

Experiência sensível e posicionamento político em “Objeto e Participação” (1970)

Sensitive experience and political positioning in “Object and Participation” (1970)

Roney Jesus Ribeiro (PPGHis-UFES)¹

Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar a mostra “Objeto e Participação” (1970), realizada no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, destacando seu caráter experimental e engajado politicamente. A pesquisa adota uma metodologia qualitativa, de natureza analítica e exploratória, examinando as proposições artísticas em diálogo com a realidade sociopolítica do Brasil nos anos 1970, período marcado pela ditadura militar. Organizada por Frederico Moraes, a exposição valorizou a participação ativa do público, por meio de linguagens visuais inovadoras e experiências sensoriais. As proposições artísticas apresentadas na mostra em questão configuraram intervenções críticas e coletivas, capazes de questionar o sistema de arte tradicional e provocar reflexão sobre as injustiças e os conflitos sociais do período, consolidando a mostra como marco da arte de guerrilha ou “contra-arte” no Brasil.

Palavras-chave: objeto e participação; posicionamento político; arte de guerrilha.

Abstract: This article aims to analyze the exhibition “Objeto e Participação” (1970), held at the Palácio das Artes in Belo Horizonte, highlighting its experimental and politically engaged character. The research adopts a qualitative methodology with an analytical and exploratory approach, examining the artistic propositions in dialogue with the socio-political reality of Brazil in the 1970s, a period marked by military dictatorship. Organized by Frederico Moraes, the exhibition emphasized active audience participation through innovative visual languages and sensory experiences. The artistic propositions presented in the exhibition constituted critical and collective interventions, capable of challenging the traditional art system and provoking reflection on the injustices and social conflicts of the period, establishing the exhibition as a landmark of guerrilla art or “contra-art” in Brazil.

Keywords: objeto e participação; political engagement; guerrilla art.

DOI: 10.47456/col.v15i26.50764



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](#)

¹ Doutorando em História (área de História Social e Política) e mestre em Artes (área de Teoria, Crítica e História da Arte), ambos pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Licenciado em Letras, História e Artes Visuais. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2509-124X>.

Introdução

A década de 1970 teve início com uma série de mostras e intervenções artísticas que transformaram os espaços públicos em autênticos museus a céu aberto. Nesse contexto, a arte passou a assumir novas dimensões, tornando-se um meio de resistência e expressão política diante da repressão do regime militar. As produções artísticas foram se configurando como uma autêntica forma de guerrilha cultural contra a violência e as prisões arbitrárias de cidadãos. Um dos movimentos artísticos mais significativos de 1970 foi *Do Corpo à Terra*, realizado em abril, em Belo Horizonte (MG), que expressou com intensidade esse espírito de contestação e engajamento. Esse evento impulsionou duas exposições fundamentais para a compreensão da necessidade de uma nova postura frente à realidade brasileira: uma de mesmo nome “*Do Corpo à Terra*”, ocorrida entre os dias 17 e 21 de abril, no Parque Municipal, e “*Objeto e Participação*”, realizada no interior do Palácio das Artes, e que ficou aberta ao público por um mês (Ribeiro, 2025, p. 212).

Essas mostras aconteceram no contexto da Semana de Arte de Vanguarda, realizada por ocasião da inauguração do Palácio das Artes, e em comemoração à Semana da Inconfidência. A então diretora do setor de Artes Visuais do Palácio, Mari'Stella Tristão, convidou Frederico Morais para organizar os eventos patrocinados pela Hidrominas, órgão estadual de Minas Gerais dedicado à promoção do turismo e da cultura (Dellamore, 2014, p. 115). Vale lembrar que, na época, o termo “curador” ainda não era utilizado no Brasil; Morais atuou como crítico e organizador das exposições. Segundo Chagas (2020, p. 138), a função de curador era, inicialmente, compreendida como “diretor artístico” responsável pela seleção das obras. Essa função surge no país na década de 1950, com a expansão do mercado de arte, consolidando-se especialmente nos anos 1980.

Ao todo, 25 artistas participaram das duas mostras – “*Do Corpo à Terra*” e “*Objeto e Participação*” – entre os quais se destacam Artur Barrio, Cildo Meireles, Carlos Vergara, Thereza Simões, Hélio Oiticica, Dileny Campos,

Terezinha Santos, Lotus Lobo, Luciano Gusmão, Yvone Etrusco Junqueira, Ione Saldanha, Dilton Araújo, José Ronaldo Lima, Luiz Alphonsus e Lee Jaff (Dellamore, 2014, p. 115). É importante salientar que Frederico Morais, além de coordenar as mostras e escrever textos críticos das propostas artísticas apresentadas nas exposições, também participou como artista. Sua atuação multifacetada evidencia uma visão aberta às experimentações poéticas e às urgências sociais de seu tempo (Campomizzi, 2017, p. 36). Ao atuar como artista no Parque Municipal de Belo Horizonte, Morais “transformou a crítica em criação artística” (Ribeiro, 1998, p. 179), consolidando-se, assim, como um dos nomes mais influentes e inovadores da arte contemporânea brasileira.

É o caráter inovador das obras apresentadas em “Objeto e Participação” que nos motiva na elaboração deste texto. Ainda que essa mostra tenha ocorrido no espaço interno de exposição, suas obras revelam profunda repulsa às atrocidades praticadas pelos militares durante o período da ditadura. Como já realizamos estudos abordando tanto a manifestação artística quanto a exposição de mesmo nome, “Do Corpo à Terra”, neste estudo nos dedicamos a aprofundar discussões e reflexões, evidenciando a contribuição de “Objeto e Participação” como instrumento de conscientização social e de posicionamento político em um contexto de intensa repressão.

Experiência sensível, poética e engajamento

Embora neste texto não ansiamos aprofundar discussão acerca da mostra “Do Corpo à Terra”, achamos de fundamental importância discorrer brevemente acerca do contexto histórico em que surgiu o movimento de nome análogo Do Corpo à Terra, que integrou a mostra citada conjuntamente com “Objeto e Participação”. De acordo com Rodrigo Pato Sá Motta, os anos 1970 foram marcados por um período antidemocrático, cujo início se deu em 1º de abril de 1964 com o golpe civil-militar que depôs João Goulart da presidência e instaurou uma ditadura no país (Motta, 2021, p. 21-23). A repressão se intensificou com o

Ato Institucional nº 5, de 1968, que concedeu amplos poderes aos militares para agir com violência, reprimir manifestações sociais e censurar eventos artísticos e culturais (Reis, 2014, p. 74-75), resultando em prisões injustas, mortes de presos políticos e desaparecimentos de opositores ao sistema de governo militar.

Ao assumir a organização das mostras “Do Corpo à Terra” e “Objeto e Participação”, Frederico Morais adotou uma postura inovadora e engajada, articulando arte e realidade sociopolítica do país. Mesmo diante da censura e do risco de retaliações, o crítico lutou pela abertura de espaços para jovens artistas e pela valorização de propostas experimentais. A partir dessa experiência, Morais desenvolveu o conceito de “Nova Crítica”, ou seja, uma visão que atribuía à arte o papel de estimular debates de cunho social. Tamara Silva Chagas destaca que essa perspectiva rompia com a crítica tradicional e elitista, defendendo uma arte participativa e democrática (Chagas, 2020, p. 143). Nessa linha, o artista deixava de ser figura isolada e o público passava a integrar o processo criativo – o artista seria quem “dá o tiro”, lançando a ideia, e o participador, colaborador no acontecimento artístico (Morais, 1975, p. 26).

Ao contrário do que ocorria nas mostras de arte modernas, “Do Corpo à Terra” e “Objeto e Participação” não contaram com catálogos de divulgação. Em vez disso, Frederico Morais escolheu um formato mais condizente com o caráter inovador e político das exposições. Desse modo, o crítico redigiu um texto-manifesto, o transferiu para o estêncil e mimeografou. Em seguida, distribuiu os textos entre os artistas e o público. O documento citado assumia um tom provocativo e de resistência, reivindicando liberdade de expressão artística em meio a tanta superessão de direitos e da livre-expressão criativa. O manifesto revelava uma crítica direta às práticas autoritárias da ditadura, reafirmando o papel da arte como instrumento de contestação:

A afirmação pode ser temerária, mas tenho para mim que não existe a ideia de Nação, sem que ela inclua automaticamente a ideia de arte. A arte é parte de qualquer projeto de nação, integra a consciência nacional. Noutro sentido, pode-se dizer que a arte toca diretamente o problema da liberdade. Claro, também,

que o exercício criador será tanto mais efetivo quanto maior for a liberdade (Morais, 1970, p. 5).

Desafiando o poder estatal, o manifesto redigido por Morais defendia que as produções artísticas dos anos 1970 se fundamentassem na “arte de guerrilha”, caracterizada por ações provocativas e combativas. A proposta era que os artistas despertassem no público sensações múltiplas e inusitadas, ultrapassando a simples reação de repulsa ou estranhamento. O objetivo consistia em converter o espectador em participante ativo, capaz de assumir uma postura política a partir da estimulação dos sentidos – tato, audição, olfato, paladar e visão. Para isso, os artistas deveriam atuar como “guerrilheiros” da arte, rompendo com os modelos convencionais e atuando de modo imprevisível, a fim de driblar a censura e resistir à repressão (Morais, 1970, p. 5).

Para Paulo Reis, o engajamento de Morais e dos artistas participantes, ao conciliarem pesquisa poética e compromisso político, fez com que “Do Corpo à Terra” e “Objeto e Participação” se consolidassem como marcos da arte contemporânea brasileira durante os anos de chumbo (1968-1974) (Reis, 2005, p. 4). Essas mostras ampliaram o debate sobre a desmaterialização da arte e valorizaram as experiências sensórias e participativas, promovendo uma nova forma de relação entre obra, artista e público.

Embora integrassem a mesma movimentação cultural em Belo Horizonte, as duas exposições apresentaram abordagens e conceitos distintos. Ainda assim, o elemento central que as uniu foi o ativismo político e social dos artistas, que buscaram conscientizar o público sobre seu papel na transformação da realidade e na construção de uma sociedade mais justa, livre da censura e da repressão militar.

Da materialidade ao gesto: a arte como ato político em “Objeto e Participação”

Como já citado, realizada no interior do Palácio das Artes, no Parque Municipal de Belo Horizonte, “Objeto e Participação” foi inaugurada em 17 de abril e permaneceu aberta por um mês. A exposição explorou a

noção de “objeto” e “não objeto” como categorias artísticas, valorizando a ideia de obra aberta e incompleta, que dependia do envolvimento sensorial do público em sua realização. O acontecimento artístico se completava somente com a interação do participador, configurando uma continuidade do diálogo iniciado em Nova Objetividade Brasileira,² realizada entre 6 e 30 de abril de 1967 (Campomizzi, 2017, p. 20). Embora menos radicais que os trabalhos de “Do Corpo à Terra”, as obras de “Objeto e Participação” apresentavam um forte caráter político, evidenciando engajamento e crítica social.

Isso nos motiva a escrever este texto ressaltando a importância dessa última mostra citada para as discussões sobre a arte nos anos 1970. Entre os artistas participantes de “Objeto e Participação”, Thereza Simões destacou-se com trabalhos da série Carimbos (1970). Apesar de a aparente simplicidade formal dessas proposições artísticas, elas carregam uma crítica política e ideológica contundente, abordando questões de preconceito social, de gênero e racial, além de constituírem uma reflexão incisiva sobre os tempos sombrios da ditadura.

²Nova Objetividade Brasileira foi uma exposição que “solidificou os termos da vanguarda artística no país que vinham sendo propostos desde ‘Opinião 65’ e ‘Propostas 65’ através da reformulação do conceito estrutural da obra, de seu espaço social de ação e da relação da arte com o público. A obra, não mais definida nos termos tradicionais de pintura, escultura ou desenho, denominava-se objeto” (Reis, 2017, p. 100). Hélio Oiticica, por sua vez, fundamentou sua concepção de arte de vanguarda na “construção de novos objetos perceptivos (tácteis, visuais, proposicionais, etc.), onde nada é excluído, desde a crítica social até a penetração de situações-limite” (Oiticica, 1986 p. 112). Nesse sentido, “o espaço ocupado pela proposta artística ampliava-se além dos limites arquitetônicos dos museus em direção ao espaço social. O público, mais que a mera contemplação, era convidado a uma outra relação sensível com a arte. As novas formulações estéticas estavam ligadas ao contexto histórico e a exposição ‘Nova Objetividade Brasileira’ representou a súmula de um programa de vanguarda da arte nacional comprometida com seu tempo, evidenciada através de operações artísticas e conceituais no campo das tensões políticas, sociais e culturais” (Reis, 2017, p. 100-101).

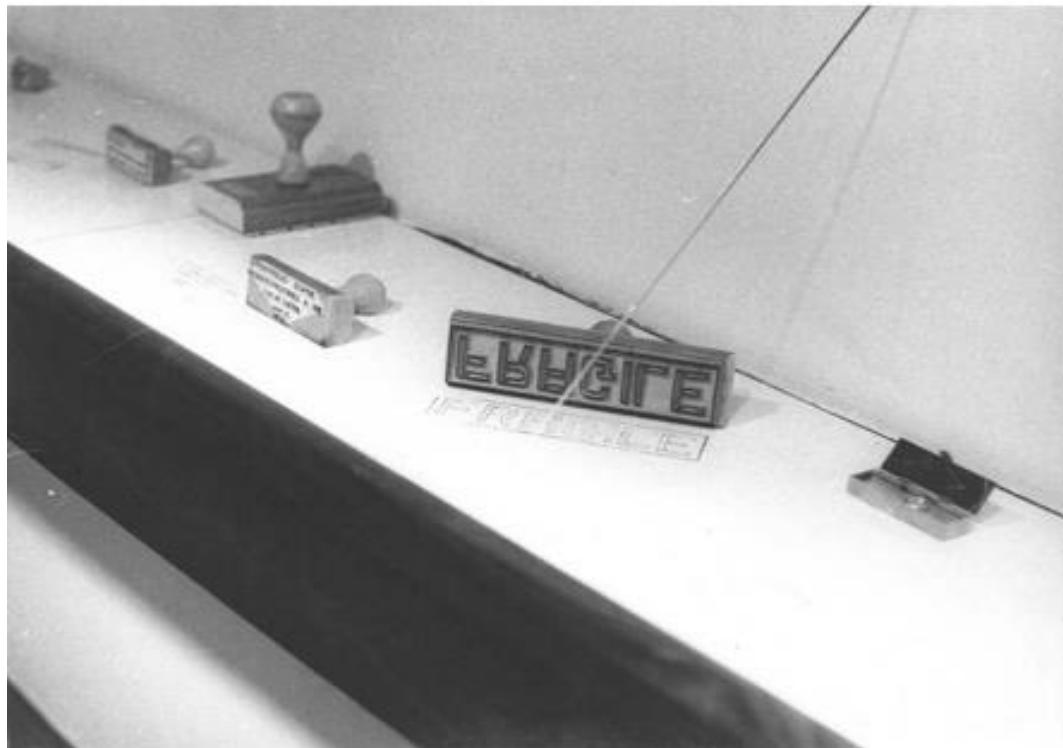


Figura 1. Thereza Simões. Carimbos, 1970. Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>. Registro fotográfico da exibição dos objetos que compõem a série Carimbos (1970), durante a realização de “Objeto e Participação” no Palácio das Artes em Belo Horizonte - MG. Fotografia em preto e branco de carimbos sobre uma bancada branca.

Os objetos (figura 1) criados por Thereza Simões funcionam transportando uma palavra por vez, cada uma configurando uma espécie de expressão de ordem destinada a chamar a atenção do público. A mobilidade das expressões nos carimbos favoreceu uma comunicação mais objetiva e direta com o público da mostra. De modo a destacar o engajamento político e ampliar o diálogo com seu público, a artista utilizou expressões em inglês, como *act* (ação), *act silently* (atue silenciosamente), *silently* (silenciosamente), *dirty* (sujo), *fragile* (frágil), *silent way* (modo silencioso), e o termo alemão *verboten* (proibido) (Campomizzi, 2017, p. 40).

Ao empregar essas palavras, Simões estabeleceu um diálogo sutil com a realidade social e política do país, adotando uma estratégia de comunicação que, por vezes, se mostrava indireta, mas que permitia driblar a censura e transmitir a mensagem crítica. Observa Chagas (2020, p. 141), que ao

incorporar a expressão *act silently*, “uma palavra de ordem de Malcolm X, líder radical da luta contra o racismo nos Estados Unidos, assassinado em 1965”, Simões evidencia, ainda que de forma menos explícita, a conexão de sua obra com demandas sociais e políticas mais amplas.

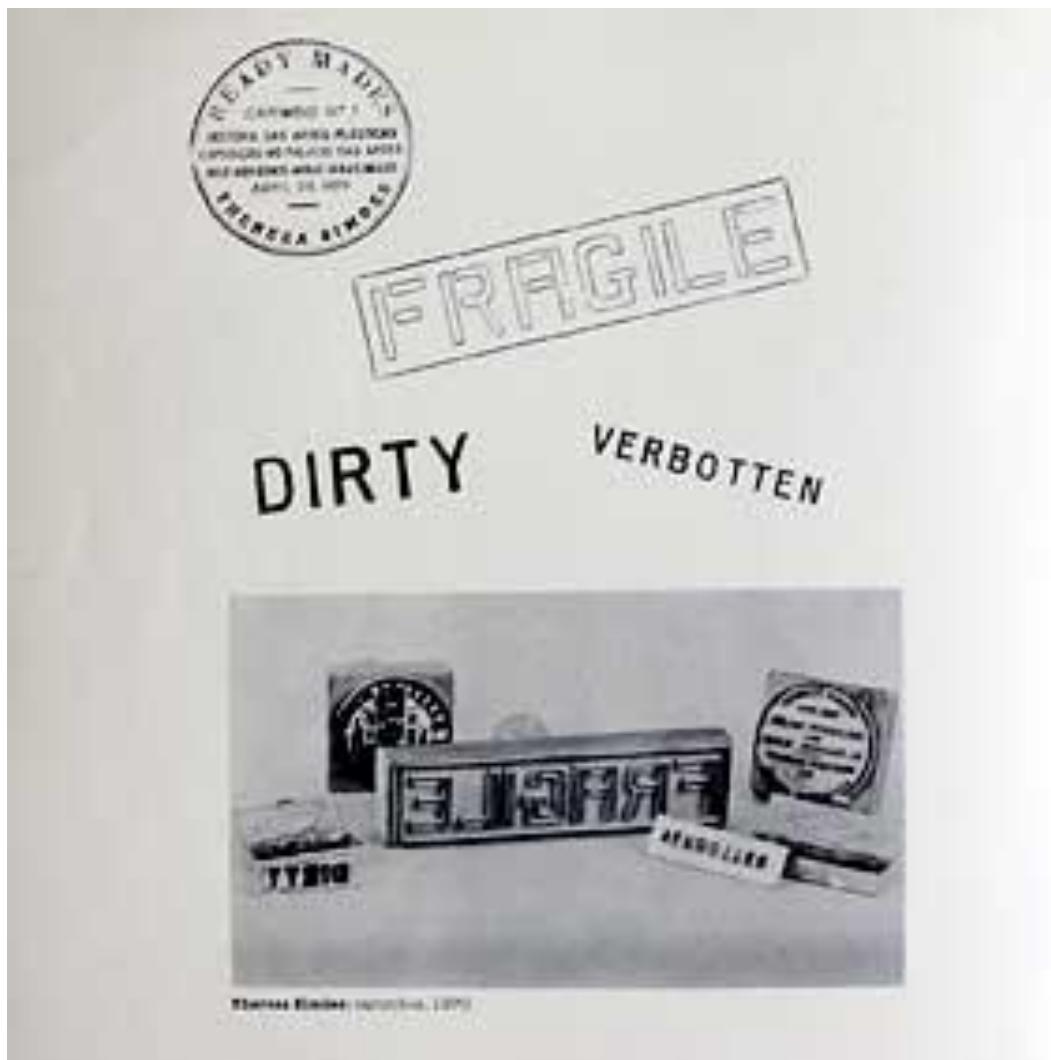


Figura 2. Thereza Simões. Carimbos, 1970. Fonte: <https://encyclopedia.itaucultural.org.br/>. Registro fotográfico da exibição dos objetos que compõem a série Carimbos (1970), durante a realização de “Objeto e Participação” no Palácio das Artes em Belo Horizonte - MG. A figura mostra uma fotografia em preto e branco de carimbos sobre uma mesa branca, acima dela, percebemos que se trata de uma impressão em papel, pois a superfície está carimbada com alguns dos termos indicados no texto.

Os carimbos (figuras 1 e 2) expostos por Thereza Simões podiam ser manuseados pelo público, mas, para incentivar maior interação e a ocupação do espaço expositivo, a artista também registrou algumas

expressões em painéis, vidraças, papéis e paredes do Palácio das Artes. Esses registros provocaram diversos desdobramentos, como a questionamento da neutralidade do espaço institucional do museu e a ruptura com os padrões de passividade ideológica e de gênero impostos às mulheres.

Ao estabelecer uma conexão entre cenários repressivos, como o Brasil e os Estados Unidos, e ao relacionar arte e vida, Simões também permitiu que o seu público reavaliasse o contexto sociopolítico em que vivia, percebendo sua própria fragilidade diante da repressão e da violência no país. Dessa forma, essa proposta artística reforça que a arte é uma expressão livre, que não deve se submeter a neutralidades impostas, e que o museu, enquanto espaço de circulação artística, também não pode “ceder às forças do silenciamento político” (Reis, 2005, p. 185).

Frederico Moraes concedeu plena liberdade criativa aos artistas que participaram de “Objeto e Participação”, sem impor restrições quanto a materiais ou processos artísticos. Consequentemente, muitas obras que fizeram parte da mostra exploraram a experiência sensorial por meio da interação entre participador e obra. Um exemplo é a instalação “Camas – Ela me deu bola” (1970), de Teresinha Sorares, composta por três camas box sem pés, revestidas com tecidos matelassê coloridos que remetiam a clubes de futebol. A obra funcionava como espaço de integração, promovendo encontros entre pessoas de diferentes status social, idade, cor, cultura e ideologias.

A proposta de George Helt, por sua vez, orientava os visitantes a refletirem sobre um caminho político de combate à violência e às injustiças sociais por meio da proposta “Objetos Gráficos” (1970) e da exibição da obra “Máquina Poética”. Na entrada do Palácio das Artes, Helt estendeu uma longa faixa de papel com pegadas pintadas, guiando o público pelo trajeto simbólico que representava uma trilha rumo à liberdade, capaz de orientar os participantes diante das armadilhas do poder político (Moraes, 2001). O trabalho consistiu em

uma série de produções gráficas, fruto das pesquisas do artista com a linguagem visual por meio de técnicas como serigrafia, xerox e fotografia. Parte dessa série também foi apresentada em outras exposições significativas da época.

As produções refletem a experimentação artística do período e a influência de novas mídias, sendo notáveis por sua abordagem inovadora e pela exploração dos limites da arte gráfica. Atualmente, é difícil encontrar imagens dessas obras disponíveis online, mesmo que elas sejam mencionadas em textos acadêmicos e registros institucionais. A dificuldade de acesso a registros dessa proposta artística também se pauta em seu caráter efêmero de muitas peças, à ênfase na pesquisa sobre processos visuais em vez da preservação do objeto final, e à dificuldade de catalogação, já que parte das obras integra coleções privadas ou acervos institucionais ainda não totalmente digitalizados.

O escultor Franz Weissmann apresentou um trabalho da série Labirintos Lineares (1970) que parecia emergir do solo e se estender por todo o espaço da galeria, estabelecendo um diálogo contínuo com o público presente. Essa interação conferia à obra a sensação de reestruturar o espaço expositivo, mantendo forte conexão com o Palácio das Artes e com os visitantes. Já a produção de Dilton Araújo abordou questões ideológicas relacionadas à privação de liberdade e às difíceis condições de sobrevivência no Brasil. Sua proposição consistiu na colocação de uma caixa de fósforo sob um pedestal, acompanhada da expressão “uma possibilidade”. Apesar da simplicidade formal, a proposta instigava o público a refletir sobre o contexto brasileiro após a promulgação do AI-5, que conferiu plenos poderes aos militares e intensificou a perseguição, tortura e morte de presos políticos.

Em contraste, Umberto Costa Barros desenvolveu uma instalação que dialogava com o espaço da galeria como um todo. Ele utilizou obras do acervo do Palácio das Artes e materiais encontrados no local, como

escadas, pedaços de madeira, ferro, pedestais e tijolos, organizando-os cuidadosamente em um canto da área expositiva. Diferente disso, José Ronaldo Lima propôs uma obra sensorial voltada para o estímulo do olfato. Intitulada “Caixas Olfativas” (1970), a instalação consistia em nove caixas preenchidas com essências domésticas - erva-doce, açafrão, violeta, pimenta-do-reino, funcho, coentro, orégano, fumo e jasmim - com o objetivo de envolver os visitantes em uma experiência sensorial direta e participativa.

A realização do acontecimento artístico a partir das “Caixas Olfativas” dependia da participação ativa do público, que precisava se aproximar dos receptáculos e inalar as essências para identificá-las. Ao se tornarem coautores da obra, os participantes alcançavam um nível de reflexão crítica sobre a hierarquia social que estruturava sociedades ocidentais, como o Brasil, em posições subalternas. O despertar dos sentidos possibilitava ao público uma análise mais profunda e autônoma, distante de influências externas ou de riscos de manipulação. A obra tinha como objetivo romper com a postura contemplativa geralmente adotada pelo espectador, utilizando a ação como elemento central da interação. De acordo com Chagas, a proposta “incentivava o público a despertar seus sentidos e a agirativamente no desdobramento da obra, que passa a ser não apenas o objeto depositado pelo artista na galeria, mas também a experiência estética vivida pelo indivíduo que interage com ele” (Chagas, 2020, p. 142).

O artista mineiro Dileny Campos propôs uma instalação composta por duas placas com a inscrição “Paisagem e Sub Paisagem” (1970), em formato de seta indicativa de direção, posicionadas na entrada do Palácio das Artes, sugerindo um desvio provisório.



Figura 3. José Ronaldo Lima. Caixa Olfativa (1970). Fonte: <https://criticadeartebh.wordpress.com>. Proposta Sensorial com madeira policromada e perfumada. 20 x 5 x 5 cm. Exposição-happening Objeto e Participação, Palácio das Artes. Belo Horizonte, abril de 1970. A figura mostra quatro imagens de fotografias, duas menores acima e à esquerda, com um homem e uma mulher reclinados e cheirando o conteúdo de caixas alongas de madeira. Acima e à direta, mesmo cenário com o homem visto em plano médio. Abaixo, em imagem maior, mesmo homem de cabelos longos e barba, visto de frente e mais aproximado da câmera.



Figura 4. Dileny Campos. Paisagem e Sub Paisagem, 1970. Fonte: <https://criticadeartebh.wordpress.com/2016/11/21/paisagem-e-sub-paisagem-1970>. Registro fotográfico da situação artística que ocorreu na calçada do Palácio das Artes, durante a realização de “Objeto e Participação” em Belo Horizonte - MG. Fotografia de espaço externo, com arquitetura em concreto, pessoas caminhando na calçada e uma placa branca em formato de seta, em primeiro plano, apontando para baixo, na qual se lê “sub paisagem”. Logo atrás dessa placa, virado para o outro lado, há uma segunda placa, que aponta para a rua, à esquerda.

Nesse contexto, Francesco Napoli destaca que Frederico Morais também instalou uma placa na mesma calçada, criando um diálogo simbólico que remetia à incompletude da arqueologia urbana e ao que ele chama de “gesto simbólico de escavar o futuro” (Napoli, 2022, p. 189). A instalação (figura 4) com a inscrição “Paisagem” indicava a direção da rua, enquanto a outra, intitulada “Sub Paisagem”, apontava para baixo, sugerindo um possível encontro no subsolo do Palácio das Artes ou fazendo uma referência mais explícita aos porões onde prisioneiros políticos eram encarcerados e torturados. O acréscimo do prefixo “sub” altera completamente o sentido da palavra, conferindo-lhe um valor secundário e ampliando o caráter simbólico da obra.

Segundo Rodrigo Vivas, a sensação de estranhamento provocada pelo trabalho decorre da legitimidade do uso das placas na calçada, que ainda estava em construção, situação em que normalmente se orienta ou instrui os transeuntes. Esse efeito é intensificado pela segunda placa, “Sub Paisagem”, que aponta para um local aparentemente inexistente (Vivas, 2012, p. 366-367). A obra suscita reflexões sobre a relação entre arte e vida e sobre o distanciamento de materiais tradicionais da arte moderna. Dessa forma, Dileny Campos se estabelece como um artista que propõe ações capazes de deslocar conceitos tradicionais, levando o público a refletir sobre a realidade sociopolítica da época por meio de experiências sensoriais e simbólicas.

Durante a realização de “Objeto e Participação”, o Frederico Morais atém de organizador e crítico, também contribuiu com a apresentação de uma intervenção crítica intitulada “Quinze lições sobre Arte e História da Arte - Apropriações: Homenagens e Equações” (1970). A proposta consistiu de uma série de 15 fotografias distribuídas por diferentes áreas da cidade de Belo Horizonte, incluindo o Parque Municipal, e principalmente, a entrada do Palácio das Artes, com o título da obra exibido em um letreiro. A intervenção de Morais buscava questionar a relação entre arte e espaço urbano, desafiando convenções estéticas e sociais da época. Ao se utilizar da fotografia como meio artístico, Morais propôs uma aprofundada reflexão sobre a apropriação do espaço público e a construção de novos significados na arte contemporânea.

É imprescindível observar que a intervenção (fig. 5) dialoga diretamente com a proposta de Dileny Campos na instalação “Paisagem” e “Sub Paisagem” (fig. 4), apresentada na mesma exposição. Como já citado, Campos instalou placas de sinalização na entrada do Palácio das Artes, indicando direções por meio das expressões mencionadas. A primeira apontava para a rua, enquanto a segunda sugeria um caminho para o subterrâneo do edifício,

evocando metáforas de repressão e ocultação. Vivas (2012, p. 366-367) destaca que o uso dessas placas, em um espaço ainda em construção, gerava estranhamento ao apontar para um “lugar aparentemente inexistente”, ampliando a reflexão sobre a realidade sociopolítica da época.

Além disso, embora não tenham sido planejados para tal, os trabalhos de Campos e Moraes, instalados em uma calçada em obras, acabaram estabelecendo forte diálogo com essa sensação de inacabamento, característica frequentemente atribuída a países em desenvolvimento (Vivas, 2012, p. 366-367), como era o caso do Brasil naquele período, marcado por elevada dívida externa.

O fato é que “Paisagem e Sub Paisagem” (1970) e “Quinze lições sobre Arte e História da Arte - Apropriações: Homenagens e Equações” (1970) compartilham a intenção de provocar o espectador a questionar a realidade ao seu redor, utilizando o espaço urbano como suporte artístico. Enquanto Moraes utilizou a fotografia para registrar e reinterpretar o espaço público, Campos empregou a instalação para sugerir camadas ocultas da realidade, desafiando a percepção do público e estimulando uma reflexão sobre o contexto político do Brasil nos anos 1970.

De modo geral, as obras exibidas em “Objeto e Participação” romperam com os modelos tradicionais de arte e desafiaram a noção de objeto enquanto peça pronta e acabada. Nesses trabalhos, a participação do público foi essencial para que se configurassem plenamente, transformando os espectadores em coautores da experiência artística. A mostra, assim, abriu espaço para novas interpretações e significados, demonstrando que a arte não apenas se apresenta, mas também provoca reflexão, debate e um diálogo direto com a realidade sociopolítica do período.

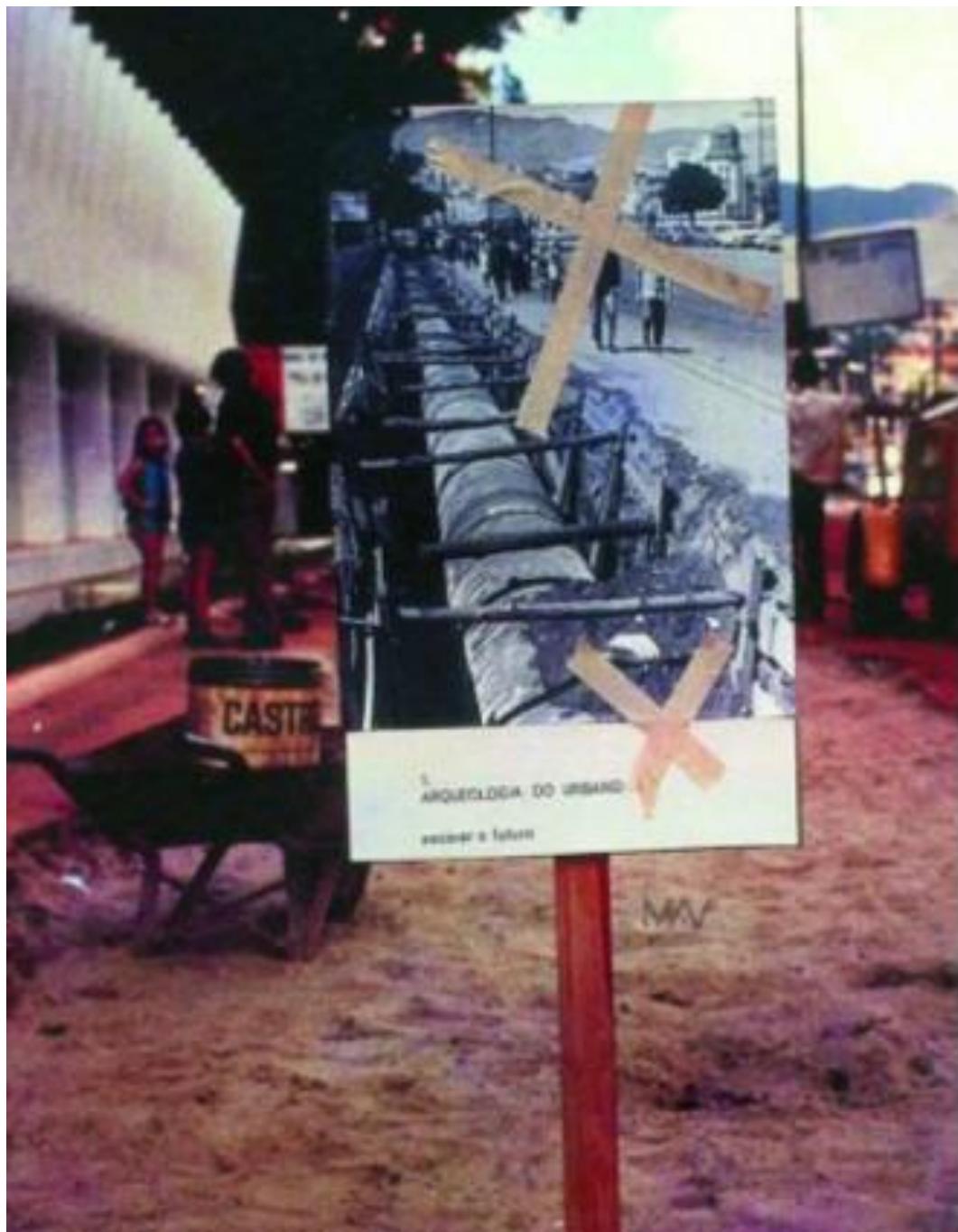


Figura 5. Frederico Morais. Da Série Quinze Lições Sobre Arte e História da Arte - apropriações, 1970. Fonte: <https://criticadeartebh.wordpress.com/>. Registro fotográfico da apropriação artística realizada por Morais em diferentes lugares de Belo Horizonte - MG. Fotografia colorida da placa referida no texto, com paisagem de obra ao fundo.

Considerações finais

Os problemas sociais e políticos originados do golpe militar de 1964 impactaram na produção e circulação artística no Brasil. Diante do contexto pós-golpe, muitos artistas engajados recorreram a gramáticas visuais, suportes e linguagens, geralmente, pouco familiares aos agentes de repressão, o que permitia que suas obras escapassem parcialmente da censura. Contudo, “a incompatibilidade entre arte e poder político logo se tornaria explícita” (Ribeiro; Lopes, 2024, p. 1). Com a intensificação da censura em exposições e produções, os artistas mantinham seu posicionamento crítico e engajado, fazendo com que tanto os temas quanto os conteúdos das obras entre 1960 e 1970 refletissem os problemas sociais e políticos do país (Freitas, 2013).

Uma das mostras que mais se destacou pelo caráter político e engajado foi “Objeto e Participação”, que teve o crítico Frederico Morais como organizador. Sem se intimidar frente à censura do governo militar, Morais buscou criar condições para que os artistas pudessem atuar com liberdade e inventividade, resultando em propostas que exploravam diversas gramáticas visuais, compartilhando como traço comum o confronto aos valores hegemônicos e gestos antidemocráticos da época (Ribeiro; Lopes, 2024, p. 1).

O caráter subversivo e radical dos trabalhos apresentados em “Objeto e Participação” consolidou um novo estágio da arte contemporânea brasileira, que Morais classificou como “contra-arte” ou “arte de guerrilha” (Morais, 1970, s/n.), termos utilizados para nomear a produção dessa nova geração heterogênea de artistas. Segundo o crítico, essas propostas invertem o processo criativo tradicional, utilizando meios inusitados e priorizando a contestação social, e não uma postura de antiarte ou de rejeição à carreira artística convencional (Freitas, 2016).

A atuação dos artistas na mostra citada evidencia um caráter radical e inovador, visto que a prática desses artistas

faz lembrar a dos guerrilheiros – imprevistamente, com rapidez e senso de oportunidade, muitas vezes com risco total, já que hoje o artista perdeu suas imunidades. [...] situam-se além das vanguardas e dos vanguardismos, que estes já estão nos salões e nas galerias. Recuperados. Não sendo arte, têm, contudo, implicações com a arte – trata-se de uma situação-limite, uma espécie de cordabamba" (Morais, 1970 *apud* Freitas, 2013, p. 29-30).

Em suma, essa definição evidencia como as proposições artísticas apresentadas em “Objeto e Participação” funcionaram como resposta às forças repressoras da ditadura militar. Assim como os guerrilheiros buscavam desestabilizar o sistema autoritário, essas obras atuaram como intervenções coletivas, provocando reflexão sobre a realidade sociopolítica e questionando o próprio sistema de arte da época, consolidando uma postura crítica e engajada frente ao contexto histórico (Calirman, 2013).

Referências

- CAMPOMIZZI, Clarissa Spigiorin. **Do Corpo à Terra**: arte e guerrilha em Belo Horizonte em 1970. 136f. 2017. Tese (Mestrado em História), Unicamp, Campinas-SP, 2017.
- CALIRMAN, Cláudia. **Arte Brasileira na ditadura militar**: Antonio Manuel, Artur Barrio, e Cildo Meireles. Rio de Janeiro: Reptil, 2013.
- CHAGAS, Tamara Silva. Participação e experiência estética em Do Corpo à Terra e Objeto e Participação. **História, histórias**, [S. l.], v. 8, n. 15, p. 137-155, 2020. DOI: 10.26512/rhh.v8i15.24644. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/hh/article/view/24644>. Acesso em: 12 dez. 2025.
- DELLAMORE, Carolina. Do corpo à terra, 1970. Arte guerrilha e resistência à ditadura militar. **Revista Cantareira**, [S. l.], n. 20, 2019. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/cantareira/article/view/27748>. Acesso em: 12 dez. 2025.
- FREITAS, Artur. **Arte de guerrilha**: vanguarda e conceitualismo no Brasil. São Paulo: EDUSP, 2013.

FREITAS, Artur. Do Corpo à Terra: exposição-limite. In: CAVALCANTI, Ana; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize; OLIVEIRA, Emerson Dionisio de (orgs). **Histórias da arte em exposições**: modos de ver e exibir no Brasil. Rio de Janeiro: Rio Books, 2016.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Passados presentes**: o golpe de 1964 e a ditadura militar. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

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

MORAIS, Frederico. **Do corpo à terra**: um marco radical na arte brasileira. Belo Horizonte, 2001. Catálogo de exposição.

MORAIS, Frederico. Manifesto Do Corpo à Terra. In: TRISTÃO, Mari'Stella. **Da Semana de Vanguarda (I)**. Estado de Minas, Belo Horizonte, 28 abr. 1970.

NAPOLI, Francesco. O futuro é daqui a um segundo. **Revista da Universidade Federal de Minas Gerais**, Belo Horizonte, v. 28, n. 2, p. 174-201, 2022. DOI: [10.35699/2316-770X.2021.39066](https://doi.org/10.35699/2316-770X.2021.39066). Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistadufmg/article/view/39066>. Acesso em: 12 dez. 2025.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura e democracia no Brasil**: do golpe de 1964 à constituição de 1988. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

REIS, Paulo. **Exposições de arte**: vanguarda e política entre os anos de 1965 e 1970. 368. 2005. Tese (Doutorado em História) - Setor de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2005.

REIS, Paulo. Nova Objetividade Brasileira: Posicionamentos da vanguarda. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 1, n. 3, p. 98-114, 2017. DOI: [10.24978/mod.v1i3.867](https://doi.org/10.24978/mod.v1i3.867). Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662243>. Acesso em: 12 dez. 2025.

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.

RIBEIRO, Roney Jesus. **Arte e Ativismo em Tempos de Ditadura Militar**: a obra de Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles. 263. 2025. Tese (Doutorado em História) - Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, 2025.

RIBEIRO, Roney Jesus; LOPES, Almerinda da Silva. A ditadura militar no Brasil e a censura a obras de autoria de artistas mulheres engajadas.

Revista Ágora, Vitória/ES, v. 35, p. e-20243517, 2024. DOI: [10.47456/e-20243517](https://doi.org/10.47456/e-20243517). Disponível

em: <https://periodicos.ufes.br/agora/article/view/42703>. Acesso em: 12 dez. 2025.

VIVAS, Rodrigo. Os Salões Municipais de Belas Artes e o acervo do Museu de Arte da Pampulha. **Anais XXXII Colóquio do CBHA**, Brasília. 2012. p. 355-372.

Recebido em: 6 de novembro de 2025.

Publicado em: 29 de dezembro de 2025.