

COMO AS ARTES VISUAIS SE INSERIRAM NO CONTEXTO DA DITADURA MILITAR

Sonia Aparecida Junqueira de Matos¹
Prof^a. MSc. Dinamene Gomes Godinho Santos

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar o impacto da censura nas artes visuais brasileira durante os anos mais repressores do regime militar, de 1968 a 1975, que fez com que artistas plásticos que viviam e trabalhavam no Brasil sob a ditadura militar desenvolvessem novos meios de expressão, produzindo novas linguagens através de diálogos estabelecido com a body-art, a pop-arte e com a arte conceitual entre outras. Isso fez com que surgisse no Brasil uma poética própria, original, incisiva e inovadora. Vários artistas plásticos trabalhavam sob a ditadura brasileira, os trabalhos artísticos produzido nesse período são muitos vastos, cada artista, a sua maneira, buscava novas formas de se expressar e protestar contra a ditadura, portanto este artigo vai se concentrar nas ações de três artistas por serem os mais jovens que viveram e trabalharam e atingiram o auge de suas carreiras durante este período, Artur Barrio, Antonio Manóel e Cildo Meireles. Cada um desses artistas, à sua maneira, encontrou uma forma de driblar a censura e dar resposta ao regime militar, criando uma arte inovadora. A obra de Antônio Manoel guarda uma semelhança com à body- arte, apropriando-se da mídia para expor o estado de censura. Barrio, ao propor a Situação T/T, questiona o sistema tradicional de arte e o próprio fazer artístico, pregando a criação de uma arte viva ou uma anti-arte. Cildo Meireles, de uma forma sutil critica o capitalismo e infiltra-se nas brechas do regime militar para divulgar informações negadas pelos militares.

PALAVRAS-CHAVE

Ditadura militar, Artes Visuais, resistência

Introdução

¹ Graduanda do curso de Licenciatura em Arte das Faculdades Integradas Regionais de Avaré,
Sonia_junqueiramts@hotmail.com

A década de 1960 foi marcada por transformações sociais e políticas. No cenário internacional o clima era de grande agitação, de um lado o capitalismo e o imperialismo americano e de outro lado o socialismo soviético, cada um querendo conquistar mais aliados, a chamada Guerra Fria.

A revolução cubana em 1959; a morte de Che Guevara em 1967, na Bolívia. No México, manifestantes eram esmagados por militares. Na França os manifestantes protestavam com cartazes “é proibido proibir, juventude no poder”. Os soviéticos invadiram a Tchecoslováquia. Nos Estados Unidos, com o assassinato do ativista político Martin Luther King e do senador Robert F Kennedy, o clima também era de transformação. (CALIMAN, 2013)

Nesta mesma época é que começam a serem formados os movimentos sociais de caráter fortemente libertários, capazes de mobilizar multidões de jovens e intelectuais em várias partes do mundo, em busca de novos valores e forma comportamental, principalmente nos Estados Unidos, e com menor intensidade e repercussão na América latina.

Esses movimentos, que se opunham de diferentes maneiras à cultura vigente e oficializada pelas principais instituições, foram nomeados pelos meios de comunicação de massa como “Contra Cultura”, cujos campos de expressões mais abertos para divulgação dessas ideias eram os da arte, como o cinema, a música, a literatura, a poesia e as artes plásticas, que deram origem a novas expressões artísticas como os *Happenings*, *Ready-mades*, as performances a *Body Art*. e a *Pop Art*.

A passagem dos anos 1960 para 1970, no mundo inteiro, foi marcada por grandes reviravoltas políticas e sociais, conduzidas sobretudo por atores pouco habituados a tais papéis e que emergiram como força na cena pública: os jovens. Foram movimentos liderados por filósofos, professores, estudantes, artistas, militantes e sindicalistas que já rompiam com o dogmatismo das instruções dos partidos e identificavam-se com posturas mais anarquistas que se divulgaram com o apoio da contracultura internacional. Este talvez tenha sido o primeiro movimento verdadeiramente mundializado e mediatizado e que tornou evidentes as novas inquietudes que marcaram o gap entre os filhos do pós-guerra e seus pais. Para a geração da contracultura – e essa parece ter sido uma descoberta comum – o que interessava era sua capacidade de mudar o mundo, a partir de micro-revoluções individuais e cotidianas, revoluções que pudessem se abater sobre o poder nos mais finos interstícios em que ele se manifestasse. (FOUCAULT, *apud* MADEIRA 1975/1986, online)

No Brasil, com a construção de Brasília pelo governador Juscelino Kubitschek, a sociedade vivia o sonho da modernidade na esperança de mais indústrias, mais empregos, mais riquezas, mas, a maior parte da população continuava em situação de enorme pobreza. O governo de JK deixa o país em uma grave crise financeira e a renúncia de Jânio Quadros torna

a situação ainda mais crítica, com um grande endividamento externo. É neste contexto que João Goulart toma posse e governa durante três anos sob um sistema de governo parlamentarista que limitava seus poderes. (TOLEDO, 1985)

Com o fim do parlamentarismo, em 1963, Jango volta a ter plenos poderes e tenta pôr em prática seus planos de Reformas de Base (a reforma agrária, reforma da educação, reforma urbana, reforma bancária, reforma tributária, controle das atividades de empresas estrangeiras, reforma eleitoral, salário família e direito de greve), que vão contra os interesses dos grandes latifundiários e dos mais ricos, que articulam, através da mídia, e convencem o povo que o governo de Jango é uma ameaça comunista, e assim se organiza o golpe militar de 1964. (TOLEDO, 1985)

No dia 31 de março de 1964 o Exército, Marinha e Aeronáutica assumiram o poder político do país por 21 anos. Esse foi um período marcado pela repressão e pelo autoritarismo e por vários Atos Institucionais que colocavam em prática a censura, a perseguição política, proibindo a liberdade de expressão, reprimindo os meios de comunicação e as manifestações artísticas. Multiplicavam-se as cassações de direitos políticos e as perseguições às lideranças sindicais, aos políticos e parlamentares de oposição, a artistas, cineastas, músicos, escritores e jornalistas, professores e líderes estudantis. (TOLEDO, 1982)

A oposição ao regime vai ganhando força nas ruas, fábricas, escolas... A insatisfação com o governo é grande. Em Março de 1968 a polícia agride manifestantes em um confronto, e o estudante Edson Luís, de 18 anos, é morto em frente ao restaurante Calabouço, no Rio de Janeiro. Fato que vai piorar ainda mais o clima de euforia e contestação. O ano de 1968 é marcado pelo aumento de manifestações, crescem as lutas operárias, aumentam o enfrentamento e as denúncias contra o regime militar. (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, *apud* LUCENA, 1987, p.133).

O período mais duro e repressivo da ditadura, os chamados “anos de chumbo”, teve seu início em 13 de dezembro de 1968, quando o governo decretou o Ato Institucional número cinco (AI5) como resposta ao crescimento da oposição estudantil e da classe média. O AI5 aumentou a repressão militar e policial, além de conceder poder ao Presidente da República para suspender os direitos políticos pelo período de 10 anos, de qualquer cidadão brasileiro; cassar mandatos de deputados federais, estaduais e vereadores; proibir manifestações populares de caráter político; suspender o direito de *habeas corpus* (em casos de crime político, crimes contra ordem econômica, segurança nacional e economia popular). Impunha ainda, censura prévia para jornais, revistas, livros, peças de teatro e músicas. (DUARTE, 1998)

As forças de repressão adotaram a tortura como método para obter informações e confissões. O direito de professores e estudantes de oposição e de trabalhadores de universidades públicas é retirado através do decreto-lei nº 477/68. Aumenta o número de brasileiros obrigados ao exílio, muitos são banidos pela ditadura e perdem o direito à cidadania. (DUARTE, 1998)

A proposta deste trabalho é mostrar como se desenvolveu as artes plásticas durante o período mais crítico do regime militar, de 1968 a 1975, que foi notadamente o período de maior repressão do regime no Brasil, em que a censura aos meios de comunicação e às artes foi imposto radicalmente.

Para tanto, faz-se necessário investigar qual o impacto causado pela repressão e pela censura nas artes visuais. Que formas estes artistas utilizaram para burlar a censura? Como essa nova paisagem cultural contribuiu para o surgimento de novas linguagens artísticas próprias do Brasil?

Tentando responder estas questões e buscando uma melhor compreensão do reflexo da censura sobre a arte brasileira, esta pesquisa foi estruturada da seguinte maneira: analisado o contexto cultural, político e social das décadas de 1960 e 1970, mostrando as transformações da arte brasileira na década de 1950 e início dos anos de 1960; os movimentos culturais de contato mais direto com o público; o surgimento de uma nova estética visual com preocupações políticas e sociais a partir da década de 1970; como se deu a criação das novas vanguardas e, como parte importante e fundamental da pesquisa, abordarei principalmente os trabalhos de três artistas jovens que viviam e trabalhavam no Brasil durante o regime militar e as formas que eles utilizaram para desafiar e criticar o regime militar, a censura e denunciar as atrocidades cometidas pelos militares.

Para tanto, recorri a diversas fontes bibliográficas, utilizei como fontes: livros e teses sobre a situação sócio-econômica e política das décadas analisadas e livros específicos sobre esses artistas e sobre a arte brasileira como os escritos por: Claudia Calirman, professora de história da Arte no John Jay College of Criminal Justice da City University de Nova York e de Paulo Sérgio Duarte, crítico, professor de história da arte e pesquisador do Centro de Estudos Sociais Aplicados/Cesap da Universidade Candido Mendes. O objetivo central desta pesquisa é mostrar as mudanças provocadas na arte brasileira durante o período da ditadura militar, que veio a ocasionar na criação de um novo paradigma.

As primeiras transformações na arte brasileira na década de 1950 e início de 1960

Dos anos de 1950 ao início de 1960 houve o surgimento de novas linguagens nas artes visuais no Brasil, ligadas às Bienais de São Paulo e à fundação de novos museus em São Paulo e no Rio de Janeiro.

A instauração da I Bienal de São Paulo, em 1951, fez com que São Paulo se tornasse o maior centro cultural da América Latina e acelerou o processo de intercâmbio entre o artista e o público brasileiro, com a produção internacional apresentando ao Brasil as novas tendências e vanguardas das artes mundiais, o que refletiu no surgimento de grupos ligados à abstração geométrica, que teve uma grande influência do artista suíço Max BILL (1908-1994) ganhador do Grande Prêmio Internacional de escultura da primeira bienal de São Paulo.

O movimento concretista teve início no Brasil na década de 1950, o grupo Ruptura (1951-59), fundado por Waldemar Cordeiro em 1952 e o Grupo Frente (1954-56) liderado por Ivan Serpa, abriram espaço para a pesquisa da linguagem geométrica e encabeçaram a maioria dos debates artísticos no Brasil dos anos de 1950 em torno desse movimento. (DUARTE, 1998)

Esses grupos mantinham direções opostas. Enquanto o Grupo Frente era mais aberto a experimentações, o Grupo Ruptura seguia rigidamente os preceitos e objetivos concretistas e procurava o máximo de sintonia com os valores que considerava positivos da sociedade industrial, fazendo uso de movimentos mecânicos e seguindo estruturas rigorosas.

Dentro do concretismo surgiu o neoconcretismo, que teve sua origem, em março de 1959, com a publicação do Manifesto Neoconcreto, que foi assinado por Almir de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Ivan Serpa, Helio Oiticica, Ligia Clark, Ligia Pape entre outros, os quais representaram uma nova vanguarda na arte brasileira ao romperem com o movimento concreto. (DUARTE, 1998)

O grupo Neoconcreto, diferente dos concretistas que tinham uma forma mais rígida e objetiva, apresentava uma proposta artística que buscava uma maior aproximação com o espectador, com a superação da tela como suporte, o rompimento do espaço tradicional da obra de arte, defendia a liberdade de experimentação, estimulava a percepção tátil, além da visual, estabelecendo a interação entre o trabalho artístico e o espectador. (DUARTE, 1998)

Uma nova estética aliada às preocupações políticas e sociais

Se nos anos de 1950 ver-se uma arte onde predominava o abstracionismo, nos anos de 1960 vivia-se um momento de afirmação da cultura nacional contemporânea e da necessidade de identificação com correntes artísticas internacionais. A década começou com artistas privilegiando programas para espaços populares nacionais, tais como os Centros Populares de Cultura, estimulando a cultura em favelas, fábricas e universidades e a difusão de uma arte revolucionária populista. Defendiam a volta à figuração, uma arte figurativa, expressiva, com uma atitude crítica e polêmica. Devido ao contexto social da época, muitas das propostas artísticas da vanguarda brasileira que se desenvolveram entre 1964 e 1968 estavam comprometidas em dar respostas ao regime militar. Estes artistas não só se opuseram à situação política como questionaram o mercado de arte, descartaram obras comerciais e desafiaram o papel das instituições de arte júri e salões, reformulando o papel dos expectadores. (CALIRMAN, 2013)

Nos primeiros anos da ditadura, pode-se dizer que o artista plástico gozava de certa liberdade podendo criar seus trabalhos livremente sem sofrer perseguições ou ser enviado para o exílio. Enquanto o controle nos meios de comunicação era imposto de forma direta e compreensível, nas artes plásticas jamais foi claramente exposto, talvez pela visão que os militares tinham de que as artes plásticas possuíam pouca visibilidade pela sociedade devido a sua qualidade efêmera, sendo considerada irrelevante na visão do governo. Mais tarde, após a ditadura se estabelecer, exposições de arte com referências às políticas de esquerda, a Che Guevara ou a de confrontos entre policiais e estudantes foram proibidos pelo regime militar. Com a implantação do AI5, a censura às artes plásticas foi exercida sem qualquer critério, não tendo um limite do que era permitido ou não. (CALIRMAN, 2013), (DUARTE, 1998)

Os primeiros arrufos com a censura ocorreram no IV Salão de Brasília, exatamente dois anos antes [1966]. Mas a pronta reação do júri impediu que fossem retirados trabalhos de Cláudio Tozzi e José Aguilar considerados políticos. No 3.º salão de Ouro Preto o júri sequer pode ver algumas gravuras inscritas, previamente retiradas. Contudo, o primeiro conflito realmente grave com censura ocorreu na II Bienal da Bahia, inaugurada alguns dias antes do Ato Institucional [n.º 5]. No discurso inaugural de abertura o então governador Luiz Vianna Filho afirmou que “toda arte jovem tem de ser revolucionária” e que “a liberdade caracteriza a arte”.

No outro dia, entretanto, a Bienal foi fechada, presos seus organizadores, seguindo-se a retirada de vários trabalhos considerados eróticos e subversivos. Os incidentes provocaram tímidos protestos das entidades representativas dos artistas críticos, no

país, e manifestações enérgicas no exterior, incluindo a Associação Internacional de Críticos de Arte. Como consequência, a Bienal da Bahia encerrou precocemente sua carreira (MORAIS, *apud* FREITAS, 1975, p. 101-102)

Em 1969, a censura atingiu sua fase mais crítica, proibindo a mostra dos artistas selecionados para representar o Brasil na 4ª Bienal de Paris, no MAM-RJ. A chamada pré-bienal foi suspensa por causa da inclusão de uma foto de Evandro Teixeira, do *Jornal do Brasil*, que mostrava o tombo de moto de um oficial da Força Aérea Brasileira, o que foi visto como provocação. A repercussão no exterior do fechamento da exposição do MAM foi enorme, provocando um boicote internacional à X Bienal de São Paulo, também em 1969. (CALIRMAN, 2013)

Segundo o crítico de arte Frederico Moraes o fechamento de exposições, a proibição de várias obras de arte e a perseguição a artistas, críticos e professores de arte, demonstram que as artes plásticas foram profundamente prejudicadas pela censura depois da implantação do AI5. Curadores importantes como Mario Pedrosa e Ferreira Gullar foram forçados a deixarem o país. (MORAIS, *apud* CALIRMAN, 2013 p.22-23).

É difícil avaliar a extensão da censura às artes plásticas e a quantidade de obras de arte que foram proibidas durante o regime militar, porque quando uma exposição de arte era fechada, centenas de obras de arte eram censuradas ao mesmo tempo. (CALIRMAN, 2013).

Foi um tempo marcado pela incerteza, pela inquietação, pelas mudanças de limites e pelo medo não declarado, mas também por uma compreensão das novas tendências nas artes plásticas que iriam abalar as estruturas arcaicas e construir novos modos de expressão artística. Esta nova paisagem cultural representou um solo fértil para três jovens artistas até então desconhecidos, Antônio Manoel, Artur Barrio e Cildo Meireles, cujas ações e intervenções se tornaram paradigmáticas numa nova era de superação de modelos e desafios de limites. Estes artistas exibiram engenhosidade artística e perseverança diante da repressão. Eles foram pioneiros em novas formas de expressão e abraçaram as tendências artísticas, cujas qualidades efêmeras e provisórias foram bem adaptadas para escapar à censura do governo. (CALIRMAN, 2013, p. 39)

As vanguardas brasileiras em tempo de repressão

“Opinião 65” foi considerada a primeira manifestação coletiva de artistas plásticos depois do golpe militar de 1964. Reuniu artistas que trabalhavam com as novas tendências figurativas e teve a apresentação dos trabalhos de Helio Oiticica: *Os Parangolés*, além de Antônio Dias, Rubens Gerchman entre outros.

Inaugurada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 12 de agosto de 1965, a exposição Opinião 65 contou com 30 participantes e foi inspirada no show musical Opinião, realizado em Copacabana no final de 1964. O clima de contestação política esparramou-se de uma Opinião à outra, fazendo da exposição no MAM-RJ um cenário complexo onde borbulhavam temas políticos, figurações e proposições de vanguarda – numa interessante síntese do período. É nessa mostra, inclusive, e de acordo com Paulo Sérgio Duarte, que “pela primeira vez, nas artes plásticas, a questão política e a crítica social já pareciam integradas às novas linguagens e não associadas aos ‘realismos’, como eram frequentemente tratadas pelos artistas ‘oficiais’ da esquerda”. (DUARTE, 1998, p. 34-35).

A exposição “Nova Objetividade Brasileira”, que ocorreu no Museu Arte Moderna do Rio de Janeiro (MANRJ) em 1967 marcou o início de umas séries de ações coletivas no Rio de Janeiro. “Arte na Rua”, proposta por Hélio Oiticica, “Arte Pública no Aterro” organizada por Frederico de Moraes entre outras tiveram origem nessa exposição, propostas de novas vanguardas que marcou o início de uma arte genuinamente brasileira.

Na exposição Nova Objetividade Brasileira de 1967, Hélio Oiticica expõe o penetrável “Tropicália” feito com elementos que simbolizavam a nação como, palmeiras, araras, areia, raízes de cheiro, televisores, (...), o próprio Hélio afirma que: “Foi a primeira tentativa consciente, objetiva de impor uma imagem obviamente brasileira no contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional”. (OITICICA, *apud* MADEIRA, *online*, p.7)

Frederico Moraes e outros, em 1967, também no Rio, apresentou um balanço da arte brasileira, assim resumido por Hélio, no catálogo que acompanha a exposição:

1- Vontade construtiva geral; 2- Tendência para o objeto, ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3- Participação do espectador (...); 4- Abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5- Tendências para composições coletivas e consequente abolição dos “ismos” (...); 6- Ressurgimento e novas formulações do conceito de anti-arte. (OITICICA, *apud* MADEIRA, *online*, p.20).

No evento artístico “Do corpo à Terra”, realizado em Belo Horizonte entre os dias 17 e 21 de abril de 1970, que teve como propositor Frederico Moraes, os artistas eram convidados não a expor, mas a realizarem alguma performance. “Do corpo à Terra” é ainda hoje considerado um marco na arte brasileira pelo radicalismo das experimentações artísticas e das novas propostas e engajamento político apresentados pelos jovens artistas, entre eles Arthur Barrio e Cildo Meireles que realizaram ações que surgiam como produção artística conceitual voltada a problematizar a relação entre arte e realidade. (CAMPOMIZZI, 2015)

Do Corpo à Terra tornou-se um marco na história da arte brasileira, palco de obras importantes que exploravam novas linguagens, como a performance, o *happening*, a

intervenção urbana e a participação ativa do espectador. Algumas obras utilizavam materiais e suportes não usuais, explorando as possibilidades e limites do fazer artístico. Propostas foram realizadas em áreas públicas de Belo Horizonte – o Parque Municipal e a Serra do Curral – numa corajosa recusa ao museu e à galeria e trazendo a discussão das expansões do território da arte. O evento explorava a cidade como um espaço ativo e integrado aos trabalhos e apontava as tensões entre a natureza e o crescimento urbano e entre o corpo e a obra. (CAMPOMIZZI, 2015, *online*)

O período de 1969 a 1974 foi de grande agitação artística, bastante produtivo e renovador para arte brasileira. Os artistas dessa época enfrentaram situações de adversidade e resistência à pressão, caracterizando esse período como o de maior radicalizações artes práticas. Esses artistas que permaneceram no Brasil produziram trabalhos que foram denominadas pelo crítico Frederico Moraes de “Arte Guerrilha” e os artistas de “guerrilheiros” (MORAIS,, apud CALIRMAN,2013, p. 102)

O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte, uma forma de emboscada. Atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada, o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. Tudo pode transformar-se em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano. Vítima constante da guerrilha artística, o espectador vê-se obrigado a aguçar e ativar seus sentidos (o olho, o ouvido, o tato, o olfato, agora também mobilizados pelos artistas plásticos), sobretudo, necessita tomar iniciativas. A tarefa do artista-guerrilheiro é criar para o espectador (...) situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais do que o estranhamento e a repulsa, o medo. E só diante do medo, quando todos os sentidos são mobilizados, há iniciativa, isto é, criação. (MORAIS,apud CAMPOMIZZI, 1970, *online*)

Antônio Manuel e sua natureza provocadora

Antônio Manuel, inicialmente, utiliza o jornal e sua matriz – o Flan – como suporte para seus trabalhos, realiza interferências e inventa notícias, nas quais aborda temas políticos e discussões estéticas.

Em 1968, na exposição “Apocalipopótose”, organizada por Hélio Oiticica e Rogério Duarte, Antônio Manoel apresenta sua obra “Urnas Quentes”, caixas de madeira lacradas que deveriam ser arrebatadas pelo público para que pudesse ser conhecido seu conteúdo. Nas caixas o artista coloca textos referentes à situação política, ao lado de imagens recortadas de jornais relacionadas à violência.

Neste evento, havia vinte caixas de madeira vedadas que deveriam ser abertas pelo público. Hermeticamente fechadas e lacradas, elas intrigavam com o seu conteúdo (ou até mesmo com a possível ausência dele). Peças totalmente simples, quase que

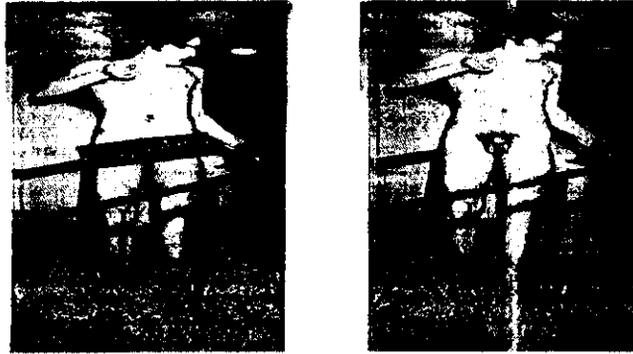
toscas, sem qualquer tipo de ornamentação e rebuscamento. Uma caixa sugere apenas uma coisa: que você deve abri-la, independente do que haja dentro dela; um presente, um explosivo, algo bom, algo ruim, uma surpresa qualquer. E assim foi feito. Diversos objetos em seu interior, como fotografias, poesias, prosas e recortes de jornal, textos manuscritos com trechos como "Fome, fome, fome", imagens desenhadas com corpos magros famintos. Dentro das urnas havia denúncia; denúncia às ditaduras latino-americanas, à barbárie (MACIEL; BRETT, *apud* FUNCHS, 2005, p.209, *online*)

Em sua superfície, a própria materialidade e forma de uma urna de votação, põem-se em evidência a condição ambígua dessa caixa lacrada. E para abri-las, tal como um presente deve ser desembalhado com seu devido vigor, os espectadores e transeuntes recebiam martelos para abrir as caixas. Em uma ação física violenta, as pessoas jogavam no chão, arremessavam pedras, as martelavam, faziam qualquer tipo de esforço bruto para ver o que havia no interior das mesmas (CANEJO, 2006, *online*).

O som de fundo, os sambistas da Mangueira que cantavam algo relacionado ao mistério das urnas, com o fervor que é próprio de uma escola de samba, contribuíam para que a voracidade fosse ainda maior, que o gesto heroico, autoconsciente e mobilizado unisse o corpo à obra. Nessa soma, o que resulta é justamente a ação. (FUNCHS, 2016, *online*)

O surgimento da "Body arte" e da "artemídia", tem como exemplo a obra de Antônio Manoel, que propõe o próprio corpo como obra (*O corpo é a obra*, de 1970), no salão de Arte Moderna, realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAN/RJ). Rejeitado pelo júri, na noite de abertura ele tirou suas roupas e usou seu próprio corpo nu como uma forma de protesto contra o autoritarismo e arbitrariedade que caracterizavam tanto o regime militar como as instituições de arte da época, e se apropriou da mídia para expor o estado de censura do país.

Intencionalmente provocadora, a ação de Antônio Manoel foi inesperada e irreverente; um ato de transgressão em resposta à sua rejeição pelo salão. Se não tivesse alcançado uma repercussão tão significativa, poderia ter se considerado apenas uma reação infantil. Seu ato espontâneo, contudo, tornou-se não só um símbolo de rebeldia contra as regras arbitrárias de salões de arte e exposições, mas também contra a falta de critérios consistentes para a censura às artes por parte do regime militar. O Brasil vivia naquele momento a pior fase da ditadura. Havia um clima de medo e, mesmo quando não estavam sendo diretamente perseguidos, os artistas sofriam com a censura auto-imposta, uma vez que a reação do regime poderia variar da indiferença a indignação, sem uma regra clara que determinasse o que poderia ser considerado subversivo. Depois da performance de Antônio Manoel, o museu foi imediatamente interditado pela polícia e, no dia seguinte, a exposição foi fechada ao público. (CALIRMAN, 2013, p. 43)



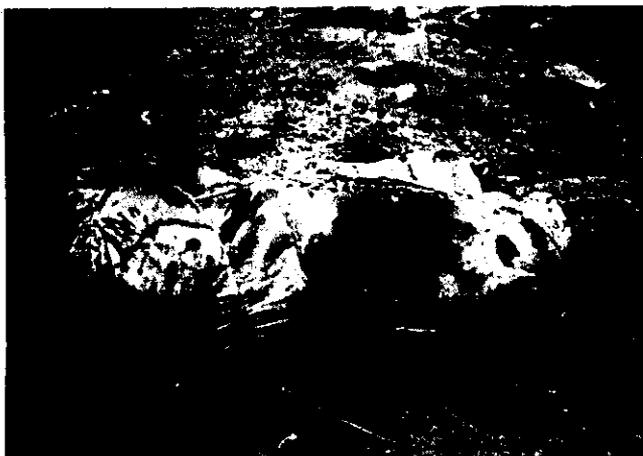
O Corpobra (1970). Madeira, palha, fotografia,acrílico, corda.
Foto:Vicente de Mello

Artur Barrio e a criação de uma “arte viva”

Artur Barrio, foi provavelmente, o artista mais ousado e provocador ao encarar a ditadura. Pregava o uso de materiais precários, perecíveis e baratos como base para uma nova estética, defendeu uma arte anti-tecnológica e tropical contra produtos industrializados utilizados por artistas nos Estados Unidos e na Europa. Barrio disseminava a criação de uma “arte viva” ou uma “anti-arte” que deixasse de lado o sistema de museus e galerias, que fosse para rua para que o povo pudesse ter acesso e atingisse o maior número de pessoas.

O maior exemplo do envolvimento de Barrio com os temas da matéria abjeta e da decomposição orgânica foram suas “trouxas ensanguentadas” – como ficaram conhecidas-, talvez a obra de arte mais violenta exibida como resposta ao regime militar. Para esta ação brutal e visceral, batizada de situação.....T/T1.....o artista comprou vinte quilos de carne bovina e ossos, e os distribuiu em 14 trouxas, amarradas com cordas manchadas de sangue.As trouxas foram deixadas, anonimamente, às margens de rios e esgotos como parte de Do Corpo a Terra,exposição *in situ*, ao ar livre, no Parque Municipal de Belo Horizonte (17-21 de abril de 1970). O fotógrafo Cesar Carneiro ajudou na feitura das trouxas e registrou o trabalho no local, além de documentar a reação do público.

Os expectadores deveriam confundir as repugnantes trouxas com corpos humanos despedaçados e ensanguentados, talvez até mesmo com os restos mortais de pessoas torturadas pela ditadura. A presença das trouxas em espaços públicos questionava a existência de expectadores inocentes e imparciais, sugerindo, pelo contrário, a vulnerabilidade de toda a sociedade aos atos do regime ditatorial. Estima-se que cinco mil pessoas viram as trouxas de Barrio num domingo no Parque Municipal, local muito frequentado pela classe média. Quando a polícia e os bombeiros chegaram para examinar as trouxas, um policial tropeçou numa delas, agravando ainda mais a situação, que já era tensa. Ao final do dia, todas as trouxas foram destruídas, e os ossos enviados a um laboratório para análise. (CALIRMAN,2013, p. 91)



Artur Barrio, Situação TE(Trouxas ensangüentadas), 1970.

Fotografia registrada da ação por César Carneiro.

Cildo Meireles e a arte conceitual no Brasil

Cildo Meireles começou sua carreira artística nos primeiros anos da ditadura. Aos 22 anos produziu seu primeiro trabalho de crítica ao regime militar para a exposição de Frederico Morais, “Do Corpo à Terra”, essa exposição se tornaria um marco devido as obras apresentadas que continham fortes críticas contra o regime que o país não tinha visto até então. Usando a linguagem da metáfora, Cildo criou algumas das obras de arte mais categóricas durante o regime militar. “Tiradentes: Totem” – monumento ao preso político que se constitui em um poste de madeira, pano branco, termômetro, dez galinhas vivas, e foi ateado fogo com gasolina queimando as galinhas vivas, o objetivo de Meireles era chamar a atenção do uso brutal de tortura contra presos políticos.

Com o aumento da repressão e da censura, já não era mais possível criticar o regime militar abertamente, qualquer manifestação artística considerada subversiva pelos militares e que almejasse levar suas ideias a público, especialmente às classes populares, deveria se suprimida a qualquer preço, estes atos impulsionaram as criações conceituais. Cildo passou a utilizar formas alternativas de circulação de conteúdos como uma possibilidade de se manter livre da repressão, usou garrafas de coca-cola e cédulas de dinheiro para criticar o capitalismo e sua criatividade e, para infiltrar nas brechas do regime militar, criou a série “Inserções em Circuitos Ideológicos”.(CALIRMAN,2013)

As mortes sem explicação, sob alegações falsas dos militares como a do jornalista Vladimir Herzog, que segundo eles tinha cometido suicídio, mas que na verdade foi friamente torturado e assassinado, provocou a primeira grande reação popular contra a tortura e o desrespeito aos direitos humanos, também foi material de trabalho de artistas como Cildo Meireles. No projeto “Inserções em Circuitos Ideológicos”, ele carimbou em várias cédulas de dinheiro: “Quem matou Herzog?”, estas estavam em constante circulação para serem vistas por toda a gente, utilizando sistemas quotidianos de trocas. A idéia era divulgar informações negadas pelos militares, burlando o controle de informações e clandestinamente reforçar a resistência contra a ditadura. Era uma forma de interrogação à nação sobre o assassinato. (SANTOS,2014,*online*)

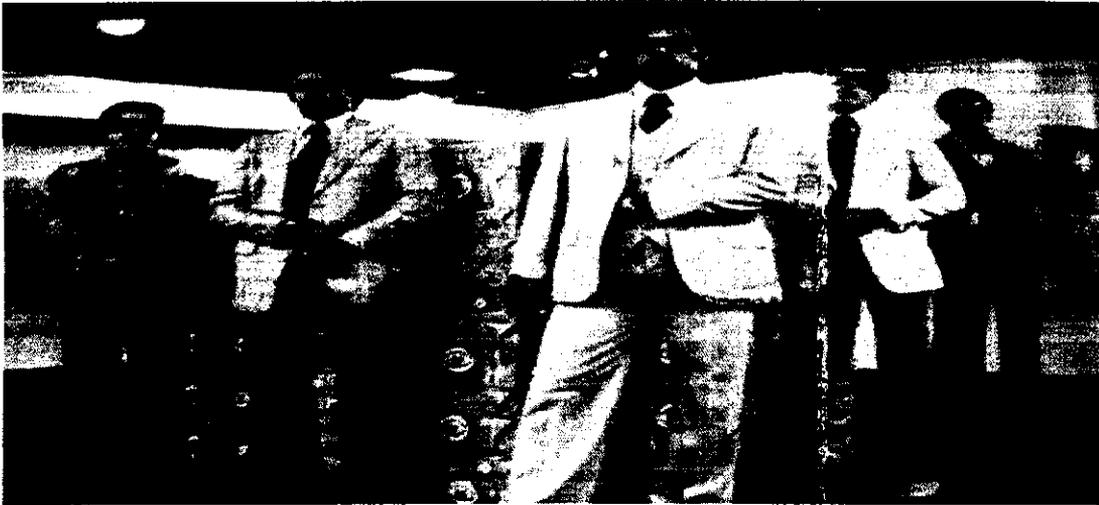
Cildo inverte os termos da proposta do *readymad* de Duchamp quando, em vez de colocar objetos do cotidiano no circuito institucional da arte, mantém esses objetos em seu ambiente de circulação habitual mostrando a possibilidade de existência da arte em um circuito que não fosse o da galeria e do museu, não é o objeto industrial posto no lugar da arte, mas o objeto de arte atuando como objeto industrial, estabelecendo contato entre a obra de arte e a vida.

Essa capacidade de criar metáforas densas está também presente na instalação “O sermão da montanha: Fiat Lux 21”, que é constituída de uma montanha de caixas de fósforo (marca Fiat Lux), criando um estado de forte tensão e de medo pela ameaça e pela possibilidade de explosão. Esse volume cúbico é cercado por cinco homens estranhos, com as mãos em posições suspeitas, usando ternos e óculos escuros, como os agentes de informação, intensificando as ideias de risco e de perigo. A presença dos falsos guarda-costas criou uma atmosfera sinistra, pois eles pareciam agentes secretos do DOPS, a polícia política. Por intermédio de suas instalações e de suas intervenções no espaço, ele também foi capaz de denunciar diretamente o clima de intimidação dominante na época. (CALIRMAN,2013)



Projeto Cédula(1975) Carombo numa cédula.

Foto : Pedro Osvaldo Cruz



Cildo Meireles, O Sermão da Montanha: Fiat Lux, 1979.

Conclusão

Como foi citado ao longo desse artigo através da pesquisas realizada, no início da década de 1960 há uma grande efervescência na arte brasileira que atravessa um período de intensas transformações, havia um processo de renovação das artes visuais no país, os Centros Populares de Cultura procuram difundir a cultura e a arte em favelas, fábricas e universidades. Os artistas deixaram de lado suportes convencionais do quadro e do cavalete e da escultura para a procura de uma arte ambiental e a abertura da arte ao público rompendo com o elitismo das artes visuais que até então concentrava-se em museus, galerias e bienais.

No ano de 1964 é implementado o golpe militar que, segundo alguns historiadores, é o período mais obscuro da história do Brasil. Com o decreto do AI5 a repressão a liberdade de expressão, o endurecimento da censura e a perseguição de artistas, incidiram diretamente nas artes visuais. Acredita-se que a turbulenta fase de repressão impulsionou as criações conceituais. Essa nova vanguarda, chamada de geração AI5, comprometida com novas propostas de uma contra arte, unindo o inconformismo contra o regime, criou uma arte transgressora, experimental e marginal.

Conclui-se, através das análises feitas sobre as obras dos três artistas apresentados neste artigo - Antônio Manoel, Artur Barrio e Cildo Meireles - que, cada qual a sua maneira, encontrou uma forma de driblar a censura e dar resposta ao regime militar, criando uma arte inovadora. A obra de Antônio Manoel guarda uma semelhança com a body-art, apropriando-se da mídia para expor o estado de censura. Barrio, ao propor a Situação T/T, questiona o sistema tradicional de arte e o próprio fazer artístico, pregando a criação de uma arte viva ou

uma anti-arte, a arte saiu de dentro do museu, das galerias e ocupou as ruas, foram vários aspectos inovadores propostos por este artista. Cildo Meireles, de uma forma sutil critica o capitalismo e infiltra-se nas brechas do regime militar para divulgar informações negadas pelos militares.

Os artistas dessa época tiveram a habilidade de persistir nos momentos mais difíceis do regime militar e desenvolveram, de forma criativa, uma arte inovadora, podendo ser vista como a mais vigorosa das últimas décadas.

Referências Bibliográficas

CALIRMAN, Claudia. **Arte Brasileira na ditadura militar**: Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles. Rio de Janeiro: Reptil, 2013.

CAMPOMIZZI, Clarissa Spigiorin. "Arte, Guerrilha e Experiência: Frederico Moraes e suas Propostas em Do Corpo à Terra". In:

http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434409667_ARQUIVO_artigoanpuh_final.pdf, 11/04/2017 às 22h00.

CANEJO, Cynthia Marie. Gestos efêmeros e obras tangíveis. A trajetória de Antonio Manuel. In: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002006000300015, 19/04/2017 às 20h25.

DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60**: transformações da arte no Brasil. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.

FARIA, Luciana Campos de "Ações Poéticas Em Artur Barrio: Linguagens Inter (Conta) Minadas." (2016). In: <http://www.files.scire.net.br/atRIO/cefet-mg>

[posling_upl/THESIS/110/dissertao_aes_poticas_em_artur_barriolinguagens_intercontaminadas_luciana_campos_](http://www.files.scire.net.br/atRIO/cefet-mg), 20/04/2014 às 19h45.

FREITAS, Artur. "Poéticas políticas: as artes plásticas entre o Golpe de 64 e o AI-5." *História: Questões &* (2004). In:

http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/historia/artigo/FREITAS.golpe.pdf, 04/04/2017 às 20h55.

FUCHS, Isabela. Provocação E Participação: As Urnas Quentes (1968) De Antonio Manuel. **Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais-Art&Sensorium** 3.2 (2016): 59-67. In:

<https://www.google.com.br/search?q=isabella+funcks&oq=isabella+funcks&aqs=chrome..69i57.12645j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>, 28/03/2017 às 19h15.

LUCENA, Fabíola. "A Comunicação Clandestina Usada Na Resistência Ao Regime Militar Brasileiro." In:

[s://www.google.com.br/search?q=Lucena%2C+Mestranda+Fabíola.+\"A+COMUNICAÇÃO+CLANDESTINA+USADA+NA+RESISTÊNCIA+AO+REGIME+MIL,](https://www.google.com.br/search?q=Lucena%2C+Mestranda+Fabíola.+\)
30/03/2017 às 19h20.

MADEIRA, Angélica. "Arte e política em contexto autoritário. Brasil-Brasília, 1967-1984." In:

[https://www.google.com.br/search?q=Arte+e+política+em+contexto+autoritário.+Brasil+-+Brasília%2C+1967-1984+Angélica+Madeira&oq,](https://www.google.com.br/search?q=Arte+e+política+em+contexto+autoritário.+Brasil+-+Brasília%2C+1967-1984+Angélica+Madeira&oq) 23/04/2017 às 20h00.

SANTOS, Camila Geracelly Xavier Rodrigues. "Estudos sobre a arte conceitual e seus desdobramentos na arte de guerrilha durante o período da ditadura militar no Brasil." *Temática* 10.12 (2014). 04/04/2017 às 20:10nacional/

[https://www.google.com.br/search?q=SANTOS%2C+Camila+Geracelly+Xavier+Rodrigues+dos&oq=SANTOS%2C,](https://www.google.com.br/search?q=SANTOS%2C+Camila+Geracelly+Xavier+Rodrigues+dos&oq=SANTOS%2C) 04 /04/2017 às 20h30.

TOLEDO, Caio Navarro. *O Governo Goulart e o Golpe de 64.6.* ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.