

**Pintando o sistema: artes plásticas e como ação de resistência cultural na ditadura militar no Brasil**

**Priscilla Pessôa**

No ano do golpe militar no Brasil, 1964, o artista Roberto Magalhães lançou uma premonição através de uma de suas telas. Ele pintou um rosto humano com a boca extremamente aberta, a qual, em condições reais, não teria condições físicas para que o ser humano assim suportasse. A boca representava um grito de desespero de todas/os aquelas/es que sofreriam os efeitos da repressão e da violência militar durante o período ditatorial. A esta obra, Magalhães deu o nome de “Gritando” (Anexo 1), visto que a tela por si só demonstrava o desejo de gritar contra a opressão e a truculência militar que vinha a instalar-se no Brasil.

Assim como essa obra, muitas outras demarcaram um momento de grande radicalização política entre os discursos artísticos. Essas/es artistas, segundo Frederico Morais (Apud SANTOS, 2014, p. 161), agiram como guerrilheiras/os, pois usaram sua arte como emboscada, atuando imprevisivelmente onde e quando menos esperado, criando dessa forma, um estado de tensão constante.

Pretendo, através deste artigo, mostrar como arte e revolução passaram a ser vistas como indissociáveis uma da outra por um movimento de artistas brasileiras/os que, durante as décadas de 60 e 70, dedicaram-se a fazer denúncias e contestar a política através de arte e de cultura.

**A formação da Arte de vanguarda no Brasil**

Durante as décadas de 60 e 70 as esferas culturais brasileiras tiveram parte ativa e contraditória nas transformações históricas do país. O Estado Autoritário fornecia condições políticas e infraestruturais para que a publicidade e a indústria televisiva ajudassem a consolidar o capitalismo tardio, fortalecendo o mercado consumidor nacional. No meio das artes plásticas, por sua vez, a situação mostrou-se bem diferente daquela da cultura de massas. Os investimentos público e privado eram muito menores do que aqueles voltados para a publicidade, a televisão ou a música popular. A particularidade e conseqüente irreprodutibilidade das obras de arte, bem como a

individualidade de cada artista plástica/o em contraposição à coletividade da televisão, da música, do cinema e do teatro, não facilitava a entrada do meio artístico aos demais universos da cultura. Além disso, o novo caráter de contestação social e político das artes plásticas fez com que o governo militar cortasse as poucas pontes que existiam entre o movimento cultural e as massas, a fim de evitar que a intelectualidade pudesse fomentar uma espécie de “contragolpe”. Conforme Freitas, vale lembrar também “que tanto o restrito alcance público das produções dos artistas plásticos quanto o habitual elitismo de suas instituições não ajudavam a crer numa participação mais efetiva das artes plásticas em algum grande projeto de transformação social” (FREITAS, 2004, p. 74).

Segundo Marcelo Mari, a crise institucional advinda do golpe militar de 1964 deu fim às vanguardas construtivas<sup>1</sup>, bem como não deu espaço para o surgimento de uma nova alternativa possível para a arte brasileira. Conforme o autor:

Se a tendência construtiva da arte brasileira fez parte do período desenvolvimentista dos anos de 1950 e dramatizou sua crise, a partir da década seguinte com o Golpe Militar e os anos que o sucederam, as sendas artísticas brasileiras estiveram ligadas ao movimento generalizado internacionalmente de nova figuração, de pop arte ou de antiartes e tiveram entre suas manifestações epígonas a arte conceitual que acompanhou todo processo de recrudescimento da repressão política nos anos finais de 1960 e durante a década seguinte de 1970. (MARI In MORAIS, 1975, p. 423)

Em seu ensaio intitulado *A crise da vanguarda no Brasil*<sup>2</sup>, o jovem crítico vanguardista, Frederico Moraes, definiu a vanguarda brasileira como uma “atualização permanente”, visto que, devido a seu caráter de transgressão, fazia uma arte que estava à frente das questões estéticas da época<sup>3</sup>. Segundo Mari, o “impulso tardio de afirmação do caráter vanguardista da arte brasileira tomou conta de gerações de intelectuais e de artistas e foi resultado de um processo de ruptura com o modernismo da primeira metade do século XX.” (Idem p. 424).

---

<sup>1</sup> O Construtivismo brasileiro tem suas raízes na década de 1950. Em 1949 se situam as primeiras atividades de artistas como Waldemar Cordeiro (pesquisas com linhas horizontais e verticais) bem como os experimentos iniciais de Abraham Palatnick com a luz e a cor; de Mary Vieira com volumes; de Geraldo de Barros com “fotoformas”. Como precursoras dessa tendência se poderiam citar, nos anos 20, as estruturas neocubistas de Tarsila do Amaral (1886-1973), animadas por um “colorismo” voluntariamente ingênuo, “caipira”. (CAMPOS, 1996, p. 251)

<sup>2</sup> Ensaio publicado no livro: MORAIS, Frederico. Artes plásticas: a crise da hora atual. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1975.

<sup>3</sup> Assim como as vanguardas europeias anteriormente.

A arte de vanguarda atuava publicamente como uma expressão crítica aos sistemas e circuitos que regiam as artes bem como à repressão coletiva das expressões artísticas imposta pela ditadura militar. Neste momento, vários artistas passaram a fazer sua arte ligada à crítica política, trazendo em cena muito fortemente o binômio arte-política. Segundo Moraes, o “artista de vanguarda não se restringe a produzir obras. Ele luta por impor suas ideias, que não se esgotam, evidentemente, no campo estético.” (MORAIS, 1975, p. 69). Para ele, a obra era um conceito ultrapassado que deixaria de existir fisicamente, libertando-se das paredes, dos suportes e dos museus. Este rompimento da arte com a obra já era advindo da arte moderna a qual questionava os tradicionais espaços de exposição artísticas, bem como o papel desempenhado pelas/os artistas e sua relação com o cotidiano.

Nesse sentido, Moraes demonstra como as vanguardas artísticas brasileiras tiveram um papel importante na construção histórica e social de um novo projeto de Brasil. Para ele, a atividade da/o artista passou a se aproximar da ação da/o guerrilheira/o, desenvolvendo dessa forma, o conceito de “arte-guerrilha” (MORAIS, 2001, p. 170). O Artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. Segundo o autor, a arte era “uma espécie 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” (Idem, p. 171). O conceito propunha ações de protestos contra a ditadura, bem como intervenções artísticas nas quais as/os artistas se inspirassem nas ações das/os guerrilheiras/os e em suas lutas políticas.

Contudo, apesar de a base estético-ideológica para a construção de uma vanguarda brasileira parecer estabelecida, ainda haviam muitas contradições no meio artístico brasileiro de então, visto que o mesmo acabava sustentado um certo ar discriminatório frente às manifestações artísticas que não se adequassem (e não eram poucas). Esse radicalismo fica exposto em um documento imprescindível para o estudo desse período, o manifesto intitulado *Declaração dos Princípios Básicos da Vanguarda*. O mesmo previa à vanguarda brasileira as seguintes características:

- 1- Vontade construtiva geral,
- 2- Tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete.
- 3- Participação do espectador: corporal, tátil, visual e semântica.

- 4- Abordagem e tomada de posição em relação aos problemas políticos, sociais e éticos.
- 5- Tendência para uma arte coletiva e consequente abolição dos ismos.
- 6- Ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte. (OITICICA apud MORAIS, 1995, p. 296).

Como podemos perceber, as/os artistas brasileiras/os das décadas de 60 e 70 estavam buscando por um processo de comunicação no qual o principal objetivo era associar arte e cultura com política e ética. Adepto da frase de Maiakovsky (1972, p. 67), “Sem forma revolucionária não há arte revolucionária”, o movimento de vanguarda demonstrou como as artes visuais, nesse momento de repressão, podiam se expressar muito melhor do que as palavras. Segundo Rolnik (1997, p. 3), são nos microuniversos culturais e artísticos que as relações de força inéditas ganham corpo, sentido e valor. Dessa forma, a produção artística cultural vinculava a experimentação da linguagem como uma reação à repressão, demonstrando seu inconformismo e desmistificação.

Conforme Celso Favaretto (1989, p. 25), o campo de ação das/os artistas era uma visionária atividade coletiva a qual interceptava subjetividade e significação social, a fim de ampliar a consciência, renovar as sensibilidades e libertar-se da fantasia para se elaborar práticas artísticas mais reflexivas. Podemos imaginar esse movimento artístico de contestação como uma mandala, que carrega traços, significados, sentimentos, e que a cada novo círculo emana energias que querem ser externadas. Ao analisar esses objetos através do discurso, a arte como símbolo, produz sentidos e está investida de significância para e por sujeitos. Como bem observa Orlandi (2009, p. 30), o sentido do discurso não depende apenas da intenção dos sujeitos que o produzem, mas também da sua relação com a exterioridade e da intenção em que ele foi feito.

O discurso pode ser conceituado como uma rede de signos que se conecta a outras redes de outros discursos, e que, segundo Foucault (2010), registra, estabelece e reproduz valores que devem ser perpetuados. Para o autor, esse discurso difundido através de palavras, signos e frases que possuem significados em si mesmos funcionam como uma importante organização a qual estrutura um imaginário social, podendo deixar de ser apenas uma representação de sentidos pelo que se debate ou se luta, e passar a ser assim um objeto de desejo que se busca e passa a ter um poder intrínseco de poder e de dominação. “O discurso nada mais é do que um jogo, de escritura, no primeiro caso, de leitura, no segundo, de troca, no terceiro, e essa troca, essa leitura e essa escritura jamais

põem em jogo senão os signos. O discurso se anula assim, em sua realidade, inscrevendo-se na ordem do significante” (Idem, p. 49).

A crescente preocupação em transcender o espaço da obra à realidade, ou então em trazer a realidade para a obra, levaram algumas produções artísticas a transbordar a discussão e a comparação entre o normativo e o abstrato. Segundo Santaella (2001, p. 226-227), uma figura é todo o elemento – não obrigatoriamente visual – cuja estrutura e qualidade pode separar-se de um fundo, o que faz da figura uma unidade específica. Já a abstração, conforme Gombrich (1995, p. 195), se abstém da missão de informar sobre a existência e qualidades de tais figuras. Essa base generalizada, segundo Freitas (2004, p. 73), é importante para que percebamos que essas generalizações demarcam a oposição entre a figuração nos anos 60 e a abstração concretista dos anos 50. Isso não significa que houve uma súbita substituição de uma arte pela outra, visto que, neste período, havia uma grande diversidade de manifestações artísticas. Contudo, deve-se observar que as produções vinculadas ao neo-realismo ou à nova figuração tiveram maior poder aglutinador no Brasil. Dedicadas/os a fazer uma arte contestatória que chamasse atenção para os problemas políticos, sociais e estéticos de outra ordem vividos no Brasil durante a ditadura militar, resultados artísticos inovadores e diversificados surgiram. É o que veremos nos exemplos a seguir.

### **Caminhando contra o vento: artistas que ousaram contestar**

Caminhar contra o vento, assim como na música *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso, significava ir de encontro com as ideologias pregadas pela ditadura militar, referente às censuras, às torturas e ao abuso de autoridade propagados pelos militares no poder. O nome da música foi criado através de metáfora, visto que, a ditadura só não censurava músicas ufanistas.

Assim como Caetano, a artista italiana, naturalizada brasileira, Anna Maria Maiolino, em sua obra intitulada *Glu-glu-glu* (anexo 2), traz uma representação bem-humorada do aparelho digestivo humano, fazendo uma referência metafórica a respeito do homem massificado e desprovido de conhecimento crítico, que é obrigado a “engolir” o sistema vigente. Segundo Freitas, a obra de Maiolino “assume e resolve sua religação com questões extra-estéticas por meio de problemas contemporâneos de uma história das artes visuais e não simplesmente ilustrando, via figuração tradicional, os dilemas que afligem o sujeito-artista” (Idem, p.77).

O artista luso-brasileiro Artur Barrio, em sua obra *Trouxas Ensanguentadas* (anexo 3), juntou pedaços de jornal, espuma de alumínio, sacos de cimento e um pedaço de carne com sangue, a fim de representar todos os corpos jogados às margens dos rios, como forma de se livrar das/os assassinadas/os vítimas da repressão. É interessante lembrar o impacto dessa obra, visto que, não foi exposta apenas em museus. Primeiramente ela foi apresentada no Salão da Bússola, organizada no Museu de Arte Moderna (Rio de Janeiro), em 1969. Encerrado o período da exposição, Barrio jogou a obra no jardim do museu, atitude que acabou virando caso de polícia, visto que, policiais, ao enxergarem a obra, ficaram alvoroçados. Após esse episódio, o artista lançou em diferentes bairros do Rio de Janeiro cerca de 500 trouxas que continham: “Sangue, Pedacos de unhas, Saliva (escarro), Cabelos, Urina (mijo), Merda, Meleca, Ossos, Papel higiênico, utilizado ou não. Modess, Pedacos de algodão usados, Papel úmido, Serragem, Restos de comida, Tinta, Pedacos de filme (negativos)” (BARRIO Apud NASSIF, 2010, s.p.). O próprio artista descreveu a tática que usou:

Avanço a pé por uma rua em meio aos transeuntes carregando um saco (como usados para farinha, (60kg) repleto de objetos deflagradores e, quando chego ao local determinado, despejo-o em plena via pública, continuando a caminhar; logo após, César Carneiro registra a reação dos passantes, etc., em 6 ou 7 disparos, caminhando logo em seguida para o carro (UTILITÁRIO) que numa rua transversal nos espera, com o motor ligado (Idem, Ibidem).

Em uma terceira vez, a obra foi exposta na manifestação *Do Corpo à Terra*, parte da mostra *Objeto e Participação*, realizada em Belo Horizonte em abril de 1970. Após a exposição, Barrio colocou 14 trouxas sangrentas no rio/esgoto Ribeirão Arrudas, o qual, na época, corria abertamente atrás do Parque Municipal. Desta vez, a obra criou uma tensão tão grande entre os espectadores que o Corpo de Bombeiros e a Polícia tiveram que intervir. Após o acontecimento, Barrio espalhou 60 rolos de papel higiênico pelas margens do Arrudas, a fim de sugerir uma limpeza do rio/esgoto. Contudo, essa última manifestação não gerou tanta comoção quanto às trouxas espalhadas, que ali ficaram até entrarem em decomposição.

Podemos perceber, a partir disso, que é na descontinuidade existente entre a produção de uma obra estética e sua recepção pelos espectadores que se inscreve a dimensão política. Conforme Racière (2010, p. 64), política e arte podem ser configuradas

como práticas do dissenso, dando novas configurações às experiências das formas sensíveis nos espaços de confronto.

Outra obra que denunciava as torturas cometidas pelos militares foi *A Morte no Sábado* (1975), (anexo 4), desenvolvida por Antônio Henrique do Amaral. A mesma tinha a intenção de denunciar a tortura e o assassinato do jornalista Vladimir Herzog, que segundo notícias falsas divulgadas pela polícia, havia cometido suicídio. Na tela, sobre um fundo negro, é retratado algo como se fosse um corpo com hematomas de pancadas, há cores vermelhas, amarelas e brancas que representam as vísceras sendo perfuradas por quatro garfos.

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 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 (CAVALCANTI, 2005, p. 153-154).

Em outra obra que também denuncia a tortura sofrida por Herzog – *Ainda a Morte no Sábado* (1976), (anexo 5) – Amaral introduziu um novo elemento que ajudava os garfos a perfurar as vísceras do corpo: uma espécie de coroa de Cristo, que também era utilizada nas torturas, sendo colocada na cabeça das vítimas e pressionada fortemente produzindo ferimentos e dores até que as/os presas/os políticas/os fizessem confissões e delações.

Antônio Henrique do Amaral deixa bem claro em um depoimento de 1986 como utilizava-se da arte para fazer denúncias e contestar contra o sistema vigente:

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. (AMARAL, 1986, s.p)

Amaral não foi o único artista plástico a denunciar o assassinato de Vladimir Herzog através de sua arte; em 1970, Cildo Meireles, em sua obra *Inserções em circuitos*

*ideológicos: projeto cédula* (anexo 6), carimbou em algumas notas de um cruzeiro a pergunta: “Quem matou Herzog?”. Meireles aproveitou a grande circulação das notas de um para criar uma forma de denúncia e investigação nacional em torno da falsa notícia de suicídio do jornalista. A principal intenção de Meireles ao fazer as indagações em dinheiro é que, embora o governo pudesse censurar os meios de comunicação mais populares como a televisão e o rádio, ninguém destruiria dinheiro para acabar com a dúvida.

### **Considerações Finais**

Como podemos perceber, a truculência e o controle da liberdade de expressão advindos da ditadura militar, desencadearam a revolta de artistas que se dispuseram a fazer uma arte contestatória, carregada de significados, forte e, de certa maneira, marginal. As/os artistas agiram como guerrilheiras/os e suas obras como armas contra um regime agressivo e intolerante. Contudo, para que essa arma fosse vista como tal, teve de sair dos museus e gelarias e ir para as ruas, a fim de entrar em contato direto com o público para assim expandir e espalhar a sua mensagem de resistência.

### **Referências Bibliográficas**

CAVALCANTI, Jardel Dias. *Artes plásticas: vanguarda e participação política – Brasil anos 60-70*. Campinas, 2005. 245 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas.

*Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

*Ensaio*, São Paulo. BRITO, Mário da Silva. "As metamorfoses de Oswald de Andrade" – p. 67), Volume 79 de Coleção Ensaio, Latin American documents, Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, 1972, 134 páginas.

*Est. Hist.* COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Arte engajada e transformação social: Hélio Oiticica e a exposição Nova Objetividade Brasileira* Rio de Janeiro, vol. 25, nº 49, p. 71-87, janeiro-junho de 2012.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1996.



FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Ed Loyola, 2010.

\_\_\_\_\_. O Sujeito e o Poder. In: RABINOW, P; DREYFUS, H. Michel Foucault: *Uma trajetória filosófica*. Para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FREITAS, Artur. *Arte e contestação: uma interpretação relacional das artes plásticas nos anos de chumbo – 1968-1973*. Curitiba, 2003. 217 f. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

GELPI, Laura Alves; FRANCO, Laura Röhrs; RIBEIRO, Thaís Marchand. *A arte como crítica sociocultural*, 2014. Disponível em [http://www.colegiomaededeus.com.br/revistacmd/revistacmd\\_v52014/artigos/a1\\_art\\_e.pdf](http://www.colegiomaededeus.com.br/revistacmd/revistacmd_v52014/artigos/a1_art_e.pdf). Acesso em seis de Abril de 2015 às 15:20.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

*História: Questões & Debates*. FREITAS, Artur. Poéticas políticas: as artes plásticas entre o golpe de 64 e o AI-5, UFPR: Curitiba, n. 40, 2004, p. 59-90.

MARTES, Joan. *The Grove Encyclopedia of American Art*. Oxford University Press, 2011, pp. 48-50.

MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles* (catálogo e textos). São Paulo: Cosac & Nayf, s/d.

MICELI, Sérgio. O papel político dos meios de comunicação de massa. In: SCHWARTZ, Jorge; SOSNOWSKI, Saúl. (Orgs). *O trânsito da memória*. São Paulo: Edusp, 1994.

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

\_\_\_\_\_. *Contra a Arte Afluente: O Corpo é o Motor da ‘Obra’*, p. 170. In: *Arte Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

\_\_\_\_\_. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

NASSIF, Andressa. *O significado político nas Trouxas Ensanguentadas, de Barrio*. Trabalho final na disciplina Teorias da Arte Contemporânea, do curso de pós-graduação lato sensu Artes Plásticas e Contemporaneidade, da Escola Guignard, da Universidade do Estado de Minas Gerais, maio de 2010. Disponível em: < <https://cartografiamentimental.wordpress.com/2011/01/18/o-significado-politico-nas-trouxas-ensanguentadas-de-barrio/>> Acesso em 1 de junho de 2015.

ORLANDI. Eni. *Análise de Discurso: Princípios e Procedimentos*. Campinas: Pontes, 2009, pp. 25-55.

Revista *Gaia*. São Paulo, USP, Ano I, n. 2, set-dez. 1989, p. 24-32

Revista *USP*. CAMPOS, Aroldo. Arte Construtiva no Brasil. São Paulo (30): 251 -261, Junho/Agosto 1996.

ROLNIK, Suely. *Uma insólita viagem à subjetividade fronteiras com a ética e a cultura*. Disponível em <http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/sujeticabourdieu.pdf>. Acesso em 30 de maio de 2016.

SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e pensamento*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANTIAGO, Silviano. “Repressão e censura no campo das artes na década de 70”. *Cadernos de Opinião*, 1979, v. 14.

SANTOS, Camila Geracelly Xavier Rodrigues dos. *Estudos sobre a arte conceitual e seus desdobramentos na arte de guerrilha durante o período da ditadura militar no Brasil*. Ano X, n.12. Dezembro/2014. NAMID/UFPB Disponível em <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/tematica> Acesso em 4 de junho de 2015.

## ANEXOS

### ANEXO 1



ANEXO 2



ANEXO 3



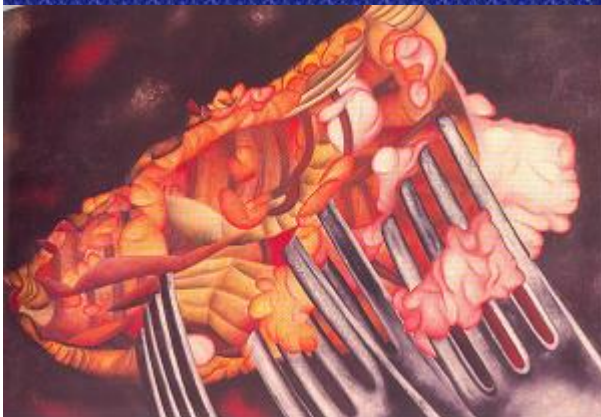
ANEXO 4

# XXVIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

LUGARES DOS HISTORIADORES: VELHOS E NOVOS DESAFIOS

27 A 31 DE JULHO DE 2015

FLORIANÓPOLIS - SC



ANEXO 5



ANEXO 6



