus, 1985

6.9 – SITES

Artistas Plásticos e sua obra. www.itaucultural.org.br

Pastas Temáticas do DOPS. www.pr.gov.br/arquivopublico/indice_dops.html

Núcleo de Estudos da Violência da USP. www.nev.prp.usp.br

Grupo Tortura Nunca Mais. www.torturanuncamais-rj.org.br

Arquivo Edgard Leuenroth- www.ael.ifch.unicamp.br

FGV-CPDOC. www.cpdocfgv.br

Mortos e desaparecidos políticos. www.desaparecidospolíticos.org.br

Passeata dos Cem Mil. jbonline.terra.com.br/destaque/cem_mil

Acervo da luta contra a ditadura. www.acervoditadura.rs.gov.br

Banco de Imagens – Golpe de 64.

www.agenciaoglobo.com.br/bancodeimagens/vitrine.asp?categoria=39

Vladimir Herzog. www.fpabramo.org.br/especiais/vlado/apresentação.html

Imprensa Alternativa. www.fpa.org.br/fp/perseu/imprensa_alternativa.htm

União Nacional dos Estudantes. www2.uol.com.br/estudentenet

Dados técnicos sobre as obras

(fig. 1)

Autor: Max Bill

Título: Unidade Tripartida

Data: 1948-49

Técnica: escultura em aço inoxidável

Medida: 114 cm

Coleção MAC-USP

(fig. 2)

autor: Antonio Henrique Amaral

título: O apetite

data: 1967

medida: 70x45 cm

técnica: xilogravura em papel arroz

col. do autor

(fig. 3)

autor: Escosteguy

título: Objeto popular

data: 1966

técnica: acrílico s/ madeira

medida: 130,5 X 96,5 cm

col. Sergio Fadel, R.J

(fig. 4)

Autor: Waldemar Cordeiro

Título: Massa s/ indivíduo

data: 1964

técnica: lupa e fotografia

medida: 32 X 22,5cm

coleção família Cordeiro

(fig. 5)

autor: Waldemar Cordeiro

título: Jornal

data: 1964

técnica: colagem de jornal sobre papel

medida: 65x22,5 cm

col. família Cordeiro

(Fig. 6)

autor: Maurício Nogueira Lima

Título: Não entre à esquerda

Data: 1964

Técnica: esmalte sobre compensado

Medida: 100 x 65cm

(fig. 7)

Autor: João Câmara

Título: *Uma Confissão*

Datação: 1971

Medida: 200 cm X 160 cm.

Técnica: óleo s/ madeira

Proprietário: Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP)

(fig. 8)

Autor: João Câmara

Título: Exposição e motivos da violência

Datação: 1967

Medida: 190 X 480 cm

Técnica: óleos/madeira

Proprietário: MAB/DF

(fig. 9)

Autor: João Câmara

Título: O penitente

Datação: 1971

Medida: 1,20 X 74 cm

Técnica: óleo s/duratex

Proprietário: Carlos A F. Senra – R.J

(fig. 10)

Autor: João Câmara

Título: As três mulheres

Datação: 1976

Medida: 160 X 110 cm

Técnica: óleo s/madeira

Proprietário: coleção Vidal Pessoa de Melo – Recife

(fig. 11)

Autor: João Câmara

Título: As três mulheres

Datação: 1976

Medida: 160 X 110 cm

Técnica: óleo s/madeira

Proprietário: Col. Vidal Pessoa de Melo – Recife

fig 12

Autor: João Câmara

Título: As três mulheres

Datação: 1976

Medida: 160 X 110 cm

Técnica: óleo s/madeira

Proprietário: Col. Vidal Pessoa de Melo – Recife

(fig. 13)

Autor: Antonio Henrique do Amaral

Título: Detalhe com corda

Datação: 1972

Medida: 150, 0 X 150, 0 cm

Técnica: óleo s/tela

Proprietário: coleção do artista

(fig. 14)

Autor: Antonio Henrique do Amaral

Título: As duas suspensas

Datação: 1972

Medida: 152 X 92 cm

Técnica: óleo s/tela

Proprietário: coleção do artista

(fig. 15)

Autor: Antonio Henrique do Amaral

Título: Suspensa azul

Datação: 1973

Medida: 120 X 180 cm

Técnica: óleo s/tela

Proprietário: coleção particular, E.U.A

(fig. 16)

Autor: Antonio Henrique do Amaral

Título: Bananas e corda

Datação: 1973

Medida: 152 X 152 cm

Técnica: óleo s/tela

Proprietário: coleção particular, E.U.A

(fig. 18)

Autor: Antonio Henrique do Amaral

Título: O primeiro de N...

Datação: 1973

Medida: X cm

Técnica: óleo s/tela

Proprietário: col. Gerard Loeb, S.P

(fig. 19)

Autor: Antonio Henrique do Amaral

Título: Campo de batalha 3

Datação: 1973

Medida: 153 X 183 cm

Técnica: óleo s/tela

Proprietário: coleção do artista

(fig. 20)

Autor: Antonio Henrique do Amaral

Título: Campo de batalha 5

Datação: 1973

Medida: 183 X 234 cm

Técnica: óleo s/tela

Proprietário: col. Particular, E.U.A

(fig. 21)

Autor: Antonio Henrique do Amaral

Título: Campo de batalha 9

Datação: 1973

Medida: 76 X 112 cm

Técnica: óleo s/tela

Proprietário: coleção do artista

(fig. 22)

Autor: Antonio Henrique do Amaral

Título: Campo de batalha 12

Datação: 1974

Medida: 122 X 91,5 cm

Técnica: óleo s/tela

Proprietário: col. Patrícia Baldocchi, E.U.A

(fig. 23)

Autor: Antonio Henrique do Amaral

Título: Campo de batalha 13

Datação: 1974

Medida: 127 X 170 cm

Técnica: óleo s/tela

Proprietário: col. Gilberto Meireles, S.P

(fig. 24)

Autor: Antonio Henrique do Amaral

Título: Campo de batalha 15

Datação: 1974

Medida: 76 X 112 cm

Técnica: óleo s/tela

Proprietário: col. Banco Safra, S.P

(fig. 25)

Autor: Antonio Henrique do Amaral

Título: Campo de batalha 18

Datação: 1974

Medida: 122 X 183 cm

Técnica: óleo s/tela

Proprietário: col. Colégio de México, México

(fig. 27)

Autor: Antonio Henrique do Amaral

Título: Campo de batalha 22

Datação: 1974

Medida: 127 X 172 cm

Técnica: óleo s/tela

Proprietário: col. do artista

(fig. 28)

Autor: Antonio Henrique do Amaral

Título: Campo de batalha 23

Datação: 1974

Medida: 127 X 183 cm

Técnica: óleo s/tela

Proprietário: col. Museu de Arte Moderna, R.J

fig. 29)

Autor: Antonio Henrique do Amaral

Título: Campo de batalha 25

Datação: 1974

Medida: 152 X 152cm

Técnica: óleo s/tela

Proprietário: col. do artista

(fig. 30)

Autor: Antonio Henrique do Amaral

Título: Campo de batalha 27

Datação: 1974

Medida: 152 X 152cm

Técnica: óleo s/tela

Proprietário: col. Dr. Mariano Castro Magana, E.U.A

(fig. 31)

Autor: Antonio Henrique do Amaral

Título: Campo de batalha 28

Datação: 1974

Medida: 183 X 183 cm

Técnica: óleo s/tela

Proprietário: col. Dr. Mariano Castro Magana, E.U.A

(fig. 32)

Autor: Antonio Henrique do Amaral

Título: Campo de batalha 2

Datação: 1974

Medida: 92 X 122 cm

Técnica: óleo s/tela

Proprietário: Col. Gerard Loeb, S.P

(fig. 33)

Autor: Antonio Henrique do Amaral

Título: Campo de batalha 30

Datação: 1974

Medida: 92 X 122 cm

Técnica: óleo s/tela

Proprietário: col. do artista

(fig. 34)

Autor: Antonio Henrique do Amaral

Título: Campo de batalha 31

Datação: 1974

Medida: 92 X 122 cm

Técnica: óleo s/tela

Proprietário: col. Archer Huntington, Texas, E.U.A

(fig. 35)

Autor: Antonio Henrique do Amaral

Título: Campo de batalha 33

Datação: 1974

Medida: 183 X 245 cm

Técnica: óleo s/tela

Proprietário: col. Bolsa de Mercadorias & Futuros, S.P

(fig. 36)

Autor: Antonio Henrique Amaral
Título: os metais e as vísceras I

(fig. 37)

Autor: Antonio Henrique do Amaral
Título: Os metais e as vísceras II
Datação: 1975
Medida: 123 X 165 cm
Técnica: óleo s/tela
Proprietário: coleção do artista

(fig. 38)

Autor: Cildo Meireles
Título: Desvio para o vermelho
Datação: 1967-84
Medida: 250X 500cm
Técnica: instalação
Proprietário: XXIV Bienal de São Paulo, 1998

(Fig. 39)

Autor: Cildo Meireles
Título: Desvio para o Vermelho III
Datação: 1967-84
Medida: 1.000 X 500cm
Técnica: sala escura, pia louça, líquido vermelho
Proprietário: instalação MAM, R.J

(fig. 40)

Autor: Cildo Meireles
Título: Tiradentes: totem-monumento ao preso político
Datação: 1970
Técnica: estaca madeira, gasolina, fogo, 10 galinhas
Proprietário: doc. Fotográfico, abril de 1970, B.H

(fig. 41)

Autor: Cildo Meireles
Título: Introdução a uma nova crítica
Datação: 1970
Medida: 50 X 160cm

(fig. 42)

Autor: Helio Oiticica
Título: Mergulho do Corpo
Datação: 1967
Técnica: caixa-d'água com letras

(fig. 43)

Autor: Jarbas Juarez
Título: "Matadouro"
Datação: 1971
Medida: 112 X 150cm
Técnica: sucata, ferro e madeira
Proprietário: Museu de Arte da Pampulha, B.H

(fig. 44)

Autor: Sonia Von Brusky
Data: 1968
Técnica: bico-de-pena e nanquin
Medida: 28x45cm
Col. particular da artista

(fig. 45)

Autor: Arthur Barrio
Título: Trouxas
Datação: 1970
Técnica: cordas, saco de tecido e tinta vermelha
Obs: happening, Do corpo à terra, B.H

(Fig. 46)

Foto de trouxas de Barrio lançadas no rio Arrudas, em B. H.

(fig. 47)

autor: Alex Flemming

título: Série natureza-morta

data: 1978

técnica: gravura em metal

medida: 102,5 X 77cm

col. MASP

(fig. 48)

autor: Sergio Ferro

título: "Adão"

data: 1976

medida: 146X 114cm

col. Musée de Grenoble

(fig. 49)

Autor: Antonio Dias

Título: fumaça de prisioneiro

Data: 1964

Medida: 120,8 X 7,7 cm

Técnica: alquídica e spray sobre madeira

Col. MAC-USP, São Paulo

(fig. 48) Vladimir Palmeira ferido pela polícia durante passeata (1968).

(fig. 51) Ferido durante passeata, 1968

(fig. 52)

autor: Carlos Zilio

título: "visão total"

data: 1967

medida: 86X72 cm

técnica: madeira compensada, papier maché, tinta vinílica

col. Gilberto Chateaubriant. R.J

(fig. 53)

manifestante ferido pela polícia militar durante manifestação (1968)

(fig. 54)

autor: Carlos Zilio

título: "Estudo n. 13"

data: 1970

medida: 47,3 X 32,5 cm

técnica: caneta hidrográfica sobre papel

col. do artista

Obs: realizado na prisão, DOPS, R.J

(Fig. 55)

autor: Carlos Zilio

título: s/ título

data: 1973

medida: 141 X 100 cm

técnica: acrílica s/ tela

col. Gilberto Chateaubriant, R.J

(fig. 56)

Autor: Rubens Gerchman

Título: Os Desaparecidos II

Data: 1965

Medida: 120 X 140 cm

Coleção Sandra Cattaneo

(fig. 57)

Autor: Rubens Gerchman

Título: Darlene, a Sequestrada

Data: 1979

Medida: 70 X 60 cm

Coleção do artista

(fig. 58)

Autor: Antonio Henrique do Amaral

Título: A morte no sábado, tributo a wladimir Herzog

Datação: 1975

Medida: 123 X 165 cm

Técnica: óleo s/tela

Proprietário: col. do artista

(fig. 59)

autor: Antonio Henrique Amaral

Título: Ainda a morte no sábado, 1976

Medida: 130,0 X 175, 0

Técnica: óleo s/ tela

Prop. Coleção Sindicato dos Jornalistas do Estado de São Paulo

(fig. 60)

Autor: Cildo Meireles

Título: Inserções em circuitos ideológicos: projeto cédula

Datação: 1970

Técnica: carimbo sobre cédula

Proprietário: col. New Museum of cont. Art, New York

(Fig. 61)

Autor: Hélio Oiticica

Título: Bólide caixa 18, poema caixa 2,

(fig. 62)

autor: Hélio Oiticica

Título: Seja Marginal, Seja Herói, 1967

(fig. 63)

autor: Hélio Oiticica

título: Parangolé: P15 capa 11: Incorporo a Revolta, 1967

(Fig. 64)

autor: Roberto Magalhães

título: Gritando,

data: 1964

medida: 34 X 25 cm

técnica: óleo s/ tinta

col. Andréa Sigaud

(fig. 65)

autor: Claudio Tozzi

título: "Revolta"

data: 1968

técnica: tinta acrílica sobre eucatex

col. Gilberto Chateaubriant/MAM - RJ

(fig. 66)

autor: Carlos Zílio

título: "Lute"

data: 1967

técnica: marmita de alumínio, plástico, papel maché

medida: 18 X 10 X 6cm

col. do artista

(fig. 67)

foto de passeata/comício

(fig. 68)

autor: Cláudio Tozzi

título: A Multidão

data: 1968

técnica: tinta em massa e vinícula sobre eucatex

medida: 175 X 300cm

(fig.69)
passeata dos cem mim

(fig. 70)
autor: Antonio Manuel
título: "Sem censura",
data: 1968
técnica: flan pintado
medida: 55 X 37,5 cm
Col. do artista

(fig. 71)
autor: Antonio Manuel
título: "Repressão outra vez – eis o saldo",
data: 1968
técnica: madeira, pano, corda, silk-screen
medida: 122 X 80cm
Col. João Sattamini

(fig. 72)
Autor: Pedro Escosteguy
Título: "Ação - linha de força"
Data: 1965
Técnica: tinta acrílica sobre madeira e tecido
Medida:
Coleção particular

(fig. 73)
Autor: Antonio Manuel
Título: A imagem da violência
Data: 1968
Técnica: flan pintado
Medida: 57 X 37, 5 cm
Coleção do artista

(fig. 74)
autor: Antonio Manuel
título: Jornal
data: 1968
medida: 58 x 38 cm
técnica: crayon sobre papel
Coleção do artista

(fig. 75)
autor: Cláudio Tozzi
título: A prisão
data: 1968
técnica: tinta em massa sobre eucatex
medida: 200 X 200 cm

(fig. 76)
autor: Mario Ishikawa
título: Sem título
data: 1969
medida: 93 X 73cm
coleção Genésio H. de Oliveira

(fig. 77)
cartaz "Brasil ame-o ou deixe-o"