

**Franklin Espath Pedrosa**  
**Pedro Karp Vasquez**

Críticos de arte e curadores independentes.

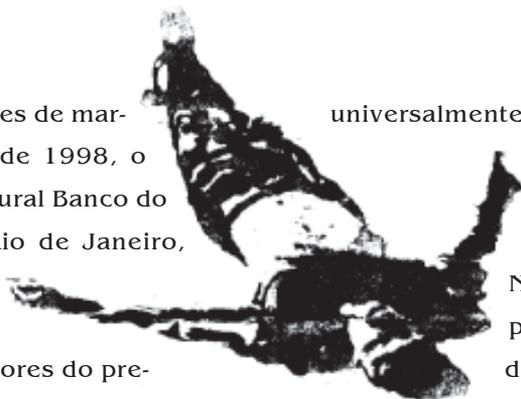
Já realizaram em parceria as seguintes exposições:

*Mário Pedrosa — arte, revolução, reflexão* (1991); *Emblemas do corpo — o nu na arte moderna brasileira* (1993) e *Trinta anos de 68* (1998), todas apresentadas no Centro Cultural Banco do Brasil.

# Questão de Ordem

## Vanguarda e política na arte brasileira

**E**ntre os meses de março e maio de 1998, o Centro Cultural Banco do Brasil - CCBB, no Rio de Janeiro, apresentou a exposição *Trinta anos de 68*, curada pelos autores do presente texto. Esta mostra obteve grande sucesso, atraindo, segundo levantamento efetuado pelo próprio CCBB, um público visitante de 28.963 mil pessoas. Isto nos surpreendeu agradavelmente, pois não imaginávamos que uma exposição consagrada à arte engajada e de vanguarda dos anos de 1960 pudesse atrair um público tão considerável, no atual momento de globalização e mercantilização das relações humanas, no qual o dinheiro se transformou no único paradigma



universalmente aceito, e a revolta e o sonho parecem ter cedido lugar ao conformismo e ao pragmatismo.

Não nos interessava a simples evocação nostálgica de uma efeméride e sim a utilização da arte com a idêntica perspectiva empregada pelos artistas no momento da criação de suas obras: refletir e interferir sobre o real. Procurávamos, assim, sensibilizar o público jovem do CCBB para os acontecimentos socialmente transformadores de 1968, ocorridos quando a maioria de seus frequentadores ainda eram crianças ou nem sequer haviam sido concebidos. Para melhor contextualizar a proposta, montamos uma sala introdutória de caráter

didático, na qual eram apresentados diversos documentos sobre a vida cultural da época, bem como uma expressiva série de fotografias selecionadas nos arquivos do *Jornal do Brasil* e do *Correio da Manhã* — este último com acervo preservado graças aos esforços do Arquivo Nacional. Estas imagens, realizadas por fotógrafos renomados como Evandro Teixeira, Kaoru Iguchi, Antônio Teixeira, Odir Amorin, Ronald Theobald, Campanella Neto, Alberto Franca e Alberto Ferreira, focalizavam as grandes manifestações populares ocorridas naquele ano, sobretudo na cidade do Rio de Janeiro, tais como os protestos centralizados em torno do restaurante universitário do Calabouço, que redundaram na morte do estudante Édson Luís; seu velório na Assembleia Legislativa; o espancamento dos populares que haviam assistido a sua missa de sétimo dia, diante da igreja da Candelária; a prisão dos estudantes da Universidade Federal do Rio de Janeiro no campo de futebol do Botafogo — situado à praia Vermelha; a Sexta-Feira Sangrenta; e a passeata dos Cem Mil.

Segundo depoimento dos monitores presentes em todos os dias da exposição, esta sala introdutória, que, pensávamos nós, só iria atrair mais fortemente a atenção do público de meia-idade que protagonizara ou fora contemporâneo destes acontecimentos, acabou despertando acentuado interesse entre o público jovem, que percebia estar ali diante de um destes raros momentos na história nos quais os cidadãos almejam supe-

rar a condição de figurantes da vida pública para se arvorarem em legítimos protagonistas.

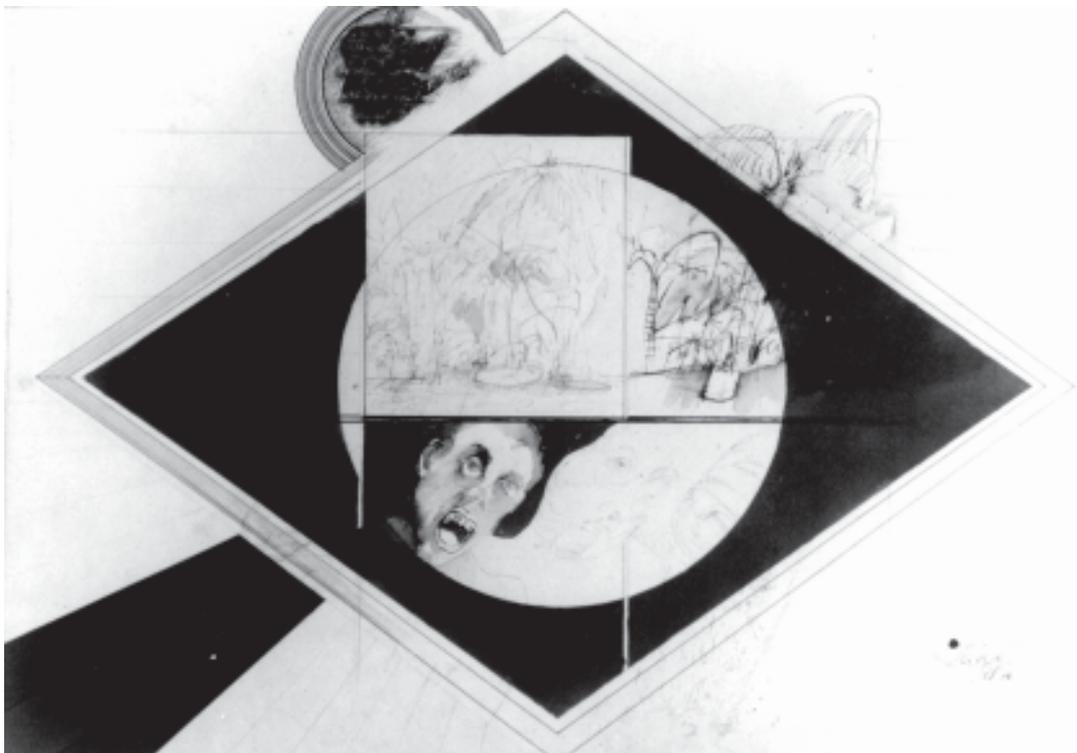
Contudo, o que nos gratificou especialmente foi constatar que os trabalhos de vanguarda reunidos na exposição calaram fundo no público jovem. O que comprova por um lado que estes trabalhos não são nem tão áridos ou datados como querem alguns, e, por outro lado, que os jovens de hoje não são excessivamente alienados e conformistas quanto se propala. Aliás, basta um único exemplo para desmentir de modo eloqüente esta balela: a ocupação em 1998, por um período de 44 dias, da reitoria da Universidade Federal do Rio de Janeiro — somente interrompida graças à intervenção da Polícia Militar, como nos idos de 1968 — em protesto contra a nomeação arbitrária de um reitor que havia sido duplamente derrotado nas eleições promovidas na própria universidade. O que demonstra que, de um modo ou de outro, ‘a luta continua’ e sempre existirão aqueles que não aceitarão passivamente os atos que julgarem abusivos ou autoritários. Lígia Clark, Antônio Dias, Pedro Escoteguy, Rubens Gerchman, Nelson Leirner, Roberto Magalhães, Antônio Manuel, Hélio Oiticica, Lígia Pape, Cláudio Tozzi, Carlos Vergara e Carlos Zílio foram destacados integrantes deste contingente de lúcidos reivindicadores. Razão pela qual resolvemos homenageá-los com a inclusão de suas obras na exposição em pauta, assim como nesse artigo, que evoca, em suas grandes linhas, o texto produzido para o

catálogo da mostra.

O ano de 1968 teve vários começos remotos, tantos que seria impossível recordá-los todos, de forma que, concentrando o foco sobre a arte brasileira, é possível datar seu começo, com absoluta precisão, na noite de 12 de agosto de 1965, quando foi inaugurada, no Museu de Arte Moderna - MAM do Rio de Janeiro, a coletiva *Opinião 65*. Organizada por Jean Boghici e Ceres Franco, esta mostra misturava artistas nacionais e estrangeiros prioritariamente preocupados com a renovação da arte e das estruturas sociais. Organizada no calor do momento, com a improvisação característica da época, *Opinião 65* foi imediatamente perce-

bida como um marco histórico importante, indicador de um novo caminho, comprometido e inovador, para os artistas dos anos de 1960. Um caminho que arrasta os artistas para a agitação criativa das ruas, conduzindo-os para junto do povo e para dentro da história.

Esta mostra foi seguida, em rápida sucessão, por quatro outras coletivas, todas realizadas no Rio de Janeiro, que aprofundaram e consolidaram as propostas da nascente vanguarda brasileira: *Supermercado 66*, na Galeria Relevo (abril de 1966); *Opinião 66*, também no Museu de Arte Moderna (agosto de 1966); *Pare*, na Galeria G-4 (dezembro de 1966) e *Nova objetividade brasileira*, novamente no



Carlos Vergara, *A coisa está preta nº 2*, 1968. Nanquim, grafite e ecoline sobre papel, 56,5x76cm. Coleção Gilberto Chateaubriand/Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

MAM (abril de 1967). Sendo que nesta última, Hélio Oiticica apresentou seu célebre ‘penetrável’ tropicália, que viria a dar nome mais tarde ao movimento musical capitaneado por Caetano Veloso e Gilberto Gil. Os denominadores comuns destas exposições, todas impregnadas de um clima apaixonado de manifesto, foram assim definidos por Hélio Oiticica, o mais arguto intérprete dos anseios de seus colegas:

... vontade construtiva geral; tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; participação do espectador; tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; tendência a uma arte coletiva; ressurgimento do problema da antiarte.<sup>1</sup>

## A ARTE É DO POVO E PARA O POVO

Impulsionados por tais preocupações, em particular por aquela vontade quase visceral de um contato mais estreito com o público, que foi a tônica de 1968, em breve os artistas não se conformavam mais com os espaços restritos e ordenados das galerias e dos museus, levando suas propostas diretamente para as ruas. Os precursores desta tendência foram os paulistas Flávio Mota e Nelson Leirner, sendo que o último questionara, anteriormente, o sistema de comercializar a arte e a relação entre o artista e o público, no Grupo Rex. Com efeito, foi deles a idéia de produzir uma série de bandeiras para exposição em plena rua. O que fizeram, em fins de 1967, em São Paulo,

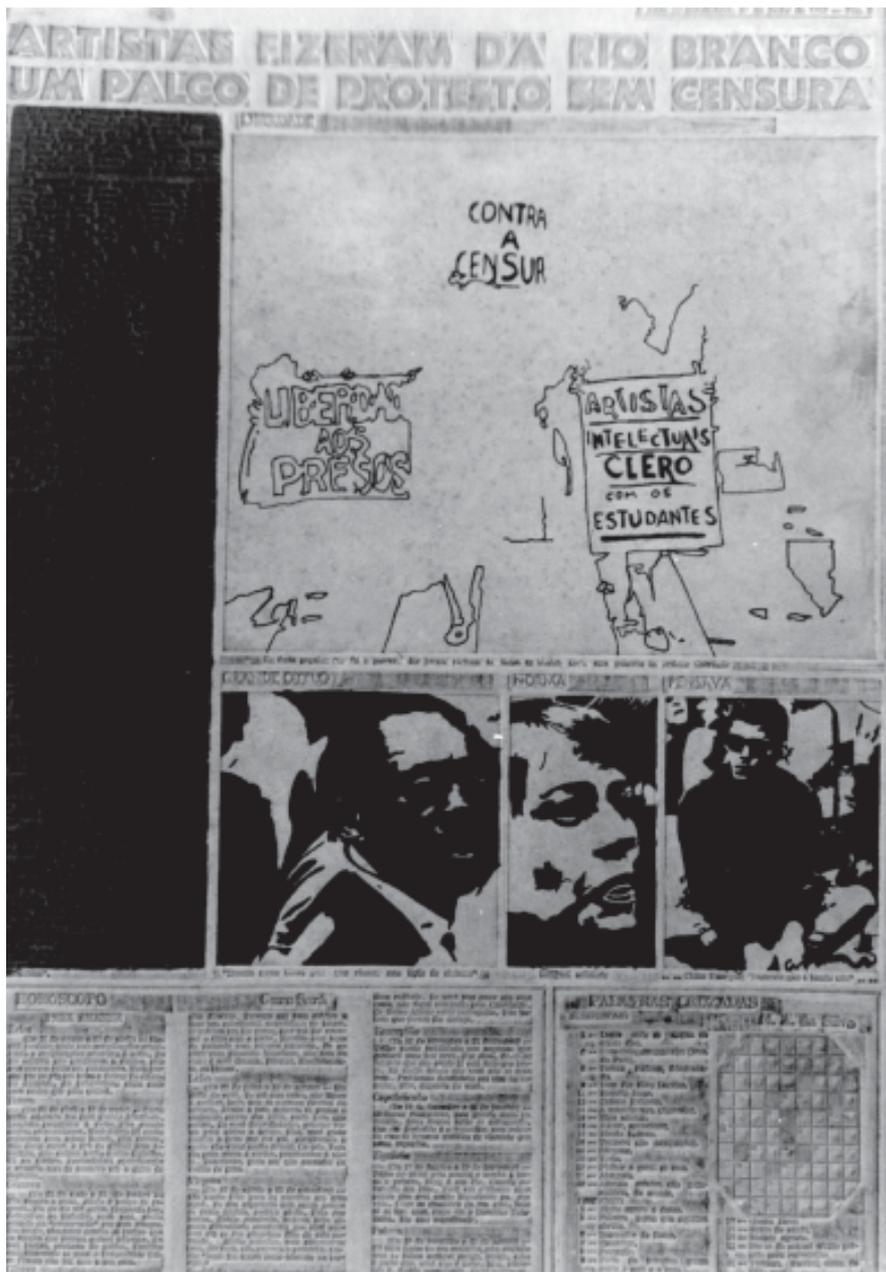
protagonizando um episódio que seria inteiramente cômico, se já não trouxesse embutido um alerta acerca da intromissão do Estado nos atos de seus cidadãos: sob a alegação de que os dois artistas seriam camelôs trabalhando sem alvará, fiscais da prefeitura proibiram a manifestação e confiscaram as bandeiras. A dupla resolveu então trazer a proposta para o Rio, convidando uma série de outros artistas — Hélio Oiticica, Cláudio Tozzi, Carlos Vergara, Carlos Scliar, Ana Maria Maiolino, Pietrina Checacci, Glauco Rodrigues, Luís Gonzaga e Samuel Spiegel — para realizar novas bandeiras, que foram apresentadas, desta vez sem problemas, num badalado *happening* na praça General Osório, realizado em 18 de fevereiro de 1968 e animado pela Banda de Ipanema e um grupo de passistas da Mangueira, amigos de Oiticica. Foi nesta ocasião que Tozzi fez a bandeira *Guevara, vivo ou morto* e Oiticica efetuou sua homenagem ao célebre bandido carioca Cara de Cavalo, com a frase *Seja marginal, seja herói*, que viria a provocar enorme celeuma ao ser utilizada, em outubro, nos cenários do show de Caetano, Gil e os Mutantes, na boate Sucata.

O evento que melhor ilustrou esta tendência foi o ciclo *Arte no Aterro — um mês de arte pública*, concebido por Frederico Moraes e realizado diante do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, entre 6 e 28 de julho. Espécie de gigantesco *happening*, refletia o espírito da época já em seu esquema de divulgação, por meio de volantes que eram distribuídos alea-

toriamente aos passantes nas ruas da cidade. Num deles, escolhido pelo próprio crítico para comentar este ciclo em sua *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994*, podia-se ler:

A arte é do povo e para o povo. É o povo

que julga a arte. A arte deve ser levada à rua. Para ser compreendida pelo povo deve ser feita diante dele, sem mistérios. De preferência coletivamente. Qualquer um pode fazer arte. E boa arte. Para tanto deve ver obras de arte. E



Antônio Manuel, *Sem censura*, 1968. Flâ, 57x37,5cm. Coleção do artista.

conversar diretamente com os artistas, críticos e professores.<sup>2</sup>

O ponto alto deste mês, que incluiu também uma série de breves exposições de uma semana de duração — de Miriam Monteiro, Dileni Campos, Ione Saldanha, Pedro Escoteguy e Júlio Plaza — no interior do MAM, foi o evento *Apocalipopótese*, batizado por Rogério Duarte e coordenado por Hélio Oiticica, do qual participaram, além destes dois, Antônio Manuel, Lígia Pape e Roberto Lanari, entre outros. Este *happening* tinha realmente um caráter um tanto apocalíptico, por unir no mesmo espaço e de forma simultânea, propostas sem conexão aparente, ligadas apenas pela exigência de uma intensa participação do público desnorteado, porém fascinado com iniciativas radicais, como a dos *Ovos*, animados e quadrados de Lígia Pape, dos *Cães amestrados* de Rogério Duarte e das *Urnas quentes* de Antônio Manuel, que deviam ser abertas a marretadas para revelar seu conteúdo.

Outra exposição — *O artista brasileiro e a iconografia de massa*, organizada por Frederico Moraes na Escola Superior de Desenho Industrial - ESDI, e inaugurada em 18 de abril, evidenciou a busca de um contato maior do artista com o público, ainda que não se tratasse aqui de um contato pessoal como no caso anterior. Empregando meios industriais de produção, o artista procurava romper com o mito arcaico da inspiração reservada a uns poucos eleitos, comprovando que de fato

a arte pode ser feita por todos e estar em toda a parte, em todos os momentos da existência, e não somente em momentos e ambientes de exceção, como os espaços sacramentados e distantes do fluxo cotidiano, as salas de exposição dos museus e as galerias de arte. Anseio que fez com que Antônio Manuel se apropriasse de um componente do processo foto-mecânico de impressão, o flâ de jornal, para empregá-lo na confecção de obras panfletárias nas quais reverberam os gritos de protesto e as palavras de ordem das passeatas que sacodem o país de norte a sul.

Contudo, os artistas plásticos não estabeleciam apenas um questionamento político da realidade, e procuravam também romper com os limites da própria expressão artística, ansiando por expressar de forma mais completa e contundente as transformações que testemunhavam ou que protagonizavam. Alguns, como Lígia Clark e Hélio Oiticica, se distanciavam cada vez mais do fazer artístico tradicional para se aproximar das técnicas terapêuticas da psicanálise, no caso da primeira, e de um estado alterado de *happening* permanente, no caso do segundo. Com efeito, Oiticica, que anos antes já desnorteara o meio artístico com seus parangolés, tenta transformar a própria vida em arte, estabelecendo uma ponte entre a arte consagrada e a cultura de massa. Precursor da valorização intelectual e dionisíaca do Carnaval, ele não hesitou em se tornar, em 1968, jurado do programa televisivo do Chacrinha. Esta

aproximação com o povo também foi efetuada por Lígia Pape, que durante o *Apocalipopótese* chamou sambistas para ‘vestir’ e ‘dar vida’ aos seus *Ovos*, e neste mesmo ano de 1968, fez com que crianças do morro interagissem com seu *Divisor*, obra que buscava romper — no exato instante em que denunciava sua existência — os limites entre as diferentes classes sociais e entre os diferentes indivíduos integrantes de uma mesma classe. De forma similar, na década seguinte, Vergara — que em 1968 fora um

dos fundadores da combativa seção nacional da Associação Internacional de Artistas Plásticos — irá focalizar o incoercível anarquismo do bloco Cacique de Ramos, símbolo de uma alegria que não é nem tão alienada, nem tão inocente quanto querem seus detratores, sendo, ao contrário, a expressão da recusa em endossar um modelo social imposto por uma elite insensível e distanciada das preocupações reais do povo que governa. Breve interlúdio de subversão total, o Carnaval é o momento no qual o margi-



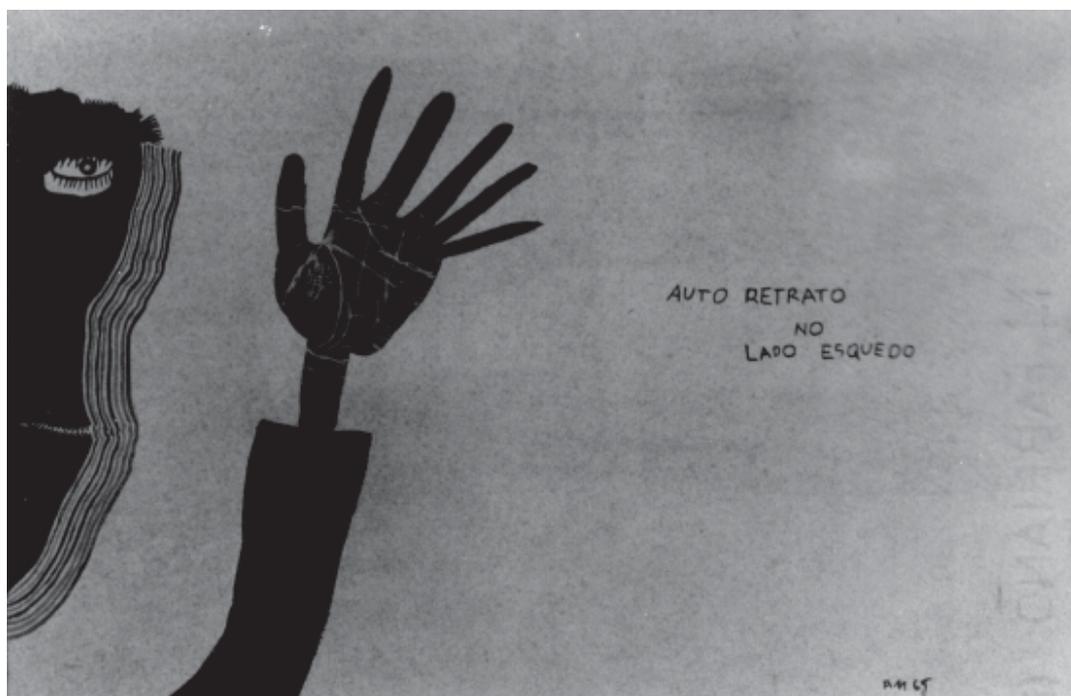
Carlos Zílio, *Lute (Marmita)*, 1967. Alumínio, plástico, papier maché, 10x10,5x6cm. Coleção do artista.

nal é o herói, como queria Oiticica; no qual o corpo é a obra, como preconizava Antônio Manuel; no qual o sentir se sobrepõe ao pensar, como sugeria Lígia Clark; e no qual os últimos são os primeiros, com os poderosos se curvando para aplaudir o talento dos excluídos, assim organizados pelos bicheiros, numa revolução sem violência que subverte periodicamente a ordem estabelecida, evidenciando a hipocrisia intrínseca de nossa sociedade.

É interessante sublinhar aqui o engajamento de nossos artistas de vanguarda, que, conforme observou o crítico José Roberto Teixeira Leite, não se contentam com a mera apropriação da estética da cultura industrial, mas ao contrário:

... comentam e condenam, de modo franco e por vezes apaixonado, os excessos da produção em massa, a mecanização da vida contemporânea, a banalidade e a estupidez de um mundo dominado pela publicidade e sobre o qual paira, não a espada de Dâmocles, mas a bomba de hidrogênio. Nesse sentido, é lícito afirmar que o artista de vanguarda brasileiro estriba-se em premissas morais que faltam inteiramente a seus colegas norte-americanos.<sup>3</sup>

De fato, quando Andy Warhol realiza sua série sobre os homens mais procurados pelo FBI, o faz com o distanciamento que lhe é peculiar e apenas para *épater la bourgeoisie*, sem qualquer preocupação maior com o tema, com suas raízes, e/ou com suas conseqüências, ao passo que



Roberto Magalhães, *Auto-retrato no lado esquerdo*, 1965. Aquarela e nanquim sobre papel, 40x50cm. Coleção Gilberto Chateaubriand/Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

quando Hélio Oiticica realiza sua homenagem a Cara de Cavalo, o faz com engajamento total, passional, e até com parcialidade, pois sua amizade com ele o leva a considerar secundário o fato de Cara de Cavalo não ser um marginal no sentido romântico do termo, e sim um mero bandido, sem nada em comum com Robin Hood, e com muitos assassinatos em sua ficha criminal. Da mesma forma, quando Cláudio Tozzi se apropria da estética publicitária, não o faz para duplicar em 'versão artística' os ícones da sociedade de consumo, e sim para retratar aquele que era então o adversário maior desta sociedade — Che Guevara. E quando utiliza neste momento o estilo 'certinho' do *pop*, o faz para produzir obras questionadoras, como *Revolta* e a série das *Multidões*. Assim como Antônio Dias e Rubens Gerchman não se apropriam da estética dos quadrinhos com a mesma inocência lírica de um Roy Lichtenstein, mas com enorme vigor e espírito crítico, que passa por uma perturbadora auto-autópsia existencial, na qual o artista parece literalmente expor as próprias entranhas, no caso de Dias, e por uma inequívoca vontade de intervir no processo social, como no caso de Gerchman, expressa nas obras sobre o cotidiano sofrido do povo e naquelas que fazem injunções claras, como *Lute!* ou *É hora, agora!* Da mesma forma que Antônio Manuel emprega o aspecto plástico dos jornais, não com a *estetizante* abordagem de *clipping* visual dos artistas *pop* norte-americanos, como o fazem Rauschenberg e Warhol —

este capaz de transformar até mesmo uma cadeira elétrica ou um acidente de carro em algo passível de ser pendurado numa sala de jantar, com um comprometimento inteiramente absoluto e panfletário. Algumas obras de Antônio Manuel, deste período, como *Eis o saldo!*, possuem uma profunda identidade visual e de propósitos com os cartazes e com as faixas ilustradas com fotografias de imprensa que os estudantes portavam então nas passeatas.

Percebendo antes dos demais os equívocos da vida moderna, os artistas procuravam alertar seus contemporâneos, sacudir o torpor no qual alguns procuram se refugiar, despertá-los para o debate de temas capitais e inadiáveis. Já em 1965, por exemplo, Pedro Escoteguy fizera obras contra a bomba atômica, tema que volta à pauta no ano de 1968, quando a França, ainda não totalmente refeita dos protestos de maio, inicia, em 7 de julho, suas experiências nucleares no Pacífico Sul. Mesmo um artista com preocupações aparentemente mais metafísicas e atemporais como Roberto Magalhães não se furta a tomar partido, denunciando o militarismo em suas telas e realizando, também em 1965, um *Auto-retrato no lado esquerdo*, no qual o título já parece indicar uma opção política clara, e a mão esquerda — espalmada e pintada de vermelho — evoca uma destas mãos manchadas de sangue dos manifestantes feridos nas passeatas, que se tornariam imagens comuns nos jornais de 1968. A vontade de participar chega a ser doloro-

sa, levando até uma artista consagrada como Lígia Clark — homenageada em 1968 com uma sala especial na XXXIV Bienal de Veneza — a escrever, quando se depara com a fotografia de Édson Luís morto:

Se eu fosse mais jovem, eu faria política. Eu me sinto pouco à vontade, muito integrada. Antes os artistas eram marginalizados. Agora, nós, os propositores, estamos muito bem colocados no mundo. Chegamos a viver — propondo tudo. Há um lugar para nós na sociedade. Há outras espécies de pessoas que preparam o que vai acontecer, são outros precursores. A eles a sociedade continua a marginalizar. No Brasil, quando há um tumulto com a polícia e eu vejo um jovem de 17 anos ser assassinado (eu coloquei sua foto na parede de meu atelier), tomo consciência de que ele cavou com seu corpo um lugar para as gerações que virão. Esses jovens têm a mesma atitude existencial que nós, eles lançam processos que não conhecem fim, eles abrem caminho onde a saída é desconhecida. Mas a sociedade é mais forte e os mata.<sup>4</sup>

O mesmo sentimento leva o poeta Vinícius de Moraes a escrever pouco depois:

E há os estudantes. São maravilhosos, e dando lição de cultura aos pais e professores. Saem à rua como um fogo que se alastra, fazendo comícios relâmpagos, topando as paradas com a polícia e conseguindo unir todas as camadas

da população, com exceção dos ‘milicos’. Outro dia nós saímos em passeata cívica, e éramos cem mil na avenida Rio Branco: estudantes, intelectuais, clero, donas de casa, protegidos por um extraordinário esquema de segurança bolado pelos próprios garotos. Uma beleza. Se alguma coisa de bom tem que sair deste país, vai ser à base do novo movimento estudantil.<sup>5</sup>

O importante é participar, é interferir, opinar, vociferar, incomodar os contentes, pois como bem definiu Daniel Aarão Reis Filho, 1968 é:

... um mundo em movimento, conflitos, projetos e sonhos de mudanças, gestos de revolta, lutas apaixonadas: revoluções nos costumes, na música, nas artes plásticas, no comportamento e nas relações pessoais, no estilo de vida, e nas tentativas novas não apenas de derrubar o poder vigente mas de propor uma relação diferente entre a política e a sociedade. O que se questiona — de modo vago e confuso — é a articulação da sociedade e suas grandes orientações, seus propósitos, seu modo de ser: trata-se de mudar de sociedade e de vida.<sup>6</sup>

Artista e estudante, mais do que isto, líder estudantil — tendo substituído Franklin Martins na presidência do Diretório Central dos Estudantes da Universidade Federal do Rio de Janeiro — Carlos Zílio é quem leva às últimas consequências o desejo de influir de forma direta na transformação da sociedade bra-

sileira, ingressando, no início de 1969, na dissidência do Partido Comunista do estado da Guanabara e partindo para a luta armada. Cerca de um ano mais tarde, ele é atingido por uma rajada de metralhadora e passa duas semanas entre a vida e a morte. Assim que melhora, ainda no hospital militar e sem saber se sobreviveria, solicita material de desenho a sua família, numa reconciliação com o fazer artístico que antecipa a trajetória que seria percorrida por seus colegas durante a década seguinte, quando o clamor das passeatas cedeu espaço ao silêncio reflexivo dos anos de chumbo.

#### RETRATO DE ÉPOCA

Pouco antes da inauguração da exposição *Nova objetividade brasileira*, um grupo de artistas e críticos (composto por Antônio Dias, Hélio

Oiticica, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Lígia Clark, Lígia Pape, Sami Mattar, Glauco Rodrigues, Carlos Zílio, Solange Escoteguy, Raimundo Colares, Ana Maria Maiolino, Maurício Nogueira Lima, Mário Barata e Frederico Moraes), divulgou a seguinte *Declaração de princípios básicos da vanguarda*:

1. Uma arte de vanguarda não pode vincular-se a determinado país: ocorre em qualquer lugar, mediante a mobilização dos meios disponíveis, com a intenção de alterar ou contribuir para que se alterem as condições de passividade ou estagnação. Por isso a vanguarda assume uma posição revolucionária, e estende sua manifestação a todos os campos da sensibilidade e da consciência do homem.
2. Quando ocorre uma manifestação de



Hélio Oiticica, *Seja marginal, seja herói*, 1967. Silkscreen sobre tecido, 95x110cm. Coleção Projeto Hélio Oiticica.

vanguarda, surge uma relação entre a realidade do artista e o ambiente em que vive: seu projeto se fundamenta na liberdade de ser, e em sua execução busca superar as condições paralisantes dessa liberdade. Este exercício necessita uma linguagem nova capaz de entrar em consonância com o desenvolvimento dos acontecimentos e de dinamizar os fatores de apropriação da obra pelo mercado consumidor.

3. Na vanguarda não existe cópia de modelos de sucesso, pois copiar é permanecer. Existe esforço criador, audácia, oposição franca às técnicas e correntes esgotadas.
4. No projeto de vanguarda é necessário denunciar tudo quanto for institucionalizado, uma vez que este processo importa a própria negação da vanguarda. Em sua amplitude e em face de suas próprias perspectivas, recusa-se a aceitar a parte pelo todo, o continente pelo conteúdo, a passividade pela ação.
5. Nosso projeto — suficientemente diversificado para que cada integrante do movimento use toda a experiência acumulada — caminha no sentido de integrar a atividade criadora na coletividade, opondo-se inequivocamente a todo isolacionismo dúbio e misterioso, ao naturalismo ingênuo e às insinuações de alienação cultural.
6. Nossa proposição é múltipla: desde as modificações inespecíficas da linguagem à invenção de novos meios capa-

zes de reduzir à máxima objetividade tudo quanto deve ser alterado, do subjetivo ao coletivo, da visão pragmática à consciência dialética.

7. O movimento nega a importância do mercado de arte em seu conteúdo condicionante; aspira acompanhar as possibilidades da revolução industrial alargando os critérios de atingir o ser humano, despertando-o para a compreensão de novas técnicas para a participação renovadora e para a análise crítica da realidade.
8. Nosso movimento, além de dar um sentido cultural ao trabalho criador, adotará todos os métodos de comunicação com o público, do jornal ao debate, da rua ao parque, do salão à fábrica, do panfleto ao cinema, do transistor à televisão.

Esta declaração de princípios sintetiza, melhor do que qualquer tentativa de análise, os objetivos dos participantes da exposição evocada, visto que todos, exceto Cláudio Tozzi, figuravam entre os expositores na *Nova objetividade brasileira*. Assim, este manifesto nos parece ser um perfeito retrato de época, que reproduzimos aqui à guisa de homenagem a todos estes artistas que ofereceram corajosa resistência contra o obscurantismo então vigente no Brasil, tornando-se neste processo os mais expressivos representantes de nossas artes plásticas neste período ímpar de nossa história recente.

**Os autores gostariam de agradecer a Cirlei de Holanda o convite para inte-**

grar o projeto, por ela coordenado, *Trinta anos de 68*, que incluiu também eventos teatrais e musicais, sob a responsabilidade, respectivamente, de

José Celso Martinez Correia e Luís Carlos Maciel, juntamente com a apresentação de um ciclo de debates coordenado por Zuenir Ventura.

## N O T A S

1. Hélio Oiticica, "Nova objetividade brasileira", *Aspiro ao grande labirinto*, Rio de Janeiro, Rocco, 1986, pp. 84-98.
2. Frederico Moraes, *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Topbooks, 1995, p. 302.
3. José Roberto Teixeira Leite, "A juventude nas artes plásticas", em Alex Viany et al., *Gente nova, nova gente*, Rio de Janeiro, Expressão e Cultura, 1967, pp. 23-24.
4. Lígia Clark, "Somos domésticos", *Lígia Clark*, Rio de Janeiro, Funarte, 1980, p. 31.
5. Vinícius de Moraes, "Oração para Antônio Maria, pecador e mártir", em Antônio Maria, *Pernoite*, Rio de Janeiro, Martins Fontes & Funarte, 1989, p. XV.
6. Daniel Aarão Reis Filho e Pedro Moraes, *68 - a paixão de uma utopia*, Rio de Janeiro, Espaço e Tempo, 1988, p. 11.

# A B S T R A C T

The exhibition *Trinta anos de 68*, presented by the *Centro Cultural Banco do Brasil* in 1998, and consecrated to the vanguard and the engaged art in the 1960s directed the attention to a considerable public of young people in these days of mercantilism of the human relations, where the revolt and the dream gave place to the acquiescence and pragmatism. During the sixties, the Brazilian vanguard emphasizes the necessity of an art of the people and for the people.

# R É S U M É

L'exposition *Trinta anos de 68*, présentée par le *Centro Cultural Banco do Brasil*, à l'année 1998, et consacrée à l'art d'avant-garde pendant la décennie de 1960, appellait sur soi un public considérable de jeunes personnes, au temps présent de mercantilisme des relations humaines, où la révolte et le rêve s'étaient remplacés par le conformisme et le pragmatisme.

À cette époque — les années soixante — l'avant-garde brésilienne relevait la nécessité d'un art du peuple et par le peuple.