

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

TAMARA SILVA CHAGAS

**DA CRÍTICA À NOVA CRÍTICA:
AS MÚLTIPLAS INCURSÕES DO
CRÍTICO-CRIADOR FREDERICO MORAIS**

VITÓRIA
2012

TAMARA SILVA CHAGAS

**DA CRÍTICA À NOVA CRÍTICA:
AS MÚLTIPLAS INCURSÕES DO
CRÍTICO-CRIADOR FREDERICO MORAIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Almerinda da Silva Lopes

VITÓRIA
2012

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

C433d Chagas, Tamara Silva, 1984-
Da crítica à nova crítica : as múltiplas incursões do crítico-criador Frederico Morais / Tamara Silva Chagas. – 2012.
159 f. : il.

Orientador: Almerinda da Silva Lopes.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Crítica de arte. 2. Arte contemporânea. 3. Arte brasileira.
4. Arte - História. 5. Morais, Frederico, 1936- I. Lopes, Almerinda da Silva. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

TAMARA SILVA CHAGAS

**DA CRÍTICA À NOVA CRÍTICA:
AS MÚLTIPLAS INCURSÕES DO
CRÍTICO-CRIADOR FREDERICO MORAIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte.

Aprovada em 23 de agosto de 2012.

COMISSÃO EXAMINADORA

Profa. Dra. Almerinda da Silva Lopes
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientadora

Profa. Dra. Carla Luíza Miranda
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli
Universidade de São Paulo

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a Deus, que me conduz pelo confuso labirinto da vida. Agradeço à minha orientadora, professora Almerinda da Silva Lopes, pelo apoio e estímulo constantes durante esta jornada. Sou também grata pela confiança no meu trabalho e pelos preciosos ensinamentos compartilhados.

Expresso minha gratidão aos professores Tadeu Chiarelli e Clara Luíza Miranda pelas sugestões dadas, que muito contribuíram para o enriquecimento deste trabalho.

Agradeço, especialmente, aos meus tão queridos pais pelo terno amparo, que me fortaleceu nos momentos difíceis, e por terem, desde cedo, investido em minha educação e estimulado meu interesse pelos estudos. Sem dúvida, vocês foram os responsáveis por despertar a centelha de meu amor pelo saber.

Sou grata à minha irmã e à minha tia pelo carinho imensurável.

Agradeço aos meus estimados amigos por terem compreendido a necessidade de minha ausência.

Quero agradecer também às seguintes instituições: Instituto Itaú Cultural, Museu de Arte da Pampulha, Museu de Arte Moderna de São Paulo e Arquivo Histórico Wanda Svevo, da Fundação Bienal de São Paulo, onde realizei visita técnica. Agradeço, igualmente, aos seus atenciosos funcionários.

Sou grata ao PPGA/UFES pelo apoio e suporte.

Agradeço, por fim, à CAPES, pela bolsa de estudos concedida, que foi fundamental para o bom andamento desta pesquisa.

"Se procurar bem, você acaba encontrando
não a explicação (duvidosa) da vida
mas a poesia (inexplicável) da vida."

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

Em 1969, o crítico Frederico Morais elaborou suas primeiras reflexões sobre a urgência de uma atualização do papel da crítica de arte, que passava por um momento de crise evidente. À época, a arte brasileira atravessava um período de intensas transformações, com destaque para a atuação das vanguardas, as quais, desde o início dos anos 1960, assumiram o processo de renovação das artes plásticas no País. Essa situação chegou ao seu limite quando, no final dessa década, surgiram os artistas da chamada arte-guerrilha, que formaram uma importante geração de artistas conceituais do Brasil. Paralelamente, Frederico Morais, defensor da arte de vanguarda e organizador de importantes manifestações artísticas ligadas a ela, encontrou na própria criação a possibilidade de um novo fundamento norteador para a atividade crítica. Nesse contexto, surgiu a "Nova Crítica", proposta por Morais como alternativa à crítica tradicional. Esta última, olhando a nova arte a partir das convenções do passado, recusava-a. Morais dedicou-se, então, a realizar trabalhos de arte contemporânea em diálogo com outras obras, como comentários críticos. Tendo em vista esse panorama, buscou-se com este trabalho analisar a "Nova Crítica" e as principais questões atreladas às ideias de Frederico Morais sobre o ofício crítico, por meio, sobretudo, da análise das definições delineadas por ele acerca de tal assunto, postas, quando necessário, em confronto com o referencial teórico – John Dewey, Roland Barthes e Herbert Marcuse. Conforme será mostrado, o projeto de Morais para a crítica de arte esteve profundamente ligado à abertura de espaços para a vanguarda e, ainda, à perspectiva da arte como instrumento de contestação e transformação social.

Palavras-chave: Nova Crítica, Frederico Morais, crítica de arte, arte-guerrilha, arte conceitual.

RÉSUMÉ

En 1969, le critique d'art Frederico Morais a exprimé ses premières réflexions sur l'urgence d'une remise à cause du rôle de la critique d'art, celle-ci étant dans un contexte de crise. À l'époque, l'art brésilien traversait une période de transformations, mettant en évidence le rôle des avant-gardes qui, dans les années 1960, étaient en tête du processus de renouvellement des arts plastiques dans le pays. Cette situation a atteint sa limite lorsqu'à la fin de cette décennie sont apparus les artistes de l'art appelé "arte-guerilha" et qui ont formé une importante génération d'artistes conceptuels du Brésil. Parallèlement, Frederico Morais, défenseur de l'avant-garde artistique et organisateur d'importantes manifestations artistiques liées à cette tendance a trouvé dans la création, la possibilité d'une nouvelle proposition pour guider l'activité critique. Dans ce contexte, est apparue la "Nova Crítica", proposée par Morais comme une alternative à la critique traditionnelle. Celle-ci, refusait l'art contemporain, en le regardant sous l'optique des conventions du passé. Morais se consacre alors à réaliser des œuvres d'art contemporain en dialogant avec d'autres œuvres, c'est à dire, qu'il commence à faire une critique créative de l'art. Dans ce contexte, nous avons cherché, dans ce travail, à faire une analyse de la "Nova Crítica" et des principales questions liées aux idées de Frederico Morais sur la fonction de la critique, à travers en particulier l'analyse de ses définitions sur ce sujet, parfois confrontées aux théories de John Dewey, Roland Barthes et Herbert Marcuse. Comme on le verra, le projet de Morais pour la critique d'art a été profondément lié à l'ouverture de nouveaux espaces à l'avant-garde, ainsi qu'à la perception de l'art comme un instrument de contestation et transformation sociale.

Mots-clés: Nova Crítica, Frederico Morais, critique d'art, guérilla artistique, art conceptuel.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – LEIRNER, Nelson. **O Porco**. 1966. Porco empalhado em engradado de madeira. 83 x 159 x 62 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Registro fotográfico: Rômulo Fialdini. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/Enc_Obras/dsp_dados_obra.cfm?cd_obra=5980&st_nome=Leirner,Nelson&cd_idioma=28555>. Acesso em: 21 ago. 2010.

Figura 2 – BARRIO, Artur. **Situação T/T1 (2ª parte)**. 1970. Manifestação "Do Corpo à Terra", Belo Horizonte. Disponível em: <http://www.muvi.advant.com.br/artistas/a/artur_barrio/artur_barrio.htm>. Acesso em: 30 abr. 2010.

FIGURA 3 – OITICICA, Hélio. **Parangolé P19 Capa 15 "Guevarcália"**. Crítico Frederico Morais veste parangolé em "Apocalipopótese", 1968. Manifestação "Arte no aterro – um mês de arte pública", Rio de Janeiro. Fotografia: Cláudio Oiticica. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=3279>>. Acesso em: 13 out. 2010.

Figura 4 – LIMA, José Ronaldo. **Caixas olfativas**. 1970. Caixas policromadas e perfumadas. 20 x 5 x 5 cm. Exposição "Objeto e Participação", Belo Horizonte. Fonte: MUSEU DE ARTE DA PALPULHA (Belo Horizonte, MG). **Neovanguardas**. Belo Horizonte, 2008. 163 p. Catálogo de exposição. p. 68.

Figura 5 – CAMPOS, Dileny. **Paisagem e Subpaisagem**. 1970. Proposta de intervenção na entrada do Palácio das Artes. Exposição "Objeto e Participação", Belo Horizonte. Fonte: MUSEU DE ARTE DA PALPULHA (Belo Horizonte, MG). **Neovanguardas**. Belo Horizonte, 2008. 163 p. Catálogo de exposição. p. 83.

Figura 6 – MEIRELES, Cildo. **Tiradentes**: totem-monumento ao preso político. 1970. Performance envolvendo a queima de 10 galinhas atadas a um poste. Manifestação "Do Corpo à Terra", Belo Horizonte. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=3279>>. Acesso em: 13 out. 2010.

Figura 7 – ÂNGELO, Eduardo. **Sem título**. 1970. Ação com jornais velhos espalhados sobre o gramado do Parque Municipal de Belo Horizonte. Manifestação "Do Corpo à Terra", Belo Horizonte. Fonte: MUSEU DE ARTE DA PALPULHA (Belo Horizonte, MG). **Neovanguardas**. Belo Horizonte, 2008. 163 p. Catálogo de exposição. p. 77.

Figura 8 – OITICICA, Hélio; JAFFE, Lee. **Trilha de açúcar**. 1970. Intervenção com açúcar na Serra do Curral. 1970. Manifestação "Do Corpo à Terra", Belo Horizonte. Fonte: MUSEU DE ARTE DA PALPULHA (Belo Horizonte, MG). **Neovanguardas**. Belo Horizonte, 2008. 163 p. Catálogo de exposição. p. 71.

Figura 9 – OITICICA, Hélio; JAFFE, Lee. **Trilha de açúcar**. 1970. Intervenção com açúcar na Serra do Curral. Manifestação "Do Corpo à Terra", Belo Horizonte. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=3279>>. Acesso em: 13 out. 2010.

Figura 10 – **Domingos da criação**. Série de seis eventos organizados por Frederico Morais no MAM/RJ. 1971. Fonte: VELASCO, Suzana. Domingo no parque. **O Globo**, Rio de Janeiro, 17 out. 2010. Sem indicação de página. Disponível em: <<http://encontros.art.br/wp-content/uploads/2010/10/Capa-Segundo-Caderno.jpg>>. Acesso em: fev. 2012.

FIGURA 11 – **Capa do catálogo da exposição "Audiovisuais"**. Fonte: MORAIS, Frederico. **Audiovisuais**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1973. Catálogo de exposição do artista Frederico Morais.

Figura 12 – LACLETE, Retano. **Cartaz da série de exposições Agnus Dei, com mostras de Thereza Simões, Cildo Meireles e Guilherme Vaz. 1970**. Fotografia. Petite Galerie, Rio de Janeiro. Arquivo: Frederico Morais. Fonte: ARTE como questão: anos 70. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009. il. color. Catálogo de exposição. p. 125.

Figura 13 – MEIRELES, Cildo. **Inserções em circuitos ideológicos: projeto Coca-Cola. 1970**. Proposta de intervenção no sistema de circulação das garrafas de Coca-Cola. Fonte: DEPOIMENTO de uma geração: 1969-1970. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986. Catálogo de exposição coletiva retrospectiva. Sem indicação de página.

Figura 14 – MORAIS, Frederico. **Agnus Dei**. Imagem do audiovisual "Agnus Dei", em que é mostrada proposta de Frederico Morais que comenta criticamente trabalho de Guilherme Vaz. Petite Galerie, Rio de Janeiro. Fotografia: Maurício Andrés Ribeiro, César Carneuro, Dileny Campos, Pedro Lourenço Gomes. 1970, Posteriormente digitalizado. DVD. Acervo do Museu de Arte da Pampulha.

Figura 15 – MORAIS, Frederico. **Agnus Dei**. Imagem do audiovisual "Agnus Dei", em que é mostrado o trabalho de Frederico Morais que comenta criticamente a proposta "Inscrições", de Thereza Simões. Petite Galerie, Rio de Janeiro. Fotografia: Maurício Andrés Ribeiro, César Carneuro, Dileny Campos, Pedro Lourenço Gomes. 1970, Posteriormente digitalizado. DVD. Acervo do Museu de Arte da Pampulha.

Figura 16 – MORAIS, Frederico. **Agnus Dei**. Imagem do audiovisual "Agnus Dei", em que é mostrado o trabalho de Frederico Morais que comenta criticamente a proposta "Carimbos", de Thereza Simões. Petite Galerie, Rio de Janeiro. Fotografia: Maurício Andrés Ribeiro, César Carneuro, Dileny Campos, Pedro Lourenço Gomes. 1970, Posteriormente digitalizado. DVD. Acervo do Museu de Arte da Pampulha.

Figura 17 – MORAIS, Frederico. **Exposição "A Nova Crítica"**. 1970. Exposição-comentário sobre exposições de Thereza Simões, Guilherme Vaz e Cildo Meireles para a série Agnus Dei. Petite Galerie, Rio de Janeiro. Fonte: MUSEU DE ARTE DA PALPULHA (Belo Horizonte, MG). **Neovanguardas**. Belo Horizonte, 2008. 163 p. Catálogo de exposição. p. 111.

Figura 18 – MORAIS, Frederico. **Exposição "A Nova Crítica"**. Exposição-comentário sobre exposições de Thereza Simões, Guilherme Vaz e Cildo Meireles para a série Agnus Dei. 1970. Petite Galerie, Rio de Janeiro. Fonte: MUSEU DE ARTE DA PALPULHA (Belo Horizonte, MG). **Neovanguardas**. Belo Horizonte, 2008. 163 p. Catálogo de exposição. p. 111.

Figura 19 – MORAIS, Frederico. **Exposição "A Nova Crítica"**. 1970. Exposição-comentário sobre exposições de Thereza Simões, Guilherme Vaz e Cildo Meireles para a série Agnus Dei. Petite Galerie, Rio de Janeiro. Fonte: MUSEU DE ARTE DA PALPULHA (Belo Horizonte, MG). **Neovanguardas**. Belo Horizonte, 2008. 163 p. Catálogo de exposição. p. 111.

Figura 20 – MANUEL, Antonio. **Isso é que é**. 1970. Flan realizado a partir de fotografia da exposição "A Nova Crítica". Fonte: INSTITUTO TOMIE OHTAKE (São Paulo, SP). **Anos 70 – arte como questão**. São Paulo, 2009. Catálogo de exposição. p. 75.

Figura 21 – MORAIS, Frederico. **Arqueologia do urbano: escavar o futuro**. Da série Quinze lições de arte e história da arte – apropriações: homenagens e equações. 1970. Intervenção urbana. Manifestação "Do Corpo à Terra", Belo Horizonte. Fonte: MUSEU DE ARTE DA PALPULHA (Belo Horizonte, MG). **Neovanguardas**. Belo Horizonte, 2008. 163 p. Catálogo de exposição. Parte integrante do catálogo.

Figura 22 – MORAIS, Frederico. **Arqueologia do urbano: escavar o futuro**. Da série "Quinze lições de arte e história da arte – apropriações: homenagens e equações". 1970. Intervenção urbana. Manifestação "Do Corpo à Terra", Belo Horizonte. Fonte: RIBEIRO, Marília Andrés. **Neovanguardas**: Belo Horizonte, anos 60. Belo Horizonte: C/ Arte. 1997.

Figura 23 – MORAIS, Frederico. **Homenagem a Bachelard**. Da série "Quinze lições de arte e história da arte – apropriações: homenagens e equações". Intervenção urbana. 1970. Manifestação "Do Corpo à Terra", Belo Horizonte. Fonte: MUSEU DE ARTE DA PALPULHA (Belo Horizonte, MG). **Neovanguardas**. Belo Horizonte, 2008. 163 p. Catálogo de exposição. Parte integrante do catálogo.

Figura 24 – MORAIS, Frederico. **Quinze lições sobre arte e história da arte**. Audiovisual. Da série "A Nova Crítica". 1970. Fotografias captadas durante a manifestação "Do Corpo à Terra", Belo Horizonte. DVD. 1970. Acervo do Museu de Arte da Pampulha.

Figura 25 – MORAIS, Frederico. **Memória da paisagem**. Da série "A Nova Crítica". Imagem do audiovisual "Memória da paisagem", onde é mostrada a exposição de Luís Paulo Baravelli, José Resende, Carlos Fajardo e Frederico Nasser, realizada no MAM/RJ. 1970. Fotografia: Paulo Fogaça. 197?, Posteriormente digitalizado. 1 DVD. Acervo do Museu de Arte da Pampulha.

Figura 26 – MORAIS, Frederico. **Memória da paisagem**. 1970. Fonte: MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA; INSTITUTO CULTURAL USIMINAS (Ipatinga, MG). **País**

paisagem: uma expedição pelo Brasil através do acervo do Museu de Arte da Pampulha. Ipatinga, 2011. Catálogo de exposição. Sem indicação de página.

Figura 27 – MORAIS, Frederico. **Memória da paisagem**. Da série "A Nova Crítica". Audiovisual. Fotografia: Paulo Fogaça. 197?, Posteriormente digitalizado. 1 DVD. Acervo do Museu de Arte da Pampulha.

Figura 28 – MORAIS, Frederico. **Carta de Minas (detalhe)**. Audiovisual. Fotografia: Maurício Andrés Ribeiro e Frederico Moraes. 1971/72. 1 videocassete (34 min.), colorido. Acervo: Mideateca do Instituto Itaú Cultural.

Figura 29 – MORAIS, Frederico. **Carta de Minas (detalhe)**. Audiovisual. Fotografia: Maurício Andrés Ribeiro e Frederico Moraes. 1971/72. 1 videocassete (34 min.), colorido. Acervo: Mideateca do Instituto Itaú Cultural.

Figuras 30 – MORAIS, Frederico. **Carta de Minas (detalhe)**. Audiovisual. Fotografia: Maurício Andrés Ribeiro e Frederico Moraes. 1971/72. 1 videocassete (34 min.), colorido. Acervo: Mideateca do Instituto Itaú Cultural.

Figura 31 – LOBO, Lotus; GUSMÃO, Luciano; ARAÚJO, Dilton. **Territórios**. 1969. Intervenção nos jardins do Museu de Arte da Pampulha. Fonte: MUSEU DE ARTE DA PREFEITURA DE BELO HORIZONTE (Belo Horizonte, MG). 1º Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte. Belo Horizonte, 1969. Catálogo de salão de arte. Sem indicação de página.

Figura 32 – MORAIS, Frederico. **Carta de Minas (detalhe)**. Audiovisual. Fotografia: Maurício Andrés Ribeiro e Frederico Moraes. 1971/72. 1 videocassete (34 min.), colorido. Acervo: Mideateca do Instituto Itaú Cultural.

Figura 33 – MORAIS, Frederico. **Carta de Minas (detalhe)**. Audiovisual. Fotografia: Maurício Andrés Ribeiro e Frederico Moraes. 1971/72. 1 videocassete (34 min.), colorido. Acervo: Mideateca do Instituto Itaú Cultural.

Figura 34 – MORAIS, Frederico. **Carta de Minas (detalhe)**. Audiovisual. Fotografia: Maurício Andrés Ribeiro e Frederico Moraes. 1971/72. 1 videocassete (34 min.), colorido. Acervo: Mideateca do Instituto Itaú Cultural.

Figura 35 – MORAIS, Frederico; SAMPAIO, Márcio. **Imagem do audiovisual "Carta de Minas", onde é mostrada a obra "Minas", de Márcio Sampaio (detalhe)**. Autoria: Frederico Moraes. Fotografia: Maurício Andrés Ribeiro e Frederico Moraes. 1971/72. 1 videocassete (34 min.), colorido. Acervo: Mideateca do Instituto Itaú Cultural.

Figura 36 – MORAIS, Frederico. **Carta de Minas (detalhe)**. Audiovisual. Moraes. Fotografia: Maurício Andrés Ribeiro e Frederico Moraes. 1971/72. 1 videocassete (34 min.), colorido. Acervo: Mideateca do Instituto Itaú Cultural.

Figura 37 – MORAIS, Frederico. **O pão e o sangue de cada um**. Audiovisual. Fotografia: Frederico Moraes, César Carneiro e Luiz Alphonsus. 1970. Posteriormente digitalizado. 1 DVD. Acervo do Museu de Arte da Pampulha.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 CRÍTICA E NOVA CRÍTICA	17
2.1 <i>A VELHA CRÍTICA EM CRISE E A CRÍTICA DA CRÍTICA</i>	19
2.1.1 Militância e criação	21
2.2 <i>A ARTE-GUERRILHA E SUAS CONSEQUÊNCIAS PARA O ESPECTADOR</i>	47
3 O CRÍTICO COMO ORGANIZADOR DE MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS	59
3.1 <i>ARTE NO ATERRO</i>	63
3.2 <i>OBJETO E PARTICIPAÇÃO E DO CORPO À TERRA</i>	68
3.3 <i>DOMINGOS DA CRIAÇÃO</i>	81
4 A CRÍTICA COMO CRIAÇÃO	88
4.1 <i>A CRÍTICA TEXTUAL DE FREDERICO MORAIS</i>	89
4.2 <i>O CRÍTICO-ARTISTA</i>	100
4.2.1 A exposição A Nova Crítica	104
4.2.2 Quinze lições de arte e história da arte	117
4.2.3 Memória da paisagem	122
4.2.4 Carta de Minas	126
4.2.5 O pão e o sangue de cada um	137
4.3 <i>O DECLÍNIO DA ARTE DE VANGUARDA</i>	140
5 CONCLUSÃO	144
6 REFERÊNCIAS	147
7 BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	155

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho trata, como objeto de estudo e análise, das concepções defendidas por Frederico Morais acerca do ofício crítico e da "Nova Crítica", sua proposta de reformulação do papel da crítica de arte brasileira em prol de torná-la aberta e criativa. Tal assunto foi aqui estudado por meio de uma pesquisa cujo recorte abarcou o campo da história e da crítica da arte, no período que se estende do final dos anos 1960 aos primeiros anos da década de 1970, no Brasil.

Diante disso, procurou-se responder às seguintes questões: I. De que maneira se configurou a proposta da "Nova Crítica" no plano teórico e como ela se relaciona com a arte de vanguarda do final dos anos 1960 e início dos 1970? II. Em que medida as atividades de Frederico Morais, como organizador de manifestações artísticas durante esse mesmo período, impulsionaram a arte de vanguarda? III. Como tal projeto de revisão da função da crítica e de seu discurso se deu tanto em sua produção crítica textual quanto em suas proposições como crítico-artista?

Apesar de o conceito de "Nova Crítica" aparecer nos textos de Frederico Morais particularmente atrelado à sua produção crítica sob a forma de trabalhos de arte contemporânea, propõe-se que ele seja visto a partir de um viés mais amplo. Nesse sentido, compreende-se a "Nova Crítica" de Morais, no âmbito deste estudo, como um esforço para superar a crise da crítica, buscando imbuí-la de novos papéis e a tomando como criação. Desse modo, a crítica exercida por Morais nos anos 1970 é aqui entendida atrelada ao contexto de expansão das atividades desse crítico de arte em direção a outras funções, como as de artista e de organizador de manifestações de arte de vanguarda, as quais Morais, sem lançar mão de seu papel de crítico, concomitantemente exerceu.

Diante da escassez de dados compilados e da carência de reflexões aprofundadas e específicas sobre o tema, salvo os escritos do próprio Frederico Morais, observou-se a necessidade de realização de uma pesquisa original sobre ele. Ademais, as contribuições de Morais, não apenas para a crítica de arte, mas para a arte brasileira como um todo, são paradigmáticas: vale lembrar que o crítico assumiu uma posição

de destaque nos anos 1970, como organizador de exposições e de manifestações de arte, além de atuar como artista conceitual e na pesquisa da linguagem do audiovisual. Todas essas incursões de Moraes passam pelas discussões trazidas à tona por suas ideias a respeito do ofício da crítica de arte.

Com este estudo, buscou-se, de modo geral, investigar a "Nova Crítica" de Moraes, as questões levantadas por ela e suas implicações. Para tanto, os objetivos norteadores da pesquisa foram os seguintes: debater o conceito de "Nova Crítica" e averiguar as principais questões reveladas por ele; estabelecer conexões entre as atividades de Moraes como organizador de manifestações de arte no período abrangido, pelo recorte da pesquisa, e sua militância em favor da arte de vanguarda; além de discutir como se deu sua produção tanto na crítica escrita quanto nos seus trabalhos de arte propostos como comentários críticos.

Pretendeu-se entender o objeto de estudo por meio de análise comparativa realizada a partir das definições retiradas dos textos do próprio Frederico Moraes (presente em seus livros, textos de exposições e artigos de jornais) e dos registros existentes de seus trabalhos artísticos da década de 1970, postos, quando necessário, em diálogo com a bibliografia complementar. No referente a este último item, a pesquisa se calçou no livro "Arte como experiência"¹, de John Dewey, para tratar das questões da crítica judicativa e da aproximação entre a arte e as experiências da vida cotidiana; nos ensaios de Roland Barthes presentes no livro "Crítica e verdade"², para estabelecer relações entre as ideias do pensador francês sobre a "Nouvelle Critique" e a "Nova Crítica"; e, ainda, nos escritos de Herbert Marcuse³, para falar sobre a noção de arte como instrumento de transformação social.

Para isso, a coleta dos dados ocorreu por meio tanto de revisão bibliográfica, bem como de pesquisa de campo, com realização de visita técnica nas seguintes

¹ DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

² BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

³ MARCUSE, Herbert. A arte na sociedade unidimensional. In: LIMA, Luís da Costa. (Org.). **Teoria da cultura de massa**. 7. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005. p. 259-270; _____. Sobre o caráter afirmativo da cultura. In: _____. **Cultura e Sociedade**. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006. v. 1, p. 89-137.

instituições: Instituto Itaú Cultural⁴; Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, do Museu de Arte Moderna de São Paulo⁵; Arquivo Histórico Wanda Svevo, da Fundação Bienal de São Paulo⁶; e Biblioteca e Centro de Documentação e Pesquisa do Museu de Arte da Pampulha⁷. Ademais, vale acrescentar que, apesar da carência de estudos sobre a "Nova Crítica", existem pesquisas relevantes, as quais, embora não as tomem como objeto, são abordadas em alguns momentos de suas narrativas.

Entre elas, destacam-se: a pesquisa de doutoramento de Marília Andrés Ribeiro⁸, posteriormente publicada em livro, sobre as Neovanguardas em Belo Horizonte; a tese de doutorado de Paulo de Oliveira Reis⁹, a respeito das exposições de arte de vanguarda; e a tese de Artur Freitas¹⁰, acerca da obra de Cildo Meireles, Artur Barrio e Antonio Manuel, a partir da perspectiva da contra-arte. Esses textos também foram fonte de dados para este estudo. É igualmente importante salientar que eventos recentes, entre palestras e exposições retrospectivas¹¹, estão trazendo à tona discussões sobre a "Nova Crítica", sobre as manifestações organizadas por Moraes durante os anos 1960 e 1970, e sobre suas obras do mesmo período.

Ao longo da realização desta pesquisa, surgiram algumas dificuldades, como a constatação de informações conflitantes no material levantado e de certa inconstância em algumas ideias defendidas por Moraes – o que não deixa de estar em conformidade com sua concepção de crítica aberta à possibilidade de contradição. Houve também o fechamento, para reforma, da Biblioteca do Museu de

⁴ Nos dias 11 dez. 2010 e 19 jul. 2011.

⁵ Em 21 jul. 2011.

⁶ Id.

⁷ Nos dias 29 e 30 nov. 2011.

⁸ RIBEIRO, Marília A. **Neovanguardas**: Belo Horizonte, anos 60. Belo Horizonte: C/ Arte. 1997.

⁹ REIS, Paulo R. O. Exposições de arte: vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970. 2005. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005. Disponível em:

<dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/1884/2397/1/tese.pdf>. Acesso em: 02 out. 2009.

¹⁰ FREITAS, Artur. Contra-arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha – 1969-1973. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007. Disponível em:

<http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=153358>. Acesso em: 3 jan. 2012.

¹¹ Citam-se as seguintes exposições: "Anos 70: Arte em Questão" (Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, 2007); "Anos 70: Trajetórias" (Instituto Itaú Cultural, São Paulo, 2001); "Do Corpo à Terra: um marco radical na arte brasileira" (Itaugaleria, Belo Horizonte, 2001); "Neovanguardas" (Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, 2007) e "Río Experimental: más allá del arte, el poema y la acción" (Espacio da Fundación Marcelino Botín Santander, Espanha, 2010).

Arte Moderna do Rio de Janeiro, local onde se pretendia realizar visita técnica. Além disso, também se tentou entrevistar Frederico Morais, embora sem sucesso. Destaca-se, ainda, a dificuldade de se datar a primeira vez em que o crítico fez uso de um conceito específico ou debateu acerca de certa questão. Isso porque alguns de seus textos são formados por trechos de artigos anteriormente publicados por ele.

Para a abordagem das questões propostas, esta dissertação foi dividida em três capítulos. No primeiro deles, discute-se o conceito de "Nova Crítica", buscando elucidá-lo, a princípio, a partir das definições dadas por Morais, para em seguida estabelecerem-se conexões entre elas e as ideias de Roland Barthes e John Dewey, entre outros. Ademais, analisam-se ainda as questões mais relevantes levantadas pela crítica militante de Morais e sua perspectiva sobre a arte de seu tempo.

As contribuições de Frederico Morais como organizador de exposições e de manifestações de arte de vanguarda são o assunto central do segundo capítulo. São estas as manifestações aqui discutidas: "Arte no Aterro"; "Objeto e Participação"; "Do Corpo à Terra"; e os "Domingos da Criação". Nesse contexto, abordam-se também as concepções de Morais sobre as questões do museu e da arte como meio de transformação social.

Por fim, no terceiro capítulo é examinada a produção crítica de Frederico Morais nos anos 1970. De um lado, procura-se ilustrar o modo como se configura sua crítica textual, por intermédio do comentário sobre quatro artigos desse período. De outro, explana-se sobre os trabalhos que elaborou como crítico-artista.

2 CRÍTICA E NOVA CRÍTICA

Paradigmáticas para a atual configuração do panorama da arte, as transformações que permearam a produção artística ao longo dos anos 1960 e 1970 demarcaram um novo momento no qual a multiplicidade de poéticas e a aproximação entre a arte e o âmbito da vida tornaram-se questões deflagradas. Diante de tais circunstâncias, fez-se notória a urgência de profunda reformulação no âmago da crítica de arte, de forma a (re)significar sua função e atualizar seu discurso. Constatando a defasagem do discurso crítico tradicional em relação às poéticas artísticas experimentalistas e desmaterializadas¹² da dita arte contemporânea e, ainda, visando a uma possibilidade de superação da crise da crítica perante essa nova conjuntura, o crítico Frederico Morais¹³ propôs a chamada "Nova Crítica".

Teorizada por Morais a partir de 1969, a "Nova Crítica" consiste em uma proposta de repensar a função exercida pela crítica de arte ante a decadência dos valores

¹² O conceito de "desmaterialização" da obra de arte foi cunhado pelos teóricos Lucy Lippard e John Chandler, em artigo publicado em 1968 na revista "Art International", e relaciona-se ao que os autores denominaram de arte "ultra-conceitual": calcada quase unicamente na ideia, em detrimento do objeto. Em 1970, o termo foi usado por Frederico Morais em seu "Manifesto do Corpo à Terra", distribuído para o público visitante da manifestação "Do Corpo à Terra" e da exposição "Objeto e Participação", realizadas em Belo Horizonte. Entretanto, vale frisar que, embora o referido termo tenha sido apropriado por Morais, seu sentido é bastante controverso. Lippard e Chandler, como se sabe, não abordam o trabalho de um artista específico em seu artigo de 1968. Porém, o pesquisador Jacob Lillemoose atenta para o uso generalizado, não consensual e ainda hoje confuso do termo no livro "Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972" (de 1973), onde Lippard utiliza o termo para se referir a práticas artísticas heterogêneas, como os eventos de George Brecht – importante membro do grupo Fluxus –, os vídeos de Bruce Nauman e os happenings de Allan Kaprow, além dos trabalhos de Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Smithson e Vito Acconci, entre outros. Polêmica, essa generalização foi ainda energeticamente refutada pelo artista Mel Bochner, em artigo publicado na revista Artforum. Cf. LIPPARD, Lucy; CHANDLER, John. **The dematerialization of art**. In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (Orgs.). **Conceptual art: a critical anthology**. Cambridge: The MIT Press, 1999. p. 46-50; LILLEMoose, Jacob. **Conceptual transformations of art: from dematerialization of the object to immateriality in networks**. Curating immateriality. New York: Automeia, 2006. Disponível em: <<http://www2.kurator.org/media/uploads/publications/DB03/Lillemoose.pdf>>. Acesso em: 25 ago. 2012. p. 117-120 passim; WOOD, Paul. **Arte conceitual**. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 7.

¹³ Crítico de grande projeção e prestígio no contexto da arte contemporânea brasileira, e que cuja atuação se destaca, principalmente, durante as décadas de 1960 e 1970, Frederico Morais (1936-) nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais, e se tornou crítico autodidata em 1956, quando se ligou ao movimento cineclubista da capital mineira. Passou, pouco tempo depois, a fazer crítica de arte, escrevendo para diversos jornais, nos quais foi responsável pela coluna de artes. Organizou diversas exposições e manifestações artísticas a partir dos anos 1960.

cristalizados da crítica tradicional¹⁴ e as novas questões¹⁵ trazidas à tona pelo advento da contemporaneidade, aproximando a atividade crítica à criação e deslocando seu campo de atuação para a produção artística. O crítico transforma-se, portanto, em um propositor de trabalhos de arte, que não deixam de ser entendidos como crítica.

Tal compreensão reverbera também na crítica textual de Moraes, que adquire, por vezes, características poéticas. Do mesmo modo, essa reinterpretação feita por Moraes sobre o papel da crítica e sua busca por compreender e incentivar os artistas de seu tempo surtiu efeito em suas incursões como organizador de exposições e manifestações de arte¹⁶. Em consonância com a necessidade de revisão de alguns dos paradigmas fundamentais da arte e da atualização dos papéis do artista, do espectador e do museu perante as transformações que afligiram o sistema artístico nesse período, Frederico Moraes questionou o método¹⁷ utilizado pela crítica tradicionalista¹⁸ na avaliação de uma obra e contrapôs a essa sua proposta da "Nova Crítica".

¹⁴ Trata-se, por um lado, dos valores formais (o significante – ou forma – passa a valer como signo em si, rompendo com o significado) – também ligados à ideia da obra de arte como fruto da capacidade técnica do artista e, acrescenta-se, à autonomia da arte, à sua divisão em categorias e à defesa da pureza de cada linguagem artística. Além disso, Frederico Moraes destaca o critério, defendido por essa espécie de crítica, da fidelidade aos modelos dos grandes mestres do passado, o que leva a crer que ele denominava como "crítica tradicional" tanto a crítica formalista quanto a crítica baseada nos critérios da representação mimética. Cf. MORAIS, Frederico. **Sobre a crítica de arte**. Rio de Janeiro: Soraia Cals, 2004. 375 p. Catálogo de leilão. Sem indicação de página.

¹⁵ Tais como a emergência de um espectador não mais contemplativo, mas participante; a aproximação entre a vida cotidiana e a arte; a falência do conceito de obra; a crise da crítica; e a própria indefinição do conceito de arte.

¹⁶ Segundo Tadeu Chiarelli, as denominações "organizador" e "diretor geral" eram mais comumente utilizadas, até a década de 1970, para se referir à tarefa de conceber, planejar e produzir uma exposição, em lugar do termo "curador". Este último se difundiu no Brasil nos anos 1980, com o fenômeno das grandes exposições – cada vez mais próximas da lógica do espetáculo –, o que ocorreu em paralelo com o processo de superlativação da figura do curador. Neste trabalho, para não se cometer anacronismo, optou-se por utilizar o termo "organizador" (o qual aparece com frequência nos textos de época de Frederico Moraes), ao invés de "curador". Todavia, vale ressaltar que Frederico Moraes, em textos posteriores ao período aqui estudado, faz uso do termo "curador" para se referir às suas atividades como organizador de exposições e de manifestações de arte pública nos anos 1960 e 1970. Cf. CHIARELLI, Tadeu. As funções do curador, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Grupo de Estudos de Curadoria do MAM. In: CHAIMOVICH, Felipe (Org.). **Grupo de Estudos em Curadoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo. p. 13.

¹⁷ Os métodos da crítica tradicional eram, segundo Moraes, calcados no cientificismo positivista, na pretensão de objetividade e na "judicação" enaltecedora ou depreciadora. Cf. MORAIS, 2004. Sem indicação de página.

¹⁸ Refere-se à crítica judicativa, formalista, defensora de uma arte acadêmica e bem-comportada. Seu discurso pretende ser único e objetivo, como um manual definitivo sobre o objeto de seu juízo. Cf.

De acordo com Morais¹⁹, da mesma forma como ocorreu a crise das categorias na arte – ou, pelo menos, da maneira como habitualmente se classificou o objeto de arte, a partir de “escolas” e pelo critério formal –, houve também uma situação semelhante com a crítica. Tornou-se problemático, a partir do surgimento das poéticas contemporâneas, nos anos 1960, o julgamento de obras e sua validação de acordo com os mesmos critérios que vinham sendo questionados.

A "Nova Crítica", de acordo com a perspectiva de Morais, deveria se aproximar da prática artística de maneira a atuar como um trabalho artístico paralelo à obra a qual comenta, libertando-se do autoritarismo²⁰ do discurso elaborado pela crítica tradicional e adquirindo caráter de arte.²¹ Tal proposta de uma crítica atenta à abertura do trabalho artístico para uma multiplicidade de sentidos fundamentou teoricamente as incursões de Frederico Morais como crítico-artista na elaboração de audiovisuais, de proposições conceituais e de intervenções, cuja peculiaridade mais evidente encontrava-se no fato de elas serem comentários críticos abertos de obras de outros artistas.

2.1 A VELHA CRÍTICA EM CRISE E A CRÍTICA DA CRÍTICA

O conceito de crítica tem sua origem etimológica no termo grego *krinein* (κρίνω), do qual também deriva a palavra *crise* e cujo significado é isolar, separar. Segundo Wellek²², *krinein* significa, ainda, julgar, e os termos *krités* e *kritikós* correspondem a juiz e a juiz de literatura, respectivamente. Nesse sentido, o conceito de crítica está atrelado ao julgamento e à fixação de limites desde sua origem. Porém, será apenas no século XVIII, com o estabelecimento da Estética como disciplina filosófica e o

MORAIS, Frederico. **Artes plásticas: a crise da hora atual**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975. p. 44-50.

¹⁹ Id., 2004.

²⁰ A crítica tradicional é entendida como autoritária uma vez que seu discurso sobre a obra é pretensamente definitivo e inquestionável. Além disso, tal discurso a submete a critérios de análise anteriores e exteriores a ela.

²¹ MORAIS, op. cit., p. 47-48, nota 18.

²² WELLEK, René, 1963, apud JUNQUEIRA, Leandro G. Origem e permanência da crítica. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, ano 27, n. 21, p. 124-139, dez. 2010, p. 126.

consolidar da noção de arte como uma atividade autônoma²³, que se estabelecerão alguns dos alicerces mais significativos da crítica de arte tal como ela se deu até pouco além de meados do século XX. Dois paradigmas fundamentais para a crítica emergem desse cenário: o modelo crítico de Denis Diderot e as contribuições do pensamento kantiano sobre o juízo de gosto.

Filósofo e literato, Diderot é habitualmente designado como o primeiro crítico de arte do mundo moderno.²⁴ A crítica surge, então, não apenas no contexto cultural iluminista, mas a partir das atividades do editor da Enciclopédia, obra emblemática do pensamento ilustrado. Diderot estabelece o texto crítico não como uma mera redação descritiva de obras, tal como era boa parte da literatura sobre arte produzida anteriormente²⁵, mas como um texto sobre a obra que soma ao julgamento de gosto uma abordagem moralizada endereçada ao público, sendo o crítico aquele cuja função é de, universalmente, "ver e fazer ver"²⁶ a obra.

O segundo dos personagens que contribuíram no século XVIII para a formação do que se entende por crítica de arte é o filósofo Immanuel Kant. Em sua *Crítica da Faculdade do Juízo*²⁷, publicada originalmente em 1790, Kant questiona se é possível definir um valor que, sendo universal, possa nortear o julgamento de gosto a partir de um juízo estético subjetivo. Segundo Kant: "(...) não é o prazer, mas a validade universal deste prazer (...) que é representada a priori em um juízo de gosto como regra universal para a faculdade de juízo e válida para qualquer um."²⁸

²³ Cf. ARGAN, Giulio C. **A arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 11-12.

²⁴ Contudo, vale destacar que Argan localiza o surgimento da crítica especializada na Inglaterra do século XVIII, quando há a necessidade de se valorizar a arte produzida pelos artistas ingleses frente à pintura holandesa, francesa e italiana, com o intuito de assegurar a formação de uma "escola" pictórica inglesa. Cf. Id. **Arte e crítica de arte**. 2. ed. Lisboa: Estampa, 1993. p. 133-135.

²⁵ Durante a Antiguidade, alguns eruditos ocuparam-se da descrição de obras de arte, o que, conforme Anne Cauquelin, "tratava-se unicamente de igualar pelas palavras as cores, os movimentos e a harmonia do quadro". Entretanto, vale salientar que, para Argan, a crítica de arte tem suas primeiras manifestações nos textos descritivos, de caráter testemunhal, sobre a pintura veneziana do século XVI. CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 134-135; ARGAN, op. cit., p. 131, nota 24.

²⁶ CAUQUELIN, op. cit. p. 142, nota 25.

²⁷ KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

²⁸ Ibid., p. 135.

O juízo de gosto, embora nasça de uma experiência particular, tende à universalidade na medida em que a imaginação subjetiva e o entendimento – este último, faculdade legisladora do conhecimento – acordam para o ajuizamento acerca do Belo e da arte, cujo fundamento ou critério repousa no sentimento de prazer ou de desprazer, isto é: o Belo é Belo na medida em que não somente apraz, mas apraz universalmente. Nesse sentido, ele não é intrínseco à obra de arte, mas tem origem em um juízo estético subjetivo, apesar da objetividade que possibilita sua comunicabilidade e validade universais. Desse modo, tal juízo não é conhecimento, pois não se fundamenta em conceitos. Por outro lado, ele também não é fruto da simples sensação, mas do juízo reflexivo.²⁹

2.1.1 Militância e criação

Anne Cauquelin³⁰ localiza concomitantemente ao surgimento de um mercado burguês para absorver a produção de arte, em meados do século XIX, o fortalecimento de uma crítica jornalística especializada, cujo objetivo é manter a opinião pública informada, ou mesmo, influenciá-la em favor dos artistas deixados à margem da academia.³¹ Sua função mediadora se realiza junto a um público amplo. No entanto, essa crítica mantém valores semelhantes³² aos já reconhecidos pela academia, e resiste às novidades na arte. Ela apenas conquistou o lugar outrora ocupado pelo júri dos salões promovidos pelos acadêmicos.

Contudo, a autora³³ chama a atenção para a transformação da crítica nesse momento em direção a duas tendências diversas: a primeira, cuja opção por um estilo artístico é feita a partir de uma escolha ideológica (política); e a segunda, que

²⁹ Ibid., p. 153.

³⁰ CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea**. Martins Fontes: São Paulo, 2005. p. 39-43.

³¹ No caso, a autora fala da polêmica entre acadêmicos e modernos no âmbito do Salão de Paris, quando obras de artistas como Manet e Courbet, inscritas nesses salões oficiais, foram recusadas e receberam críticas severas. É, então, criado um sistema não oficial de exposições desses artistas recusados.

³² Tais como a classificação da pintura por temas: mitológicos, nus e retratos. Cf. CAUQUELIN, op. cit., p. 40, nota 30.

³³ Ibid., p. 40-42.

aprecia obras, realizando juízos com um elevado grau de detalhamento e conquistando grande prestígio com o público. Isso culmina, em 1890, com a hegemonia da crítica em relação à academia e o progressivo abandono de critérios ligados ao tema da pintura em direção àqueles relacionados aos aspectos puramente formais.

Cauquelin³⁴ ainda discute o crítico vanguardista, ligado às vanguardas históricas. Ele é aquele que, na defesa do novo, escolhe um grupo de artistas para apoiar, vislumbra neles qualidades veladas e traça caminhos para sua arte. Os laços que unem esse crítico aos seus artistas não são apenas profissionais, mas também de amizade, como na relação entre Guillaume Apollinaire e os pintores cubistas. Essa crítica procura reunir em torno de si um grupo de artistas, promovê-lo, teorizar suas principais questões e combater seus opositores, visando a mudanças sociais futuras, com base no que foi delineado em seu projeto artístico.

A crítica exercida por Frederico Morais possui semelhanças com a crítica vanguardista, assim delineada por Anne Cauquelin. De fato, à maneira dos artistas dos anos 1960 e 1970, que retomaram a tendência à ruptura com as convenções instituídas e a crença na arte como um projeto de transformação social característicos das vanguardas históricas, Morais recupera a postura crítica de militância em prol da nova vanguarda³⁵ ao refletir sobre suas questões, empenhar-se em promovê-la junto aos seus leitores, abrir espaços para ela e combater os críticos que lhe faziam oposição (os quais denomina de crítica tradicional).

O laço de amizade que unia o crítico de vanguarda aos artistas também é fator comum na relação entre Morais e os artistas brasileiros. Por exemplo³⁶, muitas

³⁴ Ibid., p. 43-46 .

³⁵ O termo "vanguarda" é bastante utilizado não apenas por Frederico Morais, mas também por outros contemporâneos seus (como Hélio Oiticica) para se referirem à arte contemporânea e experimentalista dos anos 1960 e 1970, em razão de sua busca de novas perspectivas para a arte, em contraposição ao academicismo. Dessa forma, o sentido do termo "vanguarda", no contexto desta dissertação, corresponde ao adotado por Frederico Morais e não faz referência aos movimentos modernistas da vanguarda histórica do início do século XX, tais como o Cubismo e o Futurismo, entre outros. Todavia, vale salientar que a pesquisadora Marília Andrés Ribeiro propõe o uso da expressão "neovanguarda" no caso das tendências experimentalistas da década de 1960, como alternativa ao uso do primeiro termo. Cf. RIBEIRO, 1997, p. 21-52 passim.

³⁶ DEPOIMENTO de uma geração: 1969-1970. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986. Catálogo de exposição coletiva retrospectiva. Sem indicação de página.

conversas entre eles eram travadas, em clima de descontração, no bar do MAM/RJ³⁷, e o crítico defendia o convívio com os artistas, incluindo visitas aos seus ateliês. Essa postura, vale notar, segue também a linha adotada por Mário Pedrosa³⁸, maior expoente da crítica modernista no Brasil. Ele também mantinha um relacionamento amistoso com os artistas, realizava visitas aos seus ateliês e ainda mantinha aceso, em sua crítica, o debate entre arte e política.

Nesse sentido, as proposições de Frederico Morais sobre a crítica de arte surgem, por um lado, do âmago da própria crítica; mas se estabelecem, por outro, como renovação dessa tradição. Segundo Frederico Morais:

Que a crítica de arte, já àquela época, estava em crise, parecia evidente a todos. Se de um lado havia um esforço de profissionalização da crítica, de outro lado, contraditoriamente, **tomava-se consciência da precariedade do julgamento estético.**³⁹

O proposto por Frederico Morais era a atribuição de um novo papel à crítica de arte com o intuito de superar sua crise, já tema de debates ao longo dos anos 1960 e da década seguinte – como o ocorrido na mesa-redonda "Crise da crítica: os críticos são libertadores ou opressores?"⁴⁰, durante a edição de 1970 do Congresso Internacional de Críticos de Arte promovido pela AICA⁴¹ –, atualizando-a como atividade. A pertinência de um esforço para tornar a crítica apta ao diálogo com a produção de arte dos anos 1960 e 1970 parecia evidente.

Trazendo esse debate para o panorama brasileiro, onde a crítica dita tradicional era quantitativamente majoritária, Morais passou a se dedicar ao seu projeto de revisão

³⁷ Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

³⁸ À época, Mário Pedrosa já era uma figura admirada por artistas e críticos. Quando Frederico Morais, ainda um jovem crítico de arte, mudou-se para o Rio de Janeiro, Pedrosa já tinha toda uma carreira como crítico, tornada célebre a partir dos anos 1950, quando apoiou o movimento concretista, mas já havia, em seu histórico, algumas décadas de dedicação à arte e à crítica de arte. Logo após, Pedrosa envolveu-se profundamente com o neoconcretismo, de onde saíram nomes importantes da arte de vanguarda dos anos 1960, como Hélio Oiticica e Lygia Clark. Durante esse decênio, Pedrosa acompanhou de perto as ações da vanguarda (apesar de manter certa desconfiança), tendo participado ativamente das discussões em torno da exposição "Nova Objetividade Brasileira", por exemplo.

³⁹ MORAIS, 2004.

⁴⁰ Id., 1975. p. 44.

⁴¹ Associação Internacional de Críticos de Arte.

da atividade crítica, fato que se deve não apenas à atualidade do tema naquele momento, mas à sua insatisfação pessoal com o aspecto restritivo da crítica, tradicionalmente ligada à produção textual. Morais define a crítica tradicional, à qual se contrapõe, como "judicativa"⁴², "formalista"⁴³, "instauradora de critérios"⁴⁴ e de "normas de bom comportamento"⁴⁵, "autoritária"⁴⁶ e "opressora"⁴⁷. E ainda: aquela "(...) que em nome de uma hierarquia de valores submete a obra de arte a critérios absolutos e imodificáveis."⁴⁸ De fato, Morais considera a crítica tradicional como legisladora da arte e censora das manifestações experimentalistas das vanguardas brasileiras dos anos 1960 e 1970, uma vez que ela estabelece parâmetros inflexíveis e defasados aos quais subjugava o trabalho de arte, sobrepondo seu discurso à realidade dele.



Figura 1 – LEIRNER, Nelson. **O Porco**. 1966.

⁴² Morais dá a entender que considera a crítica formalista judicativa, pois, em determinada passagem do seu texto, utiliza a palavra "judicativa" entre parênteses logo após a expressão "crítica formalista", indicando se tratar de um recurso utilizado por ele para tornar mais clara para o leitor sua compreensão sobre ela. MORAIS, 1975, p. 45.

⁴³ Ibid., loc. cit.

⁴⁴ Ibid., loc. cit.

⁴⁵ Ibid., p. 26.

⁴⁶ Ibid., p. 46.

⁴⁷ Ibid., loc. cit.

⁴⁸ Ibid., loc. cit.

É provável que o debate público propiciado pela polêmica envolvendo a obra de Nelson Leirner, "O Porco" (Figura 1), tenha também impulsionado as reflexões de Frederico Morais sobre a urgência da revisão dos critérios utilizados pela crítica de arte. Inscrito no "IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal", ocorrido em 1967, o trabalho de Leirner consistiu em um porco empalhado comprado pelo artista e cercado por um gradeamento de madeira.

Potencialmente um trabalho desestruturalizador, e assim o foi ante as significativas consequências que trouxe para o âmbito da crítica e dos salões, a proposta de Leirner suscitou um posicionamento da comissão julgadora, formada pelos críticos Frederico Morais, Mário Barata, Walter Zanini, Mário Pedrosa e Clarival do Prado Valadares. Aliás, polemizar o sistema da arte era evidentemente uma das intenções do artista. Fazia parte de sua estratégia incitar o júri, por meio da publicação em jornal de uma nota provocativa, a se manifestar a fim de esclarecer os critérios que o teriam levado à aceitação ou, se fosse o caso, à recusa de um trabalho que, segundo o artista, não se enquadrava nas categorias tradicionais de um salão de arte.⁴⁹

Frederico Morais se manifestou publicamente sobre o caso, usando, tal como Leirner em seu trabalho, do recurso da ironia para elaborar sua carta-resposta.⁵⁰ O crítico afirma:

À crítica de arte aberta não interessa a obra em si; ela não julga mais, academicamente, os chamados valores plásticos, as qualidades artesanais. A esta crítica interessa o problema, a proposição e como ela foi resolvida. Para mim tudo é válido, tudo é possível de se transformar em arte. A vida, o próprio homem. Até o porco do Leirner.⁵¹

⁴⁹ Logo após a divulgação da nota de Leirner sobre o caso no "Jornal da Tarde" (tornando pública sua indignação quanto ao critério utilizado, ou a inexistência do mesmo para o júri ter aceitado seu porco empalhado), outros membros da comissão julgadora publicaram em jornal sua resposta à provocação de Leirner. Vale acrescentar que o júri, esclarecendo os critérios usados em seu julgamento relativo à premiação do salão – cujos vencedores foram João Câmara, Anchises Azevedo e Hélio Oiticica –, considerada polêmica pela crítica mais tradicional, elaborou o documento "Perspectiva de Brasília". Cf. MORAIS, 1975, p. 88-90.

⁵⁰ CHIARELLI, Tadeu. **Nelson Leirner: arte e não arte**. São Paulo: Takano, 2002. p. 110.

⁵¹ MORAIS, op. cit., p. 89, nota 18.

Nessa fala, Morais ressalta pontos que mais tarde estariam no cerne de suas inquietações sobre o papel do crítico e sobre "Nova Crítica". Para ele, o conceito de obra⁵² havia sido ultrapassado mediante as propostas de arte vivencial e a tendência à desmaterialização do objeto artístico. A aproximação da arte à esfera da vida e a inserção do público no ato criador eram, para o crítico, indicativos de que a postura conservadora de grande parcela da crítica brasileira daquele momento deveria mudar. A abertura da arte implicava uma abertura da crítica de arte.

Outros acontecimentos importantes referentes a tal temática da indignação com os parâmetros de julgamento da crítica foram as elaborações de "Manifesto", de Artur Barrio, lançado em 1970 – no qual o artista se posicionava "contra as categorias de arte, contra os salões, contra as premiações, contra os júris, contra a crítica de arte"⁵³ – e "Manifesto contra o Júri", texto distribuído no "II Salão de Verão de 1970". Em "Manifesto contra o Júri", Barrio, criando uma situação semelhante ao caso de Leirner, criticou o júri daquele salão por ter aceitado seu manifesto contra o ele na categoria "Desenho", alegando falso liberalismo por parte de seus membros e denunciando sua atitude contraditória ao aceitar sua crítica, visto que "a aprovação do Manifesto implicaria automaticamente na recusa de todos os trabalhos inscritos em categorias (...)"⁵⁴, uma vez que ele não se enquadrava em nenhuma categoria prescrita, muito menos poderia ser forçosamente rotulado como desenho.

Esses casos demonstram a relevância e recorrência à época de discussões sobre o julgamento e a crítica de arte. Morais é, sem dúvida, um dos nomes de destaque nessa questão. E, sobre isso, pode-se dizer que ele agiu de forma inovadora para a crítica nacional ao propor outro modo, que não o método da crítica tradicional, para se pensar a arte.

No capítulo sobre crítica do livro "Artes Plásticas: a Crise da Hora Atual" (1975), Morais cita o filósofo e crítico brasileiro Euryalo Cannabrava, autor do livro "Estética da Crítica", publicado em 1963, como exemplo de representante da crítica

⁵² A obra difere do simples objeto por seu valor de culto. Por estar imbuída de valores de autenticidade, unicidade e originalidade, cria-se sobre a obra uma aura que a envolve. Desse modo, por mais perto que se esteja dela, ela sempre se mantém distante, impondo-se como algo já pronto, definitivo. Obviamente, isso mantém a obra em uma realidade à parte da realidade do espectador.

⁵³ CANONGIA, Ligia (Org.). **Artur Barrio**. Rio de Janeiro: Modo, 2002. p.145.

⁵⁴ Ibid., p. 149.

tradicional. Do referido texto, Morais destaca alguns trechos que demonstram a dinâmica dessa crítica. Eles dizem respeito ao julgamento da obra, que deve ser realizado de acordo com "regras estéticas e leis de composição"⁵⁵, pautando-se no "método científico"⁵⁶.

O crítico, consoante Cannabrava – que se autodenomina "censor das artes e das letras"⁵⁷ –, "(...) necessita adquirir hábitos e disposições mentais do homem de laboratório, que recorre às fórmulas com base na técnica experimental, confiando mais nos métodos do que no resultado das pesquisas"⁵⁸. A apologia do positivismo da crítica feita por Cannabrava não somente vai de encontro à liberdade criadora dos artistas em geral, como, principalmente, conflita com a geração vanguardista das décadas de 1960 e 1970, a qual, não se interessando pelas questões formais, dedica-se a transformar a própria linguagem artística.

Morais, após expor as considerações de Cannabrava, contrapõe a elas uma série de apontamentos de críticos partidários de uma crítica de arte mais aberta, para depois apresentar sua proposta de alternativa para a renovação da crítica no contexto ainda recente da arte contemporânea, sem que isto implique no sufocamento da criação, na cristalização da arte. Tais apontamentos, acredita-se, são pontuados por Morais para garantir sustentação teórica à sua proposta da "Nova Crítica". Entre esses autores, são citados Lionello Venturi, Eduardo Portella, Charles Baudelaire, John Dewey, Giulio Carlo Argan e Roland Barthes, sobre os quais se abordará a seguir.

Portella⁵⁹, por exemplo, é lembrado por sua rejeição à crítica de caráter positivista, que pretende impor a metodologia científica ao texto crítico. O filósofo estadunidense John Dewey, por seu turno, interessa a Morais tanto por sua rejeição à crítica "judicativa"⁶⁰ e autoritária quanto por sua teoria da experiência estética da obra como fundamento do juízo crítico. Morais ressalta também algumas questões

⁵⁵ CANNABRAVA, 1963, apud MORAIS, 1975, p. 45.

⁵⁶ CANNABRAVA, 1963, apud MORAIS, loc. cit.

⁵⁷ CANNABRAVA, 1963, apud MORAIS, loc. cit.

⁵⁸ CANNABRAVA, 1963, apud MORAIS, loc. cit.

⁵⁹ PORTELLA apud MORAIS, op. cit., p. 46, nota 18.

⁶⁰ Dewey deixa explícito em seu texto que compreende crítica como juízo. Desse modo, a crítica judicativa à qual ele se refere diz respeito especificamente a uma qualidade de crítica que, colocando-se numa posição de autoridade, age tal como juiz de direito, ditando normas de criação e censurando aqueles que as desacatarem.

levantadas por Dewey, tal como a crença da crítica autoritária em uma arte verdadeira, calcada nas realizações de artistas consagrados pela tradição, o que a torna defensora de modelos estéticos ultrapassados e incapaz de dialogar com as obras não acadêmicas do presente.⁶¹

As questões acima mencionadas são debatidas no livro "Arte como Experiência"⁶², publicado pela primeira vez em 1934, pelo filósofo John Dewey. Para o filósofo⁶³, preocupado em elaborar uma teoria sobre a natureza da crítica dentro de sua perspectiva da arte como experiência estética, é a percepção direta da obra de arte, somada ao julgamento estético, que fornece a chave para a realização do juízo crítico. A tradição crítica, contudo, há muito se mantém ligada ao entendimento da tarefa do crítico de arte como semelhante à do juiz de direito, o qual decreta sentenças, condenando ou absolvendo seu réu.

Segundo Dewey⁶⁴, a crítica judicativa tem sua origem aí: na ânsia do crítico de gozar de uma autoridade análoga à do juiz de tribunal. O julgamento, nesses termos, é definitivo, estabelece um sentido fechado para a obra e provém de parâmetros a priori, supostamente universais e infalíveis, além de derivados de modelos artísticos já aceitos pela tradição. Contudo, de forma contrária ao modo de operação da crítica judicativa, a crítica deve ser efetivamente um juízo direto sobre as propriedades individuais do objeto de avaliação, evitando-se a comparação entre ele e normativas externas.

Existem, de acordo com Dewey⁶⁵, critérios de julgamento derivados de tais propriedades intrínsecas ao objeto artístico e que necessitam de ser considerados pela crítica. Do contrário, alerta o pensador, far-se-á crítica "impressionista"⁶⁶, de qualidade altamente subjetiva, pois a crítica impressionista nega o julgamento. O juízo, dessa forma, nasce a partir da experiência do crítico com a obra, mas também interage com todo o conhecimento adquirido por esse profissional e com a memória de suas experiências vividas. Por isso, a necessidade de que ele possua formação

⁶¹ DEWEY apud MORAIS, 1975, p. 47.

⁶² DEWEY, 2010.

⁶³ Ibid., p. 509-511.

⁶⁴ Ibid., p. 511.

⁶⁵ Ibid., p. 525-526.

⁶⁶ Ibid., p. 518-519.

ampla e informe-se sobre diversas tradições artísticas, não para submeter a obra a esse conhecimento prévio, mas para o enriquecimento do discurso crítico.

De maneira similar a Dewey, Morais acredita, conforme revela no texto "O ofício do crítico"⁶⁷ (1987), que a crítica deve procurar no âmago da própria obra – a qual é indissociável de seu contexto de origem, da vida do artista e das interpretações sobre ela realizadas ao longo dos tempos – a metodologia a ser utilizada, sem a submeter a teorias apriorísticas.⁶⁸ Em outro texto⁶⁹, Morais comenta a necessidade de o crítico fazer, concomitantemente ao juízo, história e teoria da arte.

Sobre isso, pergunta: "Como o crítico poderá compreender uma obra de arte sem inseri-la na atividade de seu autor, sem colocá-la em relação com outras obras da tendência semelhante ou oposta, em suma, sem fazer história?"⁷⁰ Crítica e história são atividades afins. O crítico, quando comenta a obra, colabora para a construção da história da arte, pensa Morais. Nesse sentido, também em concordância com as ideias de Dewey, Morais salienta a validade do conhecimento, por parte do crítico, das diversas perspectivas criadas sobre a história da arte.

Para Morais⁷¹, as duas atividades (crítica e história da arte) possuem em comum o fato de possibilitarem, por natureza, interpretações abertas a novas e diferentes abordagens sobre um mesmo objeto. E é exatamente isso que atualiza a obra, a qual permanece em diálogo com as questões do presente e está em contínua transformação. Do mesmo modo, a presença ativa do crítico no contexto do circuito da arte (que, como será visto no segundo capítulo desta dissertação, é particularidade indissociável da história de Frederico Morais) aproxima a atividade desse à do teórico, responsável tanto por elaborar teorias sobre a arte quanto por sustentar teoricamente um grupo de artistas, ao lado do qual atuará.⁷²

⁶⁷ Escrito originalmente para o "Encontro Internacional de Críticos de Arte", promovido pela "XIX Bienal Internacional de São Paulo", em 1987. Cf. MORAIS, Frederico. **Arte é o que eu e você chamamos de arte**. Rio de Janeiro: Record, 1998. p. 292-310 passim.

⁶⁸ Ibid., p. 292.

⁶⁹ MORAIS, 2004.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Ibid.

⁷² Em famoso artigo de 1970, Morais diz que o crítico (tal como tradicionalmente é concebido) perdeu sua função, tendo restado para ele apenas o papel de teórico. Contudo, em debate realizado em 8 nov. 2011, no contexto do seminário "Reconfigurações do público: arte, pedagogia e participação", ocorrido no MAM/RJ, Morais afirmou que não foi um teórico, apesar de ter feito teoria. Cf. MORAIS,

No que tange à militância do crítico em prol de um determinado artista, grupo ou tendência, Dewey⁷³ manifesta restrições, dizendo-se contra a crítica parcial, mas salienta, desde logo, a importância da preferência pessoal do crítico para a experiência estética da qual resultará o julgamento. De acordo com Dewey:

Todo crítico, assim como todo artista, tem um viés, uma predileção, o que se liga à própria existência da individualidade. É sua tarefa convertê-lo em órgão de percepção sensível e de discernimento inteligente, e fazê-lo sem abrir mão da preferência instintiva da qual derivam a direção e a sinceridade. Mas, quando deixa que sua forma especial e seletiva de resposta endureça em um molde fixo, ele fica incapacitado até para julgar as coisas para as quais sua predileção o atrai.⁷⁴

Para que haja juízo, segundo Dewey⁷⁵, a predileção natural do crítico não deve se sobrepor à sua função: discernir as partes do todo da obra, para, em seguida, revelá-las como elementos "pertencentes a uma situação total, a um universo de discurso"⁷⁶. Desse modo, o crítico revela, também, um fio unificador, um sentido.

Morais, por sua vez, afirma a parcialidade da crítica e cita a defesa baudelairiana de uma crítica parcial, apaixonada e poética.⁷⁷ Porém, é relevante notar que, mesmo aparentemente divergindo de Dewey nessa questão, as ideias de ambos sobre tal temática convergem uma vez mais. Se Moraes, de um lado, propõe uma crítica militante, ele o faz porque acredita, tal como Dewey, na relevância da preferência pessoal para a atividade crítica. Nesse sentido, Moraes defende "uma crítica amorosa, envolvente e envolvida"⁷⁸, a trabalhar junto ao artista, frequentar seu ateliê e ver nascer a obra.⁷⁹

Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra. **Revista de Cultura Vozes**, Rio de Janeiro, ano 64, v. 64, n. 1, p. 45-59, jan./fev. 1970. p. 49;

⁷³ DEWEY, 2010, p. 527-547.

⁷⁴ Ibid., p. 547.

⁷⁵ Ibid., 526-533 passim.

⁷⁶ Ibid., 527.

⁷⁷ MORAIS, 1975, p. 48.

⁷⁸ Debate "Crítica e Criação", com Frederico Moraes, Fernando Cocchiarale e José Carlos Avelar, realizado no contexto da série "Encontros Contemporâneos com a Arte", no Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, em 16 out. 2010.

⁷⁹ MORAIS, Frederico. Reflexões sobre arte e crítica de arte. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, p. 8-9, 20 set. 1969. p. 8.

Pode-se averiguar como isso se deu na prática no depoimento de Thereza Simões, naquela época, uma jovem artista em início de carreira:

O único crítico que acompanhava nosso trabalho, que foi à minha casa várias vezes, e com quem a gente conversava era o Frederico Morais. Foi uma coisa recíproca. Frederico teve um convívio pessoal e profissional conosco muito grande.⁸⁰

A fala de Thereza Simões demonstra o caráter excepcional, naquele momento, de uma relação de tamanha proximidade entre um crítico de arte e os jovens artistas da geração da transição dos anos 1960 para a década seguinte. É possível que tal proximidade, no sentido da relação dialógica com os artistas que ela propiciou, tenha estimulado Frederico Morais a elaborar uma crítica também aberta ao diálogo e embasada na transitoriedade da interpretação crítica, isto é, no caráter não definitivo de seu discurso.

Apesar da parcialidade confessada de Frederico Morais em favor da arte de vanguarda, o crítico brasileiro não incidiu na falácia do convencionalismo partidário contra o qual advertia John Dewey: a imposição de um procedimento derivado de uma estética específica e sem conexão com o objeto do juízo, e a crença de que a disparidade entre ambos ocorre devido a um desvio da arte.⁸¹ Isso implicaria na estagnação da própria criação, possibilidade repudiada tanto por John Dewey quanto por Frederico Morais.

Em seguida, dando prosseguimento à análise sobre os autores referenciados por Frederico Morais no capítulo "A Crítica", do livro "Artes Plásticas: a Crise da Hora Atual", observa-se que o brasileiro recorre às ideias de Roland Barthes sobre a crítica literária presentes nos ensaios reunidos no livro "Crítica e Verdade"⁸², publicado pela primeira vez no Brasil em 1970, em que consta, entre outros textos, o ensaio homônimo publicado pelo francês em 1966. De Barthes, Morais⁸³ pontua questões como a concepção de crítica como uma atividade estrutural, a qual, ao

⁸⁰ DEPOIMENTO, 1986.

⁸¹ DEWEY, 2010, p. 531-532.

⁸² BARTHES, 1970.

⁸³ BARTHES apud MORAIS, 1975. p. 49.

criticar a obra, realiza crítica de si mesma, e a crise geral do comentário, cuja consequência é a transformação do crítico em escritor.

No ensaio "As Duas Críticas"⁸⁴, de 1963, Barthes⁸⁵ contrapõe a chamada "crítica universitária", representante dos setores mais conservadores da crítica literária francesa – e que procede conforme o método positivista, e recusa, ao mesmo tempo, o vínculo ideológico, em defesa da análise objetiva –, à crítica de interpretação, abertamente filiada a uma ideologia, como o existencialismo, a fenomenologia ou a psicanálise, por exemplo. A primeira, por um lado, permanece presa à descrição de fatos biográficos/literários e à crença na genialidade do escritor. Dissimula, ainda, sua ligação com o positivismo e não se ocupa do questionamento do conceito de literatura. Implícita nessa omissão, frisa Barthes⁸⁶, está a ideia reducionista da literatura como algo imutável, limitada ao modo como é compreendida pela tradição.

Por outro lado, a crítica de interpretação atribui significados ao relacionar a obra ao contexto de uma ideologia. Nesse mesmo ensaio, Barthes distingue três tipos de crítica de interpretação que partem da própria obra, ou seja, do estudo de suas funções, para em seguida estabelecerem uma relação dialógica entre ela e algo exterior a ela (uma ideologia): a crítica temática⁸⁷, a estrutural⁸⁸ e a fenomenológica. Esta última, comenta Barthes, "explicita a obra ao invés de explicá-la"⁸⁹.

É importante notar que esse último comentário é reproduzido por Morais no capítulo estudado. Isso indica, possivelmente, a predileção do brasileiro por uma abordagem fenomenológica do trabalho de arte. De fato, tanto seus comentários sobre a proposta da Nova Crítica quanto seu exercício prático parecem apontar para essa relativa aproximação com a fenomenologia, pois Morais busca refletir sobre o fenômeno, no caso, a arte, intuitivamente, a partir dele mesmo e no momento em

⁸⁴ BARTHES, op. cit.. p. 149-155, nota 2.

⁸⁵ Ibid., p. 149.

⁸⁶ Ibid., p. 150.

⁸⁷ Segundo Barthes, a crítica temática é aquela "(...) que reconstitui as metáforas interiores da obra (...)". Ibid., p. 154.

⁸⁸ A crítica estrutural é definida por Barthes como aquela "(...) que tem a obra por um sistema de funções (...)". Ibid., loc. cit.

⁸⁹ Ibid., loc. cit.

que acontece. No entanto, Morais não se restringe a essa forma de abordagem, como diz quando manifesta seu interesse por um "enfoque social da arte"⁹⁰.

Os ensaios "O que é a Crítica"(1963) e "Crítica e Verdade"(1966), ambos de Roland Barthes, também fornecem questões interessantes para o debate sobre a crítica de Frederico Morais. Acredita-se que deriva da leitura dos textos barthesianos o uso da expressão "Nova Crítica" para designar a proposição de Morais de uma crítica aberta e criativa. A "Nouvelle Critique"⁹¹ de Barthes se relaciona à já mencionada crítica de interpretação, contraposta à crítica universitária francesa.

O debate em torno dela instaura-se quando, em 1963, Roland Barthes publica um ensaio de sobre o poeta e dramaturgo Jean Racine (1639-1699). Indignado com a nova abordagem sobre um clássico proposta por Barthes, Jean Picard, professor da Sorbonne e representante da crítica universitária, lança o livro "Nouvelle Critique, Nouvelle Imposture", em 1965, onde deprecia a "Nouvelle Critique". Em 1966, Barthes escreve e publica "Crítica e Verdade", em meio à polêmica instalada, como resposta à Picard e aos demais detratores da "Nouvelle Critique".

Entre outros aspectos, Barthes⁹² salienta que a crítica é um discurso (ou linguagem) em segundo grau sobre outro discurso, a saber, a linguagem-objeto, com a qual dialoga e, ainda, põe-na em situação, isto é, estabelece um diálogo entre ela e o mundo. Nesse sentido, ocorre a metamorfose do crítico em escritor, uma vez que o primeiro passa a problematizar a própria linguagem, em lugar de utilizá-la como mero instrumento de abordagem. Também o conceito de obra muda: vista sob a perspectiva da pluralidade, a obra torna-se estruturalmente aberta à variedade de sentidos e, por isso mesmo, admite a ambiguidade.⁹³

Pensa-se: a "Nova Crítica" de Frederico Morais, de modo semelhante às conjecturas de Barthes, coloca-se como um discurso em segundo grau, um comentário que parte da linguagem do trabalho proposto pelo artista, mas que possui,

⁹⁰ Tratar-se-á sobre esse assunto no segundo terceiro desta dissertação. MORAIS, 2004.

⁹¹ O termo "Nouvelle Critique" refere-se também ao grupo de críticos simpáticos às ideias de Barthes sobre o tema. Além do próprio Barthes, podem-se citar os nomes de Jean-Pierre Richard e Lucien Goldmann, entre outros.

⁹² BARTHES, 1970, p. 160.

⁹³ Ibid., p. 210-215.

concomitantemente, uma linguagem própria, elaborada pelo crítico. Ela é, portanto, fundamentada na criação. Dessa forma, ela nem se propõe como reles aparato da obra comentada, nem tenta impor a ela uma teoria que lhe é exterior e desconectada.

Imerso nesse contexto de desterritorialização do lugar da crítica de arte, e até mesmo antecipando alguns debates acerca disso (uma vez que, a maior parte das discussões sobre a reformulação da crítica vinha, naquele momento, do âmbito da crítica literária⁹⁴), Frederico Morais empenhou-se, ao longo da década de 1970, em pôr em prática suas conjecturas sobre a "Nova Crítica" e sua proposta de transformação da função da crítica de arte. Eis a "Nova Crítica", segundo definições do próprio Frederico Morais: uma proposta de "crítica-criativa"⁹⁵, "aberta"⁹⁶, que busca a "multiplicidade"⁹⁷ da arte e "agrega valores à obra"⁹⁸. E mais, ela é "atividade transformadora"⁹⁹, "criadora"¹⁰⁰ e "poética"¹⁰¹.

A "Nova Crítica" consiste, portanto, em uma alternativa de crítica criativa e produtora de um discurso aberto ou parcial, contraposta à crítica tradicional, que, segundo Morais, impunha um discurso único e explicativo à obra – pretensamente objetivo –, subtraindo da arte o que nela há de múltiplo e de contradição. Nesse sentido a crítica deve desvelar possibilidades de pensamento em meio à pluralidade de sentidos possíveis da arte, nunca a submetendo ao imperativo de sua abordagem, mas criando devires e transformando-a, porquanto a crítica contribui para a construção do conjunto de sentidos que a compõem.

Dessa maneira, a relação da crítica defendida por Morais com a obra não seria a de produtora de discursos explicativos, delineadores de juízos únicos e inquestionáveis, mas a de estimuladora do potencial criativo do trabalho de arte. O texto crítico,

⁹⁴ MORAIS, 1975, p. 49.

⁹⁵ AGUILAR, Gonzalo. **Frederico Morais, o crítico-criador**. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/colonistas.asp?id=3279>>. Acesso em: 13 out. 2010.

⁹⁶ MORAIS, op. cit., p. 48, nota 18.

⁹⁷ Ibid., loc. cit.

⁹⁸ Cf. nota 78.

⁹⁹ MORAIS, op. cit., p. 49, nota 18.

¹⁰⁰ Cf. nota 78.

¹⁰¹ MORAIS, Frederico. **Arte brasileira: cortes e recortes**, quinta parte – 1965-1973. Rio de Janeiro: Soraia Cals, 2010. 383 p. Catálogo de leilão com texto de Frederico Morais. Sem indicação de página.

assim visto, não é um manual para a compreensão do trabalho. Seu sentido, como elemento fundamental para a arte, está mais no seu caráter de trabalho poético, obra paralela que se liga à outra obra por meio do comentário aberto sobre essa e do apontamento de possíveis percursos de pensamento. Para Moraes, a "Nova Crítica":

(...) 'Não pretende explicar o texto, prefere explicitá-lo.' Vale dizer, abri-lo, e não fechá-lo. Criar um novo texto. **O crítico passa à condição de artista.**¹⁰²

O crítico converte-se, então, em criador. Tal como o artista, que se apropria de elementos já existentes – e assim, sendo-o também¹⁰³ --, ele "se apropria da arte"¹⁰⁴, isto é, "(...) co-cria a obra de arte, compartilha com o artista de sua autoria"¹⁰⁵. Além do conhecimento teórico já destacado (pois o crítico-criativo não abandona o comentário), esse novo crítico necessita de possuir outras qualidades, como a ousadia, a sensibilidade e capacidade de reflexão. Mas deve, sobretudo, deixar-se envolver pela obra.¹⁰⁶

As considerações sobre a crítica de arte não apenas reverberaram na atuação de Moraes como crítico-artista, mas também contaminaram seus trabalhos na crítica textual (pois ele não apreciava obras de arte, mas propunha uma reflexão sobre o trabalho artístico a partir dele próprio, e pondo-o em relação com a teoria da arte) e em suas atividades como organizador de exposições e de manifestações artísticas de vanguarda, promovendo seus artistas e gerando espaços para que eles exercitassem livremente seu experimentalismo. Não obstante, esses sentidos, no fundo, não divergem entre si. Eles nada mais são que três facetas de um mesmo papel: o do crítico-criador.

Observa-se, contudo, que tais facetas não delimitam campos de atuação. Pelo contrário, buscam uma abertura da atividade crítica. Nesse contexto, a crítica de arte

¹⁰² MORAIS, 1975, p. 49.

¹⁰³ Ibid., p. 52.

¹⁰⁴ Id. Reflexões sobre arte e crítica de arte. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, 20 set. 1969. p. 8-9.

¹⁰⁵ Ibid., loc. cit.

¹⁰⁶ Cf. nota 78.

é o ponto de partida para a interdisciplinaridade. Logo, essas possíveis facetas assumidas pelo crítico não são fixas, nem se excluem. Antes, manifestam-se simultaneamente, tal como ocorreu durante a manifestação "Do Corpo à Terra", realizada em 1970, em Belo Horizonte. Morais, além de idealizador e organizador do evento, lançou o manifesto do evento¹⁰⁷ e realizou o trabalho de intervenção urbana "Quinze lições de arte e história da arte – homenagens e equações".

Esse deslocamento da função do crítico para uma posição não rigorosamente definida, mas geralmente situada entre o comentarista e o criador, tem sua expressão também na literatura. O poeta João Cabral de Melo Neto (1920-1999), conforme ressalta Morais¹⁰⁸, é um exemplo disso, posto que realizou crítica de arte como poesia. Entre os poemas destacados por Morais, está "No centenário de Mondrian", cuja estrofe citada pelo crítico é reproduzida aqui: "Só tua pintura clara, / de clara construção, / desse construir claro / feito a partir do não."¹⁰⁹ O que torna João Cabral um "poeta-crítico de artes plásticas"¹¹⁰ não é apenas o comentário sobre arte como poesia, mas ainda o modo como "revela um sentido de clara visualidade"¹¹¹.

Entre os que compartilhavam com Morais a defesa do experimentalismo dos artistas de vanguarda, no âmbito nacional, está o crítico, poeta e artista Márcio Sampaio, que mantinha um vivo interesse sobre ela, tendo publicado vários artigos sobre o assunto. Em alguns desses, inclusive, Sampaio manteve um diálogo direto com Morais, trazendo à discussão algumas de suas ideias sobre temas ligados à arte de vanguarda. Por exemplo, citam-se os artigos sobre a exposição "A Nova Crítica"¹¹², onde Morais se apresentou como crítico-artista, e sobre "Os Domingos da Criação"¹¹³, série de eventos organizados por ele no MAM/RJ.

¹⁰⁷ MORAIS, Frederico. Manifesto do Corpo à Terra. In: MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA (Belo Horizonte, MG). **Neovanguardas**: catálogo. Belo Horizonte, 2008. p. 46-51.

¹⁰⁸ O referido texto será novamente discutido no quarto capítulo desta dissertação. MORAIS, Frederico. No museu de tudo, poesia e crítica. In: SEFFRIN, Silvana (Org.). **Frederico Morais**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. p. 9.

¹⁰⁹ MELO NETO, apud MORAIS, *Ibid.*, p. 11.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 9.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 10.

¹¹² SAMPAIO, Márcio. Frederico Morais e a Nova Crítica. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, p. 12, 12 set. 1970.

¹¹³ Id. Paiê, me leva no museu. Ah me leva, paiê, me leva. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, 8 maio 1971. Sem indicação de página.

Também se pode destacar, entre outros, o crítico e escritor Francisco Bittencourt. Este último, por exemplo, escreveu um artigo – ilustrado com imagens do trabalho de Artur Barrio apresentado no Salão da Bússola (MAM/RJ, 1969) e da intervenção "Quinze Lições de Arte e História da Arte", de Frederico Morais (Parque Municipal de Belo Horizonte, 1970) – sobre o que chamou de "geração tranca-ruas"¹¹⁴, ao se referir à radicalidade poética e ao teor subversivo das propostas dos artistas participantes da manifestação "Do Corpo à Terra". Walter Zanini, por sua vez, além de se interessar como crítico pelas práticas artísticas contemporâneas, exerceu um importante papel na abertura de espaços para elas à frente do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), onde realizou as edições da série de exposições Jovem Arte Contemporânea (JAC), entre 1967 e 1974, apoiando a produção dos jovens artistas ligados à arte de vanguarda.

Ainda acerca dos críticos com os quais Morais estabelecia um diálogo, é válido salientar a proposta do "Centro Brasileiro de Crítica de Arte", projeto encabeçado por Frederico Morais, do qual participavam também Mário Barata, Roberto Pontual, Waldemar Cordeiro e Maria Eugênia Franco. No documento, elaborado em janeiro de 1971, eles romperam com a Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), presidida pelo crítico Antônio Bento, e denunciaram o caráter conservador dessa associação.¹¹⁵

Para eles, a crítica deveria se voltar para a arte de seu tempo – a qual havia se tornado uma espécie de arte-crítica (visto o engajamento dos artistas na produção reflexiva sobre seus trabalhos, dada a dificuldade da crítica em entendê-los) –, ao passo que a crítica deveria seguir em direção à crítica-arte, pois "criar e criticar constituem um mesmo ato"¹¹⁶. Como se pode ver, o ideário desse grupo mantém muitas semelhanças com as inquietações de Morais a respeito da crítica. Inclusive, Morais, ao atacar a associação, acusou a existência de uma "velha crítica"¹¹⁷

¹¹⁴ Expressão utilizada pelo crítico Francisco Bittencourt no artigo "A Geração Tranca-Ruas", publicado no *Jornal do Brasil*, em 9 de maio de 1970. Cf. DEPOIMENTO, 1986.

¹¹⁵ No entanto, segundo Morais: "o Centro Brasileiro de Crítica de Arte teve vida curtíssima e na realidade nada fez". MORAIS, Frederico. **Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. p. 320-321.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 320.

¹¹⁷ *Ibid.*, loc. cit.

conformista que defende os valores da arte do passado e entende a arte brasileira como inferior aos modelos europeus e norte-americanos.

Como visto, os pensamentos do filósofo e crítico literário Roland Barthes sobre a "Nouvelle Critique" instigaram Morais no que tange às suas concepções acerca da crítica de arte. Outras duas referências importantes da crítica internacional para Morais parecem ser os franceses Pierre Restany e, principalmente, Michel Ragon. Este último classificou a crítica de arte em categorias: o crítico militante, o passivo, o juiz e o voyeur.¹¹⁸ E pôs-se em defesa da crítica militante e teórica – identificada com o seu trabalho e o de Restany junto aos Novos Realistas –, e que teria florescido com os modernistas Guillaume Appolinaire e André Breton. Segundo diz Ragon no prefácio do livro "Les Nouveaux Realistes" (1968), de Restany, tal crítica se ocupa de:

(...) catalisar movimentos esparsos, reunir artistas que trabalham em um mesmo sentido e que, sem a crítica, não teriam qualquer oportunidade de se encontrar, apaziguar os dissensos surgidos, agitar um manifesto como uma bandeira, enfim, viver a aventura da arte, de um momento de arte, em toda a sua plenitude. (...) Por último, a crítica tem sido reveladora não somente no sentido "daquela que faz conhecer", mas, sobretudo, no sentido que se emprega na fotografia: "que faz aparecer a imagem latente". (...) É aí que a crítica se eleva à criação. Para o crítico teórico, "o artista é o material de que ele se serve para se exprimir". É talvez uma forma de criação em segundo grau, mas ela não está só. O músico que compõe após um poema, o cineasta que [realiza um filme] após um romance também estão a fazer uma criação em segundo grau, às vezes, melhor que a original.¹¹⁹

O crítico militante e teórico defendido por Ragon, que é criador na medida em que faz de sua crítica seu modo de expressão, encontra eco na crítica criativa proposta por Morais. Não se pode deixar de salientar o fato de Ragon afirmar a crítica como criação em segundo grau, do mesmo modo como ocorre com o exemplo da música criada a partir de um poema.¹²⁰

¹¹⁸ AMARAL, Aracy. Frederico Morais: da crítica militante à criação. In: MORAIS, Frederico. **Audiovisuais**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1973. Catálogo de exposição de Frederico Morais. p. 1.

¹¹⁹ RAGON, Michel. **De la critique considéré comme une création**. 1968. Trecho retirado do prefácio escrito por Michel Ragon para o livro "Les Nouveaux Réalistes", de Pierre Restany, publicado pela Editions Planète. Disponível em: <<http://www.aica-france.org/fonds-critique/45-fonds-critique/97-de-la-critique-considerée-comme-une-creation.html>>. Acesso em: 10 jul. 2012. Tradução nossa.

¹²⁰ Existe uma tradição de trabalhos criados a partir de outros trabalhos de arte. Os exemplos são numerosos e contemplam diferentes períodos da história da arte. Entre eles, citam-se: o poema "O

Morais, ao realizar suas proposições como crítico-artista, ultrapassou a zona de conforto do crítico, que é a escrita – seu terreno habitual –, para exercer a crítica como arte contemporânea, em um terreno híbrido. É possível que esse texto de Ragon, de 1968, por ser anterior à "Nova Crítica" e também pelo fato de Moraes ter lido o crítico francês, tenha sido o ponto de partida ou a "inspiração" para que o brasileiro desse início aos seus projetos como crítico-artista.

Igualmente, a proximidade entre Moraes e os artistas de vanguarda, sobretudo, os que faziam arte engajada e conceitual, é notória. Foi ele, aliás, o crítico que mais se aproximou dos jovens artistas dessa vanguarda, cuja produção tomou força a partir de 1969, ano da realização do "Salão da Bússola".¹²¹ Se a crítica tradicional encontrava-se alienada da realidade das poéticas artísticas dos anos 1960 e 1970, a "Nova Crítica", não obstante, indicava um esforço de reaproximação da crítica à arte de seu tempo.

Os artistas brasileiros dos anos 1960 e 1970 estavam em consonância com a atualidade da arte internacional, mas, simultaneamente, trouxeram questões próprias que conferiram singularidade à arte brasileira do momento. Por exemplo, os trabalhos da Nova Figuração, de meados dos anos 1960, conversam com a Pop Art e a Nouvelle Figuration francesa. Neles, a figura é retomada depois de anos de predominância das tendências abstratas. Dessa vez, os ícones da sociedade de consumo se tornam tema para inúmeros artistas, como Rubens Gerchman, Marcello Nitsche e Cláudio Tozzi, aos quais é somado um discurso mais crítico. Também é visível o diálogo entre os ambientes e objetos apresentados na mostra "Nova Objetividade Brasileira" e a Pop Art e o Nouveau Réalisme francês.

Homem Amarelo", de Mário de Andrade, escrito após o crítico visitar a exposição de Anita Malfatti em 1917, onde o famoso quadro homônimo se encontrava exposto; os diversos estudos realizados por Francis Bacon, nos anos 1950, citando o "Retrato do Papa Inocêncio X", pintura de Diego Velázquez, de 1650; as pinturas metafísicas do modernista De Chirico, repletas de referências às esculturas da antiguidade greco-latina, como a cópia romana da escultura helenística "Ariadne Dormindo", pertencente aos Museus Vaticanos; e o ready-made assistido L.H.O.O.Q. (1919), paródia de Marcel Duchamp da Mona Lisa, de Leonardo da Vinci. Um exemplo retirado do cinema é o filme "Sonhos", de 1990, de Akira Kurosawa, onde os enquadramentos de um dos oito contos apresentados são baseados nas obras de Van Gogh.

¹²¹ Realizado no MAM/RJ, em 1969. Frederico Moraes estava entre os jurados.

As ações efêmeras do grupo Fluxus¹²², realizadas no decorrer dos anos 1960, encontram paralelo, por exemplo, nos happenings realizados nos eventos "Arte no Aterro – um mês de arte pública" (Rio de Janeiro, 1968) ou "Do Corpo à Terra" (Belo Horizonte, 1970), ambos organizados por Frederico Moraes, em 1968. Ainda em "Do Corpo à Terra" é possível perceber a ocorrência de algumas questões derivadas da Land Art, surgida no final dos anos 1960 nos Estados Unidos e na Europa, em alguns trabalhos apresentados, como "Trilha de açúcar", de Lee Jaffe e Hélio Oiticica¹²³, além de "Reflexões" e "Transpiração", ambas propostas de Luciano Gusmão. Ademais, vale salientar a penetração, no Brasil, da vertente que encara da arte como processo – muito discutida por Moraes quando aborda a produção dos artistas ligados à vanguarda brasileira do final dos anos 1960 –, e que tem, no âmbito internacional, representantes como Richard Serra e Eva Hesse.

Também se pode estabelecer um diálogo entre a Arte Povera¹²⁴, vertente da arte italiana interessada no uso de materiais precários, e o uso de materiais pobres pelos artistas ligados à nova vanguarda no contexto do País, sobretudo, Artur Barrio. A questão da precariedade dos materiais instiga, inclusive, como será visto ainda nesta dissertação, o próprio Frederico Moraes, que passa a ver nisso uma das estratégias da arte-guerrilha.

O termo Arte Povera (em português, arte pobre) foi lançado em 1969 pelo crítico italiano Germano Celant. De acordo com este crítico, os trabalhos de Arte Povera congregavam o caos da atualidade com a ordem existente no passado estético italiano.¹²⁵ No entanto, nos trabalhos dos artistas atuantes no Brasil, principalmente,

¹²² Cristina Freire ressalta o fato de os artistas do Fluxus terem permanecido excluídos da história da Arte Conceitual, e os inclui em seu livro sobre o tema. Vale lembrar ainda que George Maciunas, por exemplo, membro relevante desse grupo, aparece no livro "Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972", de Lucy Lippard, sobre a desmaterialização da arte, ao lado de conceitualistas "ortodoxos", como Joseph Kosuth. Para maiores informações sobre o tema discutido por Lippard, Cf. nota 12; FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 15-19.

¹²³ Ver nota 265.

¹²⁴ Citam-se, como exemplos de artistas ligados a essa vertente, os nomes de: Michelangelo Pistoletto, Luciano Fabro, Giovanni Anselmo, Jannis Kounellis e Mario Merz.

¹²⁵ ARCHER, Michel. **Arte contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 73.

nos trabalhos de Barrio, tal dualidade não se faz presente, pois a questão da ordem não os interessa.¹²⁶

Ademais, ao contrário da Arte Povera, que levou os materiais precários para o contexto do museu, estetizando-os, Barrio realizou parte significativa de suas propostas em locais tão precários quanto os materiais que utilizava: ruas, calçadas, bueiros e praias, por exemplo. Desse modo, embora brasileiros e italianos tenham como ponto de convergência o uso de materiais pobres, suas poéticas apontam para questões bem diferentes.

A pesquisadora Mari Carmen Ramírez¹²⁷ fundamenta-se na observação de Simón Marchan Fiz, de 1972, sobre a existência de uma vertente conceitualista de caráter ideológico na arte argentina e espanhola da época, para estender essa constatação à arte de outros países latino-americanos. Para Ramírez¹²⁸, os artistas latino-americanos adicionaram aos problemas da tendência conceitual norte-americana e inglesa – representada por Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Laurence Weiner e o grupo Art & Language, entre outros nomes de igual relevância, e cujos interesses repousavam nos problemas da natureza da arte e da função da instituição museológica, além de questionarem o poderio do mercado –, a crítica social e política.

Ainda segundo destaca Ramírez¹²⁹, o caráter radical da arte conceitual internacional acabou por ser esquecido. Em seu lugar, vigorou a definição ortodoxa e tautológica dada pelo artista Joseph Kosuth acerca dessa vertente. Os jovens artistas que fizeram arte conceitual no Brasil, nesse momento de transição entre os anos 1960 e 1970, inserem-se no contexto da tendência latino-americana, que aliou à crítica ao estatuto da arte e a seu sistema, a contestação social e política.

¹²⁶ Contudo, nota-se que, em artigo publicado dias antes da manifestação "Do Corpo à Terra", no jornal Diário de Notícias, Frederico Morais assinala que os trabalhos a serem apresentados na dita manifestação pertencem à vertente conceitual, ecológica, ambiental, **povera** e participacional. MORAIS, Frederico. Arte no parque: Do Corpo à Terra. **Diário da Tarde**, Rio de Janeiro, 8 abr. 1970. Sem indicação de página.

¹²⁷ RAMÍREZ, Mari Carmen. Circuito das heliografias: arte conceitual e política na América Latina. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, ano 8, n. 8, p. 154-163, 2001. p. 155. Disponível em: <<http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/lib/exe/fetch.php?media=revista:e08:maricarmenramirez.pdf>>. Acesso em: 3 set. 2012.

¹²⁸ Ibid., loc. cit.

¹²⁹ Ibid., loc. cit.

Entre tais artistas, destacam-se, ao lado de outros, como Artur Barrio e Antônio Manuel, o chamado grupo de Brasília, o qual, conforme relata Guilherme Vaz, era formado por Cildo Meireles, Luiz Alphonso e Thereza Simões¹³⁰, além dele mesmo. Acerca da relação entre Frederico Morais e o grupo, relata Guilherme Vaz:

Um único crítico foi de importância capital para este grupo: Frederico Morais. Não como crítico, mas como algo muito maior – como elemento legitimador do grupo de Brasília. Ele abriu espaços, catalisou artistas, condensou significados e trabalhou objetivamente para a eclosão do nosso pensamento revolucionário.¹³¹

Instigados por Morais, a radicalidade das propostas e o engajamento político desses artistas conceituais brasileiros – os quais, vale lembrar, rejeitavam tal rótulo, provavelmente porque identificavam a arte conceitual com o modelo purista proposto por Kosuth – conviveriam com o sentimento geral de impotência e incerteza diante da situação política brasileira. O País estava em plena Ditadura Militar desde 1964, quando houve o golpe responsável por derrubar o governo democrático de João Goulart, o qual se aproximara da esquerda e pretendia promover reformas de base. Como se sabe, em 13 de dezembro de 1968, o Regime decretou o Ato Institucional Nº 5 (AI-5), que vigoraria até uma década depois (1978). Esse foi, notadamente, o período de maior repressão do Regime no Brasil, com o aumento da censura à imprensa e às artes, e o endurecimento da perseguição não só aos opositores políticos, como também a qualquer um que fosse considerado subversivo, inclusive artistas e críticos, levando muitos deles, entre esses, Mário Pedrosa, ao exílio.

Por exemplo, há o caso envolvendo o artista Lincoln Volpini em 1978. Ele foi condenado a um ano de prisão, acusado de divulgar conteúdo subversivo, e teve sua obra apreendida e destruída pela polícia em 1976. Na obra "Penhor da Igualdade", apresentada no contexto do "IV Salão Global de Inverno" (1976), realizado no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, via-se um pedaço de madeira (interpretado pela polícia como uma representação da bandeira nacional) junto à fotografia de uma criança. Ao fundo dessa imagem, havia um muro com uma inscrição que, lida com lupa, revelava a frase: "Viva a Guerrilha do Pará – 73", em

¹³⁰ Embora Thereza Simões seja natural do Rio de Janeiro, Guilherme Vaz a incluiu no grupo ao dizer que ela era simultaneamente "carioca e do planalto". Cf. DEPOIMENTO, 1986.

¹³¹ Ibid.

alusão às ações da "Guerrilha do Araguaia", na região norte do País, contra a ditadura.¹³²

Pelo fato de a obra ter passado pelo crivo do júri do salão, composto por Frederico Moraes, Mário Cravo Júnior, Carybé e Rubens Gerchman, os membros do júri foram intimados a depor e processados.¹³³ Por sorte, Moraes não se encontrava no Brasil à época, escapando do interrogatório. Em 1978, indignado com a condenação de Volpini naquele ano, o crítico publicou um artigo protestando contra o procurador militar responsável pelo caso. Este último não apenas descreveu a obra no inquérito, como também teceu uma série de interpretações pessoais, identificando cada elemento dela com um significado subversivo. Moraes associou isso a uma tentativa da polícia de, em nome da paranoia da segurança nacional, passar-se pela crítica de arte do tipo judicativo e autoritário, já tão combatido por ele.¹³⁴

Simultaneamente, o contexto cultural e artístico da época foi marcado, primeiro, por momentos de grande criatividade e experimentalismo nos anos 1960. O "Cinema Novo", de Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues e Ruy Guerra, por exemplo, trouxe à tona uma nova linguagem cinematográfica e temas politizados. No teatro, destacava-se a atuação dos importantes grupos Arena, Oficina e Opinião. Em 1967, José Celso Martinez, líder do grupo Oficina, dirigiu uma emblemática encenação da peça "O rei da vela", de Oswald de Andrade, tendo problemas com a censura.

Na música, Chico Buarque de Hollanda ganhou destaque com composições contendo críticas veladas à situação sociopolítica do País. Surgia também o

¹³² SEFFRIN, 2004, p. 17-25.

¹³³ Ibid., loc. cit.

¹³⁴ O crítico, nesse contexto, busca inocentar os jurados pela escolha do quadro considerado subversivo pela polícia, argumentando que as condições de seleção de trabalhos para um salão (o grande número de trabalhos inscritos, somado ao curto prazo para a escolha) não permitem a realização de um exame minucioso de cada obra. Ademais – talvez com a pretensão de apenas acrescentar mais um argumento em favor da inocência dos jurados e do próprio Volpini nesse caso –, o crítico afirma que a crítica afinada à arte daquele momento se ocupa dos elementos puramente formais da obra, cuja autonomia plena foi "a principal e maior conquista da arte do século XX". Ironicamente, Moraes defendeu, ao longo dos anos 1970, exatamente o oposto do afirmado nesse texto, isto é: que a crítica que julgava a partir de critérios formais estava ultrapassada e não conseguia dialogar com a arte contemporânea. Segundo Moraes, a polícia, ao tentar assumir o papel da crítica – quando procura descobrir e fixar um sentido para a obra de Volpini, a fim de incriminá-lo –, exerce-o de maneira antiquada, baseando-se em critérios descritivos ou temáticos. Contudo, essas duas tendências da crítica são, como já se discutiu, rejeitadas por Moraes à época. Cf. Ibid., loc. cit.

tropicalismo na segunda metade da década de 1960, com os festivais de música mobilizando a juventude, com destaque para nomes importantes como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Os Mutantes. Também a música de protesto, a exemplo de Geraldo Vandré e Nara Leão, e o rock bem comportado da Jovem Guarda marcaram época. A juventude daquele momento, tal como a música, dividia-se em três grandes nichos: aquela ligada à militância política, da qual muitos partiram para a luta armada; os hippies, que buscavam uma mudança mais comportamental, voltavam-se para o misticismo e para a vida em contato com a natureza; e a parcela mais conformista e ajustada à ideologia da sociedade de consumo.

Além de sua importância para a legitimação da arte conceitual no Brasil, Morais participou ativamente das atividades envolvendo as gerações precedentes ligadas a pesquisas relacionadas à Pop Art, ao objeto e ao experimentalismo sensorial nos anos 1960. Sobre isso, vale ressaltar sua participação no grupo responsável pela notória exposição "Nova Objetividade Brasileira"¹³⁵, do qual acabou por se desligar antes da realização da mostra, por considerar haver certo nepotismo na escolha dos artistas integrantes.¹³⁶

Como já visto, com a "Nova Crítica" Morais assumia uma clara oposição em relação à crítica tradicional, da qual Euryalo Cannabrava é representante. Além disso, posicionava-se também contra a força, em Minas Gerais, do chamado "guignarismo"¹³⁷, expressão usada por Morais para se referir à forte influência da pintura figurativa regionalista de Guignard sobre os artistas e críticos mineiros da época e à mitificação desse pintor modernista.

Em artigo publicado em sua coluna de artes plásticas no jornal "Diário de Notícias" sobre o "II Festival de Inverno de Ouro Preto", realizado em 1968, Morais discute esse apego à tradição academicista entre os mineiros. No contexto do debate "Painel sobre arte contemporânea", realizado durante o festival, o crítico de arte

¹³⁵ Não confundir com o movimento modernista alemão Nova Objetividade (Neue Sachlichkeit), surgido durante a década de 1920.

¹³⁶ De acordo com o que relata Frederico Morais, seu desligamento desse grupo ocorreu por "discordar da inclusão de muitos nomes entre os participantes, pelo tom algo doméstico que ela parecia assumir na inclusão de filhos, maridos, esposas, amantes, primos, amigos etc.". MORAIS, 1995. p. 295.

¹³⁷ RIBEIRO, 1997, p. 123.

Pierre Santos atacou a arte contemporânea (identificada como fenômeno especificamente carioca) e os críticos que a apoiavam, em prol da arte acadêmica – alinhada, em Minas Gerais, tanto à tradição modernista de Guignard quanto ao culto ao passado Barroco.¹³⁸

De acordo com Morais, Pierre Santos, com apoio dos ouvintes presentes, a maioria deles artistas, "(...) defendeu a contemplação contra a participação, a passividade contra a atividade, (...) mostrou ser favorável à repetição de fórmulas, (...) repetindo, enfim, velhos chavões acerca do desencontro da crítica e do artista (...)"¹³⁹, ideias às quais as suas proposições sobre a atividade da crítica de arte surgiram como superação e alternativa. Fora do contexto mineiro, uma parcela da crítica também manifestou resistência às propostas de Morais. Em relação aos "Domingos da Criação"¹⁴⁰ (1971), idealizados e organizados pelo mesmo, críticos como Walmir Ayala, Clarival do Prado Valadares e Marc Berkowitz, segundo o crítico mineiro¹⁴¹, opuseram-se fortemente.

Sobre a questão do julgamento crítico para Morais, verifica-se a citação que ele faz de Giulio Carlo Argan no já citado livro "Artes Plásticas: a Crise da Hora Atual". A citação, retirada de uma fala de Argan¹⁴², de 1969, diz respeito ao par criação e julgamento no contexto dos possíveis caminhos futuros da crítica de arte. A crítica poderia, segundo o prestigiado crítico italiano, assumir três facetas a partir da relação dialética entre esses dois elementos: a crítica como julgamento; a crítica como antítese do julgamento, ou seja, criação; ou como uma terceira via, a da síntese entre criação e julgamento. No último caso, a crítica julgaria a partir de um valor artístico.¹⁴³

¹³⁸ MORAIS, Frederico. Debate sobre arte contemporânea. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 19, 17 jul. 1968.

¹³⁹ Ibid., loc. cit.

¹⁴⁰ Série de seis eventos temáticos realizados no MAM/RJ. Em cada um deles se propunha a manipulação de um material específico, cuja precariedade era o fator comum entre eles. Tais eventos foram sucesso de público, atraindo um número expressivo de pessoas não habituadas ao ambiente museológico. Vale ressaltar que os "Domingos da Criação" serão discutidos no terceiro capítulo desta dissertação.

¹⁴¹ Trecho de UM DOMINGO com Frederico Morais. Direção: Guilherme Coelho. Produção: Matizar Filmes, 2011. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=RXIWuW2byh4>>. Acesso em: 13 nov. 2011.

¹⁴² ARGAN, 1969, apud MORAIS, 1975. p. 47.

¹⁴³ ARGAN, 1969, apud MORAIS, Ibid., p. 47-48.

É fato que Morais, em alguns de seus textos, demonstra certa aversão ao julgamento. Por exemplo, como diz em: "A nova crítica, portanto, não será judicativa"¹⁴⁴; ou no seguinte trecho de outro artigo: "Não é mais possível qualquer julgamento. O crítico é hoje um profissional inútil. Sobra, talvez, o teórico."¹⁴⁵ No entanto, por mais enfático que Morais tenha sido em suas afirmações, ele não recusa todo o julgamento, chegando, aparentemente, a se contradizer:

Ora, se a crítica não é julgamento (condenar a criação), ela é criação (que exclui julgamento. Pode-se aceitar isso? Não em termos absolutos, pois o julgamento não exclui rigorosamente a participação, que deve ser entendida como criação, da mesma forma como a crítica criadora não exclui o julgamento.¹⁴⁶

Morais, tão logo, esclarece seu posicionamento. Não se trata do julgamento em si o objeto de sua aversão (nem poderia ser, pois o julgamento já existe no momento mesmo em que o crítico escolhe sobre o que escrever), mas a "crítica autoritária"¹⁴⁷, a qual ele também denomina de "crítica judicativa" ou tradicional. Ela, prossegue Morais, tiraniza a obra ao sujeitá-la a critérios absolutos.¹⁴⁸ E se fundamenta na imposição de sua escrita sobre a fala do artista e na exclusão do espectador do processo criativo. É válido notar que tal embate contra o despotismo da crítica tradicional não tem significância apenas dentro do contexto das relações existentes entre os elementos que compõem o sistema da arte.¹⁴⁹ Ela ultrapassa esse âmbito na medida em que é, também, um posicionamento político adotado por Morais.

O clima entre os artistas e críticos estava, por um lado, tenso, devido tanto à própria situação do País, sob ditadura, quanto ao risco pessoal de se cair nas mãos da repressão. Por outro, porém, o momento para a arte brasileira era efervescente, pois coincidia com o surgimento da vanguarda conceitual e engajada do final dos anos 1960, responsável por algumas das propostas mais radicais da arte brasileira.

¹⁴⁴ Ibid., p. 48-49.

¹⁴⁵ MORAIS, 1970. p. 49.

¹⁴⁶ Id., 1975, p. 48.

¹⁴⁷ Ibid., loc. cit.

¹⁴⁸ Ibid. loc. cit.

¹⁴⁹ Para Frederico Morais, a crítica tradicional possuía características positivistas e ansiava extrair da obra sua essência ou verdade. Para mais informações sobre essa questão, Cf. Ibid., p. 45-48.

Em texto recente, Morais explana que "(...) a primeira função da crítica é colocar-se contra toda forma discriminatória do poder e do autoritarismo, inclusive o autoritarismo das correntes hegemônicas."¹⁵⁰ Rejeitar a opressão da crítica tradicional sobre a criação é, nesse sentido, também rejeitar a opressão política sofrida pelo povo e pelos artistas, muitas vezes, vítimas de censura e perseguição.¹⁵¹ Por esse motivo, talvez, a analogia feita por Dewey entre a crítica judicativa e o juiz de tribunal tenha sido tão francamente acolhida por Morais.

2.2 A ARTE-GUERRILHA E SUAS CONSEQUÊNCIAS PARA O ESPECTADOR

A questão da urgência de um espectador-participante, experimentador e agenciador de situações, para a arte das décadas de 1960 e 1970, em detrimento da postura contemplativa do espectador tradicional, foi uma problemática manifesta nas reflexões críticas de Frederico Morais. O crítico acrescentou às discussões da época considerações sobre a arte-guerrilha e sobre o processo de desalienação do espectador perante a experiência criativa, temáticas, certamente, fundamentais para a análise da situação do público nesse contexto.

A falência da crença na obra de arte como entidade autônoma e imbuída de forte caráter aurático¹⁵², a expansão da arte em direção ao espaço-tempo e sua conseqüente diluição na vida cotidiana trouxeram à tona a crescente necessidade de inclusão do espectador no âmago do trabalho de arte. Tal fato corresponde a uma tendência à descentralização da origem dos sentidos atribuídos a um trabalho artístico, não mais considerado como exclusivamente inerentes à obra. Essa

¹⁵⁰ MORAIS, 2004.

¹⁵¹ Como exemplo, cita-se a já mencionada detenção do artista Lincoln Volpini, em 1976, que teve seu trabalho "Penhor da Igualdade" apreendido pelos militares por ser considerado subversivo. O artista foi condenado a um ano de prisão e os membros da comissão julgadora foram acusados de serem seus cúmplices, sendo que esses, ao final do processo judicial, foram absolvidos. Cf. nota 134.

¹⁵² Cf. BENJAMIN, Walter. A obra de arte no tempo de suas técnicas de reprodução. In: VELHO, Gilberto (Org.). **Sociologia da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1969. v. 4, p. 15-47 passim.

perspectiva legitimava seu "fechamento" em favor de um discurso privilegiado perante os demais possíveis: o da crítica tradicional, munida de um instrumental teórico específico.

O deslocamento do sentido da arte de si mesma para o "entre" oriundo das relações que ela mantém com seu contexto literal, social ou ideológico e, ainda, com o artista, o crítico e, sobretudo, com o público, promoveu sua abertura para que abarcasse uma multiplicidade de possíveis discursos interpretativos. A busca por um espectador-participante, agente constituinte do trabalho artístico, intensificou-se com a produção de inúmeras vertentes da arte sessentista, do Minimalismo à Body Art. Essa procura se contrapunha ao que seria chamado, nos anos 1970, pelo artista e crítico Brian O'Doherty¹⁵³, de "etiqueta do cubo branco": o comportamento padrão esperado do espectador no trato com a obra no ambiente museológico tradicional.

Nesse sentido, a postura tradicional exigida do espectador foi de contemplação e passividade. O olhar contemplativo sobrepujava os demais sentidos humanos, malquistos em um espaço onde o desejo por assepsia e perenidade destoava do aspecto caótico da vida citadina. Segundo O'Doherty¹⁵⁴, o museu moderno qualifica-se como lugar atemporal e imaculado, apartado do mundo exterior, para conservar e expor a obra de arte – objeto de valor cultural. De modo semelhante a essa perspectiva, Morais, ao falar das ações de Artur Barrio com o depósito de detritos em espaços públicos, em artigo de abril de 1970, afirma que "O museu é uma espécie de templo – intocável e puro, mantendo incólume a obra de arte, mesmo se esta for um montulho de lixo (...)"¹⁵⁵. Para entrar em tal espaço (retorna-se agora ao pensamento de O'Doherty), é exigida uma conduta específica do espectador: colocar-se diante de uma obra aurática assemelha-se a um ritual religioso.¹⁵⁶

¹⁵³ O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço na arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. XIII (prefácio).

¹⁵⁴ Id., loc. cit.

¹⁵⁵ MORAIS, Frederico. Morreu Narciso, a arte está na rua. **Diário da Tarde**, Rio de Janeiro, 9 jan. 1970. Sem indicação de página.

¹⁵⁶ Entretanto, vale salientar que, apesar do tom categórico das ideias expostas por O'Doherty, o espectador, dentro da instituição museológica tradicional, não é completamente complacente. Existe a possibilidade de diálogo com a obra, embora seja menos evidente e esteja atrelada, sobretudo, ao olhar, em detrimento dos demais sentidos.

Quanto a isso, vale citar:

A obra é isolada de tudo que possa prejudicar sua apreciação de si mesma. Isso dá ao recinto uma presença característica de outros espaços onde as convenções são preservadas pela repetição de um sistema fechado de valores. Um pouco de Santidade da igreja, da formalidade do tribunal, da mística do laboratório de experimentos junta-se a um projeto chique para produzir uma câmara de estética única. Dentro desta câmara, os campos de força da percepção são tão fortes que, ao deixá-la, a arte pode mergulhar na secularidade.¹⁵⁷

O automatismo da postura requerida desse espectador tradicional abordado por O'Doherty pode ser identificado com a passividade do indivíduo e das massas diante de estruturas sociais excludentes, tal como sugere o artista argentino Julio Le Parc, no texto "Guerrilha Cultural?", de 1968, quando escreve que "as determinações unilaterais no campo artístico são idênticas às determinações unilaterais no campo social"¹⁵⁸.¹⁵⁹ O autoritarismo e o elitismo no âmbito da arte, para Le Parc, geram códigos absolutos e inacessíveis ao espectador não especialista em arte.

A arte convencional, posta em xeque pelo artista argentino, a qual pode ser associada ao contexto da ideologia do cubo branco, destina-se a uma casta diminuta e cria um discurso para justificar a exclusão dos que não pertencem a essa elite. Todavia, a postura adotada por Frederico Moraes com relação ao museu aparenta ser, a princípio, contraditória. Por um lado, em carta endereçada ao artista Luciano Gusmão, de fevereiro de 1970, o crítico afirma que:

(...) hoje só tem vitalidade a arte que está inteiramente do lado de fora (...) dos museus, galerias, de todo e qualquer local sagrado e irrecuperável, que não pode ser vendida ou colecionado. Melhor que o 'Palácio das Artes' é o Parque Municipal, em torno. Melhor que a sala de exposições da Reitoria é aquele vazio de terra, em derredor. Melhor que o Museu da Pampulha é a montanha que está próxima.¹⁶⁰

¹⁵⁷ O'DOHERTY, 2002, p. 3.

¹⁵⁸ LE PARC, Julio. Guerrilha Cultural? In: FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de artistas:** anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 201.

¹⁵⁹ Também Paulo de Oliveira Reis, ao falar das exposições de arte realizadas no Brasil, nos anos 1960, traz ao debate a questão levantada por Le Parc. Para ler mais sobre isso, sugere-se Cf. REIS, 2005.

¹⁶⁰ MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, 2008, p. 26.

Por outro lado, no manifesto "Do Corpo à Terra", distribuído em abril de 1970, Morais defende que o museu se torne invisível "pelo excesso de sua presença"¹⁶¹ e seja o "plano-piloto da futura cidade lúdica"¹⁶². Ele qualifica, ainda, a sala de exposições do Palácio das Artes, bem como o Parque Municipal de Belo Horizonte, onde ele se encontra, como "áreas de liberdade"¹⁶³.

A questão, para Morais, passa, na verdade, por sua compreensão do "museu de arte pós-moderna"¹⁶⁴ como um centro gerenciador de atividades ligadas à criação, realizadas no âmbito da cidade, vista como sua extensão.¹⁶⁵ Nesse sentido, o museu ultrapassa as paredes do prédio onde ele está instalado: seu sentido como local expositivo e de conservação de acervo. Morais¹⁶⁶, dessa forma, não supõe sua falência, mas, ao contrário, propõe transformar sua função, adaptando-o às demandas da contemporaneidade e integrando-o plenamente à vida da cidade.

Conforme Le Parc (retorna-se agora ao texto do artista argentino), o sistema artístico reproduz a estrutura sociopolítica capitalista, calcada na relação dualista entre

¹⁶¹ Ibid., p. 46-47.

¹⁶² MORAIS, Frederico. Arte no parque: Do Corpo à Terra. **Diário da Tarde**, Rio de Janeiro, 8 abr. 1970. Sem indicação de página; Ibid., loc. cit.

¹⁶³ Ibid., loc. cit.

¹⁶⁴ Cf. MORAIS, 1975, p. 58

¹⁶⁵ Segundo Frederico Morais, o termo "arte pós-moderna" foi utilizado pela primeira vez por Mário Pedrosa em debate realizado em ocasião do Salão da Bússola, em 1969, para definir o "novo estado de arte sem arte", contexto ao qual pertenciam os trabalhos experimentalistas inscritos no salão. Deve-se salientar, todavia, que já no artigo "Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica", publicado no jornal "Correio da Manhã", em 1966, Pedrosa faz uso desse termo para se referir ao "novo ciclo de vocação antiarte", surgido a partir da Pop Art, e cita, como exemplos de artistas precursores desse novo contexto, Lygia Clark e Hélio Oiticica. Como indica seu título, o artigo é dedicado à poética ambiental deste último artista. Morais passa a fazer uso dessa expressão, conforme ocorre no quinto parágrafo do "Manifesto do Corpo à Terra", de 1970, em que fala sobre as transformações ocorridas na arte: "Da arte à antiarte, do moderno ao pós-moderno, da arte de vanguarda à contra-arte (proposições) a abertura é sempre maior." Em texto publicado em 1975, Morais escreve: "Vê-se, pois, que estamos vivendo a 'arte pós-moderna' (...)". O termo aparece, ainda, em outro artigo importante de 1970, a saber: "Contra a Arte afluyente: o corpo é o motor da obra". Todavia, vale salientar que seu uso é, ainda hoje, controverso, e seu sentido, variável. Anne Cauquelin, por exemplo, define o pós-moderno como o "atual", marcado pela heterogeneidade e que mescla o presente à referência à tradição histórica da arte, sem o imperativo da filiação a uma tendência. Outro ponto a se ressaltar é que Morais, mesmo por um lado, adotando o termo "pós-moderno" e defendendo uma arte pluralista, por outro, ele recupera e revigora, ao trazer para o contexto artístico de sua época, questões próprias da modernidade e que, teoricamente, não movem a pós-modernidade, tais como a vanguarda, a ruptura com a tradição e a utopia da arte como parte integrante do projeto de uma sociedade futura. Nesse sentido, ele parece estabelecer um diálogo simultâneo com o moderno e o pós-moderno. Cf. PEDROSA, Mário. Arte Ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: ARANTES, Otília (Org.). **Mário Pedrosa: acadêmicos e modernos**. São Paulo: Edusp, 2004. p. 355-360; MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, 2008, p. 47; MORAIS, 1970, p. 51; CAUQUELIN, 2005, p. 127-133.

¹⁶⁶ Tal discussão sobre o museu será retomada no terceiro capítulo deste trabalho.

dominantes e dominados e, assim, corrobora para sua manutenção. Contrapondo-se a tal fato, Le Parc¹⁶⁷ propõe o combate às normativas estabelecidas no âmbito artístico e social por meio daquilo que denominou de guerrilha cultural, que abarcaria ações engajadas dos artistas a fim de denunciar e confrontar o sistema estabelecido, noção essa muito semelhante à de "guerrilha-artística"¹⁶⁸, comentada por Frederico Morais, e vinculada às discussões acerca da "Nova Crítica" e da arte de vanguarda dos anos 1960 e 1970, apoiada pelo referido crítico.

A constatação da mudança da noção mais ortodoxa de obra e a abertura da arte para um diálogo com o contexto e com o espectador foram temáticas recorrentes na atuação crítica, artística e curatorial de Frederico Morais no âmbito da arte brasileira das décadas de 1960 e 1970. Se a obra, por um lado, tornou-se – por meio das ações dos artistas das vanguardas –, situação, experimentação e processo, o espectador, por outro, transformou-se em agente ativo constituinte dela.

De acordo com o escrito por Morais¹⁶⁹ no artigo "Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra", de 1970, o artista, nesse íterim, é apenas o propositor, aquele quem, nas palavras do crítico, "puxa o gatilho" de uma ação/acontecimento sem roteiro pré-definido, ação essa cujos desdobramentos dependem da participação efetiva do público. As propostas plurissensoriais, comprometidas com a ativação da consciência do próprio corpo pelo público e com a vivência da arte como atividade lúdica, tão comuns na arte brasileira durante os anos 1960, fundamentavam-se na procura por esse novo espectador. Lygia Clark e Hélio Oiticica são alguns dos artistas que se dedicaram à aproximação da arte à ludicidade e elaboraram propostas vivenciais envolvendo a ativação dos sentidos do espectador.

Não obstante, para Morais, a questão do espectador-participante seria radicalizada apenas com o advento da denominada "arte-guerrilha"¹⁷⁰ (ou guerrilha artística, ou ainda, "contra-arte"¹⁷¹), conceito que faz alusão às ações das guerrilhas rurais e

¹⁶⁷ FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 202.

¹⁶⁸ MORAIS, 1975, p. 26.

¹⁶⁹ Id., 1970, p. 50-51.

¹⁷⁰ Id., op. cit., p. 26, nota 18.

¹⁷¹ O termo "contra-arte" foi cunhado por Morais em texto de 1969, com o intuito de discernir as novas ações efêmeras e desmaterializadas – propostas por esses jovens artistas –, da antiarte, visto que elas, constata o crítico, lançam-se para além desta última, já institucionalizada. Vale também

urbanas no Brasil e em outros países periféricos à época, sob a regência de regimes ditatoriais. Apropriando-se do conceito elaborado por Décio Pignatari em seu ensaio "Teoria da Guerrilha Artística"¹⁷², de 1967, e expandindo as reflexões acerca dele – além de estar em consonância com as conjecturas do já citado Julio Le Parc –, Morais argumenta em favor de uma arte de confronto, participativa e desestruturadora das convenções artísticas mais conservadoras; capaz, ainda, de ativar corpo e mente do espectador para a realidade que o cerca por meio da criação.

Morais defende que o artista-guerrilheiro é responsável por criar situações calcadas no imprevisto e no uso de estratégias e de materiais inusitados, capazes de gerar no espectador sentimentos como temor e repulsa, de forma a criar um estado de expectativa constante. Desse modo, exigiria dele atitudes de iniciativas. A arte-guerrilha seria, portanto, uma tentativa de relacionar as propostas da dita "geração tranca-ruas", engajada politicamente e conceitual, às ações dos guerrilheiros. Segundo Morais, a arte tradicional, nessa analogia, assemelha-se a uma guerra convencional, na qual elementos como o crítico, o artista e o público possuem funções fixas pré-delimitadas.¹⁷³

Contudo, na guerrilha artística, os papéis exercidos por cada um desses elementos são continuamente transformados, os limites entre essas castas se diluem. Não havendo mais a rígida separação de outrora entre crítico, artista, público, conservador e mercado, abre-se caminho para o intercâmbio desses papéis.¹⁷⁴ Nesse sentido, Morais fundamenta, além da sua própria atuação como

esclarecer que, de acordo com Morais, a arte-guerrilha é "o conjunto dessas manifestações" de contra-arte. Id. Revisão/69-2: a nova cartilha. **Diário da Tarde**, Rio de Janeiro, 6 jan. 1970. Sem indicação de página.

¹⁷² PIGNATARI, Décio. Teoria da guerrilha artística. In: _____. **Contracomunicação**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 157-166.

¹⁷³ MORAIS, 1975, p. 26.

¹⁷⁴ Vale notar que Frederico Morais associa a crítica tradicional àquilo que ele chama de "guerra convencional da arte", ou seja, um estágio anterior ao da arte-guerrilha, no qual artista, crítico e público formavam estratos cujos papéis eram rigidamente fixados e não permutáveis. A crítica de arte, naquele contexto, "ditava normas de bom comportamento, dizendo que isto era bom e aquilo ruim, isto é válido, aquilo não, limitando áreas de atuação, defendendo categorias e gêneros artísticos, os chamados valores plásticos e os específicos". Id. **Arte é organização: o museu é o artista**. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, 1º jul. 1972. Sem indicação de página.

crítico-artista¹⁷⁵ – criador de trabalhos de arte que funcionam como comentário de outras proposições –, a tomada de iniciativa do espectador, cada vez mais intensa, no referente à experiência artística.¹⁷⁶

Diversamente da crítica tradicional, à qual ele se opunha e que se mostrava coerente com a estética europeia, analisadora dos aspectos compositivos da obra, a crítica criativa de Moraes sugeria o experimentalismo em detrimento da ânsia pela objetividade, absoluta e excludente, validada pela própria História da Arte, ou melhor, por um discurso histórico oficial, de origem europeia. Conforme Moraes, "a História da Arte lida com 'obras' (produtos acabados)¹⁷⁷, que geram escolas ou ismos. Lida com estilos e tendências"¹⁷⁸. Não obstante, para o referido crítico há, também, coexistindo com essa história da arte oficial – impregnada de valores calcificados, elitistas e desatualizados –, uma "contra-história"¹⁷⁹, a qual ele chama de "história guerrilheira"¹⁸⁰.

A contra-história se calca na tática do imprevisto, na sua recusa em se permitir cristalizar. Ela é formada por um conjunto de obras que permaneceram à margem da historiografia da arte oficial – e que possuem em comum o aspecto inacabado, mais próximo da ideia de projeto artístico que da noção de obra de arte – e culmina, enfim, na arte pós-moderna e na arte-guerrilha. Moraes¹⁸¹ argumenta que tal contra-história da arte se caracteriza por não possuir categorias e estilos. Ela, pensa-se, é território do híbrido e do múltiplo e, por isso, não pode ater-se a critérios a priori.

Moraes prossegue, em seu texto, relacionando a contra-história com a questão do fim da arte, que foi ensaiado repetidas vezes por diversos movimentos da Arte Moderna, como futurismo e dadaísmo. Ele seria ainda mais uma vez evocado a partir das ações experimentalistas das vanguardas brasileiras dos anos 1960 e da geração conceitualista e engajada do final dessa década. Para Moraes, o enunciado

¹⁷⁵ Cf. Id., op. cit., p. 50-52, nota 18.

¹⁷⁶ Ibid., p. 26.

¹⁷⁷ Parênteses utilizados pelo próprio autor da citação, Frederico Moraes.

¹⁷⁸ MORAIS, 1970, p. 51.

¹⁷⁹ Ibid., loc. cit.

¹⁸⁰ Ibid., loc. cit.

¹⁸¹ Ibid., loc. cit.

"a arte acabou"¹⁸² não se relaciona ao término da produção criativa humana. Refere-se à própria dinâmica da arte: a da morte-vida, a qual se daria pelo movimento pendular das correntes artísticas que reiteram a arte e daquelas que a renegam ao fazer antiarte – proclamando seu fim temporário.¹⁸³

Décio Pignatari¹⁸⁴, em seu já citado ensaio, assim como Moraes, destaca a não linearidade das guerrilhas e o seu constante reinventar-se como características intrínsecas a elas. Suas estratégias contra a rigidez das estruturas hierarquizadas seriam o imprevisto e o sincronismo de suas ações, uma vez que "Na guerrilha, tudo é vanguarda e todos os guerrilheiros são vanguardeiros"¹⁸⁵. Pignatari¹⁸⁶ ainda defende o caráter estrutural das guerrilhas, pois as relações entre elementos são nelas realçadas, em contraposição à visão de eventos ou obras, na qual o elemento é vislumbrado apartado de seu contexto.

Um exemplo de situação de arte-guerrilha seria a proposição de Artur Barrio "Situação T/T1 (2ª parte)" (figura 2) para a já citada manifestação "Do Corpo à Terra", idealizada e organizada por Frederico Moraes (Belo Horizonte, 1970). Barrio depositou suas trouxas ensanguentadas – realizadas com detritos, pano, carne em decomposição, ossos e sangue – às margens do Ribeirão Arrudas, localizado na periferia de Belo Horizonte, onde eram frequentemente encontrados corpos de indivíduos assassinados. O teor polêmico de sua proposta, as consequências que ela trouxe para a vida cotidiana da cidade ao provocar a aglomeração de cerca de 5.000 pessoas no local e a presença do corpo de bombeiros e da polícia, tornam essa proposta emblemática para a discussão relativa à arte-guerrilha.

A estratégia de Artur Barrio de interferir diretamente no ambiente urbano por meio da arte permitiu a realização de sua proposição sem o seu impedimento pela censura, ferramenta de uso recorrente pelo Estado, principalmente no período de vigência do AI-5. A "situação artística" proposta por Barrio extrapolou os limites do

¹⁸² Ibid., loc. cit.

¹⁸³ Essa discussão será retomada no quarto capítulo deste trabalho. Cf. Ibid., p. 51-55.

¹⁸⁴ PIGNATARI, 1973. p. 157-166.

¹⁸⁵ Ibid., p. 159.

¹⁸⁶ Ibid., p. 158-161 passim.

convencionalismo na arte, tornando-se parte da vida quotidiana dos transeuntes da cidade, ao perder seu *status* de arte para se tornar puro acontecimento.



Figura 2 – BARRIO, Artur. **Situação T/T1 (2ª parte)**. 1970.

Conquanto existam divergências em certos aspectos de seu pensamento em relação às considerações de Moraes, o filósofo alemão Herbert Marcuse¹⁸⁷ também salienta o potencial radical e libertário da arte imaginativa. Tal arte, estando ligada à rebeldia da juventude e opondo-se ao caráter obsoleto da arte tradicional, seria, conforme Marcuse, capaz de transformar, por intermédio do não conformismo e do protesto, a sociedade afluenta.

Segundo Marcuse¹⁸⁸, a arte, ao distanciar-se de uma pretensa neutralidade diante da realidade social, qualifica-se, em primeiro lugar, como recusa do modelo de sociedade estabelecido. Em segundo, como afirmação da promessa de uma nova realidade e de um novo Homem, fundamentados na dimensão estética e criados a partir da destruição das antigas estruturas. Embora Marcuse explicita o caráter

¹⁸⁷ Cabe ressaltar que, de modo diverso a Moraes, Marcuse refuta o ruído ou a agressividade na arte. Para o filósofo, a arte deve ser silenciosa e provocar catarse. Cf. LIMA, 2005, p. 259-268 passim.

¹⁸⁸ Ibid., p. 162-165 passim.

político da arte e seu papel na construção de uma sociedade livre, ele refuta a ideia de uma "arte política" (ou seja, panfletária). Quanto a isso, vale frisar que a relação entre arte e política para Frederico Morais também se contrapõe à redução da arte ao panfleto. Para o crítico, a aproximação entre arte e política se dá na medida em que a arte se confunde com o âmbito da vida e descondiciona o comportamento do espectador de seu automatismo por meio da criação libertadora.

Morais cita, em artigo de 1972, os questionamentos lançados pelo crítico francês Michel Ragon, presentes no ensaio "O artista e a sociedade" (1968), que se indagava: como após os "happenings"¹⁸⁹ das massas, durante o "Maio de 1968", "ousarão fazer ainda happenings de câmara"¹⁹⁰? Nesse sentido, as manifestações populares do "Maio de 1968" foram efetivamente tão radicais e criativas que parecem ter aproximado a arte ao cotidiano das massas. As manifestações estudantis ocorridas nas universidades francesas no começo do ano citado, inicialmente em prol de mudanças educacionais, foram o estopim dos protestos. Rapidamente os operários se somaram a eles, que terminaram por assumir feições revolucionárias, em favor de transformações políticas, trabalhistas e comportamentais à época do governo conservador do General Charles de Gaulle.

Os protestos, que contaram com larga adesão de diversos segmentos da sociedade francesa, culminaram no confronto direto com a polícia e na greve geral. Nos muros da cidade, palavras de ordem foram escritas, tais como as que Morais destaca: "A arte está morta: criemos a nossa vida cotidiana"¹⁹¹ e "Plutôt la vie"¹⁹². Morais também ressalta as ideias do sociólogo Alfred Willener, que associa os eventos ocorridos com o advento de uma sociedade nova e criativa: "Maio de 68 seria, então, (...) o encontro de si mesmo na coletividade, a liberação de potencialidades individuais sob uma forma coletiva, sugerindo, portanto, um comportamento social e político novo, isto é, criativo"¹⁹³. A massa, antes rele consumidora passiva, seja de arte, no caso de estudantes e intelectuais, seja de entretenimento, no caso das

¹⁸⁹ MORAIS, Frederico. Criatividade de maio e os Domingos da Criação. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, 1º jul. 1972. Sem indicação de página.

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ Ibid.

¹⁹² Ibid.

¹⁹³ Ibid.

camadas mais apartadas do circuito da arte, passa a intervir criativamente na vida cotidiana.

O artigo acima referido apresenta e relaciona tais questões levantadas por Ragon e Willener aos "Domingos da Criação", realizados no MAM/RJ, em 1971, e de responsabilidade de Frederico Morais. Nessa série de seis eventos, o numeroso público participante foi convidado a tomar parte em atividades lúdico-criativas coordenadas por artistas de renome. Esse público, nesse sentido, é inserido dentro do próprio ato criador, não permanecendo mais alienado da criação e da própria obra.¹⁹⁴

Vale comparar tais ideias àquelas de Roland Barthes presentes no ensaio "A morte do autor"¹⁹⁵, de 1968. Para o filósofo¹⁹⁶, o autor é uma invenção moderna, que ganha uma relevância ainda maior com o positivismo, quando é colocado como uma figura de centralidade inquestionável (não apenas no contexto literário, mas também cultural), superior à linguagem da obra, relegada a segundo plano. Quando morre o autor – outrora visto como detentor das chaves para a decifração do texto –, no século XX, vem à tona o leitor, cuja impessoalidade permite ao texto seu caráter ambíguo, isto é: a multiplicidade de escritas (ou a "écriture", conforme registra o filósofo em outros ensaios) que ele, texto, de fato, é.

Também nas manifestações criativas das massas durante o Maio de 1968, da qual falam Ragon, nesse mesmo ano, Willener, em 1970, e Morais, em 1975, a autoria se dilui. As frases escritas nos muros e as outras manifestações populares, acredita-se, não pertencem a um autor, a uma origem da qual se possa inquirir algum sentido a ser decifrado ou a uma voz específica que, por meio da repressão, possa se fazer calar. Pelo contrário, tais frases são polifônicas e visam ao leitor anônimo, que pode simplesmente manter-se como tal, ou, incitado pelas ações do coletivo, repetir, por sua vez, esse gesto criador.

¹⁹⁴ Ibid.

¹⁹⁵ BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Disponível em: <http://ufba2011.com/A_morte_do_autor_barthes.pdf>. Acesso em: 27 set. 2011.

¹⁹⁶ Ibid., p.1-6 passim.

Nesse contexto – retorna-se agora às ideias de Ragon, Willener e Moraes –, o público, como corpo coletivo, possui significativo poder transformador na política e na esfera da arte e age tal como artista. O coletivo, reforçado através do anonimato das ações, ao contrário de subtrair o dado subjetivo do ato, intensifica a experiência do sujeito de si mesmo.¹⁹⁷

O público como agente na arte é, portanto, também agente político: ele, desperto para a criação, interfere em sua realidade, modificando-a. O espectador assume-se, por meio da experiência artística, como ser atuante no mundo. Dessa forma, ele se situa, no pensamento do crítico Frederico Moraes, como elemento ativo constituinte do trabalho artístico. Ele é agente transformador do significado de uma proposta que, sendo o artista apenas seu propositor – e não detendo o controle dos desdobramentos da situação que inicia –, necessita do público para existir.

Tais contribuições de Frederico Moraes foram fundamentais para o contexto da arte brasileira nos anos 1960 e 1970. Tanto mediante sua atividade como organizador de manifestações artísticas (Domingos da Criação, Arte no Aterro, Do Corpo à Terra) e participação em júri de salões (Salão da Bússola, IV Salão de Arte Moderna de Brasília), quanto nas suas atuações como crítico-escritor e como crítico-artista, as questões da "arte-guerrilha" e da real inclusão do espectador no ato criativo são visíveis nas reflexões de Moraes da época e referenciais para a compreensão da atuação dos artistas experimentalistas dos anos 1960 e da geração da arte-guerrilha na conjuntura da arte brasileira.

¹⁹⁷ MORAIS, 1975, p. 54.

3 O CRÍTICO COMO ORGANIZADOR DE MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS

No capítulo anterior, discutiu-se a defesa de Frederico Morais em favor de uma arte brasileira de vanguarda. Como seu crítico, Morais acompanhava o trabalho dos artistas e mantinha um vivo diálogo com eles.¹⁹⁸ Por meio de suas colunas sobre artes plásticas nos jornais nos quais atuou, o crítico colaborava na promoção da vanguarda ao divulgar eventos ligados a ela e publicar críticas de trabalhos de artistas, além de textos reflexivos sobre o tema.

Todavia, vale destacar o lugar de relevância das exposições e das manifestações de arte pública organizadas pelo crítico, nos anos 1960 e 1970, para a inserção das questões da arte contemporânea no debate artístico brasileiro. Permeando o espírito desses eventos, encontravam-se algumas questões como: a discussão em torno de assuntos como a experiência estética do espectador e sua participação no processo criativo; o debate sobre o papel da instituição museológica, refletido na busca por levar a arte para além dos limites físicos do museu, rumo à rua e à vida cotidiana; e a crença na arte como atividade potencialmente transformadora da realidade.

Ademais, percebe-se neles o alargamento do campo de ação do crítico de arte, que passa a atuar ativamente na organização de eventos ligados à vanguarda e que chega, em "Do Corpo à Terra", a apresentar-se como artista. A crítica, nesse ínterim, abandona seu campo atuação tradicional para operar em um terreno híbrido. Considerando isso, no presente segmento desta pesquisa, serão abordados alguns dos eventos organizados por Frederico Morais no período citado, como "Do Corpo à Terra", "Objeto e Participação" e os "Domingos da Criação". Eles foram escolhidos dadas a relevância de suas propostas e a pertinência dos trabalhos apresentados, ou das atividades desenvolvidas.¹⁹⁹

¹⁹⁸ Por exemplo, foi Frederico Morais quem sugeriu a Hélio Oiticica que incluísse em seus bólides (conjunto de objetos manipuláveis de madeira ou de vidro, realizados pelo artista durante os anos 1960, em alguns dos quais foram depositados pigmentos coloridos) temperos, alimentos e outros itens que apelassem ao olfato do espectador. Cf. MORAIS, 1975, p. 18.

¹⁹⁹ Salienta-se que, devido ao enfoque geral da presente pesquisa não recair especificamente na questão das manifestações de arte organizadas por Frederico Morais, foi necessário selecionar os

Ademais, o apoio de Moraes aos artistas dos anos 1960 e 1970 estendeu-se para além das páginas dos jornais e revistas nos quais publicou.²⁰⁰ Em 1966, o crítico organizou a exposição "Vanguarda Brasileira", reunindo artistas radicados no Rio de Janeiro, cujas pesquisas naquele momento ligavam-se à Nova Figuração ou, ainda, às possibilidades do objeto. Aberta em 25 de julho daquele ano e realizada na Reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte, "Vanguarda Brasileira" contou com a participação dos artistas Carlos Vergara, Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, Pedro Escosteguy, Ângelo de Aquino, Antônio Dias, Maria do Carmo Secco e Dileny Campos. Segundo conta Frederico Moraes²⁰¹, é a partir dessa exposição que ele lança seus primeiros questionamentos acerca da crítica como atividade puramente judicativa.

A exposição coletiva "O artista brasileiro e a iconografia de massa", de 1968, ocorrida na Escola Superior de Desenho Industrial, no Rio de Janeiro, também foi organizada pelo crítico. Dessa vez, artistas como Carlos Vergara, Lygia Pape, Hélio Oiticica, Rubens Gerchman e Antônio Dias, entre outros, expuseram trabalhos que dialogavam com a cultura de massa, num evento multidisciplinar, que contou com a realização de conferências de palestrantes ligados a diferentes manifestações culturais, como cinema, teatro e quadrinhos.²⁰²

Foi, no entanto, a jovem geração de artistas surgida em 1969, com o "Salão da Bússola", que viria a ter Moraes como a peça fundamental para a abertura de espaços para suas propostas, dando-lhe visibilidade no cenário artístico brasileiro. O salão, realizado de 5 de novembro a 5 de dezembro daquele ano, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, foi promovido pela agência de publicidade Aroldo Araújo Propaganda, que comemorava seu quinto aniversário. O tema do salão era a bússola, símbolo da empresa. Cinco membros compunham o júri do salão, a saber:

eventos a serem abordados neste capítulo a partir da relevância deles dentro do contexto do objeto de estudo e do material levantado durante as pesquisas realizadas. Ademais, é importante ressaltar que não se pretende elaborar um relato minucioso dos fatos ocorridos nos eventos organizados por Moraes neste capítulo. Tais eventos serão aqui abordados mais no sentido de se discutir algumas das principais questões que os engendraram e articulá-las às ideias defendidas por Moraes no período abrangido pelo recorte do estudo.

²⁰⁰ Tal assunto será abordado no quarto capítulo da pesquisa.

²⁰¹ INSTITUTO ITAÚ CULTURAL (São Paulo, SP). **Do Corpo à Terra**: um marco radical na arte brasileira. São Paulo, 2001. Catálogo de exposição. Sem indicação de página.

²⁰² MORAIS, 1995, p. 300.

Frederico Morais, representante de Aroldo Araújo Propaganda; Mário Schenberg, representando o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP); Walmir Ayala, da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA); Renina Katz, da Associação Internacional de Artes Plásticas (AIAP); e José Roberto Teixeira Leite, indicado pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ).²⁰³

O "Salão da Bússola", a princípio, "previsto para ser acomodado e discreto"²⁰⁴, beneficiou-se da censura imposta pelo Regime à exposição, no MAM/RJ, dos trabalhos dos artistas selecionados para integrar a representação brasileira à "VI Bienal de Paris", visto que muitos desses, estando disponíveis, foram enviados ao salão. Concomitantemente, inscreveu-se nele um grupo de jovens artistas conceituais, engajados em propostas de arte-guerrilha.

Segundo Frederico Morais, esses fatores possibilitaram que o "Salão da Bússola" se destacasse como "o único grito da vanguarda em 69 (...)"²⁰⁵ e assumisse uma "dimensão imprevista, pois nele apareceram reunidas várias tendências recentes da arte mundial (...)"²⁰⁶. Sua principal contribuição, porém, foi como palco para o surgimento de "(...) uma nova vanguarda (...)"²⁰⁷. Oriundos dela, citam-se, entre os artistas selecionados pelo júri do salão, Guilherme Vaz, Luiz Alphonsus, Artur Barrio, Cildo Meireles, Antonio Manuel e Thereza Simões.

Com mais de mil obras de trezentos artistas inscritos a serem avaliadas pelo júri, o processo de seleção dos trabalhos para o salão foi turbulento. Isso porque, somado ao número expressivo e inesperado de trabalhos inscritos no salão²⁰⁸, o forte caráter conceitual dos trabalhos apresentados, cuja maioria, de acordo com artigo da época, "pode ser considerada 'estranha', constituindo mesmo 'um desafio à inteligência'"²⁰⁹,

²⁰³ AROLDO ARAÚJO PROPAGANDA. Comunicação do 1º Salão da Bússola. Rio de Janeiro, 1969. 1 folder.

²⁰⁴ MORAIS, 1975, p. 102.

²⁰⁵ Ibid., loc. cit.

²⁰⁶ Ibid., loc. cit.

²⁰⁷ Ibid., loc. cit.

²⁰⁸ Os próprios promotores do "Salão da Bússola" não esperavam que o evento alcançasse tamanha visibilidade. Pelo contrário, de acordo com Frederico Morais, tal salão "não pretendia ser diferente dos demais salões que se realizam no país". Cf. Id., 2010.

²⁰⁹ VOLUME de trabalhos para Salão da Bússola no MAM desorienta até promotores. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 out. 1969. Sem indicação de página.

gerou desacordo entre os jurados. Quanto a isso, Quirino Campofiorito salienta a posição de José Roberto Teixeira Leite, crítico de arte e membro do júri do salão:

Mais uma vez ficou demonstrado que é preciso uma reformulação da crítica de arte, já que certas produções artísticas de vanguarda geram verdadeiros diálogos de surdos entre os jurados, negando-lhes alguns a própria condição de obra de arte – o que certamente não são segundo os padrões tradicionais.²¹⁰

O apoio a essa nova vanguarda e a iniciativa de uma nova postura crítica, apta ao diálogo com ela, foram levados a termo por Moraes. A organização de eventos, tais como "Do Corpo à Terra" e os "Domingos da Criação", realizada por ele, é aqui entendida como uma extensão de sua atividade como crítico de arte, posto que muitas questões levantadas por Moraes, no âmbito de sua crítica, perpassam fortemente o espírito desses eventos.

Essa nova vanguarda, também chamada de "geração AI-5"²¹¹ ou de "geração tranca-ruas", comprometia-se com propostas de contra-arte, unindo o inconformismo com o sistema da arte e com suas categorias à denúncia política.²¹² Ao atuarem como guerrilheiros, esses artistas expuseram-se ao risco e adotaram o imprevisto como estratégia de intervenção artística, imersos em uma "situação limite"²¹³, na qual os conceitos de obra e de arte já não permaneciam os mesmos e necessitavam ser reformulados.²¹⁴

"É preciso reinventar, começar de novo. Após ter regressado ao não ser, forjar um novo ser e uma nova percepção. O que levará a uma nova moral. Começar do zero, elaborar uma nova cartilha, um novo alfabeto"²¹⁵, escreve Moraes. O esforço para tanto veio sob a forma de eventos que marcariam a arte brasileira: a manifestação "Do Corpo à Terra", realizada paralelamente à exposição "Objeto e Participação", e os "Domingos da Criação". Antes, porém, a busca em prol de democratizar a arte, de

²¹⁰ LEITE, José Roberto Teixeira apud CAMPOFIORITO, Quirino. Salão da Bússola. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 7 nov. 1969. Sem indicação de página.

²¹¹ MORAIS, 1995. p. 307.

²¹² MORAIS, 1975, p. 103.

²¹³ Ibid., loc. cit.

²¹⁴ Ibid., loc. cit.

²¹⁵ Ibid., loc. cit.

levá-la ao âmbito público e estimular, por meio dela, o potencial criativo do homem comum, não necessariamente o tradicional frequentador de museus e galerias, fez eco na manifestação "Arte no Aterro".

3.1 ARTE NO ATERRO

Realizado no Aterro do Flamengo²¹⁶, entre os dias 6 e 28 de julho de 1968, o evento "Arte no Aterro – um mês de arte pública" foi organizado por Frederico Morais. Integrando o evento, uma exposição, em frente ao prédio do Pavilhão Japonês, de Jackson Ribeiro.²¹⁷ As esculturas desse artista, realizadas com sucata de ferro, foram depositadas sobre o chão, sem o uso do pedestal, tradicional peça para sustentação de obras de arte e, simbolicamente, um elemento que demarca a separação do espaço real do espaço da obra.

Dentro do prédio, simultaneamente à exposição de Jackson Ribeiro, ocorreram mostras de trabalhos do grupo Poema/Processo, com presença e participação do poeta Wladimir Dias Pino e do crítico mineiro Márcio Sampaio, além dos artistas Júlio Plaza, Dileny Campos, Wilma Martins, Ione Saldanha, Pedro Escosteguy e Miriam Monteiro. Como parte da programação do evento, foram ministradas aulas de arte e história da arte ao ar livre pelo seu organizador e por diferentes artistas. Aliás, vale ressaltar, "Arte no Aterro" é a experiência inicial de Morais a respeito da ideia de transformar os arredores do museu em sua extensão e promover nesse espaço atividades criativas.

"Arte no Aterro" também contou com a realização de happenings de artistas ligados à arte de vanguarda. Hélio Oiticica, por exemplo, coordenou a manifestação Apocalipopótese, que, de acordo com Frederico Morais, consistiu em um conjunto

²¹⁶ Famoso parque situado na Baía de Guanabara, no Rio de Janeiro, também conhecido como "Parque do Flamengo" ou "Parque Brigadeiro Eduardo Gomes". Com projeto paisagístico de Burle Marx, o parque reúne, em sua extensão, uma vasta área verde e espaços destinados ao lazer e às atividades culturais, como o MAM/RJ.

²¹⁷ MORAIS, 1995, p. 301.

de "acontecimentos simultâneos, gerados por obra de vários artistas, sem qualquer lógica explícita, senão a participação geral do público"²¹⁸. Para incentivar a interação do público com as obras, o próprio Frederico agiu como agente interativo, quando desfilou usando "Guevarcália" (Figura 3), parangolé em que Oiticica homenageou Che Guevara.



FIGURA 3 – OITICICA, Hélio. **Parangolé P19 Capa 15 "Guevarcália"**. 1968. Crítico Frederico Morais veste parangolé em "Apocalipopótese".

O intuito em Apocalipopótese era de reunir artistas da vanguarda brasileira, como Lygia Pape, Antonio Manuel e Rogério Duarte (autor do título Apocalipopótese), num evento marcado por ações calcadas pelo improvisado e que, segundo Hélio Oiticica, propunham a defasagem do conceito de obra de arte e de objeto, além de profundas mudanças na gestão dos eventos de arte por parte das entidades promotoras.²¹⁹ Em lugar do objeto, era sugerida a ideia de "proobjeto": conceito criado em 1968 pelo

²¹⁸ Ibid., loc. cit.

²¹⁹ OITICICA, Hélio. **Apocalipopótese**. Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=363&tipo=2>>. Acesso em: 26 mar. 2012.

artista gráfico, escritor e músico Rogério Duarte²²⁰, figura importante do Tropicalismo, e que se refere a uma "estrutura germinativa"²²¹, a qual não apenas possibilita a participação do espectador, mas se transforma com ela.

Vale ressaltar também o importante papel exercido pelo jornal "Diário de Notícias" – responsável pela promoção de "Arte no Aterro" –, pela liberdade dada a Frederico Morais, que atuava como colunista de arte do periódico, para a organização do evento. Esse foi amplamente divulgado junto aos populares, em diferentes pontos do Rio de Janeiro, como praias, ruas, cinemas e estádios.²²² Segundo Morais, um dos textos impressos no material distribuído afirmava que:

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. Pra tanto deve ver obras de arte. E conversar diretamente com os artistas, críticos e professores.²²³

A participação do espectador no processo criativo foi, assim, radicalizada. Em favor de uma arte efetivamente democrática e não hierárquica, buscou-se, primeiro em "Arte no Aterro", e depois em "Do Corpo à Terra" e nos "Domingos da Criação", a inclusão de um espectador não habituado a frequentar exposições em museus e galerias. Para aproximar a criação dessa figura geralmente excluída do debate sobre arte, ela deveria ir ao seu encontro, ultrapassar o espaço físico do museu – onde o excesso de formalidades pode inibir o "instinto lúdico"²²⁴ do espectador –, rumo a seu entorno.

No caso de "Do Corpo à Terra", esse deslocamento da arte do interior do espaço museológico para o lado de fora, em direção ao parque, à cidade e mesmo às áreas mais afastadas, na zona rural, não somente está presente nas proposições dos artistas participantes, como também expressa em sua proposta curatorial. "Do Corpo

²²⁰ Rogério Duarte apresentou um happening com cães amestrados, para o qual convidou um amestrador.

²²¹ FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2000. p. 177.

²²² MORAIS, 1995, p. 302.

²²³ Ibid., loc. cit.

²²⁴ Morais usa essa expressão no segundo parágrafo do manifesto "Do Corpo à Terra" para falar sobre a relação entre o homem e a criação, que ele considera fundamental. Cf. MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, 2008, p. 46.

à Terra" não foi pensado para ser um evento isolado, mas articulado à exposição "Objeto e Participação", realizada concomitantemente ao primeiro, na sala de exposições do Palácio das Artes, em Belo Horizonte. Ambos faziam parte da "Semana de Vanguarda", realizada no contexto do "Salão de Ouro Preto", em 1970, idealizado por Mari'Stella Tristão (também diretora do Setor de Artes Plásticas do Palácio das Artes), que convidou Frederico Morais para sua organização.²²⁵

À exceção dos anos anteriores, em 1970 o salão ocorreria na Grande Galeria do Palácio das Artes, com promoção da empresa Hidrominas, estatal responsável pela exploração dos recursos hidrominerais e pelo fomento do turismo em Minas Gerais. Naquela edição, o salão, que a cada ano abria inscrições para obras em uma categoria estética específica, seria dedicado à escultura. Frederico Morais, como seu organizador, no entanto, propôs à empresa promotora que o evento daquele ano reunisse as tendências mais atuais da arte da época. Sua proposta contemplou o objeto, cujas possibilidades poéticas eram então frequentemente debatidas por artistas, críticos e outros atores do campo da arte, em lugar da escultura, para o salão daquele ano.²²⁶

Se, por um lado, a escultura ou possui uma "estrutura representativa"²²⁷ (e mantém uma relação de exclusividade com aquilo que representa), ou é, no caso da escultura modernista, "autônoma e autorreferencial"²²⁸, o objeto, por outro lado, caracteriza-se por ser estruturalmente aberto e admitir a participação. Com o surgimento da Pop Art, nos anos 1950 e 1960, substituiu-se o objeto representado pelo apresentado, conforme lembra Morais²²⁹. Nesse sentido, para o crítico, em artigo citado por Márcio Sampaio, em 1967, ele demarca "uma nova situação existencial do homem, um novo humanismo"²³⁰, e configura-se como o meio mais adequado para lidar com as questões da arte pós-moderna.²³¹

²²⁵ SEFFRIN, 2004, p. 116.

²²⁶ Ibid., loc. cit.

²²⁷ MORAIS, 1975, p. 36.

²²⁸ KWON, MIWON. Um lugar após o outro: anotações sobre site specificity. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, ano 25, n. 17, p. 166-187, 2008. p. 167.

²²⁹ MORAIS, 1975, p. 37.

²³⁰ MORAIS, Frederico apud SAMPAIO, Márcio. Dos males que a caixa faz. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, 8 abr. 1967.

²³¹ Um trecho muito semelhante a esse está presente no texto escrito por Morais para a apresentação da mostra "Vanguarda Brasileira", de 1966. Cf. MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, 2008, p. 30.

É possível estabelecer relações entre a crença de Frederico Morais no aparecimento de um novo Homem, dotado de uma maneira absolutamente nova de perceber o mundo e de nele intervir (questões essas que teriam o problema do objeto e a participação do espectador como indícios de sua manifestação no campo da arte), e o pensamento de Herbert Marcuse. Em "Eros e civilização"²³², de 1955, o filósofo escreveu, a partir da releitura crítica dos postulados freudianos, sobre o caráter repressivo da sociedade afluenta, que manipula e controla o homem, restringindo sua busca pelo prazer e subjugando seus instintos.

Como superação desse modelo de sociedade, o filósofo propõe o que seria um novo ponto de partida, uma civilização não repressiva, a qual surgiria da reconciliação entre homem e natureza. Enfim, uma nova humanidade. Para isso, a fantasia (ou imaginação) desempenharia um papel fundamental por sua capacidade de conectar os instintos reprimidos do homem à sua consciência.²³³ Na medida em que se sabe do grande interesse naquele momento em torno das ideias de Marcuse, uma das principais figuras ligadas à contracultura, cogita-se a hipótese de Morais ter se interessado por algumas discussões levantadas pelo pensador, entre as quais aquela acima mencionada.

Do mesmo modo que Marcuse, Morais também deseja um novo homem. Para o crítico, este último seria imaginativo e capaz de intervir criativamente no ambiente. O despertar dessa nova humanidade viria por meio da experiência da arte e o condicionamento perceptivo proporcionado por ela. Por isso, a necessidade de abrir o processo criativo à participação do espectador e de buscar democratizar o acesso a essa experiência.

Retornando ao problema do objeto, vale acrescentar que Frederico Morais o compreende como situação artística, e não como uma nova categoria estética.²³⁴ Do contrário, acredita-se, o surgimento do objeto não implicaria em quebra de paradigmas, tal como quer enfatizar Morais, mas na ratificação da tradição. Essa crítica contra a institucionalização do objeto esteve em evidência à época.

²³² MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização**. 6. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

²³³ *Ibid.*, p. 132-133.

²³⁴ MORAIS, 1975, p. 37.

Como exemplo disso, cita-se a polêmica em torno do concurso de caixas promovido pela Petite Galerie, em 1967, no Rio de Janeiro. Alguns críticos e artistas ligados à vanguarda se insurgiram contra o que chamaram de sua "caixificação".²³⁵ Em artigo, Márcio Sampaio menciona que Frederico Moraes protestou contra o evento e aquilo que ele, em sua perspectiva, representava: "uma tentativa de institucionalização da vanguarda brasileira"²³⁶ por meio da fabricação de uma falsa vanguarda, pois reduzia a arte de vanguarda ao fato formal.

A mostra "Objeto e Participação" retoma essas questões acerca do objeto, as quais foram certamente importantes para a arte da década de 1960, e que em 1970, ano da exposição, ainda o eram. Porém, àquela altura, o objeto já havia sido assimilado ao circuito, tanto que "Objeto e Participação" não causou controvérsias. Esse, entretanto, não foi o caso de "Do Corpo à Terra", como será visto ainda neste capítulo.

3.2 OBJETO E PARTICIPAÇÃO E DO CORPO À TERRA

"Objeto e Participação" foi inaugurada em 17 de abril de 1970 e teve duração de um mês. Na programação da mostra, estava prevista a realização de conferências com a participação dos artistas convidados.²³⁷ A exposição reuniu trabalhos como, por exemplo, o de José Ronaldo Lima – também participante em "Do Corpo à Terra". Suas "Caixas Olfativas", apresentadas na mostra, formavam um conjunto de recipientes feitos de madeira policromada, cujo conteúdo permanecia invisível ao espectador. Dentro delas, o artista havia inserido materiais orgânicos com diferentes odores, dotando cada objeto de uma particularidade olfativa. Dada a estreiteza das caixas, o acesso manual ao seu conteúdo permanecia bloqueado. Com isso, o

²³⁵ Segundo Frederico Moraes, a reação dos artistas e críticos contra o concurso teve como consequência a realização da exposição "Nova Objetividade Brasileira" (1967), no MAM/RJ.

²³⁶ MORAIS apud SAMPAIO, 1967.

²³⁷ MORAIS, Frederico. Arte no parque: Do Corpo à Terra. **Diário da Tarde**, Rio de Janeiro, 8 abr. 1970. Sem indicação de página.

artista estimulava que a experiência do espectador se desse pelo sentido do olfato (Figura 4).

Segundo Frederico Moraes, o artista criava, desse modo, uma espécie de "alfabeto olfativo"²³⁸, possibilitado pela combinação das diferentes experiências que poderiam ser proporcionadas no momento da fruição do espectador. Há ainda, nesse caso, uma aposta do artista de ruptura com a hierarquia perceptiva, a qual atribui à visão primazia sobre os demais sentidos, e a que esse espectador é condicionado pela postura contemplativa e alienante exigida no trato com a obra de arte tradicional, fechada à participação.

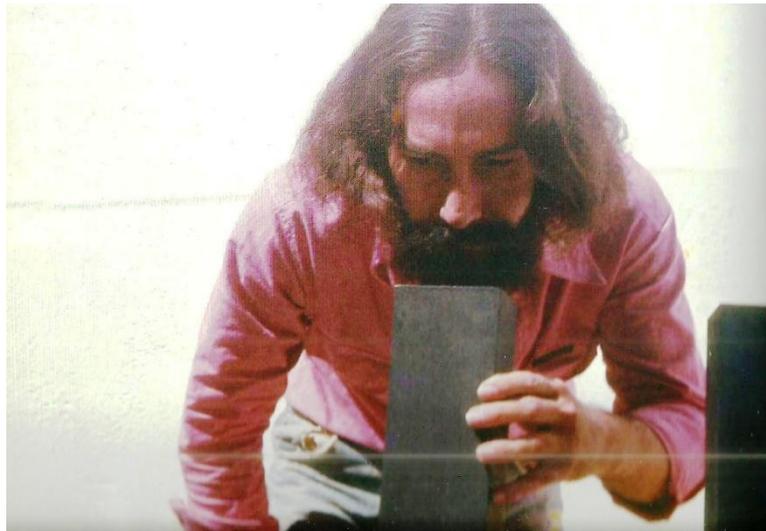


Figura 4 – LIMA, José Ronaldo. **Caixas olfativas**. 1970.

A emancipação da experiência sensorial do espectador vem também à tona na proposta de Teresinha Soares para a exposição, chamada "Ela me deu bola". A artista, que já mostrava em seus trabalhos anteriores interesse pela questão do corpo (em especial, o feminino), depositou três camas manipuláveis contendo formas ilustradas no Palácio das Artes, sobre as quais os espectadores eram convidados a se deitar.

²³⁸ MORAIS apud RIBEIRO, 1997. p. 248.

Ademais, alguns dos trabalhos apresentados em "Objeto e Participação" tinham caráter conceitual. Como exemplo disso, cita-se o caso de Thereza Simões, cujo trabalho, consoante destaca Paulo Reis²³⁹, problematizou o espaço expositivo. A artista interviu nas paredes do Palácio das Artes carimbando inscrições, algumas delas em referência à situação sociopolítica da época, gesto esse que salientou a não neutralidade da arte e do espaço museológico. Já Umberto Costa Barros realizou seu trabalho não na sala de exposições, mas em um local ainda em obras, no subsolo do Palácio das Artes, cuja inauguração ocorreria somente em 1971²⁴⁰. Lá o artista construiu pilhas de tijolos e de outros objetos encontrados em meio às obras.



Figura 5 – CAMPOS, Dileny. **Paisagem e Subpaisagem**. 1970.

É importante ressaltar a proposta de Dileny Campos (Figura 5) para "Objeto e Participação", pois ela será citada por Frederico Moraes em seu trabalho "Quinze Lições de Arte e História da Arte", em "Do Corpo à Terra". O artista instalou setas, na entrada do Palácio das Artes, numa das quais se lia a palavra "paisagem" e, na

²³⁹ REIS, 2004, p. 185.

²⁴⁰ Vale ressaltar que, em 1970, foi inaugurada apenas a Grande Galeria, espaço para o qual se realizou a maioria dos trabalhos de "Objeto e Participação".

outra, a expressão "subpaisagem". A primeira seta apontava na direção da rua e a segunda, para baixo.²⁴¹ Segundo Paulo Reis²⁴², esse trabalho ressalta, ao mesmo tempo, não somente a própria cidade para além do espaço expositivo, mas também uma paisagem soterrada ou passível de ser revelada. Rodrigo Vivas Andrade²⁴³ lembra que o Palácio das Artes ainda se encontrava em obras naquele momento, o que tornava legítimo o uso de placas sinalizadoras no local para orientação dos pedestres.

Dileny Campos, em proposições anteriores, construiu esculturas ambientais com objetos descobertos em escavações realizadas no espaço urbano, tais como restos de asfalto, ferro, brita e canos.²⁴⁴ À época, o crítico Walmir Ayala definiu essas "subpaisagens" de Dileny Campos, conforme afirma a pesquisadora Marília Andrés Ribeiro²⁴⁵, como uma "poética da arqueologia do urbano". Além dos citados, também atuaram em "Objeto e Participação" os seguintes artistas: Carlos Vergara, Franz Weissmann, Luciano Gusmão, Marcello Nitsche, Nelson Leirner, Guilherme Vaz, Ione Saldanha, Odila Ferraz, Cláudio Paiva, George Helt, Orlando Castaño, Manoel Serpa, Manfredo de Souzannetto e Yvone Etrusco.²⁴⁶

A manifestação coletiva "Do Corpo à Terra", por sua vez, ocorreu entre os dias 17 e 21 de abril, fora do Palácio das Artes: no Parque Municipal de Belo Horizonte, local onde essa instituição se situa, em algumas ruas da cidade e na região da Serra do Curral. Além de Frederico Morais, que também atuou como artista na manifestação, outros nomes, entre os quais alguns bastante relevantes para a arte brasileira daquele momento, participaram dela – sendo que a maioria deles era à época constituída de jovens artistas. São eles: Cildo Meireles, Artur Barrio, Hélio Oiticica, Lee Jaffe, Luís Alphonso, José Ronaldo Lima, Luciano Gusmão, Dilton Araújo, Lotus Lobo, Alfredo José Fontes, Eduardo Ângelo e Décio Noviello.

²⁴¹ REIS, op. cit., p. 184, nota 9.

²⁴² Ibid. p. 184-185.

²⁴³ ANDRADE, Rodrigo Vivas. Os salões municipais de belas-artes e a emergência da arte contemporânea em Belo Horizonte: 1960-1969. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008. Sem indicação de página. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=000434014>>. Acesso em: 8 abr. 2012.

²⁴⁴ RIBEIRO, 1997, p. 212.

²⁴⁵ Ibid., loc. cit.

²⁴⁶ MORAIS apud RIBEIRO, 1997, p. 147.

Morais ainda elaborou e distribuiu no local o chamado manifesto "Do Corpo à Terra", no qual reflete, em nove parágrafos, sobre as questões que permearam a realização do evento. De reconhecida importância para as artes plásticas do País, a manifestação causou polêmica devido ao caráter radical dos trabalhos realizados: "ações, eventos, rituais, manifestações"²⁴⁷, consoante os define Moraes. Entretanto, a relevância de "Do Corpo à Terra" não se restringe apenas aos ousados trabalhos dos artistas participantes.

A proposta do evento foi igualmente inovadora, por motivos que Moraes enumera em texto publicado em 2001:

(...) 1 – pela primeira vez, no Brasil, artistas são convidados não a expor obras já concluídas, mas a criá-las diretamente no local e, para tanto, recebem passagens, hospedagem e ajuda de custo; 2 – se no Palácio das Artes há um vernissage com hora marcada, no Parque, os trabalhos se desenvolvem em locais e horários diferentes, o que significa dizer que ninguém, inclusive os artistas, presenciou a totalidade das manifestações individuais; 3 – os trabalhos realizados no Parque, nele permaneceram até sua destruição, acentuando o caráter efêmero das propostas; 4 – a divulgação foi feita por meio de volantes, distribuídos nas ruas e avenidas de Belo Horizonte, bem como nos cinemas, teatros e estádios de futebol, tal como já ocorrera com Arte no Aterro. Finalmente, também, pela primeira vez, um crítico de arte atuava simultaneamente como curador e artista.²⁴⁸

Tais novidades introduzidas por "Do Corpo à Terra" demonstram bem como a manifestação, apesar de articulada à mostra "Objeto e Participação", diferencia-se dessa. E ao realizar os dois eventos simultaneamente e de modo integrado, Frederico Moraes explicitou o quão singulares eram cada uma dessas duas propostas, reveladoras de duas visões diferenciadas sobre a arte e seu contexto. E ademais, sobre o modo de agir do homem no mundo.

Se o crítico já enxergava no objeto e nas implicações relativas à participação do espectador uma nova situação existencial, como discutido, as ações efêmeras de "Do Corpo à Terra" são realizadas, segundo ele, pelos "bárbaros de uma nova raça"²⁴⁹. Estes últimos atuam radicalmente, fazem uso de materiais precários,

²⁴⁷ MORAIS, 1975, p. 104.

²⁴⁸ Cf. INSTITUTO ITAÚ CULTURAL, 2001.

²⁴⁹ É visível o tom superlativo usado por Moraes no trecho citado. Vale lembrar que essa fala está imersa no contexto da contracultura, quando a procura por mudanças políticas, sociais e

posicionam-se à margem do *establishment* e buscam dismantelar antigos modelos de comportamento, agindo contra a "velha ordem"²⁵⁰, que se interessa em manter as regras tradicionais do sistema da arte.

Entra-se aí em uma importante questão intrínseca à "Do Corpo à Terra": seu caráter de resistência, denúncia e engajamento político. Muitos trabalhos realizados tinham tal caráter explícito, que era amplificado ainda mais devido à situação política do País à época, com o AI-5 em pleno vigor. No próprio manifesto escrito por Moraes, o crítico aborda, em diversos momentos, a relação fundamental entre a arte e as esferas social e política.

Logo no parágrafo inicial do manifesto, Moraes defende a arte como parte integrante de uma Nação e afirma ser inconcebível desconsiderar o papel da arte para ela. De acordo com ele, ao governo cabe a tarefa de também se empenhar para que a arte seja acessível a todos.²⁵¹ Essa concepção encontra eco em um artigo anterior do crítico, publicado em 1962, no jornal "Estado de Minas", quando Moraes ainda vivia em Belo Horizonte.

Nesse artigo, de título "Não se vive só de feijão"²⁵², ele sugere medidas aos candidatos a prefeito da cidade, visando às ações em favor das artes e cultura locais. Nesse sentido, o crítico coloca a arte no mesmo patamar de importância de outras questões mais imediatas, como a melhoria no ensino primário, a gastroenterite²⁵³ e a fome. Isso porque, em sua perspectiva, a arte é ferramenta de conscientização e libertação de um povo. O crítico cita ainda as vantagens que a valorização da arte poderia propiciar ao município, como sua utilidade em ações sociais e educativas e em sua promoção.

comportamentais, e a crença de que elas chegariam às vias de fato era forte. No entanto, a expressão usada pelo crítico não é de todo utópica: "Do Corpo à Terra" foi, sim, um marco na arte brasileira e trouxe em evidência não apenas uma nova geração de artistas, mas também novas questões, como as relativas à desmaterialização da arte e à arte pública. Cf. MORAIS, 1975, p. 104.

²⁵⁰ MORAIS, loc. cit.

²⁵¹ MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, 2008, p. 46.

²⁵² MORAIS, Frederico. Não se vive só de feijão. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 22 set. 1962. Sem indicação de página.

²⁵³ Doença infecciosa que atingia muitos habitantes das áreas carentes de Belo Horizonte nos anos 1960.

Como se pode perceber, Morais vê a relação entre arte e sociedade como prioritária, pois qualifica a primeira – retorna-se agora ao manifesto de 1970 – como "necessidade vital do homem"²⁵⁴, o exercício da liberdade. Nesse ínterim, todo homem é criador e seu instinto lúdico deve ser estimulado. A repressão a esse instinto interferiria na vitalidade social. Conforme já abordado, também Marcuse enxerga a arte como um poder libertador. Para ele, a imaginação é capaz de transformar a realidade. Marcuse²⁵⁵ atrela à imaginação a capacidade de romper com a força alienadora da ideologia da repressora sociedade afluyente, pois a primeira protesta e desafia o *establishment*. E é apenas desse modo, contra toda e qualquer ordem estabelecida, inclusive a do próprio agir revolucionário, que a arte cumpre sua função.

Se Morais, por sua vez, estabelece o apoio à arte como responsabilidade de todos, até mesmo do governo²⁵⁶, ele não parece fazê-lo para estimular uma intervenção desse na produção artística, direcionando-a ao panfletismo partidário. Contudo, é possível questionar o caráter contraditório dessa tentativa do crítico de empenhar-se em prol de uma arte livre e marginal, criada a partir das próprias condições adversas, como fruto da precariedade e, simultaneamente, propor ajuda governamental.

Ademais, Morais, assim como Marcuse, reivindica à arte um papel relevante na constituição de uma sociedade livre, o que a torna assunto prioritário para qualquer governo que se preocupe com tal projeto. E, nesse sentido, o manifesto de Morais parece conter uma crítica velada direcionada ao Governo Militar. É de conhecimento geral que naquele período de censura e perseguição política a Ditadura cometeu uma série de atos danosos para a arte brasileira, especialmente a arte de vanguarda. Entre tais atos, estão: o fechamento da "II Bienal da Bahia", em 1968, no dia seguinte à sua abertura; e a censura à mostra da representação brasileira à "Bienal de Paris", no MAM/RJ, no ano de 1969, e que teve por consequência o boicote Internacional à "X Bienal de São Paulo" e às suas edições subsequentes. Fora isso, a repressão a artistas, críticos e demais profissionais da arte era habitual.

²⁵⁴ MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, 2008, p. 46.

²⁵⁵ MARCUSE, 2005. p. 261.

²⁵⁶ MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, op. cit., p. 51, nota 107.

Em "Do Corpo à Terra", por exemplo, houve o caso da perseguição policial a Lotus Lobo, jovem artista cuja proposição consistia na feitura de um pequeno canteiro. A ideia da artista era de plantar sementes de milho para vê-las "crescendo e florindo num lugar inusitado"²⁵⁷, para que, com o passar do tempo, elas pudessem sutilmente se integrar aos jardins do parque. A proposta, no entanto, não tomou a direção desejada pela artista, devido à sua falta de conhecimento de agricultura e as ameaças sofridas por parte da polícia, a qual ia com frequência ao parque durante a manifestação.²⁵⁸

Muitos trabalhos realizados em "Do Corpo à Terra", diferentemente da proposta ecológica de Lotus Lobo, tinham conotação política. O já abordado trabalho de Arthur Barrio, "Situação T/T1", para a qual o artista interviu com suas "trouxas ensanguentadas" no Ribeirão Arrudas, gerando bastante alvoroço no local, é um exemplo.²⁵⁹ Igualmente polêmico foi o ritual "Tiradentes: totem-monumento ao preso político" (Figura 6), de Cildo Meireles.



Figura 6 – MEIRELES, Cildo. **Tiradentes**: totem-monumento ao preso político. 1970.

²⁵⁷ LOBO apud RIBEIRO, 1997, p. 222-223.

²⁵⁸ Ibid., loc. cit.

²⁵⁹ Para ler mais sobre esse trabalho, consulte o segundo capítulo desta dissertação.

O artista prendeu galinhas vivas a um poste, em cuja extremidade superior foi colocado um termômetro. Elas foram, então, incendiadas na presença de grupo de pessoas, em 21 de abril daquele ano, dia do herói nacional cujo nome aparece no título do trabalho.²⁶⁰ O pesquisador Paulo Reis²⁶¹ chama a atenção para a associação que Cildo Meireles faz entre o herói nacional cultuado pela Ditadura Militar e os perseguidos políticos, de modo a desvincular sua imagem do regime opressor e torná-lo, novamente, símbolo de contestação.

A radicalidade do trabalho de Cildo Meireles chocou alguns dos presentes e causou indignação entre eles, talvez por sua incompreensão da não gratuidade da ação praticada; ou, ainda, por sua alienação diante da gravidade da situação vivida no País. Até mesmo Mari'Stella Tristão, da diretoria do Palácio das Artes, criticou o ritual e o qualificou como um episódio lamentável. O ritual realizado por Cildo Meireles foi certamente agressivo e assim, pensa-se, tinha de o ser. Ele, quando visto em conjunto com as reações suscitadas, revela o pudor hipócrita presente na sociedade brasileira, que se escandalizava com o sacrifício de dez galinhas – um ato inegavelmente brutal –, mas se omitia diante da perseguição, da tortura e do assassinato de opositores²⁶² do Regime, homenageados pelo artista como mártires da liberdade.

Luís Alphonsus também realizou um trabalho de explícito caráter contestatório. Intitulado "Napalm", em referência a tais bombas incendiárias utilizadas pelo exército dos Estados Unidos durante a Guerra do Vietnã, o happening do artista consistiu na queima de uma faixa de plástico de 15 metros de comprimento, estendida sobre o gramado do parque. Após o ato, restaram os vestígios da ação impressos na grama: sobras de plástico e grama incendiados, como os corpos das muitas vítimas da Guerra.

José Ronaldo Lima, que também expôs em "Objeto e Participação", entrevistou sobre um trecho do gramado do parque e sobre a passagem para pedestres com as palavras "vermelha" e "gramática", destacando da primeira o fragmento "ver", e da

²⁶⁰ REIS, 2004, p. 195.

²⁶¹ Ibid., p. 196.

²⁶² Muitos desses opositores eram queimados ou submetidos a choques elétricos quando torturados pelos agentes da repressão.

segunda, "grama". O artista fez, dessa forma, uso de um recurso comum à poesia visual: a paranomásia, figura estilística relacionada ao emprego de palavras de grafia ou de sonoridade semelhante. Ao lado, ele depositou 80 jornais velhos com notícias referentes à Guerra do Vietnã e à Revolução Cultural Chinesa.

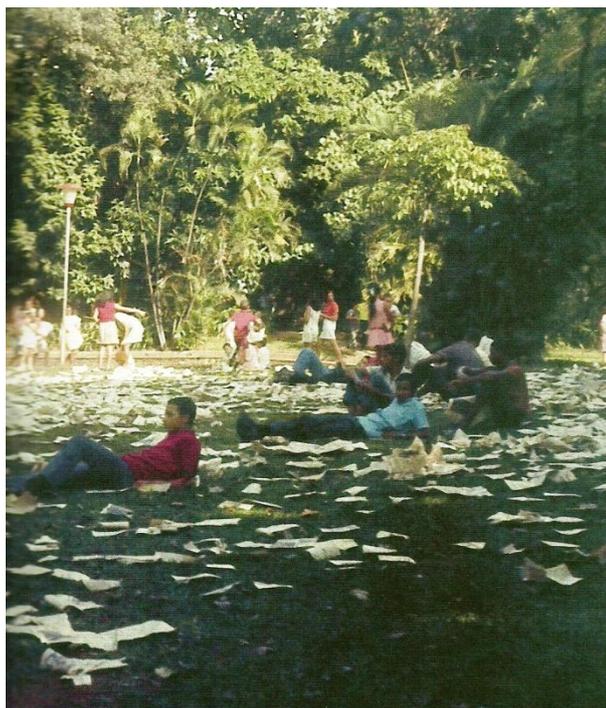


Figura 7 – ÂNGELO, Eduardo. **Sem título.** Ação com jornais velhos espalhados sobre o gramado do Parque Municipal de Belo Horizonte. 1970.

Já Eduardo Ângelo (Figura 7) promoveu uma ação com folhas de jornais espalhadas sobre o gramado do parque, algumas das quais continham notícias sobre a perseguição política no País. Dessa maneira, os usuários do parque, mesmo em um momento de descanso ou de descontração, poderiam ter acesso às informações sobre a situação política brasileira. Décio Noviello, por seu turno, utilizou granadas de sinalização coloridas em seu happening, chamado de "Manual técnico – munições químicas". A primeira experiência com essas granadas, conta o artista, foi no Palácio das Artes, com o intuito de fazer uma apropriação da mostra que ocorria lá dentro; depois, o artista repetiu essa ação na área gramada do Parque Municipal de Belo Horizonte.

Dois trabalhos foram realizados por Dilton Araújo. Em um deles, o artista arremessou pedras de cal sobre a grama, manchando-a de branco. No outro trabalho, ele cercou o terreno do Parque Municipal com uma corda, apropriando-se, conforme ressalta Frederico Morais²⁶³, de todo um conjunto composto pelo próprio evento de que participava, pela mostra paralela "Objeto e Participação" e por artistas, público, obras, funcionários, passantes e, ainda, metaforicamente, pela própria instituição museológica, pois o Palácio das Artes localiza-se dentro do Parque Municipal. Enfim, uma tentativa de apropriação do sistema da Arte.

Do mesmo modo, Luciano Gusmão propôs dois trabalhos para a manifestação. Para a proposta "Reflexões", Gusmão caminhou no Parque Municipal com um espelho em mãos, objetivando investigar a relação entre o objeto e sua imagem refletida.²⁶⁴ Para o outro trabalho, "Transpiração", o artista depositou sobre a grama do parque um pedaço de plástico. Seu intuito foi o de pesquisar o processo físico transformador pelo qual o conjunto plástico/grama passaria.

O artista estadunidense Lee Jaffe participou de "Do Corpo à Terra" ao colaborar na execução de uma proposta que, segundo Frederico Morais, foi idealizada por Hélio Oiticica. Oiticica, posteriormente, negou sua autoria, pois se sentia incomodado, de acordo com Morais²⁶⁵, com a denominação "geração tranca-ruas", usada por Francisco Bittencourt para se referir aos artistas atuantes em "Do Corpo à Terra". Seu trabalho, de modo diverso dos demais apresentados em "Do Corpo à Terra", foi realizado na região da Serra do Curral, bem distante do movimentado centro de Belo Horizonte, onde se situa o Parque Municipal.

²⁶³ MORAIS, 1975, p. 104.

²⁶⁴ GUSMÃO apud RIBEIRO, 1997. p. 231.

²⁶⁵ Segundo Morais, Lee Jaffe teria sido apenas um executor da ideia de Hélio Oiticica, que não pôde ir à Belo Horizonte na ocasião. Em carta endereçada a Lygia Clark, no entanto, Hélio conta que não participou de "Do Corpo à Terra", mas apenas indicou o nome de Lee Jaffe, e se justifica dizendo que "quem conhece minha evolução e minhas ideias vê que [o trabalho] nada tem a ver comigo". O artista prossegue em sua carta reclamando da insistência de Morais em citá-lo como artista participante da manifestação e indignado com o uso de seu nome em "artiguinhos sublitteratos mencionando a miséria brasileira e outras coisas reacionárias (...)", provavelmente, em referência ao artigo de Francisco Bittencourt. Para Morais, o artista renega esse trabalho pois não gostou da denominação "geração tranca-ruas", usada por Bittencourt, mais apropriada para artistas como Artur Barrio. Cf. OITICICA, Hélio. Lygia, 2.8.1970. In: FIGUEIREDO, Luciano (Org.). Lygia Clark, Helio Oiticica: Cartas. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. p. 162-163; Cf. nota 95.

No local, Lee Jaffe (Figuras 8 e 9) construiu uma pequena trilha feita de açúcar sobre o solo marcado por outras trilhas, estas últimas deixadas pelas retroescavadeiras usadas pelas companhias mineradoras para extração de minério de ferro. O intuito do projeto era documentar regularmente a transformação da trilha de açúcar no processo de sua incorporação pelo ecossistema da região. Contudo, a documentação não pôde ser realizada conforme planejado devido à destruição da trilha pelas máquinas das mineradoras, que circulavam pelo local.



Figuras 8 (acima) e 9 (abaixo) – OITICICA, Hélio; JAFFE, Lee. **Trilha de açúcar**. 1970.

Outro participante de "Do Corpo à Terra" foi Alfredo José Fontes, que expôs caixotes vazados e policromados de madeira, cujos títulos indicavam posicionamentos políticos (esquerda, direita, volver). Também Frederico Morais participou como

artista em "Do Corpo à Terra". No entanto, seu trabalho, a intervenção urbana "Quinze lições de arte e história da arte", será discutido apenas no terceiro capítulo desta dissertação, onde serão abordadas algumas das propostas referentes à "Nova Crítica".

É preciso ressaltar que Moraes frisa, em seu manifesto, o panorama indefinido no qual a arte se encontrava naquele momento. Como o homem e a vida, pensa, também a arte caminha para múltiplas direções, entre elas, as do objeto e da desmaterialização. Sobretudo, o crítico estabelece a necessidade de trazer novamente ao âmago da arte a terra e seus elementos em toda sua precariedade para que se construa uma "nova geografia e uma nova história"²⁶⁶. O homem, desse modo, utopicamente reinventado, é bom, despojado, criador, pacífico e livre.²⁶⁷

Se a arte, nessa perspectiva, corrobora para a construção desse porvir visionário como instrumento de ativação dos sentidos, o museu de arte deve, logo, assumir um importante papel mediador, comprometendo-se em criar as circunstâncias necessárias para democratizar o exercício da criação, segundo escreveu Frederico Moraes²⁶⁸ em seu manifesto de 1970. No citado artigo de 1962, o crítico já propunha que a instituição museológica, para além de local para exposição de obras, fosse um "organismo dinâmico"²⁶⁹, "um centro irradiador de cultura"²⁷⁰.

Moraes vai ainda mais longe quando declara no manifesto "Do Corpo à Terra" que a cidade é a extensão natural do museu, o qual, para cumprir sua função, deve considerá-la como tal, transferindo algumas de suas atividades para o extramuros, a fim de se incorporar plenamente à vida cotidiana, a ponto de "tornar-se invisível pelo excesso de sua presença"²⁷¹. Nesse contexto, o museu é encarado pelo crítico como

²⁶⁶ MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, 2008, p. 51.

²⁶⁷ Ibid., loc. cit.

²⁶⁸ Ibid., p. 46.

²⁶⁹ MORAIS, 1962.

²⁷⁰ Ibid.

²⁷¹ Essa ideia foi inspirada nas conjecturas do psiquiatra Franco Basaglia, quem defendia uma reforma na psiquiatria e propunha uma sociedade onde não houvesse manicômios, consoante relatou Moraes no seminário "Reconfigurações do público: arte, pedagogia e participação", ocorrido no MAM/RJ, em novembro de 2011. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=xDVI_t5EzD8>. Acesso em 20 abr. 2012.

um propositor de situações artísticas a serem pluralizadas no âmbito do próprio espaço urbano.

Essa premissa parece ser um importante alicerce do projeto de Morais de levar a arte à rua, local onde efetivamente estará ao alcance de todos sob a forma de experiência viva. Em contraposição ao templo intocável que resguardava a obra de arte, a rua, como extensão do museu, não discrimina a arte da não arte, o que abre um grande leque de possibilidades aos artistas, permitindo-os radicalizar sempre mais.²⁷² Para o espectador, ela proporciona uma experiência mais plena e livre, pois reconecta a experiência estética às experiências da vida cotidiana.

Essas questões permeavam não apenas "Arte no Aterro" e, de modo ainda mais evidente, "Do Corpo à Terra", em seus rituais, happenings e situações propostas, mas estavam igualmente no cerne dos "Domingos da Criação", uma série de eventos também organizada por Frederico Morais em 1971. Trazendo novamente à tona o problema da instituição museológica e do seu papel na criação das condições necessárias à experiência estética do espectador, os "Domingos" atraíram ao museu um público variado e numeroso.

3.3 DOMINGOS DA CRIAÇÃO

De janeiro a julho de 1971, ocorreram as seis edições dos "Domingos da Criação" no MAM/RJ. Cada uma dessas tinha como tema um material específico, como se pode observar pelos seus títulos: "Um domingo de papel"; "O tecido do domingo"; "O domingo por um fio"; "Domingo terra a terra"; "O corpo e o domingo"; e "O som do domingo", aqui dispostos em ordem cronológica de realização.²⁷³ A precariedade

²⁷² Morais diz isso acerca do trabalho de Artur Barrio. MORAIS, Frederico. Morreu Narciso, a arte está na rua. **Diário da Tarde**, Rio de Janeiro, 9 jan. 1970. Sem indicação de página.

²⁷³ Segundo relata Frederico Morais, foram estas as datas de realização dos eventos: 24 de janeiro, 17 de março, 29 de março, 25 de abril, 28 de maio e 29 de julho de 1971. Em outubro de 2010, houve uma proposta de reedição dos "Domingos da Criação", também realizada no MAM/RJ, com participação de Frederico Morais. Cf. MORAIS, 2010.

desses materiais (o papel, o tecido, o fio, a terra, o corpo e o som) e a novidade do seu uso na criação artística eram fatores comuns entre eles.

Um dos propósitos da série era refletir sobre o conceito de "Domingo" e sua relação com o lazer. Para Frederico Morais, seu organizador, ambos se inserem em um contexto social marcado por um lazer artificial e pouco criativo²⁷⁴. Com os "Domingos", Morais propunha ao público participante dos eventos, em detrimento desse esquema alienador, uma alternativa de lazer criativo, constituído por atividades lúdicas coordenadas por artistas, em contato direto com o público. Entre os artistas participantes, destacam-se: Carlos Vergara, Paulo Roberto Leal, Antonio Manuel, Lygia Pape, João Carlos Goldberg, Ascânio MMM, Maurício Salgueiro, Osmar Dillon, Ivan Serpa, Eduardo Ângelo, Paulo Herkenhoff, Wilma Martins e Amir Haddad.

Conforme já mencionado, os "Domingos" foram bastante criticados pela crítica mais conservadora – Walmir Ayala, Clarival do Prado Valadares e Marc Berkowitz –, responsável por algumas das colunas de artes plásticas dos jornais cariocas. Em artigo de 1971, Márcio Sampaio²⁷⁵, que apoiava a proposta de Frederico Morais, ironizou as críticas lançadas pelo Jornal do Brasil e o próprio jornal – além de seu crítico, Walmir Ayala –, o qual divulgou que o evento seria uma "bagunça".

Várias questões enumeradas por Morais estiveram na origem da proposta dos "Domingos", como: a ideia de que todos os materiais, mesmo os mais precários, são válidos para a criação; a defesa da criatividade como algo comum a todos, embora ela seja muitas vezes reprimida; o entendimento da arte contemporânea não como um produto acabado, mas como atividade; e a procura por aproximar o artista e a criação do público. Ademais, sugeria-se um novo olhar sobre o papel do museu de arte, visto como um propositor de atividades atuando no cotidiano da cidade, tal como ocorrera, por exemplo, em "Do Corpo à Terra".²⁷⁶

²⁷⁴ MORAIS, 1995, p. 319-320.

²⁷⁵ SAMPAIO, Márcio. Paiê, me leva no museu. Ah me leva, paiê, me leva. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, 8 maio 1971. Sem indicação de página.

²⁷⁶ Ibid.

Em palestra realizada em 2011, Frederico Moraes relata, entre outras coisas, que os "Domingos" (Figura 10) foram idealizados por ele como uma extensão das atividades educativas promovidas pelo MAM/RJ, onde era diretor do setor de cursos desde 1969 – e criara, nesse mesmo ano, ao lado dos artistas Guilherme Vaz, Luiz Alphonsus e Cildo Meireles, a Unidade Experimental do museu, a qual funcionava como um laboratório de experiências plurissensoriais. Concomitantemente, acrescenta, era uma forma de contestar o ensino de arte tal como ocorre nas escolas de Belas-Artes, onde ele se estabelece por meio da relação hierárquica entre professor e aluno.²⁷⁷



Figura 10 – **Domingos da criação**. Série de seis eventos organizados por Frederico Moraes, no MAM/RJ. 1971.

Moraes conta que uma pesquisa organizada por ele com o intuito de traçar o perfil do público visitante do MAM/RJ, no âmbito das atividades promovidas pela Unidade Experimental, buscou compreender o porquê de sua ida ao museu. Diante do resultado da pesquisa, revelando que, muitas vezes, as pessoas simplesmente iam

²⁷⁷ Debate com Frederico Moraes realizado no âmbito do seminário "Reconfigurações do público: arte, pedagogia e participação", ocorrido em novembro de 2011, no MAM/RJ. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=xDVI_t5EzD8>. Acesso em: 20 abr. 2012.

ao museu sem saber sua motivação, Morais chegou à seguinte conclusão: a visita delas, não raro, mais que para ver uma exposição, era motivada pelo desejo de tentar encontrar, no museu, uma resposta para seus problemas pessoais.²⁷⁸

Essa constatação, somada às ideias anteriormente explicitadas, impulsionaram a concepção desses eventos, cuja realização se deu dentro de uma dimensão lúdica. Dária Jaremtchuk²⁷⁹, porém, percebe os "Domingos" como um fenômeno também político. Para ela, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) – com as edições da "Jovem Arte Contemporânea" (JAC), organizadas por Walter Zanini –, e a Pinacoteca do Estado de São Paulo formaram, à época, uma rede pequena, mas expressiva, de resistência ao circuito oficial da arte, este último comprometido com o mercado de arte e com a própria ditadura. Um exemplo disso seria o apoio dado à arte de vanguarda por essas três instituições, como ocorrido no caso dos "Domingos".²⁸⁰

A questão do papel do museu diante da produção artística dos anos 1960 e 1970, como já visto, instigava Morais. Para ele, a concepção de "museu de arte pós-moderna"²⁸¹, conforme designa, seria similar à noção do museu como centro de sensibilidade ou centro de informação.²⁸² O museu de arte pós-moderna é, segundo Morais, "organismo vivo"²⁸³ e "laboratório de experiências", onde se promovem atividades interdisciplinares e plurissensoriais, capazes de estimular o instinto lúdico

²⁷⁸ Ver nota 277.

²⁷⁹ JAREMTCHUK, Dária. Espaços de resistência: MAM do Rio de Janeiro, MAC/USP e Pinacoteca do Estado de São Paulo. In: SEMINÁRIO VANGUARDA E MODERNIDADE NAS ARTES BRASILEIRAS, 2005, Campinas. **Anais eletrônicos...** Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/daria_jaremtchuk.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2011. p. 2.

²⁸⁰ Contudo, vale frisar que, consoante fala Morais, a dimensão política não era a ideia central dos "Domingos da Criação". Ver nota 277.

²⁸¹ MORAIS, 1975, p. 58.

²⁸² Como exemplo de museu de arte pós-moderna, Morais cita o Experiments in Art and Technology, uma organização fundada em Nova York, em 1966, pelos artistas Robert Rauschenberg e Robert Whitman, e pelos engenheiros Fred Waldhauer e Billy Klüver, cujo objetivo era pesquisar as possibilidades existentes na relação entre a arte e as novas tecnologias. Cf. *Ibid.*, loc. cit.

²⁸³ Para definir esse museu, Morais também utiliza as expressões "museu-vida" e "museu-liberdade". Cf. *Ibid.*, p. 62.

do homem, de modo a criar condições para que ele ative sua vocação criadora, a qual lhe é inata, conforme acredita o crítico.²⁸⁴

Esses termos são usados para definir o que viria a ser o Centre Georges Pompidou²⁸⁵ (também conhecido como Beaubourg), cujo projeto para sua construção foi anunciado em 1969. A inauguração do centro se daria apenas em 1977, em Paris, mas ele já despertava grande interesse desde seu anúncio, por ser um projeto de um grande centro propositor de atividades criativas. Proposta semelhante a essa é levada por Morais ao MAM/RJ com a realização dos "Domingos da Criação".²⁸⁶

O museu, tal como define Morais, deve servir de modelo para a cidade do futuro. Seu propósito reside em propiciar o pleno exercício da liberdade. Nesse sentido, a realização de oficinas e a criação de ateliês e laboratórios se tornam mais relevantes que a própria organização de exposições e a conservação de um acervo, atividades que, destaca Morais, são mais adequadas à realidade do museu de arte moderna. Além das questões pertinentes ao Centre Georges Pompidou, as concepções de Morais sobre a nova função do museu estão em consonância com a fala de Henri Gelzahler, conservador do Metropolitan Museum à época, quando este último prevê que os museus do futuro apenas conservarão os registros de trabalhos realizados fora do museu.²⁸⁷

Morais também propõe que esse novo museu leve suas palestras e aulas às ruas, e organize visitas monitoradas à cidade, a qual deve a ser encarada como parte integrante de seu acervo ou, ainda, como ateliê de criação. Para ilustrar sua fala, Morais cita o Diretor do Centro ARC-Animation/Research/Confrontation, do Museu de Arte Moderna de Paris ²⁸⁸, Pierre Gaudibert, que propunha que os museus de

²⁸⁴ MORAIS, Frederico. Arte é organização: o museu é o artista. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, 1º jul. 1972. Sem indicação de página.

²⁸⁵ Ibid.

²⁸⁶ Em artigo de 1971, acerca da questão do museu, Morais se refere ao, na época, futuro Centre Georges Pompidou como o "futuro MAM de Paris", em alusão ao MAM/RJ, especificamente. Cf. MORAIS, Frederico. O museu em questão – 1. **Diário da Tarde**, Rio de Janeiro, 21 jan. 1971. Sem indicação de página.

²⁸⁷ MORAIS, Frederico. O museu em questão – 2. **Diário da Tarde**, Rio de Janeiro, jan. 1971. Sem indicação de página.

²⁸⁸ Setor do Museu de Arte Moderna de Paris, criado em 1966, e voltado tanto para a produção artística contemporânea quanto para o debate sobre ela. Tal setor era responsável por realizar

arte moderna fossem convertidos em "laboratórios plásticos experimentais", não apenas um lugar onde cada um pudesse exercitar seu potencial criativo, mas também palco para mudanças sociais.²⁸⁹

O lugar reservado ao museu de arte pós-moderna diante da relação existente entre tempo do ócio e a qualidade do lazer, ideia levantada pelos "Domingos", é de fundamental relevância no entender de Moraes. A função museu, nesse caso, deve ser de criar as condições para fazer do momento de lazer um contexto propício para a experiência da criação. Nesses termos, as concepções expressas pelo filósofo John Dewey também contribuem para a questão.

Moraes cita Dewey para sublinhar a necessidade de transformar as experiências da vida cotidiana de modo a ampliar sua qualidade estética.²⁹⁰ Uma experiência genuína é, portanto, um momento de troca vivaz com o mundo, pensa Dewey²⁹¹, em "Arte como Experiência". A segregação entre a arte e as experiências cotidianas é também um desvio, pois a arte, em sua origem, surgiu como parte integrante da vida. Tal transformação do museu em um espaço engajado em proporcionar experiências prazerosas e criativas ao espectador, como houve com os "Domingos", atraiu novos setores do público a esse evento. Somado a isso, o intenso fluxo de pessoas que participaram das atividades propostas se deve também à ampla divulgação dada pelos jornais de grande circulação. Apesar do sucesso de público, a crítica instalada desqualificou o evento e acusou Moraes de "emporcalhar o museu"²⁹².

Todas essas questões permearam a atividade de Frederico Moraes como organizador de exposições e manifestações de arte naquele momento e estiveram profundamente conectadas à realidade da arte contemporânea, trazida à tona pela vanguarda brasileira. Os eventos organizados por Moraes articulavam-se de maneira

diversos eventos interdisciplinares, visando a participação de novos públicos nas atividades promovidas pelo museu.

²⁸⁹ MORAIS, 1975, p. 60-61.

²⁹⁰ Ibid., p. 61.

²⁹¹ DEWEY, 2010, p. 83.

²⁹² VELASCO, Suzana. Domingo no parque. **O Globo**, Rio de Janeiro, 17 out. 2010. Sem indicação de página. Disponível em: <<http://encontros.art.br/wp-content/uploads/2010/10/Capa-Segundo-Caderno.jpg>>. Acesso em: fev. 2012.

a serem espaços abertos às inquietações de seu próprio tempo, problematizando-as. A procura por questionar o sistema da arte, repensando tanto o sentido da obra quanto o papel do artista e do museu diante dessa nova conjuntura, encontrou eco na produção estética de Frederico Morais. Como crítico-artista, Morais buscou afinar a atividade do crítico ao contexto no qual atuava, (re)significando radicalmente o lugar da crítica de arte, vista agora sob a ótica da própria criação.

4. A CRÍTICA COMO CRIAÇÃO

A maleabilidade do papel assumido por Frederico Morais, no contexto dos anos 1960 e 1970, permitiu que ele rompesse com a perspectiva da tradição sobre a função da crítica de arte. Isso não para negar a validade de toda e qualquer espécie de crítica na contemporaneidade, mas para propor justamente o oposto: (re)significá-la de modo a torná-la atual e capaz de dialogar com arte contemporânea e com as questões que a engendram.

A indefinição do lugar da crítica levou Morais a estabelecer o ato criador como seu novo alicerce. Simultaneamente, o crítico de arte, outrora uma figura com um campo de atuação bem delimitado, passou a atuar para além das fronteiras convencionais da crítica – tradicionalmente entendida como uma disciplina autônoma, de caráter avaliativo e dotada de uma linguagem técnica especializada²⁹³ –, para se aproximar da maneira de agir do criador. Como pondera Morais, ela "(...) não se limita a difundir um valor dado, mas realiza um valor artístico"²⁹⁴. Se, por um lado, ele agregou à crítica escrita um caráter poético, por outro, ele também se engajou em um projeto de expansão de suas atividades, por convenção restritas ao formato textual, para o plano da produção artística.

Posicionando-se como um crítico-criador, Morais teceu poeticamente comentários críticos de obras de outros artistas, muitos dos quais ligados à arte de vanguarda daquele momento. A partir de 1970, Morais elaborou trabalhos dentro do contexto desse projeto, como propostas de intervenção urbana, instalação e, principalmente, com a linguagem do audiovisual, todos dotados de um forte viés conceitual. Neste capítulo, serão abordadas essas duas importantes facetas da atuação de Frederico Morais: o crítico como produtor de textos e o crítico-artista.

²⁹³ ARGAN, 1993, p. 127.

²⁹⁴ Cf. nota 78.

4.1 A CRÍTICA TEXTUAL DE FREDERICO MORAIS

Frederico Morais, como já discutido, entende o crítico de arte como um criador de teorias. Todavia, longe de representarem um recurso anterior à obra, a indicar antecipadamente uma metodologia a ser utilizada na elaboração de seu discurso, as teorias devem ter origem na própria obra. Assim, crítico confere sua interpretação à obra: novos valores, por vezes contraditórios, os quais poderão ser trabalhados pelo artista em proposições futuras, travando uma espécie de diálogo com o crítico. A este último é fundamental que o impulso criativo inicial dado pelo artista lhe seja um estímulo.

Se tomada como dado a priori, a teoria pode impedir a compreensão intuitiva da obra. Nesses termos, a crítica se transforma em discurso autoritário e subjuga a arte, pensa Morais.²⁹⁵ Pelo contrário, a teoria está na própria obra, e a função da crítica é "revelar (seu) lado obscuro"²⁹⁶, desvelar um sentido, mas, ao fazê-lo, velar a obra novamente, pois a arte em sua totalidade é intangível. Desde logo, o discurso crítico é parcial e se apoia no "exercício da dúvida"²⁹⁷.

Da mesma maneira, ele a revifica, porque ao somar sua interpretação ao trabalho artístico – enquanto, simultaneamente, oculta outros sentidos possíveis que por sua própria escolha (ou não) não revela –, ele influi no próprio devir da obra.²⁹⁸ Ao passo que reflexiva e profundamente atenta às questões estéticas, a crítica defendida por Morais é intuitiva, apoia-se na sensibilidade do crítico, em sua capacidade de aperceber a obra e de ser seduzido por ela, como seu "voyeur amoroso"²⁹⁹.

O discurso apaixonado desse tipo de crítica necessita cumprir certo distanciamento da obra, essencial para se construir uma interpretação sobre ela capaz de vislumbrá-la em relação ao seu contexto artístico originário. À ideia da crítica apaixonada, soma-se também a figura do crítico militante, questões que remontam à

²⁹⁵ MORAIS, 2004.

²⁹⁶ Id., 1975, p. 50.

²⁹⁷ Id., op. cit.

²⁹⁸ Id. op. cit.

²⁹⁹ Cf. nota 78.

crítica modernista de Charles Baudelaire, frequentemente citada por Morais³⁰⁰. As considerações de Michel Ragon sobre o crítico militante foram igualmente relevantes. O crítico francês o definiu como aquele empenhado em agrupar e impulsionar artistas cuja produção tenha afinidades, bem como teorizar sobre seu trabalho.³⁰¹

Indubitavelmente, o engajamento político de Morais e sua crença na arte como instrumento de transformação social perpassaram todo seu trajeto ao longo dos anos 1960 e 1970. Vale reiterar, porém, seu repúdio à arte panfletária. Na realidade, sua perspectiva apontava outros caminhos. Para o crítico que defendia "a luta como processo de vida"³⁰², era fundamental subverter a própria estrutura da arte como instituição ao atribuir um novo sentido ao museu dentro do contexto social e ao toná-lo peça ativa no suporte às manifestações de arte de vanguarda. Esta última, por meio de seu compromisso com o âmbito da vida e de proposições abertas que solicitam a participação do espectador, por vezes somados ao engajamento político, pode levar o exercício perceptivo e criativo ao cotidiano das pessoas, transformando seu modo de perceber o mundo e de atuar nele.

E nesse sentido, é importante retomar tal questão do apoio dado à arte de vanguarda por Frederico Morais, cuja história esteve ligada à crítica jornalística por longo tempo, em prol da abertura de espaços para ela. Tendo trabalhado para jornais como "Estado de Minas", de Belo Horizonte, "Diário de Notícias" e "O Globo", do Rio de Janeiro, entre outros, ele manteve colunas diárias sobre artes plásticas durante décadas. Nos anos 1960 e 1970, o exercício da crítica de arte em jornais era ainda prática comum³⁰³, e críticos de renome assinavam colunas em jornais de grande circulação.

³⁰⁰ Já no século XIX, Baudelaire defendia a militância da crítica de arte, sua parcialidade, seu caráter apaixonado e poético. Por conta desse ideário, esse autor é frequentemente citado por Frederico Morais. BAUDELAIRE, Charles. Para que serve a crítica? In: COELHO, Teixeira (Org.). **A modernidade de Baudelaire**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 19-21.

³⁰¹ Salienta-se que a definição de Michel Ragon sobre o crítico militante possui semelhanças com a ideia de crítico vanguardista descrita por Anne Cauquelin. Da mesma forma que o crítico militante, o crítico vanguardista também se dedica a reunir artistas, descobrir afinidades entre eles e escrever sobre seus trabalhos. Para mais informações, consultar o segundo capítulo desta dissertação.

³⁰² MORAIS, 1998, p. 283.

³⁰³ Ressalta-se que a mediação jornalística esteve vinculada à crítica de arte especializada desde seu surgimento no século XVIII. Segundo Argan, é a partir desse século, quando a crítica se transformou em disciplina, que ela se desenvolveu em diversas vertentes, como a crítica jornalística, a filosófica, a historiográfica e a informativa, entre outras. Cf. ARGAN, 1993, p. 127.

Em defesa dessa atividade, Moraes, em texto recente³⁰⁴, considera preocupante o progressivo enfraquecimento da crítica jornalística – "(...) feita a quente, sob a pressão dos acontecimentos"³⁰⁵ –, até sua quase ausência nos dias atuais, pois isso priva o leitor/espectador da orientação dada pelo comentário crítico. Este último deve ser antes de tudo reflexivo e não meramente informativo, como ocorre atualmente, quando a maioria dos artigos sobre arte publicados em jornais restringe-se à divulgação de grandes exposições. Ainda de acordo com ele, a leitura do texto crítico jornalístico de caráter reflexivo possibilita ao espectador confrontar sua experiência pessoal da obra com a opinião emitida pelo crítico de arte.

Se nos anos 1960 e 1970, a crítica de Moraes, favorável à arte de vanguarda, encontrava espaço em alguns dos grandes jornais do País, do mesmo modo a crítica tradicional, de considerável influência na arte brasileira à época, também dispunha desse veículo para publicação de seus artigos. O impasse vinha, por um lado, da preponderância da crítica tradicionalista e, por outro, de sua incapacidade de lidar com o fenômeno de uma arte nova, contemporânea. De acordo com Moraes:

As belas-artes tinham seu correlato na "bela-crítica". O fiador da arte-pela-arte era o crítico juiz, condenando tudo o que não estava conforme seus critérios aprioristicamente criados e hoje caducos. A bela-crítica vive de dedo em riste, daí seu êxito atual. A arte nova exige uma crítica nova. Contra a arte que está do lado de fora, sem "lenço e sem documento", contra a "arte-bala", o fuzil da velha bela-crítica, autoritariamente plantada em seu pedestal de marfim.³⁰⁶

Moraes reconhece tal crítica como a eterna defensora de uma arte obsoleta e artesanal, fundamentada na capacidade técnica do artista e alheia à vida – logo, fechada à participação do espectador. Em substituição à crítica tradicional, detratadora feroz da arte contemporânea, parecia indispensável uma postura crítica nova e afinada à arte de seu tempo. Moraes, nesse sentido, dedicou-se a refletir sobre as questões da arte dos anos 1960 e 1970. Ao mesmo tempo, vale frisar, não deixou de publicar vários artigos sobre artistas e estilos do passado, revistos pelo crítico sob

³⁰⁴ MORAIS, 2004.

³⁰⁵ Ibid.

³⁰⁶ MORAIS, 1975, p. 10.

uma ótica reflexiva³⁰⁷, com um interesse especial sobre as questões que mobilizaram a arte brasileira ao longo de sua história.

No entanto, Aracy Amaral³⁰⁸, em texto publicado no catálogo da exposição "Audiovisuais" (1973), sobre os trabalhos do crítico-artista aqui estudado, atenta para a frequência com que se confunde a crítica de arte propriamente dita com a superficialidade do jornalismo artístico. Em contraposição a isso, ela ressalta a importância do papel exercido por Moraes tanto como crítico quanto como criador e assinala a sua inadequação em relação à definição ortodoxa de crítica de arte, aceita pelo senso-comum como uma disciplina que se ocupa do julgamento de obras, realizado como apreciação escrita.

A produção crítica de Frederico Moraes, apesar de não ter se dado exclusivamente sob a forma escrita, conta com um corpo significativo de textos, que abrange desde artigos publicados diariamente ao longo de anos em jornais brasileiros, artigos para revistas de arte e cultura e materiais relativos a exposições ou manifestações de arte. Com o intuito de exemplificá-la, foram selecionados quatro de seus textos, que serão discutidos de modo sucinto nos parágrafos a seguir.

O já citado artigo "No Museu de tudo, crítica e poesia", publicado originalmente em 1976, no jornal "O Globo", é importante por reconhecer, na produção lírica do poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto (1920-1999), uma espécie de crítica de arte elaborada sob a forma de poema. Essa ideia, decerto, remete o leitor conhecedor da trajetória de Frederico Moraes nas artes plásticas à sua proposta de transformação da crítica em atividade criativa e poética.

Nesse texto crítico sobre o livro "Museu de tudo", uma coletânea de poemas escritos por Cabral entre as décadas de 1940 e 1970, e publicada em 1975, Moraes destaca alguns versos do poeta nos quais está explícita a qualidade imagética de sua

³⁰⁷ Um exemplo entre outros é o artigo "Maneirismo e Dadá", publicado no "Suplemento Literário de Minas Gerais", em 1975. Nele, Frederico Moraes relaciona maneirismo e dadaísmo, apesar da distância cronológica que os separa, a partir da constatação de que ambos surgem de um ponto em comum: a crise estética (no primeiro caso, do Renascimento; e no segundo, da Arte Moderna). Cf. Id. Maneirismo e dadá: a arte das épocas de crise. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, p. 10-11, 22 mar. 1975.

³⁰⁸ MORAIS, 1973, p. 1.

poesia, ou mesmo versos onde são trabalhadas questões do âmbito da visualidade. É notório que figuras de renome da literatura brasileira exerceram o ofício de crítico de arte, mas, no entender de Morais, o caso de Cabral é peculiar, pois ele não exerceu o ofício crítico separadamente da poesia, mas foi um "poeta-crítico"³⁰⁹, ou seja, fez crítica de arte na poesia.

A poesia imagética de Cabral é salientada por Morais³¹⁰, que observa, em seus poemas, um forte apelo à visualidade e destaca neles um rigor construtivo que o remete aos quadros de Mondrian. Morais define alguns desses poemas como uma espécie de arquitetura sóbria, como ocorre em "Mapa de Pernambuco". Já em "Imitação da água", Morais enxerga uma natureza escultórica, pois a onda da qual Cabral fala nesse poema "parece esculpir a pedra"³¹¹. Na perspectiva de Morais, João Cabral, além de poeta, por vezes é também arquiteto e escultor.

Morais³¹² destaca alguns dos vários temas do contexto das artes plásticas que são abordados nos poemas de Cabral, onde o poeta deixa aflorar essa faceta crítica, como: a pintura modernista de Mondrian, Juan Gris, André Masson, Jean Dubuffet e Vicente do Rego Monteiro; a escultura africana do povo dogón; as gravuras de Vera Mindlin; e a escultura geométrica de Mary Vieira e Franz Weissmann. Acerca deste último, Cabral escreve um poema de apresentação de sua exposição realizada na Galeria San Jorge, em Madri, em 1962.

apresentar esta exposição de weissmann
 não é apresentar a escultura de weissmann
 o escultor weissmann
 as esculturas desta exposição
 são uma explosão no edifício de uma escultura
 cuja função fora sempre
 fazer da pedra cristal
 no método de um escultor
 cujo gosto foi sempre
 o perfil claro e solar (...)³¹³

³⁰⁹ Como já mencionado no capítulo 2 desta dissertação. Cf. SEFFRIN, 2004, p. 9.

³¹⁰ Ibid., p. 10-11.

³¹¹ Ibid., p. 10.

³¹² Ibid., p. 11-12.

³¹³ ESTUDOS sobre Franz Weissmann: década de 60. Disponível em: <<http://fw.art.br/est60.htm>>. Acesso em: 8 maio 2012.

Morais³¹⁴ também elogia Cabral, que, em uma de suas raras críticas escritas como não poesia, preferiu salientar na obra de Juan Miró, em lugar do lirismo e do aspecto onírico (lugares-comuns quando se fala de sua obra), a busca do artista por trazer de volta à pintura seu sentido como espaço dinâmico, relegado desde o triunfo da tridimensionalidade ilusionística da pintura renascentista. E finalizando seu artigo sobre o livro do poeta-crítico, Morais ainda confia ao leitor suas impressões sobre o poema "Os pólos do branco (ou do negro)"³¹⁵, que o remetem às gravuras de Goeldi e de Lygia Pape:

O branco não é uma cor:
 é o que o carvão revela,
 o carvão tão branco, apesar
 do negro com que opera.
 Talvez o branco seja apenas
 forma de ser, ou seja,
 a forma de ser que só o pode
 na mais dura pureza. (...)

Isso porque na impressão o negativo, formado pelos espaços em branco, que darão forma à imagem, provém dos sulcos feitos na matriz de madeira, cuja superfície, naturalmente mais escura que eles, receberá cor. Repousa aí a ideia, similar àquela trazida por Cabral em seu poema, de um branco que não preexiste, mas é revelado e salta à vista somente graças ao negro do material.

Quando Morais propõe que Cabral seja visto como um poeta-crítico, essa proposição não vai apenas ao encontro de sua noção do crítico como um proponente de trabalhos de arte, mas também de seu empenho em aproximar a crítica escrita da realidade da poesia – tal como Baudelaire pronunciava. A defesa de Morais de uma crítica intuitiva e apaixonada, capaz de emocionar e de envolver seu leitor, o leva a afirmar que "a expressão poética é mais eficaz que o aparato teórico"³¹⁶, apesar de considerar o conhecimento de teoria e de história da arte ferramentas importantes na elaboração do discurso crítico.

³¹⁴ Ibid., 9-10.

³¹⁵ MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 406.

³¹⁶ Cf. nota 78.

Apesar de sua qualidade poética que está presente em vários de seus textos³¹⁷, a crítica textual de Moraes não foi escrita em versos. Contudo, ela manifesta atributos caros à poesia, como o uso corrente de figuras de linguagem, tal como a ironia e a metáfora. Assim como a poesia, sua crítica é aberta a múltiplos sentidos e a linguagem é utilizada, algumas vezes, de modo criativo e experimental. Ademais, o uso de um ritmo bem marcado em alguns trechos de seus textos parece remeter também a ela, como se pode observar no seguinte fragmento do manifesto "Do Corpo à Terra"³¹⁸:

A vida que bate no seu corpo – eis a arte. O seu ambiente – eis a arte. Os ritmos psicofísicos – eis a arte. Sua vida intrauterina – eis a arte. A supra-sensorialidade – eis a arte. Imaginar (ou conceber – faça-se a luz) – eis a arte. O pneuma – eis a arte.(...)³¹⁹.

E novamente se verifica o uso desse mesmo recurso rítmico³²⁰ no último parágrafo do manifesto: "(...) Aqui o ar-liberdade, aqui o fogo, precário e eterno, aqui a água que como a terra fecunda e procria. (...)"³²¹. Todos esses elementos conferem ao texto de Moraes uma leitura fluida e prazerosa. A acessibilidade de sua crítica, é importante ressaltar, não se dá apenas por exigência do veículo ao qual ela esteve ao longo dos anos mais fortemente atrelada – o jornal –, mas também, acredita-se, por sua convicção na arte e no seu debate como essenciais à vida de todos os homens.

Por outro lado, o sentido da crítica como meio de reflexão sobre problemas estéticos ao mesmo tempo em que se utiliza a linguagem direta exigida pelo jornal, está presente, entre outros textos, no artigo "Indagação sobre a natureza, significado e função da obra de arte"³²², publicado em 1973, no "Suplemento Literário de Minas Gerais". Seu propósito é discutir de modo ágil sobre o significado da arte, problema

³¹⁷ Porém, vale notar que essa qualidade, apesar de comum em seus textos, não está presente em todos os artigos do crítico. Alguns deles possuem um caráter mais informativo, e outros usam uma linguagem mais direta para falar de problemas estéticos ou de questões da história da arte.

³¹⁸ Para ler sobre o manifesto "Do Corpo à Terra", consulte o terceiro capítulo desta dissertação.

³¹⁹ MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, 2008, p.51.

³²⁰ Anáfora é o nome da figura de linguagem utilizada por Moraes nos dois trechos citados. Ela consiste na repetição de palavras no início de um grupo de frases ou de versos, o que confere ritmo ao texto.

³²¹ MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, op. cit., p. 51, nota 107.

³²² MORAIS, Frederico. Indagação sobre a natureza, significado e função da obra de arte. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, p. 4-5, 26 maio 1973.

que ele também levanta na exposição homônima³²³ de arte conceitual organizada por ele no mesmo ano – e citada no artigo em questão.

Em um texto curto e ilustrado, Moraes demonstra ao leitor a pluralidade de significados que podem ser atribuídos à arte. Para isso, cita Mário de Andrade, que, como palestrante, disse não saber o que é arte, para em seguida lançar algumas definições do conceito aos seus ouvintes. A arte conceitual, por seu turno, prossegue Moraes, traz à tona o interesse tautológico em questionar o significado do conceito de arte como um de seus problemas mais emblemáticos.

Em seguida, Moraes faz referência à exposição acima citada, cujo catálogo, em lugar do texto de apresentação tradicional, trazia cinquenta definições de arte, algumas provenientes de movimentos artísticos modernistas, como cubismo, futurismo e dadá; outras de artistas modernos como Kazimir Malevitch e Paul Klee; e outras, ainda, próprias da arte pós-moderna. O crítico as reproduz ao término do seu artigo, pedindo ao seu leitor que escolha uma entre elas.

Com isso Moraes afirma a arte como um conceito móvel e relativo, certamente não definitivo, mas plural. Como crítico, ele organiza essas ideias sobre a natureza da arte e as torna acessíveis ao leitor/espectador. Todavia, solicita que a opção por uma delas parta dele, convidando-o a participar do debate artístico.³²⁴

Outro artigo a se destacar é "O corpo é o motor da obra"³²⁵, publicado no jornal "Diário de Notícias", em 1970. Ele é relevante por sua conexão³²⁶, consoante indica

³²³ A exposição "Indagação sobre a natureza, significado e função da obra de arte" ocorreu na Galeria de Arte Ibeu e contou com a participação dos artistas Frederico Moraes, Artur Barrio, Cildo Meireles, Anna Maria Maiolino, Anna Bella Geiger, Ângelo de Aquino, Waltércio Caldas, Alfredo José Fontes, Carlos Vergara, Guilherme Vaz, João Ricardo Moderno, Nelson Augusto, Paulo Fogaça e do Projeto Ilha da Carapuça.

³²⁴ Esse interesse de Moraes pelas definições de arte foi, inclusive, posteriormente explorado no seu livro "Arte é o que eu e você chamamos de arte: 801 definições sobre arte e o sistema da arte". Cf. MORAIS, 1998.

³²⁵ Id. O corpo é o motor da obra. **Diário da Tarde**, Rio de Janeiro, [1970?]. Sem indicação de página.

³²⁶ Contudo, vale notar que, apesar de não se ter conseguido encontrar a data correta em que o artigo "O corpo é o motor da obra" foi escrito, ele parece ser posterior a "Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra", publicado na edição de janeiro/fevereiro da "Revista de Cultura Vozes", pois o primeiro cita o episódio do desnudamento do artista Antonio Manuel na abertura do "XIX Salão Nacional de Arte Moderna", fato ocorrido em maio de 1970.

seu título, com o famoso texto "Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra"³²⁷, veiculado pela "Revista de Cultura Vozes" no mesmo ano, e que será abordado em sequência ao primeiro.

Como diz o título, o artigo versa sobre o problema do corpo e seu processo de progressiva redescoberta nas artes plásticas a partir da Action Painting (ou Pintura Gestual) nos anos 1940 e que se tornou matéria importante nas práticas da vanguarda brasileira dos anos 1960 e 1970. Morais³²⁸ lembra que pintores como Pollock, por exemplo, trouxeram para primeiro plano da pintura seu processo criativo: o gesto como ação corporal no momento da criação.

Da pintura fisiológica dos artistas ligados à action painting, o crítico³²⁹ parte para três expoentes da arte brasileira de vanguarda: Lígia Clark, com sua busca incessante pelo corpo; Lígia Pape, quem explorou a questão a partir da ideia da semente; e Hélio Oiticica. Este último foi o responsável por levar as estruturas coloridas de suas pinturas neoconcretas para o âmbito da experiência corporal e visual em seus parangolés, considerando que eram feitos para serem vestidos e vistos.

Também Rubens Gerchman, prossegue Morais³³⁰ em seu texto, trouxe à tona a questão do corpo em sua série de trabalhos "Caixas de Morar"³³¹. Dessa vez, ela é tratada em sua relação com a habitação: as caixas envoltórias que, segundo Morais observa ao analisar a série de Gerchman, aprisionam o corpo desde o nascimento (placenta) até a morte (caixão). O crítico ressalta, como fator comum entre os exemplos por ele mencionados, o corpo posto em uma relação de dualidade ("corpo/casa, corpo/semente, gesto/tela").

Morais³³² vê nessas relações dualistas o reflexo de uma questão maior: a própria dualidade entre corpo e alma, concebida pelo pensamento socrático e que influenciou fortemente a teologia cristã. Ao término do texto, o crítico recorda ainda a

³²⁷ MORAIS, 1970.

³²⁸ Id., [1970?].

³²⁹ Ibid.

³³⁰ Ibid.

³³¹ Série de trabalhos com temáticas variadas, mas ligadas à estética da Pop Art, realizados ou com relevos de madeira sobre um suporte quadrangular, ou mesmo em formato de caixa.

³³² MORAIS, [1970?]

proposição "O corpo é a obra", de Antonio Manuel, quem imprevistamente, na ocasião da abertura do "XIX Salão Nacional de Arte Moderna", em 1970, apresentou-se desnudo, como obra, em meio a um público atônito.

A questão do corpo, atenta o crítico nesse artigo, foi tema da edição de janeiro e fevereiro de 1970 da "Revista de Cultura Vozes", para a qual escreveu o outro texto anteriormente citado, que é de grande relevância por revelar de modo poético algumas das premissas norteadoras da arte de vanguarda daquele momento e por sintetizar algumas das ideias de Moraes sobre o assunto, como a falência do conceito de obra e a identificação dessa vanguarda com o que denominou de arte-guerrilha.

O artigo, escrito em homenagem a Décio Pignatari³³³, autor do já mencionado ensaio "Teoria da guerrilha artística", de 1967, agrega à discussão aberta por este último novas contribuições, associando a arte conceitual daquele momento ao modo de atuação das guerrilhas. Na introdução do texto, há a afirmação direta que o artista é um inventor e realiza ideias.³³⁴ Essa definição, oriunda da arte conceitual e certamente nova – principalmente, no cenário artístico brasileiro, onde nos dois últimos anos da década de 1960 havia surgido um novo grupo de artistas de vanguarda, cujas práticas eram conceituais e politicamente engajadas³³⁵ –, é a primeira das muitas que serão ou contestadas, ou apontadas, ou mesmo propostas por Moraes ao longo de seu texto.

Seguem-se, então, considerações sobre a falência do conceito de obra em favor de uma arte que é meramente "situação" a ser vivida e a aproximação entre arte e vida cotidiana. Com isso, constata o crítico³³⁶, também caem por terra todas as premissas relacionadas à noção de obra, como a crença na pureza e na permanência da arte, abrindo caminho para a pesquisa com materiais precários, a apropriação e a adoção, em alguns casos, de escala monumental. Moraes exemplifica essa nova realidade do produto de arte não mais como obra, mas como situação, citando

³³³ Id., 1970, p. 49.

³³⁴ MORAIS, 1970, p.45.

³³⁵ No entanto, esses artistas, naquela época, rejeitavam o rótulo "conceitual" para a arte que faziam, talvez porque percebessem o contraste existente entre a ousadia, a precariedade e o ativismo presente em seus trabalhos e a ortodoxia conceitualista do norte-americano Joseph Kosuth.

³³⁶ MORAIS, 1970, p. 50.

propostas de artistas brasileiros como Lygia Clark, Luiz Alphonso, Guilherme Vaz e Cildo Meireles.

Esse apontamento o leva à conclusão de que a ruína da noção de obra traz como consequência a impossibilidade do julgamento crítico, restando à crítica apenas a tarefa de elaborar teorias. Entrando no tema central de seu artigo – arte-guerrilha –, Morais³³⁷ descreve as estratégias adotadas pelos artistas a ela ligados para incluir o espectador no processo criativo, abrindo espaço para a troca de papéis entre o artista, o espectador e o crítico. Nesse sentido, o artista não é mais, como outrora, onisciente quanto ao seu trabalho: ele se torna, apenas, seu propositor.

Esse panorama traz à tona, uma vez mais, o que Morais denomina de "contra-história", ou seja, uma história da arte alternativa à oficial, formada pelos estilos, movimentos e tendências de oposição à arte vigente em seu tempo e que decretaram por diversas vezes o fim da arte. Todavia, esse fim nunca é, nem será, definitivo. Pelo contrário, ele integra o próprio modo de ser da arte, entendido por ele como um processo de morte-vida a se repetir sempre.

Em seguida, Morais ressalta que a dita "arte pobre"³³⁸, realizada no âmbito da rua com materiais precários³³⁹, cresce em importância nos países desenvolvidos, como um correlato na arte dos movimentos de contestação ao *establishment*. O crítico a identifica com a realidade da arte brasileira, fazendo referência a Artur Barrio e Hélio Oiticica, por exemplo, e contrapondo-a à arte tecnológica dos países desenvolvidos. Para Morais, ela se utiliza dos dejetos da sociedade de consumo e do próprio corpo, em oposição à máquina.

A essa altura, Morais³⁴⁰ afirma, em letras maiúsculas: "Marcuse contra McLuhan". Sabe-se que o primeiro defende o corpo como um "instrumento de prazer"³⁴¹. Já o segundo antecipou a ideia, hoje muito discutida, de que o homem transforma seu

³³⁷ MORAIS, 1970, p. 57.

³³⁸ MORAIS, loc. cit.

³³⁹ Em artigo de 1973 sobre arte com materiais precários, Morais afirma que "a urina, o excremento, o menstruo estão, portanto, numa linha de evolução radical da pesquisa do corpo pelo artista plástico". Cf. MORAIS, Frederico. Depois do corpo, as fezes. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, 26 abr. 1973. Sem indicação de página.

³⁴⁰ MORAIS, loc. cit.

³⁴¹ MARCUSE, 1975, p. 15.

próprio corpo, construindo extensões tecnológicas para ele. Morais escolhe Marcuse, por perceber no corpo seu potencial para a contestação do que chama de "arte afluyente", em uma releitura da expressão "sociedade afluyente", usada por Marcuse.

Por fim, o crítico considera que a arte brasileira deve ter nas próprias circunstâncias desfavoráveis do País, como a miséria e o subdesenvolvimento, sua "principal riqueza"³⁴², em detrimento da tecnologia, muitas vezes inacessível aos artistas locais. A arte como ideia abre condições para isso. Em seu artigo, Morais descreve e analisa a arte de vanguarda daquele momento, encarada como um fenômeno novo – a arte-guerrilha –, que leva ao contexto da arte a contestação do *establishment* e as estratégias de ação das guerrilhas.

Também vislumbra, na precariedade dos detritos e do corpo humano, um caminho valoroso para a arte brasileira. Nesses termos, pelo fato de o crítico parecer propor tal caminho aos artistas, sugere-se que este artigo seja entendido como mais um exemplo de que sua crítica não era apenas endereçada ao leitor/espectador, mas também ao leitor/artista. Como abordado no segundo capítulo deste estudo, tal diálogo com os artistas da vanguarda conceitual travado por Frederico Morais foi essencial para consolidar a união desse grupo, teorizar os problemas trazidos à tona por suas poéticas e abrir espaços para ele.

4.2 O CRÍTICO-ARTISTA

Frederico Morais enveredou pelo caminho da criação artística sem, para isso, apartar-se do ofício crítico, ultrapassando, desse modo, as fronteiras da crítica textual. O motivo para essa demanda se encontrava na sua insatisfação com os limites de atuação intrínsecos à linguagem escrita, pois ela não esgotava todo seu potencial criativo. Assim como os artistas assumiram o papel de críticos de seus

³⁴² MORAIS, 1970, p. 59.

próprios trabalhos³⁴³ nos anos 1960 e 1970, tecendo reflexões sobre eles por constarem a dificuldade da crítica em discorrer sobre as novas linguagens artísticas, o crítico passou a se dedicar à criação artística para melhor entender suas práticas.³⁴⁴ Ao longo dos anos 1970, essa dupla faceta assumida por Moraes gerou contribuições importantes para a arte e para a crítica de arte brasileiras, e seu esforço, tendo em vista as várias exposições³⁴⁵ das quais participou e as premiações³⁴⁶ que recebeu por seus trabalhos naquela década, parece ter sido reconhecido.

Como crítico-artista, Moraes se interessou, principalmente, pela arte experimental e conceitual, engajando-se – não apenas, mas, sobretudo –, na pesquisa das possibilidades da linguagem do audiovisual³⁴⁷. Seus trabalhos consistiam em experimentos poéticos nos quais o crítico manipulava um ou mais retroprojetores. Às imagens projetadas, eram somados sons captados da vida citadina, música e fragmentos narrados de poesia e/ou de outro gênero textual, que poderiam ser de sua autoria ou citações.

Moraes – que iniciou sua carreira como crítico de cinema nos anos 1950 –, dessa forma, enveredou pela crítica-criativa principalmente por meio do audiovisual. Em relação ao último, ele percebia um papel importante, comparável aos do cinema, do vídeo e do som na revolução da relação das pessoas com as imagens fragmentadas e excessivas próprias da realidade o mundo contemporâneo. No entanto, Moraes

³⁴³ Um número expressivo de artistas passou a escrever sobre o próprio trabalho. Como exemplo, podem-se citar os nomes de Artur Barrio, Cildo Meireles e Hélio Oiticica, no cenário brasileiro, além de Donald Judd, Robert Morris, Sol LeWitt e Joseph Kosuth, no internacional.

³⁴⁴ Vale ressaltar que nem todos os artistas que foram objeto da crítica criativa de Frederico Moraes eram contemporâneos, exemplos disso são seus audiovisuais comentando os trabalhos dos modernistas Paul Klee e Alfredo Volpi, ambos de 1972.

³⁴⁵ Como exemplo dessas exposições, cita-se a "Expo-Projeção-73", mostra ocorrida na Galeria Grife, em São Paulo, e organizada por Aracy Amaral. Tal mostra tinha como intuito reunir obras realizadas com a nova tecnologia do Super-8. Também foram incluídos na mostra trabalhos experimentais usando a linguagem do audiovisual. Além de Frederico Moraes, participaram da exposição mais de quarenta artistas, entre os quais: Lygia Pape, Hélio Oiticica, Carlos Vergara, Cildo Meireles e Artur Barrio.

³⁴⁶ Entre os prêmios recebidos por Frederico Moraes como crítico-artista, destacam-se: o primeiro prêmio do "I Salão Brasileiro de Comunicação & Audiovisual", em Belo Horizonte, em 1972; o prêmio de aquisição do "II Salão Nacional de Arte Contemporânea", também realizado na capital mineira, em 1970; os prêmios de aquisição e de referência especial no "I Salão da Eletrobrás", no Rio de Janeiro, em 1971; e o prêmio de referência especial do "III Salão Paulista", realizado em São Paulo, em 1971. Cf. MORAIS, Frederico. **Audiovisuais**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1973. Catálogo de exposição de Frederico Moraes. p. 16.

³⁴⁷ Cf. *Ibid.*, p. 5-13 passim.

toma partido do audiovisual ao defender nele um apelo mais poético e estruturalmente aberto à experimentação, se comparado ao cinema, devido às possibilidades de manipulação e de reconstrução do tempo oferecidas pelo primeiro no momento da projeção, e não existentes no segundo, que leva o filme já pronto para a sala de cinema (FIGURA 11).³⁴⁸

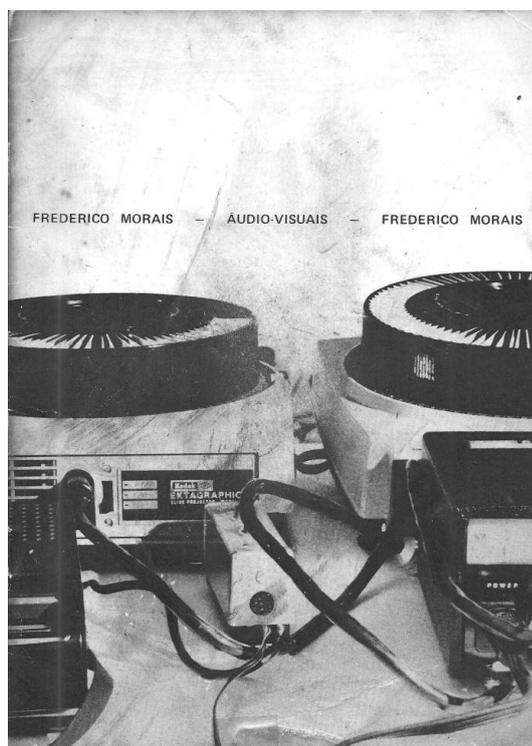


FIGURA 11 – **Capa do catálogo da exposição "Audiovisuais", de Frederico Moraes.** Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 12 a 26 jun. 1973.

Além dos trabalhos que serão discutidos nas próximas páginas, vale mencionar alguns dados de outros de seus audiovisuais. Em 1972 Moraes realizou o audiovisual Klee, com citações de texto do pintor e teórico modernista suíço, música de Guilherme Vaz e fotografia de Paulo Fogaça. Nesse mesmo ano, a obra de outro pintor abstrato – o ítalo-brasileiro Alfredo Volpi – foi alvo de sua crítica criativa. Nesse caso, Moraes faz uso de trilha de Heitor Villa-Lobos e de trechos de textos de críticos e escritores como Mário Pedrosa, Mário Schenberg, Sérgio Milliet e Murilo

³⁴⁸ MORAIS, 1973, p. 17-20.

Mendes. Em texto sobre esse trabalho, Paulo Mendes de Almeida³⁴⁹ lembra que seu valor não se restringe à sua realidade como arte em si, mas também como uma reflexão sobre a obra de Volpi. Nesse sentido, ele corrobora para o melhor entendimento de alguns elementos presentes em sua pintura, possivelmente ocultos ao próprio pintor. Segundo Morais, predominava o caráter didático nesses dois audiovisuais e ambos funcionavam como um modo criativo de iniciar o público leigo às obras daqueles artistas.

Movido pelos conceitos filosóficos de Gaston Bachelard sobre a imaginação material, Morais realizou uma série de audiovisuais denominada "Bachelardianas". Entre esses, está o trabalho "Água", com fotografias tiradas pelo crítico na Ilha da Carapuça e narração sua de trechos do livro "A Água e os Sonhos", de Bachelard, e do poema "Imitação da Água", de João Cabral de Melo Neto. Com direção de Frederico Morais e fotografias de Paulo Fogaça, o premiado "Cantares", de 1971, realizado na "Fios e Cabos Plásticos do Brasil" (FICAB), foi sua primeira experiência com o intuito de pesquisar as particularidades da linguagem do audiovisual.³⁵⁰

A intimidade com a utilização de imagens projetadas surgiu de seu contato cotidiano com os diapositivos desde meados dos anos 1960, dada sua posição de professor de História da Arte. E foi sua aplicação como instrumento educativo o que levou o crítico ao seu uso criativo. Querendo se libertar de "certas ideias preexistentes"³⁵¹ reafirmadas pelo manejo convencional dos slides, Morais procurou manipulá-los de modo inovador: por meio da combinação ou do confronto de imagens previamente selecionadas ou aleatórias e de experiências com o ritmo de passagem das imagens e com o foco e o zoom da máquina de projeção.³⁵²

Portanto, projetor passou a ser tomado como um laboratório onde o crítico poderia "jogar" criativamente com as imagens, recriando-as e incutindo novos significados nelas. Tal processo de recriação de imagens, em consonância com as inquietações

³⁴⁹ Ibid., p. 12.

³⁵⁰ Ademais, durante o IV Salão de Arte de Belo Horizonte, ocorrido no Museu de Arte da Pampulha, Morais realizou o audiovisual "O Júri" (1971/72). Já em 1972/73, o crítico elaborou o trabalho "Curriculum Vitae", entre outros.

³⁵¹ Frederico Morais não especifica quais são essas ideias, mas se questiona se acaso o crítico não se referia à reiteração da linearidade da historiografia oficial da arte e da metodologia nada criativa usada no seu ensino. Cf. MORAIS, 1975, p. 50.

³⁵² Ibid., loc. cit.

de Moraes em favor de levar a crítica de arte a um novo estágio, serviu como suporte para a prática de exercícios críticos criativos a partir de trabalhos de artistas. No entanto, uma das primeiras ações no sentido de pôr em prática sua proposta para a superação da crise da crítica não foi um audiovisual, mas, sim, a exposição "A Nova Crítica", de 1970. É sobre ela que se discutirá a seguir.

4.2.1 A exposição A Nova Crítica

Milhares de garrafas de Coca-Cola foram depositadas sobre o piso da Petite Galerie, no Rio de Janeiro, cobrindo-o por completo. Ao contrário do que se poderia supor num primeiro momento sobre essa intervenção, não se tratava de obra de artista, mas de crítico. Ou melhor, de um crítico que se faz artista, segundo palavras do próprio proponente do trabalho³⁵³.

Frederico Moraes intitulou de "A Nova Crítica" a exposição que, em 18 de julho de 1970, realizou na referida galeria carioca, comentando crítica e poeticamente as exposições individuais de Cildo Meireles, Thereza Simões e Guilherme Vaz para a série de mostras "Agnus Dei" (Figura 12), ocorridas no mesmo espaço expositivo e no mesmo ano. O trabalho com as garrafas de refrigerante era sua crítica de "Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola", intervenção de Cildo Meireles no sistema de circulação das garrafas de Coca-Cola.

Em sua exposição individual, dentro do contexto da série de mostras "Agnus Dei", Cildo Meireles apresentou fotografias de sua performance "Tiradentes: totem-monumento ao preso político"³⁵⁴ e o poste utilizado na ação. Nela³⁵⁵ o artista atou galinhas vivas a um poste e em seguida queimou-as durante seu ritual performático, em referência à perseguição sofrida pelos opositores do Regime Militar. O sacrifício desses presos políticos, à mercê da tortura e do assassinio nos porões da ditadura,

³⁵³ Ibid., p. 50-52.

³⁵⁴ Para ler mais sobre ela, ver o terceiro capítulo desta pesquisa.

³⁵⁵ Conforme já discutido, o ritual de Cildo Meireles ocorreu em 1970, no contexto da manifestação coletiva "Do Corpo à Terra", organizada por Frederico Moraes.

encontrava eco na irônica queima das galinhas. E não à toa o ritual ocorreu em de 21 de abril, dia em que se celebra o herói inconfidente Tiradentes.

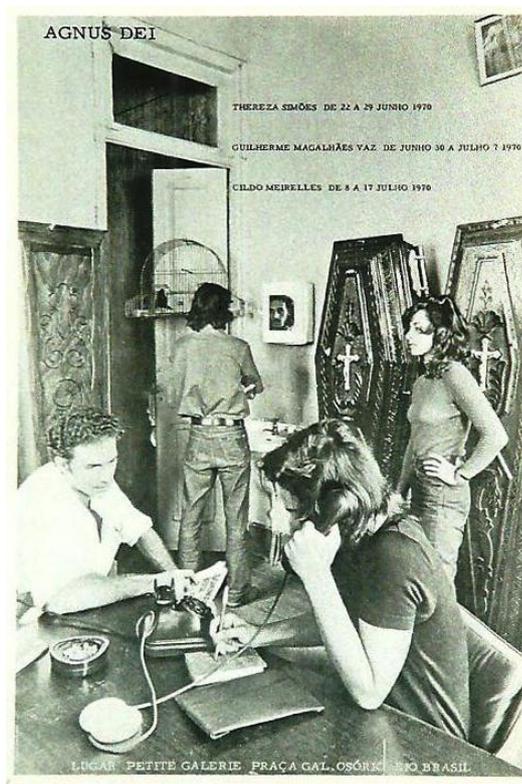


Figura 12 – LACLETE, Renato. **Cartaz da série de exposições Agnus Dei, com mostras de Thereza Simões, Cildo Meireles e Guilherme Vaz.** 1970. Petite Galerie, Rio de Janeiro.

Cildo também expôs em "Agnus Dei" três garrafas de Coca-Cola contendo a frase "Yankees, go home", como uma exemplificação de "Projeto Coca-Cola", de 1970³⁵⁶. Seu trabalho consistiu na interferência, com mensagens críticas impressas com tinta branca em diversos frascos retornáveis de Coca-Cola, de modo semelhante ao rótulo original do produto. Eles eram, após a ação do artista, postos novamente em circulação. Essas mensagens tornavam-se pouco visíveis nas garrafas vazias devolvidas à fábrica após o consumo, porém, quando as garrafas eram novamente preenchidas pelo líquido do refrigerante, o letreiro mostrava-se legível para o consumidor do produto.

³⁵⁶ MORAIS, 2010.

As mensagens inscritas nas inserções, muitas delas de teor considerado subversivo, informavam sobre fatos que estavam acontecendo no Brasil naquele momento, questionavam o estado de submissão ideológica do País ou, ainda, transmitiam uma opinião crítica do artista sobre a realidade brasileira, de maneira a se desvencilhar tanto da censura, que impedia a liberdade de expressão, quanto da perseguição do Regime a qualquer manifestação pública de pensamento crítico à época³⁵⁷. Entre as interferências realizadas nas garrafas, figuravam inscrições descritivas de "Projeto Coca-Cola" (Figura 13), com o título da proposição, a descrição da ação do artista e suas iniciais.

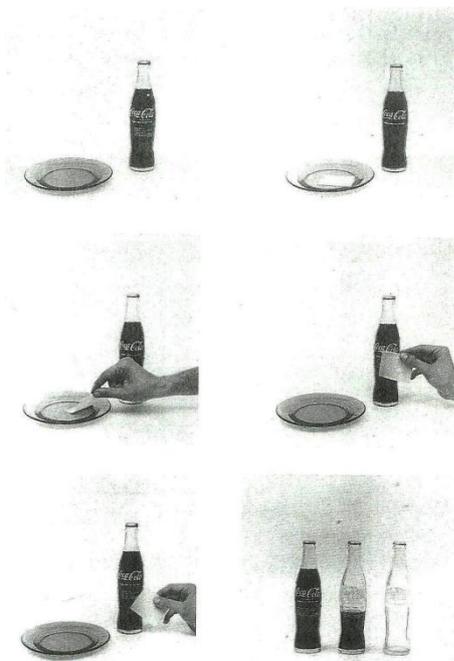


Figura 13 – MEIRELES, Cildo. **Inserções em circuitos ideológicos**: projeto Coca-Cola. 1970.

Com "Inserções", Cildo Meireles se apropriava do próprio sistema mercadológico de circulação da Coca-Cola para criar um circuito paralelo que possibilitasse a veiculação de informação tanto por parte do artista como por parte do consumidor

³⁵⁷ Vale lembrar que o Ato Institucional Nº 5 – decreto imposto pelo Governo Militar em dezembro de 1968, o qual anulou diversos direitos outrora reconhecidos pela Constituição aos cidadãos brasileiros e tornou ainda mais intensos o cerceamento da liberdade de expressão e a perseguição política – foi promulgado meses antes de Cildo Meireles iniciar suas "Inserções", em 1970.

desse produto, que, caso se sentisse instigado pela proposta inicial do artista, poderia, talvez, também realizar sua própria intervenção, transformando-se em elemento participante do processo criativo.³⁵⁸ Também se pode ver, nesse trabalho, o uso das próprias garrafas como meio ou suporte de uma crítica irônica à invasão do País por produtos estrangeiros supérfluos ou inúteis.

A exposição "A Nova Crítica", de Frederico Morais, comentava não apenas os trabalhos de Cildo Meireles – ilustrados, no contexto da galeria, pelos documentos de sua ação performática e de sua intervenção –, mas também as propostas conceituais de Guilherme Vaz e Thereza Simões para a série "Agnus Dei". A primeira dessas mostras, ocorrida em 26 de junho, foi a de Thereza Simões. Nela a artista apresentou alguns de seus carimbos, marcando palavras nas paredes da galeria, além da proposta "Inscrições", composta por algumas telas brancas acompanhadas por títulos que descreviam situações. "Uma das telas fora exposta, antes, no saguão da Estação da Estrada de Ferro Central do Brasil e permanecera surpreendentemente intocada e limpa", relata Morais³⁵⁹ sobre a proposta da artista.

Por sua vez, o trabalho de Guilherme Vaz tratava da apropriação do público visitante de sua mostra por meio de um documento redigido pelo artista e afixado junto à entrada da Petite Galerie.³⁶⁰ Morais, ao realizar sua crítica poética sobre esse trabalho, desapropriou os espectadores apropriados por Guilherme Vaz por intermédio de um segundo documento, anulando a proposta do artista:

Eu, Frederico Morais, brasileiro, crítico de arte, criador da Nova Crítica, por este ato, desaproprio todas as pessoas apropriadas radicalmente por Guilherme Magalhães Vaz (por terem lido o comunicado que expôs na Petite Galerie), o objetivo deste ato é fazer com que todos aqueles que foram anteriormente apropriados pelo artista em questão pensem nas pessoas que, no período de sua exposição, permaneceram do lado de fora da galeria. O presente ato de crítica revolucionária é válido para todo o território nacional.

Rio de Janeiro, 18 de junho, Era de Aquário, 1970.³⁶¹

³⁵⁸ FERVENZA, Hélio. Considerações da arte que não se parece com arte. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 6, v. 1, n. 8, p. 89-98, jul. 2005. p. 97.

³⁵⁹ MORAIS, 2010.

³⁶⁰ RIBEIRO, 1997, p. 177.

³⁶¹ AGNUS Dei (série A Nova Crítica). Autoria: Frederico Morais. Fotografia: Maurício Andrés Ribeiro, César Carneiro, Dileny Campos, Pedro Lourenço Gomes. ago. 1970, Posteriormente digitalizado. DVD. Acervo do Museu de Arte da Pampulha.

Esse trabalho (Figura 14) foi deixado no lugar daquele elaborado por Guilherme Vaz, o qual denominou de "Projeto para assassinatos coletivos em alta escala"³⁶². O crítico pedia, segundo escreve Márcio Sampaio³⁶³, que se refletisse sobre aqueles que nunca entrarão em uma galeria de arte. Tal crítica remonta, uma vez mais, a defesa do crítico em favor da democratização da arte. Soma-se também a isso sua destreza em desautorizar o artista que, ao se apropriar arbitrariamente do público, impõe seu poder sobre ele, contrariando o desejo de Moraes de romper com a estrutura hierarquizada do sistema da arte.

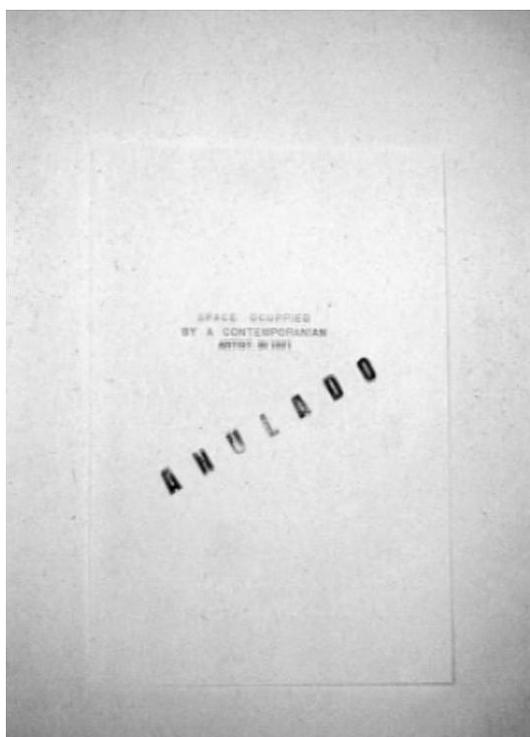


Figura 14 – MORAIS, Frederico. **Agnus Dei**. Imagem do audiovisual "Agnus Dei" em que é mostrada sua crítica da proposta de Guilherme Vaz para a Petite Galerie. 1970. Acervo Museu de Arte da Pampulha.

³⁶² MORAIS, 2010.

³⁶³ SAMPAIO, Márcio. Frederico Moraes e a Nova Crítica. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, p. 12, 12 set. 1970.

No caso da obra de Thereza Simões, o crítico depositou três telas brancas em banheiros de bares localizados nos bairros cariocas Lapa³⁶⁴, Tijuca e Ipanema, e, posteriormente, levou-as para o âmbito da galeria. Ao lado das telas depositadas nos banheiros, Moraes incluía também tinta, incentivando uma possível interferência por parte dos transeuntes/usuários desses espaços.³⁶⁵



Figura 15 – MORAIS, Frederico. Imagem do audiovisual "Agnus Dei", em que é mostrada sua crítica criativa de proposta "Inscrições", de Thereza Simões, para a Petite Galerie. 1970. Acervo Museu de Arte da Pampulha.

De modo diverso ao ocorrido com as telas brancas expostas na Estação da Estrada de Ferro Central do Brasil, por Thereza Simões (vale lembrar, lugar de intensa circulação de pessoas), as telas de Moraes (Figura 15) sofreram interferências por parte dos frequentadores dos locais onde foram depositadas, sem contar que uma das telas foi roubada na noite do mesmo dia em que foi instalada no local.³⁶⁶ Já a tela que ficou no banheiro de uma galeria comercial localizada na Praça Saenz Pena, na Tijuca, bairro onde havia inúmeras residências de militares, foi cortada e pisoteada após alguém ter escrito na mesma um palavrão; a tela de Ipanema, por

³⁶⁴ No catálogo "Arte Brasileira: cortes e recortes", de 2010, Frederico Moraes diz que essa tela foi depositada na Lapa. Porém, em texto descritivo mostrado no audiovisual Agnus Dei, lê-se que essa tela foi instalada no bairro da Glória, que fica próximo ao primeiro. Cf. nota 361.

³⁶⁵ MORAIS, 2010.

³⁶⁶ Cf. nota 361.

seu turno, retirada por Morais às 10 horas do dia seguinte à sua instalação no mictório, recebeu desenhos pornográficos, palavrões e frases ofensivas ao regime, como, por exemplo, "Médici é viado"³⁶⁷.

Ademais, para comentar as fotografias do ritual "Tiradentes: totem-monumento ao preso político", de Cildo Meireles, Frederico Morais apresentou imagens de um monge vietnamita ateando fogo em si ao lado das fotografias da performance de Cildo, além de dois versículos da Bíblia que relatam o sacrifício do filho de Abraão:

Deves fazer para mim um altar de terra, e sobre ele tens de sacrificar as tuas ofertas queimadas e os teus sacrifícios de participação em comum, teu rebanho e tua manada. Em todo lugar onde farei que meu nome seja lembrado virei a ti e certamente te abençoarei. Gênesis 22:13.³⁶⁸

Em vista disso, Abraão levantou os olhos e olhou, e eis que a certa distância dele havia um carneiro preso pelos chifres na moita, de modo Q. (sic) Abraão foi e tomou o carneiro e o ofereceu como oferta queimada em lugar de seu filho." Êxodos 20:24.³⁶⁹

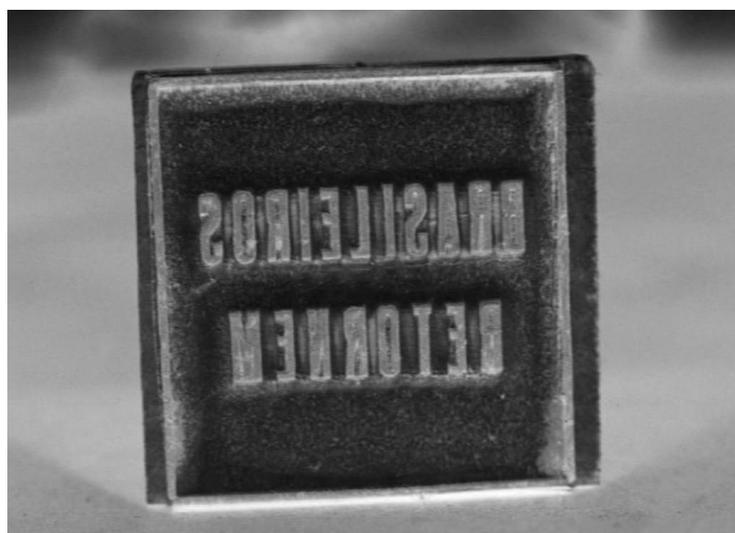


Figura 16 – MORAIS, Frederico. Imagem do audiovisual "Agnus Dei" em que é mostrada a crítica de Morais sobre o trabalho com carimbos proposto por Thereza Simões para a Petite Galerie. 1970. Acervo Museu de Arte da Pampulha.

³⁶⁷ Cf. nota 361.

³⁶⁸ Cf. nota 361.

³⁶⁹ Cf. nota 361.

A crítica de Moraes para os carimbos de Thereza Simões consistiu na elaboração e exposição de outros carimbos, dessa vez com o texto "Brasileiros, retornem" (Figura 16), proposto para ser adotado na correspondência destinada ao exterior. Junto a ele, foram expostas algumas correspondências carimbadas, uma delas endereçada a Antônio Dias, com seu endereço em Milão, na Itália. A expressão carimbada por Moraes, tal como uma palavra de ordem, parece ironizar o slogan ou frase de advertência do regime militar: "Brasil, ame-o ou deixe-o!". Ela se referia, ainda, ao exílio no exterior a que foram obrigados muitos intelectuais e artistas brasileiros para fugir da perseguição e da prisão.

No que tange ao "Projeto Coca-Cola", Frederico Moraes também o comentou, depositando no espaço da galeria cerca de quinze mil garrafas retornáveis de refrigerante Coca-Cola (Figura 17). Sua intervenção cobria o piso da galeria, de forma que o público visitante da mostra deveria andar sobre as garrafas de vidro, o que correspondia, ironicamente, a andar sobre uma corda bamba ou em uma zona de perigo. Tudo foi realizado com o consentimento da marca Coca-Cola, que providenciou até mesmo o transporte das garrafas.

Em meio aos frascos, alguns deles com as interferências realizadas por Cildo Meireles, havia ainda uma mesa encimada por exemplares de Coca-Cola e a seguinte mensagem: "Quinze mil garrafas de Coca-Cola, tamanho médio, vazias, gentilmente cedidas e transportadas, em 650 engradados, por Coca-Cola Refrescos SA"³⁷⁰ (Figura 18). Em entrevista dada a Gonzalo Aguilar em 2008, décadas depois de realizada a exposição, Moraes declarou que sua crítica consistia em explicitar que a marca Coca-Cola era capaz de se impor diante da proposta de Cildo, apropriando-se dela e diluindo-a em seu sistema mercadológico e ideológico.³⁷¹

O trabalho de Moraes parece apontar, nesse contexto, para dois caminhos contrários: aquele da crítica como arte, exclusivamente; e aquele da crítica como arte acompanhada do comentário posterior dado na referida entrevista. No primeiro, o crítico parece ressaltar a capacidade de infiltração das garrafas de Cildo no sistema mercadológico da Coca-Cola, sem que a empresa se apercebesse disso.

³⁷⁰ MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, 2008, p. 110.

³⁷¹ Cf. nota 95.

Tal ação anônima e radical, realizada à margem do sistema com o intuito de intervir nele e subvertê-lo está afinada à já discutida noção de arte-guerrilha.

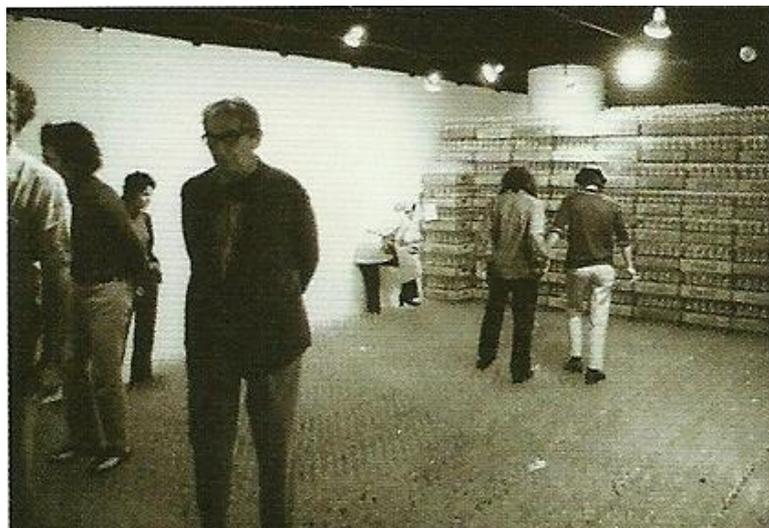


Figura 17 – MORAIS, Frederico. **Exposição "A Nova Crítica"**. 1970.

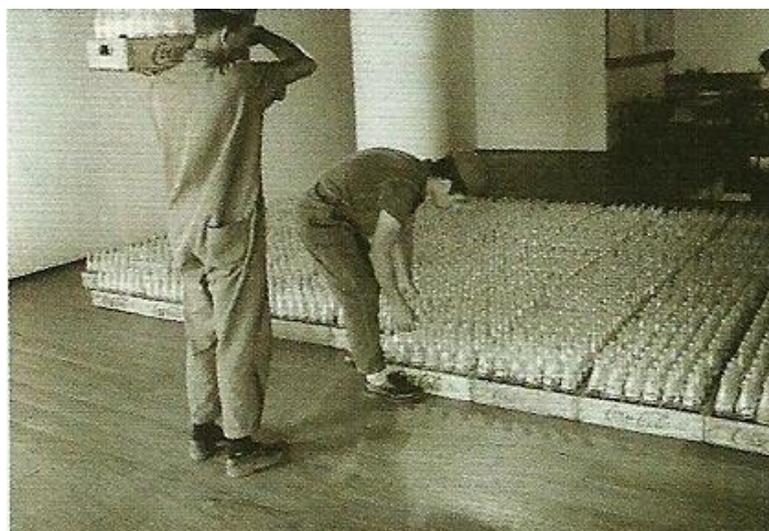


Figura 18 – MORAIS, Frederico. **Exposição "A Nova Crítica"**. 1970.

Por outro lado, quando o crítico soma seu comentário verbal ao seu trabalho criativo, segue para a direção oposta à ideia expressa no parágrafo anterior. Agora, já não é mais a intervenção do artista que, marginalmente, fura o bloqueio do sistema para transmitir sua mensagem, mas o próprio sistema que encampa o trabalho do artista³⁷², minimizando, assim, seu potencial contestador. O segundo sentido acaba por se sobrepor ao primeiro, pois o crítico-artista o legitima em sua fala e, de certa forma, cristaliza-o.

"Projeto Coca-Cola" trazia à tona a possibilidade de que outras pessoas, ao se darem conta das inserções nas garrafas, se sentissem estimuladas a reproduzirem a ação proposta por Cildo. Aliás, essa era, conforme assinalou o artista, uma necessidade para a própria existência do trabalho: "tal como eu tinha pensado, as *Inserções* só existiriam na medida em que não fossem mais a obra de uma pessoa. Quer dizer, o trabalho só existe na medida em que outras pessoas o praticam"³⁷³.

A busca de Cildo de se utilizar do sistema de circulação da Coca-Cola para a criação de um circuito paralelo de informação é bastante instigante, todavia – dada sua fala acima citada –, em que medida sua ação encontrou eco entre os consumidores do refrigerante? Questiona-se se essas inscrições eram realmente visíveis aos consumidores de Coca-Cola, uma vez observada a força alienadora da Indústria Cultural³⁷⁴, capaz de direcionar sua percepção para pouco além dos logotipos de seus produtos.

³⁷² Para melhor entender tal comentário feito por Morais, talvez seja interessante salientar as considerações de Theodor Adorno, filósofo alemão ligado à Escola de Frankfurt, acerca da Indústria Cultural, na qual a marca Coca-Cola exerce um papel emblemático.³⁷² Esse termo foi cunhado por Adorno e pelo também filósofo Max Horkheimer para nomear a produção industrial de cunho cultural, voltada para o consumo das massas, e diferenciá-la da dita cultura popular. Segundo Adorno e Horkheimer, um produto da Indústria Cultural, de modo divergente do que ocorre na arte popular, cuja origem e destino estão nas próprias massas, é mercadoria destinada ao consumo e à domesticação ideológica das massas, imersas em uma relação verticalizada de poder, na qual são subjugadas por essa indústria. Trata-se de uma relação desigual, em que as massas são alienadas da produção de cultura. O sujeito e sua individualidade se diluem, sendo ele objetivado, anulado em sua capacidade crítica e criadora. Nesse contexto, tanto as manifestações de arte erudita quanto as de arte popular perdem relevância perante o imperativo ideológico dessa indústria. Ela nivela o diverso, assimilando-o em seu sistema e planejando o próprio acaso.³⁷² Seus produtos, comercializados sob vários rótulos, transmitem uma falsa impressão de diversidade, quando são, em verdade, sempre um único produto: a própria ideologia da Indústria Cultural. Cf. ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *A indústria cultural*. In: _____. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra. 2009.

³⁷³ ENTREVISTA de Cildo Meireles e Moacir dos Anjos a Fernando Oliva. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/000795.html>>. Acesso em: 18 abr. 2011.

³⁷⁴ Ver nota 372.

Independente da resposta a esses questionamentos, acredita-se aqui que uma proposta artística, como força criadora, não precisa trazer resultados efetivos para o campo da vida prática. Não obstante, ela pode indicar novos caminhos para isso, tal como ocorre em "Inserções". Aliás, vale frisar que o desejo de aproximar a arte ao âmbito da vida, procurando estimular o potencial criativo das pessoas é recorrente tanto na trajetória de Frederico Morais e de Cildo Meireles quanto na de diversos artistas da geração da passagem dos anos 1960 para os 1970. À arte desse momento e à crítica aberta interessam evidenciar possibilidades, questionar certezas convencionadas, contestar o já estabelecido, promover experiências libertadoras (Figura 19).



Figura 19 – MORAIS, Frederico. **Exposição "A Nova Crítica"**. 1970.

Todo esforço em termos de arte, ainda que aparentemente diluído em meio à ideologia da Indústria Cultural, asfixiante da liberdade criadora, é válido. E no caso de "Inserções", a mensagem artística vem imbuída de grande força: ela simboliza o esforço combativo da diferença para se afirmar diante da estratégia da Indústria Cultural, que uniformiza a própria vida e a criação; ela faz soar uma voz denunciadora, onde antes havia o silêncio estimulado seja pela repressão política, seja pela alienação ideológica.

É nesse diálogo entre crítico e artista, onde o debate crítico não finda, podendo se estender indefinidamente, visto ser um debate aberto, em que se fundamenta a "Nova Crítica". O desdobrar-se de uma obra em outra atualiza o discurso sobre ela, tornando a rede de significados constituintes da obra um espaço fértil e flexível. No que se refere a "Projeto Coca-Cola" e à "Nova Crítica", os desdobramentos foram vários, apesar de a exposição ter durado apenas poucas horas, visto sua interrupção pela polícia na noite de sua abertura.

Por exemplo, Frederico Morais criou o audiovisual "Agnus Dei"³⁷⁵, de 1970, pertencente à série de audiovisuais "A Nova Crítica" e premiado no Salão do Museu de Arte da Pampulha, com as imagens documentadas de sua exposição.³⁷⁶ Sabe-se, também, que Cildo Meireles deu continuidade ao projeto "Inserções em Circuitos Ideológicos" durante a década de 1970, estendendo sua intervenção para cédulas de dinheiro.

Cildo Meireles criou, ainda, dentro do contexto do debate sobre a Nova Crítica, o trabalho "Introdução a uma Nova Crítica", de 1970, que estabelece um diálogo com a proposição "Ninhos", de Hélio Oiticica, e a obra "Cadeau", de Man Ray. Outro artista que contribuiu para a discussão acerca da "Nova Crítica" e da crítica como comentário aberto foi Antonio Manuel, que elaborou o flân³⁷⁷ "Isso é que é" (Figura 20) a partir de fotografia da exposição de Frederico Morais, o qual contém a seguinte legenda: "Por uma nova crítica: Frederico Morais usou uma linguagem não verbal, encheu a galeria com garrafas de Coca-Cola tamanho médio"³⁷⁸.

Na imagem, veem-se, além do artista, Frederico Morais, Mário Pedrosa, Dionísio Del Santo e Jackson Ribeiro. O trabalho de Antonio Manuel, nesse sentido, surge como um desdobramento crítico e poético da proposta de Frederico Morais, e, por consequência, das intervenções de Cildo. O ato debochado do artista, que na imagem aparece urinando dentro de um frasco de refrigerante – como se comparasse a bebida à urina –, revela uma forte crítica à Coca-Cola.

³⁷⁵ Ver nota 361.

³⁷⁶ MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, 2008, p. 105.

³⁷⁷ Matriz utilizada para impressão de jornais, material recorrente na produção artística de Antonio Manuel nos anos 1960 e 1970.

³⁷⁸ INSTITUTO TOMIE OHTAKE (São Paulo, SP). **Anos 70 – arte como questão**. São Paulo, 2009. Catálogo de exposição.

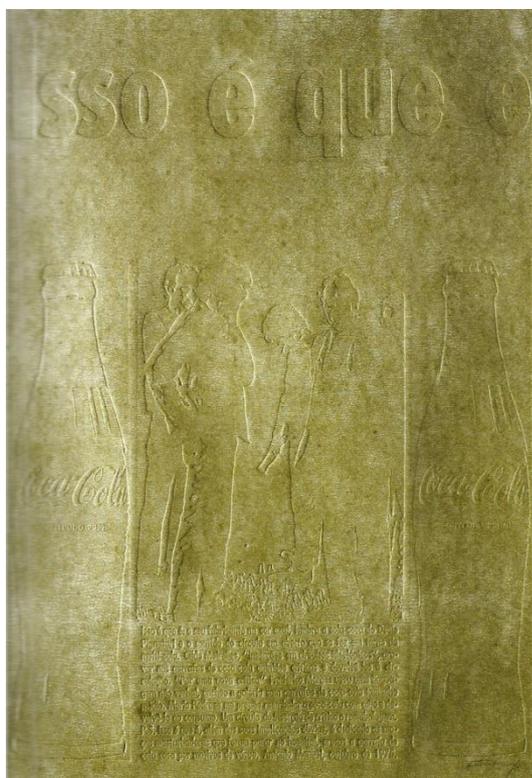


Figura 20 – MANUEL, Antonio. **Isso é que é**. 1970.

A crítica de arte, quando concebida como desdobramento da produção artística, busca propiciar o diálogo aberto entre as figuras do crítico e do artista, dissolvendo os limites existentes entre ambas as funções e suscitando novos debates. A crítica, nesse contexto, é reflexão que nasce a partir da própria obra, não mais de valores exteriores a ela.

Os trabalhos apresentados em "A Nova Crítica" evidenciam isso: eles tecem comentários críticos sobre as obras de Thereza Simões, Guilherme Vaz e Cildo Meireles ao mesmo tempo em que se configuram como proposições artísticas paralelas e conectadas a elas conceitualmente, sem se impor discursivamente ou se submeter em termos estéticos. Seu processo de criação mostra-se, dessa maneira, indissociável não apenas das conjecturas de Frederico Moraes sobre a crítica de arte, como também dos trabalhos dos três artistas, pois potencializa seus sentidos

na medida em que, utilizando-se de suas próprias linguagens, estabelece com eles uma relação dialógica.

4.2.2 Quinze Lições de Arte e História da Arte

A primeira³⁷⁹ incursão de Frederico Morais em favor de seu projeto de crítica criativa foi a proposta de intervenção urbana "Quinze lições de arte e história da arte – apropriações: homenagens e equações"³⁸⁰, onde o crítico-artista estabeleceu um diálogo entre a paisagem urbana de Belo Horizonte e a história da arte. Realizada anteriormente à exposição supracitada, na manifestação "Do Corpo à Terra" (abril de 1970), essa intervenção se constituiu na instalação de quinze placas em diversos locais do Parque Municipal de Belo Horizonte.

Cada placa continha uma fotografia do mesmo lugar onde foi instalada por Morais. Essa imagem dialogava com a legenda disposta na parte inferior da placa, a qual poderia conter uma homenagem a um determinado artista ou a uma personalidade que tenha inspirado o espírito da manifestação, ou ser, ainda, uma proposta de equação referente à arte e ao seu significado. O intuito do crítico-artista era de se apropriar, por meio da fotografia tirada por Maurício Andrés Ribeiro, de áreas da cidade. E, ainda, propor ao público que considerasse as áreas apropriadas como

³⁷⁹ MORAIS apud RIBEIRO, 1997, p. 176.

³⁸⁰ Os títulos das placas são os seguintes: 1. Arqueologia do urbano – escavar o futuro; 2. Arte cinética: não é o que se move, mas a consciência da instabilidade do real; 3. A arte não deixa traços; 4. Homenagem a Bachelard: "imaginar é sempre maior que viver". Imagino, logo, existo; 5. Homenagem a Brancusi – coluna infinita; 6. "Kitsch" = resíduo da arte = arte – resíduo de "kitsch"; 7. Arte total = inespecificidade de todas as artes; 8. Homenagem a Breton – desarrumar o cotidiano com a "fabricação e o lançamento em circulação de objetos aparecidos em sonho", com a "missão de retificar contínua e vivamente a lei, quer dizer, a ordem."; 9. Homenagem a Duchamp – "O homem sério nada coloca em questão. Por isso ele é perigoso. É natural que se faça tirano". "A inconsequência é a fonte de tolerância."; 10. Homenagem a Schwitters – estética do lixo e do precário; 11. Arte = tensionar o ambiente. Tensionar o ambiente – treinar a percepção. Arte = exercícios perceptivos; 12. Contra-arte/contra-natureza – Onde a arte? Onde a natureza?; "13. Homenagem a Malevitch: o mundo branco da ausência dos objetos"; 14. Homenagem a Tiradentes: "Arte = liberdade": inscrição na parede externa do MAM do Rio; e 15. Homenagem a Mondrian: quando a vida tiver equilíbrio não teremos necessidade de pinturas e esculturas. Tudo será arte. A morte da vida é a vida da arte. Arte = vida.

quadros, e o Parque Municipal, a sala de exposição³⁸¹, em conformidade com seu projeto de expansão das atividades museológicas para o âmbito da cidade.

Conforme nota Marília Andrés Ribeiro³⁸², "Quinze lições" dialogava com o trabalho proposto por Dileny Campos³⁸³ para "Objeto e Participação" – duas setas instaladas em frente ao Palácio das Artes, uma (onde estava inscrito paisagem) apontando para a rua; a outra (subpaisagem), apontando para o chão. Os dois trabalhos, nessa perspectiva, convergem na tentativa de indicar uma "outra paisagem dentro da paisagem"³⁸⁴.



Figuras 21 (esquerda) e 22 (direita) – MORAIS, Frederico. **Arqueologia do urbano: escavar o futuro.** Da série Quinze lições de arte e história da arte – apropriações: homenagens e equações. 1970.

De fato, como se pode observar na primeira dessas placas, "Arqueologia do urbano – escavar o futuro" (Figuras 21 e 22), cuja fotografia mostra uma área escavada ao longo de uma rua em obras, a proposta de Morais apresenta conexões com o trabalho de Dileny. Na imagem, vê-se uma tubulação, que depois seria coberta por

³⁸¹ MORAIS apud RIBEIRO, 1997, p. 176.

³⁸² RIBEIRO, loc. cit.

³⁸³ Cf. capítulo 3 desta dissertação.

³⁸⁴ RIBEIRO, 1997, p. 176.

terra, e uma estrutura de madeira utilizada na obra. No entanto, quando Moraes instala sua placa, a obra está quase concluída, e o buraco longitudinal, antes aberto, soterrado.

Tal imagem revela a própria estrutura da cidade, outrora exposta na banalidade de um evento tão costumeiro, embora necessário à vida urbana quanto são as obras de infraestrutura, as quais saltam à vista do cidadão comum mais como um obstáculo em seu cotidiano que como paisagem a ser observada. A placa instalada por Moraes, tal como uma placa de sinalização, atrai a atenção dos transeuntes. Nesse caso, ela explicita uma paisagem velada, não só pela terra, mas também pelo esquecimento, e a põe em confronto com o espaço e o tempo presentes.



4. HOMENAGEM A BACHELARD: "imaginar é sempre maior que viver".
Imagino, logo existo.

Figura 23 – MORAIS, Frederico. **Homenagem a Bachelard**. Da série Quinze lições de arte e história da arte – apropriações: homenagens e equações. 1970.

Já a quarta placa (Figura 23), cuja fotografia mostra uma área gramada do Parque Municipal de Belo Horizonte – mas sem um assunto definido –, está acompanhada da legenda: "Homenagem a Bachelard: 'imaginar é sempre maior que viver'. Imagino, logo existo." Nesse caso, Moraes fornece uma pista para melhor compreender o sentido dessa associação entre imagem e texto.

Ao comentar em seu livro sobre o conceito de "apropriação" segundo Hélio Oiticica – para quem ela possui o sentido dilatado de pertencimento poético ou imaginário, seja de objetos, seja de lugares –, Morais encontra na ideia apresentada por Gaston Bachelard³⁸⁵ de que o processo de criação de uma imagem começa já no momento quando ela é imaginada (antes mesmo da formação do pensamento discursivo), um ponto de convergência com a opinião de Oiticica. Em consonância com ambos, Morais³⁸⁶ defende a realidade de algo como arte, mesmo se puramente imaginado.

A quinta placa, por sua vez, homenageia Brancusi e sua "coluna infinita"³⁸⁷. Esse motivo, que permeou ao longo da vida do escultor uma série de esculturas verticais compostas por peças modulares repetidas, é considerado como um marco na arte moderna. Uma dessas obras, a saber, a escultura realizada em 1926³⁸⁸, em Nova York, é memorável pois mede exatamente a altura do chão ao teto da galeria onde foi exposta, não apresentando pedestal – como visto, elemento tradicional de separação entre o espaço da arte e o da vida. Essa obra ocupa, assim, o lugar de precursora no processo de diluição da arte na vida. Talvez essa seja uma das razões de tal homenagem de Morais a Brancusi.

O fim da crença na pureza da arte e de sua autonomia em relação à vida são ideias presentes na sétima placa "Arte total = inespecificidade de todas as artes". Já a questão da arte pobre vem à tona em "10. Homenagem a Schwitters – estética do lixo e do precário", cuja fotografia do lixo acumulado em algum ponto do parque faz referência à obra Merzbau (1923-1943), de Kurt Schwitters, constituída por um amontoado de objetos aleatoriamente encontrados na rua pelo artista ao longo dos anos. Ademais, a equação "11. Arte = tensionar o ambiente. Tensionar o ambiente - treinar a percepção. Arte = exercícios perceptivos", remete à compreensão de Morais sobre a arte como um instrumento para o exercício da liberdade, e que tem por função treinar a capacidade perceptiva do homem.

³⁸⁵ BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Martins Fontes: São Paulo, 2005.

³⁸⁶ MORAIS, 1975, p. 35.

³⁸⁷ A primeira obra com esse motivo foi criada em 1918. No entanto, a mais famosa data de 1937/38 e foi realizada na Romênia, em homenagem aos heróis da Primeira Guerra Mundial.

³⁸⁸ Segundo fala o artista Richard Serra. Cf. JARQUE, Fietta. Entrevista a Richard Serra: dibujar com acero. **El País**, 28 maio 2011. Disponível em: <http://elpais.com/diario/2011/05/28/babelia/1306541533_850215.html>. Acesso em: 18 jan. 2012.



Figura 24 – MORAIS, Frederico. **Quinze lições sobre arte e história da arte**. 1970. Acervo do Museu de Arte da Pampulha.

Esses exemplos ilustram a gama de referências que, incutidas no contexto da intervenção de Moraes, também permeavam o ideário norteador de "Do Corpo à Terra". Ainda em 1970, vale ressaltar, o crítico-artista realizou o audiovisual "Quinze lições sobre arte e história da arte"³⁸⁹ (Figura 24), feito a partir do registro do processo de criação da intervenção homônima, dentro do contexto da série de audiovisuais "A Nova Crítica". Esse trabalho foi premiado no "II Salão Nacional de Arte Contemporânea", promovido pela Prefeitura de Belo Horizonte. No audiovisual, que é formado por 33 diapositivos em cores, vê-se uma sequência de imagens mostrando as fotografias contidas nas placas e o momento de sua instalação.

Moraes também incluiu duas citações: uma de Jan Dibbets – "A obra de arte é a foto do trabalho" – e outra de Duchamp – "São os espectadores que fazem os quadros". Além disso, o crítico incluiu um fragmento de sua autoria:

Percorra a "exposição" a pé. Após ver, bulir, imaginar as obras, pare por alguns instantes em qualquer lugar do parque, ou sente-se ou deite-se sobre a grama, respire profundamente, escute as batidas do coração, tome o pulso, sinta o suor em seu corpo e o cansaço. A obra está pronta. E terminada.

³⁸⁹ QUINZE lições sobre arte e história da arte: homenagens e equações (série A Nova Crítica). Autoria: Frederico Moraes. DVD. 1970. Acervo do Museu de Arte da Pampulha.

Frederico Morais, dessa forma, reafirma a ideia de arte como experiência, tal como ocorre, conforme já comentado, no pensamento de John Dewey. Nesse sentido, ela acontece no próprio instante em que a proposição do artista é vivenciada pelo espectador.

4.2.3 Memória da Paisagem



Figura 25 – MORAIS, Frederico. **Memória da paisagem**. 1970. Acervo do Museu de Arte da Pampulha.

Versando sobre a exposição coletiva dos artistas Luís Paulo Baravelli, José Resende, Carlos Fajardo e Frederico Nasser, realizada no MAM/RJ em 1970, Morais criou o audiovisual "Memória da Paisagem"³⁹⁰ (Figura 25), naquele mesmo ano. Além dos trabalhos dos quatro artistas acima citados, também são mostradas

³⁹⁰ A versão consultada do trabalho, digitalizada pelo artista e com duração de 4'10", pertence ao acervo do Museu de Arte da Pampulha. MEMÓRIA da paisagem (série A Nova Crítica). Autoria: Frederico Morais. Fotografia: Paulo Fogaça. [197?,]. Posteriormente digitalizado. 1 DVD. Acervo do Museu de Arte da Pampulha.

imagens de propostas de Artur Barrio, Dileny Campos, Luciano Gusmão e Eduardo Ângelo.³⁹¹

Ao considerar a exposição do quarteto de artistas em relação à poética dos materiais pensada por Bachelard ou, ainda, como uma "memória da passagem urbana"³⁹², Morais utilizou fotografias de canteiros de obras, sucatas e construções da indústria, as quais denominou de "esculturas industriais"³⁹³. Essas sucatas provindas da indústria e os demais detritos presentes na paisagem urbana foram chamadas pelo crítico de "memória da paisagem", conforme citação contida em artigo de Márcio Sampaio, de 1971.³⁹⁴ Morais tentou captar o instante fugidio próprio da vida urbana e as constantes transformações pelas quais a paisagem da cidade passa. Simultaneamente aos slides (FIGURA 26), ouve-se o barulho de máquinas trabalhando, intercalado a breves instantes de silêncio e à narração realizada por Morais.



Figura 26 – MORAIS, Frederico. **Memória da paisagem**. 1970.

³⁹¹ MORAIS, 1973, p. 5.

³⁹² MORAIS, 1975, p. 51.

³⁹³ MORAIS, loc. cit.

³⁹⁴ SAMPAIO, Márcio. Paiê, me leva no museu. Ah me leva , paiê, me leva. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, 8 maio 1971. Sem indicação de página..

Nos slides, aparecem diversas imagens de áreas em obras da cidade do Rio de Janeiro. Veem-se restos de madeira, brita, vigas de aço, tubulações, tratores, lama e placas sinalizadoras. Contrapostos a esses objetos, imagens alternadas do MAM/RJ e das esculturas apresentadas na exposição, dentro do museu. Nelas, alguns dos materiais usados na construção se repetem: há obras com brita, madeira compensada, aço e outras estruturas de metal.

Em um dado momento de seu audiovisual, Morais faz referência ao "mundo resistente dos materiais"³⁹⁵. Gaston Bachelard³⁹⁶, ao falar sobre a imaginação material terrestre, discute tais imagens de resistência. Segundo o filósofo, as imagens primitivas da dureza são dinâmicas, possuem uma energia ativa e agressiva. Os materiais duros impelem o operário à sua manipulação e transformação – e trazem, com isso, o sentimento de triunfo sobre a matéria: "Pelo martelo operário, a violência que destrói é transformada em potência criadora"³⁹⁷. Nesse sentido, Morais parece propor a correlação entre o trabalho dos artistas dentro do museu e o dos trabalhadores nos canteiros de obras, não pelo simples fato dos artistas recorrerem aos mesmos materiais utilizados na construção civil, mas pelas imagens primitivas que esses materiais evocam.

Logo no início de seu trabalho, enquanto se veem imagens das obras na cidade e das obras dentro do museu, Morais apresenta a "Nova Crítica" ao seu espectador:

O crítico hoje não julga, cria. O censor das artes sempre foi um opressor, condenando a criação em nome de leis e princípios. A crítica aberta multiplica o sentido das obras, acrescentando-lhes novos significados. A crítica é, hoje, atividade lúdica.³⁹⁸

A crítica criativa de Morais, mais uma vez, procura desvelar a memória da paisagem da cidade, à semelhança do que ocorre na primeira placa de "Quinze lições": "Arqueologia do urbano: escavar o futuro". Dessa vez, no entanto, a paisagem a ser

³⁹⁵ Ver nota 390.

³⁹⁶ BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

³⁹⁷ Ibid., p. 107.

³⁹⁸ Cf. nota 390.

descoberta não se encontra soterrada, mas à vista, em diversos pontos da cidade, diluída na vida cotidiana.



Figura 27 – **Memória da Paisagem**. 1970. Acervo do Museu de Arte da Pampulha.

As obras da construção civil (Figura 27), imersas no contexto da cidade, encontram eco nas obras de arte apresentadas na exposição realizada no museu, por meio do uso dos mesmos materiais. Nesse sentido, o crítico-artista cita Michel Ragon: "Comparado ao engenheiro, o artista parece, muitas vezes, com um bricoleur: as formas primárias dos artistas, muitas vezes, menos admiráveis, que as formas primárias da indústria"³⁹⁹, sugerindo, desse modo, um valor artístico para as obras da indústria, ideia essa reforçada pela qualidade estética de algumas fotografias utilizadas por Moraes.

A proposição de Moraes de estabelecer um diálogo entre essas duas esferas aparentemente tão diversas, mas que se aproximavam dentro do contexto da exposição dos quatro artistas, passa, sobretudo, pela noção expandida de museu defendida por Moraes. Segundo ele, seu desejo em "Memória da Paisagem" era de

³⁹⁹ Cf. nota 390.

"sugerir aos espectadores que a verdadeira sala de exposições é a cidade"⁴⁰⁰, além de que, dentro dessa perspectiva, realizassem-se visitas guiadas aos canteiros de obras, favelas, aterros e parques, consoante sugere no letreiro que aparece ao final de seu trabalho. Visitas que, vale acrescentar, Morais realizou com seus alunos enquanto professor dos cursos do MAM/RJ.

No entanto, o caráter radical dessa interpretação sobre a arte e o espaço expositivo – que aparece em "Memória da Paisagem" e também em "Quinze Lições" – não pretende implodir o museu. Ao contrário, ao (re)significar sua função, Morais reafirma sua importância para a vida urbana. Importância que será efetiva apenas quando ele for mais que um "trambolho"⁴⁰¹ e levar suas atividades rumo à rua. Uma confirmação disso é possível de ser verificada nas suas já citadas atividades como organizador de manifestações de arte pública (Arte no Aterro, Do Corpo à Terra e Domingos da Criação), uma vez que elas partem da premissa do museu como centro irradiador de atividades criativas que apenas se concretizarão com a experiência do espectador no âmbito da cidade.

4. 2. 4 Carta de Minas

O poético (e, por vezes, autorreferente) audiovisual "Carta de Minas"⁴⁰², realizado entre setembro de 1971 e janeiro de 1972, é composto por cinco partes e tem duração de cerca de 27 minutos. Elaborado a partir de fotografias de Frederico Morais e de Maurício Andrés Ribeiro, ele conta com a narração, realizada pelo crítico-artista, de trechos de textos seus e de citações dos poetas mineiros Carlos Drummond de Andrade, Affonso Ávila e Bueno de Rivera, além do escritor, também

⁴⁰⁰ MORAIS, 1975, p. 51.

⁴⁰¹ MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, 2008, p. 46.

⁴⁰² CARTA de Minas. Audiovisual. Autoria: Frederico Morais. Fotografia: Maurício Andrés Ribeiro e Frederico Morais. 1971/72. 1 videocassete (34 min.), colorido. Acervo: Mídia-teca do Instituto Itaú Cultural.

mineiro, João Guimarães Rosa e de um documento histórico assinado por Dom Manuel de Portugal e Castro.⁴⁰³

A trilha sonora – constituída pela canção "Morro Velho"⁴⁰⁴, de Milton Nascimento, além de composições do pianista modernista Francisco Mignone e do músico erudito Lobo de Mesquita, nome importante da música sacra luso-brasileira do século XVIII –, somada às paisagens bucólicas de Minas Gerais, conferem uma tonalidade fortemente afetiva ao audiovisual. Ainda sobre sua trilha, vale ressaltar que o crítico Mário Schenberg⁴⁰⁵, ao comentar "Carta de Minas"(Figura 28), chama-a de "suíte"⁴⁰⁶, tão marcante é sua musicalidade.

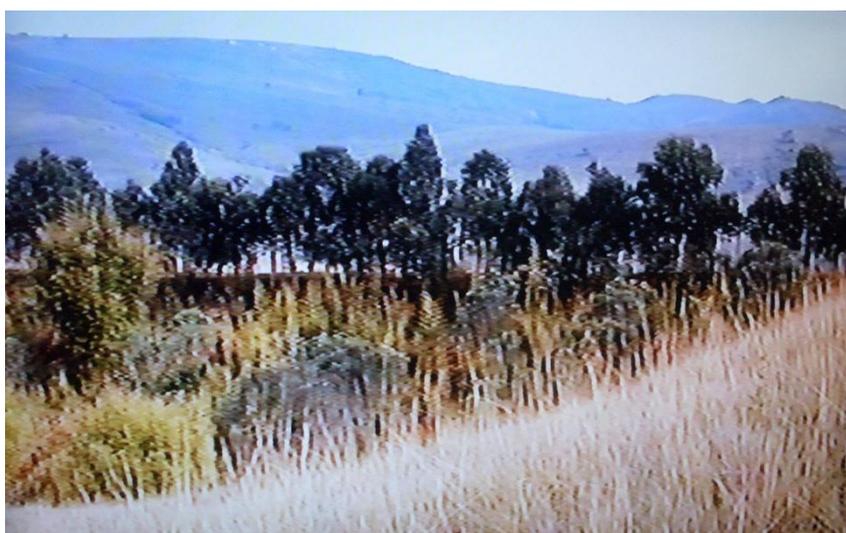


Figura 28 – MORAIS, Frederico. **Carta de Minas (detalhe)**. 1970. Acervo da midiateca do Instituto Itaú Cultural.

Nessa proposta, diversamente dos que integram a série "A Nova Crítica", Morais não comenta o trabalho de outro artista, mas se empenha na pesquisa das possibilidades da linguagem do audiovisual. No entanto, a construção desse

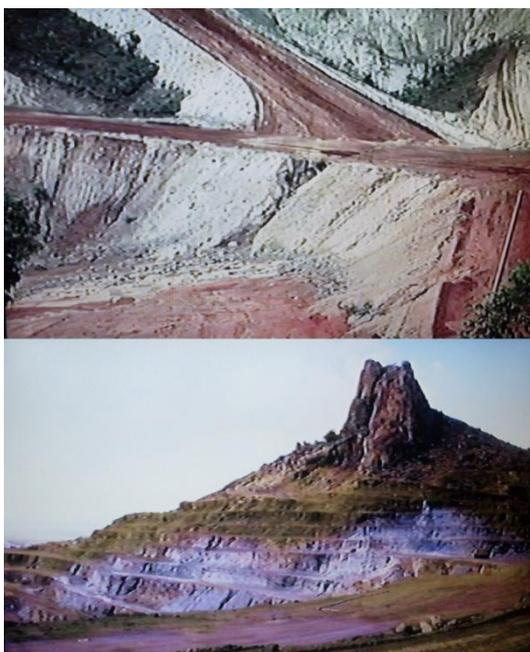
⁴⁰³ MORAIS, 1973, p. 10-11.

⁴⁰⁴ Inscrita em 1967 no segundo Festival Internacional da Canção. Cf. NASCIMENTO, Milton. Travessia. Stereo, 1967. Lado A. LP. Arranjos e regência de Eumir Deodato.

⁴⁰⁵ MORAIS, 1973, p. 7.

⁴⁰⁶ Conceito oriundo da teoria musical, que designa um conjunto de peças instrumentais distintas, mas ligadas entre si por meio de um elemento unificador.

trabalho – a partir do confronto das imagens da paisagem natural e da paisagem modificada de Minas Gerais com citações musicais, literárias e visuais, reverberando ideias anteriormente escritas por Moraes enquanto crítico de arte –, parece revelar que, mesmo quando sua faceta de artista vem em primeiro plano, Moraes não abandona completamente o crítico que sempre foi.



Figuras 29 (acima) e 30 (abaixo) – MORAIS, Frederico. **Carta de Minas (detalhe)**. 1971/72. Acervo da midiateca do Instituto Itaú Cultural.

"As Minas" é a primeira das cinco partes do audiovisual. Começa com um slide apresentando seu título, ao som, primeiramente, da música sacra de Lobo de Mesquita, passando logo depois para a composição de Francisco Mignone. Seguem-se imagens da bela paisagem típica do interior mineiro, repleta de áreas verdes, montanhas e outras formações rochosas. Quando a música para, ouve-se Moraes declamar alguns versos de um poema de Affonso Ávila, confrontados com fotografias que revelam a extração de minério de ferro nas montanhas de Minas Gerais (Figuras 29 e 30).

percorrido o périplo da ruína
 percorrido o percurso da ruína
 percorrido o percalço da ruína
 percorrido o préstito da ruína

corroído no currículo da ruína
 corroído na corrente da ruína
 corroído no corrimão da ruína
 corroído no corrosivo da ruína
 roído sob a rota da ruína⁴⁰⁷

A seguir, Moraes cita um fragmento da quarta parte do longo poema "Os bens e o sangue", de Carlos Drummond de Andrade, publicado em 1951, e que traz à tona a decadência da exploração aurífera em Minas Gerais em meados do século XIX, depois de seu apogeu no século anterior:

E virá a companhia inglesa e por sua vez comprará tudo
 e por sua vez perderá tudo e tudo volverá a nada
 e secado o ouro escorrerá ferro, e secos morros de ferro
 taparão o vale sinistro onde não mais haverá privilégios,
 e se irão os últimos escravos, e virão os primeiros camaradas.⁴⁰⁸

Assim, Moraes contrapõe as ruínas criadas pelas companhias mineradoras e as trilhas deixadas por suas máquinas à paisagem natural do lugar, evidenciando, para o espectador, a brusca alteração na paisagem. A recorrência ao poema de Drummond – cuja gênese, como conta o poeta⁴⁰⁹, resultou da leitura de documentos históricos sobre uma família herdeira de terras ricas em ouro, a qual, após sua exaustiva exploração e conseqüente declínio, buscava vendê-la –, traz à memória que a própria história de Minas Gerais é perpassada pela exploração mineral.⁴¹⁰

(...) Ela guarda, em seus terrenos, os ouros e as pedras preciosas e, enfim, tudo o que se pode dizer raro, tanto nesses gêneros, quanto em produzidos de primeira necessidade. Mas, e com mágoa lhe confere este governo, é hoje apenas uma sombra do que podia ser em proveito e utilidade das nações e dos seus habitantes se lhe tivessem sido proporcionados os meios de aumentá-la, e não de destruí-la, como acontecem nesses últimos anos.⁴¹¹

⁴⁰⁷ Cf. nota 402.

⁴⁰⁸ Cf. nota 402.

⁴⁰⁹ DRUMMOND, Revista Anhembi. São Paulo. n. 2, fev. 1951.

⁴¹⁰ Atualmente, Minas Gerais é um dos principais estados produtores de minerais do Brasil.

⁴¹¹ Cf. nota 402.

A citação acima transcrita se trata de um fragmento de uma carta do português Dom Manuel de Portugal e Castro, governador geral da Capitania de Minas Gerais⁴¹², entre 1814 a 1821, endereçada à Coroa Portuguesa. Nela, é possível notar que, já no século XIX, apesar de toda riqueza gerada pela extração dos recursos naturais da, então, Província de Minas Gerais⁴¹³, já é visível seu processo de esgotamento, dada a agressividade dessa ação exploratória.

Recomeça a música de Lobo de Mesquita, e surgem os créditos da primeira parte. É o início de "Territórios" (figura 31), segundo capítulo do audiovisual. Seu título é uma referência à intervenção de mesmo nome realizada por Lotus Lobo, Luciano Gusmão e Dilton Araújo nos jardins do Museu de Arte da Pampulha⁴¹⁴, em 1969. Os jovens artistas mineiros instalaram no local faixas, cordões e placas de acrílico colorido, além de lâminas e outros elementos de material metálico, na ocasião do "I Salão Nacional de Arte Contemporânea", para o qual haviam sido selecionados.



Figura 31 – LOBO, Lotus; GUSMÃO, Luciano; ARAÚJO, Dilton. **Territórios**. 1969.

⁴¹² De 1720 a 1821.

⁴¹³ De 1821 a 1889.

⁴¹⁴ Também conhecido como Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte.

Os artistas propunham que o espectador visitante do salão, ao perceber seu trabalho no exterior do museu, seguisse até lá para vivenciar a arte em relação à natureza. Em fevereiro de 1970, Frederico Morais⁴¹⁵ redigiu uma carta endereçada a Luciano Gusmão, aconselhando aos artistas que, ao término do salão, o trabalho continuasse instalado nos jardins do museu, até que se transformasse em lixo/natureza e desaparecesse em meio à grama.

Posteriormente, esse trabalho, que foi premiado pelo júri do salão, teve de ser retirado dos jardins a pedido da direção do museu. Os artistas, apesar de contrariados, pois queriam seguir a sugestão de Morais, decidiram encaixotar o material utilizado na intervenção e entregá-lo à instituição. Todavia, em um acesso de fúria acarretado por essa polêmica, um dos diretores do museu arremessou tal caixa na Lagoa da Pampulha.⁴¹⁶

Tal segmento de "Carta de Minas" inicia com a imagem da carta de Morais a Luciano Gusmão e sua leitura, que ocorre durante todo esse trecho do audiovisual. Ao mesmo tempo, são mostradas fotografias da intervenção realizada pelo trio de artistas, seu processo de integração com a natureza e seu encaixotamento. Ainda lendo sua carta, Morais diz:

Melhor que o Palácio das Artes é o Parque Municipal, em torno. Melhor que a sala de exposições da Reitoria é aquele vazio de terra, em derredor. Melhor que o Museu da Pampulha é a montanha que está próxima. E depois dela, as Gerais.⁴¹⁷

Como se percebe, Morais retoma, nesse audiovisual, para além da ideia da cidade como extensão do espaço expositivo, a noção de que o lugar da arte é a própria natureza (paisagem natural), por seu caráter precário e efêmero, em total afinidade com a arte pobre afirmada pelo crítico-artista naquele momento. A relação arte/natureza está presente não apenas nos projetos do trio, mas também veio à tona, dois meses depois da carta de Morais, na proposta de Hélio Oiticica e Lee

⁴¹⁵ MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, 2008, p. 23-27.

⁴¹⁶ Cf. RIBEIRO, 2008, p. 229.

⁴¹⁷ Cf. nota 402.

Jaffe para "Do Corpo à Terra", quando este último depositou uma trilha de açúcar⁴¹⁸ na região da Serra do Curral, lugar degradado pela mineração e situado na zona rural de Belo Horizonte.

"Carta de Minas", ao propor o debate em torno da degradação causada pela mineração em Minas Gerais, também dialoga com tal trabalho de Oiticica e Lee Jaffe, cujo projeto inicial foi interrompido dada a destruição da trilha de açúcar pelas máquinas das companhias mineradoras. Nesse sentido, como não se descobriu, nas pesquisas efetuadas, registros que atestassem a localidade onde foram feitas as fotografias do audiovisual de Moraes, especula-se se acaso essas não foram também realizadas na Serra do Curral.

Na altura da última citação aqui transcrita, inicia-se a terceira parte do audiovisual: "As Gerais", cujo tema musical é a canção "Morro Velho", de 1967, um clássico do repertório de Milton Nascimento. Simultaneamente, são mostradas imagens da paisagem do cerrado: a verde vegetação rasteira, algumas árvores e galhos secos. Quando a música para, escuta-se Moraes narrando alguns excertos de texto de João Guimarães Rosa, que tanto escreveu sobre modo de vida do homem nativo do cerrado mineiro:

Eu carrego um sertão dentro de mim, e o mundo no qual eu vivo é também um sertão, porque o sertão é o terreno da alteridade, da solidão. (...) No sertão, o homem é um eu que não encontrou ainda o tu. (...) O sertanejo perdeu a inocência do dia da criação e não conheceu ainda a força que produz o pecado original. (...) É o homem que perdeu Deus e encontrou o Diabo.⁴¹⁹

Surgem estradas de terra e pegadas de animais no chão. O sertanejo, com o qual se identifica Guimarães Rosa, aparece nas imagens de vaqueiros, acompanhadas pela citação de um poema de Bueno de Rivera.

⁴¹⁸ Cf. terceiro capítulo desta dissertação.

⁴¹⁹ Cf. nota 402.

Deste último, transcrevem-se alguns versos:

Neste descampado reina a vaca,
 mãe do touro,
 mãe do ouro,
 mãe dos homens.
 (...)

 Pois o boi caminha vago, vago,
 Vagaroso no largo estreito corredor do sacrifício.⁴²⁰

A identificação do crítico com a imagem arquetípica do sertanejo, homem cuja vida se entrelaça à natureza, e que a habita e é habitado por ela, culmina na quarta parte de "Carta de Minas": "Uma história de amor". Logo vem a citação de "Trilemas da mineiridade", do poeta Affonso Ávila. Não se sabe se propositalmente ou não, mas Moraes, ao declamá-lo – ao menos, na versão do audiovisual registrada em vídeo –, reconstrói o poema de Affonso Ávila, subtraindo alguns versos, repetindo outros, ou ainda, alterando suas ordenações. Aqui se transcreve a versão que é escutada no registro de seu audiovisual:

eu em mim
 eu em minas
 eu em minas de mim

eu em outros
 eu em óxido
 eu em óxido de outros

eu em mim
 eu em minas

eu em montagem de minas
 eu em paródia de outros
 eu em inepto de mim
 eu em inóspito de mim
 eu em onírico de mim
 eu em câmara de óxido

eu em mim
 eu em minas

eu em parodia de outros
 eu em parnaso de outros
 eu em múltiplo de minas⁴²¹

⁴²⁰ Os trechos do poema aqui reproduzido estão tal como foi transcrito da narração de Moraes. Eles não reproduzem a forma de disposição dos versos feita pelo poeta, uma vez que não se encontrou publicação com esse poema. Cf. nota 402.

⁴²¹ Cf. nota 402.

Seguindo o ritmo do poema de Affonso Ávila, Morais confronta a paisagem mineira com imagens de seu próprio corpo nu (Figura 32), estirado sobre a terra: o peito, o rosto, os olhos, os pés, as nádegas – sujos de terra, em close. Essas imagens, alternadas (ou, então, dissolvendo-se no momento de transição), propõem um claro diálogo entre corpo e paisagem e parecem manifestar o desejo de plena integração do homem com a natureza (Figuras 33 e 34).

O texto narrado que sucede essa sequência de slides é de autoria de Frederico Morais:

Os primeiros invasores vieram do território vizinho, dizem, atrás de esmeraldas. Na verdade, em busca de índios, que seriam vendidos como escravos. Vieram os estrangeiros, que do território tiraram todo o ouro e todo o diamante, deixando como marcas de sua passagem predatória apenas buracos, cartas, gruiaras. Até hoje, uma gente miserável fica a revolver o cascalho que sobrou, na ilusão de novos áureos tempos. Quase um século depois, exauridas as minas, outros invasores se instalaram na mesma parte do território, onde até hoje retiram, diariamente, toneladas de minério, e assim, vão refazendo a geografia das minas. As montanhas são transformadas em buracos e o minério acumulado à beira dos trilhos e das estradas formam novas montanhas: ondas de ferro em busca do mar exterior. A área ocupada pelo invasor, que forma um quadrilátero no centro do território, é hoje uma enorme cratera. Nada sobrou da invasão senão a miséria e a desolação.⁴²²

Do "erotismo telúrico"⁴²³ – como Mário Schenberg definiu a última sequência de slides – Morais passa, novamente, ao pesar, em face do fado de sua terra natal, vítima histórica de saques e depredações. O crítico-artista traça um paralelo com a obra "Minas" (Figura 35), de Márcio Sampaio. Nele se vê o mapa do estado formado a partir do buraco feito no que aparenta ser uma placa de madeira.

⁴²² Cf. nota 402.

⁴²³ MORAIS, 1973, p.7.



Figura 32 – MORAIS, Frederico. **Carta de Minas (detalhe)**. 1971/2. Acervo da midiateca do Instituto Itaú Cultural.



Figuras 33 (acima) e 34 (abaixo) – MORAIS, Frederico. **Carta de Minas (detalhe)**. 1971/72. Acervo da midiateca do Instituto Itaú Cultural.



Figura 35 – MORAIS, Frederico; SAMPAIO, Márcio. Imagem do audiovisual "Carta de Minas", onde é mostrada a obra "Minas", de Márcio Sampaio (detalhe). 1971/72. Acervo da midiateca do Instituto Itaú Cultural.

A quinta e última parte do audiovisual recebeu o título de "A invasão". Morais continua a narração de seu texto, que fora interrompida:

É aí, no que restou das antigas invasões, que surgiu o novo invasor, subterraneamente, sub-repticiamente, sem se fazer perceber. Alimentando-se da própria miséria do território, do que ele não tem, nem produz.⁴²⁴

São mostradas, então, diversas imagens de cupinzeiros⁴²⁵ (Figura 36), invasores naturais da paisagem do cerrado. Analogamente, o novo invasor, subterrâneo, a se sustentar da precariedade da terra, conforme Morais cita em seu texto, é, por dedução, o artista-guerrilheiro. É ele quem, a partir de ações radicais e imprevistas, realizadas a partir de materiais precários, transforma as condições adversas, os restos deixados pelos antigos invasores, no catalisador de sua arte.

⁴²⁴ Cf. nota 402.

⁴²⁵ Vale notar que Affonso Ávila e Mário Schenberg entendem o cupim como mais um elemento responsável pela degradação do lugar. No entanto, ao se confrontar esse audiovisual com as ideias defendidas por Morais nessa época, é possível constatar que a imagem do cupim está relacionada, na verdade, com a arte-guerrilha. MORAIS, 1973, p. 7-11 passim.



Figura 36 – MORAIS, Frederico. **Carta de Minas (detalhe)**. 1971/72. Acervo da midiateca do Instituto Itaú Cultural.

Como visto, "Carta de Minas" é marcada pela denúncia social e ecológica. Affonso Ávila⁴²⁶, quando escreveu sobre esse trabalho, chamou atenção para isso: em lugar da exaltação da Minas histórica, rica em ouro e diamante (a qual, cabe dizer, é constantemente evocada pelos saudosistas), Moraes explicita, no audiovisual, o processo de esvaziamento de suas riquezas naturais.

4.2.5 O pão e o sangue de cada um

Em novembro de 1970, Moraes elaborou o audiovisual "O pão e o sangue de cada um"⁴²⁷ (Figura 37), sobre os trabalhos de Artur Barrio, à época um jovem artista que

⁴²⁶ ÁVILA, Affonso. Minei(audiovisual)idade. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, 4 nov. 1972. Sem indicação de página.

⁴²⁷ Para a realização desta pesquisa foram vistas duas versões desse audiovisual: uma pertencente à midiateca do Instituto Itaú Cultural e, a outra, ao acervo do Museu de Arte da Pampulha. A versão de

vinha propondo uma arte precária e anárquica, envolvendo o uso de detritos, como lixo, urina, sangue, restos de alimentos e de papel higiênico e que contestava o sistema oficial da arte. Barrio via, refletido em seu trabalho, juntamente com a crítica a esse sistema, uma segunda crítica direcionada à situação sociopolítica do período.

Embora tenha nascido em Portugal, Barrio, em diversos momentos de sua profícua atividade reflexiva sobre seus próprios trabalhos, afirma que a precariedade de sua arte está ligada à realidade periférica do Brasil dentro do sistema econômico capitalista naquela década. Nesse sentido, o artista se engajou em prol de uma arte de confronto, repulsiva, que, tal como sugere Moraes com a arte-guerrilha, empenha-se em transformar as condições adversas em matéria-prima para sua poética e, conseqüentemente, também em instrumento de resistência.



Figura 37 – MORAIS, Frederico. **O pão e o sangue de cada um**. 1970. Acervo do Museu de Arte da Pampulha.

A trilha de "O pão e o sangue de cada um" inclui música de J. Lins e fotografias de autoria de Frederico Moraes, bem como de Luiz Alphonsus e César Carneiro. Ao

que se falará neste trabalho é a segunda citada. Cf. O PÃO e o sangue de cada um (série A Nova Crítica). Audiovisual. Autoria: Frederico Moraes. Fotografia: Frederico Moraes, César Carneiro e Luiz Alphonsus. 1970. Posteriormente digitalizado. 1 DVD. Acervo do Museu de Arte da Pampulha.

longo de sua proposição, o crítico confronta imagens aparentemente banais da vida cotidiana (um casal passeando no Aterro do Flamengo, pessoas andando de pedalinho na lagoa, vitrines com porcelana e alimentos sendo vendidos na feira – alguns deles já em processo de deterioração) aos registros dos trabalhos de Barrio, nos quais, como se sabe, são utilizados detritos e restos de alimentos apodrecidos.

Às imagens mostradas no decorrer do audiovisual, Morais contrapõe referências à história da arte, como quando aparecem reproduções das obras "Os comedores de batata" (1885), de Van Gogh, e "Os Fuzilamentos de três de maio" (1814), de Goya, além de pinturas de Picasso e Bazille. Além disso, conforme destaca Morais⁴²⁸ em artigo de 1973, ele adicionou imagens do trabalho da artista Walquíria Proença, realizado com toalhas sujas com seu sangue menstrual em uma das versões de "O pão e o sangue de cada um".

Em seu audiovisual, Morais cria um jogo intrincado que revela, com ironia, o estado de apatia social criado pela sociedade de consumo a partir do confronto entre as imagens da vida conformista em que essa sociedade se sustenta e os trabalhos de arte-guerrilha propostos por Barrio e depositados na própria cidade. Nesse sentido, o aspecto repugnante dos pães embolorados deixados na rua pelo artista e as trouxas ensanguentadas instaladas no Ribeirão Arrudas contrasta fortemente com os outdoors mostrados no audiovisual, os quais anunciam salsichas "saborosas, tentadoras", ou prometem uma noite tranquila e confortável de sono, enquanto presos políticos são torturados dentro das prisões da ditadura, como indica uma fotografia com a inscrição "Liberdade para os presos", mostrada no audiovisual⁴²⁹.

⁴²⁸ MORAIS, Frederico. Depois do corpo, as fezes. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, 26 abr. 1973. Sem indicação de página.

⁴²⁹ A versão do audiovisual pertencente à miditeca do Instituto Itaú Cultural é diferente da versão do acervo do Museu da Pampulha tanto nas imagens mostradas quanto na montagem. Ademais, na primeira, escuta-se Morais narrar o seguinte trecho de sua autoria: "O lixo da rainha é igual ao de todo mundo: se não for recolhido logo, começará a cheirar muito mal." Esta declaração dos chefes dos lixeiros do Palácio de Buckingham, justificando a participação de sua equipe na greve de cinco semanas dos lixeiros de Londres, talvez nada tenha a ver com arte, como de resto muitas das propostas dos artistas de hoje. (...) Certas obras de arte atuais, se ficarem muito tempo expostas, começarão a feder e a incomodar os espectadores. Mesmo fedendo, porém, o lixo tem, no museu, a proteção da cultura oficial. Deslocar um objeto do seu meio para dentro do museu, retirá-lo da banalidade de um depósito de produtos sanitários (urinol de Duchamp) é elevá-lo à condição de arte. Inversamente, retirar o objeto do museu e de sua aura é subverter a obra e a linguagem. Deste modo, fazer uma arte nômade e autônoma, isto é, à margem do sistema, invendável e irrecuperável, pode ser considerado uma provocação. A repressão não tardará. A arte selvagem terá por perto sempre a polícia. Ou o lixeiro." Cf. nota 427.

4.3 O DECLÍNIO DA ARTE DE VANGUARDA

Como visto, no decorrer dos anos 1960 e, principalmente, na década de 1970, quando eclodiram as radicais propostas da arte-guerrilha, Frederico Morais foi um crítico militante de/da vanguarda. Profundamente engajado em teorizá-la e abrir espaços para ela, Morais desempenhou um papel de inquestionável relevância, cujo percurso não pode ser desvincilhado dela, apesar de o crítico ter escrito sobre diversos outros temas, tendências, períodos e estilos – e não apenas das artes plásticas. Todavia, seja na crítica textual, seja em seus trabalhos como organizador de exposições e manifestações artísticas ou, ainda, em suas atividades como crítico-artista, a arte de vanguarda permeou seu caminho durante esse longo período.

Contudo, ainda que a arte de vanguarda tenha se revigorado com ações de experimentalismo extremo nos primeiros anos da década de 1970, a segunda metade desse decênio é marcada pelo "declínio" dessa tendência, o qual Morais⁴³⁰ associa em parte à censura no Brasil e também ao panorama da arte internacional, onde a vanguarda já demonstrava não ter mais a mesma relevância de antes. Já no seu livro de 1975, Morais⁴³¹ observava o progressivo declínio da atuação da vanguarda em relação aos dez anos precedentes. Mesmo o audiovisual, diz o crítico⁴³², não causou interesse para além do pequeno nicho de artistas ao qual permaneceu restrito, sendo logo esquecido.

Um fator que Morais⁴³³ destaca como decisivo para o que entrevê como o fim da vanguarda foi o incêndio ocorrido no MAM/RJ em 1978, responsável por danificar seu edifício e pela perda de quase todo o acervo do museu. O MAM/RJ, vale lembrar, era um importante espaço para a arte experimental à época. Somado a isso, a vanguarda, que para ele é laboratório e renovação de repertório⁴³⁴, também perdeu parte de seu prestígio, dada sua apropriação pelo mercado.⁴³⁵

⁴³⁰ MORAIS, Frederico. Arte brasileira, anos 70: o fim da vanguarda? **Revista Módulo**, Rio de Janeiro, n. 55, p. 50-60, set. 1979. p. 50.

⁴³¹ MORAIS, 1975, p. 111.

⁴³² Id., 1979, p. 50.

⁴³³ Ibid., p. 58-60.

⁴³⁴ MORAIS, 1975, p. 116.

⁴³⁵ Id., 1979, p. 50.

Morais⁴³⁶, diante do enfraquecimento da arte de vanguarda, aproximou-se gradativamente dos artistas interessados nos problemas da pintura, no final da década em questão. Para tentar justificar seu distanciamento da primeira, o crítico argumentou, em artigo publicado em 1979⁴³⁷, que ela passou a ser repudiada por uma parcela expressiva dos artistas do fim dos anos 1970, mais interessada no retorno à "simplicidade"⁴³⁸ e ao prazer da pintura, em contraponto aos objetivos ambiciosos da arte-guerrilha e ao estado de constante tensão provocado por ela.

O crítico percebia esse novo direcionamento como oriundo da vontade de boa parte dos artistas, para quem, diz o crítico, "(...) a vanguarda virou palavrão"⁴³⁹. No entanto, ao agir desse modo Moraes parece tentar se esquivar da responsabilidade de sua escolha, naquele momento, por se aproximar dos artistas ligados à nova pintura, deixando de ser um crítico da vanguarda. Nos anos 1980, Moraes despontaria como um dos principais entusiastas da retomada da pintura.⁴⁴⁰

Consoante frisa Moraes, para os demais artistas o fim das vanguardas trouxe à tona a frustração causada pelo sentimento de que "o sonho acabou"⁴⁴¹. Isso porque, segundo ele⁴⁴², tais artistas ligados à vanguarda – e ao que parece, ele próprio – acreditavam efetivamente na capacidade de a arte de intervir na vida e promover transformações substanciais nos contextos comportamental e sociopolítico.

É evidente a dimensão utópica desse projeto. E é fácil compreender sua razão de ser quando se verifica o contexto no qual ele inseria: a contracultura, imersa nas ideias de Herbert Marcuse relativas à arte como forma de contestação da sociedade afluenta e ao seu vigor libertário, marcada, ainda, pelas palavras de ordem de Maio de 68, tal como "a imaginação no poder". Contudo, nota-se com curiosidade que ao final de seu já citado artigo sobre o fim das vanguardas⁴⁴³, de 1979, Moraes cita

⁴³⁶ Ibid., p. 58.

⁴³⁷ Ibid., loc. cit.

⁴³⁸ Ibid., loc. cit.

⁴³⁹ Ibid., p. 60

⁴⁴⁰ Tal assunto não será abordado aqui por não ser esse o foco desta pesquisa.

⁴⁴¹ MORAIS, 1979.

⁴⁴² Ibid., p. 58.

⁴⁴³ Ibid., loc. cit.

brevemente um trecho do último livro escrito por Marcuse⁴⁴⁴, originalmente publicado em 1977.

Ao longo desse livro, Marcuse defende a necessidade de dar uma dimensão estética para a sociedade futura, mas de uma forma diversa daquela defendida por ele anteriormente: agora, em lugar de declarar o potencial não conformista e revolucionário da arte, Marcuse afirma a autonomia da arte em relação à esfera social. Nesse contexto, a citação feita por Morais é interessante, posto que leva a especular se foi ou não mera coincidência a guinada do pensamento de Marcuse em sua obra derradeira encontrar paralelo no declínio da arte de vanguarda.

Se, de acordo com o crítico, aquele foi o fim da utopia para a arte de vanguarda, para os artistas ligados à pintura o momento era outro:

Libertos da camisa de força da vanguarda, que os obrigava a estar sempre na linha de frente, na guerra diária da arte, e que nos anos 60 transformou-se em autêntica guerrilha-artística, sentem-se, hoje, livres para fazer o que bem entendem, por exemplo, pintar e desenhar.⁴⁴⁵

Sobre isso, é válido ressaltar a atitude ambígua tomada por Frederico Morais na época. Reconhecido como um crítico cujo trajeto esteve profundamente ligado à defesa da arte de vanguarda, Morais mudou o tom de seu discurso sobre ela, talvez para justificar sua pronta acolhida ao retorno da pintura. Porém, ao que parece, quando o crítico tentou compreender o fim da vanguarda como um momento de libertação e júbilo para parte dos artistas, ele o fez com o objetivo de realizar uma autocrítica da vanguarda, como se pode perceber no seguinte trecho:

O que fazer? Retroceder, começando tudo de novo por caminhos quiçá mais tradicionais, ou avaliar criticamente a contribuição da vanguarda ao desenvolvimento da arte brasileira e, feita essa revisão, propor alternativas para seu trabalho mais condizentes com a nova realidade do país?⁴⁴⁶

⁴⁴⁴ MARCUSE, Herbert. **A dimensão estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

⁴⁴⁵ MORAIS, 1979, p. 58.

⁴⁴⁶ Ibid., loc. cit.

A arte de vanguarda, nesse sentido, passou a ser vista como fenômeno atrelado aos anos 1960 e 1970. Desse modo, apesar de já não ser mais um crítico da vanguarda, Moraes não a abandona completamente nos anos 1980. Tomando-a como um fenômeno conectado ao contexto histórico e artístico das décadas precedentes, o crítico ainda organizou algumas exposições retrospectivas sobre ela, onde reuniu, novamente, artistas importantes da época.

5 CONCLUSÃO

As contribuições de Frederico Morais para a arte contemporânea brasileira ultrapassaram as fronteiras convencionais do ofício crítico. Mesmo atuando em diversas atividades, desde a organização de manifestações à produção de trabalhos de arte, Morais manteve sempre, em seu percurso, o olhar e a postura do crítico. Este último foi por ele entendido, nesse sentido, não como aquele que realiza um julgamento de valor sobre uma obra, mas como quem tece um comentário reflexivo e criativo a partir dos caminhos indicados por ela.

Apesar de intuitiva, essa crítica se ampara na história e na teoria da arte, devendo pôr seu objeto de reflexão em relação com elas. Tal diálogo construído entre crítica e arte pode ser certamente averiguado na produção textual de Morais. Porém, esse diálogo encontra sua expressão mais radical nos trabalhos de arte contemporânea propostos por ele – concebidos como críticas poéticas de obras de artistas –, visto que, nesses momentos, Frederico Morais ousou ao ir além das atribuições comuns a um crítico, conferindo-lhe um papel novo e flexível.

Ademais, Morais subverte o primado do discurso escrito sobre a arte – uma vez que o primeiro é comumente imbuído de autoridade para tecer julgamentos sobre esta última – quando propõe a construção do comentário crítico por meio da criação e a partir da própria linguagem do objeto desse comentário. Desse modo, revigora-se o sentido da crítica de arte no contexto dos anos 1970, em crise deflagrada desde a década anterior devido à falta de parâmetros de avaliação diante das práticas experimentais propostas pela arte de vanguarda. Nesse sentido, a Nova Crítica surgiu como uma proposta de superação da crise da crítica.

Em contraste com a inabilidade da crítica tradicional em lidar com a vanguarda, que frequentemente tecia comentários depreciativos sobre esta última, Morais se voltou para os artistas vanguardistas, apoiando-os em suas incursões. O diálogo travado com eles ainda reverberou em sua procura por refletir criticamente as questões intrínsecas a essa vertente, orientando não apenas o espectador, mas também

instigando os próprios artistas em suas práticas. Ademais, o crítico exerceu um papel central ao atuar na abertura de espaços alternativos que possibilitassem o experimentalismo da vanguarda.

No que diz respeito à arte dos anos 1960 e 1970 e em especial à arte-guerrilha, as manifestações de arte organizadas por Frederico Moraes marcaram momentos ímpares em seus trajetos. Isso porque estimularam e viabilizaram, em um momento de forte censura e perseguição política, uma arte realizada à margem do circuito artístico oficial, a partir de ações imprevistas, efêmeras e não hierárquicas, radical tanto na contestação ao sistema artístico quanto na denúncia do regime político e da situação social vigentes.

A ousadia e o caráter engajado dessas manifestações iam ao encontro da dimensão libertária que o crítico vislumbrava na arte. Para ele, a experiência criativa do espectador possibilita um exercício perceptivo libertador, capaz de transformar seu modo de perceber a realidade que o cerca. A experiência da arte se torna, então, em um veículo para uma mudança comportamental e política.

A criação, por sua vez, torna-se compartilhada: parte do artista para, em seguida, sofrer desdobramentos imprevisíveis oriundos da participação do espectador. Tal crença de que o instinto lúdico é comum a todos e torna todas as pessoas potencialmente criadoras reverberou na defesa de Moraes na transformação do museu em centro agenciador de atividades criativas, responsável por possibilitar as circunstâncias adequadas para a participação do espectador na experiência estética, por meio de ações que visam integrar plenamente a arte ao cotidiano da cidade.

Como crítico-artista, Moraes realizou trabalhos na linguagem do audiovisual, sobretudo. Fazendo uso de retroprojetores, o crítico, em alguns de seus projetos, apropriou-se da linguagem usada pelo artista que estava a ser objeto de seus comentários e a confrontou com outros elementos, os quais poderiam ser originalmente seus (em conjunto com as equipes com que trabalhava), ou novamente apropriações, tais como citações de textos, músicas, imagens da cultura de massa e diapositivos de obras de outros artistas contemporâneos ou de nomes consagrados da história da arte. Ao pôr os elementos desse rico universo de

referências em diálogo e realizar experimentações a partir da manipulação desse material e de seu tempo de exposição, Morais conseguiu, simultaneamente, tecer comentários críticos em relação a trabalhos de terceiros e encontrar possibilidades criativas para a linguagem do audiovisual.

Para finalizar, também é válido salientar que não se buscou com a pesquisa apresentada suprir todas as possibilidades de estudo acerca da "Nova Crítica" e a concepção de Frederico Morais sobre a atividade do crítico de arte. Pelo contrário, esta demanda foi fruto de um esforço inicial, mas imprescindível, de trazer ao debate acadêmico um tema até então pouco lembrado. Situação que começa a mudar, dado o recente interesse despertado por ele. Por isso, a necessidade de abrir portas e indicar caminhos – dentro do variado leque de assuntos abordados no decorrer desta dissertação – para pesquisas futuras.

6 REFERÊNCIAS

LIVROS

- 1 ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural. In: _____. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- 2 ARANTES, Otília (Org.). **Mário Pedrosa: acadêmicos e modernos**. São Paulo: Edusp, 2004.
- 3 ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- 4 ARGAN, Giulio. **Arte e crítica de arte**. 2. ed. Lisboa: Estampa, 1993.
- 5 _____. **Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- 6 BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- 7 _____. **A terra e os devaneios da vontade**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- 8 BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Disponível em: <http://ufba2011.com/A_morte_do_autor_barthes.pdf>. Acesso em: 27 set. 2011.
- 9 _____. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- 10 BAUDELAIRE, Charles. Para que serve a crítica? In: COELHO, Teixeira (Org.). **A modernidade de Baudelaire**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 19-21.
- 11 BENJAMIN, Walter. A obra de arte no tempo de suas técnicas de reprodução. In: VELHO, Gilberto (Org.). **Sociologia da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1969. v. 4, p. 15-47.
- 12 CANONGIA, Ligia. (Org.). **Artur Barrio**. Rio de Janeiro: Modo, 2002.
- 13 CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- 14 _____. **Teorias da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

- 15 CHIARELLI, Tadeu. As funções do curador, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Grupo de Estudos de Curadoria do MAM. In: CHAIMOVICH, Felipe (Org.). **Grupo de Estudos em Curadoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo**. Museu de Arte Moderna de São Paulo: São Paulo. p. 13-19.
- 16 _____. **Nelson Leirner: arte e não arte**. São Paulo: Takano, 2002.
- 17 DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- 18 DANTO, Arthur. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus, 2006.
- 19 FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2000.
- 20 FERVENZA, Hélio. Considerações da arte que não se parece com arte. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 6, v. 1, n. 8, p. 89-98, jul. 2005.
- 21 FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- 22 LE PARC, Julio. Guerrilha Cultural? In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- 23 LILLEMOSSE, Jacob. **Conceptual transformations of art: from dematerialization of the object to immateriality in networks**. Curating immateriality. New: York: Automedia, 2006. Disponível em: <<http://www2.kurator.org/media/uploads/publications/DB03/Lillemose.pdf>>. Acesso em: 25 ago. 2012. p. 117-139.
- 24 LIPPARD, Lucy; CHANDLER, John. **The dematerialization of art**. ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (Orgs.). **Conceptual art: a critical anthology**. Cambridge: The Mit Press, 1999. Disponível em: <http://monoskop.org/images/8/8a/Alberro_Alexander_Stimson_Blake_eds_Conceptual_Art_A_Critical_Anthology.pdf>. Acesso em: 10 out. 2011. p. 46-50.
- 25 KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- 26 MARCUSE, Herbert. A arte na sociedade unidimensional. In: LIMA, Luís da Costa. (Org.). **Teoria da cultura de massa**. 7. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005. p. 259-270.
- 27 _____. **A dimensão estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1977.
- 28 _____. **Eros e civilização**. 6. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- 29 _____. Sobre o caráter afirmativo da cultura. In: _____. **Cultura e Sociedade**. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006. v. 1, p. 89-137.

- 30 MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- 31 MORAIS, Frederico. **Arte é o que eu e você chamamos de arte**. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- 32 _____. **Artes plásticas: a crise da hora atual**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- 33 _____. **Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- 34 O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- 35 OITICICA, Hélio. Lygia, 2.8.1970. In: FIGUEIREDO, Luciano (Org.). **Lygia Clark, Helio Oiticica: Cartas**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- 36 PIGNATARI, Décio. Teoria da guerrilha artística. In: _____. **Contracomunicação**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 157-166.
- 37 RIBEIRO, Marília Andrés. **Neovanguardas: Belo Horizonte, anos 60**. Belo Horizonte: C/ Arte. 1997.
- 38 SEFFRIN, Silvana (Org.). **Frederico Moraes**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.
- 39 WOOD, Paul. **Arte conceitual**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

PERIÓDICOS

- 1 ÁVILA, Affonso. Minei(audiovisual)idade. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, 4 nov. 1972. Sem indicação de página.
- 2 CAMPOFIORITO, Quirino. Salão da Bússola. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 7 nov. 1969.
- 3 DRUMMOND, Revista Anhembi. São Paulo. n. 2, fev. 1951.
- 4 JAREMTCHUK, Dária. Espaços de resistência: MAM do Rio de Janeiro, MAC/USP e Pinacoteca do Estado de São Paulo. In: SEMINÁRIO VANGUARDA E MODERNIDADE NAS ARTES BRASILEIRAS, 2005, Campinas. **Anais eletrônicos...** Disponível em:
<http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/daria_jaremtchuk.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2011.

- 5 JARQUE, Fietta. Entrevista a Richard Serra: dibujar com acero. **El País**, 28 maio 2011. Disponível em: <http://elpais.com/diario/2011/05/28/babelia/1306541533_850215.html>. Acesso em: 18 jan. 2012.
- 6 JUNQUEIRA, Leandro G. Origem e permanência da crítica. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, ano 27, n. 21, p. 124-139, dez. 2010.
- 7 KWON, MIWON. Um lugar após o outro: anotações sobre site specificity. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, ano 25, n. 17, p. 166-187, 2008. Disponível em: <<http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/lib/exe/fetch.php?media=revista:e17:miow.pdf>>. Acesso em: 25 set. 2011.
- 8 MORAIS, Frederico. Arte brasileira, anos 70: o fim da vanguarda? **Revista Módulo**, Rio de Janeiro, n. 55, p. 50-60, set. 1979.
- 9 _____. Arte é organização: o museu é o artista. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, 1º jul. 1972. Sem indicação de página.
- 10 _____. Arte no parque: Do Corpo à Terra. **Diário da Tarde**, Rio de Janeiro, 8 abr. 1970. Sem indicação de página.
- 11 _____. Criatividade de maio e os Domingos da Criação. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, 1º jul. 1972. Sem indicação de página.
- 1 _____. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra. **Revista de Cultura Vozes**, Rio de Janeiro, ano 64, v. 64, n. 1, p. 45-59, jan./fev. 1970.
- 2 _____. Debate sobre arte contemporânea. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 19, 17 jul. 1968.
- 3 _____. Depois do corpo, as fezes. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, 26 abr. 1973. Sem indicação de página.
- 4 _____. Indagação sobre a natureza, significado e função da obra de arte. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, p. 4-5, 26 maio 1973.
- 5 _____. Maneirismo e dadá: a arte das épocas de crise. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, p. 10-11, 22 mar. 1975.
- 6 _____. Morreu Narciso, a arte está na rua. **Diário da Tarde**, Rio de Janeiro, 9 jan. 1970. Sem indicação de página.
- 7 _____. Não se vive só de feijão. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 22 set. 1968. Sem indicação de página.
- 8 _____. O corpo é o motor da obra. **Diário da Tarde**, Rio de Janeiro, [1970?]. Sem indicação de página.

- 9 _____. O museu em questão – 1. **Diário da Tarde**, Rio de Janeiro, 21 jan. 1971. Sem indicação de página.
- 10 _____. O museu em questão – 2. **Diário da Tarde**, Rio de Janeiro, jan. 1971. Sem indicação de página.
- 11 _____. Reflexões sobre arte e crítica de arte. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, p. 8-9, 20 set. 1969.
- 12 _____. Revisão/69-2: a nova cartilha. **Diário da Tarde**, Rio de Janeiro, 6 jan. 1970. Sem indicação de página.
- 13 RAMÍREZ, Mari Carmen. Circuito das heliografias: arte conceitual e política na América Latina. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, ano 8, n. 8, p. 154-163, 2001. Disponível em: <<http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/lib/exe/fetch.php?media=revista:e08:maricarmenramirez.pdf>>. Acesso em: 3 set. 2012.
- 14 SAMPAIO, Márcio. Dos males que a caixa faz. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, 8 abr. 1967.
- 15 _____. Paiê, me leva no museu. Ah me leva , paiê, me leva. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, 8 maio 1971. Sem indicação de página.
- 16 _____. Frederico Moraes e a Nova Crítica. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, p. 12, 12 set. 1970.
- 17 VELASCO, Suzana. Domingo no parque. **O Globo**, Rio de Janeiro, 17 out. 2010. Sem indicação de página. Disponível em: <<http://encontros.art.br/wp-content/uploads/2010/10/Capa-Segundo-Caderno.jpg>>. Acesso em: fev. 2012.
- 18 VOLUME de trabalhos para Salão da Bússola no MAM desorienta até promotores. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 out. 1969.
- 19 JUNQUEIRA, Leandro G. Origem e permanência da crítica. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, ano 27, n. 21, p. 124-139, dez. 2010.

TESES E DISSERTAÇÕES

- 1 ANDRADE, Rodrigo Vivas. Os salões municipais de belas-artes e a emergência da arte contemporânea em Belo Horizonte: 1960-1969. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=000434014>>. Acesso em: 8 abr. 2012.

- 2 FREITAS, Artur. *Contra-arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha – 1969-1973*. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=153358>. Acesso em: 3 jan. 2012.
- 3 REIS, Paulo Roberto de Oliveira. *Exposições de arte: vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970*. 2005. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005. Disponível em: <<dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/1884/2397/1/tese.pdf>>. Acesso em: 22 jun. 2007.

CATÁLOGOS E FOLDERS

- 1 AROLDO ARAÚJO PROPAGANDA. *Comunicação do 1º Salão da Bússola*. Rio de Janeiro, 1969. 1 folder.
- 2 DEPOIMENTO de uma geração: 1969-1970. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986. Catálogo de exposição coletiva retrospectiva. Sem indicação de página.
- 3 INSTITUTO ITAÚ CULTURAL (São Paulo, SP). **Do Corpo à Terra**: um marco radical na arte brasileira. São Paulo, 2001. Catálogo de exposição. Sem indicação de página.
- 4 INSTITUTO TOMIE OHTAKE (São Paulo, SP). **Anos 70 – arte como questão**. São Paulo, 2009. Catálogo de exposição.
- 5 MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA (Belo Horizonte, MG). **Inventário**: Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte, 2010, 240 p. Inventário.
- 6 _____. **Neovanguardas**. Belo Horizonte, 2008. 163 p. Catálogo de exposição.
- 7 _____; INSTITUTO CULTURAL USIMINAS (Ipatinga, MG). **País paisagem**: uma expedição pelo Brasil através do acervo do Museu de Arte da Pampulha. Ipatinga, 2011. Catálogo de exposição.
- 8 MUSEU DE ARTE DA PREFEITURA DE BELO HORIZONTE (Belo Horizonte, MG). **1º Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte**. Belo Horizonte, 1969. Catálogo de salão de arte.

- 9 MORAIS, Frederico. **Audiovisuais**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1973. Catálogo de exposição do artista Frederico Morais.
- 10 _____. **Arte brasileira: cortes e recortes, quinta parte – 1965-1973**. Rio de Janeiro: Soraia Cals, 2010. 383 p. Catálogo de leilão com texto de Frederico Morais. Sem indicação de página.
- 11 _____. **Sobre a crítica de arte**. Rio de Janeiro: Soraia Cals, 2004. 375 p. Catálogo de leilão com texto de Frederico Morais. Sem indicação de página.

SITES

- 1 AGUILAR, Gonzalo. **Frederico Morais, o crítico-criador**. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=3279>>. Acesso em: 13 out. 2010.
- 2 Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/Enc_Obras/dsp_dados_obra.cfm?cd_obra=5980&st_nome=Leirner,Nelson&cd_idioma=28555>. Acesso em: 21 ago. 2010.
- 3 ENTREVISTA de Cildo Meireles e Moacir dos Anjos a Fernando Oliva. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/000795.html>>. Acesso em: 18 abr. 2011.
- 4 ESTUDOS sobre Franz Weissmann: década de 60. Disponível em: <<http://fw.art.br/est60.htm>>. Acesso em: 8 maio 2012.
- 5 Muvi: Museu Virtual. Disponível em: <http://www.muvi.advant.com.br/artistas/a/artur_barrio/artur_barrio.htm>. Acesso em: 30 abr. 2010.
- 6 OITICICA, Hélio. **Apocalipopótese**. Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=363&tipo=2>>. Acesso em: 26 mar. 2012.
- 7 RAGON, Michel. **De la critique considéré comme une création**. 1968. Trecho retirado do prefácio escrito por Michel Ragon para o livro "Les Nouveaux Réalistes", de Pierre Restany, publicado pela Editions Planète. Disponível em: <<http://www.aica-france.org/fonds-critique/45-fonds-critique/97-de-la-critique-consideree-comme-une-creation.html>>. Acesso em: 10 jul. 2012.

- 8 SEMINÁRIO "Reconfigurações do público: arte, pedagogia e participação", MAM/RJ, nov. 2011. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=xDVI_t5EzD8>. Acesso em 20 abr. 2012.
- 9 Trailer "Um domingo com Frederico Morais". Trailer de documentário dirigido por Guilherme Coelho e produzido pela Matizar Filmes. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=RXIWuW2byh4>>. Acesso em: 15 nov. 2011.

REGISTROS DE AUDIOVISUAIS

- 1 AGNUS Dei (série A Nova Crítica). Autoria: Frederico Morais. Fotografia: Maurício Andrés Ribeiro, César Carneiro, Dileny Campos, Pedro Lourenço Gomes. ago. 1970, Posteriormente digitalizado. DVD. Acervo do Museu de Arte da Pampulha.
- 2 CARTA de Minas. Autoria: Frederico Morais. Fotografia: Maurício Andrés Ribeiro e Frederico Morais. 1971/72. 1 videocassete (34 min.), colorido. Acervo: Midiateca do Instituto Itaú Cultural.
- 3 MEMÓRIA da paisagem (série A Nova Crítica). Autoria: Frederico Morais. Fotografia: Paulo Fogaça. 197?, Posteriormente digitalizado. 1 DVD. Acervo do Museu de Arte da Pampulha.
- 4 O PÃO e o sangue de cada um (série A Nova Crítica). Autoria: Frederico Morais. Fotografia: César Carneiro, Luiz Alphonsus e Frederico Morais. 1970. 1 videocassete (34 min.), colorido. Acervo: Midiateca do Instituto Itaú Cultural.
- 5 _____. Audiovisual. Autoria: Frederico Morais. Fotografia: Frederico Morais, César Carneiro e Luiz Alphonsus. 1970. Posteriormente digitalizado. 1 DVD. Acervo do Museu de Arte da Pampulha.
- 6 QUINZE lições sobre arte e história da arte: homenagens e equações (série A Nova Crítica). Autoria: Frederico Morais. DVD. 1970. Acervo do Museu de Arte da Pampulha.

7 BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

LIVROS

- 1 BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- 2 BELTING, Hans. O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- 3 BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (Org.) **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.65-86.
- 4 CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- 5 DUCHAMP, Marcel. **O ato criador**. In: BATTCKOCK, Gregory. A nova arte. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 71-74.
- 6 ECO, Umberto. **Obra aberta**. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- 7 FERREIRA, Glória (Org.). **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006.
- 8 _____. Crítica e apresentação. In: FERREIRA, Glória; PESSOA, Fernando (Org.). SEMINÁRIOS INTERNACIONAIS MUSEU VALE DO RIO DOCE: CRIAÇÃO E CRÍTICA, 4., 2009, Vila Velha. **Arte no pensamento**. Vila Velha: Museu Vale do Rio Doce, 2009. p. 189-199.
- 9 FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.
- 10 _____. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- 11 FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo**. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- 12 KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- 13 MARCUSE, Herbert. **A ideologia na sociedade industrial: o homem unidimensional**. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- 14 MEIRELES, Cildo; BRITO, Ronaldo. **Cildo Meireles**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

- 15 MORAIS, Frederico. **Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- 16 _____. **Arte e indústria**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1962.
- 17 PIGNATARI, Décio. O que acontece quando o happening acontece. In: _____. **Contracomunicação**. São Paulo, Perspectiva, 1973. p. 233-235.
- 18 RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- 19 REIS, Paulo. **Arte de vanguarda no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

PERIÓDICOS

- 1 CURY, Maria Zilda Ferreira. Complemento: uma geração em revista. **Varia História**, Belo Horizonte, n. 18, p. 241-269, set. 1997. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/varia/admin/pdfs/18p241.pdf>>. Acesso em 18 jan. 2011.
- 2 DUNN, Christopher. Nós somos os propositores: vanguarda e contracultura no Brasil, 1964-1970. **Revista ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 17, p. 143-158, 2008. Disponível em: <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF17/C_Dunn_17.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2010.
- 1 GROSSMANN, Martin. Do ponto-de-vista à dimensionalização. **Item**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 3, p. 29-37, 1996.
- 2 KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Revista Gávea**, Rio de Janeiro, ano 1, v. 1, n. 1, p. 87-93, 1995.
- 3 MORAIS, Frederico. A arte de hoje se volta para o quadrinho. **O Globo**, Belo Horizonte, 22 nov. 1967. Sem indicação de página.
- 4 _____. A função espiritual da pintura. **Diário da Tarde**, Rio de Janeiro, 19 out. 1969. Sem indicação de página.
- 5 _____. A ripa e o bambu. **Diário da Tarde**, Rio de Janeiro, 21 jul. 1968. Sem indicação de página.
- 6 _____. África e arte moderna. **Diário da Tarde**, Rio de Janeiro, 30 dez. 1969. Sem indicação de página.
- 7 _____. Ainda o contemporâneo arcaico. **Diário da Tarde**, Rio de Janeiro, 3 jan. 1968. Sem indicação de página.

- 8 _____. Amor 70. **Diário da Tarde**, Rio de Janeiro, 31 dez. 1969. Sem indicação de página.
- 9 _____. Arte/Brasil/Hoje: Guanabara. **Revista de Cultura Vozes**, Rio de Janeiro, ano 64, v. 64, n. 9, p. 29-37, nov. 1970.
- 10 _____. Apimentada, sim. Cruel, nunca. O mundo colorido da publicidade. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, 19 maio 1973. Sem indicação de página.
- 11 _____. Carta de Minas 1. **Diário da Tarde**, Rio de Janeiro, 5 set. 1967. Sem indicação de página.
- 12 _____. Escultura, objeto e participação 1. **Diário da Tarde**, Rio de Janeiro, 5 jan. 1968. Sem indicação de página.
- 13 _____. Escultura, objeto e participação 2. **Diário da Tarde**, Rio de Janeiro, 6 jan. 1968. Sem indicação de página.
- 14 _____. Estavam contra: isto os unia. **Diário da Tarde**, Rio de Janeiro, 24 out. 1969. Sem indicação de página.
- 15 _____. Hoje no MAM: I Feira de Arte. **Diário da Tarde**, Rio de Janeiro, 1 set. 1967. Sem indicação de página.
- 16 _____. Imagem, suporte, gesto. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, 27 jul. 1974. Sem indicação de página.
- 17 _____. Magritte e Giotto redividos. **Diário da Tarde**, Rio de Janeiro, 11 abr. 1970. Sem indicação de página.
- 18 _____. Museu em 64. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 12 jan. 1964. Sem indicação de página.
- 19 _____. Notícias de todo o mundo. **Diário da Tarde**, Rio de Janeiro, [1967?]. Sem indicação de página.
- 20 _____. O cenário de Lina Bo Bardi. **Diário da Tarde**, Rio de Janeiro, 29 out. 1969. Sem indicação de página.
- 21 _____. O conto do múltiplo. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, 12 maio 1973. Sem indicação de página.
- 22 _____. O crítico de arte. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, 19 fev. 1972 Sem indicação de página.
- 23 _____. Por que a vanguarda brasileira é carioca? **Arte em Revista**, São Paulo, ano 1, n. 2, p. 33-34, mar. 1983.

- 24 _____. Preliminares sobre um período. **Diário da Tarde**, Rio de Janeiro, 7 jan. 1968. Sem indicação de página.
- 25 _____. Revisão/69-1. **Diário da Tarde**, Rio de Janeiro, 1 jan. 1970. Sem indicação de página..
- 26 _____. Revisão/69-3: construção, trópico e barroco. **Diário da Tarde**, Rio de Janeiro, 7 jan. 1970. Sem indicação de página.
- 27 _____. Salão da Bússola: resultado. **Diário da Tarde**, Rio de Janeiro, 28 out. 1969. Sem indicação de página.
- 28 _____. Salão e Pré-Bienal. **Diário da Tarde**, Rio de Janeiro, 7 abr. 1970. Sem indicação de página.
- 29 OITICICA, Hélio. As possibilidades do crelazer. **Arte em revista**. São Paulo, ano 3, n. 5, p. 47-49, maio 1981.
- 30 _____. Brasil diarréia. **Arte em revista**. São Paulo, ano 3, n. 5, p. 43, maio 1981.
- 31 _____. Chega de luto no Brasil. **Arte em revista**. São Paulo, ano 3, n. 5, p. 44-45, maio 1981.
- 32 _____. Crelazer. **Arte em revista**. São Paulo, ano 3, n. 5, p. 46, maio 1981.
- 33 _____. Experimentar o experimental. **Arte em revista**. São Paulo, ano 3, n.
- 34 SAMPAIO, Márcio. Expo-projeção-73. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, 12 maio 1972. Sem indicação de página.
- 35 _____. Vida nova para os museus. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, [197?]. Sem indicação de página.
- 36 PACHECO, Tânia. A ação da censura no período 65-78. **Arte em revista**, São Paulo, ano 3, n. 6, p. 92-96, out. 1981

TESES E DISSERTAÇÕES

- 1 ANDRADE, Marco Antônio Pasqualini de. Uma poética ambiental: Cildo Meireles (1963-1970). Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-23072009-160437/publico/2098282.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2010.

CATÁLOGOS E FOLDERS

- 12 AMARAL, Aracy. **Expo-projeção: 73**. São Paulo: Espaço Grife, 1973. Catálogo de exposição coletiva.
- 13 GALERIA COLLECTIO (São Paulo, SP). **Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois**. São Paulo, 1972. Catálogo de exposição.
- 14 _____. **Pequena história da arte moderna e contemporânea: do objeto ao conceito**. Rio de Janeiro: Soraia Cals, 2007. 335 p. Catálogo de leilão com texto de Frederico Moraes. Sem indicação de página.
- 15 MANUEL, Antonio; MORAIS, Frederico et al. **Antonio Manuel**. Rio de Janeiro: FUNARTE. 1984. Catálogo.