

## O CONCEITO DE ARTE-GUERRILHA DE ACORDO COM FREDERICO MORAIS

Tamara Silva Chagas\*

### Considerações iniciais

Indubitavelmente, Frederico Morais possui um papel de extrema relevância para a arte brasileira dos anos 1960 e 1970. O mineiro, nascido em 1936, consolidou sua carreira como crítico de arte a partir de 1966, quando, ainda jovem, radicou-se na cosmopolita cidade do Rio de Janeiro, embora atuasse como crítico desde a década anterior. Ali, reforçou o apoio aos artistas brasileiros de vanguarda, militando em prol dessa vertente, divulgando e teorizando seus trabalhos (CHAGAS, 2019, p. 34).

A arte brasileira experimentou, no decorrer dos anos 1960, um processo de transformação autóctone, que marcaria a passagem do período moderno ao contemporâneo no contexto local, a partir de vertentes seminais como o Neoconcretismo, de 1959, a Nova Figuração, de meados da década de 1960, e a Nova Objetividade Brasileira, de 1967, das quais se destacam artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape. Tal transformação chegaria a seu clímax com a geração de artistas conceitualistas impulsionados pelo Salão da Bússola, realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1969.

Naquela conjuntura, foram lançados nomes como Cildo Meireles, Artur Barrio, Thereza Simões, Guilherme Vaz e Luiz Alphonsus. Esses artistas empenharam-se na criação de obras experimentalistas e altamente críticas à situação sociopolítica vivenciada pelo país à época, imerso na Ditadura Civil-Militar (1964-1985), em seu momento mais sangrento: aquele correspondente à vigência do Ato Institucional Nº 5 (1968-1978), mecanismo legal que institucionalizou a tortura aos presos políticos no Brasil, entre outras medidas repressivas.

---

\* Doutoranda em História pelo PPGHis da Universidade Federal do Espírito Santo. Bolsista Capes.

Nesse ínterim, Frederico Moraes, assumindo seu papel de crítico militante e tomando de empréstimo uma expressão do poeta e ensaísta Décio Pignatari, apoiou aqueles artistas da chamada Geração Tranca-Ruas – termo este do crítico Francisco Bittencourt (1970, s.d.), a salientar a radicalidade de suas propostas –, teorizando suas poéticas como formas radicais de criação: uma espécie de “arte-guerrilha” (PIGNATARI, 2004), posto que usaram táticas próprias das guerrilhas para atuação estética, resistindo contra o *status quo* opressor e denunciando a repressão por ele promovida.

### O conceito de arte-guerrilha

No ensaio *Teoria da guerrilha-artística* (PIGNATARI, 2004, p. 167-176), de 1967, Décio Pignatari expôs as características da arte de vanguarda, a qual, para ele, assemelha-se às atuações das guerrilhas, com focos de ações nos continentes latino-americano, africano e asiático naquela década – daí seu nome, arte-guerrilha. As guerrilhas foram, em muitos casos, táticas adotadas pela esquerda revolucionária em prol da libertação de seus países do domínio do imperialismo e de sangrentas ditaduras. O termo foi retomado por Frederico Moraes em seu famoso ensaio *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra*, de 1970.

Para Pignatari, a guerrilha, contrariamente à guerra convencional, essencialmente linear, é uma constelação: uma estrutura móvel a atuar no interior de uma estrutura cristalizada. É aberta por definição, regendo-se pela coordenação e não pela subordinação entre seus elementos. Reinventa-se constantemente e suas ações são inesperadas e simultâneas, não dando tempo de ação para o inimigo. As tropas estão sempre em posição para o combate, prontas para agir em ataques surpresa e concomitantes (PIGNATARI, 2004, p. 168).

Pignatari destacou a similaridade da arte de vanguarda com as guerrilhas (PIGNATARI, 2004, p. 169). Da mesma forma que nestas, na arte vanguardista há um posicionamento do artista contra o sistema oficial da arte e contra a opressão do *status quo*. Assim, o artista de vanguarda atua por meio de ações imprevistas e simultâneas, numa incursão contra as estruturas rígidas da arte convencional.

Ao falar das ações radicais de artistas como Cildo Meireles, Artur Barrio, Thereza Simões, Guilherme Vaz e Luiz Alphonsus, Frederico Moraes dissertou sobre a ideia da arte-guerrilha. Para o crítico de arte, o artista da vanguarda conceitual brasileira, surgida a partir de 1969, atuava tal como guerrilheiro, a criar, imprevistamente, emboscadas para os espectadores. Para suas ações inusitadas, fazia uso de materiais alternativos e precários, produzindo um estado

de tensão permanente em que qualquer coisa poderia ser convertida em arte. Isso porque a qualquer momento o espectador poderia ser chamado à interação com uma obra de arte radical, a suscitar reflexões profundas e a instigar sua ação no contexto estético (MORAIS, 1970, p. 49).

Para tanto, o espectador necessita aguçar sua capacidade perceptiva e precisa aprender a tomar iniciativas no campo artístico. Ao artista cabe despertar a sensibilidade e a reflexão do público por meio do estranhamento, da repulsa ou do medo (MORAIS, 1970, p. 49). Morais acrescentou que, no âmbito da guerrilha artística, há uma constante troca de posições entre as personagens do campo da arte: artista, espectador e crítico, de forma que a própria criação já não é mais prerrogativa unicamente do artista, tornando-se coisa compartilhada. Mesmo quando o artista ainda é o idealizador da proposta artística – que na arte conceitual já não é mais uma obra fechada, mas uma ideia ou ação –, ele se configura apenas como um propositor de algo que precisa necessariamente do espectador para se desdobrar e ganhar vida (MORAIS, 1975, p. 26-27).

É importante ressaltar que, segundo Morais, o despertar o espectador no campo da arte, por meio da ativação de sua sensibilidade e de sua capacidade reflexiva, desdobrar-se-ia na desalienação do sujeito na conjuntura social. Assim como o espectador passaria a atuar como participante no âmbito estético, por meio das propostas radicais e inesperadas dos artistas-guerrilheiros, o cidadão se tornaria em elemento ativo no interior da sociedade. Desse modo, a arte-guerrilha poderia, na visão de Morais, contribuir decisivamente na construção de uma sociedade verdadeiramente igualitária e justa.

### Obras de arte-guerrilha

Como exemplo de obras de arte-guerrilha, podemos citar muitos dos trabalhos apresentados na exposição coletiva de arte pública *Do Corpo à Terra*. Idealizada e organizada por Frederico Morais, ela ocorreu no Parque Municipal da cidade de Belo Horizonte, em abril de 1970, como parte dos eventos comemorativos da Semana da Inconfidência Mineira. Paralelamente, foi realizada a mostra *Objeto e Participação* no interior do Palácio das Artes, instituição museológica localizada no parque em questão. Em ambas as exposições, articuladas, expuseram jovens artistas de vanguarda com obras caracterizadas pela reflexão a respeito da (re)significação do conceito de arte, o qual, naquele momento histórico, passou por um processo de grande transformação. De obra fechada, a requerer apenas a contemplação

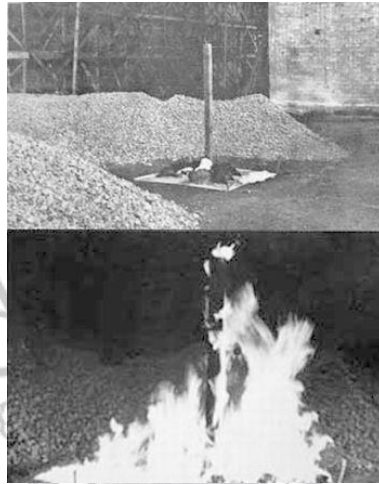
submissa e distanciada do espectador, o trabalho artístico converteu-se em obra aberta à sua participação. E mais, radicalizando-se, a obra se desmaterializou, assumindo a forma de ideia ou ação imersa no espaço-tempo. No contexto deste breve artigo, iremos citar três exemplos de obras de arte-guerrilha, todas elas apresentadas em “Do Corpo à Terra”.

*Tiradentes: totem monumento ao preso político* (Figura 1), foi a proposta de Cildo Meireles para *Do Corpo à Terra*. No dia 21 de abril de 1970, dia em que se comemorou a figura de Tiradentes<sup>127</sup>, famoso herói na luta pela independência do Brasil em relação à metrópole, Portugal – lembrando que o mártir foi assassinado em 21 de abril de 1792 pela Coroa Portuguesa –, Cildo Meireles realizou um *happening* para o qual atou galinhas vivas a um mastro encimado por um termômetro e ateou fogo. O sacrifício das galinhas associado ao título remete-nos ao sacrifício de Tiradentes pela independência brasileira no passado e, no presente da obra, ao sacrifício dos presos políticos, torturados e assassinados por se posicionarem contrariamente à Ditadura Civil-Militar brasileira. Vale lembrar que aquele se tratava do período mais difícil da ditadura no Brasil, inaugurado com a instauração do Ato Institucional Nº 5, em dezembro de 1968. Assim, por meio de uma ação chocante e polêmica, Cildo Meireles tensionou a realidade dos espectadores presentes, levando-os à reflexão sobre o papel libertário assumido por aqueles que faziam resistência frente ao governo ditatorial, arriscando suas próprias vidas. É importante ressaltar que o ritual realizado por Meireles foi bastante criticado por algumas pessoas, como Mari’Stella Tristão, da diretoria do Palácio das Artes, que qualificou o sacrifício das galinhas como um “episódio lamentável” (CHAGAS, 2019, p. 94).

---

<sup>127</sup> Freitas (2007, p. 224) chama a atenção para a dicotomia em torno da figura de Tiradentes, visto como herói nacional pelos militares e, concomitantemente, como mártir revolucionário pela esquerda. Já Reis (2005, p. 196) afirma que, com seu ritual, Cildo Meireles desvinculou a figura do inconfidente da Ditadura para torná-lo, novamente, símbolo de resistência contra o governo opressor.

Figura 1 - Cildo Meireles. Tiradentes: totem-monumento ao preso político. 1970



Fonte: Disponível em: <<https://memoriasdaditadura.org.br/obras/tiradentes-totem-monumento-ao-presos-politico-1970-de-cildo-meireles/tiradentes-totem-monumento-ao-presos-politico-19702/>>. Acesso em: 2 out. 2022.

Na mesma exposição, o luso-brasileiro Artur Barrio exibiu sua proposta *Situação T/T1* (Figuras 2, 3 e 4), para a qual instalou diversas trouxas ensanguentadas, compostas por carne, sangue, ossos e detritos, às margens do Ribeirão Arrudas, local conhecido, à época, de desova de cadáveres. A obra causou alvoroço, reunindo uma multidão de milhares de pessoas, mais a polícia e o corpo de bombeiros (FREITAS, 2007, p. 148). Aos presentes, que não sabiam se tratar de uma obra de arte, aquele pareceu ser os vestígios de uma chacina brutal. O artista, para fugir da forte censura do período e do risco de ser preso, realizou tudo anonimamente, aproveitando a situação para registrá-la sob a forma de filme e de fotografia.

Figura 2 - Artur Barrio. Situação T/T1, 1970



Fonte: Disponível em: <[https://www.researchgate.net/figure/Figura-1-Situacao-T-T1-de-Artur-Barrio-1970\\_fig1\\_322014560](https://www.researchgate.net/figure/Figura-1-Situacao-T-T1-de-Artur-Barrio-1970_fig1_322014560)>. Acesso em: 2 out. 2022.

**Figura 3** – Artur Barrio. Situação T/T1, 1970



Fonte: Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4070/situacao-t-t1>>. Acesso em: 2 out. 2022

**Figura 4** – Artur Barrio. Situação T/T1, 1970



Fonte: Disponível em: <<https://homelessmonalisa.com/obra/situacao-tt1-2a-parte/>>. Acesso em: 2 out. 2022.

A proposta do artista Luiz Alphonso para *Do Corpo à Terra* foi intitulada *Napalm* (Figura 5), em alusão à arma química de mesmo nome utilizada pelas Forças Armadas estadunidenses na Guerra do Vietnã. O artista queimou uma faixa de plástico de cerca de 15m sobre o gramado do Parque Municipal, deixando impressos na grama os resíduos de sua ação (REIS, 2005, p. 191-192). Assim como a bomba, que causou queimaduras graves no corpo de suas vítimas – como podemos ver na famosa fotografia da menina vietnamita Kim Phuc –, o *happening* de Alphonso destruiu o gramado, deixando, em seu lugar, a memória de uma ação violenta e traumática.

Figura 5 - Luiz Alphonsus. Napalm, 1970



Fonte: Disponível em: <<https://www.afterall.org/article/art-under-a-diagrammatic-perspective-brazilian-artistic-production-in-the-1960s-and-70s>>. Acesso em: 2 out. 2022.

### Considerações finais

As três obras citadas trazem, em comum, a noção de arte como ideia ou ação somada ao engajamento político e social, por meio de propostas inusitadas, efêmeras e radicais. Tais características as tornam exemplos notórios de arte-guerrilha tal como pensou o crítico de arte Frederico Moraes. Isso porque elas somaram reflexão crítica, militância, experimentalismo estético e resistência política por meio do tensionamento da realidade, instigando a participação do espectador no âmbito artístico e pretendendo, como consequência, convocá-lo à participação política no contexto social.

### Referências

BITTENCOURT, Francisco. A geração tranca-ruas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 maio 1970.

Disponível em: <<https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110681#?c=&m=&s=&cv=&xywh=500%2C88%2C1097%2C614>>. Acesso em: 28 out. 2022.

CHAGAS, Tamara Silva. *Frederico Moraes: a crítica de arte e seus desdobramentos*. Vitória: Edufes, 2019.

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

MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra. *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, ano 64, v. 64, n. 1, p. 45-59, jan./fev.1970.

FREITAS, Artur. *Contra-arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha - 1969-1973*. 2007. Tese (Doutorado em História) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007. Disponível em: <<https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/27151>>. Acesso em: 28 out. 2022.

PIGNATARI, Décio. Teoria da guerrilha artística. In: \_\_\_\_\_. *Contracomunicação*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. p. 167-176.

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. *Exposições de arte: vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970*. 2005. Tese (Doutorado em História) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005. Disponível em: <<https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/2397/tese.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 28 out. 2022.

