

ARTE E ATIVISMO EM TEMPOS DE DITADURA MILITAR: ATUAÇÃO POLÍTICA EM *DO CORPO À TERRA*

Roney Jesus Ribeiro¹

Resumo: Este texto, de metodologia qualitativa, respalda-se em bibliografia atualizada sobre a arte experimental como forma de atuação política. Trata-se de um exercício de reflexão pautado no levantamento, na observação e na análise de proposições artísticas experimentais realizadas durante *Do Corpo à Terra*, destacando os impactos da mostra na conscientização social acerca da importância da adoção de postura política e engajada diante dos problemas políticos da época. A referida mostra foi organizada por Frederico Moraes, crítico de arte que teve papel de grande importância na promoção da arte experimental do Brasil e na ampliação do espaço para os jovens artistas que despontavam no sistema de arte nacional. *Do Corpo à Terra* ocorreu em 1970, período de maior enrijecimento da repressão, da perseguição e da violência policial, com prisão de pessoas ligadas aos mais diferentes setores da sociedade. A promulgação do Ato Institucional nº 5, instrumento de controle social, instituiu a violência e deu plenos poderes para a polícia de agir conforme desejasse, livrando-a de quaisquer responsabilidades jurídicas. Diante disso, os artistas buscaram, a partir de suas proposições, escancarar os problemas sociopolíticos do período, denunciando o abuso de poder exercido pelos militares, o desaparecimento de pessoas, a tortura de presos políticos, entre outras mazelas.

Palavras-chave: arte experimental; ditadura militar; engajamento político.

¹Doutor em História (área de História Social e Política) e mestre em Artes (área de Teoria, Crítica e História da Arte), ambos os cursos pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Professor e pesquisador nos grupos de pesquisa “Teoria e História da Arte Moderna e Contemporânea” e “Crítica e Experiência Estética”. Orcid: 0000-0002-2509-124X, Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1966814659940488>, E-mail: roney-ribeiro@hotmail.com

ART AND ACTIVISM IN TIMES OF MILITARY DICTATORSHIP: POLITICAL ACTION IN FROM THE DO CORPO A TERRA

Abstract: This text, based on a qualitative methodology, is supported by updated bibliography on experimental art as a form of political action. This reflective exercise is grounded in the survey, observation, and analysis of experimental artistic propositions presented during *Do Corpo à Terra*, highlighting the exhibition's impact on raising social awareness about the importance of adopting a political and engaged stance in the face of the political issues of the time. The exhibition, organized by Frederico Moraes - an art critic who played a significant role in promoting experimental art in Brazil and expanding opportunities for young artists emerging in the national art scene - took place in 1970, during a period of intensified repression, persecution, police violence, and imprisonment of people from various sectors of society. The enactment of Institutional Act No. 5, a tool of social control, institutionalized violence and granted the police full powers to act as they pleased, exempting them from any legal accountability. In response, artists sought, through their propositions, to expose the sociopolitical problems of the time, denouncing the abuse of power by the military, forced disappearances, the torture of political prisoners, among other injustices.

Keywords: experimental art; military dictatorship; political engagement.

Introdução

Os anos 1970 foram marcados por práticas artísticas que fizeram dos espaços públicos grandes museus a céu aberto. Nesse período, a arte ganhou novos sentidos e se converteu em instrumento de guerrilha, objetivando combater a violência social e as injustas prisões contra cidadãos inocentes. Uma das principais movimentações artísticas de 1970, a qual refletiu forte senso de guerrilha contra a repressão militar, foi *Do Corpo a Terra*, realizada no mês de abril, em Belo Horizonte, Minas Gerais. Esse movimento de efetiva ação artística gerou duas exposições inquestionáveis para compreensão da necessidade de uma nova postura política e poética frente ao momento político e social brasileiro, que se deram de forma simultânea e integrada: a manifestação de mesmo nome, *Do Corpo a Terra*, que aconteceu entre 17 e 21 de abril, no Parque Municipal, e *Objeto e Participação*, realizada no espaço interno do Palácio das Artes e disponível para visitação por um mês (RIBEIRO, 2025, p. 2012).

As mostras citadas ocorreram no decorrer da Semana de Arte de Vanguarda, na ocasião da inauguração do Palácio das Artes e para comemorar a Semana da Inconfidência. Mari’Stella Tristão, que no período era diretora do setor de Artes Visuais do Palácio das Artes, foi quem convidou Frederico Moraes para organizar os eventos patrocinados pela Hidrominas – órgão mantido pelo governo estadual de Minas Gerais, voltado à promoção do turismo e da cultura mineira (DELLAMORE, 2014, p. 115). Como naquele período ainda não existia a função de curador, Moraes atuou como crítico e organizador das mostras. Inicialmente descrito no Brasil como “diretor artístico”, o papel do curador – responsável pela seleção das obras em uma exposição – despontou na década de 1950 com o crescimento do mercado de arte, e sua ascensão recebe destaque marcado na década de 1980 (CHAGAS, 2020, p. 138).

Ao todo, 25 artistas participaram das mostras *Do Corpo a Terra* e *Objeto e Participação*, dos quais podemos citar Artur Barrio, Cildo Meireles, Carlos Vergara, Thereza Simões, Hélio Oiticica, Dileny Campos, Terezinha Santos, Lotus Lobo, Luciano Gusmão, Yvone Etrusco Junqueira, Ione Saldanha, Dilton Araújo, José Ronaldo Lima, Luiz Alphonsus e Lee Jaff (DELLAMORE, 2014, p. 115).

Vale acrescentar que Frederico Moraes, além de auxiliar na organização dos eventos e exercer a função de crítico de arte, também participou como artista. Sua atuação multidisciplinar reforça a ideia de que não foi somente na crítica de arte que ele

se revelou um homem aberto às inovações poéticas e sensível às demandas sociais (CAMPOMIZZI, 2017, p. 36). Nas palavras de Marília Andrés Ribeiro, a partir de uma postura engajada, ao se lançar também como artista no Parque Municipal de Belo Horizonte, “ele [Frederico Moraes] transformou a crítica em criação artística” (RIBEIRO, 1998, p. 179), fato que o torna um dos críticos de maior relevância para a arte contemporânea brasileira.

O caráter subversivo das propostas apresentadas em *Do Corpo à Terra*

Para melhor compreensão do caráter subversivo das propostas artísticas do movimento de efetiva ação de arte engajada intitulado *Do Corpo à Terra*, Rodrigo Pato Sá Motta elucida que, nos anos 1970, o país passava por um período antidemocrático, iniciado em 01 de abril com o golpe civil-militar que culminou na deposição de João Goulart da presidência da república, colocando o Brasil em um regime ditatorial (MOTTA, 2021, p. 21-23). A partir dessa data, o negacionismo tomou conta do país de tal modo que as pessoas foram obrigadas a conviver com o medo e a sensação de insegurança. A situação se tornou ainda pior em dezembro de 1968, com a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), o qual conferiu plenos poderes aos militares para agirem com violência na sociedade sem que sofressem inquérito (REIS, 2014, p. 74-75). Além dos crescentes casos de censura aos diferentes grupos que tomaram conta das ruas das grandes metrópoles brasileiras em protesto à realidade da época, houve grande índice de morte de presos políticos e outros cidadãos que desapareceram misteriosamente, sem deixar vestígios de seu paradeiro.

Estando à frente da organização de *Do Corpo a Terra* e *Objeto e Participação*, Frederico Moraes buscou explorar uma visão ampla e inovadora dos processos artísticos, em diálogo com as novas demandas sociais e a realidade política do país. Mesmo diante dos problemas sociopolíticos que traziam sérios impactos sociais, dos ataques às mostras de arte e dos recorrentes casos de censuras a artistas, ele assumiu os riscos de possíveis retaliações por parte do poder estatal. De forma ética e profissional, militou na ampliação de espaços para que os jovens artistas pudessem apresentar suas proposições artísticas experimentais.

A partir dessa tomada de consciência política e social, Moraes passou a defender o que chamou de “Nova Crítica”. Trata-se de uma perspectiva crítica que buscava refletir acerca da capacidade da arte para gerar discussões concernentes aos problemas sociais do período em que se insere. De acordo com Tamara Silva Chagas, a nova perspectiva tinha como objetivo combater a crítica de arte judicativa e cultivada pelos valores tradicionais. Ao confrontar os princípios academicistas que tornava o artista um ser intocável, Frederico Moraes elaborou considerações pautadas na construção de um público participador (CHAGAS, 2020, p. 143). Assim como trouxe a jovem arte para dentro de suas mostras, também inseriu o participador em seu processo criativo, atendendo à necessidade de tornar seus trabalhos mais éticos e democráticos. Segundo Moraes, ao trazer o observador para seu processo de criação, o artista se converteu em quem “dá o tiro” – ou seja, lança a ideia –, e o participador naquele que auxilia na realização do acontecimento artístico (MORAIS, 1975, p. 26).

Diferentemente do material visual utilizado com frequência na divulgação das mostras de arte modernas, não houve a política de distribuição de catálogos em *Do Corpo a Terra* e em *Objeto e Participação*. Em vez dos catálogos, que caracterizavam as exposições tradicionais e acadêmicas, Moraes preferiu se valer de um recurso que se identificasse com o caráter inovador das proposições artísticas citadas e com o momento sociopolítico do país: foi então que o crítico redigiu um texto-manifesto em um estêncil, mimeografou várias cópias e distribuiu entre os participantes das mostras e o público em geral. Inspirado nos manifestos das vanguardas históricas, ele reivindicou, de forma provocativa, liberdade de expressão artística a essa categoria que, desde os anos 1960, sofria com os ataques do poder público às artes. É possível observar no excerto a seguir que, já no primeiro parágrafo, o texto-manifesto assume uma postura crítica em relação às práticas repressivas da ditadura militar:

A afirmação pode ser temerária, mas tenho para mim que não existe a ideia de Nação, sem que ela inclua automaticamente a ideia de arte. A arte é parte de qualquer projeto de nação, integra a consciência nacional. Noutro sentido, pode-se dizer que a arte toca diretamente o problema da liberdade. Claro, também, que o exercício criador será tanto mais efetivo quanto maior for a liberdade (MORAIS, 1970, p. 5).

Desafiando a ordem pública, o manifesto declarava que as proposições artísticas dos anos 1970 se embasariam na arte de guerrilha, ou seja, em uma produção ainda mais provocativa e combativa. A partir de então, os artistas teriam como premissa principal propor ações artísticas que conseguissem despertar no espectador sensações múltiplas – ou indefinidas, ou adversas, ou incomuns. Mais do que provocar repulsa ou estranhamento a partir de suas obras, eles buscavam transformar seus espectadores em participantes ativos e capazes de adotar uma postura política, por meio do estímulo aos sentidos, como o tato, a audição, o olfato, o paladar e a visão. Conforme sugere Moraes, para a consolidação da meta de transformar o espectador passivo em sujeito da participação ativa, os artistas dessa nova geração precisariam atuar como guerrilheiros motivados a romper com os modelos da arte tradicional que esteve em vigor por muitos anos (IBIDEM). O texto-manifesto escrito por Moraes orientava que, a fim de desviar os olhos dos órgãos de fiscalização e censura, eles deveriam agir de forma imprevisível e firme no propósito de combater qualquer indício de repressão ou censura (IBIDEM).

Paulo Reis, por seu turno, afirma que a atuação engajada dos artistas e de Frederico Moraes, ao relacionar o “comprometimento social e político e as pesquisas poéticas e proposições das exposições de arte” (REIS, 2005, p. 4), fez com que *Do Corpo a Terra* e *Objeto e Participação* ficassem registradas na história da arte contemporânea brasileira como as mostras mais relevantes durante os anos de chumbo, período que vigorou de 1968 a 1974. Dada a abordagem política das proposições apresentadas, essas mostras possibilitaram um significativo reexame acerca da desmaterialização da arte e ampliaram o conceito de arte pautada nas experiências poéticas e na participação do público no acontecimento artístico.

Apesar de constituírem parte da mesma movimentação cultural realizada por diferentes lugares de Belo Horizonte e terem como denominador comum a participação do público nas mais variadas ações artísticas táteis e sensórias, cabe ressaltar que *Do Corpo a Terra* e *Objeto e Participação* apresentaram particularidades, abordagens e conceitos distintos, os quais serão explicitados a seguir. No entanto, mesmo havendo enfoques distintos, o fator de maior importância das mostras citadas está no forte senso de ativismo dos artistas ao dialogar com a realidade sociopolítica do período e conscientizar o participante sobre a necessidade de seu papel social e da adoção de uma

postura política na construção de uma sociedade mais justa e livre do peso da violência, das práticas de censura e da repressão militar.

Objeto e participação: do objeto ao não objeto

Realizada na parte interna do Palácio das Artes, localizado no Parque Municipal de Belo Horizonte, *Objeto e Participação* foi aberta no dia 17 de abril de 1970 e teve duração de um mês de duração. A mostra se voltou para a ideia do “objeto” e do “não objeto” como uma nova perspectiva de categoria artística. Um dos conceitos defendidos foi a noção de obra aberta e incompleta, exigindo, dessa forma, o envolvimento do público. O acontecimento artístico – e consequente desdobramento das proposições – só se consolidava a partir da interação sensória do participante com as obras. A proposta sustentada em *Objeto e Participação* funcionou como resgate dialógico do que foi apresentado em *Nova Objetividade Brasileira*² na época de sua realização, ocorrida entre 06 e 30 de abril de 1967 (CAMPOMIZZI, 2017, p. 20). Ainda que as obras expostas na referida exposição tivessem características menos radicais em comparação aos trabalhos de *Do Corpo à Terra*, suas propostas, perceptivelmente, apresentavam forte caráter político.

A artista Thereza Simões, uma das participantes da mostra citada, exibiu alguns trabalhos integrantes da série *Carimbos* (1970). Embora suas proposições pareçam transmitir uma impressão simplória, elas são dotadas de forte crítica política e ideológica. Os carimbos, além de estabelecerem uma conexão com questões

²*Nova Objetividade Brasileira* foi uma exposição que “solidificou os termos da vanguarda artística no país que vinham sendo propostos desde ‘Opinião 65’ e ‘Propostas 65’ através da reformulação do conceito estrutural da obra, de seu espaço social de ação e da relação da arte com o público. A obra, não mais definida nos termos tradicionais de pintura, escultura ou desenho, denominava-se objeto” (REIS, 2017, p. 100). Hélio Oiticica, por sua vez, fundamentou sua concepção de arte de vanguarda na “construção de novos objetos perceptivos (tácteis, visuais, proposicionais, etc.), onde nada é excluído, desde a crítica social até a penetração de situações-limite” (OITICICA, 1986 p. 112).de 19 Nesse sentido, “o espaço ocupado pela proposta artística ampliava-se além dos limites arquitetônicos dos museus em direção ao espaço social. O público, mais que a mera contemplação, era convidado a uma outra relação sensível com a arte. As novas formulações estéticas estavam ligadas ao contexto histórico e a exposição ‘Nova Objetividade Brasileira’ representou a súplica de um programa de vanguarda da arte nacional comprometida com seu tempo, evidenciada através de operações artísticas e conceituais no campo das tensões políticas, sociais e culturais” (REIS, 2017, p. 100-101).

relacionadas ao preconceito de *status* social, gênero e raça, também constituíram uma crítica incisiva aos tempos sombrios do período ditatorial.

Figura 1 - Thereza Simões. Carimbos, 1970.



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>.

Os objetos [fig. 1] apresentados por Simões são capazes de transportar uma palavra por vez. Cada expressão constitui uma palavra de ordem, visando a chamar a atenção do observador. A mobilidade das expressões trazidas nos carimbos proporcionou maior objetividade na comunicação com o participante. Para aguçar maior sentido dos participantes e ampliar os diálogos com seu público, a artista imprimiu em seus carimbos expressões em inglês, como *act* (ação), *act silently* (atue silenciosamente), *silently* (silenciosamente), *dirty* (sujo), *fragile* (frágil), *silent way* (modo silencioso), e *verbotten* (proibido), do alemão (CAMPOMIZZI, 2017, p. 40). Ao utilizar tais expressões, ela buscou dialogar com a realidade sociopolítica do país, de modo que a estratégia adotada para se comunicar com o público, às vezes truncada, serviu para desviar o olhar dos censuradores da real mensagem que pretendia transmitir. Segundo Chagas, ao se

apropriar da expressão *act siently*, “uma palavra de ordem de Malcolm X, líder radical da luta contra o racismo nos Estados Unidos, assassinado em 1965” (CHAGAS, 2020, p. 141), Simões, mesmo de forma menos explícita, reforça que essa também era uma demanda social pela qual lutava.

Os carimbos expostos [fig. 1] puderam ser manuseados pelo público, mas para instigar as pessoas a fazer o uso dos objetos e ocupar o espaço expositivo, a artista registrou algumas expressões carimbando painéis, vidraças, papeis e paredes do Palácio das Artes. Ao deixar esses registros nas paredes do espaço expositivo, acabou gerando muitos desdobramentos, entre eles, a problematização da imparcialidade do espaço institucional do museu e a quebra de paradigmas de passividade ideológica e de gênero impostos às mulheres. Além disso, a conexão entre dois cenários repressivos, como o Brasil e os Estados Unidos, e a relação de diálogo entre ‘arte’ e ‘vida’, proporcionou ao público um reexame do contexto sociopolítico em que se inseria, para que também percebesse a fragilidade com que vivia. Assim, a proposta artística de Simões serviu para ressaltar que a arte é uma expressão livre e, por isso, não pode se render a uma neutralidade imposta, e que o museu, enquanto espaço de circulação da arte, também não pode ser neutro e nem “ceder às forças do silenciamento político” (REIS, 2005, p. 185).

Frederico Moraes deu total liberdade para que os artistas trabalhassem, não impondo exigências de materiais e processos artísticos. Em decorrência disso, outras obras apresentadas em *Objeto e Participação* refletiram a liberdade criativa concedida aos seus autores. Grande parte dessas produções buscaram explorar a experiência sensorial a partir da interação entre participante e obra. Como exemplo, podemos citar a instalação “Camas - Ela me deu bola” (1970), de Teresinha Sorares, que constituiu na junção de três camas modelo box, sem os pés e forradas em tecidos matelassê coloridos, que remetiam aos clubes futebolísticos. Esse trabalho serviu de instrumento de integração e como espaço geopolítico, marcado pelo encontro de pessoas de *status* social, cultura, idade, cor e ideologias distintas.

A proposição artística de George Helt, por sua vez, embasou-se na conscientização dos visitantes da mostra para que seguissem um caminho político contra a violência e as mazelas sociais. Na entrada do Palácio das Artes, Helt estendeu uma grande faixa de papel com pegadas pintadas que direcionava o público acerca do

trajeto a ser percorrido, o qual simbolizava um caminho rumo a liberdade ou, ainda, uma trilha confiável capaz de orientar as pessoas das ciladas do poder político (MORAIS, 2001). Já o escultor Franz Weissmann apresentou um trabalho da série *Labirintos Lineares* (1970) que parecia brotar do solo e se espalhar pela galeria, mantendo um diálogo com o espaço e com o público. Uma vez estabelecida essa conexão dialógica, a obra de Weissmann parecia redesenhar do espaço expositivo, preservando significativa conexão com todo o Palácio das Artes e com o público.

A produção de Dilton Araújo buscou relacionar aspectos ideológicos à privação da liberdade e às poucas condições de sobrevivência no país. Sua obra consistiu na inserção de uma caixa de fósforo sob um pedestal, acompanhada da expressão “uma possibilidade”. Apesar do aspecto simplista, essa proposta artística objetivou levar o público à reflexão ao contexto de vivência no Brasil, após a promulgação do AI-5, instrumento político que deu plenos poderes aos militares para atuarem com extrema violência, além de contribuir para o aumento de perseguição, tortura e morte de presos políticos. Sob uma perspectiva diferente dessa, Umberto Costa Barros propôs um trabalho que dialogasse com todo o espaço da galeria. Em sua instalação, apropriou-se de outras obras do acervo do Palácio das Artes e de materiais facilmente encontrados no local, como escada, pedaços de madeira, sobras de ferro, pedestais e tijolos, que foram devidamente organizados em um dos cantos da área expositiva.

Já José Ronaldo Lima buscou dialogar com o público por meio do estímulo de seus sentidos, em especial o olfato, a partir de um conjunto de objetos intitulado “Caixas Olfativas” (1970). Ele confeccionou nove caixas sensoriais e as preencheu com essências de uso doméstico – erva-doce, açafrão, violeta, pimenta-do-reino, funcho, coentro, orégano, fumo e jasmim. A efetivação do acontecimento artístico exigia a participação das pessoas, que deveriam se aproximar dos receptáculos e inalá-los, buscando, dessa forma, identificar as essências. Ao se converterem em coautores da ação artística, os indivíduos atingiam um amplo nível de reflexão acerca da condição hierárquica que redimensionava as sociedades ocidentais, como o Brasil, em uma condição subalterna. A visão mais adequada a se levar em conta é a de que, aguçando os sentidos do público, ele estaria propenso a uma aprofundada análise crítica e distante dos riscos de ser corrompido.

A proposição artística também buscava desconstruir a postura contemplativa, muitas vezes, adotada pelo espectador diante de uma obra de arte, valendo-se da ação como fio condutor das práticas de interação. Ademais, a proposição buscava causar confronto da realidade no participante, “incentivando-o a despertar seus sentidos e a agir ativamente no desdobramento da obra, que passa a ser não apenas o objeto depositado pelo artista no ambiente da galeria, mas também a experiência estética vivida pelo indivíduo que interage com ele” (CHAGAS, 2020, p. 142).

O artista mineiro Dileny Campos realizou uma instalação constituída de duas placas com a expressão “Paisagem e Sub Paisagem” (1970), com formato de seta indicativa de direção, simbolizando desvio provisório na entrada principal do Palácio das Artes. Acerca de tal contexto, Francesco Napoli ressalta que, na mesma calçada, Frederico Moraes também instalou uma placa, estabelecendo um diálogo que, além de refletir acerca da incompletude da arqueologia do espaço urbano, também o associava ao “gesto simbólico de escavar o futuro” (NAPOLI, 2022, p. 189). Além disso, ainda que não tivessem premeditado certa relação, os trabalhos de Campos e Moraes, instalados em uma calçada em processo de construção, “dialogam com tal inacabamento, característica associada a países em desenvolvimento” (IBIDEM), como o Brasil que, na época, encontrava-se muito endividado.

Figura 2 - Dileny Campos. Paisagem e Sub Paisagem, 1970.

Fonte: <https://criticadeartebh.wordpress.com/2016/11/21/paisagem-e-sub-paisagem-1970>.

Observe que a placa com a expressão “paisagem” apontava em direção à rua; a outra, com a inscrição “sub paisagem”, apontava para baixo, lançando a ideia de um possível encontro na parte subterrânea do Palácio das Artes ou de uma alusão mais evidente aos porões onde muitos prisioneiros políticos eram encarcerados e torturados. O acréscimo do prefixo “sub” anteposto à palavra “imagem” muda todo o sentido da expressão, atribuindo-lhe um valor secundário.

Acerca do trabalho, Rodrigo Vivas acrescenta que a sensação de estranhamento é ocasionada pela legitimidade do uso das placas instaladas na calçada “ainda em construção, situação em que, normalmente, faz-se necessário orientar ou instruir quem passa pelo local em obras. Esse estranhamento é, portanto, ampliado pela segunda placa (‘Sub Paisagem’), que aponta para um lugar aparentemente inexistente” (VIVAS, 2012. p. 366-367). Tal sensação também incide ao fato de essa proposição artística suscitar questionamentos sobre a relação entre “arte” e “vida” e o distanciamento do uso de materiais comumente utilizados na arte moderna. Desse modo, Campos se caracteriza como um propositor de ações centradas no deslocamento

do conceito tradicional de país, fazendo o público refletir a respeito da realidade sociopolítica da época, a partir de experiências sensoriais.

Em síntese, os trabalhos exibidos em *Objeto e Participação* buscaram romper com a ideia tradicional de arte e desconstruir a noção formalista de objeto. As proposições dos artistas participantes da mostra se desvinculavam do conceito de obras prontas por se tratar de trabalhos que exigiam a participação do público para sua consolidação. O conjunto de produções exibidas na mostra marcou o surgimento de novas narrativas e interpretações geradas pelo público, de forma que a legitimidade desses trabalhos justificou a necessidade que a arte tem de gerar novas discussões e dialogar com a realidade do período em que se constituem.

Do Corpo à Terra: da radicalidade à arte de guerrilha

A realização de *Do Corpo à Terra* se deu entre 17 e 21 de abril, e as proposições-ação realizadas na mostra ultrapassaram os limites do museu, buscando contato direto com o meio ambiente. Embora tenha durado apenas cinco dias, ela se voltou para a ampliação de espaços e a apresentação de propostas calcadas na desmaterialização da arte, na ação performática do *happening* e na efemeridade dos processos artísticos (MORAIS, 2001). Os trabalhos realizados em *Do Corpo à Terra* se destacam pelo espírito radical, conceitual, experimental e pelo forte senso de guerrilha e ativismo, de modo que a ideia mobilizadora da mostra já não se embasaria mais no objeto como aspecto ou característica essencial do homem e seu senso de existência no mundo. O evento foi realizado em espaços centrais da cidade de Belo Horizonte, como o Ribeirão Arrudas, a região da Serra do Curral e o Parque Municipal, situado no mesmo local do Palácio das Artes, e transformou a capital mineira em um palco para trabalhos igualmente marcados pelo experimentalismo.

A ideia de explorar a área externa ao centro cultural partiu de Frederico Moraes, que objetivou possibilitar aos artistas da mostra ampliar as perspectivas de locais. Sua intenção era que, além de fazer de Ribeirão Arrudas, da região da Serra do Curral e do Parque Municipal extensões do espaço expositivo, os participantes também buscassem conectar suas proposições com o meio ambiente. Conforme expressa Moraes em seu

manifesto, a reverberação do objeto seria a categoria poética da mostra: “Objetivo, objetividade. Objeto-situação e não objeto-categoria. Como afirmava em 66: ‘a arte de viver’, no momento uma situação nova: a do objeto, que configura ou é veículo mais adequado para expressar as novas realidades, as novas ideias deste estágio pós-moderno da arte” (IDEM, 1970, p. 5). Assim, o objeto de arte

não pode ser rotulado em qualquer meio particular de expressão – pintura ou escultura. Trata-se agora de uma busca de expressividade em si mesma, de uma linguagem objetiva. Mais do que isso: o objeto corresponde a uma nova situação existencial do homem, a um novo humanismo (IBIDEM, 1970, p. 5).

Para que os artistas pudessem explorar sua liberdade criativa, intervindo no ambiente natural dos espaços públicos, o presidente da Hidrominas assinou um documento autorizando a realização das propostas artísticas e reconhecendo a legitimidade e a radicalidades das obras. Ainda que não fosse uma intenção proposital do representante da empresa citada, a autorização assinada abriu precedentes para que artistas transgredissem as ordens autoimpostas pelo regime militar, o qual vigorava no país desde 1964, gerando, conseqüentemente, numerosos atritos entre funcionários do parque, artistas e polícia militar. Como organizador de *Do Corpo à Terra*, Moraes requisitou que os trabalhos fossem realizados diretamente no Parque Municipal, assegurando o ineditismo. Essas produções foram desenvolvidas em horários distintos, fato que possibilitou ao público acompanhar o processo criativo, evidenciando o caráter coletivo e colaborativo das proposições. Depois de realizadas, boa parte das obras permaneceram em contato com a natureza até que o tempo e as mudanças climáticas contribuíssem naturalmente na acentuação do caráter efêmero e conceitual dos trabalhos que, pouco a pouco, se deterioraram.

O senso de guerrilha assumido pelos artistas se converteu em práticas e ações nunca vistas antes no cenário artístico, as quais, por seu caráter precário e efêmero, ficaram conhecidas com o auxílio dos registros fotográficos. Um dos trabalhos que contribuiu na propagação dos ideais de guerrilha cultivados por toda uma geração de artistas foi “Na Pupila” (1970), de Luiz Alphonsus. A performance se constituiu na utilização de uma mistura inflamável chamada napalm para atear fogo em uma faixa de material plástico, medindo quinze metros de comprimento e colocada sobre o gramado

do Parque Municipal. O objetivo do artista era que, ao queimar totalmente, as marcas da faixa ficassem registrada no gramado como “um rastro de arte no planeta” (IDEM, 2006, p. 198). A proposição artística de Alphonsus objetivava orientar o público de que as cicatrizes deixadas pelo tempo eram instrumentos de reflexão sobre o futuro que um dia representaria um novo presente para as gerações seguintes, precisariam conhecer melhor o passado e os problemas sociopolíticos de seu país.

Hélio Oiticica, um dos pioneiros na ampliação das perspectivas relacionadas às experiências sensoriais e na participação do público no processo criativo, propôs conjuntamente com o artista Lee Jaffe uma ação artística efêmera, situacional e cheia reflexão geopolítica, a qual chamaram de “Trilhas de Açúcar” (1970). Tal proposição se pautou na realização de uma trilha com açúcar na altura da Serra do Curral e teve como principal objetivo integrar arte e a natureza, a partir de um processo criativo natural. A consolidação do processo dependeria da intervenção das formigas ao consumir o açúcar, desfazendo as trilhas, todavia, os propósitos da ação performática não se efetivaram como esperado. Conforme explica Frederico Moraes: “essa trilha de açúcar ia beirando a estrada que leva para o Rio de Janeiro, às margens da BR, mas veio um trator da mineradora e foi tirando aquela terra toda vermelha, imediatamente após o trabalho. Quase não deu tempo de fotografar” (IDEM, 2022, p. 211-212).

Diferentemente da proposta anterior, Lotus Lobo realizou um trabalho artístico de viés ecológico, fundamentado na relação entre “arte” e “vida”, ao montar um canteiro, onde semeou sementes de milho, no intuito de acompanhar os processos da vida – nascer, crescer, reproduzir e morrer –, comuns a todos os seres do reino animal e vegetal. O ponto máximo da proposta se daria pela metamorfose assistida da germinação das sementes, convertendo-se em pés de milho, “crescendo e florindo em um lugar inusitado” (RIBEIRO, 1997, p. 222-223), e que depois se integrariam à paisagem natural do Parque Municipal. Entretanto, Lotus Lobo não conseguiu concluir sua proposição por dois motivos: falta de conhecimentos específicos da área agrícola e intervenção da polícia, que, não se contentando em censurar a proposição, também ameaçou prender a artista por desobediência e transgressão à ordem pública.

Uma das proposições mais intrigantes e considerada altamente radical e transgressora de todo o evento foi o conjunto de trouxas ensanguentadas – ou simplesmente “Situação T/T1” (1970), de Artur Barrio. Os objetos-trouxas que

irradiaram esse mesmo senso de crítica política foram apresentados pela primeira vez em 1969, no Salão da Bússola. No entanto, o caráter político das proposições se acentuou significativamente no decorrer da realização de *Do Corpo à Terra*, quando foram colocadas a céu aberto e em contato com a paisagem natural em 20 de abril de 1970 (FRETAS, 2016, p. 183).

Figura 3 - Artur Barrio. Situação T/T1, 1970.



Fonte: <https://homelessmonalisa.com/>

Para prevenir a censura do trabalho antes mesmo de sua apresentação ao público, o artista executou a “Situação T/T1” em três etapas: confecção das trouxas, instalação dos objetos em locais públicos de Belo Horizonte e a realização de uma performance com a utilização de papel higiênico. A fim de garantir sua segurança e maior anonimato dos seus objetos-trouxas, Barrio manteve o máximo de discrição para não levantar qualquer suspeita dos órgãos responsáveis por aplicar a censura.

Dessa forma, a confecção das trouxas ocorreu em um galpão distante do alcance do poder público. Dentro delas, foram inseridos diferentes elementos, como pó de serra, “sangue, carne, ossos e outros materiais precários” (CHAGAS, 2020, p. 145). Depois de prontas, as trouxas foram transportadas durante a madrugada e, pouco antes do amanhecer, instaladas na região do Ribeirão Arrudas, “local poluído onde, com frequência, eram encontrados corpos de pessoas assassinadas” (IBIDEM, 2020, p. 145). Além de relacionar sua proposta artística à realidade local, Barrio objetivou com “Situação T/T1” denunciar o descarte de corpos de militantes da esquerda ou de presos políticos, muito comum no período ditatorial.

No início do dia, uma grande comoção tomou conta das ruas, de modo que foi necessária a intervenção da Polícia Militar e do Corpo de Bombeiros de Minas Gerais para apurar o fato (FRETAS, 2016, p. 183). Enquanto os oficiais responsáveis pela investigação do caso faziam as devidas acareações, o artista acompanhava toda a movimentação, infiltrado na multidão e observando a reação das pessoas. Vale ressaltar, que os registros fotográficos dessa situação artística foram realizados por César Carneiro. A polícia, por sua vez, apreendeu todas as trouxas ensanguentadas e depois as incendiou em local apropriado. Antes disso, no entanto, coletou materiais genéticos da carne e dos ossos enxertados nas trouxas, que foram encaminhados para um laboratório, a fim de averiguar se ambos eram origem humana (CALIRMAN, 2013, p. 91). Como nesse período qualquer situação gerava suspeitas capazes de levar a perseguição, cárcere, tortura ou morte de pessoas inocentes em prisões improvisadas, o trabalho de Barrio também objetivou combater de forma radical as diferentes estratégias de repressão e violência exercidas pelo poder estatal.

O mineiro José Ronaldo Lima realizou duas propostas artísticas em que “discutiu o estatuto da arte ao mesmo tempo em que fez referência a sua posição ideológica: era marxista-leninista como ele mesmo diz” (DELLAMORE, 2014, p. 120).

Figura 4 - José Ronaldo Lima. Gramática Amarela, 1970.

Fonte: <https://criticadeartebh.wordpress.com/2016/11/21/gramatica-amarela-1970/>.

A primeira, voltada para uma ideia conceitual, foi denominada Gramática Amarela” (1970), que consistiu em uma intervenção com tinta *spray* para grafitar na cor vermelha a palavra ‘[verme]lha’ e, em verde, ‘gramática’. As expressões foram grafitadas em uma calçada central do Parque Municipal, de modo que era impossível passar pelo trecho sem se deparar com a intervenção. Ao lado dos grafites, o artista montou, sob a borda da calçada, uma longa fileira com quinhentos exemplares de jornais que estampavam manchetes referentes à Revolução Cultural Chinesa e à Guerra do Vietnã. Na expressão ‘[verme]lha’, ele isolou a sílaba “lha” da palavra, dando destaque ao substantivo “verme” e, em seguida, ao verbo “ver”, que significa o mesmo que olhar fixamente para algo.

A proposta de vertente sensorial desse trabalho evidenciava a postura política adotada pelo artista: “ver” sugere ao público adotar um posicionamento reflexivo frente aos efeitos da ditadura militar na sociedade. Do mesmo modo, “verme” pode indicar uma qualificação aos policiais militares que se corromperam ao se colocar a serviço do poder político. Já a expressão “vermelha” pode aludir ao sangue de muitos presos políticos, derramado por militares em prisões improvisadas. Já a segunda proposta de

Lima se pautou em um *happening* em homenagem a José Narciso Soares, artista, na época, recém-falecido. A realização do *happening* contou com a participação de outros artistas, que, em silêncio e segurando velas acesas, saíram em procissão da residência do homenageado até o Parque Municipal.

Dilton Araújo, que expôs na galeria do Palácio das Artes, na mostra *Objeto e Participação*, também propôs um *happening* em *Do Corpo à Terra*, como forma de ocupação do Parque Municipal, relacionando questões ideológicas concernentes à situação sociopolítica do período. Por isso, objetivando interferir no espaço paisagístico do local, Araújo arremessou pedras de cal no gramado verde do Parque Municipal, que foi preenchido com muitos blocos brancos. Ao se chocar com o gramado, as pedras de cal soltavam estilhaços que aludiam a projéteis de balas que vitimaram integrantes de movimentos estudantis, presos políticos e ativistas integrantes do movimento de guerrilha armada. O *happening* de Araújo estabeleceu uma crítica aos valores tradicionais, deslocando a ação artística para fora dos espaços institucionais do museu e gravitando no ponto central da crítica ao esvaziamento de alguns trabalhos realizados em *Do Corpo à Terra* e da denúncia às violentas práticas de repressão contra as manifestações sociais que ocorriam pelo Brasil.

Acerca da ação performática de Dilton Araújo, Frederico Moraes avalia que utilizar cordas para demarcar o território onde realizaria sua proposta fez com que o trabalho do artista se convertesse em uma apropriação do Parque Municipal e das coisas presentes nele, como a fauna e a flora local, os espectadores, os demais artistas e as outras proposições artísticas (MORAIS, 1975, p. 114). Esse *happening* representou, portanto, a apropriação simbólica do sistema da arte e a ocupação de um lugar de fala dominado pela violência. Além disso, a demarcação com cordas alude à redefinição de espaços de liberdade ou repressão. No entanto, temendo que a polícia considerasse a proposta subversiva, a direção do Palácio das Artes determinou sua retirada da mostra. Obedientes, os funcionários do parque rapidamente desfizeram a proposição-ação (DELLAMORE, 2014, p. 119).

Aproximando-se dos princípios da *land art*, Luciano Gusmão foi um dos poucos artistas que, de fato, realizou dois *happenings* fazendo intervenção no solo, cujo objetivo era estabelecer um diálogo direto com as questões concernentes a aspectos da ecologia (IBIDEM). Em “Reflexões” (1970), título atribuído a um de seus trabalhos, Gusmão

utilizou um espelho, posicionado em um lugar que fosse possível captar os reflexos das águas do Ribeirão Arrudas. Enquanto arremessava pedras ao rio do Ribeirão, o artista observava a própria ação performática, a partir dos reflexos do espelho. Ao se apropriar do que estava em seu entorno, como a natureza e tudo que era refletido pelo objeto, ele trouxe à baila questionamentos acerca do real e do imagético no âmbito do conceito e da percepção (RIBEIRO, 1997, p. 231).

Já em “Transposição” (1970), Gusmão realizou uma intervenção que consistiu na aplicação de plásticos sob uma extensão do gramado do Parque Municipal, causando seu abafamento, de maneira que o artista pudesse acompanhar a transformação pela qual a grama passaria no decorrer da ação. Ao encerrar o processo de observação da interferência humana nas transformações da paisagem natural, ele concluiu que a natureza se apropria daquilo que é posto nela. Se comparado às práticas exercidas na ditadura militar, esse *happening* alude a formas de tortura aos presos políticos, como afogamento ou asfixia por gás.

Outro trabalho considerado muito intrigante e transgressor foi o *happening* “Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político” (1970), realizado por Cildo Meireles. Trata-se de uma proposição-ação que despertou diferentes sensações no público, como o choque, o horror, a revolta e a perturbação. Além de representar uma contundente crítica às excessivas práticas de violência dos policiais militares contra presos políticos, a proposta artística pode ser comparada ao fatídico episódio da prisão e do assassinato de Joaquim José da Silva Xavier, ativista social e herói que liderou a Inconfidência Mineira – mais conhecido como Tiradentes.

Figura 5 - Cildo Meireles. Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político, 1970.



Fonte: <https://ec220171.blogspot.com/2017/04/cildo-meireles.html>.

A expressão “totem”, em muitas culturas, é geralmente associada a um símbolo sagrado, e como culto a essa representação são ofertados sacrifícios ou outras prendas. No caso de “Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político” (1970), Cildo Meireles optou pelo sacrifício em memória a tantos inocentes, que desde os processos iniciais pró-independência até a instauração de um período ditatorial no Brasil, perderam sua vida lutando por uma sociedade melhor, mais justa e igualitária (RIBEIRO, 2025, p. 214). Entretanto, o público não imaginava como seria o *happening* proposto por Meireles, o qual, para a surpresa de todos, executou sua ação política diante de uma grande plateia de curiosos. Em forma de ritual, o artista amarrou dez galinhas completamente embebidas de gasolina a um mastro de madeira alçado por um termômetro e as

incendiou vivas. Enquanto as aves se retorciam em chamas, o público era levado a experimentar forte sensação de horror e perplexidade (IBIDEM).

O *happening* de Meireles se tornou uma explícita crítica ao regime militar, porque questionava o desaparecimento de muitos cidadãos brasileiros que se opuseram ao governo em vigor no período. No entanto, “Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político” (1970) não foi bem recebido pelo público que, por sua vez, interpretou-o como um ato de crueldade com as galinhas. Procurada por um jornal local, Mari’Stella, diretora do Palácio das Artes, endossou os comentários do público, julgando lamentável o episódio envolvendo as aves queimadas (CHAGAS, *op cit*, 2020, p. 143). Independentemente das severas críticas, esse trabalho se tornou um momento de ruptura entre realidade e representação, diante do período delicado em que o país se encontrava. Isso porque Meireles conseguiu mostrar as incongruências do poder político ao se apropriar erroneamente da imagem de Tiradentes como herói nacional, mesmo que no passado histórico ele tenha sido preso e levado para a forca sob a condenação de traidor da pátria.

Com forte teor crítico ao poder público, o *happening* de Décio Noviello aludia aos projéteis de granada ou gás lacrimogêneo utilizados pela polícia militar para conter as manifestações que ocorriam em diferentes lugares do país. A ação do artista contou com a explosão de granadas que, ao se estilhaçarem, produziram uma fumaça colorida. A referida proposta coloca em questão as novas demandas, redimensionando a uma interpretação renovada acerca da pintura e da produção artística em ruptura aos modelos tradicionais academicistas. O que poucas pessoas sabem, no entanto, é que Décio Noviello teve ligação com o Exército Brasileiro, tendo alcançado o posto de tenente, fato que possibilitou a ele associar a prática comum vivenciada quando serviu às Forças Armadas Brasileiras ao fazer artístico.

Compreendendo o sistema da lei nacional e sua relação pouco amistosa com a arte neovanguardista que vinha sendo produzida, o artista buscou manter certa neutralidade em sua produção. É de se compreender a tentativa de neutralidade adotada, uma vez que sua própria ligação a grupos de ideologias tão díspares – de um lado, artistas experimentalistas; do outro, militares do regime ditatorial – o colocava em uma posição pouco favorável (RIBEIRO, 1997, p. 238). Todavia, é impossível gerar novos diálogos poéticos sem se esbarrar na questão política. Ainda que Noviello tentasse

desvincular seu trabalho da crítica política, a ação artística é um circuito aberto, o que não a inviabiliza de alcançar amplas interpretações. Por esse motivo, o *happening* de Noviello alude ao arremesso de bombas desferidas pelos militares contra os manifestantes das mobilizações sociais que ocorriam nas grandes metrópoles brasileiras naquele período.

Assim como outros artistas participantes da mostra, Eduardo Ângelo realizou uma performance utilizando de jornais que noticiavam o caos da violência policial. Sua proposição partiu da intenção de ocupar grande extensão do Parque Municipal, cobrindo o gramado com folhas ou recortes de jornais contendo fotografias, manchetes e notícias narrando o crescente índice de prisões injustas, casos de tortura, presos políticos desaparecidos e impunidade da polícia militar. Além de sensibilizar, esse trabalho objetivou conscientizar o público a respeito da importância de adotar uma postura política e politizada diante dos horrores cometidos pelo regime de governo em curso no país.

Considerações Finais

Os problemas sociopolíticos que se alastraram pelo Brasil com o golpe civil-militar de 1964 trouxeram grandes impactos para a produção artística e a circulação de arte no país. Com o pós-golpe militar, alguns artistas engajados recorreram a diferentes gramáticas visuais, suportes materiais e linguagens, que eram “pouco familiares aos agentes dos órgãos de repressão, o que as isentaria da ação da censura” (RIBEIRO; LOPES, 2024, p. 1). No entanto, “a incompatibilidade entre arte e poder político logo se tornaria explícita” (IBIDEM). À medida que a censura se estendia às mostras de arte e às produções, os artistas que desejavam participar também reafirmavam seu posicionamento engajado. Por isso, entre 1960 e 1970, tanto o tema quanto o conteúdo das obras tematizavam os problemas sociais e políticos do país.

As mostras que melhor representaram o engajamento político dos artistas na luta pela democracia e na denúncia social contra a violenta atuação do poder político nos anos 1970 foram *Objeto e Participação* e *Do Corpo à Terra*. Ao assumir a organização dessas mostras, o crítico Frederico Moraes não se deixou intimidar pela política de

censura e repressão do governo militar, buscando meios de oferecer as condições necessárias para que os artistas participantes pudessem realizar seus trabalhos com liberdade e inventividade. Como resultado, surgiram propostas das mais variadas gramáticas visuais que apresentavam como denominador comum o engajamento contra os valores hegemônicos e os gestos antidemocráticos do período.

A forma subversiva e o radicalismo com que muitos artistas atuaram nas mostras citadas definiu um novo estágio na arte produzida no Brasil, o qual Frederico Moraes classificou como “contra-arte” ou “arte de guerrilha” (MORAIS, 1970, s/n.), dois dentre variados modos que o crítico utilizou para se referir aos trabalhos dessa nova geração formada por um grupo muito heterogêneo de artistas. O uso dessas expressões serve para nomear algo novo e, devido ao fato de se constituir do recurso precário, Moraes prefere denominar “contra-arte”.

Para o crítico, essas proposições buscaram inverter o processo criativo tradicional de obra arte e se pautaram na apropriação de meios mais incomuns. Trata-se mais de uma manifestação de contestação à arte tradicional, não de anticarreira artística e nem de antiarte: é uma questão que vai além desses questionamentos porque se volta mais para a preocupação social (IBIDEM). Citando Moraes, Artur Freitas reitera que

A maneira destes artistas atuar faz lembrar a dos guerrilheiros – imprevistamente, com rapidez e senso de oportunidade, muitas vezes com risco total, já que hoje o artista perdeu suas imunidades. [...] situam-se além das vanguardas e dos vanguardismos, que estes já estão nos salões e nas galerias. Recuperados. Não sendo arte, têm, contudo, implicações com a arte - trata-se de uma situação-limite, uma espécie de corda-bamba (MORAIS, 1970 *apud* FREITAS, 2013a, p. 29-30).

A definição proposta por Moraes evidencia o ineditismo radical com o qual os artistas passaram a atuar. Isso mostra que as proposições artísticas realizadas em *Objeto e Participação* e em *Do Corpo à Terra* serviram como uma autêntica resposta contra as forças opressoras da ditadura militar. Desse modo, semelhantes aos conflitos desencadeados pelos movimentos de guerrilha para desarticular o sistema ditatorial, as proposições apresentadas nas mostras citadas funcionaram como intervenção coletiva na realidade sociopolítica e no sistema de arte do período.

Referências

CAMPOMIZZI, Clarissa Spigiorin. *Do Corpo à Terra: arte e guerrilha em Belo Horizonte em 1970*. 136f. 2017. Tese (Mestrado em História), Unicamp, Campinas-SP, 2017.

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

CHAGAS, Tamara Silva. *Participação e experiência estética em Do corpo à terra e Objeto e participação*. *História, histórias*, volume 8, nº15, p. 137-155, jan./ jun. 2020.

DELLAMORE, Carolina. *Do corpo à terra, 1970: arte guerrilha e resistência à ditadura militar*. *Revista Cantareira - Edição 20*, p. 109-123, Jan-jun, 2014.

FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2013.

FREITAS, Artur. *Do Corpo à Terra: exposição-limite*. In: CAVALCANTI, Ana; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize; OLIVEIRA, Emerson Dionisio de (orgs). *Histórias da arte em exposições: modos de ver e exibir no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2016.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Passados presente: o golpe de 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

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

MORAIS, Frederico. *Do corpo à terra: um marco radical na arte brasileira*. Belo Horizonte, 2001. Catálogo de exposição.

MORAIS, Frederico. *Manifesto Do Corpo à Terra*. In: TRISTÃO, Mari'Stella. *Da Semana de Vanguarda (I)*. Estado de Minas, Belo Horizonte, 28 abr. 1970.

NAPOLI, Francesco. *O futuro é daqui a um segundo*. *Revista da UFMG*, Belo Horizonte, v. 28, n. 2, p. 174–201, 2022.

REIS, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

REIS, Paulo. *Exposições de arte: vanguarda e política entre os anos de 1965 e 1970*. 368. 2005. Tese (Doutorado em História) - Setor de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2005.

REIS, Paulo. *Nova Objetividade Brasileira - posicionamentos da vanguarda*. MODOS. *Revista de História da Arte*. Campinas, v. 1, n.3, p. 98-114, set. 2017.

RIBEIRO, Marília Andrés. Arte e Política no Brasil: a Atuação das neovanguardas nos anos 60. In: FABRIS, A. (org.). *Arte e Política: algumas possibilidades de leitura*. Belo Horizonte: C/Arte, 1998, p.165-177.

RIBEIRO, Roney Jesus. *Arte e Ativismo em Tempos de Ditadura Militar: a obra de Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles*. 263. 2025. Tese (Doutorado em História) - Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, 2025.

RIBEIRO, Roney Jesus; LOPES, Almerinda da Silva. *A ditadura militar no Brasil e a censura a obras de autoria de artistas mulheres engajadas*. Revista Ágora, Vitória/ES, v. 35, p. e-20243517, p. 1-32, 2024.

VIVAS, Rodrigo. *Os Salões Municipais de Belas Artes e o acervo do Museu de Arte da Pampulha*. Anais XXXII Colóquio do CBHA, Brasília. 2012. p. 355-372.

Recebido em 14/07/2025

Aceito em 21/10/2025