



Da exposição *Nova Objetividade Brasileira* ao evento *Do Corpo à Terra*

From the exhibition *New Brazilian Objectivity* to the event *From Body to Earth*

Dra. Marília Andrés Ribeiro

Como citar:

RIBEIRO, M.A. Da exposição *Nova Objetividade Brasileira* ao evento *Do Corpo à Terra*. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v.1, n.3, p.136-148, set. 2017. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/870>>

DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v1i3.870>

Imagem: Luciano Gusmão, *Reflexões*, Parque Municipal, Belo Horizonte, 1970. Fonte: autora.

Da exposição *Nova Objetividade Brasileira* ao evento *Do Corpo à Terra*

From the exhibition *New Brazilian Objectivity* to the event *From Body to Earth*

Dra. Marília Andrés Ribeiro*

Resumo

O texto discute as manifestações das neovanguardas que ocorreram no Brasil durante o início da ditadura militar (1964/85), focalizando o pensamento de Hélio Oiticica na articulação da exposição *Nova Objetividade Brasileira* e de Frederico Morais na organização do evento *Do Corpo à Terra*.

Palavras-chave

Arte e política; neovanguarda; Hélio Oiticica; Frederico Morais.

Abstract

The text discusses the manifestations of the neo-avant-garde that occurred in Brazil during the beginning of the military dictatorship (1964/85), focusing on Hélio Oiticica's articulation of the exhibition *New Brazilian Objectivity* and on Frederico Morais' organization of the event *From Body to Earth*.

Keywords

Art and politic; neo-avant-garde; Hélio Oiticica; Frederico Morais.

Proponho fazer uma releitura das manifestações que ocorreram na arte brasileira da segunda metade dos anos de 1960, focalizando o pensamento crítico de Hélio Oiticica e de Frederico Morais, para pensar as possíveis relações entre as propostas da exposição *Nova Objetividade Brasileira* (1967) e do evento *Do Corpo à Terra* (1970).

Farei um mapeamento da situação das neovanguardas¹ no Brasil, focalizando a atuação de artistas e críticos militantes em São Paulo, no Rio de Janeiro e em Minas Gerais durante a implantação do governo militar, entre 1964 e 1970. Naquele momento, o debate em torno das questões nacionais populares que acompanharam as reformas nacionalistas do Governo Goulart (1962-1964) foi substituído pela defesa das liberdades democráticas em oposição ao autoritarismo do Estado (1964-1985). Configurou-se um antagonismo radical entre as propostas das novas vanguardas e as ações do governo militar, resultando na articulação de uma cultura artística alternativa, de resistência ao regime autoritário². Essa resistência colocava em xeque não somente a política autoritária do Estado, como também o projeto moderno brasileiro, reinaugurando uma nova relação entre a arte e a política, pautada pela desconstrução e reconstrução de novas poéticas que consideravam a importância da nova figuração, da cultura popular, dos avanços tecnológicos e buscavam a inserção da arte na vida cotidiana³.

Apontamos como antecedentes das grandes manifestações coletivas de vanguarda a formação de grupos de jovens artistas em São Paulo, no Rio de Janeiro, e em Belo Horizonte. Em São Paulo, articulou-se o grupo do realismo mágico, propondo a retomada das raízes fantásticas para transformar o cotidiano através de ações provocativas que culminaram na exposição/*happening* de Wesley Duke Lee no João Sebastião Bar, em 1963⁴. Organizou-se também em São Paulo o grupo neorrealista, formado por ex-concretistas, entre eles Waldemar Cordeiro, que propunha o deslocamento da pesquisa ótica concreta para o comportamento do homem urbano (1964). No Rio de Janeiro, formou-se o grupo da nova figuração carioca que atuou na Galeria G4, com a participação de Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, Carlos Vergara, Antônio Dias e Pedro Escosteguy (1966).

Mas as grandes manifestações coletivas das neovanguardas foram organizadas por artistas, críticos e galeristas, nos espaços culturais institucionais – universidades, teatros, museus –, dirigidos por intelectuais progressistas que permitiram a ocupação daqueles “territórios de liberdade” pela arte de resistência.

O show *Opinião*, realizado no Teatro de Arena do Rio de Janeiro, considerado o primeiro grito pela liberdade de expressão no Brasil, tornou-se o símbolo de reação dos artistas contra o autoritarismo do governo e contagiou os críticos, galeristas e artistas do Rio, que organizaram duas exposições coletivas no MAM/RJ: *Opinião 65* e *Opinião 66*.

Opinião 65, com a curadoria do galerista Jean Boghici e da crítica Ceres Franco, inaugurou uma série de manifestações coletivas de resistência no campo das artes visuais após o golpe de 64. Participaram dessa mostra artistas europeus, argentinos e brasileiros, entre eles, Hélio Oiticica, Antonio Dias, Rubens Gerchman, Pedro Escosteguy, Ângelo Aquino, Ivan Serpa, Wesley Duke Lee e Waldemar Cordeiro

(Morais, 1985). Os *Parangolés* de Hélio Oiticica, que visavam estender a arte à vida através da atuação dos participantes da Escola de Samba da Mangueira, foram mostrados pela primeira vez dentro de um espaço institucional, provocando a reação autoritária da direção do MAM [fig.1].



Fig.1. Hélio Oiticica, Inauguração do Parangolé, *Opinião 65*, MAM/Rio de Janeiro, 1965

A exposição *Opinião 66*, realizada no ano seguinte, não teve o mesmo impacto da anterior, mas propiciou o debate entre os críticos e artistas Frederico Moraes, Pedro Escosteguy, Hélio Oiticica e Carlos Zílio, apontando a urgência de reformulação da vanguarda brasileira frente às tendências estrangeiras (Schenberg, 1988: 179-180).

Acompanhando a organização das mostras coletivas cariocas, foram organizados, em São Paulo, na FAAP, dois Seminários: *Proposta 65* e *Proposta 66*. Os Seminários foram coordenados por Waldemar Cordeiro e Mário Schenberg, com a participação de artistas do Rio e de São Paulo⁵. Em *Proposta 65*, o debate centrou-se nas questões do novo realismo, tendência que se afirmava nos trabalhos de uma nova geração de artistas brasileiros e que abria novas possibilidades plásticas e iconográficas. O crítico Mário Schenberg, defensor do novo realismo, aliou o surgimento dessa tendência ao renascimento de um novo humanismo, pautado pelas experiências do novo realismo internacional, integrando tais experiências à especificidade do contexto cultural brasileiro. O novo realismo superava as colocações ortodoxas do realismo socialista, propugnado pelos militantes do CPC (Centro Popular de Cultura) e direcionava-se para as propostas inovadoras do *Novo Realismo* europeu, defendido por Pierre Restany

(Schenberg, 1988: 179-180). Em Proposta 66, as discussões incidiram sobre a situação da Nova Vanguarda Brasileira, e as teses defendidas por Hélio Oiticica, Pedro Escosteguy e Frederico Moraes convergiram para a formulação das bases conceituais de uma nova vanguarda, inserida criticamente na vida urbana e aberta às experiências coletivas.

Coube ao Hélio Oiticica sintetizar as discussões do Seminário, propondo a independência da vanguarda brasileira em relação às estrangeiras e conferindo-lhe o sentido de uma “busca autêntica de um *novo Objeto* na arte brasileira”. Esse *novo Objeto*, que se remetia ao *não-Objeto* de Ferreira Gullar, propunha não só uma interação do espectador/participante com a obra, mas reivindicava também uma participação coletiva com o público, através do questionamento radical das categorias artísticas convencionais e da instauração de propostas experimentais, sensoriais e processuais. Naquele Seminário, Oiticica recolocou as questões básicas da nova vanguarda direcionadas para a formação da Nova Objetividade Brasileira.

O Seminário Proposta 66 desencadeou uma série de manifestações artísticas em várias cidades brasileiras. Em São Paulo, foram organizadas várias ações radicais organizadas pelo Grupo Rex, na Rex Gallery & Sons, com o lançamento do jornal *Rex Time*, questionando as instituições, o mercado e a crítica de arte⁶.



Fig.2. Hélio Oiticica com *Bólide Caixa 9*, 1964

No Rio de Janeiro, os artistas publicam a “Declaração dos princípios da Vanguarda”, documento que legitimava as propostas dos artistas, reivindicando a liberdade de expressão e uma postura revolucionária “extensiva a todos os campos da sensibilidade e da consciência do homem” (Alvarado, 1978: 73).

Em Belo Horizonte, foi organizada, na Reitoria da UFMG, a exposição Vanguarda Brasileira (1966), coordenada pelos críticos Frederico Moraes e Celma Alvim. A mostra teve o propósito de apresentar os artistas da vanguarda carioca aos mineiros, estabelecendo um primeiro diálogo entre os jovens artistas do Rio e de Belo Horizonte⁷. Durante a inauguração, os artistas e críticos presentes fizeram um *happening*, atirando ovos de um *Bólide* de Oiticica no público, tendo como alvo os militares [fig.2]. A exposição teve repercussão nacional e marcou a presença de Frederico Moraes como crítico militante da nova vanguarda brasileira. A mostra foi acompanhada de um catálogo-cartaz com depoimentos dos artistas e uma reflexão crítica de Moraes sobre a vanguarda, retomando os momentos inovadores da arte brasileira desde a Semana de 22 até as propostas conceituais de Oiticica. (Ribeiro, 1997: 153-179)

O movimento coletivo dos artistas e críticos direcionou-se para a organização da exposição Nova Objetividade Brasileira⁸, que ocorreu no MAM/RJ, em 1967. A exposição congregou artistas brasileiros de várias regiões, sintetizou as propostas das novas vanguardas e tornou-se um marco na afirmação de uma arte genuinamente brasileira⁹.

No catálogo da mostra as formulações de Oiticica explicitam o ideário dessa exposição no documento Esquema Geral da Nova Objetividade.” Nesse texto, Oiticica sintetiza as proposições dos artistas e críticos participantes do debate e salienta os pontos fundamentais para a instauração de “um estado da arte brasileira de vanguarda”, que são os seguintes: vontade construtiva de herança concretista e neoconcretista; superação das categorias tradicionais de artes plásticas e construção de estruturas espaciais ambientais; tendência para o objeto que toma conotações diferentes desde os poemas neoconcretos, passando pelos *bóldes*, *parangolés* e os objetos neorrealistas; participação do espectador/participante na obra de arte; abandono do esteticismo formalista em favor de uma abordagem semântica voltada para os problemas éticos, políticos e sociais; emergência das questões de antiarte, de proposições e obras experimentais inacabadas e organização de manifestações coletivas abertas à participação do público (Oiticica, 1986: 94-98).

Na exposição, a obra de maior impacto foi a *Tropicália* (1967), de Oiticica, que consistia num ambiente labiríntico aberto à participação do público, produzido com tendas, terras, pedras, plantas e animais tropicais, contrapostos a um aparelho de TV [fig.3]. A *Tropicália* engloba as experiências anteriores de Oiticica direcionadas para a construção de uma estrutura ambiental brasileira aberta à participação sensorial do participante. Resgata a proposta antropofágica de Oswald de Andrade e dialoga diretamente com as questões do Tropicalismo, movimento musical que emergia em 1967, formado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rogério Duprat e Júlio Medaglia (Favaretto, 1979).

Acompanhando as manifestações políticas que ocorriam no país, foram organizadas, no Rio de Janeiro, várias manifestações coletivas de arte na rua, entre elas: os *Parangolés* (1967) de Oiticica, no Aterro do Flamengo, e *Arte Pública no Aterro* (1968), também no Aterro do Flamengo, com a participação de

vários artistas de vanguarda, que culminou na manifestação final Apocalipopótese, coordenada por Hélio Oiticica (Morais, 1975: 69-117).



Fig.3. Hélio Oiticica, *Tropicália, Penetráveis PN2 e PN3*, Instalação no MAM/RJ, 1967.

A partir de 1968, com o recrudescimento da repressão, instituída pelo AI-5 (Ato Institucional N° 5), as ações das neovanguardas se radicalizaram e continuaram até o início dos anos de 1970, com a organização de manifestações repudiando o regime militar. Instaurou-se um clima de terror e perseguição aos intelectuais e artistas, com o fechamento de várias instituições progressistas (UNE [União Nacional dos Estudantes], CPC, ISEB [Instituto Superior de Estudos Brasileiros]). O governo impediu a abertura da exposição da representação brasileira que seguiria para a Bienal de Paris, a ser realizada no MAM/RJ, e cancelou a exposição brasileira programada pelo crítico Jorge Romero Brest, a qual estava programada para acontecer no Instituto Torquato de Tella, em Buenos Aires. Os críticos de arte brasileiros protestaram publicamente contra as ações arbitrárias do governo, divulgando a *Declaração dos Princípios dos Críticos de Arte Brasileiros*, manifesto que condenava a censura, reivindicava o direito da livre criação artística e da inviolabilidade das exposições de artes plásticas (Alvarado, 1978: 43). Os protestos contra a repressão militar no Brasil tiveram repercussão internacional, propiciando um boicote à X Bienal de São Paulo (1969), pela comunidade artística internacional, liderada pelo crítico Pierre Restany (Amarante, 1989: 182-198).

Na virada dos anos de 1960, a luta dos artistas e críticos que permaneceram no Brasil cristalizou-se em ações efêmeras de protesto, denominadas por Frederico Morais de “Arte Guerrilha”, uma vez que foram manifestações que seguiram como paradigma as estratégias de luta dos guerrilheiros urbanos. No texto “Contra a arte afluyente” (Morais, 1970: 45-59), o crítico faz um balanço da situação da nova vanguarda no Brasil, conclamando os artistas e os críticos a se posicionarem radicalmente contra a arte convencional imposta pelos países hegemônicos, atuando “imprevistamente” e de “maneira inusitada” no processo de revolução artística. Essa proposta de “Arte Guerrilha” foi lançada por Morais no Salão da Bússola, realizado no MAM do Rio, em 1969, com a participação dos artistas emergentes Cildo Meireles, Artur Barrio, Thereza Simões e Antônio Manoel, entre outros. No ano seguinte, Morais formulou a nova crítica, reivindicando uma postura militante, provocativa e participante dos críticos, convidando-os a abandonar a postura judicativa e a interagir diretamente com as obras dos artistas. De acordo com essa proposta o crítico realizou a exposição A Nova Crítica (1970) na Petite Galerie, no Rio de Janeiro, que consistiu no comentário crítico da exposição *Agnus Dei*, realizada anteriormente nessa Galeria por Cildo Meireles, Thereza Simões e Guilherme Vaz (Morais, 1986).

Naquele momento ocorreram em Belo Horizonte várias manifestações da nova vanguarda nos salões e festivais de arte, na universidade e nas ruas da cidade, anunciando o despontar de uma nova geração de artistas, lideradas pelos críticos militantes Frederico Morais e Márcio Sampaio.

O I Salão de Arte Contemporânea (1969/70), realizado no Museu de Arte da Pampulha e coordenado por Márcio Sampaio, instigou o debate sobre os pressupostos básicos da arte contemporânea e introduziu mudanças radicais no regulamento, abolindo as categorias tradicionais de belas artes, em favor das propostas conceituais, processuais e interdisciplinares das neovanguardas. Foram premiados os *Conjuntos Visuais e táteis*, de José Ronaldo Lima; *Territórios*, elaborados pela equipe de Luciano Gusmão, Lotus Lobo e Dilton Araújo; *Máquinas de Ninar*, de Jarbas Juarez; *Escavações*, de Dileny Campos; e *Objetos*, de Madu, Ana Amélia Lopes de Oliveira e José Alberto Nemer¹⁰.



Fig.4. José Ronaldo Lima, *Gramática Amarela*, Parque Municipal, Belo Horizonte, 1970

Mas, o evento mais significativo da atuação das neovanguardas em Belo Horizonte foi a *Semana de Arte de Vanguarda* (1970), coordenada por Frederico Moraes e Mari' Stella Tristão, para comemorar a inauguração do Palácio das Artes. O evento aconteceu durante a semana da Inconfidência, entre os dias 17 e 21 de abril, em dois espaços distintos: a exposição *Objeto e Participação*, realizada nas galerias do Palácio das Artes, que teve a participação de artistas cariocas e mineiros¹¹, e o evento *Do Corpo à Terra*, realizado no Parque Municipal, nas ruas, nas serras e nos rios da cidade, com a participação de artistas brasileiros e estrangeiros, entre eles Cildo Meireles, Artur Barrio, Luciano Gusmão, Lotus Lobo, Dilton Araújo, Décio Noviello, Eduardo Ângelo, José Ronaldo Lima [fig.4], Luiz Alphonsus, Dileny Campos e Lee Jaffe, que executou a proposta de Hélio Oiticica [fig.5].



Fig.5. Hélio Oiticica e Lee Jaffe, *Intervenção na Serra do Curral*, Belo Horizonte, 1970.

Naquele evento os artistas trabalharam com propostas conceituais, ambientais, ecológicas, políticas e rituais simbólicos. Algumas tiveram conotação ecológica, como os desenhos de açúcar idealizados por

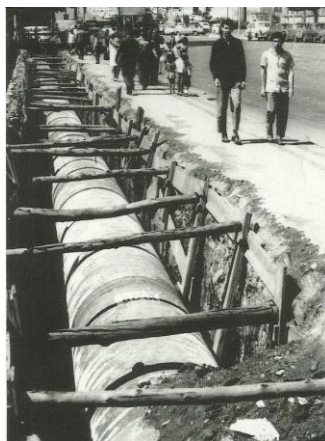
Hélio Oiticica e realizados por Lee Jaffe¹² na Serra do Curral. Outras propostas tiveram conotação social, como as subpaisagens de Dileny Campos, que deixavam entrever o mundo dos operários nas fissuras da paisagem urbana; as instalações de sucatas de Humberto Costa Barros, que apropriavam os materiais dos porões do Palácio das Artes; e as caixas táteis e olfativas de José Ronaldo Lima, que convidavam o público a participar de novas experiências sensoriais. Houve, ainda, propostas de conotação política, como o mapeamento que Dilton Araújo e Luciano Gusmão fizeram no Parque Municipal, separando áreas livres de áreas de repressão; os plásticos queimados com napalm, de Luiz Alphonsus; as granadas coloridas detonadas por Décio Noviello; as marcas carimbadas com palavras proibidas registradas por Thereza Simões; a *Gramática Amarela*, homenagem à revolução cultural chinesa, de José Ronaldo Lima. Mas as propostas políticas mais radicais foram *Tiradentes: Totem-Monumento*, de Cildo Meireles, ritualizando o sacrifício de animais queimados; e a *Situação T/T1*, de Artur Barrio, que consistia em trouxas ensanguentadas contendo carne e osso que o artista lançou no Ribeirão Arrudas. Essas propostas audaciosas, reafirmando o emblema da morte na cultura brasileira, simbolizavam o protesto dos artistas contra o sacrifício humano das vítimas do terror e o repúdio à ação paramilitar do Estado contra os militantes políticos, torturados e mortos nas prisões brasileiras (Morais, 2001-2002).

Aconteceram também propostas conceituais, como as experiências com a reflexão e a transpiração da terra, elaboradas por Luciano Gusmão, e o trabalho do próprio Frederico Moraes, visando à apropriação de 15 áreas da cidade através de fotografias colocadas nos locais fotografados para serem vistas pelos transeuntes, como quadros ao ar livre, convidando-os a reconstituir a memória daquela paisagem [fig.6]. Naquele momento o crítico/curador se transforma no artista/propositor de situações inseridas no contexto urbano, visando desarrumar o cotidiano e provocar a atenção do público.

Acompanhando a manifestação, Frederico Moraes lançou um manifesto radical, fazendo um balanço das proposições da nova vanguarda e reivindicando a liberdade de expressão no Brasil. O crítico chama a atenção para a importância de trabalhar o corpo e a terra, o artista/propositor e o espaço ao seu redor, que não se limita ao espaço museológico, mas transborda para o parque, as ruas e as montanhas que circundam a cidade. E, mais, Moraes faz uma crítica institucional, que reivindicava uma postura mais aberta e criativa dos museus, focalizando o Palácio das Artes e proclama a liberdade de criação frente à repressão instaurada no Brasil pelo governo militar. Na abertura do Manifesto Moraes já coloca essa reivindicação radical:

A afirmação pode ser temerária. Mas tenho para mim que não existe 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 – a arte é, na verdade, um exercício experimental da liberdade. Claro, também que o exercício criador será tanto mais efetivo quanto maior for a liberdade (Ribeiro, 1997: 295-299).

Ao fazer uma releitura do evento para a exposição na Galeria do Itaú Cultural, em Belo Horizonte (2001-2002), Moraes pontua: “É verdade, foram tempos difíceis – de liberdade truncada, de censura e de repressão. Mas, nem por isso os artistas brasileiros deixaram de criar, opinar e questionar, defendendo contra tudo e contra todos, sua liberdade criativa” (Morais, 2001-2002: [s.p.]).



9. HOMENAGEM A DUCHAMP - "O homem sério nada coloca em questão. Por isso êle é perigoso. É natural que se faça tirano". "A Inconsequência é a fonte da tolerância".



8. HOMENAGEM A BRETON - Desarrumar o cotidiano com a "fabricação e o lançamento em circulação de objetos aparecidos em sonho", com "a missão de retificar contínua e vivamente a lei, quer dizer, a ordem".

Fig.6. Frederico Morais, Da série *Quinze Lições sobre Arte e História da Arte – apropriações: Homenagens e Equações, Do Corpo à Terra*, Parque Municipal, Belo Horizonte, 1970.

Para concluir, compreendemos que a nova vanguarda brasileira, atuante nos anos de 1960/70, articulou-se com a participação de vários atores do circuito artístico (artistas, críticos, galeristas, gestores culturais) que visavam questionar o *status quo*. Dentro dessa articulação destacaram-se o artista/teórico Hélio Oiticica e o crítico/militante Frederico Morais, que foram os responsáveis pela organização dos importantes eventos: Nova Objetividade Brasileira e Do Corpo à Terra. O pensamento radical de Morais dialoga com o pensamento inovador de Oiticica, uma vez que ambos trabalharam em prol da construção de uma nova vanguarda dentro do contexto artístico e político da ditadura militar no Brasil. Mas, enquanto Oiticica trabalhou na articulação de várias tendências artísticas – do neoconcretismo às propostas objetuais, processuais e comportamentais – para a construção de uma “Vanguarda Nacional”, Morais radicalizou essas propostas ao propor uma “Arte Guerrilha”, visando questionar e desestabilizar a política repressiva da ditadura militar no seu período mais violento, que ocorreu após o AI-5.

Referências

- ALVARADO, D.P. *O objeto na arte*. Brasil – anos 60. São Paulo: FAAP, 1978.
- AMARANTE, L. X Bienal – 1969. In: _____. *As Bienais de São Paulo, 1951-1987*. São Paulo: Projeto, 1989, p. 182-198.
- ARANTES, O. Depois das vanguardas. *Arte em Revista*, São Paulo, n.7, ano 5, ago. 1983.
- COUTO, M.F.M. *Por uma vanguarda nacional*. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística. Campinas: Editora UNICAMP, 2004.
- BRAGA, P. (Org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BRETT, G. *Brasil Experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.
- BRETT, G.; DAVID, C.; DERCON, C.; FIGUEIREDO, L.; PAPE, L. (Orgs.). *Hélio Oiticica*. Catálogo de exposição itinerante. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 30 setembro 1996-30 janeiro 1997.
- DUARTE, P.S. Hélio Oiticica. Da adversidade vivemos. In: _____. *Anos 60*. Transformações da arte no Brasil. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998. p. 58-65.
- FAVARETTO, C. *Tropicália, alegoria, alegria*. São Paulo: Kairos, 1979.
- FOSTER, H. Quem tem medo da neovanguarda? In: _____. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 21-49.
- MORAIS F. A crise da vanguarda no Brasil. In: _____. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975. p. 69-117.
- MORAIS, F. (Org.). *Opinião 65*. Rio de Janeiro: BANERJ, 1985.
- MORAIS, F. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra. *Revista de Cultura Vozes*. *Vanguarda brasileira: caminhos & situações*, Petrópolis, ano 64, v. 35, p. 45-59, 1970.
- MORAIS, F. *Do Corpo à Terra. Um marco radical na arte brasileira*. Catálogo da exposição realizada no Itaú Cultural, Belo Horizonte, 26 de outubro de 2001-25 de janeiro de 2002.
- MORAIS, F. Manifesto *Do Corpo à Terra*. In: RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas, Belo Horizonte, anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997, p. 295-299.
- OITICICA, H. Esquema geral da Nova Objetividade. In: _____. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 94-98.
- RIBEIRO, M. A. *Neovanguardas, Belo Horizonte, anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.
- SCHENBERG, M. *Proposta 65*. In: _____. *Pensando a arte*. São Paulo: Nova Stella Editorial, 1988, p. 179-180.

Notas

* Marília Andrés Ribeiro é professora, doutora, curadora, crítica e historiadora da arte. É presidente do Instituto Maria Helena Andrés (IMHA) e vice-presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Publicou os livros *Neovanguardas. Belo Horizonte, anos 60* (C/Arte, 1997) e *Introdução às artes visuais em Minas Gerais* (C/Arte, 2013).

¹ Hal Foster (2014) mostra o caráter inovador e questionador das neovanguardas, enquanto movimentos que apropriaram e ressignificaram as ações e estratégias usadas pelas vanguardas históricas. Elas se articularam nos EUA e na Europa entre os anos de 1950/70 e se manifestaram nos movimentos Pop Art, Minimalismo, Neorealismo, Nova Figuração e outras vertentes artísticas contemporâneas. No caso brasileiro esse conceito se aplica aos movimentos de desconstrução do projeto construtivo como o Neoconcretismo, a Nova Figuração, o Novo Realismo e a Nova Objetividade Brasileira.

² Maria de Fátima Morethy Couto (2004) discute as questões levantadas pelos críticos brasileiros da época, referentes à construção de uma identidade artística nacional, ao engajamento do artista e do crítico e à emergência da nova figuração, focalizando o pensamento de Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, durante os anos 1960.

³ Otilia Fiori Arantes (1983), no ensaio inaugural sobre as novas vanguardas do eixo Rio/São Paulo, salienta a sua dimensão crítica e política, mostrando que os discursos dos críticos, assim como as propostas dos artistas incidiram sobre a consciência das contradições que permeavam a sociedade capitalista nacional e revelaram a vontade de construção de uma vanguarda especificamente brasileira.

⁴ O grupo era formado por Wesley Duke Lee, Maria Cecília Gismondi, Otto Stupakoff (artistas); Pedro Manoel Gismond (crítico) e Carlos Felipe Saldanha e Thomaz Souto Correa (escritores).

⁵ Os artistas participantes foram: Maurício Nogueira Lima, Sérgio Ferro, Flávio Império, Ubirajara Ribeiro, Samuel Spiegel e o grupo *Neorrealista* do Rio.

⁶ O grupo era formado por Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, Geraldo de Barros, José Resende, Carlos Fajardo e Frederico Nasser.

⁷ A exposição apresentava obras de Hélio Oiticica, Antônio Dias, Rubens Gerchman, Pedro Escosteguy, Ângelo Aquino, Dileny Campos e Maria do Carmo Secco.

⁸ Participaram da mostra e assinaram o manifesto os artistas: Ana Maria Maiolino, Antônio Dias, Carlos Vergara, Carlos Zilio, Glauco Rodrigues, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Maria do Carmo Secco, Maurício Nogueira Lima, Pedro Escosteguy, Raimundo Colares, Rubens Gerchman, Sami Mattar e Solange Escosteguy, entre outros. No catálogo foram apresentados textos de Hélio Oiticica, Waldemar Cordeiro e Mário Barata. Frederico Moraes era o crítico do *Diário de Notícias*, que foi o porta-voz da *Nova Objetividade Brasileira*.

⁹ Ver o catálogo da exposição *Nova Objetividade Brasileira*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 6-30 abril, 1967.

¹⁰ *I Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte*. Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte. 12 de dezembro de 1969-5 de fevereiro de 1970.

¹¹ Participaram dessa exposição os artistas Ione Saldanha, Franz Weissmann, Carlos Vergara, Teresinha Soares, Orlando Castaño, George Helt, Manoel Serpa, Manfredo de Souza Netto, Humberto Costa Barros, entre outros.

¹² Lee Jaffe trabalhava com Hélio Oiticica e foi também quem o representou na manifestação coletiva *Encuentros de Pamplona*, realizado na Espanha, em 1972.

Artigo recebido em abril de 2017. Aprovado em junho de 2017.