

A ARTE DE VANGUARDA E A CRÍTICA DE ARTE NO BRASIL (1950–1970)

Maria de Fátima Morethy Couto¹

RESUMO

Este texto relaciona-se a um curso de curta duração que ministrei no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc-SP, em janeiro de 2019, e deriva de pesquisas que empreendo há vários anos sobre arte de vanguarda e crítica de arte no Brasil do século XX. Escolhi tratar o tema de modo fragmentado, dividindo-o em três tópicos distintos. Centrando-me na análise de textos de época e nas discussões em torno da eficácia da arte de vanguarda e de poéticas experimentais em um país periférico como o Brasil, pretendo evidenciar as tensões políticas e sociais que marcaram o debate artístico-cultural do período (1950–1970).

Palavras-chave: Arte de Vanguarda. Crítica de Arte. Neoconcretismo. Nova Figuração Brasileira. Arte Conceitual.

ABSTRACT

This text relates to a short course I taught at the Center for Research and Training of SESC São Paulo, in January 2019, and derives from researches I have been undertaking for several years on avant-garde art and art criticism in twentieth-century Brazil. I have chosen to address this theme by splitting it into three distinct topics. Focusing the analysis on texts written at the time and the discussions around the effectiveness of avant-garde art and experimental poetics in a peripheral country such as Brazil, I intend to highlight the political and social tensions that marked the artistic-cultural debate of the period (1950–1970).

Keywords: Avant-Garde Art. Art Criticism. Neoconcretism. New Brazilian Figuration. Conceptual Art.

¹ Professora livre-docente de História da Arte da Unicamp, possui graduação em Psicologia pela UFF (1985), mestrado em História pela Unicamp (1993) e doutorado em História da Arte e Arqueologia pela Universidade de Paris I / Pantheon-Sorbonne (1999), com tese sobre a recepção da obra de Antonio Bandeira no Brasil e no exterior. Leciona no Departamento de Artes Plásticas do Instituto de Artes da Unicamp desde 2003 e, desde 2017, coordena o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais dessa instituição. É autora de *Por uma vanguarda nacional* (Editora da Unicamp, 2004) e de vários artigos sobre arte brasileira de vanguarda, arte moderna e contemporânea. E-mail: mfmcouto@iar.unicamp.br.

ENTRE BICHOS E PARANGOLÉS OU “ATÉ QUE ENFIM PODE-SE CHUTAR UMA OBRA DE ARTE!”

É possível afirmar que o período do pós-guerra no Brasil e em diversos países do continente sul-americano foi marcado pela difusão de um novo pensamento de vanguarda, de caráter universalista, e que contestava o grau de “modernidade” dos movimentos modernistas locais, de cunho majoritariamente nacionalista, denunciando seu atraso em relação às propostas das vanguardas europeias. Nesse novo contexto, o discurso crítico assume um tom utópico – por vezes positivista –, e a linguagem abstrata torna-se sinônimo de modernidade nas artes visuais.

Talvez um dos momentos mais fecundos de nosso debate artístico e historiográfico tenha sido aquele que se deu na sequência da introdução da arte abstrata no país, opondo o grupo neoconcreto aos concretistas. Contou com a participação de artistas e críticos de arte, e a experimentação formal e a investigação conceitual caminharam lado a lado, alimentando-se reciprocamente.

Para o poeta Ferreira Gullar, porta-voz e teórico do movimento carioca, o neoconcretismo representa “o momento em que a arte brasileira efetivamente assume a problemática radical da arte contemporânea e é também, e por isso mesmo, a primeira vez que, dentro desse processo, ela é realmente vanguarda” (GULLAR, 1984). Ele considerava ainda que o neoconcretismo se antecipou aos movimentos internacionais ao propor “uma linguagem efetivamente não figurativa, cuja expressão dispensa um espaço metafórico para se realizar” (apud AMARAL, 1977, p. 120). Em sua *Teoria do não objeto*, publicada poucos meses após o lançamento do *Manifesto Neoconcreto*, Gullar argumenta que o abandono do quadro de cavalete, a abolição das noções de moldura e base e o salto do plano pictórico para o espaço real praticados e/ou defendidos por grande parte dos artistas neoconcretos tornaram inoperantes as definições habituais opondo pintura e escultura. Para definir esses novos trabalhos, que “não são quadros nem esculturas nem objetos utilitários”, e que “se realizam fora de toda convenção artística”, Gullar forja a noção de *não-objeto*:

O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo *transparente* ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar rastro (apud idem).

Já Mário Pedrosa, outro grande apoiador do movimento, via o convite à participação do espectador como uma das maiores contribuições das investigações neoconcretistas. A esse respeito, escreve em 1965, comparando os *Penetráveis* de Hélio Oiticica aos *Bichos* de Clark:

[Nos *Penetráveis*] o sujeito se fechava em cor. Invadia-se de cor, sentia o contato físico da cor, tocava, pisava, respirava cor. Como na experiência dos *Bichos* de Clark, o espectador deixava de ser um contemplador passivo, para ser atraído a uma opção que não estava na área de suas cogitações convencionais cotidianas, mas na área das cogitações do artista, e destas participava, numa comunicação direta pelo gesto e pela ação (PEDROSA, 1998, pp. 356-7).

Pedrosa foi o primeiro crítico de arte no Brasil a defender de modo sistemático a arte abstrata (de tendência construtiva), após seu retorno do exílio nos Estados Unidos, em 1945. Considerava a arte construtiva um dos instrumentos mais poderosos para a criação de uma nova sociedade – moderna, e por isso mais justa –, e chegou a declarar, em 1957, que

os pintores ditos abstracionistas são os artistas mais conscientes da época histórica que estamos vivendo [pois] sabem que o papel documentário da pintura acabou. Sua função agora é outra: a de ampliar o campo da linguagem humana na pura percepção. (idem, 1986, p. 247)

Suas ideias tiveram grande ascendência sobre Gullar e os artistas do neoconcretismo, que se reuniam com frequência em seu apartamento no Rio de Janeiro. Pedrosa serviu ainda de intérprete e espécie de embaixador do grupo, dentro e fora do país, divulgando suas obras, projetos e ideias em artigos, conferências e encontros internacionais. No momento do lançamento do *Manifesto Neoconcreto*, em março de 1959, Pedrosa encontrava-se no Japão, onde fora estudar como bolsista da Unesco. Ao contrário de Gullar, portanto, ele não participou diretamente da redação do manifesto nem foi seu signatário. Contudo, como assinala Flávio Moura, “o não envolvimento direto de Pedrosa no neoconcretismo não diminui sua centralidade naquele processo [pois] é em torno dele que o construtivismo ganha corpo no Brasil” (MOURA, 2014, p. 156)².

Por outro lado, tanto Pedrosa quanto Gullar destacam em seus escritos a importância da obra de Lygia Clark para suas proposições teóricas. Pedrosa considerava os *Bichos* o ponto de inflexão na trajetória de Clark. A seu ver, a partir dos *Bichos* não era mais “a arte que ela (Clark) reverenciava, mas o comportamento diante da existência, a ação totalizadora da vida, a força catalisadora da atividade criativa (PEDROSA, 1998, p. 350). Ao manipular suas *Obras moles* afirma, entusiasmado: “Até que enfim pode-se chutar uma obra de arte!...” (COCCHIARALE; GEIGER, 1987, p. 151).

2 Para Moura, Pedrosa estava naquele momento preocupado com outras questões, como a construção de Brasília e a dimensão transformadora da nova capital do país. Além disso, em sua opinião, pesava também a diferença significativa de geração entre Pedrosa e o grupo neoconcreto. Prestes a completar 60 anos, Pedrosa, na análise de Moura, não estava mais em posição de confundir-se com eles assinando manifestos de vanguarda.

Gullar, por sua vez, relata que seu contato com uma obra de Clark, provavelmente um contrarrelevo ou um casulo, ocorrido em uma das muitas reuniões informais do grupo, foi essencial para que ele concebesse o conceito de não-objeto.

Lembro que pensei: Não é pintura, não é escultura; é um objeto. Mas, se eu disser que é um objeto, ora a mesa é objeto, a cadeira é um objeto. Portanto, esse trabalho da Lygia não é um objeto. Fui me sentar com os outros e disse: Descobri o nome. É um não-objeto. Mário Pedrosa argumentou: Não-objeto não é nada. Objeto é objeto do conhecimento. Mas o problema, argumentei, é que isso é um objeto-não; não é mais uma obra dentro das categorias individuais, mas continuava ser objeto (IMS, 1998, p. 36).

Cabe lembrar que foi a polêmica com os concretos paulistas, conduzida por Gullar, de um lado, e Waldemar Cordeiro, de outro, que uniu os artistas atuantes no Rio de Janeiro em torno de um eixo comum e forneceu o norte ao novo movimento. Ela teve início após a realização da I Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956, em que ambos os grupos expuseram juntos, ganhou as páginas dos jornais por meio de um acalorado debate entre os poetas em 1957, consolidou-se com a publicação do “Plano Piloto para a Poesia Concreta”, em 1958, e explodiu com o lançamento do *Manifesto Neoconcreto*, em março de 1959.

Se, até o início de 1957, paulistas e cariocas comprometidos com a defesa da abstração mostravam-se afinados em seu desejo de opor-se à representação temática ou anedótica nas artes visuais, em 1959 as divergências conceituais entre os grupos se fazem incontornáveis³. O *Manifesto Neoconcreto*, lançado em março de 1959 no “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil*, denuncia a “exacerbação racionalista” do grupo paulista e propõe “uma nova compreensão de toda a arte dita abstrata, de caráter geométrico, com o objetivo de eliminar os preconceitos cientificistas que criam uma barreira entre essa arte e o público”. Seus signatários acreditavam que na linguagem artística “as formas geométricas perdem o caráter objetivo da geometria para se fazerem veículos da imaginação”.

Ao abrir-se a experiências lúdicas e simbólicas, ao questionar a noção tradicional de obra de arte e a concepção do artista enquanto gênio criador, o neoconcretismo ofereceu novas perspectivas de investigação a todos aqueles que, opondo-se à arte figurativa, não se identificavam com o racionalismo e o caráter projetual da arte concreta nem tampouco com a expressão

3 Veja-se, a este respeito, o texto de Waldemar Cordeiro “Teoria e prática do concretismo carioca”, publicado em 1957, no qual ele acusa os concretistas cariocas de não terem dado “o salto qualitativo que possibilite situar o problema da arte de vanguarda em termos diretos”, afirmando que a diferença entre os dois grupos “é mais profunda do que pode parecer à primeira vista” (apud AMARAL, 1977, p. 134).

francamente subjetiva da pintura informal, que começava a atrair a atenção de críticos e marchands no país. Os integrantes do neoconcretismo, em seu conjunto, abordavam a arte por um viés utópico e procuravam evidenciar a função da experimentação em todo programa de emancipação social. Apesar de algumas diferenças conceituais, percebe-se uma clara convergência do grupo em relação ao desejo de reformular a relação sujeito–objeto artístico e a própria experiência estética. Na opinião de Renato Rodrigues da Silva, os artistas neoconcretos abriram diversas frentes interdisciplinares de trabalho e “acabaram renovando os meios artísticos tradicionais (pintura, escultura e gravura), combinando-os com poesia, arquitetura, teatro, dança, confecção de livros e desenho gráfico” (SILVA, 2014, p. 2):

De fato, propostas interdisciplinares abundaram nesse período: vários poetas e artistas desenvolveram suas versões dos livros-poemas; Reynaldo Jardim e Lygia Pape encenaram o *Ballet Neoconcreto* (1958-1959) duas vezes, cruzando artes visuais, dança e música; Lygia Pape criou uma série de poesias visuais (a partir do uso da gravura); e Reynaldo Jardim propôs o *Teatro Integral* (1960), misturando teatro, arquitetura e poesia (ibidem, p. 16).

O fato de atuarem à margem do circuito internacional de arte não se configurava como um empecilho, ao contrário. Como aponta Sonia Salzstein, esta situação “parecia vir a calhar, dada a radicalidade que a saga do modernismo àquela altura reclamava, em face do estado malparado em que, segundo eles, as coisas se encontravam por toda parte” (SALZSTEIN, 2011, p. 108).

Entretanto, estabelecidas as divergências com o grupo de São Paulo e elucidadas suas propostas, o grupo do Rio de Janeiro, que jamais fora extremamente coeso, dispersou-se, e seus membros deram prosseguimento às suas experimentações de forma individual. Dois anos após o lançamento do *Manifesto neoconcreto* foi realizada a terceira e última exposição do grupo, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em abril de 1961. Neste mesmo ano, o “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil*, espaço privilegiado de divulgação das ideias do grupo carioca, foi reduzido drasticamente de tamanho e pouco depois encerrado.

Outro fator que colaborou para o fim do movimento e o esfriamento da polêmica entre concretos e neoconcretos foi a mudança de Ferreira Gullar para Brasília, também em 1961, para assumir a direção da Fundação Cultural do Distrito Federal no governo do recém-empossado presidente João Goulart. Ao retornar para o Rio, no ano seguinte, Gullar renega sua experiência vanguardista para atuar, junto ao CPC da UNE, em defesa da cultura popular e da participação do intelectual na luta pela autonomia do país. Passa então a clamar por uma “arte popular revolucionária”,

a serviço do povo. A arte, declara em seu livro *Cultura posta em questão*, “deve ser um meio de comunicação coletiva e a obra deve atuar como um veículo de conscientização do público ao invés de ser apenas a face aparente do extremo subjetivismo de seu autor” (GULLAR, 1965, p. 5).

Todavia, o processo de reflexão posto em marcha pelo neoconcretismo não se esgotou com o fim do grupo, em 1961. Na opinião de Ronaldo Brito (1999), a prática questionadora das convenções artísticas, a inteligência crítica diante dos modos vigentes de organização formal, a abertura ao excesso e ao aleatório praticada pelos neoconcretos levaram a uma mudança do estatuto social da arte no Brasil⁴.

Referência obrigatória na historiografia sobre as vanguardas construtivas no Brasil, o estudo de Brito, publicado primeiramente em livro em 1985, foi um marco no processo de retomada de interesse pelo neoconcretismo, após o fim da ditadura militar. Atualizando as ideias de Gullar, Brito reafirma a radicalidade das propostas neoconcretas, descrevendo o movimento como “uma série de experiências de laboratório” que “colocaram as questões mais avançadas e produtoras de ruptura da época”. Mantém, todavia, um forte – e a meu ver exagerado – antagonismo entre concretos (dogmáticos e racionais) e neoconcretos (intuitivos e sensíveis), reafirmando a retórica da época, de tom belicoso.

Vanguarda de tipo aristocrática, o neoconcretismo, segundo Brito, privilegiava o momento de concepção do trabalho em detrimento de sua inserção social e beneficiava-se da ausência de pressões por parte do mercado, operando de um modo quase marginal em um circuito bastante atrasado⁵. Sua análise vai além ao lançar a hipótese de que o neoconcretismo deve ser considerado “o resultado de uma crise local: a impossibilidade de os agentes culturais brasileiros continuarem pensando no interior do quadro de referência construtivo exclusivamente”. Para Brito, o movimento

representou a um só tempo o vértice da consciência construtiva no Brasil e sua explosão. Em seu interior estão os elementos mais sofisticados imputados à tradição construtiva e também a crítica e a consciência implícita da impossibilidade de vigência desses elementos como projeto de vanguarda cultural brasileira (BRITO, 1999, p. 53).

4 De modo semelhante, Sonia Salzstein (2011, p. 112) considera que o neoconcretismo é “notável porque conduziu à própria liquidação da noção institucional de movimento, e porque abriu caminhos insuspeitos à produção artística que a ele se seguiu”.

5 Carlos Zílio (1983, p. 25) chegou a comparar os neoconcretistas aos primeiros modernistas, ressaltando o quanto a situação econômica privilegiada de diversos representantes do movimento carioca favoreceu uma atitude independente e experimental.

ARTE ENGAJADA E TRANSFORMAÇÃO SOCIAL OU “DA ADVERSIDADE VIVEMOS!”

“No Brasil, hoje, para se ter uma posição cultural atuante, que conte, tem-se que ser contra, visceralmente contra tudo o que seria em suma o conformismo cultural, político, ético, social. Da adversidade vivemos!”. Assim escreve Hélio Oiticica, à guisa de conclusão e em tom de revolta, no texto de apresentação da exposição *Nova Objetividade Brasileira*, ocorrida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em abril de 1967. Esta mostra insere-se em um conjunto de exposições realizadas em galerias e museus do Rio de Janeiro e de São Paulo, entre 1964, ano da deposição de João Goulart pelo exército brasileiro e da implantação do regime militar, e 1968, ano da decretação do Ato Institucional n. 5 (AI-5), o qual outorgava ao presidente da República poderes para fechar provisoriamente o Congresso, intervir nos estados e municípios, cassar mandatos e suspender direitos políticos, assim como demitir ou aposentar servidores públicos.

Até fins de 1968, contudo, ainda havia relativo espaço no Brasil para contestação política, conforme aponta Roberto Schwarz em texto célebre⁶. Destaque-se, por exemplo, as peças do Teatro de Arena e do Grupo Opinião apresentadas nesses anos ou as músicas de protesto que marcaram os Festivais da Canção. Cabe registrar ainda que, nesse período, alguns de nossos museus de arte serviram de espaço de experimentação e de resistência, acolhendo proposições artísticas de cunho crítico e reflexivo. Em seu estudo sobre arte conceitual, Cristina Freire salienta que certos museus brasileiros, durante o regime militar, tornaram-se o “epicentro da subversão das normas rígidas e de noções aceitas e naturalizadas”, funcionando como território de liberdade, sem distinguir em seu interior espaço de criação e de exposição de obras (FREIRE, 2004, p. 26). Também Dária Jaremtchuk (2006, p. 92) destaca que houve, nesses anos, a formação de “uma pequena rede de espaços expositivos caracterizada por oposição às dimensões simbólicas das instituições oficiais da arte”. A autora cita três instituições museológicas – MAM-RJ, MAC-USP e a Pinacoteca de São Paulo – como exemplos de “verdadeiros espaços de resistência porque apresentavam políticas culturais diferenciadas, dentre elas, o apoio às poéticas artísticas experimentais críticas”. Assim, enquanto o MAM-SP atravessava uma crise sem precedentes, em função da doação de todo seu acervo à Universidade de São Paulo por seu presidente e fundador, Francisco Matarazzo Sobrinho, e só reiniciaria suas atividades em 1969 com os *Panoramas da Arte Brasileira*, o MAM-RJ despontava como lugar

6 Trata-se do texto “Cultura e política, 1964-1969. Alguns esquemas”, escrito entre 1969 e 1970. Nele, Schwarz afirmava que “apesar da ditadura da direita, há relativa hegemonia cultural da esquerda no país” e que “sua produção é de qualidade notável nalguns campos” (SCHWARZ, 1978, p. 62).

privilegiado de encontros e debates de artistas e intelectuais interessados em promover as novas correntes de vanguarda.

As exposições mencionadas, que compreendiam, entre outras, as mostras *Opinião 65* e *Opinião 66*, realizadas no Rio de Janeiro, e *Propostas 65* e *Propostas 66*, realizadas em São Paulo, reuniam o trabalho de artistas interessados em instituir um diálogo crítico com a realidade nacional, ao mesmo tempo em que promoviam, por meio de debates e da publicação de textos diversos, a integração entre prática artística e reflexão teórica. Compartilhavam, portanto, de um mesmo espírito crítico e foram “a arena mais potente das ideias da vanguarda brasileira durante os anos 1960, (...) quebrando as fronteiras da recepção da arte pelo público e sendo o palco, por excelência, das experimentações formais dos artistas” (REIS, 2005, p. 165).

Participaram dessas exposições jovens artistas como Antonio Dias, Rubens Gerchman, Carlos Vergara, Roberto Magalhães, Carlos Zílio, Glauco Rodrigues, Pedro Escosteguy, José Roberto Aguilar e Wesley Duke Lee, ao lado de representantes da geração concreta/neoconcreta, como Hélio Oiticica, Ivan Serpa, Geraldo de Barros, Lygia Pape e Waldemar Cordeiro, e de artistas estrangeiros (no caso de *Opinião 65* e *66*).

Ainda nesse contexto, merecem igual destaque as JACs, mostras sobre a Jovem Arte Contemporânea organizadas anualmente por Walter Zanini a partir de 1967, durante sua gestão como diretor do MAC-USP, e que tiveram oito edições. As JACs consagraram-se como um dos espaços privilegiados da arte experimental no Brasil, incentivando a difusão de formas de expressão artística efêmeras e não comerciais, como os *happenings*, a arte postal, a videoarte. A ideia, como aponta Dária Jaremtchuk (1999), era tornar o museu um grande espaço de convivência e produções de artistas, e não exibir obras acabadas.

Assim, finda a euforia desenvolvimentista que marcara os anos 1950, a referência a Mondrian e Malevitch parece não fazer mais sentido para boa parte dos jovens artistas, que se empenham em estabelecer um contato direto e imediato com o público. Para tanto, buscam inspiração em notícias de jornal, histórias em quadrinhos, programas de televisão ou situações do cotidiano. Rubens Gerchman, por exemplo, retrata seres anônimos, que se espremam em ônibus ou “caixas de morar”, além de partidas de futebol e concursos de miss. Wanda Pimentel, por sua vez, volta-se para o espaço doméstico e representa figuras humanas fragmentadas em ambientes do dia a dia. Já Antonio Manuel serve-se do próprio jornal ou de sua matriz de impressão (os chamados *flans*) como suporte de seu trabalho. No campo do tridimensional, “objetos” e “caixas” destacam-se nos salões e exposições do período, confirmando a rejeição das “posições esteticistas em favor de

vínculos imediatos com a existência ao redor” (ZANINI, 1983, p. 736)⁷. Lygia Pape, por exemplo, deixa de lado suas experiências abstratas e leva-nos a pensar na dicotomia entre arte viva e morta ao apresentar, em 1967, na mostra *Nova Objetividade Brasileira* sua *Caixa de baratas*, construída com baratas mortas coladas num espelho, ao lado de sua *Caixa de formigas*, que reunia um pedaço de carne crua e saúvas vivas.

Outros artistas da geração concretista/neoconcretista também abandonam a abstração, entre eles Geraldo de Barros, Maurício Nogueira Lima e Waldemar Cordeiro. Este último, que atuara como líder do grupo concreto paulista nos anos 1950, decreta o fim da “arte concreta histórica em 1963”, lançando o conceito de arte concreta semântica, capaz “de abordar, no terreno da materialidade mais imediata e comum a problemática contingente dos acontecimentos sociais” (CORDEIRO, 1965). Seus *popcretos* – quadro-objetos construídos a partir de fragmentos de objetos do cotidiano e sucata – são exemplos de sua virada em prol de uma arte realista, ou conectada ao real, nos termos discutidos por Pierre Restany e os novos realistas na França.

Em dezembro de 1965, Cordeiro organiza a mostra *Propostas 65*, com o intuito de apresentar e discutir o “realismo atual do Brasil”. O pequeno catálogo publicado na ocasião reuniu textos de artistas e críticos que versavam sobre temas como “Sobre a vanguarda”, “Por que o feminismo”, “No limiar de uma nova estética”, “Propaganda: educação ou deseducação em massa”, “Realismo ao nível da cultura de massa” e “Um novo realismo”. Este último texto, de autoria do físico e crítico de arte Mario Schenberg, tratou do interesse dos jovens artistas brasileiros por “imagens habituais, estereotipadas, e por objetos de emprego corrente”. Na opinião de Schenberg, as correntes abstracionistas desempenharam papel relevante na atualização da arte brasileira com as vanguardas internacionais, mas não lograram criar uma expressão artística efetivamente nacional, “não ajudaram a definir melhor a nossa fisionomia cultural (...). Essa tarefa histórico-cultural ficou reservada para as novas formas de realismo” (SCHENBERG, 1965)

Também Pedro Escosteguy, em seu texto “No limiar de uma nova estética”, ressalta a importância de uma arte engajada, que escape da mera contemplação. Uma arte estritamente baseada em elementos estéticos, afirma Escosteguy,

não corresponde aos anseios coletivos (...) O artista que não se refugia em valores estéticos tradicionais, rechaçando a arte pela arte endereçada às minorias inoperantes, parte para uma semântica positiva de protesto e de denúncia (ESCOSTEGUY, 1965).

7 Faz-se necessário apontar que a chamada pintura informal continuava a fazer sucesso no país, conquistando prêmios nacionais e internacionais em bienais de arte, incluindo-se aqui a Bienal de São Paulo, e êxito junto ao público comprador.

Médico e poeta, Escosteguy compreendia a arte de vanguarda como consciência crítica da realidade social e mesclava o visual e o verbal em suas obras, conferindo-lhes grande impacto simbólico.

A diversidade das obras expostas nas mostras mencionadas será tomada como um dado positivo pelos artistas e críticos envolvidos nesse debate. Oiticica (1986, p. 84), por exemplo, chega a afirmar, no texto de apresentação da exposição *Nova Objetividade Brasileira*, que a “falta de unidade de pensamento” é uma característica importante” do momento em que viviam. Neste texto, que se tornou referência para o estudo das artes do período, Oiticica discorre sobre as múltiplas tendências vanguardistas então em curso no Rio de Janeiro e em São Paulo, identificando seis pontos em comum da nova arte brasileira que a diferenciavam das grandes correntes dominantes no plano internacional. Seriam eles:

1 – vontade construtiva geral; 2 – tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3 – participação do espectador (corporal, táctil, visual, semântica etc.); 4 – abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5 – tendência para proposições coletivas (...); 6 – ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte (idem).

Vários desses tópicos têm relação direta com as questões abordadas pelos neoconcretos, como observa Paulo Reis ao afirmar que Oiticica constrói uma linearidade histórica entre o passado mais recente (anos 1950) e o momento atual (anos 1960), justificando a presença crescente do objeto na arte brasileira e a especificidade da participação do espectador (REIS, 2005, p. 142).

Na opinião de Sérgio Martins (2013), Oiticica, nesses anos, procura expandir para um campo cultural mais alargado as formulações que começara a conceber a partir de suas experiências neoconcretas e de seu entendimento amplo do legado de Mondrian, relacionando-as a seu interesse recente pelo conceito de antropofagia. Seu desejo de criar “uma cultura tipicamente brasileira, com características e personalidade próprias” (OITICICA, op. cit., p. 94), sem deixar de lado o experimental, faz-se presente não apenas em seus textos, mas também em obras como *Tropicália*, ambiente/instalação que ele monta pela primeira vez em *Nova Objetividade Brasileira*. Como explica o próprio artista:

Tropicália é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente “brasileira” ao contexto atual de vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional (...) [e] veio contribuir fortemente para essa objetivação de uma *imagem brasileira* total, para a derrubada do mito universalista da cultura brasileira, toda calcada na Europa e na América do Norte, num arianismo inadmissível aqui (ibidem, pp. 106-8).

Do grupo neoconcreto, Oiticica foi um dos artistas mais preocupados em conferir à sua prática uma dimensão política capaz de interferir no tecido social, *permanecendo porém fiel a um pensamento de vanguarda*. No texto em questão, alinhando-se parcialmente a Ferreira Gullar, ele defende a necessidade de participação total do artista, do intelectual em geral, nos acontecimentos e nos problemas do país e do mundo e declara que o fenômeno da vanguarda no Brasil dos anos 1960 “não é mais (...) questão de um grupo provindo de uma elite isolada, mas uma questão cultural ampla, de grande alçada, tendendo às soluções coletivas” (OITICICA, 1986, p. 95). Contudo, como observa Sérgio Martins (2013, p. 72), se para Gullar as contradições do processo de modernização brasileiro exigiam escolhas radicais, para Oiticica, elas demandavam que as vivenciássemos por inteiro, tal como ele propõe em seu trabalho. Assim, para Martins, *Tropicália* deve ser compreendida como “um terreno fantasmático”, que deve ser atravessado e vivido, e não interpretado ou assimilado como uma típica imagem brasileira⁸.

O acirramento da censura e da perseguição aos opositores do regime após a decretação do AI-5, em 13 de dezembro de 1968, provocará uma verdadeira fratura no cenário artístico e intelectual brasileiro, criando uma legião de clandestinos, refugiados e presos políticos, de mortos e desaparecidos. Mário Pedrosa, que jamais renegaria o potencial revolucionário da arte abstrata, solicita asilo no Chile onde leciona e atua como diretor do Museu da Solidariedade até ocorrer o golpe contra Salvador Allende. Parte então para o México e em seguida para Paris, onde Lygia Clark residia desde 1968. Ferreira Gullar, sabidamente comprometido com o Partido Comunista Brasileiro, inicia um triste périplo por Moscou, Santiago do Chile, Lima e Buenos Aires. Hélio Oiticica, por sua vez, parte para Londres no final de 1968, poucos dias antes da decretação do AI-5. Volta ao Brasil em 1970 para logo em seguida embarcar para Nova York, como bolsista da Fundação Guggenheim, ali residindo até 1978. Em Nova York também vivia Rubens Gerchman, que deixara o Brasil em 1968, após ser contemplado com o prêmio de viagem ao exterior no 16º Salão Nacional de Arte Moderna. Esta mobilidade forçada de artistas e agentes culturais brasileiros interrompeu projetos e ações político-culturais de grande relevância coletiva, mas também acabou por promover a constituição de redes informais de trocas e intercâmbios internacionais, que conferiram relativa visibilidade, mas em contextos ampliados, à produção artística contemporânea brasileira⁹.

8 Cabe lembrar que em seu estudo seminal sobre Oiticica, Celso Favaretto (1992, p. 141) já apontara que *Tropicália* cria uma linguagem de resistência à diluição, pois “não produz uma ideia totalizadora de Brasil (...) No labirinto, experimenta-se o ilimitado e a indeterminação, a transmutação como perda da identidade na construção de diferentes identidades”.

9 Ver, a este respeito, artigo de minha autoria (COUTO, 2016).

ARTE E DITADURA MILITAR NO BRASIL OU “QUEM MATOU VLADIMIR HERZOG?”

Essa pergunta foi carimbada em cédulas de 1 (um) cruzeiro pelo artista Cildo Meireles, que as colocou em seguida de volta em circulação. Meireles serviu-se de uma prática então corriqueira no Brasil, a de escrever em notas de dinheiro, como forma de protesto. Este trabalho pertence à série *Inserções em Circuitos Ideológicos*, que vinha sendo realizada pelo artista desde o início dos anos 1970 e que consistia em intervenções em cédulas de dinheiro e em vasilhames de Coca-Cola. Destaca-se porém dos outros trabalhos da série ao desafiar, ainda que de modo anônimo, o regime militar. Segundo Meireles,

as *Inserções* nasceram da necessidade de se criar um sistema de circulação, de troca de informações, que não dependesse de nenhum tipo de controle centralizado; (...) devem ser vistas como ações e não como objetos de arte (...) são a negação da autoria, do *copyright* (...) e podem ser realizadas por qualquer um, mas sem fins comerciais (apud SCOVINO, 2009, p. 221).

A relação desta série com o pensamento de Duchamp é por ele evocada em várias ocasiões, ainda que na chave de oposição. Em entrevista concedida em 1995, Meireles afirma que os *ready-mades* duchampianos

eram a culminação da história do objeto no sistema clássico de arte. (...) Com as *Inserções*, queria fazer uma coisa que significasse o caminho inverso. [As *Inserções*] me interessavam como prática individual frente à hegemonia do poder. Queria criar um mecanismo de expressão do sujeito frente à sociedade (idem).

A pergunta lançada por Meireles nas cédulas de dinheiro refere-se ao assassinato do jornalista Vladimir Herzog, aos 38 anos de idade, nas dependências do quartel do DOI-Codi, órgão de repressão ligado ao exército brasileiro, em São Paulo, no dia 25 de outubro de 1975. Herzog apresentara-se no início daquela manhã para prestar depoimento sobre sua suposta ligação com o Partido Comunista Brasileiro, após agentes policiais o procurarem na véspera em seu local de trabalho. A versão oficial de sua morte, corroborada por uma fotografia e por um laudo médico, era a de que ele teria se suicidado, enforcando-se com o cinto de seu macacão de prisioneiro. Desnecessário dizer que a tese do suicídio não convenceu a ninguém. A tortura a presos políticos havia se tornado uma prática sistemática da ditadura brasileira e atingira tamanha proporção que começara a ser objeto

de crítica e denúncia por órgãos internacionais ligados aos direitos humanos, como relata James Green em *Apesar de vocês*¹⁰.

O assassinato de Herzog foi mais um triste marco na história da ditadura militar brasileira e contribuiu para seu esgotamento. No dia 31 de outubro de 1975, um culto ecumênico em memória do jornalista, conduzido conjuntamente por um cardeal, um rabino e um pastor, atraiu 8 mil pessoas à Praça da Sé, no centro de São Paulo, e transformou-se em um protesto silencioso contra o regime, que chegou ao fim apenas em 1985, mas que passou por um lento e controlado processo de afrouxamento a partir de 1978, quando o presidente Geisel revogou o AI-5. Vários exilados retornam então ao Brasil, sob a promessa da anistia.

Cildo Meireles iniciou-se nas artes na segunda metade dos anos 1960 e, embora não goste de falar de influências, cita Clark e Oiticica como dois artistas brasileiros que foram importantes em sua formação. Com Oiticica chegou a trocar ideias sobre questões gerais de arte quando ambos residiam em Nova York. Meireles não se considera um “artista político”, nem acredita que a arte conceitual no Brasil teve cunho essencialmente político. Em entrevista concedida a Frederico Moraes em 2008, Meireles afirma a este respeito:

Tenho ojeriza a qualquer forma de arte panfletária, que é o risco que corremos quando se tematiza o trabalho de arte com um viés político. Assim, não penso que a situação política tenha sido o elemento desencadeador da minha “geração” e menos ainda do meu trabalho. Aceito, porém, que na minha obra existam trabalhos políticos. (...) Da mesma forma, reafirmo que minhas obras não sendo, na origem, políticas, podem se tornar políticas em determinadas circunstâncias ou momentos (apud SCOVINO, 2009, p. 224).

Contudo, como ele próprio declara na mesma entrevista, “a nova situação política foi se impondo a todos e a tudo”. E aponta *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*, de 1970, como uma de suas obras claramente políticas. A menção ao preso político, no título da obra, é ambígua pois poderia apenas evocar ou celebrar um personagem do passado e não aludir à situação presente. Mas a ação radical proposta por Meireles não deixa dúvidas de sua intenção. Ela se insere em uma mostra que marcou época,

10 Green aponta que desde 1969 um conjunto de acadêmicos, religiosos, exilados brasileiros e ativistas políticos procurava informar o público norte-americano sobre a situação política do Brasil, mas a partir de 1973, com o golpe de Estado no Chile, as denúncias se amplificaram e cresceu o interesse pelo tema da violação de direitos humanos na América Latina. Em 1977, ano da chegada de Jimmy Carter à Casa Branca, as palavras “prisão, tortura e repressão (...) tornaram-se sinônimos da caracterização dos regimes militares que tinham assumido o poder por toda a América Latina” (GREEN, 2009, p. 29).

Do corpo à terra, realizada em 1970 no Parque Municipal de Belo Horizonte, no estado onde ocorrera a Inconfidência Mineira.

Como explicou o curador da mostra, o crítico Frederico Morais,

pela primeira vez, no Brasil, artistas eram convidados não para expor obras já concluídas, mas para criar seus trabalhos diretamente no local. (...) No parque os trabalhos se desenvolveram em locais e horários diferentes, o que significa dizer que ninguém, inclusive os artistas e o curador, presenciou a totalidade das manifestações individuais (...) Todos os artistas receberam uma carta assinada pelo presidente da Hidrominas [empresa pública que patrocinava o evento], autorizando-as a realizar os trabalhos no parque (...) o que iria estimular mais ainda a radicalidade dos trabalhos (MORAIS, 2001 [1970], p. 18).

A ação de Meireles consistiu em amarrar dez galinhas vivas em um poste de madeira e atear fogo, queimando-as vivas. Além das cinzas, restaram da ação algumas poucas fotografias e talvez uma lembrança amarga para quem assistiu à cena. Tratava-se de um gesto radical, que somente pode ser compreendido ou tolerado se relacionado ao momento de forte tensão política e social pelo qual passava o país.

Mas a ação de Cildo não foi a única, nessa mostra, a aludir à violência social. Luiz Alphonsus também se serviu do fogo para ressaltar a violência de um mundo militarizado, ao incendiar uma faixa de cerca de quinze metros de plástico que ele estendera no Parque Municipal, em uma referência ao napalm utilizado na guerra do Vietnã contra a população civil. O plástico, contorcido pelo fogo, grudou na grama e permaneceu queimando por horas a fio. Artur Barrio, por sua vez, lançou anonimamente trouxas compostas por matéria orgânica, ossos e sangue no córrego que atravessa o parque. Suas famosas trouxas ensanguentadas apareceram boiando na superfície do riacho e chamaram a atenção de curiosos, do corpo de bombeiros e da polícia local, como comprovam fotos de época. Sua ação também extrapolou os limites convencionais da arte, ao evocar – ou simular – a mutilação e a “desova” de corpos praticada por grupos de extermínio então atuantes.

Tais ações, imprevistas, efêmeras, driblavam o controle da censura ao mesmo tempo em que lançavam no espaço público questões reprimidas, proibidas. Elas exemplificam e dão forma à noção forjada meses antes do evento por Frederico Morais no texto “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra”, publicado originalmente na *Revista Vozes* de fevereiro de 1970. Refiro-me à noção da arte como “uma forma de emboscada” e do artista como um “guerrilheiro”, capaz de “tudo transformar em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano” (ibidem, p. 171).

Nascido em Belo Horizonte, Morais chegara ao Rio de Janeiro em 1966, com 30 anos de idade, e passara a participar ativamente da elaboração e divulgação (por meio de sua coluna de artes do *Diário de Notícias*) de diversos eventos de vanguarda. Seu nome está diretamente relacionado a exposições, salões de arte e eventos extramuros inovadores dos anos 1960/70, e a importância de sua atuação nesses tempos difíceis não pode ser menosprezada. Em vários textos de época, Morais discutiu a função transgressora de um artista de vanguarda que atuava em uma sociedade dividida; pressionada, por um lado, pela força repressiva da ditadura e, por outro, pelo sonho da luta armada e pelo vigor da contracultura. Como afirma Artur Freitas:

Frederico Morais teve importante papel intelectual quando soube como poucos diagnosticar, sob a forma de analogias, a extensão da fratura que se punha entre arte, política e sociedade. (...) Em muitos de seus textos, lançou teses polêmicas, certamente, mas não raro generosas e politizadas, quase sempre urgentes e via de regra comprometidas com um sentido apurado de atualidade. (...) Em suma, foi um típico *crítico militante* – um propulsor de ideias e um engenhoso inventor de seu tempo (FREITAS, 2007, p. 10)¹¹.

Em seu texto “Contra a arte afluyente...”, Morais serve-se do jargão militar, que enfatiza a ideia de combate, de luta, para defender uma produção local, de caráter experimental, que atuava de forma crítica nas bordas do sistema de arte e fora do mercado mas que não se submetia a posições ideológico-partidárias declaradas. Ao artista brasileiro de vanguarda – quer trabalhasse dentro ou fora dos museus e salões – caberia, a seu ver, não mais realizar obras dadas à contemplação, mas propor situações que deveriam ser vividas e experimentadas. Ele deveria agir “imprevistamente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada” e de modo “a criar um estado permanente de tensão, uma expectativa constante” (MORAIS, 2001 [1970], p. 171). Nesta concepção, que privilegia o aleatório, o acaso, não apenas o artista, mas também o público e o crítico mudariam constantemente de posição, deixando de assumir papéis fixos e definidos de antemão.

Se a herança neoconcreta é por ele valorizada, em especial no que diz respeito à participação do espectador, Morais vai além dos paradigmas do movimento ao afirmar que o que vale é a ideia, a proposta. Por outro lado, rejeita uma arte fascinada pela tecnologia, dominante nos países

11 Freitas aponta ainda a presença de argumentos e noções similares em textos escritos por artistas latino-americanos no mesmo período, tais como Luis Camnitzer, Julio Le Parc e León Ferrari, que também tratavam da relação entre arte experimental e política.

desenvolvidos, em favor de uma “arte pobre, subdesenvolvida, brasileira”, que trabalhe com materiais banais, com os “detritos da sociedade consumista”. “Nada de materiais nobres e belos, nada além do acontecimento, do conceito”, proclama. “No caso brasileiro, o importante é fazer da miséria, do subdesenvolvimento, nossa principal riqueza” (MORAIS, 1975, p. 34). Moraes afirmava assim sua crença no poder revolucionário e estratégico das manifestações artísticas dos países subdesenvolvidos, tese que era compartilhada por muitos intelectuais do período, entre eles Mário Pedrosa.

Em entrevista concedida a Francisco Bittencourt e publicada no *Jornal do Brasil* em maio do mesmo ano, suscitada pela realização da mostra *Do corpo à Terra*, Moraes declara que

nosso problema não é ético – contra o onanismo estético. Vanguarda não é atualização dos materiais, não é arte tecnológica. É um comportamento, um modo de encarar as coisas, os homens e os materiais, é uma atitude definida diante do mundo. É o precário como norma, a luta como processo de vida. (...) Trabalhamos com fogo, sangue, ossos, lama, terra ou lixo. O que fazemos são celebrações, ritos, rituais sacrificatórios. Nosso instrumento é o próprio corpo – contra os computadores. Usamos a cabeça – contra o coração. E as vísceras, se necessário (apud FREITAS, 2007, pp. 238-9).

Anos mais tarde, Moraes censuraria a “retórica afirmativamente dogmática, a lembrar a linguagem de outros manifestos da vanguarda histórica” que utilizava no período em vários de seus textos¹². Contudo, essa retórica revela o desejo de manter a autonomia de pensamento e a consciência crítica em um ambiente de grande tensão pública, no qual a liberdade individual era cerceada e o espaço para utopia e projetos coletivos encolhera drasticamente.

12 Devo ressaltar que nos anos 1980, período de distensão política e da emergência de uma geração de artistas, Moraes revisará várias de suas teses, em especial as que dizem respeito à importância da ideia no processo do fazer artístico, dizendo-se agora preocupado em “compreender, antes de julgar”, e em “acompanhar o que está acontecendo”. Oposições radicais e tomadas de posições políticas não mais pareciam ser bem vindas em um momento em que se celebrava a liberdade recém reconquistada.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte*. Rio de Janeiro / São Paulo: MEC / Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977. Catálogo de exposição.
- _____. *Textos do Trópico de Capricórnio*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- BRETT, Guy. *Brasil Experimental. Arte/vida: proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: ContraCapa, 2005.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999 [1a ed. 1985].
- CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Ana Bela. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.
- CORDEIRO, Waldemar (org.). *Propostas 65: Exposição e debates sobre aspectos do realismo atual do Brasil*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, dez. 1965. Catálogo de exposição).
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. “Between Paris and London: Contacts and Exchanges of South American Artists in Europe (1950–1970)”. *Artl@S Bulletin*, Paris, vol. 5, n. 1, pp. 71-91, 2016.
- ESCOSTEGUY, Pedro. “No limiar de uma nova estética”. In: CORDEIRO, W. (org.). *Propostas 65*, catálogo da exposição homônima. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, dez. 1965.
- FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.
- FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha*. São Paulo: Edusp, 2013.
- GREEN, James N. *Apesar de vocês: Oposição à ditadura militar brasileira nos Estados Unidos, 1964–1985*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GULLAR, Ferreira [José Ribamar Ferreira]. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- _____. *Vanguarda e subdesenvolvimento: Ensaio sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- _____. “Arte neoconcreta: uma experiência radical”. *Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro: Neoconcretismo/1959–1961*. Rio de Janeiro: Galeria de arte BANERJ, set. 1984.
- _____. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan, 1998.
- INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira: Ferreira Gullar*. Rio de Janeiro, n. 6, set. 1998.
- JAREMTCHUK, Dária. *Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1999.
- _____. “Espaços de resistência: MAM do Rio de Janeiro, MAC USP e Pinacoteca

- do Espaço de São Paulo”. *Cadernos da Pós-graduação do Instituto de Artes* (Unicamp), Campinas, ano 8, vol . 8, n. 2, 2006.
- MARTINS, Sérgio. *Constructing an Avant-Garde: Art in Brazil, 1949–1979*. Cambridge / Londres: MIT Press, 2013.
- MORAIS, Frederico. “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra”. *Revista Vozes*. Rio de Janeiro, jan.-fev. 1970. Republicado em: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, pp.169-178.
- _____. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- _____. *Do Corpo à Terra: um marco radical na arte brasileira*. Belo Horizonte: Itaú Cultural, 2001. Catálogo de exposição.
- MOURA, Flávio. “Mário Pedrosa e o neoconcretismo. A centralidade de um projeto crítico”. *Novos Estudos – Cebrap*, São Paulo, n. 99, jul. 2014, pp. 137-157.
- NAVES, Rodrigo. “Um azar histórico: desencontros entre moderno e contemporâneo”. *Novos Estudos – Cebrap*, São Paulo, n. 64, nov. 2002, pp. 5-21.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Coletânea de textos organizada por Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PEDROSA, Mário. *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Coletânea de textos organizada por Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- _____. *Mundo, homem, arte em crise*. Coletânea de textos organizada por Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- _____. *Política das artes*. Coletânea de textos organizada por Otília B. F. Arantes. São Paulo: Edusp, 1995.
- _____. *Acadêmicos e Modernos*. Coletânea de textos organizada por Otília B. F. Arantes. São Paulo: Edusp, 1998.
- _____. *A modernidade cá e lá*. Coletânea de textos organizada por Otília B. F. Arantes. São Paulo: Edusp, 2000.
- PEREIRA, Carlos Alberto M.; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Patrulhas ideológicas, marca registrada: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- REIS, Paulo Roberto de Oliveira. *Exposições de arte: vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970*. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba 2005.
- SCHENBERG, Mario. “Um novo realismo”. In: CORDEIRO, W. (org.). *Propostas 65*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, dez. 1965 [Catálogo de exposição].
- SCHWARZ, Roberto, *O pai de família e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- SILVA, Renato Rodrigues da. “O não-objeto de Ferreira Gullar, ou como a

poesia neoconcreta uniu-se ao mundo”. *Prometeus*, Aracaju, ano 7, n. 15, jan.-jun. 2014.

SCOVINO, Felipe (org.). *Cildo Meireles*, Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.

SEFFRIN, Silvana (ed.). *Frederico Morais*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles / Fundação Djalma Guimarães, 1983.

ZÍLIO, Carlos. *O nacional e o popular na cultura brasileira: Artes plásticas e Literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1983.