



A IMAGEM ARTÍSTICA NOS ANOS DE CHUMBO

TATIANE DE OLIVEIRA ELIAS

Universidade do Porto, CITCEM, Porto, Portugal

KEY WORDS

*Dictatorship
Politics
Brazilian Art
Tropicália
Super 8
Hélio Oiticica
Second Art Biennial Bahia*

ABSTRACT

The Brazilian dictatorship (1964-1984) directly influenced Brazilian arts. Various artists addressed death, torture, and riot scenes in their works. This era of upheaval and oppression played an important role in Brazilian visual art, films, music, theater, literature and politics and is very important to understand avant-garde art of the time and the pronounced changes of the arts in general. In this paper I will examine the ways in which Brazilian artists have expressed and responded to the social, economic and political crisis of dictatorship. Moreover they resisted American cultural imperialism and displayed culture and social realities of Brazil.

PALAVRAS-CHAVE

*Ditadura
Política
Arte Brasileira
Tropicália
Super 8
Hélio Oiticica
Segunda Bienal de Artes da
Bahia*

RESUMO

A ditadura brasileira (1964-1984) influenciou diretamente as artes brasileiras. Diversos artistas abordaram temas como morte, tortura e cenas de revoltas em suas obras. Esta era de revolta e opressão teve uma grande importância nas artes visuais, nos filmes, na música, no teatro, na literatura e na política. E as mudanças ocorridas neste período são de suma importância para entender a arte de vanguarda desta época, além das mudanças nas artes em geral. Neste artigo examinarei as formas artísticas em que os artistas brasileiros se expressaram e responderam à crise social, econômica e política da ditadura. Além disso, os artistas resistiram ao imperialismo cultural americano e mostraram a cultura e as realidades sociais do Brasil.

Introdução

A Ditadura no Brasil e a cena política na arte

Nos anos 60 e 70, os artistas brasileiros, e a sociedade brasileira em geral, viviam sob a ditadura (devido ao golpe militar de 1964), regime que a tudo controlava e censurava. Nesta época, as pessoas que não estavam de acordo com a opinião do Governo, eram severamente reprimidas. Por exemplo, no ano de 1964, a polícia invadiu o prédio da UNE (Rio de Janeiro), proibiu a entrada dos estudantes e queimou o texto do poeta Ferreira Gullar *Cultura Posta em Questão*. No Rio de Janeiro, foram queimados vários livros em praça pública. A situação foi piorando cada vez mais. Em dezembro de 1968 foi institucionalizado o AI5 (Ato Institucional Número 5), que dava poder aos governantes para punir quem fosse contra o regime ditatorial. Em 1972 foi instalada oficialmente a DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas), com a finalidade de controlar e censurar a produção artística no país.

Devido à repressão, estudantes, sindicalistas, intelectuais, jornalistas, músicos, professores, sindicatos, artistas, atores, diretores, escritores, políticos e poetas que não concordavam com a realidade política da ditadura faziam manifestações contrárias ao regime e, como represália, muitos foram presos. Alguns foram torturados, assassinados e outros simplesmente desapareceram.

Por conta disso, a ditadura exercia uma influência direta na cena de arte e da literatura brasileiras. Muitos artistas retratavam cenas políticas, repressão, assassinatos, tortura em suas obras. No meio musical a situação não era muito diferente. A música *Tanto Mar*, de Chico Buarque, foi censurada devido ao seu conteúdo político sobre a Revolução Socialista e a Revolução dos Cravos em Portugal, assim como *Mapa do Tempo*, de Belchior, foi censurada por apresentar um conteúdo de protesto, uma crítica indireta ao regime ditatorial da época no Brasil. Esta música começa com a frase “Eu tenho medo, tenho medo de ter que pegar um avião”, revelando uma insinuação ao exílio. Outro exemplo de música censurada foi *Geléia Geral*, de Gilberto Gil e Torquato Neto, também devido ao seu conteúdo político.

Chico Buarque contou que tinha de usar truques para que a música com uma mensagem política contra a ditadura passasse pela censura. Seria difícil, hoje, entender certas letras musicais se não se conhecesse o conteúdo político da época:

O artista, com o trabalho da censura, corre o risco de ter um alibi até para se esforçar menos. Ou o artista é até obrigado a fazer ginásticas incríveis, usar de metáforas às vezes que, com o passar do tempo, parecem ridículas. A gente olha para trás e

vê coisas que estão escritas de certa maneira e foram porque na época a gente teve dificuldade de conseguir realizar. Era a pressão que atuava sobre a criação, no ato mesmo da criação. Depois passa o tempo, e o texto fica vazio, a forma mesma é alterada na medida em que você procura mil artimanhas para tentar passar uma ideia. No final das contas, não passa, só passa para os iniciados. (Costa, 2007: 38)

No Teatro a situação não foi diferente. Os artistas tinham que produzir peças antigas para fugirem da censura. Mesmo assim foram produzidas peças com temática contra a ditadura, como, por exemplo, *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come e a Saída* (peça do Grupo Opinião). A peça de Dias Gomes, *Leopoldina*, cujo título foi mudado para *A invasão* teve proibida a sua estréia. Outras peças foram proibidas ou censuradas ou tiveram algumas partes cortadas, foram elas: *Morte e Vida Severina*, *Dois Perdidos*, *Navalha na Carne*, *Vestido de Noiva*, *Volta ao Lar*, *o Homem e o Cavalo e os sinceros*.

Na literatura também houve censura. Por ocasião da celebração dos 25 anos da morte de Mário de Andrade, foi lançado um LP com algumas de suas poesias, das quais 6 delas foram censuradas e não puderam ser publicadas, entre elas, Lira Paulistana.

Além dos artistas, os museus, bienais, salões de arte, jornais, críticos e revistas de arte foram censurados. Por exemplo, na *IX Bienal de Arte em São Paulo*, em 1967, a obra do artista Quissak Jr, *Políptico Móvel* foi censurada e banida da Bienal, porque representou a bandeira brasileira. No mesmo ano, no *Quarto Salão de Brasília*, com a presença de 363 artistas e 1028 obras, Cláudio Tozzi e Aguillar tiveram suas obras censuradas. Em 1968, a *Segunda Bienal de Artes da Bahia* foi fechada e seus organizadores foram presos. Em 1969, o *Terceiro Salão de Artes de Ouro Preto* foi censurado e o júri foi proibido de ver as obras com referências políticas. No mesmo ano, os artistas brasileiros escolhidos para a *Bienal de Paris* não puderam mostrar as suas obras numa exposição coletiva do MAM-RJ. Segundo Niomar Moniz:

A exposição já estava montada e os convites distribuídos para a abertura às 18h. Eu estava no Correio da Manhã, quando, às 15h, recebi telefonema de Madeleine Archer dizendo que militares haviam entrado no Museu e fechado a porta que dava acesso à mostra, sob alegação de que era uma exposição subversiva. A diretoria funcionava no bloco-escola. Os militares voltaram em seguida, desmontaram a exposição, colocando as obras no depósito do Museu. Eu, Mário Pedrosa, Maurício Roberto e Madeleine Archer ficamos conversando até tarde da noite, no museu. Antes de ir embora, eu peguei o trabalho do Antônio Manuel e o levei direto para o Correio da Manhã e o escondi entre almofadas de um sofá, receosa de que militares invadissem também o jornal. (Morais, 1995: pp. 307-308).

O crítico Mário Pedrosa, autor dos livros *A opção brasileira* (1966) e *A opção imperialista* (1966), protestou vivamente junto a outros artistas contra o fechamento dessa exposição do MAM pela polícia. Ele escreveu um documento para ABCA contra as ordens militares, no qual consta que os brasileiros não recomendariam nenhum artista para as Bienais enquanto durasse o AI5. Os artistas estrangeiros uniram-se aos artistas brasileiros e fizeram um boicote à Bienal de Artes de São Paulo e à Bienal de Paris. No ano de 1969 nenhum brasileiro enviou suas obras para a Bienal de Paris.

Depois da censura do MAM, muitos artistas e intelectuais tiveram que deixar o Brasil ou tiveram que conviver com o problema de confrontar a censura. Caetano Veloso, Gilberto Gil, Paulo Francis, Ferreira Gullar foram presos e exilados. Por causa de sua posição política, Mário Pedrosa, crítico de arte, foi punido e preso. Pouco depois dele, José Celso, diretor do Grupo Oficina, e Augusto Boal, diretor do Grupo Arena, foram para o exílio.

Esta época trouxe uma grande mudança na arte da vanguarda brasileira. Além dos já citados, outros artistas tiveram que produzir suas obras sob a repressão da ditadura, entre eles, Cildo Meireles, Antonio Dias, Antonio Amaral, Hélio Oiticica. Tais artistas faziam questionamentos sociais e usavam a ironia em suas obras para propagar uma crítica política. Exemplos disso foram as obras *Inserções em circuitos ideológicos projeto coca-cola* (1970), *Projetos cédula* (1968-1970), *desvio para o vermelho* (1967-1984) de Cildo Meireles e *Seja marginal seja herói* (1967) de Hélio Oiticica, as quais criticavam a censura e o imperialismo.

Conforme Augusto de Campos:

o movimento abriu possibilidades de criação de uma nova vanguarda, que se posicionou criticamente frente à realidade política e ética da época, usando a alegoria e a ironia como ingredientes básicos para o questionamento social. (Cavalcanti, 2005: p. 49)

Ainda, em relação à influência da ditadura em suas obras, Augusto de Campos afirma que o regime:

Sim, afetou profundamente. Os 4 poemas que apresentei na exposição dos Popcretos atestam explícita ou implicitamente a repulsa que me provocou o golpe militar. Assim também "PSIU!", de 1965, que está expressamente referido aos ATOS baixados pelo governo ditatorial, à censura, às prisões arbitrárias e à abolição da liberdade, e embute até a frase do governador Arraes ('saber viver, etc.'), ao ser libertado da prisão e partir para o exílio. (Cavalcanti, 2005: p. 49)

As demonstrações artísticas contra a ditadura também eram mostradas em eventos coletivos, como a manifestação artística *Do Corpo à terra*, organizada em 1970, por Frederico Moraes no Parque Municipal de Belo Horizonte, Minas Gerais.

Moraes escreveu um manifesto e denunciou a repressão militar; queria a liberdade de expressão, de opinião no Brasil. Artur Barrio, Cildo Meireles, Carlos Vergara, Hélio Oiticica e outros artistas participaram deste evento. Barrio compôs a obra *Trouxas*, na qual joga trouxas com sangue de animais, carne e pães no ribeirão Arrudas de Belo Horizonte. Ele quis, com esta obra, denunciar os assassinatos de inocentes e chamar a atenção para o problema da falta de liberdade artística.

Meireles criou, para este evento, a performance *Tiradentes: totem monumento ao preso político*, também como um ataque contra a ditadura que levava os inocentes para a cadeia. A representação nesta obra é violenta. Meireles usa pedaços de madeira de 2,50 metros e dez galinhas vivas, óleo e fogo. Ele joga literalmente óleo nas galinhas vivas e depois acende o fogo, em sinal de protesto contra a ditadura que assassinou muitas pessoas¹.

Um outro pintor do século XIX, Pedro Américo, já havia retratado o tema. Na obra de Américo, Tiradentes foi pintado com cores cadavéricas. Seu corpo foi representado esquartejado; à direita vê-se sua perna; na horizontal, vê-se a sua cabeça; o resto do seu corpo encontra-se sobre um lençol branco, e o sangue de sua cabeça é acentuado. Próximo ao corpo esquartejado há um crucifixo. Américo quis acentuar que a execução de Tiradentes foi pior que a de Cristo, pois Cristo não foi esquartejado. Este quadro foi esquecido na história da arte brasileira, sendo lembrado e apresentado na Bienal de São Paulo, de 1998, e depois na exposição 500 anos de artes visuais em 2000, em São Paulo.

Hélio Oiticica não foi pessoalmente a este evento, mas teve a ideia de realizar a obra *As Trilhas de Açúcar*, que foi construída pelo seu amigo, o artista americano Lee Jaffe. Jaffe jogou o açúcar nas trilhas da Serra do Curral. Esta foi a única obra fora do parque, mas não durou muito, porque as saúvas invadiram as trilhas e depois um trator destruiu a obra. Frederico Moraes, crítico de arte, usa a frase de Macunaíma para descrever a situação: "Ou o Brasil acaba com a Saúva ou a Saúva acaba com o Brasil".

Oiticica e suas obras no contexto social e político

Hélio Oiticica (1937-1980) foi um artista brasileiro contemporâneo. Ele fez obras abstratas, performance, instalação, fotografia e filmes. Sua obra se insere em uma época em que o Brasil estava se modernizando com acontecimentos como, por exemplo, a construção de Brasília; a primeira Bienal

¹ Meireles faz uma referência a Tiradentes, um mártir contra a colônia portuguesa em Minas Gerais, seu corpo foi esquartejado e sua cabeça deixada na praça pública. Um século depois de sua morte, Tiradentes foi celebrado e o dia 21 de abril foi decretado como feriado nacional.

de Artes de São Paulo; a presença de Max Bill (artista suíço) no Brasil.

Oiticica esteve em Sussex em 1969 e em Nova Iorque no decorrer dos anos 70 e retornou ao Brasil (1978). O artista pôs sua obra - contextualizada entre os anos 50 a 80 - em contato com o meio social das favelas do Rio de Janeiro, com a escola de samba da Mangueira e com a criminalidade do Rio. Todos estes fatores apresentaram uma relação com sua obra.

Oiticica também se opunha à ditadura militar no Brasil. Ele afirmou: “se o que houve no Brasil castrou a experiência ainda em projeto [...] se o lazer tomado como experimentalidade está submetido a circunstâncias de ordem social-ético-político ao dia a dia na própria sequência da vida dos indivíduos que nela se envolvem” (Oiticica, 1986), “[...] contra todos os tipos de forças armadas: polícia, exército etc., eu faço poemas-protesto (em Capas e Caixas) que têm mais um sentido social” (Oiticica, 1992: p. 25). Segundo ele, não daria nenhuma entrevista para o regime militar e também não queria criar nenhuma obra no Brasil para não estar favorecendo o regime militar. Mas, mesmo assim, fez obras de sentido político (Oiticica, 2009). Em *Seja Marginal Seja herói*, Oiticica motiva uma luta contra a ditadura militar. Outras obras suas com significância política são *Parangolé Social*, *Parangolé: Incorporo a Revolta, Da Adversidade Vivemos*. A bandeira *Seja marginal Seja herói* foi feita para um show na discoteca Sucato, no Rio de Janeiro, no qual participaram Caetano Veloso, Gilberto Gil e os Mutantes. Durante o show os policiais da Dops invadiram a Sucata e Caetano Veloso começou a cantar a música “é proibido proibir”:

E eu digo não
E eu digo não ao não
Eu digo: É!
Proibido proibir
É Proibido proibir
É Proibido proibir
É Proibido proibir

Sobre este acontecimento, Oiticica pronunciou:

Agora, enquanto escrevo esta carta, estamos no dia 17, explodiu novo escândalo: resolveram interditar o show que Caetano, Gil e os Mutantes estavam fazendo na Sucata por causa daquela minha bandeira ‘seja marginal, seja herói’ que o David Zing resolveu colocar no cenário perto da bateria no show: um imbecil do DOPS interditou e Caetano, no meio do show, ao cantar É Proibido Proibir interrompeu para relatar o fato, no que foi aplaudido pelas pessoas que lotavam a boate. [...] Irei com Torquato para São Paulo apanhar a matriz da tal bandeira que agora com a proibição de ser exposta todo mundo quer comprar. (Oiticica; Clark, 1998:50-54).

Para Oiticica: “Desde o massacre de ‘Roda Vida’ num teatro em São Paulo, tudo vem num

crescimento impressionante, vaia, ataque brutal [...] profundamente reacionário, a Caetano, a Gil e aos Mutantes, esse ataque não atinge só a eles, mas a todos nós que os criamos” (Oiticica, 2009: p. 2).

Em 1964, Oiticica cria o seu primeiro *Parangolé*². Esta obra é uma proposta de Oiticica que dispensa o suporte rígido tradicional da obra de arte. Os *Parangolés* seriam, segundo Oiticica, “a anti-arte por excelência; inclusive, pretendo estender o sentido de ‘apropriação’ às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim - coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação - seria isto um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte, etc. e ao próprio conceito de ‘exposição’ - ou nós o modificamos ou continuamos na mesma” (Catálogo Galerie Jeu Du Paume, 1992: 103).

Segundo Favaretto, o “Parangolé é a proposição com que Oiticica formula a sua ‘arte ambiental’ [...] Toda a experimentação de Oiticica passa a chamar-se Parangolé, não sendo casual a referência ao Merz de Schwitters. Para essa posição experimental convergem a ‘ordens’ anteriores, sintetizadas como estruturas-extensões do corpo. O Parangolé é mais do que a última ordem do ambiental: é a invenção de uma nova forma de expressão: uma poética do instante e do gesto; do precário e do efêmero.” (Favaretto, 1992: p. 104).

Os *Parangolés* são feitos de panos (capas), os quais o participante pode vestir. As capas são vestidas no corpo do participante que, agora, deixou de ser meramente espectador. O participante vestia o *Parangolé* e dançava ao som do samba. Oiticica faz um experimento visual com cores e pessoas da Mangueira, que vestiam os *Parangolés*. Ele não tratava apenas um contexto político, mas fazia também uma crítica social da pobreza da favela. Segundo Haroldo de Campos:

Eu procurei definir o Parangolé [...] como uma asa delta para o êxtase, apanhando não apenas essa espécie de transfiguração do espaço-tempo que está no Parangolé, mas esse elemento corpo, esse elemento júbilo, esse elemento quase erótico [...], como nessas asas, que são como que vôos captados no seu vórtice, no seu vértice que constituem os Parangolés do Hélio. (Oiticica, 1992: p. 217)

Conforme Oiticica, os *Parangolés* foram feitos para um uso coletivo, no qual há a participação popular - não podem, por isso, ser comparados aos *happenings*, que ainda seria algo sofisticado e

² “O Parangolé representa toda a proposição ambiental a que cheguei - inicialmente usava o termo para designar uma série de obras: capas, estandartes e tendas, nas quais formulei pela primeira vez a teoria que viria desembocar no que considero anti-arte. Parangolé é a volta a um estado não intelectual da criação e tende a um sentido de participação coletiva especificamente brasileiro, só aqui poderia ter sido inventado.” (Lima, 1996).

elitizado. O próprio artista diz que não quer fazer arte para a burguesia e sim para o homem popular. As pessoas, ao vestirem o *Parangolé*, liberam-se no seu esplendor, voltam ao seu lado sensual com uma total delicadeza dos gestos, dançam ao som do samba vibrando as capas em cores, no ritmo do batuque dos pandeiros.

Em 1966, Oiticica escreve sobre a sua proposta de criar um *Parangolé* social. Neste texto ele fala que o *Parangolé* social seria um trabalho coletivo com outros artistas e deveria transmitir uma mensagem social. Ele queria que os *Parangolés* sociais fossem uma homenagem aos heróis, que às vezes são considerados bandidos, ou criam protestos e revoltas. Este novo *Parangolé* tem um novo significado para Oiticica: transmitir uma mensagem social e política. No texto ele fala como deveria ser este *Parangolé*, por exemplo sobre o *Parangolé* que ele queria fazer junto com o artista Antônio Dias. Oiticica desejava que este *Parangolé* tivesse uma fotografia de uma multidão, com a seguinte frase: “cuidado com o tigre”. Com esta frase Oiticica identificava a ditadura como o tigre que queria devorar a multidão e assim também mostrava a sua posição contra a ditadura. Para inaugurar o *Parangolé* social, Oiticica queria criar uma parada no Rio de Janeiro, mas havia a possibilidade dos policiais aparecerem e interromperem a parada.

Em 1967, Oiticica criou o *Parangolé Incorporo a revolta*. Com a frase “Incorporo a revolta” ele protestava contra a política atual. Também o *Parangolé da Adversidade Vivemos* mostrava a postura do artista contra a política da ditadura do período, no qual o Brasil se encontrava. De acordo com Herkenhoff, esta obra foi uma resposta à violência sociopolítica brasileira, como um grito da “Adversidade vivemos!” (HERKENHOFF, 1999: p. 35). Para Salomão (1996), Oiticica emprega o conceito de adversidade de Merleau-Ponty: “Tão devorado foi Merleau-Ponty que a frase entre aspas que cito foi retirada da conferência intitulada “O homem e a adversidade”, que vai virar húmus significante da capa PARANGOLÉ, DA ADVERSIDADE VIVEMOS, que rodopia e dispara seu feixe de sinais como envelope-emblema do corpo de um morador do morro” (Salomão, 1996: p. 27). Para Merleau-Ponty, a idéia de *adversidade* presente no texto diz respeito ao caráter contingente da existência humana em nosso mundo contemporâneo.

Para Oiticica, a idéia de adversidade serviu no sentido do homem que é oprimido pela política, pela violência, pelo seu país e se serve da adversidade para viver. Ou seja, “adversidade em relação a um estado social: a denúncia de que há algo podre, não neles, pobres marginais, mas na sociedade em que vivemos” (Oiticica, 1968).

Com a sua pesquisa sobre os *Parangolés* Oiticica criou sua instalação tropicália com papagaios, areia,

poesia de Ferreira Gullar e a estrutura de um barracão que lembrava as construções das favelas. Os participantes tinham de entrar na instalação e lá se encontrava uma TV sempre ligada. O artista quis, com esta obra, uma arte que fosse Brasil-Raiz. Segundo Favaretto, *Tropicália* é a tentativa ambiciosíssima de criar uma linguagem nossa.

Para Oiticica, existe uma relação da obra *Tropicália* com a obra *Abaporu*, de Tarsila do Amaral, de 1928. Tarsila pintou esse quadro para dar de presente a Oswaldo de Andrade. Depois deste quadro, Oswaldo de Andrade escreveu o *Manifesto Antropofágico*. Oiticica comenta sobre o paralelo de *Tropicália* com a obra *Abaporu*:

É aqui como uma paisagem tropical, onde incluo como que um jardim, plantas tropicais e aves, chaves mestras da tal ambientação. A primeira idéia que se tem é como uma ambientação como as figuras nos quadros de Tarsila, a meu ver nossa primeira pintora tipicamente brasileira. (Favaretto, 1992: p. 40).

Para Oiticica, *Tropicália* era a “verdadeira cultura brasileira, característica e forte, expressiva ao menos, essa herança [...] européia e americana terá de ser absorvida, antropofagicamente, pela negra e índia da nossa terra, que na verdade são as únicas significativas” (Oiticica, 1986: p. 108).

Nos anos 70 Oiticica recebeu uma bolsa de estudos do Instituto Guggenheim. Ele teve a oportunidade de sair do Brasil e mudar para Nova Iorque, vivendo nesta cidade por 8 anos.

Cinema

Durante as décadas de 60 e 70 os artistas plásticos brasileiros passaram a se interessar pela produção cinematográfica como uma extensão dos seus trabalhos artísticos, trabalhando assim com as fronteiras da arte e cinema. A influência do Cinema Novo e do Cinema Marginal brasileiro e o contato dos artistas plásticos com diretores destas vertentes do cinema brasileiro proporcionou um diálogo que possibilitou a convergência entre essas artes.

Para produzirem seus filmes, os artistas usaram câmeras Super 8, 16 mm, 35 mm e instalações com projeções de slides. Os filmes eram realizados pelos artistas como documentação de suas performances, ações, situações, experimentos, documentários, filmes experimentais, paródias de filmes, body art. A maioria dos filmes não tinha roteiro, nem narração. Os artistas tinham a possibilidade de usar os filmes como um instrumento contra a ditadura, pois conseguiam escapar à censura, porque os filmes eram montados na maioria das vezes manualmente em casa.

O interesse em comum levou os artistas a colaborarem entre si, assim como a trabalharem juntos em alguns filmes. Da mesma forma, ocorreram parcerias entre artistas plásticos e diretores do cinema brasileiro, tais como Oiticica

participando dos filmes *Câncer*, de Glauber Rocha e do filme *Lágrima Pantera Missel*, de Júlio Bressane, ao lado do artista plástico Cildo Meireles e do fotógrafo Miguel do Rio Branco.

O interesse inicial de Hélio Oiticica, na mídia audiovisual nos anos 60, aparece em sua obra *Tropicália* (1967). Esta obra consiste em uma instalação em que há papagaios, areia, poemas, plantas e um labirinto de madeira, no qual, ao final do corredor, encontra-se um aparelho de televisão que está sempre ligado. Este aparelho serve como um projetor de cinema, o qual projeta imagens numa cabine escura em que há um banco para um participante assistí-las.

Nos anos 60, o aparelho de TV era visto pelos artistas como um instrumento que possibilitava realizar e expandir os meios artísticos (Compare BAIGORRI, 2006: p. 33). Artistas como Nam June Paik, Wolf Vostell, Joseph Beuys, Gillete, também se interessaram pelo uso da televisão em suas obras de arte. Oiticica, na citada obra *Tropicália*, inseriu o aparelho numa instalação sem fazer nenhuma alteração nos canais abertos, oferecendo a possibilidade ao participante de assistir a um canal de TV. Durante os anos 60 cresceu muito o consumo do aparelho de TV no Brasil, e a TV foi usada pela ditadura para fins de propaganda.

Oiticica para a sua instalação *Tropicália* se inspira na teoria do antropofagismo de Oswald de Andrade de devorar as culturas estrangeiras, tirar o que fosse de bom delas e rejeitar o restante para criar a própria cultura brasileira. A *Tropicália* também influencia o nascimento do movimento tropicalismo na música, no teatro e no cinema. Sem dúvida, o tropicalismo influenciou o desenvolvimento das lutas políticas, pois o período histórico em que ele existiu foi marcado pela agitação política, como o golpe militar brasileiro e os revolucionários.

Durante o movimento tropicalista Oiticica também participou como ator no filme *Cancêr*, de Glauber Rocha, em 1968, considerado o primeiro filme underground do diretor cinemanovista. Nele, Glauber Rocha trabalhou muito com a improvisação entre os atores. Em algumas cenas pode-se escutar a própria voz do diretor dizendo aos atores o que eles deveriam fazer. O filme começa com a voz de Rocha narrando os acontecimentos da época da ditadura brasileira, no governo do General Castelo Branco. Este filme tematiza o racismo, a posição da mulher na sociedade brasileira, a religião, a ditadura e a violência. A ideia de Glauber Rocha neste filme foi de fazer um longa sem cortes.

Algumas cenas desse filme foram filmadas na casa de Oiticica, no bairro Jardim Botânico, no Rio de Janeiro. Oiticica aparece em cena junto aos atores Rogério Duarte e Antônio Pitanga e o

baterista da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira Tineca. Sobre as filmagens de Rocha em sua casa, Oiticica escreveu: "*Glauber filmou cenas do seu filme experimental [...] Naquele dia alucinante a paisagem era um câncer fascinante, no qual as pessoas improvisam in loco cada cena: eu apareço com uma pistola falando nem me lembro o quê; Tineca fez uma cena de amor com o Pitanga que o Glauber chegou a chorar*" (Oiticica; Clark, 1998: pp. 46-47).

Outro artista relevante, Antônio Manuel, também iniciou seu trabalho com cinema nos anos 70, tendo produzido diferentes filmes. Antônio Manuel que já produzia obras de crítica à ditadura, como em sua obra *soy loco por ti*, inspirado na Música de Caetano Veloso *soy louco por ti america*, Manuel colocou nesta instalação uma cama de feno, e atrás o mapa da América Latina em vermelho, com uma cortina, uma crítica aos países latinos que se encontravam dentro do regime de ditadura. Em sua performance no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, apareceu nu com uma modelo e foi censurado pelo próprio museu. Manuel em sua obra *Repressão outra vez - Eis o Saldo!*, 1968, utiliza imagens repetitivas de um estudante assassinado pela polícia, usando assim uma linguagem cinematográfica. Para ele, a televisão e os filmes serviam como veículo de crítica à política. Em seu primeiro filme, *By Antonio*, em 1970 (16 mm), vê-se as mãos do artista queimando papéis e os jogando no vaso sanitário, numa referência direta à ditadura e à censura que vigoravam no Brasil, na época. Manuel afirmou que "sempre pensou em fazer um filme até o dia que ele emprestou uma câmera e realizou este [*By Antonio*]" (Goulart, 1997, p. 225).

Conclusão

O período da ditadura trouxe uma grande mudança na vanguarda brasileira por meio de artistas como Cildo Meireles, Antônio Manuel, Antônio Amaral, Lygia Pape e Hélio Oiticica, dentre outros brasileiros que tiveram um papel importante no mundo da arte contra a repressão no Brasil.

Os artistas brasileiros olharam para uma arte fora da alta sociedade e transformaram sua produção, tendo em vista questões sociais. Eles tinham interesse tanto na participação do povo das favelas, quanto na construção coletiva de seu trabalho. Foram criadas performances com escolas de samba, bem como surgiram tentativas de encontrar outros lugares para mostrar obras de arte, não se restringindo ao museu e rompendo com uma arte endereçada a estetas, promovendo o contato direto de habitantes das favelas com obras de arte.

Referências

- Amaral, A. H. (1986). *Obra sobre papel 30 anos*. Campinas: Museu de Arte Contemporânea.
- Baigorri, L. (2006). *Vídeo: primera etapa el vídeo en el contexto social y artístico de los anos 60/70*. Madrid: Brumaria.
- Brett, G. (2007). *Oitica in London*. Londres: Tate publishing.
- Cavalcanti, J. D. (2005). *Artes plásticas: vanguarda e participação política (Brasil anos 60 e 70)*. Campinas: UNICAMP.
- Campos, H. (1971). Haroldo de Campos 1, p. 3. In: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4523&cod=680&tipo=2
- Cardoso, I. E Lucchetti, R. F. (orgs.) (1990). *Ivampirismo: O cinema em Pânico*. Rio de Janeiro: Editora Brasil-América (EBAL).
- Catálogo Galerie Jeu Du Paume* (1992). "Hélio Oitica". Paris.
- Catálogo Hélio Oitica* (1992). Rio de Janeiro, Centro de Arte Hélio Oitica.
- Costa, C. G. F. da & Sergl, M. J. (2007). *A música na ditadura militar brasileira - Análise da sociedade pela obra de Chico Buarque de Holanda*. *Revista eletrônica de Iniciação Científica*. Ago 2007. Ano I, n. 1. p. 35-40.
- Favaretto, C. (1992). *A Invenção de Hélio Oitica*. São Paulo: Edusp.
- Goulart, S. (1997). "Cinema e artes Plásticas: os caminhos do experimental nos anos 70". *Cinema Brasileiro três olhares*. Niterói: Ed. UFF.
- Herkenhoff, P. (1999). *Antônio Dias*. São Paulo: Ed. Cosac & Naif.
- Lima, A. M. (1996). Hélio Oitica. Entrevista com Hélio Oitica. *A Cigarra. Site do Itaú Cultural*, consultado no dia 27/11/2001.
- Morais, F. (1995). *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- (25/3/1968). *O herói e o anti-herói anônimo*. Site Itaú cultural: www.itaucultural.org.
- Oitica, H. (1986). *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco.
- (1992). *Catálogo da exposição Hélio Oitica*. Paris: Centre Georges Pompidou.
- (1986). *Folha de São Paulo*. 25.01.1986.
- (2009). *Terra que Treme*. In <www.itaucultural.org>. Consultado em 04. 04.2009.
- *Trama da Terra que treme*. IN: [www. Itaucultural.org](http://www.itaucultural.org)
- Oitica, H.; Clark, L. (1998). *Cartas: 1964-74*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.
- Salomão, W. (1996). *Hélio Oitica, qual é o parangolé?* Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará.