



NEOVANGUARDAS EM BELO HORIZONTE: Uma leitura da exposição *Territórios* e do evento-manifesto *Do Corpo à Terra*

O Modernismo como Cultura

Juliane Guimarães Baldow

Aluna do curso mestrado acadêmico em Arquitetura e Urbanismo
Universidade Federal de Uberlândia
arq.juli.baldow@gmail.com

Adriano Tomitão Canas

Professor Doutor no curso de Arquitetura e Urbanismo
Universidade Federal de Uberlândia
adrcanas@ufu.br

Tatiana Sampaio Ferraz

Professora Doutora no curso de Artes Visuais
Universidade Federal de Uberlândia
tsferraz@ufu.br

Resumo:

Este texto pretende desenvolver uma leitura sobre dois trabalhos artísticos realizados em Belo Horizonte, que tinham como proposta comum romper com os modelos expositivos tradicionais. Ambos ocuparam quase que simultaneamente dois importantes espaços expositivos da capital mineira e buscaram dialogar com suas arquiteturas: *Territórios* (1969) realizada no Museu de Arte da Pampulha; e *Do Corpo à Terra* (1970) no Palácio das Artes e seu entorno, bem como em outros espaços da cidade. *Territórios* apresentou-se como uma proposta de apropriação poética dos espaços internos e externos do museu, em diálogo com a arquitetura de Oscar Niemeyer. *Do Corpo à Terra*, além de promover intervenções próximas ao Palácio das Artes, teve suas manifestações propostas para espaços públicos significativos da cidade, como o Parque Municipal, o Ribeirão Arrudas e a Serra do Curral. Este artigo se propõe a fazer uma leitura dos dois trabalhos, analisando as apropriações dos espaços da arquitetura, em especial os trabalhos do grupo de artistas mineiros Lotus Lobo, Dilton Araújo e Luciano Gusmão, que se fizeram presentes nas duas ocasiões. Compreender a atuação do crítico militante e curador de arte Frederico Moraes nesse momento é essencial para entendermos a inserção da capital mineira no circuito artístico e no debate da arte contemporânea brasileira.

Palavras-chave:

Arquitetura moderna, arte contemporânea, exposições de arte, arte guerrilha, Belo Horizonte.

Abstract:

This text intends to develop a reading about two artistic works realized in Belo Horizonte, that had as common proposal to break with the traditional expository models Both occupied almost simultaneously



two important exhibition spaces of the mining capital and sought to dialogue with their architectures: 'Territorios' (1969) held at the Pampulha Art Museum; and 'Do Corpo à Terra' (1970) at the Palace of Arts and its surroundings, as well as in the other spaces of the city. 'Territorios' was presented as a proposal for poetic appropriation of the museum's internal and external spaces, in dialogue with the Oscar Niemeyer's architecture. From 'Do Corpo à Terra', besides promoting interventions close to the Palácio das Artes, it had its manifestations proposed for significant public spaces of the city, such as the Parque Municipal, Ribeirão Arruda e Serra do Curral. This paper proposes to read the two works, analyzing the appropriations of the architecture spaces, especially the works of the group of Lotus Lobo, Dilton Araujo and Luciano Gusmão, who were present on both occasions. Understanding the performance of the militant critic and art curator Frederico Moraes at this times is essential to understand the insertion of the capital of Minas Gerais into the artistic and debate of contemporary Brazilian art.

Keywords:

Modern Architecture, contemporary art, art exhibitions, guerrilla art, Belo Horizonte.

NEOVANGUARDAS EM BELO HORIZONTE:

Uma leitura da exposição *Territórios* e do evento-manifesto *Do Corpo à Terra*

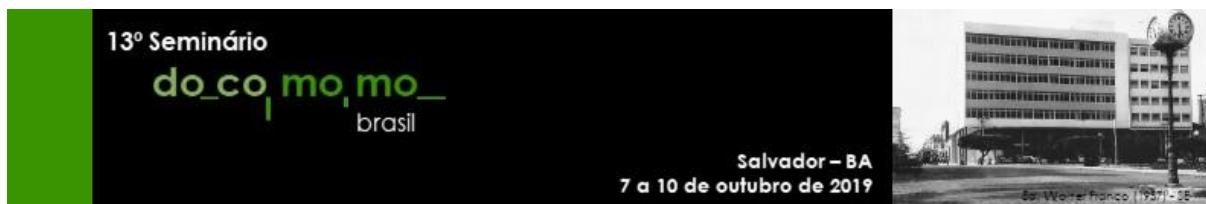
Introdução

Nos anos 1960, a capital mineira Belo Horizonte viveu uma dinamização do seu circuito artístico. O fato foi impulsionado pela abertura de novas galerias de arte na cidade, como a Galeria Thomaz Jefferson (1959), sediada no ICBEU - Instituto Cultural Brasil Estados Unidos, que promoveu exposições importantes com desenhistas e pintores brasileiros¹; e a Galeria Grupiara (1963), cuja abertura significou a inserção das produções artísticas da cidade no circuito mercadológico das artes plásticas (já que era sua primeira galeria comercial). Essa dinamização também surgiu de uma atitude vanguardista de jovens artistas mineiros ao romperem com a tradição da pintura paradigmática de Alberto da Veiga Guignard. Fundada em 1944, pelo então prefeito Juscelino Kubitschek, a Escola Guignard ainda fazia demasiada referência à pintura figurativa das cidades históricas, como Ouro Preto, que eram usadas como clichês por seus seguidores e ex-alunos.

Segundo a pesquisadora Marília Ribeiro, o ano de 1963 marcou o início de uma articulação coletiva das vertentes neovanguardistas² em Belo Horizonte, centrada na poesia e na crítica. Foi o ano em que a Escola de Belas Artes foi reconhecida como Escola e não mais como curso da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, o que possibilitou

¹ Destacam-se nomes como Iberê Camargo, Lívio Abramo, Yara Tupynambá e Vicente Abreu. (RIBEIRO, 1997, p.96)

² À exemplo da exposição *Vanguarda Brasileira*, que foi organizada por Frederico Moraes, em 1966 - na Reitoria da UFMG em Belo Horizonte. A nova vanguarda brasileira que desabrochou no período (e que muitas vezes é nomeada como *Nova Figuração*) se fez sentir em vários cantos do país, com destaque para: as exposições *Opinião 65* e *Nova Objetividade Brasileira*, ambas no MAM-SP; o programa educativo *Domingos de criação*, também no MAM-RJ; os salões da JAC (Jovem Arte Contemporânea) no MAC-USP; além de uma profusão de coletivos de artistas, a exemplo do Grupo Rex, Nervo Óptico e Núcleo de Arte Contemporânea. Para além de discutir a função tradicional do museu estas exposições propunham um espaço aberto a participação pública.



que a ela se tornasse um centro de referência em pesquisa de gravura³. Foi criado também o *Suplemento Dominical do Estado de Minas*, “porta-voz da vanguarda cultural do Estado, através do qual, vários intelectuais contribuíram para a discussão de questões artística do momento.” (RIBEIRO, 1997, p.107).

Frederico Morais e Olívio Tavares de Araújo são destaques nessa crítica de arte polêmica e animada. Colunistas de arte no *Estado de Minas*, *Diário da Tarde* e *Diário de Minas*, eles incentivaram a experimentação dos jovens artistas, apontando, sobretudo a emergência da Nova Figuração⁴ e a reflexão do papel social e criativo do artista e da crítica frente à realidade brasileira. Ambos foram professores de História da Arte e demonstravam interesse pela educação artística do público leitor e estudantes de arte. (RIBEIRO, 1997, p.156)

O ano 1964 foi marcado pela emergência de jovens artistas plásticos liderados pela nova crítica de arte. Morais, então grande incentivador do debate artístico na capital mineira, aponta o surgimento uma geração de artistas que questionava a mitificação de Guignard.

“A exposição de artistas jovens no início deste ano (1964), na Galeria do Instituto Cultural Brasil-Estados Unidos, apresentada pelo crítico Olívio Tavares, o recente Salão Universitário, e agora o Salão Municipal (...) estão a indicar, de maneira bem clara e evidente, que as artes plásticas em Minas tomarão um rumo decisivo e irreversível, cuja característica principal é a destruição do fardo pesado e difícil: Guignard. E não só Guignard, mas tudo o que gira em torno dele: cidades históricas, a paisagem mineira, um “estilo mineiro” de pintar e desenhar.” (MORAIS, 1964, p.1)

Pode-se identificar essa emergência dos artistas através dos Salões de Belas Artes que até então tinham um caráter voltado para a vertente tradicional dessa pintura local e que neste momento se abriu para essas novas posições⁵.

No contexto geral brasileiro, (especialmente, nas principais capitais brasileiras como Rio de Janeiro e São Paulo) o período entre 1960 e 1970 viveu uma intensa articulação dessa nova geração de artistas com os acontecimentos significativos dos principais centros urbanos, social e politicamente. As exposições *Opinião 65* e *Nova Objetividade Brasileira* são sem dúvidas expressões da produção disso. “(...) entre 64 e 68, com os primeiros anos de vigência da ditadura militar no Brasil, a postura experimental da vanguarda nacional, em

³ Durante os anos de 1960 a EBA tornou-se um importante centro de pesquisa em gravura em Belo Horizonte, promovendo oficinas de arte dinâmicas por meio de artistas convidados, estruturando novas disciplinas nos currículos e possibilitando a expansão do ensino artístico para as escolas também de primeiro grau. (RIBEIRO, 1997, 104).

⁴ A Nova Figuração (ou Neofiguração), segundo Frederico Morais é por definição “duas características das artes plásticas nas décadas de 1960 em todo o mundo: a extrema velocidade dos ismos, associada à multiplicação dos meios expressivos e suportes, e a retomada da figura. Essencialmente urbanas, captam e expressam o conteúdo da sociedade de consumo, apropriando-se de linguagens dos meios de comunicação massiva.” NEOFIGURAÇÃO . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019.

⁵ Os Salões de arte, que historicamente estiveram associados à Academia, cumpriram um importante papel no processo de discussão e formação de público e artistas. As disputas entre conservadores e progressistas já eram vistas nos salões de arte pelo Brasil desde 1930. E em 1937, inaugura-se o primeiro *Salão de Belas Artes* da Prefeitura de Belo Horizonte. E contextualizando os SMBAs de Belo Horizonte ao período aqui estudado, é interessante ressaltar três momentos: o primeiro são os SMBAs dos anos entre 1960 e 1963, quando se inicia a participação dos primeiros artistas residentes fora de Belo Horizonte; o segundo trata do manifesto contra a pintura de Guignard; e o terceiro para a negação da estrutura dos próprios salões de arte e a fundação do Movimento *Vanguarda Brasileira*. (VIVAS, 2012, p.127)



convergência com o que ocorreu em outros campos expressivos e intelectuais, tendeu a assumir um caráter progressivamente politizado.” (FREITAS, 2013,p. 63)

Pode-se dizer, segundo Otília Arantes, que no período entre 1965 e 1969 uma boa parte dos artistas brasileiros, ao fazerem arte, estava fazendo política. O caráter vanguardista e pioneiro que no Brasil se manifestava revela que não se tratava mais de impor um acervo de ideias prontas ao espectador e sim criar objetos que pudessem ser descobertos por eles, num mundo experimental. Ou seja, “dar ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de experimentar a criação.”⁶ (OITICICA apud ARANTES, 1986, p.69)

Não se pretendia simplesmente integrar arte à vida, ou diluir aquela nesta, mas – desintegradora/construtora da vida e de si mesma -, a arte era concebida como um gesto ao mesmo tempo destruidor e criador a se desdobrar em todos os níveis. (ARANTES, 1986, p. 71)

E para Arantes, a nova figuração, objetos e ambientes ou acontecimentos dos anos 60 se pautava basicamente pelas normas sintetizadas no “Esquema geral da Nova Objetividade”⁷, escrito e publicado por Hélio Oiticica em 1967, no Rio de Janeiro. O texto seria uma formulação de um estado de arte brasileira de vanguarda atual.

No contexto de Belo Horizonte, o Museu de Arte da Pampulha abriga desde a sua inauguração, 1957, os Salões Municipais de Arte da cidade. E no final da década de 1960, a comissão julgadora deliberou a abertura de manifestações de arte contemporânea, indicando que foi quando o Museu transitou do moderno para a contemporaneidade.⁸ Isto é, o Museu que abrigava desde a sua inauguração - em 1957, exposições e acervos predominantemente de arte moderna se abre para as novas manifestações.

Segundo Ribeiro, o museu realizou o I Salão de Arte Contemporânea no ano de 1969, como resultado da reformulação dos estatutos tradicionais do Salão Municipal de Belas Artes.⁹ O novo coordenador – o crítico Marcio Sampaio, instigou o debate sobre pressupostos básicos da arte contemporânea e mudanças radicais, abolindo categorias tradicionais das Belas Artes em favor das propostas mais conceituais e processuais. Para além disso, dentre os novos parâmetros, incluíam a inserção de novas linguagens artísticas – objeto, instalações e outras propostas - que possibilitaram a participação de trabalhos mais experimentais. Dentre os premiados deste primeiro Salão estava *Territórios*, elaborado pelo grupo formado pelos artistas Luciano Gusmão, Lotus Lobo e Dilton Araújo

⁶ ARANTES, Otília. De Opinião 65 a 18º Bienal, **Novos Estudos** CEBRAP São Paulo nº15. 1986, pp 69/84

⁷ Publicado por Hélio Oiticica no Rio de Janeiro em 1967, o texto aponta as seguintes características da “nova objetividade brasileira” : 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, semântica etc.); 4. abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos e conseqüente abolição dos 'ismos', característicos da primeira metade do século, na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de 'arte pósmoderna' de Mário Pedrosa); 5. Ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte. (Oiticica, 1967)

⁸ A passagem do moderno ao contemporâneo dependeu da crise dessa instituição. O processo de quebra do suporte, a negação do museu como espaço expositivo privilegiado, a quebra do distanciamento com os espectadores, o uso do corpo como expressão artística e a volta à figuração são algumas características da arte contemporânea observáveis também na manifestação *Do Corpo à Terra*, ocorrida na capital mineira. (VIVAS, 2014, p.1586)

⁹ Em 1969 o centro de dinamização da cultura artística da cidade deslocou-se para o Museu de Arte da Pampulha, onde foi realizado o IV Colóquio de Museus, promovido pela Associação de Museus de Arte do Brasil, que enfatizava a função educativa do museu de arte enquanto centro cultural e laboratório experimental aberto ao debate e à confrontação entre os artistas, os críticos e o público. (RIBEIRO, 1997, p.142)



Ao mesmo tempo em que o MAP começa a abrigar os Salões de Arte Contemporânea, o Palácio das Artes – complexo arquitetônico destinado a programações culturais que seria inaugurado neste mesmo ano, ao lado do Parque Municipal da cidade – veio a reforçar esse caráter crítico contemporâneo em Belo Horizonte.

No entre décadas anos de 1960 e 1970, período que coincide com a ditadura militar no Brasil, a luta de artistas plásticos e críticos também se ancorou na radicalização das propostas artísticas, constituindo ações de protesto político, comportamental e artístico, as quais Frederico Moraes denominou: “Arte Guerrilha”.¹⁰ O evento Do Corpo a Terra, realizado em 1970, em Belo Horizonte, foi de grande importância e repercussão nacional, contando com a presença de vários artistas plásticos atuantes e coordenação do próprio Moraes.

O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte uma forma de emboscada. Atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (pois tudo pode transformar-se, hoje, em arma ou instrumento de guerra ou de arte) o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. Tudo pode transformar-se em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano. (MORAIS, 1970, p.1)

Dois exposições promovidas pela instituição municipal marcam este momento: *Territórios*, 1969 e *Do Corpo à Terra*, 1970. A proposta deste artigo é analisar os trabalhos de um grupo de artistas que deixaram uma marca significativa em ambos, de forma coletiva e caráter transgressor: Lotus Lobo, Luciano Gusmão e Dilton Araújo.

Territórios, 1969

O surgimento de um grupo de artistas formado por Lotus Lobo, Dilton Araújo e Luciano Gusmão tem um significado especial para as artes plásticas de Belo Horizonte. A atuação do grupo representou uma iniciativa pioneira na cena artística dos anos 1960, ao buscar uma autoria coletiva da obra de arte, e, assim, romper com a tradição da “arte mineira”. Os três se reuniam no ateliê da Lotus para discutir e estudar arte moderna e contemporânea, sempre orientados pelo Luciano Gusmão, mentor intelectual do grupo. (RIBEIRO, 1997, P.224). Além de comentar os trabalhos dos colegas, este procurava manter o grupo bem informado quer a partir de leituras de revistas de arte quer em visitas a bienais e exposições. Por meio de suas práticas, que questionavam o circuito artístico e as linguagens convencionais que até então circulavam na cidade, a exemplo do protesto contra o tradicional Salão de Belas Artes da Prefeitura de Belo Horizonte¹¹.

Ao optar pela não participação no Salão, que tradicionalmente ocorre no dia do aniversário da cidade dia 12 de dezembro, o grupo realizou o seu primeiro *happening*: uma mesa com toalha, pão e vinho e galinhas soltas no centro da cidade. Conforme Gusmão descreve no seu depoimento à Ribeiro, a presença e participação do público legitimou a intenção de

¹⁰ “Trata-se de algo novo que a título precário denominou de contra-arte. Porque não se trata mais de manifestações antiartísticas, de contestação à arte, de anticarreira. É algo que está além ou acima. A maneira destes artistas atuar faz lembrar a dos guerrilheiros – imprevisivelmente, com rapidez e senso de oportunidade, muitas vezes com risco total, já que hoje o artista perdeu suas imunidades. (FREITAS, 2013, P.27)

¹¹ O I Salão de Belas Artes data de 1937, e vem a atender aos pedidos dos participantes do Salão Bar Brasil, realizado no ano anterior. No recorte temporal desta pesquisa, os salões mais significativos ocorreram a partir do XV Salão Municipal de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, realizado em 1960. Artistas reconhecidos nacionalmente passam a participar desses eventos, fazendo com que se redefinisse os critérios até então utilizados para caracterizar as artes plásticas na capital mineira. (VIVAS, 2012, p. 120)



causar agitação e tensão. Ao mesmo tempo, reforçou a coesão do grupo, possibilitando a partir de então novas articulações de ações radicais.

No ano seguinte, o grupo propôs um trabalho de apropriação poética dos espaços internos e externos do Museu de Arte da Pampulha¹² durante o I Salão de Arte Contemporânea. Antes de passar à análise daquela experiência, é preciso adicionar algumas considerações sobre o museu em questão.

O edifício atual do MAP (Museu de Arte da Pampulha) foi construído para ser um cassino, em 1942, e somente foi transformado em museu em 1957 – o cassino havia sido fechado em 1946, com a proibição das casas de jogos no Brasil. No edifício, Niemeyer realiza um trabalho elegante com os materiais, com as soluções plásticas e espaciais. Sua arquitetura modernista situada ao entorno do lago da Pampulha, parece desconsiderar as características arquitetônicas ao mudar a função do edifício. Faz-se destaque no ato de sua criação a ausência de parâmetros conceituais para a elaboração de um programa expositivo e organizacional do seu acervo considerando sua arquitetura.

Como sendo um marco modernista, apresenta recintos sem paredes (planta livre), panos de vidro que dificultam a climatização dos espaços devido à insolação permanente e ausência de reserva técnica, o museu enfrenta desde a sua fundação problemas estruturais e técnicos para a devida consolidação de suas funções museológicas e atividades como centro de arte. O que se tornou uma tarefa árdua para os gestores, curadores e equipes técnicas que assumiram as responsabilidades administrativas e de gestão do MAP.

Assim configurando-se a estrutura física que abrigou *Territórios*, a proposta se deu da seguinte maneira: pedras foram inseridas no mezanino do museu e cordas foram amarradas a elas, que conectavam a objetos no exterior, como placas de acrílico, fios de náilon e hastes coloridas dispostas nos jardins projetados por Roberto Burle Marx. A proposta do grupo era desenvolver um percurso para que o público se envolvesse com a obra, e uma ideia importante ressaltada por Gusmão foi à de que as pessoas entrariam no museu, e no lugar da obra teria uma pedra com uma corda amarrada a ela. E essa corda levaria as pessoas pra fora do museu novamente, para explorarem os elementos da natureza e os demais instalados pelos jardins (figura 1).

as lápides inicialmente, eram apenas nomes dos lugares. Foi uma iniciativa minha, eu queria que de alguma forma cada uma daquelas coisas tivesse um título, porque a obra deveria estar dentro do museu e não estava. Então a ideia foi de pegar uma corda, amarrar na sua ponta uma pedra e levá-la para dentro do museu. Quando a pessoa entrasse, encontraria uma pedra no lugar da obra; seguindo a corda iria até a janela; de lá olharia para baixo e o reflexo do sol no espelho polido de alumínio iria bater no seu olho. A obra estaria de fora, mas seria vista de dentro do museu. Então a pessoa sairia do museu e

¹² O Museu de Arte da Pampulha foi assim nomeado em 1957, pelo então prefeito da cidade de Belo Horizonte Celso Mello de Azevedo. E dentre os fins e objetivos do Museu, estão: Criar e manter coleções de obra de arte em geral, especialmente pintura, gravura, escultura, desenho, fotografia, cinema e folclore; patrocinar e dirigir a realização de conferências e cursos sobre temas de estudo compatíveis com seus objetivos; colaborar na realização e promoção do Salão de Belas Artes de Belo Horizonte; patrocinar a realização permanente ou temporária de exposições de obra de arte de sua propriedade, de particulares ou pertencentes a outras instituições; (MOULIN, 2013, p.24)



começaria a brincar com a natureza (GUSMÃO apud RIBERIO, 1997, p..227)

Gusmão ainda afirma que “os trabalhos mais participativos foram às máscaras de acrílico que nós demos para as pessoas usarem e olharem a paisagem em vermelho, em verde, em azul. Anote bem: olhar a paisagem, num certo sentido olhar a própria obra e mudar a obra.” (GUSMÃO apud. RIBEIRO, 1997, p.227)

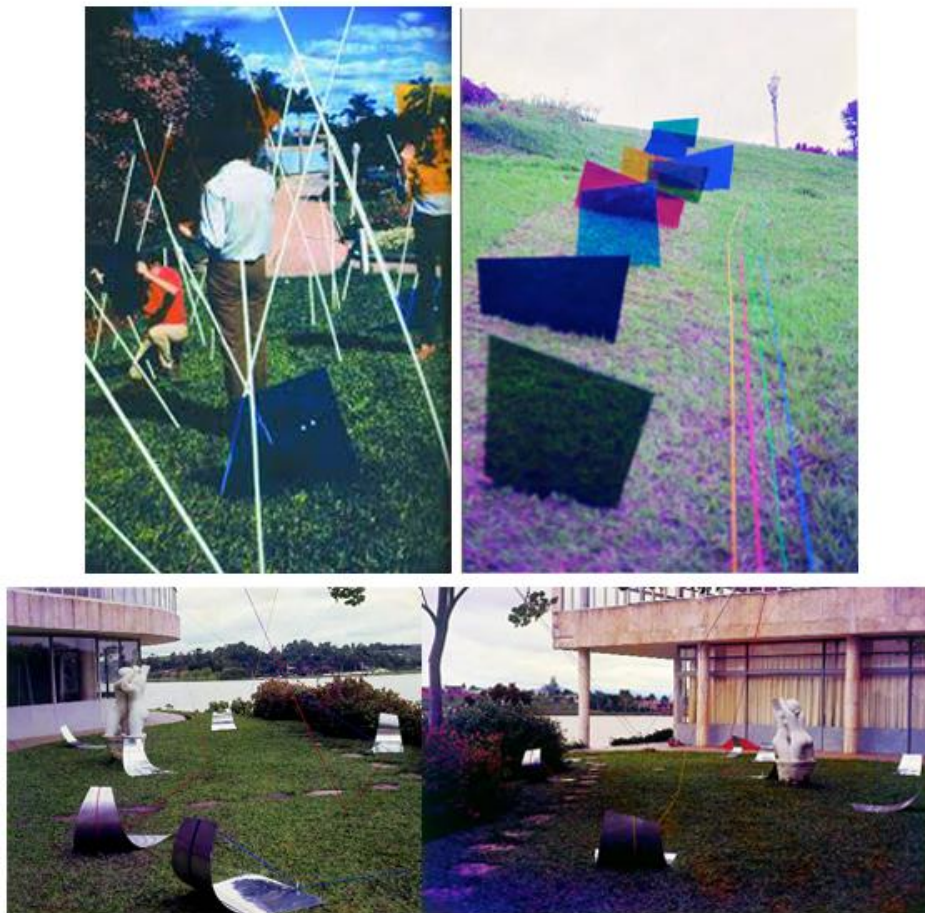


Figura 01 | *Territórios no MAP*, 1969. Foto Acervo Lotus Lobo



Segundo Gusmão, o grupo tinha necessidade de usar materiais “não artísticos”, materiais plásticos de cor, alumínio brilhante, acrílicos, metais recortados, varas brancas e espelhos. O trabalho plástico seria colocado nos jardins do MAP, tendo como ideia era a apropriação da natureza seu ponto de partida para a investigação artística. Mais um dado que reforça a importância do lugar/site para concepção da intervenção.

O trabalho *site-specific*, em sua primeira formação, focava no estabelecimento de uma relação inextricável, indivisível entre o trabalho e sua localização, e demandava a presença física do espectador para completar o trabalho. (KNOW, 1997)

A natureza passaria a ser viva, ao invés de “morta” como nas pinturas tradicionais mineiras. Seria enxergada a partir dos objetos instalados no espaço e não o contrário, passando a ser personagem principal ao invés de paisagem de fundo. A nova leitura da paisagem através do olhar entre uma intervenção e outra, o explorar da paisagem dentre as instalações.

Territórios é uma reflexão sobre a relação entre a arte e a paisagem; e neste caso entre a obra de arte e o museu. O museu pode ser entendido como uma vitrine para o parque e os jardins, onde o edifício interage com a paisagem e os visitantes por meio dos vidros. O que poderia dificultar a museografia – pela ausência de paredes, acaba favorecendo esse tipo de obra, que se dispõe a ser um elo de integração, fazendo do espaço externo o próprio museu a céu aberto.

Na arquitetura moderna do Museu da Pampulha, projetado inicialmente para abrigar um cassino, a trama estrutural independente e o minucioso planejamento combinam-se a fim de atingir máxima transparência. O pano de vidro estabelece uma relação entre interior e exterior, ao mesmo tempo em que faz do bloco edificado um farol reluzente direcionado ao lago. Sophia Telles ao abordar as características da transparência na arquitetura moderna brasileira diz que esta “exprime uma relação com o espaço exterior como um lugar interior”:

Não há continuidade entre interior e exterior, sequer há uma identidade, porque o projeto virou do avesso. Tudo é aberto, quase contemplativo. Há uma transparência que abole a relação dos termos. Tudo é interioridade, particularidade: presença sensível, o lugar permanece, ainda mais, paisagem brasileira. (TELLES, 2010, p.33)

A obra assim configurava-se a partir de seu lugar de instalação, considerando os contornos do seu edifício e seus jardins. Esse tipo de prática artística *site-specific* já estava acontecendo na Europa e nos Estados Unidos desde o início dos anos 1960, onde alguns artistas já vinham trabalhando a partir do contexto - ora trabalhando enfaticamente sobre o suporte ‘espaço’ ora problematizando a ‘arquitetura’ do lugar. Nessas práticas há um desejo de romper com a linguagem tradicional da arte (e suas limitações), buscando realocar o significado do objeto artístico para a contingência do seu contexto.

A ruptura representada pela linguagem tradicional da escultura para essas novas proposição é marcada também pela ampliação de um campo propositivo, gerando novas possibilidades espaciais. Rosalind Krauss, em *A escultura em campo ampliado*¹³, aponta que a combinação de paisagem e não-paisagem começa a ser explorada no final dos anos 1960, gerando ‘locais demarcados’ que de certa forma manipularam fisicamente os lugares.

¹³ KRAUS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Revisa Gávea, Rio de Janeiro, 1984, p.93.



De volta a *Territórios*, o crítico de arte Rodrigo Vivas aponta que o objetivo da obra-processo¹⁴ seria construir um espaço contínuo de improvisação e jogo. E o grupo explica que cada lugar foi “marcado posteriormente e durante a exposição com uma lápide branca onde constava o nome de cada lugar, *Territórios* e um logotipo improvisado de última hora (...)” (GUSMÃO apud VIVAS, 2012, p. 225).

Assim o grupo buscou uma forma de discutir as limitações da instituição museológica, a partir da apropriação do seu espaço externo (os jardins do Burle Marx), sem perder a unidade, a relação entre os espaços interno e externo, colocando-se em cheque o próprio Salão de Arte e a institucionalização do espaço. Ao propor que o público percorresse o interior e o exterior, acrescidos de novos elementos ao lugar, incitavam o público a observar a arquitetura e a paisagem em si.

Dentro da produção daquele momento, é possível traçar uma correspondência entre *Territórios* e a obra *Sem Título (mirrored boxes)*, do artista norte-americano Robert Morris. Datada de 1965, a obra minimalista é composta por caixas espelhadas instaladas ao ar livre cujas formas, apesar da sensação de continuidade pelo espelhamento, distinguem-se da paisagem. “O que é oposição entre o construído e o não construído, o cultural e o natural possibilitaria a discussão sobre o campo ampliado da escultura na pós-modernidade.” (MOLIN, 2013, p. 34)

De volta a *Territórios*, nota-se que a intenção do grupo também era ensejar discussões sobre a função e responsabilidade do museu com o seu espaço, acervo, e compromisso em torna-lo efetivamente em um lugar de experiência de vanguarda artística.





Figura 02 | Desmontagem da obra *Territórios* no MAP, 1969 | Foto Acervo Lotus Lobo

O grupo acabou levando o prêmio do I Salão de Arte Contemporânea, em 1969. Um dos problemas enfrentados pelo grupo foi a necessidade de incorporar fragmentos da obra ao acervo do museu (figura 2), uma vez que as intervenções feitas no espaço do museu eram efêmeras. Inicialmente a ideia dos artistas era de que a obra permanecesse pelos jardins até se decompor, até que fosse incorporada pela natureza. Porém as premissas museológicas do MAP, de preservação de acervo, acabaram os forçando a desfazer tudo “encaixotamos, e entregamos ao Museu uma embalagem contendo as peças soltas e assinadas. Soubemos que o Museu havia lançado fora aquilo que chamamos de MEMÓRIA da obra”.¹⁵

O crítico de arte Frederico Morais conheceu a “obra-processo” ao percorrer os jardins do MAP e ficou impressionado com a mesma. Para ele, era fundamental que a obra permanecesse nos jardins até a sua decomposição, como o próprio grupo tinha pensado. E vai além “uma questão fundamental seria buscar formas de documentar as modificações pelas quais passaria a obra em contato com a natureza”. (Idem)

A obra *Territórios* se mostra aqui como uma reflexão contrária aos parâmetros artísticos ainda presentes na época. Propõe uma re-apropriação do espaço e, mais que isso, uma releitura do espaço modernista do cubo branco. A neutralidade possibilita ao artista expor em um ambiente distanciado e sacralizado, sem necessariamente estabelecer relações com o espaço arquitetônico e real.

Enquanto o museu consolida o seu espaço expositivo como lugar que quer ser “neutro”, a ideia de lugar para os artistas contemporâneos vai assumir importância enquanto linguagem. Isso quer dizer que, nesse momento, a arte assume a vocação de explorar a construção do espaço e, como sintaxe básica da criação artística, utiliza-se da dimensão espacial. (GONÇALVES, 2004, p. 54)

Portanto a autonomia da obra e de sua linguagem formal são valores dos museus de arte moderna que não se aplicam ao MAP, e *Territórios* é um dos trabalhos que surgem buscando romper com essa lógica de neutralidade e reforçar a relação da arte com a arquitetura.

Do Corpo a Terra, 1970

O evento *Do Corpo a Terra* (ou manifestação - como assim descreve Ribeiro) reuniu propostas artísticas realizadas durante três dias em espaços públicos significativos da cidade de Belo Horizonte, como o Parque Municipal Américo René Gianetti, o Ribeirão Arrudas e a Serra do Curral; além de promover intervenções na rua, em frente ao Palácio das Artes. O evento foi organizado por Mari’Stella Tristão, coordenado por Frederico Morais

¹⁵ Depoimentos disponibilizados na Exposição Neovanguarda em 2007-08 no Museu de Arte da Pampulha, apud VIVAS, 2012, p. 226



e aconteceu em paralelo a exposição coletiva *Objeto e Participação*¹⁶. Foram patrocinados pela Hidrominas, um órgão do governo do Estado de Minas Gerais como mostra inaugural do Palácio das Artes e da Semana da Inconfidência, em abril de 1970.

Participaram do evento mais de dez artistas¹⁷ convidados por Frederico Moraes, o qual atuou como curador, crítico e também como artista demonstrando uma postura inovadora ao transformar a crítica em criação poética. Ao invés da publicação de um catálogo para a apresentação do evento, Moraes escreveu um texto-manifesto mimeografado e distribuído entre os participantes e o público:

“A afirmação pode ser temerária. Mas tenho pra mim que não existe ‘idéia’ (sic) de Nação sem que ela inclua automaticamente a ‘idéia’ (sic) 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, é que o exercício criador será tanto mais efetivo quanto maior for a liberdade. (MORAIS, 1970b, p. 5)

O Palácio, que havia sido projetado nos anos 1940, só teve suas obras concluídas em 1970, graças a incentivos do Estado e do governador Israel Pinheiro. Sua primeira exposição foi *O processo evolutivo da arte em Minas* organizada por Mari’Stella Tristão. Foi Tristão quem fez o convite a Frederico Moraes para organizar um evento de vanguarda naquela instituição já que este possuía um intenso diálogo com as vertentes vanguardistas do Rio e São Paulo. (RIBEIRO, 1997, p.146)

Ribeiro aponta que a figura de Moraes à frente do evento-manifesto colaborou para reafirmar a função criativa do Palácio das Artes enquanto espaço aberto a integração entre arte e vida. Ao reivindicava um lugar para a livre expressão do corpo e da terra pressupunha a prática artística enquanto manifestações do corpo e da terra, ou seja, dos ambientes geográfico e histórico que envolvem o homem. (Idem)

É tarefa desse Palácio das Artes (verdadeiramente um Museu de Arte): mais que acervo, mais que prédio, o Museu de arte é uma ação criadora – um propositos de situações artísticas que se multiplicam no espaço-tempo da cidade, extensão natural daquele. (MORAIS apud RIBEIRO, 1997, p. 172)

Os rituais simbólicos praticados pelos artistas que participaram da manifestação *Do Corpo à Terra* foram realizados em forma de ações intervindas no Parque Municipal, nas ruas, nos ribeirões e serras de Belo Horizonte. Dentre as obras e intervenções dos artistas convidados, há algumas mais marcantes de cunho político como: *Tiradentes: Totem-monumento*, de Cildo Meireles onde galinhas foram sacrificadas; e as *Trouxas*, de Artur Barrio, onde trouxas ensanguentadas foram jogadas no Ribeirão Arruda (dentro do Parque) – em alusão a violência do regime ditatorial. Outras de caráter social, como *Subpaisagens*,

¹⁶ A exposição consistiu numa exposição coletiva, realizada no saguão do palácio das Artes com trabalhos experimentais, abertos à participação do público, de Franz Weissmann, Tereza Simões, José Ronaldo Lima, Humberto Costa Barros, dentre outros. (RIBEIRO, 1997, p. 147).

¹⁷ Dentre eles Alfredo José Fontes, Artur Barrio, Cildo Meireles, Dilton Luiz de Araujo, Eduardo Ângelo, Hélio Oiticica, José Ronaldo Lima, Lee Jaffe, Lotus Lobo, Luciano Gusmão, Luiz Alphonsus, Noviello, Thereza Simões. (RIBEIRO, 1997, p.150).

de Dileny Campos, que deixavam entrever o mundo dos operários nas fissuras da paisagem urbana.

Em meio a inúmeras situações e intervenções do evento-manifesto aqui nos interessa analisar as proposições dos artistas que trabalharam juntos em *Territórios* e que neste caso apresentaram trabalhos individuais, mas todos com o mesmo caráter crítico.

Lotus Lobo optou por uma intervenção de conotação ecológica, com sementes de milho plantadas na terra, no Parque Municipal, visando interferir na paisagem habitual do local com uma plantação diferente e observar o seu desenvolvimento.

(...) minha proposta foi plantar milho no Parque, ver o milho crescendo e florindo num lugar inusitado, ver alguma planta nascendo e crescendo nesse lugar. A proposta não deu certo, porque eu não tinha conhecimento de agricultura. Fiz uma foto da instalação da semente, mas não fiz outras porque houve uma ruptura no meu trabalho. Gostei de participar do evento, mas deu polícia direto no Parque. (LOBO, apud RIBEIRO, 1997, p. 230)

Aos olhos de Ribeiro, a intervenção de Lotus no parque recupera antigos rituais do milho das civilizações agrícolas pré-colombianas. Ali, o milho era a base da alimentação e representava a suprema divindade. Inovador do ponto de vista estético, a artista assume um papel singular na nova vanguarda brasileira ao questionar códigos artísticos e ampliar propostas radicais de sua equipe. (RIBEIRO, 1997, P.223)

Luciano Gusmão apresentou duas propostas para o evento: *Reflexões* e *Transpirações*. Em *Reflexões* investigou-se a questão da arte enquanto reflexo da realidade construindo um paralelo com a questão da reversibilidade na física.

(...) não conseguia fazer nada que não fosse desenvolver minha relação com a paisagem. Comprei um espelho grande, que se quebrou, e fiz um trabalho que se chamava Reflexões, cujo texto de colocação é muito bonito, mas eu não o tenho. Peguei o espelho e caminhei com ele pelo parque tentando fazer coisas como pegar um copo com água e verificar que uma parte da água estava refletida no espelho e a outra ficava toda torta, uma parte inteira e a outra deformada.

(GUSMÃO
apud RIBEIRO,
1997, p. 231)

Em
(figura 3) o
experimentou
de
e de cor no
aproximando-
pesquisas dos



Transpiração,
artista
as mudanças
configuração
objeto de arte,
se das





impressionistas usando, porém um outro tipo de suporte - o plástico e a grama, e o outro tipo de linguagem - a física. (Idem p, 231)

Figura 03 | *Transpiração*. Foto Arquivo Frederico Morais

Segundo Gusmão, um pedaço de plástico estaria em contato com a grama e com a transpiração, uma mudança gradativa na configuração do plástico e da grama, mudaria a cor de ambos. Com isso o artista explorava ao mesmo tempo um “aspecto conceitual e processual da arte ecológica”, conforme Gusmão coloca. A relação entre a física e a arte, segundo ele, também se faz à medida que o espaço é apropriado. Aos olhos de Artur Freitas, o Gusmão foi um dos maiores representantes do *Conceitualismo*¹⁸ na arte brasileira dos anos 60. (FREITAS, 2013, p.233)

Dilton Araujo, por sua vez, acompanhou as pesquisas de Lotus e Luciano, envolvendo-se nos *happenings* e nos eventos coletivos. Além disso, desenvolveu um trabalho próprio que consistia ora na revelação de um desenho primoroso, ora na apropriação dos estandartes de antigos rituais religiosos de Diamantina, sua cidade natal, ora em apropriações do lixo da Escola de Belas Artes.

Do Corpo à Terra apropriou-se de espaços da cidade e se propôs a criar situações e experiências que discutissem o corpo, a sexualidade, o meio ambiente, a violência imposta pelo sistema e pela ditadura militar, além do própria estatuto da arte nesse contexto, sua anti-institucionalidade. “O mais inusitado foi essa discussão ter sido proposta para a

¹⁸ O conceitualismo, segundo análise feita pelo pesquisador Artur Freitas, pode ser visto como uma postura estética e ideológica extrema diante das convenções da arte, da institucionalização dos juízos e das opressões do capitalismo avançado. Ele caracteriza-se pela crise do objeto de arte, crise esta que teve variações de forma e intensidade conforme o contexto; mostrando-se mais violência na arte na América Latina, à exemplo da vanguarda brasileira. (FREITAS, 2013, P. 47)



inauguração de um espaço institucional de arte e para a arte: o Palácio das Artes, cujo nome remetia a uma imagem de suntuosidade e em última instância de sacralização.”(DELLAMORE, 2014, p. 116).

Foram vários os aspectos inovadores propostos pelos artistas na manifestação *Do Corpo à Terra*. Os trabalhos realizados no Parque Municipal permaneceram lá até sua destruição, acentuando o caráter efêmero das propostas e se assemelhando com o que foi proposto para a obra *Territórios*, onde as intervenções foram concebidas para permanecerem até a sua destruição natural. Algumas chegaram a ser feitas “sem a presença do público (rompia-se igualmente com a idéia (sic) do espetáculo e/ou vernissage) e delas só restou a documentação (fotografias, filmes, gravações, depoimentos, reportagens, etc.)”. (DELLAMORE, 2014, p.123)

Territórios e *Do Corpo a Terra* marcam um importante momento da arte brasileira na capital mineira, onde o espaço, a cidade, a arquitetura não são apenas suportes, mas partes integrantes do trabalho artístico. O papel interativo do público e a ação natural do tempo no processo de decomposição dos trabalhos reafirma a expansão desses espaços, valorizando assim os processos e as relações com a arte para além dos moldes tradicionais, ao mesmo tempo em que reforça a integração da obra com os espaços e com a cidade. Os trabalhos realizados de forma coletiva e de cunho social e político tornam esses ambientes passíveis de novas figurações artísticas e apropriações.

O papel da vanguarda na capital mineira foi marcado pela presença e articulação da figura militante do crítico Frederico Moraes, bem como pela conquista de outros espaços para além dos museus e galerias. Moraes por fim afirma que o que importa é a vivência, não a obra e que a arte estaria então livre da característica transcendente. A aura teria assim sido eliminada para dar lugar à presença do corpo que, segundo o crítico, seria o motor da obra: “o artista é o que dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa.” (MORAIS, 2010, p.125).

Referências Bibliográficas

ARANTES, Otilia. De Opinião 65 a 18º Bienal, **Novos Estudos**, CEBRAP, São Paulo, nº 15, 1986, pp 69/84.

DELLAMORE, Carolina. Do Corpo a Terra, 1970. Arte Guerrilha e resistência à ditadura militar. **Dossiê Os legados das ditaduras civis-militares**. Revista Cantareira, v.3, 2014, pp.109/123. Disponível em <<http://www.historia.uff.br/cantareira/v3/wp-content/uploads/2014/12/e20a08.pdf>>

Do Corpo à Terra (1970 : Belo Horizonte, MG). **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento84839/do-corpo-a-terra-1970-belo-horizonte-mg>>

FABRIS, Annateresa (org.). **Arte e política**: algumas possibilidades de leitura. Textos de Cacilda Teixeira da Costa, Geraldo Sousa Dias Filho, Marília Andrés Ribeiro, Tadeu Chiarelli, Yvoty de M.P. Macambira. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1998.



FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre Cenografias**: O museu e a exposição de arte no século XX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2004.

GUERRA, Abilio (org.). **Textos Fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira**, v.1. São Paulo: Romano Guerra, 2010.

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

KNOW, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre *site-specific*, **October 80**, Cambridge, The MIT Press, 1997, pp. 85-110.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem moderno**. São Paulo: Edusp, 1999.

MACEDO, Danilo Matoso. **Da matéria à invenção**: as obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938-1955. Brasília: Câmara dos Deputados, coordenação de publicações, 2008.

MENDONÇA, Fabíola Moulin. **Arte e Arquitetura**: um diálogo possível: um estudo de caso do Museu de Arte da Pampulha. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, São Paulo, 2013.

OLIVEIRA, Carolina Sinhorelli. Situação crítica: proposições de Frederico Moraes nos anos 1960/70, **AEDOS**, n. 13, vol. 5, ago./dez. 2013.

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

_____. **Neovanguardas**: Belo Horizonte anos 60. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

_____. **Entrevista com Frederico de Moraes**: 'A arte não pertence a ninguém'. Rev. UFMG, Belo Horizonte, v.20, n.1, 2013, pp 336/351.

_____. O moderno e o contemporâneo na arte de Belo Horizonte. **Varia Historia n18**, Belo Horizonte, Setembro/1997, pp 227/238.

MORAIS, Frederico. **Arte é o que eu e você chamamos arte**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. Contra a arte afluyente: o corpo é motor da obra, **Revista de Cultura Vozes**, Petrópolis, v. 35, ano 64, 1970a, pp.45-59.

_____. Contra o estilo mineiro de pintar: uma revolução em progresso, **Suplemento Dominical do Estado de Minas**, Belo Horizonte, 13 dez. 1964, p. 1.

_____. Manifesto *Do Corpo à Terra*. In: TRISTÃO, M. Da Semana de Vanguarda (I), **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 28 abr. 1970b, p. 5.



_____. **Panorama das Artes Plásticas: séc. XIX-XX.** São Paulo: **Instituto Cultural Itaú,** 1991.

SEGRE, Roberto et. all. (orgs.). **Arquitetura + arte + cidade: um debate internacional.** Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2010.

VIVAS, Rodrigo. A vanguarda passou por BH: o mito da irradiação ou ressonância, **VIS: Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB.** Disponível em: <https://rodrigovivas.files.wordpress.com/2016/11/vivas_rodrigo_a_vanguarda_passou_por_bh.pdf>

_____. Arte e vanguardas na cidade moderna, **Revista Arquivo Público Mineiro**, v.1, 2013 pp. 117-129. Disponível em: <http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm_pdf/2013A10.pdf>

_____. Os salões nacionais de arte de Belo Horizonte, **Anais do 23º Encontro da ANPAP: ecossistemas artísticos**, 2014. pp. 1578/1591 . Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2014/ANAIS/simposios/simposio01/Ana%20Luiza%20Teixeira%20Neves;%20Rodrigo%20Vivas.pdf> >

_____. **Por uma história da arte em Belo Horizonte.** Belo Horizonte: **C/Arte**, 2012.