

DO CORPO À TERRA, 1970

Arte guerrilha e resistência à ditadura militar

CAROLINA DELLAMORE*

RESUMO

No final dos anos de 1960 e início dos anos de 1970, período da ditadura militar no Brasil, a luta de artistas plásticos e críticos ancorou-se na radicalização das propostas artísticas, constituindo ações de protesto político, comportamental e artístico, denominadas pelo crítico Frederico Morais de Arte Guerrilha. Nas obras, os artistas denunciavam a tortura e os assassinatos cometidos pela ditadura militar, questionavam a falta de liberdade e a censura, ao mesmo tempo em que discutiam o estatuto da arte e suas instituições e se recusavam a produzir objetos colecionáveis. Para pensar essa relação entre arte e política analisaremos a proposição da Arte guerrilha a partir da manifestação Do Corpo à Terra, realizada em 1970, em Belo Horizonte/MG.

Palavras chave: artes plásticas – arte guerrilha – ditadura militar – Belo Horizonte/MG

ABSTRACT

In the late 1960's and early 1970's, during the militar dictatorship, plastic artists and critics, set their efforts in the radicalization of the artistic propositions, from actions of political, behavioral, artistic protest named by Frederico Morais as "Arte guerrilha". In their works, the plastic artists have denounced the torture and murders committed by the militar dictatorship, questioning the lack of freedom and censorship at the same time that they discuss the art of position and their institutions and refused to produce collectible objects. To debate the relationship between art and politics we will analyze the proposition of the "Arte guerrilha" from the manifestation Do Corpo à Terra, held in 1970, in Belo Horizonte/MG.

Key words: plastics arts – "arte guerrilha" – militar dictatorship – Belo Horizonte/MG

* Doutoranda em História pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Bolsista FAPEMIG. Email: carolinadellamore@yahoo.com.br

“Até ontem buscava explicações. Hoje quero apenas comer e excretar as coisas. Não há tempo de permanências, porém passagem.”

Teresinha Soares



O artista comporta-se de diversas maneiras diante do poder político¹. Pode “apenas comer e excretar as coisas”, conforme provoca a artista plástica mineira Teresinha Soares, parando de buscar explicações, vivendo o tempo do hoje, da passagem, do efêmero e ainda sim essa se constituir como uma postura de contestação. Pode como aponta Annateresa Fabris, acreditar numa “liberdade que lhe é concedida e idealizar sua prática” como algo independente de outras esferas, atendo-se com isso somente às questões exclusivamente de teor artístico. O artista pode ainda aceitar e perpetuar o sistema ou, por outro lado, escolher o engajamento militante e revolucionário para derrubar o sistema vigente. E também pode buscar a separação da militância política de sua prática artística, procurando com isso, não submeter a criação a leis exteriores. Enfim, são inúmeras as escolhas dentro do universo do possível para os artistas.

No Brasil, dos anos de 1960 e 1970, muitos artistas escolheram o caminho da resistência à ditadura militar. Diante disso, buscarei nesse artigo pensar a resistência à ditadura, a partir da atuação de artistas plásticos da chamada “Arte Guerrilha”. Para isso, analisarei o evento *Do Corpo à Terra*, realizado em Belo Horizonte/MG, no ano de 1970, coordenado pelo crítico de arte Frederico Morais e que contou com a presença de vários artistas plásticos atuantes no cenário nacional.

Arte guerrilha e contracultura

Ao examinar *Do Corpo à Terra* e algumas proposições de artistas que participaram do evento, percebo que é possível articular o conjunto de valores que eles compartilhavam, ao movimento da contracultura. Para Christopher Dunn², a contracultura teve lugar no Brasil, nas Américas e na Europa, mas não constituiu um movimento único e coerente, e sim um conjunto de atitudes, ideias e práticas que surgiu com a “esquerda”. Posicionou-se contra regimes conservadores e opressores, e passou também a criticar as formas mais convencionais de ativismo político, inclusive das próprias esquerdas.

No Brasil de fins dos anos de 1960 e início de 1970, a contracultura colocou-se contra a ditadura militar e os valores sociais dominantes promovidos pelo regime, mas também entrou em conflito com setores da esquerda tradicional³. A revolução nos moldes marxistas, para os adeptos da contracultura, passou a representar mais uma face do autoritarismo. As drogas, o *rock*, a psicanálise, o movimento *hippie* pautavam um rompimento com o projeto político da geração anterior. E as artes plásticas fizeram eco a essas discussões problematizando o corpo, o corpo social, a cidade, as relações, a política e as instituições, inclusive as da própria arte.

1 FABRIS, Annateresa. Prefácio. In: FABRIS, Annateresa. (org.). *Arte e Política: algumas possibilidades de leitura*. Belo Horizonte: C/Arte, 1998, p.7.

2 DUNN, Christopher. “Nós somos os propositores”: vanguarda e contracultura no Brasil, 1964-1974. *ArtCultura*, v.10, n. 17, Uberlândia, jul-dez. 2008, p. 143-158.

3 Idem.

Para situar as artes plásticas no contexto da ditadura militar, Artur Freitas propõe uma periodização. Para o autor, os anos entre 1965 e 1968 foram marcados por “uma crescente politização da atividade artística e pela oscilação entre as questões da nova figuração, do objeto e do programa ambiental”⁴. Além disso, Freitas avalia que esse foi um momento em que ocorreu uma “reavaliação estética e ideológica do ideário dos anos 50”, e isso se evidencia nas obras de Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica. “Mas mais do que isso, o período 1965-1968 foi responsável pela profusão pública de uma arte jovem, “realista” e permeável aos temas do subdesenvolvimento, da cultura de massa e do poder autoritário”⁵.

Considerada a primeira manifestação coletiva no campo das artes plásticas após o golpe civil-militar de 1964, a exposição *Opinião 65*, organizada pela crítica de arte Ceres Franco no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e inspirada no show musical Opinião⁶, tinha um caráter político, instigando os artistas a opinar sobre o novo contexto político brasileiro e, paralelamente, sobre a situação social da arte⁷. Neste sentido, o próprio nome da exposição coloca para o artista uma questão: opinar. Principalmente em se tratando de um período em que a censura já se fazia sentir. Os *Parangolés* de Hélio Oiticica foram o destaque dessa mostra, pois baseavam-se na ação coletiva e propunha a participação do espectador na obra. A exposição *Opinião 65* obteve tanto sucesso que levou o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro a realizar em 1966, nova exposição no mesmo molde da primeira e sob a mesma curadoria: *Opinião 66*. Assim, se *Opinião 65* e *Opinião 66* deu início a ação de jovens artistas nas artes plásticas, o Seminário Proposta 65 e Proposta 66 realizado em São Paulo abriu espaço para a discussão entre artistas e críticos sobre o estatuto da arte no Brasil e no cenário internacional.

No mesmo ano ocorreu a coletiva *Pare* na galeria G.4 no Rio de Janeiro, reunindo trabalhos de Antônio Dias, Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, Carlos Vergara, seguida da exposição *Manifestação Ambiental n.1*, de Hélio Oiticica. Também em 1966, o Grupo Rex criado em 1965 e composto pelos paulistas Wesley Duke Lee, Geraldo de Barros, Nelson Leirner, José Resende, Frederico Nasser e Carlos Fajardo montaram sua própria galeria de arte, a Rex Gallery & Sons e editaram o jornal *Rex Time*. E ainda, o crítico Frederico Moraes organizou em Belo Horizonte na Reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais a mostra *Vanguarda Brasileira*, que por seu caráter polêmico, assinalou de maneira contundente a arte mineira, abrindo novos caminhos para jovens artistas.

O cenário plástico em 1967 foi marcado pela exposição coletiva realizada no MAM do Rio de Janeiro intitulada *Nova Objetividade Brasileira*. Organizada por Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, Pedro Escosteguy, Maurício Nogueira Lima, Hans Haudenschild, com a colaboração de Waldemar Cordeiro, Mário Barata, Mário Pedrosa, Frederico Moraes, Carlos Vergara, Luiz Gonzaga Rocha Leite e Roberto Pontual, reuniu vários artistas da vanguarda brasileira. Em linhas gerais as características formuladas por Hélio Oiticica acerca da *Nova Objetividade Brasileira* estavam ancoradas na tendência para o objeto em detrimento de alguns suportes tradicionais da arte como a pintura, por exemplo; na participação do espectador seja de forma corporal, tátil, visual ou semântica; na abordagem e tomada de posição em relação a

4 FREITAS, Artur. *Arte guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013. p.65.

5 Ibidem. p.66.

6 O show Opinião foi organizado por artistas ligados aos Centros de Cultura Popular, os CPCs da UNE. Foi dirigido por Augusto Boal e contava com Zé Ketti, João do Vale e Nara Leão que depois foi substituída por Maria Bethânia. O show marca a criação do grupo de teatro Opinião, importante foco de resistência das artes à ditadura militar.

7 RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte – anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997. p.72.

problemas políticos, sociais e éticos pelos artistas; e na proposição de uma arte coletiva⁸.

A partir daí, há uma tentativa de romper com o elitismo da fruição das artes plásticas que até então, concentrava-se em museus, galerias e bienais. Neste momento, os artistas plásticos buscavam formas de se comunicar com um público maior, a arte passava a ter a cidade como suporte. Essas propostas da *Nova Objetividade Brasileira* serviram de base para várias manifestações das vanguardas no Brasil e importantes ações coletivas no Rio de Janeiro como *Arte na Rua*, projeto de Hélio Oiticica e *Arte Pública no Aterro e Domingos de Criação*, organizadas por Frederico Moraes no Aterro do Flamengo e no Museu de Arte Moderna, respectivamente. Essas manifestações artísticas ocorreram no mesmo momento em que cresciam as manifestações nas ruas, principalmente de estudantes, contra a ditadura militar.

A instauração do Ato Institucional nº 5, em 1968, instalou definitivamente a repressão organizada pelo Estado, marcando a abertura de um novo quadro conjuntural, quando segundo Heloísa Buarque de Hollanda, a repressão política iria assegurar e consolidar a euforia do “milagre brasileiro”. Ao mesmo tempo em que no campo da cultura a censura tornara-se violentíssima, dificultando e impedindo a circulação das manifestações de caráter crítico⁹. Nesse sentido, o AI-5 constituiu, por sua vez, um marco importante para a produção nas artes plásticas, que “passou a operar num registro muito mais fragmentário, ritualizado e restrito”¹⁰.

O ano de 1968 para as artes plásticas inaugurou um período de embate mais forte com a censura quando do fechamento da *II Bienal Nacional de Artes Plásticas*, chamada também de Bienal da Bahia e da intervenção do exército na exposição dos artistas que iriam representar o Brasil na Bienal de Paris, em 1969, provocando a desmontagem e o fechamento dessa exposição.

Diante disso, artistas, críticos e intelectuais manifestaram-se contra a censura às artes. A Associação Brasileira de Críticos de Arte liderada por Mário Pedrosa publicou um texto intitulado “Deveres do crítico de arte na sociedade brasileira”, no qual em tom de indignação afirma que o crítico de arte não exercia “nenhuma atividade clandestina que chame o Estado a controlá-lo” e em seguida propõe que os críticos de arte, bem como todos os sócios da ABCA se recusassem a participar da “organização de delegações de arte brasileira e de jurís oficiais e oficiosos”¹¹. Esse documento repercutiu internacionalmente, e por iniciativa do crítico francês Pierry Restany foi realizado um boicote internacional a *X Bienal de São Paulo* (1969). Como aponta Leonor Amarante¹² essa Bienal não contou com representações significativas de artistas brasileiros e estrangeiros, pois cerca de 80% dos artistas convidados aderiram ao boicote, entre eles estavam Rubens Gerchman, Burle Marx, Lygia Clark e Hélio Oiticica. Entretanto, essa radicalização leva à perseguição política a artistas, críticos e intelectuais resultando em exílio e aposentadorias compulsórias¹³.

8 OITICICA apud MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975. p.93.

9 HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem*. CPC, vanguarda e desbunde: 1960-1970. São Paulo: Brasiliense, 1992.

10 FREITAS, Artur, op. cit., p.67.

11 Caroline Saut Schroeder (2011) aponta que em 1969, Mario Pedrosa esteve diretamente envolvido em ações contrárias à ditadura militar. Fez parte de um grupo que enviava informações ao exterior sobre relatos de tortura e repressão no Brasil. As ações do grupo foram descobertas em 1970 e Pedrosa pediu asilo político no Chile. Para outras informações sobre o boicote à X Bienal de São Paulo ler: SCHROEDER, Caroline Saut. *X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação*. 2011. 326f. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes, São Paulo.

12 AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo: 1951-1987*. São Paulo: Projeto, 1989.

13 Sérgio Camargo, Rubens Gerchman, Antônio Dias, Franz Krajcberg, Lygia Clark e Hélio Oiticica saem do país, mas continuam suas pesquisas no exterior.

Considerando ainda a periodização proposta por Artur Freitas, os anos de 1969 a 1974 seriam então caracterizados como um período de maior radicalização da arte¹⁴. Desse modo, ancorando-se nas novas experiências do campo artístico, constituindo ações de protesto político, comportamental e artístico, as práticas desses artistas que permaneceram no Brasil foram denominadas pelo crítico Frederico Morais de Arte Guerrilha e os artistas de guerrilheiros:

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. Vítima constante da guerrilha artística, o espectador vê-se obrigado a aguçar e ativar seus sentidos (o olho, o ouvido, o tato, o olfato, agora também mobilizados pelos artistas plásticos), sobretudo, necessita tomar iniciativas. A tarefa do artista-guerrilheiro é criar para o espectador (que pode ser qualquer um e não apenas aquele que frequenta exposições) situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais que o estranhamento ou a repulsa, o medo. E só diante do medo, quando todos os sentidos são mobilizados, há iniciativa, isto é, criação¹⁵.

Emboscada, imprevisto, inusitado, tensão, expectativa, medo são alguns dos adjetivos que acompanham a arte guerrilha. Com o objetivo de transformar o cotidiano em arte, o artista modificaria também o espectador, primeiro em vítima, depois em agente ativo, que toma iniciativas, a partir do aguçamento e da mobilização de seus sentidos. Frederico Morais fala ainda que “O artista é o que dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa”¹⁶. Ou seja, o resultado da situação artística proposta dependia da participação do espectador.

Nesse sentido, o imprevisto e a surpresa eram apregoados por Frederico Morais na arte a exemplo do que falava Carlos Mariguella para a guerrilha no Manual do guerrilheiro urbano. Para Mariguella, o elemento surpresa deveria ser utilizado pelo guerrilheiro urbano como forma de compensar a debilidade geral e falta de armas se comparado com o inimigo. Com isso, este “inimigo” não teria nenhuma forma de lutar contra a surpresa e se tornaria confuso ou seria destruído¹⁷.

É preciso considerar que nesse contexto, há uma radicalização não só no campo da arte, mas também na política. Algumas organizações de esquerda surgidas com o objetivo de derrubar a ditadura por meio da luta armada realizaram diversas ações de guerrilha urbana

14 FREITAS, Artur, op. cit..

15 MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é motor da obra. *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, v. 35, ano 64, 1970a, p.45-59. p.49.

16 Idem.

17 MARIQUELLA, Carlos. *Manual do guerrilheiro urbano e outros textos*. 2.ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 1974.

como expropriações de bancos e sequestros de embaixadores¹⁸. Assim também, a partir de 1968, há uma radicalização das proposições artísticas, cujas “manifestações seguiam como paradigma as estratégias de luta dos guerrilheiros urbanos”¹⁹. Assim como as organizações de esquerda que fizeram a opção pela luta armada, os artistas iniciaram a arte guerrilha. Alguns artistas como Carlos Zilio e Sérgio Ferro, abandonaram as artes plásticas e se integraram em grupos armados, MR-8 (Movimento Revolucionário 8 de outubro) e ALN (Ação Libertadora Nacional) respectivamente²⁰. Outros, no entanto, como Cildo Meireles, Artur Barrio e Antonio Manuel promoveram a guerrilha no campo da arte. É importante ressaltar ainda que a relação estabelecida entre arte e política nesse período, dirigiu-se a dois focos diferentes: a crítica à ditadura militar instaurada após o golpe de 1964 e a crítica às instituições artísticas.

Contudo, Artur de Freitas chama atenção para o fato de que muitas das ações dos artistas guerrilheiros consistiam em desdobramentos radicalizados, muitas vezes mais agressivos, de temas já propostos por artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica, alguns anos antes. O corpo como obra, questões ambientais e sensoriais foram apropriadas por essa geração de artistas, nesse novo contexto. “O fato, enfim, é que a jovem ‘geração Al-5’, tocada diretamente pela repressão dos novos tempos, precisou reconsiderar com urgência o legado recente da dita ‘vanguarda nacional’”²¹.

É nesse contexto, pós-Al-5 que ocorreram o *I Salão da Bússola* (1969) no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) e o evento *Do Corpo à Terra* (1970), em Belo Horizonte constituindo espaços de expressão da Arte Guerrilha²². Além disso, o *I Salão da Bússola* e *Do Corpo à Terra* foram considerados como marcos iniciais de uma produção artística transgressora, experimental e marginal²³.

Em suas obras os artistas plásticos denunciavam a tortura e os assassinatos cometidos pelo regime, questionavam a falta de liberdade e a censura, ao mesmo tempo em que se recusavam a produzir objetos colecionáveis – muitas obras só se dão a conhecer por meio de seus registros visuais e sonoros. Contestavam os espaços “sagrados” de apresentação da arte como os museus e as galerias e também o mercado da arte que se expandia naquele momento. Para isso, o artista ia para dentro dos museus, mas se propunha estar fora também, nas ruas, nas praças, na cidade, novos suportes para a arte desse período.

Ressalta-se que além de todas as medidas fundamentadas nos princípios da Doutrina de Segurança Nacional, o regime ditatorial brasileiro, “como de resto outras ditaduras latino-americanas, concentrou-se em vigiar e controlar o espaço público, regido por uma lógica de desmobilização política da sociedade como garantia da ‘paz social’”²⁴. O fato desses artistas, na

18 Algumas organizações de esquerda surgiram nesse contexto como a Ação Libertadora Nacional (ALN), o Partido Comunista Revolucionário Brasileiro (PCBR), o Movimento Revolucionário 8 de outubro (MR-8), a CORRENTE, a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), os Comandos de Libertação Nacional (COLINA), dentre outros e realizaram diversas ações de guerrilha urbana. Para uma visão mais detalhada do surgimento de partidos e organizações de esquerda que pregavam a resistência armada contra a ditadura militar ler: RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. 2.ed. São Paulo: Unesp, 2010.

19 RIBEIRO, Marília Andrés. *Arte e Política no Brasil: A Atuação das neovanguardas nos anos 60*. In: FABRIS, A. (org.). *Arte e Política: algumas possibilidades de leitura*. Belo Horizonte: C/Arte, 1998, p.165-177. p.175.

20 No livro *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução*, do CPC à era da TV, Marcelo Ridenti analisa a atuação desses dois artistas.

21 FREITAS, Artur, op. cit., p.68.

22 No Salão da Bússola, por exemplo, Arthur Barrio apresentou *Situação... ORHHHHHHH... ou 5.000... T.E... em.....N.Y... City.....*, as trouxas ensanguentadas, compostas por lixo e restos, obra que foi retomada em *Do Corpo à Terra*.

23 TERRA, Paula; FERREIRA, Glória. *Situações: arte brasileira – anos 70*. Rio de Janeiro, Governo do Estado do Rio de Janeiro, Fundação Casa França-Brasil, set. 2000. (catálogo de exposição).

24 NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-

contramão do controle do espaço público, apropriarem-se da cidade como suporte da arte já constituía em si uma atitude contestadora.

Do Corpo à Terra

O evento *Do Corpo à Terra* tornou-se um marco na arte brasileira, cujas manifestações, ou situações propostas pelos artistas ocorreram em espaços públicos significativos da cidade de Belo Horizonte, como o Parque Municipal, o Ribeirão Arrudas e a Serra do Curral, além de promover intervenções na rua, em frente ao Palácio das Artes²⁵. *Do Corpo à Terra* foi parte juntamente com a exposição *Objeto e Participação da Semana de Vanguarda*, realizada em abril de 1970. Foi organizada por MariStella Tristão, coordenada por Frederico Morais e patrocinada pela Hidrominas, um órgão do governo do Estado de Minas Gerais, para comemorar a inauguração do Palácio das Artes e a Semana da Inconfidência.

Participaram da exposição e do evento vinte e cinco artistas: Alfredo José Fontes, Artur Barrio, Carlos Vergara, Cildo Meireles, Décio Noviello, Dileny Campos, Dilton Araújo, Eduardo Ângelo, Franz Weissman, George Helt, Lee Jaff e Hélio Oiticica, Ione Saldanha, José Ronaldo Lima, Lotus Lobo, Luciano Gusmão, Luiz Alfonsus, Manoel Serpa, Manfredo de SouzaNetto, Orlando Castaño, Yvone Etrusco, Teresinha Soares, Thereza Simões, Umberto Costa Barros e Frederico Morais que atuou como curador, crítico e artista demonstrando uma postura diferente, “na medida em que ele transformou a crítica em criação poética”²⁶.

Não houve catálogo. Para a apresentação do evento Frederico Morais escreveu um texto-manifesto, mimeografado e distribuído entre os participantes e o público. O tom do texto era incisivo, a exemplo dos manifestos das chamadas vanguardas históricas. Nele Frederico Morais reivindicava espaço de liberdade de expressão no país e assumia uma atitude provocadora frente ao regime militar:

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 liberdade²⁷.

A ideia de arte é entendida por Morais como parte do projeto de Nação e a palavra liberdade, mencionada várias vezes no texto, é colocada, por sua vez, como parte da ideia de arte, ou seja, não havia como separar arte, liberdade e Nação. No Manifesto Frederico Morais enfatizava ainda o caráter vital e social da arte, pontuando que “a repressão ao espírito lúdico

1981), *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 24, n° 47, 2004, p.103-126. p.104.

25 O Parque Municipal Américo Renné Giannetti é o parque mais antigo de Belo Horizonte, foi projetado pela comissão construtora da capital e inaugurado em 26 de setembro de 1897, localiza-se no hipercentro da cidade. O Ribeirão Arrudas corta grande parte de Belo Horizonte. A Serra do Curral é uma referência da paisagem da capital mineira e já nessa época sofria com a ação da mineração.

26 RIBEIRO, Marília Andrés, op. cit., 1997, p.179.

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

do homem é uma ameaça à própria vitalidade social²⁸.

Outro ponto importante a ser pensado em relação a *Do Corpo à Terra* diz respeito ao sentido dessa expressão, a relação do corpo com a terra. O corpo para Frederico Moraes seria utilizado como suporte, canal de comunicação e participação, "instrumento de uma nova cartilha", indo de encontro à terra, fértil, preparada para a procriação ou pró-criação.

A terra. O corpo envolvido e envolvendo-se com os elementos naturais, com o estrutural básico da vida. O corpo reaprendendo tudo, como instrumento de uma nova cartilha. Aqui o ar-liberdade, aqui o fogo, precário e eterno, aqui a água que como a terra fecunda e procria. Um pensamento escorre dos dedos quando a mão apalpa e sente a terra fria ou áspera e outras táteis ou hápticas (sic) capazes de transmitir sutilmente um mundo subjetivo e lírico. Até que se transforme numa nova geografia e uma nova história²⁹.

Uma nova geografia e uma nova história era a grande proposição de Frederico Moraes e para os artistas contemporâneos a ele. Há uma busca por uma nova sociedade, um novo homem, e a arte teria um papel fundamental na construção utópica de um novo mundo.

Essa discussão do corpo, já havia aparecido no texto "Contra a arte afluyente: o corpo é motor da obra" de Frederico Moraes publicado na Revista Vozes, em 1970. Nesse trabalho Moraes apontava que "A contestação da arte afluyente deve ser, sobretudo, tarefa do terceiro mundo, da América Latina, de países como o nosso. (...) O corpo contra a máquina"³⁰. E continuava, conclamando críticos e artistas a se posicionarem contra a arte afluyente, convencional importada da Europa e dos Estados Unidos e valorizar a arte do "terceiro mundo".

No caso brasileiro, o importante para ele era fazer da miséria, do subdesenvolvimento, a principal riqueza. Os artistas brasileiros não deveriam se preocupar com os materiais, o mais importante seria a ideia, a proposta, em última instância o corpo como canal de mensagem, como motor da obra.

Ainda sobre a questão do corpo, Maria Angélica Melendi ao analisar a produção artística durante os processos ditatoriais latino-americanos, aponta que as práticas artísticas, se desprenderam dos suportes tradicionais da arte, deslocando-se para o corpo do artista e para a cidade. Sendo que "O corpo (e a cidade, como corpo social), castigado fisicamente pela violência constituiu-se como um espaço sacrificial de ritualização da dor ou como um lugar de transgressão sexual e social"³¹.

Do Corpo à Terra se apropriou de espaços da cidade, desse corpo social apontado por Melendi e se propôs a criar situações, 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

28 Idem.

29 Idem.

30 MORAIS, Frederico, op. cit., p.59.

31 MELENDI, Maria Angélica. Antimonumentos: estratégias da memória (e da arte) numa era de catástrofes. In: SELIG-MANN-SILVA, Márcio. (Org.). *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006, p.227-246. p.229.

discussão ter sido proposta para a 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.

Foram inúmeras as situações e experiências criadas pelos artistas participantes do evento *Do Corpo à Terra*, entretanto nesse trabalho analisaremos somente algumas proposições que considero que exemplificam de maneira contundente os pressupostos da Arte Guerrilha.

O objeto *Trouxas ensanguentadas* já experienciado anteriormente no *Salão da Bússola*, no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, em 1969, foi preparado para o que Artur Barrio denominou de *Situações T/T*. Constituída por quatorze trouxas ensanguentadas contendo carne, ossos, espuma, pano, tudo isso bem amarrado por cordas, formando uma espécie de pacote. Depois de preparada essas trouxas foram lançadas no Ribeirão Arrudas. Essa situação conseguiu atrair um público enorme, criando um clima de tensão que acabou por provocar a intervenção do Corpo de Bombeiros e da Polícia.

(...) Houve uma confluência enorme de pessoas no Parque Municipal, no Centro da Cidade, no Ribeirão 'do Arruda' [Arrudas]. Veio a polícia, veio corpo de bombeiro. Foi um negócio completamente inesperado, (...) Depois disso eu fugi no primeiro ônibus. Diretamente acho que não houve repressão, também pra que ficar para a palestra? Depois daquilo eu ainda fiz o papel higiênico no dia seguinte. Eram 60 rolos de papel higiênico espalhado, disperso pelas pedras do Ribeirão 'do Arruda' [Arrudas], que era a terceira parte do trabalho, e depois disso simplesmente me afastei, peguei um ônibus e vim me embora³².

"As Trouxas compõem um trabalho que não se constrói na delicadeza, é obra de luta explícita contra a indiferença, é um agudo desafio perceptivo, hermenêutico e ético, especialmente ético"³³. O AI-5 ainda estava vigente e vários militantes políticos estavam sendo presos, torturados e mortos pelo regime e Barrio por meio de *Trouxas* fez uma referência ao matadouro que as prisões da ditadura haviam se transformado, criando um desconforto e impondo uma postura, um posicionamento diante do mundo. Nesse sentido, a arte de Barrio se manifestou contra a ditadura.

Mais que uma obra, *Situações T/T* foi uma ação, uma experiência pautada pela efemeridade, pois a composição do objeto tinha como objetivo final a sua decomposição. Não havia um sentido de duração, não era uma obra vendável e/ou colecionável. A obra não existiu para além daquele momento, se decompôs. O que ficou foram os registros audiovisuais e a memória.

Barrio ao propor essa situação artística questionou o sistema tradicional de arte, o próprio fazer artístico. A arte saiu de dentro do museu, das galerias e ocupou as ruas, a cidade. As *Trouxas* romperam com o tempo cotidiano da cidade, introduzindo um elemento novo, que causava curiosidade, estranhamento e até mesmo repulsa. Além de tornar o público

32 Entrevista de Artur Barrio a Joana D'Arc de Sousa Lima, em "A arte e seu entrecruzamento com a política: arte-guerrilha. 1969-1971". *Revista Idéias (sic)*, Campinas, ano 12, 2005. p.101-140. p.126.

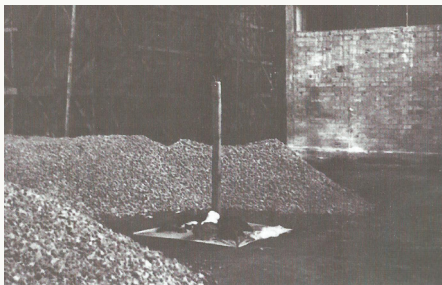
33 FREITAS, Artur, op. cit., p.116.

coparticipante da obra, já que a continuidade da “situação” dependia do espectador. Barrio foi embora de Belo Horizonte sem acompanhar o desfecho da situação artística criada por ele.

Outro representante da arte guerrilha que esteve presente em *Do Corpo à Terra* foi Cildo Meireles. O artista realizou uma das ações mais viscerais da época e com uma dimensão claramente política: *Tiradentes: Totem-monumento ao Preso Político*. Cildo, numa ação inusitada, amarrou dez galinhas a uma estaca de madeira e ateou fogo, diante de um público atônito.

O Tiradentes: Totem, o meu trabalho na exposição foi... Eram galinhas vivas que foram queimadas na inauguração (silêncio) e... Tem até uma coisa curiosa sobre esse trabalho. Eu sempre procurei fugir de qualquer coisa de panfletária em termos de artes plásticas, me interessava, claro, que tinha uma coisa que eu queria passar o mais rapidamente, o mais diretamente possível, mas tinha também outras preocupações. Em termos de linguagem, como no caso de Tiradentes, tinha uma passagem que me interessava, que era transformar o que era tema em matéria-prima, no caso, o tema era a vida. (...) Agora eu me lembro que, ao fazer o trabalho, que foi durante a inauguração da exposição, do lado de fora, no pátio interno do Palácio das Artes... Eu me lembro que, durante a inauguração, após a queima daquelas galinhas, uma pessoa veio falar comigo, me felicitando pelo trabalho e dizendo que tinha entendido perfeitamente o que eu estava dizendo, que era solidário à idéia (sic), e essa pessoa era o presidente da Sociedade Protetora dos Animais, de Minas Gerais, eu achei isso de certa maneira é... (silêncio profundo e longo)³⁴.

O ritual de queima de galinhas vivas no pátio externo do Palácio das Artes, ao lado do Parque Municipal estava impregnado de um significado simbólico, o sacrifício de animais e a apropriação da figura de Tiradentes se constituíram enquanto signo da indignação e da revolta contra o assassinato dos militantes políticos nas prisões brasileiras.



Cildo Meireles, Tiradentes: Totem-monumento ao Preso Político, 1970. In: DO CORPO à Terra: um marco radical na arte brasileira. Belo Horizonte, Itaú Cultural, out. 2001 (catálogo de exposição).

34 Entrevista de Cildo Meireles a Joana D'Arc de Sousa Lima, em “A arte e seu entrecruzamento com a política: arte-guerrilha. 1969-1971”. *Revista Idéias (sic)*, Campinas, ano 12, 2005. p.101-140. p.123.

O próprio Cildo Meireles comentou que “A figura do Tiradentes estava sendo usada pelo regime militar de maneira muito cínica”³⁵, tendo em vista que para ele, Tiradentes representava a antítese do que defendiam os militares, a luta pela liberdade. Que se pese outro elemento que deu ainda mais força à ação do artista, o evento *Do Corpo à Terra* fazia parte, dentro da Semana da Vanguarda Brasileira, das comemorações da Semana da Inconfidência Mineira.

Ao narrar o episódio da queima de galinhas, a fala de Cildo tornou-se entrecortada e permeada por momentos de silêncio, evidenciando uma marca traumática que sugere que o ato de sacrificar os animais, como denúncia de uma situação real de extrema violência, foi também uma violência para o artista, pois este no campo simbólico, durante o processo artístico, assumiu o lugar do carrasco, do torturador como aponta Joana D’Arc de Sousa Lima³⁶. O artista comenta: “Claro que jamais repetiria um trabalho como Tiradentes... Ainda posso ouvir as pobres galinhas em minha memória psicológica. Mas em 1970 senti que aquilo tinha que ser feito”³⁷. Havia em última instância um compromisso estético e ético desses artistas com seu entorno. E para Cildo a ação era necessária naquele contexto para pautar um estado de violência e repressão.

Já Luiz Alphonsus estendeu uma faixa de plástico de 15m sobre a grama do Parque Municipal e a incendiou utilizando *Napalm* em uma clara referência à Guerra do Vietnã, tendo em vista que essa bomba foi usada por soldados dos Estados Unidos contra civis no Vietnã. Luiz Alphonsus explicou na ocasião que seu objetivo era “marcar o chão, deixar um rastro de arte no planeta”³⁸. O artista com essa proposta desconstruiu o sentido da bomba, pois ao contrário de deixar um rastro de guerra no parque buscava deixar um rastro de arte.

No mesmo parque Luciano Gusmão e Dilton Araújo cercaram com cordões uma área, demarcando territórios, delimitando fronteiras, apropriando-se de locais, na tentativa de demarcar essas áreas e redefini-las como espaço de repressão ou liberdade. Os funcionários do Parque foram atrás desfazendo o trabalho. Luciano Gusmão fez outras intervenções no espaço, como *Transpiração* e *Reflexões*. *Transpiração* se constituiu como uma ação com plástico sobre grama. Após algum tempo era possível perceber os resultados dessa ação, a grama ganhara uma coloração diferente, efeito do abafamento. No plástico também podia ser visto um efeito visual interessante, “uma mudança de cor - da transparência ao branco, do branco às manchas cinzas e pretas”³⁹. Em *Reflexões* Gusmão se utilizou de um espelho como suporte:

Peguei o espelho e caminhei com ele pelo Parque. Colocava o espelho numa posição em que eu pudesse ver o Ribeirão Arrudas. Comecei a atirar pedras no córrego olhado para o Arrudas no espelho e não para o Arrudas real. Foi fazendo coisas desse tipo, quer dizer, fui apropriando os objetos

35 Entrevista de Cildo Meireles a Gerardo Mosquera, citado por Artur Freitas em *Arte Guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013. p.228.

36 LIMA, Joana D’Arc de Sousa. A arte e seu entrecruzamento com a política: arte-guerrilha. 1969-1971. *Revista Idéias*, Campinas, ano 12, 2005, p.101-140.

37 Entrevista de Cildo Meireles a Gerardo Mosquera, citado por Artur Freitas em *Arte Guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013. p.238.

38 DO CORPO à Terra: um marco radical na arte brasileira. Belo Horizonte, Itáú Cultural, out. 2001 (catálogo de exposição).

39 Entrevista com Luciano Gusmão realizada pela autora, em Belo Horizonte, no dia 08 de setembro de 2002.

para a reflexão. Eram reflexões e reflexões, nos dois sentidos⁴⁰.

Luciano Gusmão se propôs a fazer reflexões das reflexões, discutindo acerca da relação do virtual e do real na obra de arte. "Então no final de milhões de experiências eu velei o espelho inteiro, pintei tudo de preto"⁴¹.

Outra manifestação ocorrida no Parque foi o cultivo de milho por Lótus Lobo. A artista recuperou os antigos rituais do milho das civilizações pré-colombianas, onde o milho era a base da alimentação. O cultivo do milho representava a suprema divindade: a terra, a mãe, a fertilidade. Entretanto essa intervenção foi interrompida por uma radiopatrulha antes que Lótus Lobo pudesse terminar o trabalho.

Uma proposta que tinha como suporte a Serra do Curral, importante cartão postal da capital mineira e que já na década de 1970 sofria com os efeitos da mineração foi realizada por Lee Jaffe, ou pelo menos iniciada por ele, tendo em vista que seu trabalho foi interrompido, desta vez não pela polícia, mas por tratores de uma mineradora que atuava no local. A partir de uma ideia de Hélio Oiticica, Lee Jaffe lançou açúcar sobre uma trilha de terra vermelha aberta na Serra do Curral. Essa obra foi feita sem a presença do público e trazia a discussão da arte ambiental, incorporando o espaço à obra de arte.

Experimentações sensoriais com a cor foram realizadas por Décio Noviello, em sua ação com granadas de sinalização militar, ocorrida no Palácio das Artes e no Parque Municipal, durante o evento *Do Corpo à Terra*. O artista produziu várias tonalidades de fumaça colorida, e em uma explosão de cores buscou integrar a cor ao espaço. Utilizou para isso sinalizadores de uso exclusivo do Exército, subvertendo o uso corrente desse artefato militar. Em entrevista à historiadora Marília Andrés Ribeiro, ele relata essa experiência:

Na manifestação *Do Corpo à Terra*, eu trabalhei com fumaças coloridas. Fiz um happening de apropriação de toda a exposição, envolvi o Palácio das Artes com fumaça colorida, o que depois repeti no Parque Municipal. Na época, eu era tenente-coronel do Exército e aprendi como trabalhar com fumaça colorida. Essa manifestação foi uma marca profunda nas artes em Belo Horizonte. Houve uma maior aceitação da arte de vanguarda na cidade. Antes, tínhamos que fazer concessões, mas a partir daquele momento a crítica e os colecionadores passaram a olhar a vanguarda com bons olhos⁴².

Décio Noviello com essa proposta ressignificou a fumaça de sinalização do Exército. Utilizada pelos militares para reprimir passeatas, o ato de lançar o sinalizador e a fumaça colorida transformou uma ação repressiva em uma ação artística.

José Ronaldo Lima discutiu o estatuto da arte ao mesmo tempo em que fez referência a sua posição ideológica: era marxista-leninista como ele mesmo diz. Realizou a sua *Gramática*

40 Idem.

41 Idem.

42 Décio Noviello, entrevistado no dia 9 de agosto de 1994, pela historiadora Marília Andrés Ribeiro. In: RIBEIRO, Marília Andrés, op. cit., 1997.

Amarela. Para isso, selecionou mais ou menos quinhentos jornais com textos sobre a Guerra do Vietnã, ordenou os jornais de maneira que as manchetes compusessem um poema mediante uma colagem. Feita a obra, ele criou o título, escreveu TICA; visto que a grama do jardim já estava lá, a proposta era fazer com que as pessoas lessem: Gramática.

[...] como essa gramática era vermelha, era uma gramática vinculada a uma ideologia marxista-leninista que a gente tinha na época, então eu pus uma tarja vermelha em toda a lateral do jornal e depois puxei uma tarja e com a tarja eu usei a palavra “vermelha”, só que com a palavra vermelha eu construí várias coisas: ver, verme, ver melhor, então construí um poema concreto com a palavra vermelha⁴³



José Ronaldo Lima, Gramática Amarela, 1970. In: DO CORPO à Terra: um marco radical na arte brasileira. Belo Horizonte, Itaú Cultural, out. 2001 (catálogo de exposição).

Escrevendo a palavra vermelha em letras de fôrma no chão, José Ronaldo fazia uma referência à cor da bandeira comunista, ao mesmo tempo em que criava a possibilidade do espectador construir palavras diversas a partir da palavra “vermelha”. Considerando ainda que a população brasileira vivia sob uma intensa censura, a ação utilizando jornais, canal de veiculação de informações, já é por si só contestadora.

O curador do evento Frederico Moraes também participou da manifestação com a proposta de apropriação fotográfica de quinze áreas da cidade. A obra foi intitulada *Quinze Lições sobre Arte e História – Apropriações: Homenagens e Equações*. As quinze lições começavam com uma citação de Marcel Duchamp: “São os espectadores que fazem o quadro”, propondo um envolvimento do público com a obra. Esse trabalho evidenciava o interesse do crítico-artista por uma arte pública e participativa, além de propor uma nova maneira de olhar e se envolver com a cidade. Na obra *Arqueologia do Urbano: Escavar o futuro*, Frederico Moraes por meio de uma foto das obras de construção do Palácio das Artes, mostrou uma espécie de arqueologia às avessas, em que há uma busca não pelo passado, mas pelo futuro.

Diante de um público atônito as ações se desenvolveram ao longo de quatro dias. Considero que seria difícil e não é o objetivo desse artigo examinar a apropriação do público desse evento, mas algumas críticas publicadas em jornais da época sinalizam questões interessantes para serem analisadas acerca da relação arte e público e que retomam a

43 Entrevista com José Ronaldo Lima realizada pela autora, em Belo Horizonte, no dia 20 de setembro de 2002.

discussão feita pelo próprio Frederico Morais (1970a) sobre o sentido da Arte Guerrilha⁴⁴.

Morgan Mota, crítico de arte de Belo Horizonte em artigo no Diário da Tarde, jornal local, se mostrou preocupado com o público. Iniciou seu comentário problematizando se o que foi visto no Palácio das Artes e Parque Municipal “Seria arte ou anti-arte? (sic)”. Para ele, o que estava sendo apresentado “continua deixando muita gente assustada, como o ritual do sacrifício das galinhas, queimadas pelo artista carioca Cildo Meireles”⁴⁵. Diante disso, Mota argumentou que o que dificultava a compreensão do público sobre o que estava sendo proposto era a falta de informação.

Partindo do princípio de que mesmo gente esclarecida não vê com bons olhos a arte moderna até hoje, esse (sic) resultado não chega a surpreender. A falta de informação quase total talvez seja um dos fatores que causaram tanto mal entendido. O grande público, sem uma campanha esclarecedora, não está em condições de receber manifestações dessa natureza. É possível que depois de muita divulgação seja mais fácil⁴⁶.

O crítico chegou a propor alguns caminhos, como uma “campanha esclarecedora”, “muita divulgação” para que o acesso do público fosse facilitado, já que para ele o grande público não estava em condições de compreender manifestações como *Do Corpo à Terra*, pelo menos não antes de ser preparado para tal. Entretanto, a sugestão de Morgan Mota ia justamente contra as formulações da Arte Guerrilha que tinha o elemento surpresa como um pressuposto, ou seja, não havia espaço para a preparação do público.

Francisco Bittencourt em artigo no Jornal do Brasil intitulado “A geração tranca-ruas” faz o seguinte comentário sobre a manifestação *Do Corpo à Terra*:

Realizou-se em Belo Horizonte, entre 16 e 20 de abril, uma manifestação intitulada *Do Corpo à Terra*, patrocinada por uma entidade oficial do Governo (sic) de Minas Gerais, que visou principalmente iniciar aos que dela participaram, artistas e público, um exercício de total liberdade criadora. Terão os organizadores conseguido o que propunham? Alguns de seus participantes afirmam que sim, dizem que mesmo a perplexidade do público foi uma participação⁴⁷.

Do Corpo à Terra, para Bittencourt foi uma espécie de iniciação, tanto para artistas como para o público. Os artistas por ele nomeados de “geração tranca-ruas” estavam abrindo caminhos, que não se sabia muito bem onde iam dar em termos do que estavam propondo. Os desfechos das situações artísticas propostas poderiam ser os mais diversos, não havia como prever. Entretanto, essa imprevisibilidade reforçava algo importante para o contexto, tendo em vista a repressão imposta pela ditadura militar que era possibilidade do exercício da liberdade criadora, que esses artistas vivenciaram até o limite. Além disso, ocuparam as ruas, o parque, o “palácio” com arte e crítica, diante de um público perplexo. Mas na Arte Guerrilha

44 MORAIS, Frederico, op. cit., 1970a.

45 MOTA, Morgan. As galinhas morrem queimadas na arte de vanguarda. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 24 abril 1970, p.8.

46 MOTA, Morgan, op. cit.

47 BITTENCOURT, Francisco. A geração tranca-ruas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p.2, 9 mai 1970.

afora a imprevisibilidade da ação, a perplexidade também era considerada uma forma de participação.

Considerações finais

Foram vários os aspectos inovadores propostos pelos artistas na manifestação *Do Corpo à Terra*. Pela primeira vez, no Brasil, artistas foram convidados não para expor obras já concluídas, mas para criar seus trabalhos diretamente no local, a partir de “situações”, *performances*, *happenings*, rituais, definindo um momento importante nos caminhos da arte brasileira e no entrecruzamento entre arte, vida e política.

Não foi possível presenciar as manifestações em sua totalidade, já que os trabalhos se desenvolveram em locais e horários diferentes. Outra questão interessante foi a de que os trabalhos realizados no Parque Municipal permaneceram lá até sua destruição, acentuando o caráter efêmero das propostas. A divulgação também foi feita de maneira diferenciada por meio de volantes, distribuídos nas ruas e avenidas de Belo Horizonte, bem como nos cinemas, teatros e estádios de futebol, numa tentativa de ampliar a comunicação e atrair um público diferente. E por último, um crítico de arte, no caso Frederico Morais atuou como curador e artista. Além disso, algumas obras foram 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.)”⁴⁸.

As situações/obras analisadas deixaram marcas: seja do efeito surpresa e da suspensão do tempo do cotidiano, quando novos elementos foram inseridos causando uma ruptura na vida diária como no caso das *Trouxas Ensanguentadas* de Artur Barrio. Seja da violência, ou da utilização da violência no episódio da queima das galinhas por Cildo Meireles em *Tiradentes: Totem-monumento ao Preso Político* para denunciar a ditadura, utilizando a morte para falar da vida.

A arte produzida nesse contexto tornou-se uma necessidade e um desejo de representar as formas de viver e agir no mundo e questionar o poder e a repressão, bem como evidenciar a censura, o controle e cerceamento do espaço público. Dessa forma, os artistas guerrilheiros, mesmo vivendo num contexto de extrema repressão, resistiram à ditadura militar, apropriando-se e ressignificando os espaços da cidade e buscando meios de atuar como canal de comunicação e de transformação da sociedade, seja no sentido político ou metafísico. Para isso, utilizaram-se de um repertório de proposições, conceitos, gestos e materiais diferenciados como forma de questionar a ditadura militar, as instituições de arte e o mercado, estabelecendo uma nova relação entre arte, política e vida cotidiana, a partir dos pressupostos da contracultura.

Recebido em 31 de julho de 2014, aprovado em 28 de outubro de 2014.

48 MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975. p.104. Em outubro de 2001, em comemoração aos trinta anos da manifestação *Do Corpo à Terra* o Itaú Cultural realizou a mostra *Do Corpo à Terra – um marco radical na arte brasileira* com curadoria de Frederico Morais. Nessa mostra o que se viu foram os registros visuais e sonoros das obras e situações propostas pelos artistas no evento ocorrido em 1970 ou em alguns casos a reconstituição das obras, já que essas se pautavam pela efemeridade e muitas vezes se deterioravam ou até apodreciam dependendo do tipo de material utilizado durante a sua exposição.