

volume

27/1

Dezembro/2021

ICH - UFPel

# História em revista

revista do núcleo de documentação histórica

dossiê: História, Arte e Patrimônio Cultural: interlocuções na construção do conhecimento histórico

*Ast. Le Primeira d dom # ckel a primeira to dem  
especialidades em doces specialidades em doces  
para casamentos, baptipara casamentos, bapti-  
sados e banquetes. E' asados e banquetes. E' a  
unica depositaria da afuunica depositaria da afu-  
mada Guarana Espumamada Guarana Espuma-  
te e do eccellente chowae e do excelente do  
lato Laeta, fabricados enlato Laeta, fabricados em  
S. Paulo pelos Srs. Zos. Paulo pelos Srs. Zos.  
motta Leancira & Ciapotta Leancira & Ciap-  
A Confeitaria Brasileira Confeitaria Brasileira  
Ast. Le Primeira d dom # ckel a primeira to dem  
especialidades em doces specialidades em  
para casamentos, baptipara casamentos, bapti-  
sados e banquetes. E' asados e banquetes. E' a  
unica depositaria da afuunica depositaria da afu-  
mada Guarana Espumamada Guarana Espuma-  
te e do eccellente chowae e do excelente do  
lato Laeta, fabricados enlato Laeta, fabricados em  
S. Paulo pelos Srs. Zos. Paulo pelos Srs.  
motta Leancira & Ciapotta Leancira & Ciap-  
A Confeitaria Brasileira Confeitaria Brasileira*



Hist. Rev. Pelotas Número 27/1 p.1-161 dez. 2021

ISSN 2596-2876





**Obra publicada pela  
Universidade Federal  
de Pelotas**

*Reitora*

Isabela Fernandes Andrade

*Vice-Reitora*

Ursula Rosa da Silva

*Chefe do Gabinete da Reitoria*

Aline Ribeiro Paliga

*Pró-Reitora de Ensino*

Maria de Fátima Cóssio

*Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação e Inovação*

Flávio Fernando Demarco

*Pró-Reitora de Extensão e Cultura*

Eraldo dos Santos Pinheiro

*Pró-Reitor de Assuntos Estudantis*

Fabiane Tejada da Silveira

*Pró-Reitor Administrativo*

Ricardo Hartlebem Peter

*Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento*

Paulo Roberto Ferreira Júnior

*Pró-Reitor de Gestão de Pessoas*

Taís Ulrich Fonseca

*Editora e Gráfica Universitária - Conselho Editorial*

*Presidente do Conselho Editorial:* Ana da Rosa  
Bandeira

*Representantes das Ciências Agrárias:* Victor  
Fernando Büttow Roll (TITULAR) e Sandra  
Mara da Encarnação Fiala Rechsteiner

*Representantes da Área das Ciências Exatas e da  
Terra:* Eder João Lenardão (TITULAR)

*Representantes da Área das Ciências Biológicas:*  
Rosângela Ferreira Rodrigues (TITULAR) e  
Francieli Moro Stefanello

*Representantes da Área das Engenharias:*  
Reginaldo da Nóbrega Tavares (TITULAR)

*Representantes da Área das Ciências da Saúde:*  
Fernanda Capella Rugno (TITULAR) e  
Anelise Levay Murari

*Representantes da Área das Ciências Sociais  
Aplicadas:* Daniel Lena Marchiori Neto  
(TITULAR), Eduardo Grala da Cunha e  
Maria da Graças Pinto de Britto

*Representante da Área das Ciências Humanas:*  
Charles Pereira Pennaforte (TITULAR),  
Lucia Maria Vaz Peres e Pedro Gilberto da  
Silva Leite Junior

*Representantes da Área das Linguagens e Artes:*  
Lúcia Bergamaschi Costa Weymar  
(TITULAR), Chris de Azevedo Ramil e João  
Fernando Igansi Nunes

*Instituto de Ciências Humanas*

*Diretor:* Prof. Dr. Sebastião Peres

*Vice-Diretora:* Profa. Dra. Andréa Lacerda  
Bachettini

*Núcleo de Documentação História da UFPel –  
Profa. Beatriz Loner*

*Coordenadora:*

Prof<sup>a</sup> Dra. Lorena Almeida Gill

*Membros do NDH:*

Prof<sup>a</sup> Dra. Lorena Almeida Gill

Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado Lopes

Prof. Dr. Jonas Moreira Vargas

*Técnico Administrativo:*

Paulo Luiz Crizel Koschier

*História em Revista* – Publicação do Núcleo de Documentação Histórica – Prof<sup>ª</sup>. Beatriz Loner

*Comissão Editorial:*

Prof<sup>ª</sup> Dra. Lorena Almeida Gill  
Paulo Luiz Crizel Koschier

*Conselho Editorial:*

Prof<sup>ª</sup> Dra. Helga I. Landgraf Piccolo (UFRGS)

Prof. Dr. René Gertz (UFRGS) (PUCRS)

Prof. Dr. Temístocles A. C. Cezar (UFRGS)

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Beatriz Teixeira Weber (UFSM)

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Maria Cecília V. e Cruz (UFBA)

Prof. Dr. Marcelo Badaró Mattos (UFF)

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Joan Bak (Univ. Richmond – USA)

Prof. PhD Pablo Alejandro Pozzi (Universidad de Buenos Aires).

Prof. Tommaso Detti (Università Degli Studi di Siena)

*Editora:* Lorena Almeida Gill

*Editores do Volume:* Darlan De Mamann Marchi e Luciana da Costa de Oliveira

*Editoração e Capa:* Paulo Luiz Crizel Koschier

*Imagem da capa:* Pousada de carreteiros. Óleo sobre tela. 1921. Pedro Weingärtner.

*Pareceristas ad hoc:*

Amilcar Guidolim (URI – Santo Ângelo) |  
Angela Pomatti (MUHM) | Bárbara Tikami (UNISINOS) |  
Carolina Etcheverry (PUCRS) | Lidiane Elizabete Friderichs (UFPel) |  
Rita Juliana Soares Poloni (UFPel) |  
Olivia Nery (UFPel)

*Editora e Gráfica Universitária*

R Lobo da Costa, 447 – Pelotas, RS – CEP 96010-150 | Fone/fax: (53)3227 8411  
e-mail: editora@ufpel.edu.br

*Edição:* 2021/2

ISSN – 2596-2876

*Indexada pelas bases de dados:* Worldcat Online  
Computer Library Center | Latindex | Livre: Revistas de Livre Acesso | International Standard Serial Number | Worldcat | Wizdom.ai | Zeitschriften Datenbank

**UFPel/NDH/Instituto de Ciências Humanas**

Rua Cel. Alberto Rosa, 154 - Pelotas/RS - CEP: 96010-770

Fone: (53) 3284 3208 -

<http://wp.ufpel.edu.br/ndh/>

*e-mail:* [ndh.ufpel@gmail.com](mailto:ndh.ufpel@gmail.com)

\* obra publicada em dezembro de 2021.



Dados de Catalogação na Publicação (CIP) Internacional  
Simone Godinho Maisonave – CRB 10/1733  
Biblioteca de Ciências Sociais - UFPel

H673 História em Revista [recurso eletrônico] : (Dossiê: História, Arte e Patrimônio Cultural: interlocuções na construção do conhecimento histórico) / Núcleo de Documentação Histórica da UFPel - Profa. Beatriz Ana Loner, v.27, n.1, 2021. - Pelotas: UFPel/ NDH, 2021 –  
161 p. ; 3,8MB

Semestral

e-ISSN: 2596-2876

Sistema requerido: Adobe Acrobat Reader

Disponível em:

<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/HistRev/index>

1. História – Periódico 2. Arte 3. Patrimônio cultural

CDD: 907

---

Os textos contidos neste volume são de responsabilidade exclusiva de seus respectivos autores. Salvo informação explícita em contrário, o(a)s autor(a) (es) respondem pelas informações textuais e imagéticas contidas no presente volume. O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada artigo é de inteira e exclusiva responsabilidade dos mesmos.

# A POÉTICA DA CARNE DILACERADA EM TROUPAS ENSANGUENTADAS<sup>1</sup>

THE POETICS OF THE TORN FLESH IN BLOODY BUNDLES

Jacqueline Custódio<sup>2</sup>

---

**Resumo:** O presente artigo tem como tema a obra *Troupas Ensanguentadas*, de Artur Barrio, apresentada nos anos 1969 e 1970, nas cidades do Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Partindo de um apanhado sobre a evolução da expografia das obras de arte ao longo do tempo, relacionou-se a sucessiva ampliação de linguagens e técnicas havidas a partir da Arte Moderna e Contemporânea a novos conceitos e espaços de exibição, situando a obra nos movimentos que conformaram a Arte Contemporânea, especialmente a Arte Guerrilha. Na sequência, foi detalhada a execução da obra e sua repercussão social, considerando-se o contexto político e social do período da ditadura militar no Brasil e a importância da cultura na resistência política, não apenas naquele ciclo, como também na atualidade.

**Palavras-chave:** arte contemporânea. ditadura militar no Brasil. arte guerrilha. arte. política.

**Abstract:** This article has as its theme the work *Bloody Bundles*, by Artur Barrio, presented in 1969 and 1970, in the cities of Rio de Janeiro and Belo Horizonte. Based on an overview of the evolution of the expography of works of art over time, it was related to the successive expansion of languages and techniques from Modern and Contemporary Art to new concepts and exhibition spaces, placing the work in the movements that shaped the Contemporary Art, especially the Guerrilla Art. Following, the execution of the work and its social repercussion were detailed, considering the political and social context of the period of the military dictatorship in Brazil and the importance of culture in political resistance, not only in that cycle, but also in the present.

**Keywords:** contemporary art. military dictatorship in Brazil. guerrilla art. art. politics.

---

## Introdução

Das paredes dos palácios ao cubo branco; das galerias para o mundo: a obra de arte fez vários percursos, e a maneira pela qual tem sido apresentada traduz-se em uma gama de significados. O próprio ato de exibir as obras de arte à coletividade, ainda no século XIX, já significou "a abertura de um espaço público de saber" (GONÇALVES, 2004, p.30).

Reflexo dos gabinetes de curiosidade, as pinturas e desenhos eram expostos lado a lado, separados apenas pela moldura, formato que foi seguido pelos salões parisienses até o surgimento da arte moderna (CINTRÃO, 2010, p.15). As mudanças mais radicais na forma de exibição tiveram origem na Alemanha, numa proposta de maior espaçamento horizontal entre as obras. Novidade que foi trazida ao Brasil justamente por um alemão, Theodor Heuberger, responsável, entre outras, pela *Exposição de Arte e Artesanato Alemão*, em 1928, no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (CINTRÃO, 2010, p.29).

---

<sup>1</sup> Artigo recebido em 27 de maio de 2021 e aprovado em 01 de novembro de 2021.

<sup>2</sup> Advogada, especialista em Direito Público, bacharel em Artes Plásticas, mestranda do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio/PPGMusPa/UFRGS. E-mail: jacquecustodio@gmail.com

A teorização sobre a relação da exposição com o público inicia-se no final do século XX, quando as exposições são pensadas como um meio de comunicação, a partir de inúmeros contextos e referências (GONÇALVES, 2004, p.32). Aqui, trabalha-se com um ambiente que facilite o entendimento, pelo espectador, sobre o que o artista procura expressar, utilizando-se recursos variados, desde documentais até cenográficos.

As mudanças na forma de concepção das mostras coincidem, em grande medida, com as transformações pelas quais passa o conceito de obra de arte, especialmente no âmbito da arte contemporânea. É o momento em que surgem novas linguagens artísticas, aliando materiais inéditos e tecnologia, configurando práticas artísticas antes impensáveis (GONÇALVES, 2004, p.43).

### **Arte Contemporânea e Tendências**

Há uma inclinação em definir o início de uma afluência de movimentos, tendências e grupos que ficou conhecida como arte contemporânea a partir do rompimento com o modernismo, que alguns chamam de período pós-moderno. E cronologicamente, estaria situado na segunda metade do século XX, relacionado com o final da Segunda Guerra Mundial.

Segundo Fayga Ostrower (1989, p.331), o Dadaísmo constituiu um ponto de partida fundamental para as inúmeras tendências que se desenvolveram no século XX, uma vez que foi um movimento revolucionário, no sentido de reformular a linguagem artística e o conceito dos artistas diante de seu próprio trabalho. A autora aponta o ano de 1916 como o lançamento do movimento, cujo objetivo claro e imediato era de protesto diante das consequências da Primeira Guerra Mundial.

Extrapolando o objetivo inicial, o Dadaísmo possibilitou a exploração de técnicas e materiais, esses muitas vezes desprezados, modificando os conceitos de arte:

Ainda que o propósito do Dadaísmo fosse destruidor, visando abolir as normas estabelecidas e, com isso, muitos preconceitos, o fato é que através dos objetos que criaram, os artistas desenvolveram novas possibilidades formais e todo um vocabulário novo que veio enriquecer a linguagem nos vários campos da arte. No sentido artístico, sua ação foi verdadeiramente construtiva (OSTROWER, 1989, p.333).

Os dadaístas, em seus protestos radicais, buscavam mostrar à dita civilização sua própria imagem, através de obras que transgrediam o convencional, utilizando os termos

anticultura e antiarte, com o intuito de chocar e reduzir ao absurdo as normas estabelecidas pela cultura ocidental. Os primeiros *happenings*, intencionalmente grosseiros e ofensivos, e a produção de objetos que eram, em si mesmo, contrassensos surgiram nesse período (OSTROWER, 1989, p.332).

Conclui Fayga Ostrower (1989, p. 336) que "a semente de experimentação livre que tinha sido lançada pelo Dadaísmo encontrou, depois da [segunda] guerra um novo solo fértil". Assim, os anos 1960 caracterizam-se por uma profusão de movimentos artísticos, de novas linguagens, de processos experimentais e novos agentes vinculados ao sistema da arte.

Na perspectiva do historiador da arte Dietrich Scheunemann, (apud RIBEIRO, 2012, p.105), que busca situar a genealogia do chamado movimento de vanguarda, houve um desafio imposto aos artistas de trabalhar a partir de novas tecnologias. Assim, considera a fotomontagem e o *readymade* produzidos pelos dadaístas uma segunda etapa de atuação das vanguardas, colocando em xeque a unicidade e originalidade da obra, de forma a redefinir a pintura contemporânea.

Nesse processo de progressão, no Brasil, estabelecem-se as neovanguardas, como o neoconcretismo, a nova objetividade e o conceitualismo, que se diferenciam das tendências internacionais por questionar, de maneira contundente, temas políticos e sociais, como a ditadura militar e as práticas brutais por ela utilizada. Ocorre uma ressignificação e recontextualização das propostas dos movimentos de vanguarda, com atuação sobre questões específicas da arte a partir de uma nova configuração geopolítica (RIBEIRO, 2012, p.106)

As práticas expositivas já não davam mais conta de tamanha multiplicidade e "um novo discurso expográfico precisou ser criado para acolher não apenas as obras, mas, sobretudo, para catalisar um novo modo de ver" (OLIVEIRA, 2017, p. 370). Nesse contexto, a figura do curador foi fundamental na intermediação entre todos os atores envolvidos com produção e fruição da arte.

## **Reflexos no Brasil**

Como não poderia deixar de ser, as correntes artísticas nascidas na Europa foram recepcionadas no Brasil. Após um período de interrupção das mostras internacionais, em decorrência da Segunda Guerra Mundial, o retorno da Bienal de Veneza, em 1948, e em grande estilo, impactou o industrial Francisco Matarazzo Sobrinho. Na edição seguinte, Ciccilo Matarazzo, como era conhecido, levou uma comitiva de brasileiros e, partindo daquele modelo, com auxílio de intelectuais, inaugurou a primeira Bienal do Museu de Arte

Moderna de São Paulo, em 1951 (RUPP, 2010, p. 3).

A criação da Bienal teve como pretensão confrontar a arte brasileira com a de outros países, no entanto, acabou por provocar a reavaliação da produção artística nacional (AMARANTE, 1989, p.14). Não obstante, o período pelo qual passava o país era de turbulência, e a mostra de São Paulo serviu de pretexto para que alguns intelectuais se manifestassem contra ações do governo, especialmente aquelas que atingiam a liberdade (AMARANTE, 1989, p.16).

Em meio às várias tendências modernistas em curso, num contraponto ao movimento concretista, surgiu o neoconcretismo, tido como marco inaugural da arte contemporânea no país. Em que pese resumido a poucas exposições, os teóricos que o reputam como o momento fundador consideram o movimento como um divisor, a partir do qual o Brasil ingressa no mesmo compasso da arte produzida nos grandes centros. A eclosão deu-se em 1959, com a publicação do Manifesto Neoconcreto, no *Jornal do Brasil*, assinado por Ferreira Gullar, e uma mostra no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro (MOURA, 2011, p.7).

Dentre os artistas que faziam parte do grupo neoconcretista, estavam Lygia Clark, Lygia Pape, Amilcar de Castro e Franz Weissmann e os poetas Ferreira Gullar, Theon Spanudis e Reynaldo Jardim. Em 1961, juntam-se ao grupo Helio Oiticica, Hércules Barsotti, Willy de Castro, Décio Vieira e Aluisio Carvão (MOURA, 2011, p.7).

Após 1960, com a efervescência das bienais e a construção de vários museus pelo país, o mercado de arte brasileira começou a ser fomentado com a inauguração de galerias, multiplicação de salões de arte e criação de cursos na área. Aumentou, assim, o espaço destinado às artes visuais na mídia impressa, dando maior visibilidade da crítica sobre eventos e acontecimentos aos leitores, e ampliando o interesse público acerca dessas questões (RUPP, 2010, p. 21-22).

## **Arte e Ditadura**

Para muitos, a aproximação da "arte e vida" é o traço definidor da arte contemporânea, expressão vaga, mas onipresente no discurso dos teóricos. De acordo como o Prof. Flávio Moura,

A ideia de fusão entre "arte" e "vida" opera um grande guarda-chuva para abrigar experimentos artísticos que envolvem uma proposta deliberada de abandonar o espaço bidimensional e enfatizar aspectos "relacionais" do trabalho: em todos os

casos, o fim último é intensificar a interação com o espectador (2011, p.7).

Não obstante os museus tenham recebido edifícios monumentais, que muitas vezes acabaram eclipsando os acervos (BISHOP, 2013), a arte ganhou as ruas. Arte conceitual, intervenções urbanas, instalações são algumas das manifestações que buscam o diálogo com a realidade social e política através dos mais diferentes materiais.

Dentre essas manifestações, a arte conceitual despontou como aquela que se insurgiu contra a concepção estabelecida de arte e seus sistemas de legitimação, tirando o foco dos objetos e formas e apontando-o para ideias e conceitos. E se na Europa e Estados Unidos essa expressão artística tinha como peculiaridade a autorreferência, nos países latino-americanos seu cunho político destacava-se (FREIRE, 2006).

É visível, portanto, que o que se denominava como “arte conceitual” era distinto frente aos diferentes contextos sócio-culturais nos quais acontecia a produção artística. Por tal razão, são várias as publicações que rotulam a produção latino-americana de conceitualismo político ou ideológico, em que pese muitos dos artistas rechassem a qualificação de arte política ou similar (REBOUÇAS, 2011).

Assim, a arte latino-americana de 1960/1970 acabou por se constituir numa reação dos artistas a governos ditatoriais, fazendo com que a arte se tornasse um espaço de resistência *per se*, gestando posicionamentos críticos e revolvendo ânimos criativos contra a opressão (REBOUÇAS, 2011).

Nesse contexto, o período da ditadura militar no Brasil foi interpretado e denunciado por muitos artistas, que optaram por trilhar o caminho da resistência contra tal regime. Tal movimento teve, como marco, a exposição *Opinião 65*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), considerada a primeira manifestação coletiva no campo das artes plásticas, após o golpe militar (DELLAMORE, 2014).

A censura já era condição presente, e os *Parangolés* de Hélio Oiticica foram o destaque da mostra, pois se baseavam na ação coletiva e propunham a participação do espectador na obra. O movimento foi ampliado, propiciando a discussão entre artistas e críticos acerca de um estatuto de arte no país (DELLAMORE, 2014).

O ano de 1968, o mesmo da instauração do Ato Institucional n.º 05 (AI5), trouxe um maior enfrentamento entre a cultura e o governo militar, com fechamento de exposições e perseguições políticas não apenas aos artistas, mas também aos críticos e intelectuais. A radicalização da arte, especialmente no período de 1969 a 1974, com novas manifestações no campo artístico e constituindo ações de protesto, foi traduzida por Frederico Moraes como

Arte Guerrilha (DELLAMORE, 2014).

O recrudescimento da ditadura provocou uma resposta mais agressiva dos artistas, que se apropriaram de questões ambientais e sensoriais, utilizando o corpo como obra. O *I Salão da Bússola* (1969), no MAM (RJ), e o evento *Do Corpo à Terra* (1970), em Belo Horizonte (MG), representaram a Arte Guerrilha e foram considerados "marcos iniciais de uma produção artística transgressora, experimental e marginal" (TERRA e FERREIA apud DELLAMORE, 2014, p.114).

O evento ocorrido em Minas Gerais fez parte da Semana de Arte de Vanguarda e foi paradigmático para a arte brasileira, envolvendo engajamento político e experimentação artística. Valendo-se dos espaços públicos urbanos, a manifestação foi organizada por Mari'Stela Tristão e teve, como proponente e articulador, Frederico Moraes (RIBEIRO, 2012, p.111). Moraes, atuando como curador, estabeleceu que os trabalhos fossem produzidos *in loco*, tivessem natureza efêmera e sua divulgação fosse feita diretamente ao público, em panfletagens nos locais de grande circulação (SOARES, 2018, p.136).

### **Trouxas Ensanguentadas**

As intervenções que fizeram parte do evento *Do Corpo à Terra* tiveram lugar no Parque Municipal e espalharam-se pelas ruas e ribeirões da cidade, com a participação dos artistas Cildo Meireles, Artur Barrio, Luciano Gusmão, Lotus Lobo, Dilton Araújo, Décio Noviello, Eduardo Ângelo e Lee Jaffe, que executou a proposta de Hélio Oiticica. Foram intervenções que pretenderam trazer à tona questões conceituais, políticas, ambientais e sociais (RIBEIRO, 2012, p.111).

Apesar de ser frequentemente lembrado como uma manifestação dentro de *Do Corpo à Terra*, a situação<sup>3</sup>, como prefere chamar o artista Artur Barrio, português radicado no Brasil, *Trouxas Ensanguentadas* (T.E.) foi realizada em três ocasiões, entre 1969 e 1970 (FANTINI, 2010, p.3). Primeiro, no MAM (RJ), em 1969; depois, nas ruas do Rio de Janeiro (RJ), na primeira quinzena de abril de 1970; e, por fim, no Parque Municipal de Belo Horizonte (MG), na segunda quinzena de abril de 1970, no evento supra mencionado.

Na primeira apresentação, chamada de Situação...ORHHHHH... 1969, o público podia interferir na obra, enquanto ela estava exposta no interior do museu, a qual

---

<sup>3</sup> Em entrevista à jornalista Paula Alzugaray, Artur Barrio assim define situação: "Qualquer situação em que você não sabe plenamente o que fará, é uma 'situação'. Um ponto de interrogação, que eu chamo de 'situação'." (ALZUGARAY, [2003?]).

denominou “fase interna”. Acabada a exposição, o autor a deslocou para a área externa da instituição. Barrio, em seu blog (2008b), assim descreve a primeira fase:

1) FASE INTERNA: realização no Salão da Bússola, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Interferência no regulamento do Salão por obstruir meus trabalhos (1 saco de papel com pedaços de jornal, espuma de alumínio e um saco de cimento velho), transformando-os em lixo e automaticamente em uma obra (trabalho) de transformação contínua, anulando, assim, totalmente, o conceito germinação obra acabada. A atuação na noite de 5.11.69, transformou os conceitos petrificados que comumente acompanham as obras expostas em salões, em evolução. Após um mês de exposição, em que os visitantes participaram ativamente neste trabalho, ora jogando mais detritos sobre as T.E. (Troupas ensangüentadas) e o lixo, ora dinheiro, ora escrevendo sobre o tecido das T.E. palavras. Após, meti um pedaço de carne nas T.E. No término da exposição, todo o material foi transportado para a parte externa do museu e colocado sobre uma base de concreto (nos jardins), reservada às esculturas consagradas.

Vislumbram-se as rupturas dos conceitos, na medida em que estão presentes a intervenção do público sobre a obra, colocada em exposição de forma inacabada, a utilização de materiais não convencionais e a reflexão sobre o *lôcus* da obra. Quanto esse último aspecto, transcreve-se a explicação da segunda fase por Barrio:

2) FASE EXTERNA: transporte do lixo (meu trabalho), de 1) para 2), dentro de um saco (usado para o transporte de farinha/60kg), para a base de concreto reservada a uma escultura consagrada e adquirida pelo M.A.M. do Rio. Abandono desse trabalho no local às 18hs. No dia seguinte, fui informado, ao voltar ao M.A.M. que os guardas do M.A.M. tinham ficado no maior reboliço, devido às T.E. terem provocado a atenção de uma rádio-patrolha que periodicamente passava pelo local, /.....imediatamente, os policiais telefonaram ao diretor do M.A.M. para saberem se aquele trabalho pertencia realmente ao museu, ou, o que era aquilo..... Como a burocracia do M.A.M. impedia uma pronta resposta e conseqüente ação de seus guardas, só no dia seguinte, às 13 hs., é que o trabalho foi retirado e recolhido aos depósitos de (lixo) do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Aqui, tem-se o objeto artístico/situação/trabalho fora da instituição, mas ainda fortemente ligado a ela, provocando o debate acerca do conceito de arte, em grande medida, trazido pela oposição entre os materiais incomuns utilizados no trabalho/lixo e o local em que foi instalada a obra - "uma base de concreto reservada a uma escultura consagrada e adquirida pelo M.A.M. do Rio" (BARRIO, 2008b, n.p).

Como bem enfatiza o pesquisador Artur Freitas (2007), a amostra, Salão da Bússola, que teve lugar no M.A.M., constituiu-se num evento-chave na história das

vanguardas no Brasil, não apenas pela potência algumas obras e autores que dela participaram, mas também por sua capacidade de condensar, em um curto espaço de tempo [de 05 de novembro a 5 de dezembro de 1969], algumas das principais questões artísticas da época, entre elas a “agenda política das artes” (FREITAS, 2007, p.116).

A segunda exibição das T.E., nas ruas do Rio de Janeiro, denominada *Deflagramento de Situações sobre Ruas (DEFL)*, consistiu em lançar 500 sacos plásticos transparentes que, segundo o relato do autor (BARRIO, 2008a), tinham o seguinte conteúdo:

Sangue, Pedacos de unhas, Saliva (escarro), Cabelos, Urina (mijo), Merda, Meleca, Ossos, Papel higiênico, utilizado ou não. Modess, Pedacos de algodão usados, Papel úmido, Serragem, Restos de comida, Tinta, Pedacos de filme (negativos), Etc.

Com o objetivo de "fragmentação do cotidiano em função do transeunte" (BARRIO, 2008a, n.p), o artista, a pé, lançava os sacos (objetos deflagradores) em logradouros escolhidos aleatoriamente e seguia em frente. Logo em seguida, o fotógrafo César Carneiro registrava a reação das pessoas que transitavam pelos locais. A ação ocorreu durante seis horas, tanto em ruas tranquilas como em avenidas movimentadas.

Neste momento, o manifesto ganhava o espaço urbano, mas o produto cultural ainda podia ser confundido com lixo, e os deflagradores - "centros acumulativos energéticos" (BARRIO, 2008a, n.p) - eram resultado da combinação de vestígios humanos e restos industriais. Ainda segundo o artista, "os pontos aonde foram deixados os sacos (objeto deflagradores), criaram entre si continuidades elétricas" (BARRIO, 2008a, n.p).

Importante sublinhar a característica de impermanência nas ações/situações de Barrio, cujos registros foram feitos basicamente através de fotografias. Eram eventos nos quais se poderia "vivenciar a arte como experiência, momentos precários ligados a uma criatividade instantânea e nômade" (CAMPBELL, 2018).

Pouco tempo depois, a *situação* tomou nova forma em Belo Horizonte, dentro do evento *Do Corpo à Terra*. O nome faz referência à relação entre o corpo (humano ou social) e a terra, na qual o primeiro seria um suporte, um canal de comunicação e participação, que, em contato com a segunda, conforme a proposta de Frederico Moraes, possibilitaria a criação de uma nova geografia e uma nova história (DELLAMORE, 2014, p.116).

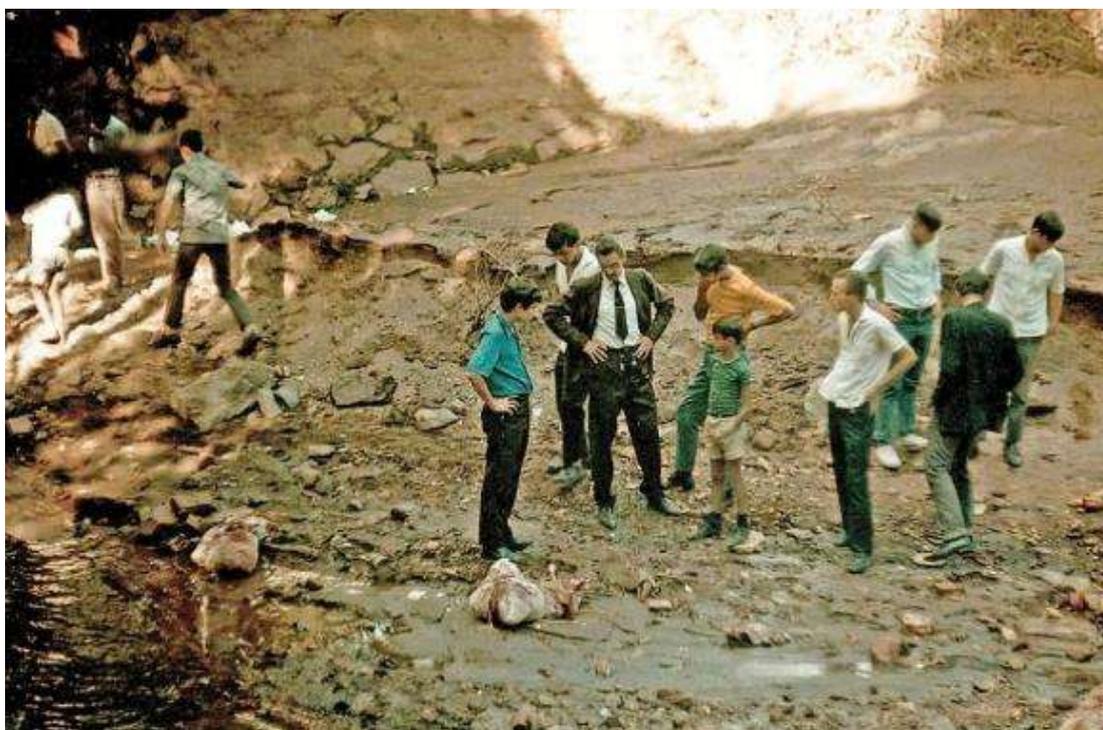
Carolina Dellamore (2014, p. 116), citando as palavras de Maria Angélica Melendi, explicita um pouco mais o contexto no qual estava inserido o evento, a partir da evocação do título:

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

Dentre as intervenções com conotação política desse evento, uma das propostas mais radicais foi a de Barrio, denominada *Situação T/T1*, que consistia em trouxas contendo carne, ossos e outros materiais lançadas no Ribeirão Arrudas (RIBEIRO, 2012).

O projeto era constituído de três momentos diferentes: a preparação das 14 *Trouxas Ensanguentadas*, o lançamento delas no rio e o espalhamento de papel higiênico no local, com registro fotográfico da ação. O forte odor decorrente da decomposição dos resíduos orgânicos e a aparência brutal das trouxas chamaram a atenção dos transeuntes, inclusive com interferência da polícia e do corpo de bombeiros (COMPOMIZZI, 2015).

**Imagem 1.** Artur Barrio, *Situação T/T1*, 1970, impressão sobre papel, dimensões variadas.



**Fonte.** Coleção Instituto Inhotim, Brumadinho.

A intervenção de Artur Barrio, na cidade de Belo Horizonte, trouxe à luz chagas escondidas da população. A sugestão de corpos mutilados e sem vida trazida pelos pacotes remetia aos atos praticados nos porões da ditadura e, por conta disso, teve um forte impacto social. Houve uma ruptura do cotidiano da cidade, com a introdução destes elementos que causavam curiosidade, estranhamento e repulsa (DELLAMORE, 2014).

Outro aspecto interessante é que o autor trabalhou com a invisibilidade da obra, uma vez que não a identificou como uma proposta artística, tanto pelo material utilizado, oriundo da esfera doméstica, como pelo local escolhido para sua exposição, qual seja, o espaço urbano e público. Como bem descreve Júlia Rebouças, em sua dissertação: “Seus sacos com lixo ou suas trouxas com sangue foram cruelmente capazes de se mimetizar num contexto de coerção e de ferocidade” (REBOUÇAS, 2011, p. 101).

**Imagem 2.** Artur Barrio, *Situação T/T1*, 1970, impressão sobre papel, dimensões variadas.



**Fonte.** Coleção Instituto Inhotim, Brumadinho.

Nesse sentido, o pesquisador e curador Moacyr dos Anjos entende que as obras artísticas configuram práticas de representação, "que contribuem para delimitar aquilo que é

visto, dito e plenamente entendido em uma certa conjuntura social" (ANJOS, 2017, p. 109).

As *Troupas Ensanguentadas*, sob este aspecto, alcançaram plenamente seu intento de denúncia e, ao mesmo tempo, de resistência política e independência institucional. A surpresa, o público, o inusual, a contestação, a provocação transformaram-se em instrumentos potentes de comunicação e expressão.

A utilização do espaço público, local que deve ser considerado para além de suas estruturas físicas, propunha a aproximação das pessoas - inclusive a sua participação - com a obra, livre dos tradicionais locais de fruição artística e de suas eventuais restrições. Cabe aqui lembrar que a desmaterialização das obras ainda era motivo de tensionamento naquele momento histórico, o que também se refletia no cenário nacional.

Outro aspecto que se repete neste terceiro momento de apresentação da situação artística é a efemeridade da obra. Os únicos registros da manifestação foram os fotográficos e vestígios que remaneceram na memória. Além do mais, a precariedade e a transitoriedade também tinham relação com os materiais utilizados pelo artista.

Os elementos baratos/sem valor ou perecíveis tinham o papel de contestação à imposição elitista, como pontua Campbell (2018, p. 31): "o uso desses materiais se tornou fundamental à sua poética, em trabalhos que contestavam o tempo todo o sistema e a inscrição econômica da arte". O que tornava a obra insuscetível de apropriação pelo mercado.

Contraditoriamente, Barrio produziu protótipos das *Troupas Ensanguentadas*, em 1969, ainda que não tenham sido voltados ao mercado de arte, conforme afirmou o artista, muitos anos depois, numa entrevista concedida à revista *Arte&Ensaios*<sup>4</sup>:

Há os dois protótipos trouxa acima mencionados e nada mais, pois as trouxas que fizeram parte das Situações de 1969 e de 1970 desapareceram no processo deflagrado por essas mesmas Situações e, depois disso, nunca mais houve trouxas ou Situações com trouxas. Mas, se caso houvesse, um senão: quem compraria trouxas constituídas por carne, sangue, ossos, etc? .....Sem formol?..... Você? O mercado de arte? Os museus? Quem? .....? Essas são as trouxas,.....quanto às outras: São os Espantalhos das Troupas (NO HEMISFÉRIO, 2008).

---

<sup>4</sup> Entrevista com Artur Barrio realizada via e-mail por *Arte&Ensaios*, em setembro de 2008, com a participação de Ronald Duarte, Ivair Reinaldim, Viviane Matesco, Rodrigo Krul, Maria Luisa Tavora, Martha Werneck, Hélio Branco, Inês de Araújo, Alexandre Emerick e Thais Medeiros.

Não se sabe quantas réplicas foram feitas pelo autor (REBOUÇAS, 2011), mas uma das peças faz parte da coleção Gilberto Chateaubriand do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (RJ) e outra, de tamanho reduzido, encontra-se na coleção João Sattamini, acervo do Museu de Arte Contemporânea de Niterói (RJ).

Em 2000, houve a exposição de uma das réplicas na mostra “Situações: Arte Brasileira nos anos 70”. O autor deixou muito claro que se tratava de uma obra que não era original, mas ainda assim, que era uma peça que não poderia ser restaurada, dando a ela o caráter de transitoriedade e deterioração presente em sua proposta original (REBOUÇAS, 2011).

De fato, a curadora e pesquisadora Júlia Rebouças entende que não restou um objeto a ser contemplado na atualidade ou para a posteridade; o que “há uma obra-acontecimento, que ficou no tempo e sobrevive nos relatos, nos registros e na memória” (REBOUÇAS, 2011, p. 115). Portanto, para ela, torna-se vazia qualquer tentativa de expor as réplicas das trouxas, pois carece da “potência do momento em que a ideia ganha corpo”, desconectada do contexto social e cultural (REBOUÇAS, 2011, p. 116).

### **A obra de Barrio no contexto histórico e político**

Artur Barrio, segundo a pesquisadora Julia Rebouças, é um artista-sempre-político, denominação que atribuí àquele cuja atuação está indissociavelmente ligada ao contexto político que o cerca (REBOUÇAS, 2011, p.69). E vê assim sua forma de atuação:

O artista-sempre-político, então, seria aquele que cria um acontecimento na experiência cotidiana, acontecimento artístico capaz de afetar a população esteticamente. Sobretudo em regimes ditatoriais, esses acontecimentos artísticos significam um rompimento com a ordem (disciplinar) das coisas, significam a reelaboração da realidade a partir de outras bases, assentadas na criatividade, na subjetividade, na afecção. Significam o surgimento de um modo de lidar com o contexto político e social que passa não pela obediência, pela aceitação passiva, pelo medo, pela coerção, mas sim por uma interpretação do real que devolve a autonomia perceptiva, a atitude propositiva, o engajamento poético ao sujeito e o faz se reapoderar de seu corpo. Esta retomada de si e este olhar subjetivo possível sobre o real é o que identificamos, aqui, como ato invariavelmente político. (REBOUÇAS, 2011, p.69)

Partindo-se para a análise da obra *Trouxas Ensanguentadas*, Giancarlo Couto, em seu artigo “O Horror das *Trouxas Ensanguentadas*, de Artur Barrio” considera as peças a partir das reações que provocam nos espectadores, pois entende que funcionam como

narrativas do horror e todos seus significados, fazendo a ligação com o período da ditadura militar, vivenciado então pelo país (COUTO, 2020).

Ainda que a censura tenha sido mais intensa e visível no âmbito da dramaturgia e dos meios de comunicação, a prática disseminava-se, atingindo todas as formas de expressão, sendo, muitas vezes, introjetada pelos cidadãos. E o silêncio era uma das estratégias utilizadas para intensificar a repressão, ocultando a violência de Estado, concretizada nos desaparecimentos forçados, mortes e tortura daqueles que eram considerados “subversivos”.

O contexto de ocultamento e silenciamento potencializou o impacto da obra de Barrio de forma imediata. De maneira metafórica, as trouxas feitas com lixo e dejetos humanos e de animais, deixadas na beira de um riacho, em Belo Horizonte, eram os corpos dos desaparecidos, tornados visíveis pelo artista. Uma visibilidade capaz de chamar a atenção da população e do próprio aparelho repressivo: de acordo com Carliman (2013), cerca de cinco mil pessoas viram as trouxas, no interior de um parque municipal, com a presença de policiais destruindo-as e enviando o material coletado para análise.

Como pontua Julia Cayse, em seu artigo “Isto não é uma obra: Arte e Ditadura”, a aparição daqueles sacos ensangüentados trazia à tona perguntas que não eram feitas em público: onde está meu filho, meu companheiro, meu amigo, meu vizinho? E também por parte da polícia, indagando-se como isso teria escapado dos quartéis? Como puderam deixar transparecer tais evidências (CAYSE, 2014)?

Ainda que existam falas contraditórias de Barrio, separadas por alguns anos, acerca da leitura de suas obras<sup>5</sup>, a análise dos críticos, e mesmo a repercussão de sua execução teve à época, aponta para uma produção cultural – ou contracultural – que reagia à repressão política, à perda de direitos e à censura (FABBRINI, 2021).

Uma profunda análise feita pelo historiador Artur Freitas (2007) sobre a obra de Barrio traça um paralelo entre o contexto socioeconômico da época e a resposta estética do artista. Segundo o historiador, o período de crescimento econômico no país, propalado como

---

<sup>5</sup> Em uma entrevista a um jornal, Barrios afirmou: “Ver através de símbolos é também uma maneira de ver. Mas o que pretendo é fazer justamente aquilo que eu acho que as coisas são. As trouxas ensangüentadas ou os pães não eram simbólicos. Não simbolizavam nada. Eram o que eram. Pedacos de carne e pão que, mais tarde, tentaram associar com outras coisas da realidade brasileira ou internacional, ou com aspectos filosóficos. Para mim, eles têm um sentido concreto. Por que não se tenta analisar o pão pela matéria, pelo que ele é?”. BARRIO, Artur. Entrevista a Marcio Doctors. O Globo, Rio de Janeiro, 27 nov. 1987. O “pão” mencionado diz respeito a outra obra, a ação Situação... cidade... y... campo..., de 1970, em que o artista fotografou oito pacotes amarrados de pão bisnaga que foram dispostos em diversos pontos da estrada que divide a lagoa de Marapendí, no Rio de Janeiro (FREITAS, 2007, p. 116).

“milagre econômico”, situado no final dos anos 1960 e início dos 1970, foi utilizado para ofuscar denúncias da repressão política e da exploração econômica da classe trabalhadora. Como resposta, os objetos criados por Barrio lembravam o contrário desse otimismo desenvolvimentista e traziam uma visão tormentosa do “progresso capitalista”: “uma tragicidade nascida da consciência da exploração do trabalho, da violência dos corpos e das retóricas oficiosas” (FREITAS, 2007, p. 127).

A repercussão do episódio de Belo Horizonte foi lembrada pelo crítico Francisco Bittencourt, nas páginas de um catálogo de exposições<sup>6</sup> em 1980, referindo-se como a um marco no qual se começou a falar sobre as atividades do Esquadrão da Morte<sup>7</sup>:

As trouxas ensanguentadas intrigaram de tal forma o povo de Belo Horizonte, que se pôs a murmurar sobre crimes do Esquadrão da Morte, que tiveram de ser retiradas com presteza pelos garis. Era a arte incômoda e fétida que seria posta à prova por seu autor em diversas ocasiões. (BITTENCOURT apud FREITAS, 2007, p.152).

A obra de Barrios acabou por interpretar as práticas de terrorismo de Estado, que aconteciam de forma clandestina, tornando-as explícitas à população, pelos objetos com a aparência de corpos mutilados e “desovados”, provocando uma “encenação” pública, através das manifestações e das reações dos transeuntes que, pelo local, passavam: “ele criou *um fato social*, um acontecimento político que deu, no final das contas, uma inusitada *visibilidade* à prática naturalmente *invisível* do terror” (FREITAS, 2007, p.154).

## Conclusão

A obra *Trouxas Ensanguentadas*, de Artur Barrios, é emblemática e subverteu, em vários sentidos, a ordem estabelecida na época em que foi executada. No contexto cultural, foi um trabalho que rompeu com a relação entre obra e instituição, questionou os limites do conceito de obra de arte, em parte pela natureza do material utilizado nas suas *situações*, e desestruturou a lógica do mercado de arte.

A transição entre o espaço museal e o espaço público aconteceu de forma escalonada. Num primeiro momento, ainda dentro da instituição, a transgressão manifestou-se com a exposição de uma obra inacabada, que pressupunha a participação do público em

---

<sup>6</sup> Galeria de Arte Banerj, 1986.

<sup>7</sup> Os esquadrões da morte eram grupos de extermínio, compostos por agentes da lei – policiais, delegados, investigadores e outros funcionários da polícia civil ou militar –, que atuaram durante a década de 1950 a 1970, em diversos estados brasileiros (MATTOS, 2011, p. 25).

seu processo de finalização. Concluída essa etapa, o resultado da interação, basicamente um saco cheio de resíduos colocado sobre um pedestal, na parte externa do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, causou estranhamento, borrando o conceito estabelecido de arte.

O experimentalismo e o uso de espaços expositivos alternativos manifestos nos movimentos de vanguarda foram radicalizados por Barrio. As trouxas chegaram aos espaços urbanos, alcançando o público fora do contexto artístico e, assim, produzindo reações registradas como parte da *situação* proposta pelo artista.

Na conjuntura política da época, período de grande repressão estatal, a subversão de Barrios foi escancarar a tortura e a violência ocultadas pela ditadura militar, jogando as *Troupas Ensanguentadas* nas águas de Belo Horizonte, tidas como corpos mutilados e sem vida. Um libelo à resistência política, na qual a cultura exerce um papel fundamental, e no bojo de um movimento que Frederico Moraes cunhou como guerrilha artística.

Nesse sentido, a situação proposta por Barrio gerou desestabilização e questionamento, como resultado de uma produção artística politicamente engajada e que teve como palco o espaço público. Mesmo que o artista tenha seguido questionando a arte e a si mesmo, em sua relação com essa, fato é que seu trabalho foi um marco e que trouxe à tona assuntos escusos em um momento crítico da história brasileira. Estava em vigência o Ato Institucional 5, com censura às manifestações artístico-culturais e à imprensa, e neste contexto, a publicização indireta do tema é um de seus grandes méritos.

Ainda que tenham se passado 50 anos da situação artística proposta, a questão do ocultamento e da invisibilidade segue sendo um campo de embates que repercutem na produção artística nacional. Atualmente, tem-se assistido uma verdadeira guerra de narrativas acerca do tema da ditadura brasileira, cujo resultado, em grande parte das vezes, tem sido o apagamento, por vezes literal, de vestígios daquele período, particularmente presente no campo do patrimônio histórico e cultural.

Mas não só nesse segmento. Na conjuntura política e social atual, as questões de invisibilidade recaem também em grupos específicos e que Moacir dos Anjos (2017) se refere como crise de representação nas artes visuais. Como ele bem pontua, são espaços de disputas no campo simbólico, que demandam que a arte resista à naturalização do momento político. Questão crucial, frente aos retrocessos vivenciados na cultura, incluindo um incipiente cerceamento de liberdades e episódios de retorno à censura.

## Referências

ALZUGARAY, Paula. A insubordinação de Artur Barrio. **Universo Online** (UOL), São Paulo, [2003?]. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1759,2.shl>. Acesso em: 08 jan. 2020.

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

ANJOS, Moacir dos. Arte, curadoria e crise de representação. In: MOTTA, Gabriela e ALBUQUERQUE, Fernanda (Org.). **Curadoria em artes visuais: um panorama histórico e prospectivo**. São Paulo: Santander Cultural, 2017. p.107-127.

BARRIO, Artur. DEFL ... - SITUAÇÃO- +S+ ...RUAS ... **Blog Arthur Barrio**. 28 out. 2008a. Disponível em: <https://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com/search?q=deflagramento>. Acesso em: 08 jan. 2020.

BARRIO, Artur. SITUAÇÃO .....ORHHHHH.....1969. **Blog Arthur Barrio**. 28 out. 2008b. Disponível em: <http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com/search/label/SITUA%C3%87%C3%83O%20.....ORHHHHH.....1969>. Acesso em: 08 jan. 2020.

BISHOP, Claire. **Radical Museology** or, what's 'Contemporary' in Museums of Contemporaryart? London: Koenig Books, 2013.

BITTENCOURT, Francisco. Dez anos de experimentação (1980). In: **Depoimento de uma geração: 1969-1970**. Galeria de Arte Banerj, Rio de Janeiro, jul. 1986, sem paginação. Catálogo de exposição.

CAMPBELL, Brígida. **Arte para uma cidade sensível: arte como gatilho sensível para a produção de novos imaginários**. 2018. Tese (doutorado em Artes Visuais) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-12072018-145203/publico/BRIGIDAMOURACAMPBELLPAES.pdf>. Acesso em: 08 jan. 2020.

CAMPOMIZZI, Clarissa Spigiorin. Arte, guerrilha, experiência: Frederico Morais e suas propostas em Do Corpo à Terra. In: Simpósio Nacional de História, 18. 2015, Florianópolis. **Anais**. Disponível em: [http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434409667\\_ARQUIVO\\_artigoanpuh\\_final.pdf](http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434409667_ARQUIVO_artigoanpuh_final.pdf). Acesso em: 08 jan. 2020.

CALIRMAN, Cláudia. **Arte brasileira na ditadura militar**: Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles. Rio de Janeiro: Reptil, 2013.

CAYSES, Julia Buenaventura Valencia de. Isto não é uma obra: arte e ditadura. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 28, n. 80, p. 115-128, abr. 2014. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142014000100011&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142014000100011&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 06 Abr. 2021.

CINTRÃO, Rejane. As montagens de exposições de arte: dos Salões de Paris ao MoMA. In: RAMOS, Alexandre Dias (org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010.

COUTO, Giancarlo Backes. O horror das Troupas Ensanguentadas, de Artur Barrio. **Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais - Art&Sensorium**, [S.l.], v. 7, n. 2, p. 038-051, nov. 2020. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/3533>. Acesso em: 05 Abr. 2021.

DELLAMORE, Carolina. Do corpo à terra, 1970: arte guerrilha e resistência à ditadura militar. **Cantareira**, Niterói, n. 20, p. 109-123, jan-jun 2014. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/cantareira/v3/wp-content/uploads/2014/12/e20a08.pdf>. Acesso em: 07 jan. 2020.

FABBRINI, Ricardo. Arte de guerrilha. São Paulo, 23 mar. 2021. **A terra é redonda**. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/arte-de-guerrilha/>. Acesso em: 11 maio 2021.

FANTINI, Débora Augusta Rossi. **O significado político nas Troupas Ensanguentadas de Arthur Barrio**. 2010. Trabalho de Conclusão de Curso (Teorias da Arte Contemporânea), Escola Guinard, Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010. Disponível em: [https://www.academia.edu/7035517/O\\_significado\\_pol%C3%ADtico\\_nas\\_Troupas\\_Ensanguentadas\\_de\\_Artur\\_Barrio](https://www.academia.edu/7035517/O_significado_pol%C3%ADtico_nas_Troupas_Ensanguentadas_de_Artur_Barrio). Acesso em: 08 jan. 2020.

FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FREITAS, Artur. **Contra-arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha - 1969-1973**. 2007. Tese (Doutorado em História) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007. Disponível em: <https://www.livrosgratis.com.br/ler-livro-online-98278/contra-arte--vanguarda-conceitualismo-e-arte-de-guerrilha--1969-1973>. Acesso em: 11 maio 2021.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

MATTOS, Vanessa de. **O Estado contra o povo: a atuação dos Esquadrões da Morte em**

São Paulo (1968 a 1972). 2011. Dissertação (Mestrado em História) – História Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2011. Disponível em: <https://tede.pucsp.br/bitstream/handle/12700/1/Vanessa%20de%20Mattos.pdf>. Acesso em: 11 maio 2021.

MOURA, Flávio da Rosa. **Obra em construção: a recepção do neoconcretismo a invenção da arte contemporânea no Brasil**. 2011. 195 f. Tese (Doutorado em Sociologia) -Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-20032012-122750/publico/FlavioRosadeMoura.pdf>. Acesso em: 30 dez. 2019.

OLIVEIRA, Emerson Dioniso Gomes. A condição expositiva e sua relação com o mercado de arte. **OuvirOUver**, Uberlândia, v. 13, n. 2, p. 362-377, jul.dez. 2017. Disponível em: <https://www.academia.edu/search?q=condi%C3%A7%C3%A3o%20expositiva%20e%20sua%20rela%C3%A7%C3%A3o%20com%20o%20mercado%20de%20arte.%20OuvirOUver,&utf8=%E2%9C%93>. Acesso em: 30 dez. 2019. Acesso em: 30 dez. 2019.

OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. 2.ed. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

NO HEMISFÉRIO Sul, entrevista com Artur Barrio. **Arte & Ensaio**, Rio de Janeiro, ano XV, n.17, dez. 2008. Disponível em: [https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17\\_entrevista\\_Artur\\_Barrio.pdf](https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_entrevista_Artur_Barrio.pdf). Acesso em: 08 jan. 2020.

REBOUÇAS, Júlia Maia. **Artista - corpo - cidade - política - arte: relatos sobre Artur Barrio e sua obra**. 2011. Dissertação (Mestrado em Arte e Tecnologia da Imagem), Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/JSSS-8QKHHT>. Acesso em 05 abr. 2021.

RIBEIRO, Marília Andrés. Reflexão sobre a arte brasileira nos anos 1960/70. **Porto Arte**, Porto Alegre. v.19, n.33, p. 101-114, novembro/2012. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/44072/27685>. Acesso em: 08 jan. 2020.

RUPP, Bettina. **Curadorias na prática contemporânea: precursores, conceitos e relações com o campo artístico**. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/24761>. Acesso em: 30 dez. 2019.

SOARES, Victor Velu Fonseca Zaiden. Frederico Morais: crítica de arte a serviço da emancipação. **Ícone**, Porto Alegre. v.3, n.3, p.127-143, dezembro/2018. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/icone/article/view/85507>. Acesso em: 14 jan. 2020