Situação crítica: proposições de Frederico Morais nos anos 1960 e 1970

Carolina Sinhorelli de Oliveira[1]

Resumo

O presente texto busca analisar o trabalho de Frederico Morais como crítico de arte, curador e agitador cultural entre os anos 1960-70. Considerando sua atuação em uma época de grande tensão, não só política, mas igualmente no campo das idéias sobre as concepções do trabalho artístico e sua vontade de ruptura em relação com o passado e autofundação do devir nos modos de fazer e perceber a arte no Brasil da época em questão. Dentro disso, analisa-se os posicionamentos mantidos por alguns artistas e pelo crítico em questão, onde esses buscavam empreender um projeto de uma vanguarda que estaria desejando modificar as condições e avaliações estabelecidas pelos meios tradicionais do sistema da arte.

Palavras chave: crítica de arte, vanguarda, Frederico Morais, ditadura, modernidade

Abstract

This paper seeks to analyze the work of Frederico Morais as an art critic, curator and cultural activist in the years 1960-70. Considering his participation in a time of great, not only political, but also in the field of ideas on the concepts of artistic work and its desire to break with the past and *self-foundation* of future, concerning the ways of doing and perceiving art in Brazil at that time. In addition, it analyzes the positions held by some artists and the critic in question, where those seeking to undertake a project of a vanguard that would be willing to modify the conditions and valuations established by the traditional means of the art system.

Key words: art criticism, avant-garde, Frederico Morais, dictatorship, modern age

Problemas em construção

"A vocação construtiva da arte brasileira" foi o nome dado por Frederico Morais ao texto escrito em 1978 que comentava os processos de abandono de estruturas rígidas e tradicionais como a da representação artística por meio dos quadros, realizado pela arte brasileira desde as aspirações concretas ao surgimento da sua contraposição levantada pelos neoconcretos. No mesmo texto, Morais sugere o histórico brasileiro de desde os anos 40 haver uma tentativa de modernização em diversos setores da sociedade (ainda que grande parte seja considerada como em permanente construção e esteja por fazer) e os problemas decorrentes dessas mudanças políticas e sociais seriam igualmente um contexto propício para o tipo de arte que busca reelaborar os limites anteriores visando um novo cenário para a prática artística. Essa análise do caminho construtivo brasileiro feita então por Frederico Morais levou em consideração o caráter marcadamente orgânico desse processo no Brasil, contando com as experiências pioneiras que geraram textos como a "teoria do não-objeto" (1959) – colocação de um novo meio explorado pela arte neoconcreta, teorizada por Ferreira Gullar – e o Esquema geral da Nova Objetividade (1967) – pensamento elaborado por Hélio Oiticica sobre o estado da arte no momento da exposição ocorrida no MAM do Rio de Janeiro.

Este período da década entre os anos 1960 e 1970 apresentou uma diversidade

de formas e preocupações conceituais no campo das artes no Brasil, sendo que as questões de modificações formais foram impulsionadas muitas vezes por expressões de vontades relacionadas com alguma quebra em relação ao consenso das épocas anteriores. Apesar de reivindicarem formas não dogmáticas, com diretrizes fixas do que deveria ser o trabalho de arte, existe aí uma dificuldade de colocar de forma não diacrônica o processo de surgimento dos trabalhos que ganharam mais atenção pelas instituições ou pela crítica: da arte mais dedicada à representação de um conteúdo dos anos 40, seguiria a vontade de apresentação mais neutra e racional dos concretistas, sendo estes últimos o motivo de crítica, pelo final da década de 1950, dos neoconcretistas, os quais foram buscar na fenomenologia da percepção vias mais abertas e intuitivas da produção da arte e de seu contato com o público. Tais questões de abertura formal também foram expandidas, nos anos 1960/70, em relação ao desenvolvimento do mercado de arte, em que estes artistas propunham que fosse gerada uma produção de valor conceitual e de experiência; não principalmente de valor da autenticidade de um objeto, como seguia o mercado da arte hoje enquadrada como "moderna".

Outro importante crítico no cenário da arte no Brasil, Mário Pedrosa, chamou de "arte pós-moderna" a configuração em que "os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionais" (PEDROSA, 2000, p.355), quando comentava, em 1966, o trabalho de Hélio Oiticica. O que o artista em questão chamava de vanguarda, tratava de uma expansão do projeto neoconcreto que se diluiu nos meados dos anos 60, época em que tendo também em consideração a instauração do regime ditatorial, se radicalizaram as propostas artísticas a partir da exploração do objeto como uma situação, a qual deveria de alguma forma buscar o engajamento do público que então passaria a ser participante. Hélio afirma, comentando as teorias de Gullar, "a necessidade de abordar esse mundo com uma vontade e um pensamento realmente transformadores, nos planos ético-político-social." (OITICICA, 2006, p.164)

O *deslimite*, pregado por Gullar na suas teorias pelo neoconcretismo, se faria presente de modo significativo na participação crítica sobre as realizações da arte no Brasil daquela época não só pela atuação dos artistas como propositores dos trabalhos, mas também como uma interpenetração da função de conceituação e teorização e da participação criadora. Essas atividades agora seriam partilhadas entre os artistas e a crítica de arte, tornando mais complexas as posições dentro do sistema de arte. Segundo Glória Ferreira, "A tomada da palavra pelo artista significa seu ingresso no terreno da crítica, desautorizando conceitos e criando novos, em franco debate com os diferentes agentes do circuito" (FERREIRA; COTRIM, 2006, p.10), o que na época traria uma posição de questionamento da legitimidade da palavra de críticos que se mantinham atrelados a funções de valoração do trabalho. O valor artístico e o valor de mercado eram questões bastante abordadas por esses artistas que se identificavam como a vanguarda da arte brasileira nos anos 60, visto que a queda da produção baseada na pintura de quadros levava à questão que ficou conhecida como desmaterialização[2] do trabalho de arte: não se pretendia mais colocar o trabalho de arte como produto final, mas sim como realização de

uma ideia, uma proposição de uma situação, aberta muitas vezes à interferência do público.

Afirma Frederico Morais que "não importa a obra, mas a vivência.", arte estaria então livre da característica transcendente, a aura teria sido eliminada para dar lugar à presença do corpo que, segundo o autor, seria agora "o motor da 'obra'"; o artista seria definido como um guerrilheiro, colocando os participantes em situações imprevisíveis e incomuns, que levariam à iniciativa de alguma ação própria a ser agregada à proposta inicial. Essa tomada de conscientização da posição ativa do participante traria então um enriquecimento crítico e perceptivo que não era determinado pelo propositor: "O artista é o que dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa."(MORAIS, 2010, p.125).

Dentre esses agentes que entravam nessa crítica das posições da situação do momento, ele, Frederico Morais, iniciou sua atuação como crítico, mas pretendendo praticar essa função não como aquele que possui uma linguagem própria da escrita sobre arte, mediante a utilização de termos e lugares especializados para dar seu juízo de valor, como caracterizou Argan em seu livro *Arte e crítica de arte*. Para o crítico brasileiro,

> "Na guerra convencional da arte, os participantes tinham posições bem definidas. Existiam artistas, críticos, e espectadores. O crítico, por exemplo, julgava, ditava normas de bom comportamento, dizendo que isto era bom e aquilo ruim, isto é válido e aquilo não, *limitando áreas de atuação*, defendendo categorias e gêneros artísticos, os chamados valores plásticos e os específicos. Para tanto, estabelecia sansões e regras estéticas (éticas). Na guerrilha artística, porém, todos são guerrilheiros e tomam iniciativas. O artista, o público, o crítico mudam continuamente suas posições no acontecimento" (MORAIS, 2010, p.125)

Em um texto, mais recente "O crítico é 'a testemunha sem repouso de cada revolução'", Frederico Morais volta a refletir sobre a posição do crítico de arte, trazendo a referência de Mário Pedrosa na ocasião de uma exposição realizada em sua homenagem, em 1980. Em tal texto, cita então a consideração sobre o crítico de arte, escrita por Pedrosa: "tem que conservar a cabeça acima da corrente. A cada momento, tem de acompanhar o artista nas suas investigações, nas suas inquietudes criadoras". (MORAIS, 2004, p.18) Ao longo do texto, Morais reafirma sua posição de que o crítico colabora para o desenvolvimento dos processos artísticos, de maneira que é capaz de refletir sobre a produção do artista e agregar e revivificar o trabalho de arte.

Há crítica em outros lugares

A partir desse cenário onde as atribuições do artista estavam se tornando bastante críticas e a crítica estava sendo uma forma criadora e construtiva para a "nova arte" da época, Fedrerico Morais aparece como uma figura significativa que tornou-se marcante no que toca às realizações de exposições críticas (ou, ainda, críticas em forma de exposições). Ele havia começado em

seu contato com trabalhos em jornais, "redigindo textos e manifestos provocativos em prol da liberdade de expressão e da arte experimental." (RIBEIRO, 2011), inicialmente em Belo Horizonte e depois tendo se mudado para o Rio de Janeiro – sendo esse último o local onde ele acreditava ser onde mais se encontrava as experiências de vanguarda no Brasil.

Uma das primeiras em que despontaria sua atuação como curador – palavra ainda não usada na época – foi a exposição chamada Vanguardas Brasileiras, no Museu de Arte Moderna da Pampulha, em Belo Horizonte, no ano de 1966. Esta exposição contou com alguns dos nomes já famosos hoje como Hélio Oiticica, Carlos Vergara, Antonio Dias e Rubens Gerchman. Na ocasião, o primeiro artista havia sido convidado, mas não estava no país, o que então levou a uma operação de *apropriação* das ideias de seu trabalho por parte de Frederico e dos outros três artistas citados aqui. Hélio chega a comentar a realização da proposta em questão no seu texto Esquema Geral da Nova Objetividade (já aqui citado anteriormente): ele fala como esses artistas fizeram esta experiência procurando criar, a partir de elementos da cidade, a proposta coletiva e aberta relacionada ao seu trabalho "realizando com isso uma espécie de *happening*". (OITICICA, 2006, p.166)

Outro evento bastante marcante dos anos 60 também seria bolado por Frederico, Arte no Aterro, ocorrido em 1968. A exposição que serviria como base das manifestações que se agregaram a ela era de esculturas de ferro do artista Jackson Ribeiro. Esses acontecimentos que buscavam abarcar uma experiência coletiva e aberta ao público, buscavam também uma proposta de alargamento do espaço de vivência do Museu de Arte Moderna do Rio, integrado ao aterro do Flamengo. Um destes episódios foi nomeado por Oiticica como *Apocalipopótese*: nas palavras dele, descreveu o evento como "um contato grupal coletivo: não imposição de uma 'ideia estética grupal', mas experiência do grupo aberto num contato coletivo direto". Junto aos *parangolés* levados por Hélio Oiticica[3] estavam participando também Rogério Duarte, Lygia Pape e Antonio Manuel, os quais apresentaram propostas de experiências em que "o ponto em comum seria a predisposição em os participantes admitirem a direta interferência do imponderável" (OITICICA, 1969) Em uma foto, Frederico Morais aparece vestindo um parangolé (imagem 1), cujo nome era *Guevercália* – uma homenagem do criador da Tropicália ao Che Guevara.

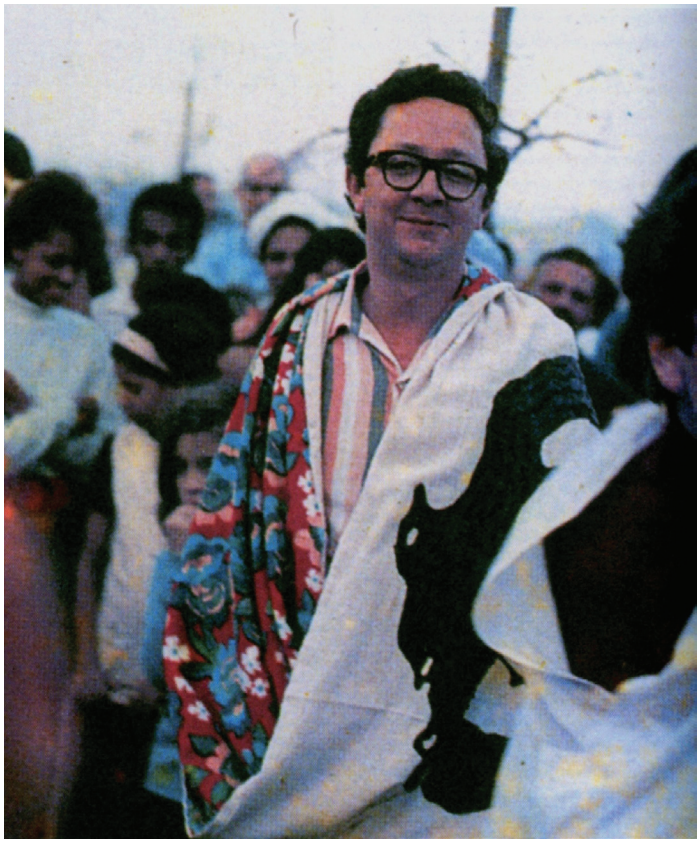


Imagem 1. Frederico Morais vestindo P19 Parangolé Capa 15 "Guevarcália", em 1968 no evento "Apocalipopótese". Foto: Cláudio Oiticica. (Fonte: *Entrevista com Frederico Morais*. Rev. UFMG, Belo Horizonte, v. 20, n.1, p.336-351, jan./jun. 2013)

Outra iniciativa sua que considerava o espaço de fora do MAM como um lugar criativo e de integração foi a realização, em 1971, da proposta dos *Domingos da criação*, com a qual buscou ocupar os espaços exteriores ao prédio projetado por Reidy – onde além do espaço do aterro, conta com um convidativo vão livre. Frederico neste período era professor de alguns cursos no museu e lançou esta proposta também pedagógica, buscando ampliar a abordagem do ensino, procurando quebrar uma verticalidade e estruturas rígidas para partir à criação mais livre e lúdica.[4] Na primeira ocasião, ele conseguiu que fossem fornecidas bobinas de papel. Depois do primeiro, vieram mais cinco domingos, em que vários materiais como sucata, fios, areia foram usados em experiências por diversas pessoas, incluindo alguns artistas. (imagem 2) Alguns comentadores posteriores viram o evento como um ato de resistência política em relação às condições de radicalização das repressões da ditadura militar, dado que a ocupação do espaço aberto do museu tornou-se um evento marcante na cidade como uma referência de democratização da experiência artística; porém, segundo Frederico, na época algumas pessoas ainda não recebiam bem tal ideia: "diziam que a gente estava emporcalhando o museu".[5] Em seu texto de 2001 sobre Do corpo à terra, dizia que naquela situação da arte de vanguarda no Brasil dos anos 60 e 70 a base de ação era "o precário como norma, a luta como processo de vida". (MORAIS 2001, p.119)

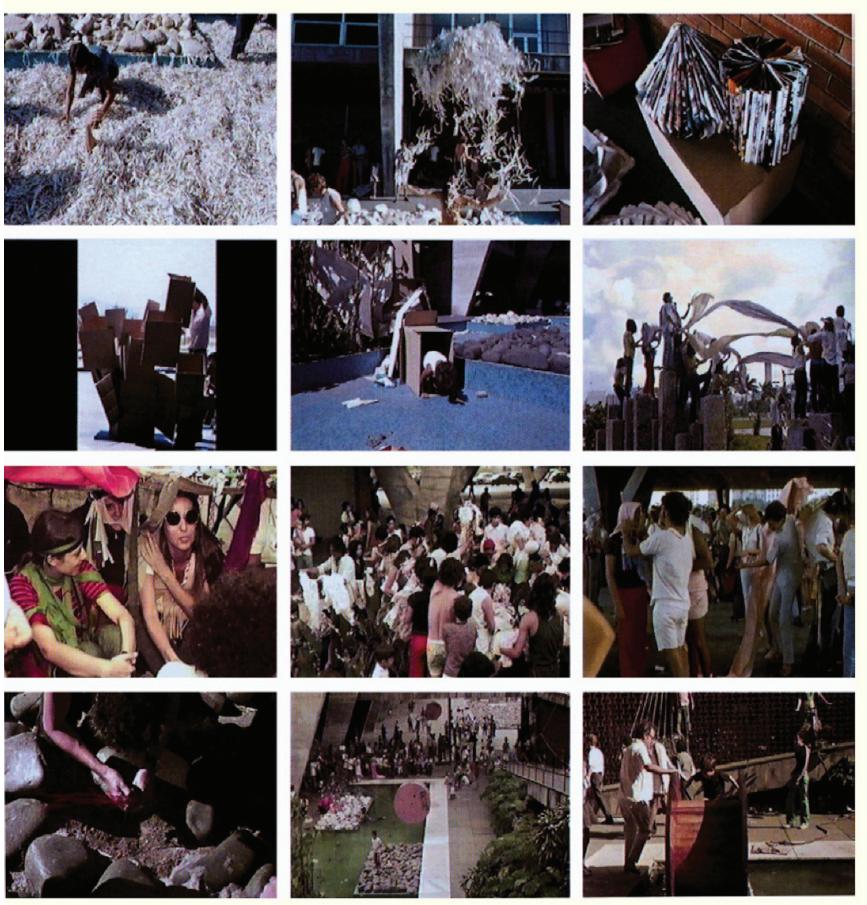


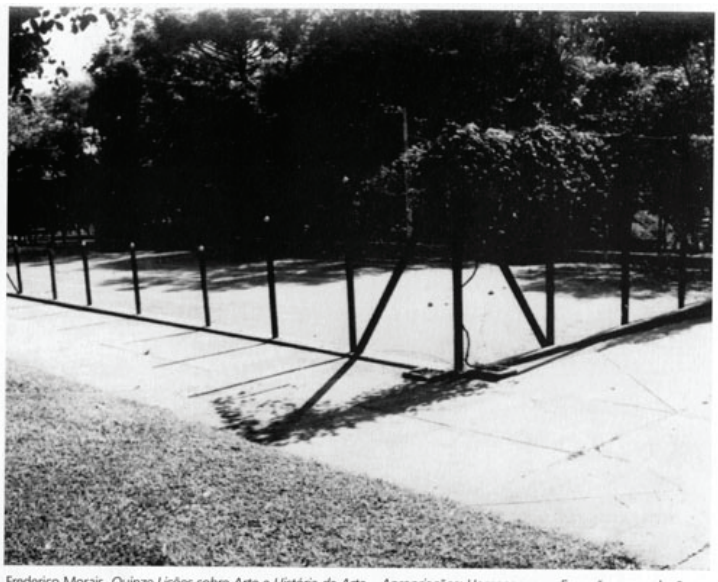
Imagem 2. Frederico Morais, "Domingos da Criação", Rio de Janeiro, 1971(frames de vídeo remasterizado, Itaú Cultural) (Fonte: *Entrevista com Frederico Morais*. Rev. UFMG, Belo Horizonte, v. 20, n.1, p.336-351, jan./jun. 2013)

Talvez um dos seus mais conhecidos empreendimentos enquanto crítico e "curador" tenha sido a proposta que ficou conhecida como *Do corpo à terra*. De volta a Belo Horizonte, foram realizados os seguintes dois eventos – *Objeto e participação*, no palácio das artes, e *Do corpo à Terra*, no parque municipal da cidade –simultaneamente, em abril do ano de 1970 quando já vigia no país o AI-5. A sua proposta de incluir a categoria de *objeto*, substituindo a classificação de escultura, dando seguimento à nova adequação dessa categoria de trabalho de arte "visto como ação no ambiente", como afirma Oiticica. Outra novidade proposta nesta mostra seria que os artistas foram convidados a criar trabalhos no local (fora do museu), em vez de expor trabalhos concluídos anteriormente; agregado a este fato, estava a condição de que os eventos aconteceriam ao mesmo tempo, impossibilitando uma apreensão total da mostra. Algumas das situações artísticas conhecidas hoje por terem causado grande polêmica na época tiveram lugar neste evento: as galinhas queimadas de Cildo Meireles e as trouxas ensanguentadas (T.E.) de Barrio (imagem 3) largadas no Ribeirão do Arrudas, aludindo às torturas militares, provocaram tensões e mobilizações de muitas de figuras como deputados e bombeiros. Simultaneamente, Frederico Morais, além de convocar a participação de artistas

e suas propostas, apresentou igualmente um trabalho "artístico" chamado *Quinze lições sobre Arte e História da arte – Apropriações: homenagens e equações* (imagem 4), em que partia de fotos feitas por ele no espaço urbano para realizar comentários sobre outros trabalhos de arte. Com essas propostas que mesclavam funções antes bem delimitadas, Frederico ampliava a noção crítica e tentava questionar o caráter judicativo normalmente atribuído ao trabalho do crítico de arte: nas suas palavras, buscava "a curadoria como extensão da atividade crítica, o crítico como artista." (MORAIS, 2001, p.118)

Frederico Morais, *Quinze Lições sobre Arte e História da Arte – Apropriações: Homenagens e Equações*, reproduções fotográficas de obra composta de quinze fotografias p&b legendadas Fotos Maurício Andrés Ribeiro

Imagem 3. Registro do trabalho de Barrio, SITUAÇÃO.....T/T1..... (1970) no Parque Municipal de Belo Horizonte. (Fonte: CALIRMAN, Claudia. Brazilian art under dictatorship: Antonio Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles. Durham : Duke University Press, 2012)



Frederico Morais, *Quinze Lições sobre Arte e História da Arte – Apropriações: Homenagens e Equações*, reproduções fotográficas de obra composta de quinze fotografias p&b legendadas Fotos Maurício Andrés Ribeiro
Lição nº 13 – Homenagem a Malevich, legenda "... o mundo branco da ausência dos objetos", Coleção Marília Andrés Ribeiro

Imagem 4. Trabalho Quinze lições sobre Arte e História da arte – Apropriações: homenagens e equações apresentado por Frederico Morais (Fonte: NEOVANGUARDAS. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2008. il. Catálogo de exposição.)

Nesse momento, Frederico também escreveu um "manifesto" *Do corpo à terra*, composto por nove pontos, no qual ele discutia a situação da arte brasileira de forma bastante ampla: iniciando com o assunto de uma consciência nacional, relembra da expressão famosa de Mário Pedrosa sobre a "arte pós-moderna" como "exercício experimental da liberdade" e segue o texto se referindo à arte como uma necessidade humana e, portanto, necessidade social que não deveria sofrer repressão de seu instinto lúdico e democrático para possibilitar a busca da ampliação da percepção. Afirmando que "mais do que prédio, o Museu de arte é uma ação criadora" abarca a expansão perceptiva defendida por ele entrando fortemente no questionamento do lugar do museu na sociedade e o seu funcionamento próprio.(MORAIS, 1997, p.296)

Na sua característica de crítico-criador, mais do que agitador cultural, uma das exposições mais notáveis foi a *Nova Crítica*, em 1970. Essa seria um comentário em formato de exposição referente à outra exposição, *Agnus Dei*, que também havia sido apresentada na *Petite Galerie*, no Rio de Janeiro, com trabalhos de Cildo Meireles, Thereza Simões e Guilherme Magalhães Vaz: na ocasião pensada por Frederico Morais, um dos comentários foi ao trabalho *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola*, de Cildo – este último era uma proposta de infiltração por meio de mensagens em uma grande e comum circulação das garrafas retornáveis, aderindo a um sistema alternativo de comunicação frente ao regime de censura militar – em que o crítico pediu à Coca-Cola uma grande quantidade de garrafas vazias e as depositou no chão da galeria, fazendo delas um imenso tapete, e junto se apresentava um cartaz da empresa que se lia "Quinze mil garrafas de Coca-Cola gentilmente cedidas e transportadas por Coca-Cola Refrescos SA" (imagem 5). Através desse comentário crítico, Morais não teria pretendido julgar a qualidade do trabalho de Cildo, o qual ele diz ser admirável, mas sim colocar-se de forma que possibilitasse uma experimentação dos efeitos e talvez dar uma nova significação ao trabalho artístico primeiro.

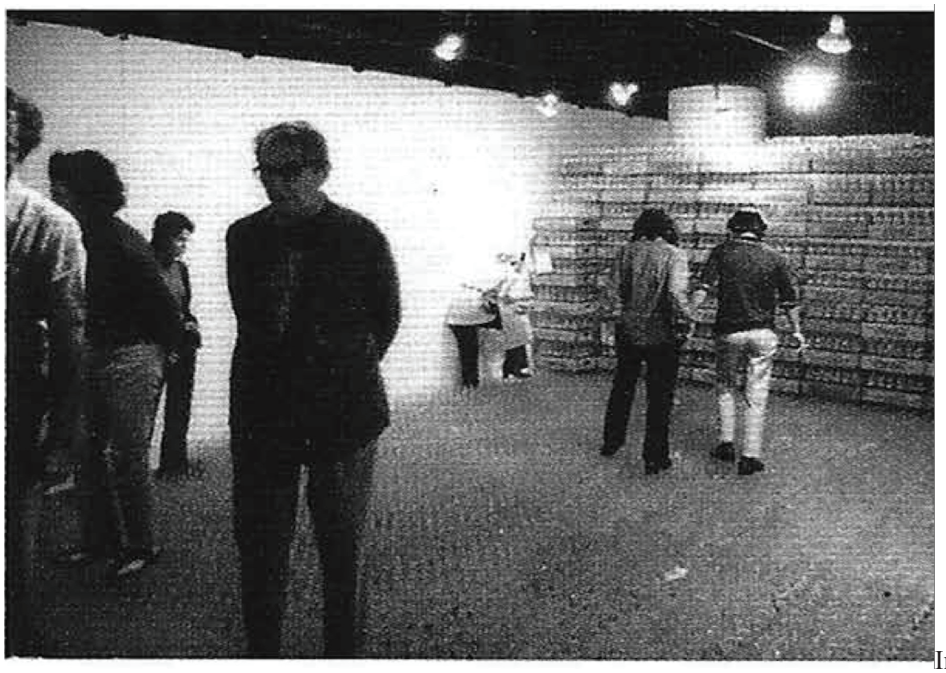


Imagem 5. Foto do trabalho *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola* de Frederico Morais (Fonte: NEOVANGUARDAS. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2008. il. Catálogo de exposição.)

Como artista Frederico também expandiu sua vontade crítica ao audiovisual, produzindo alguns vídeos que também se faziam como novos instrumentos para a crítica de arte. Mario Shenberg comenta que o crítico era alguém de grande influência entre os artistas que surgiam na época e que desta maneira "dando curso à sua capacidade de artista criador de grande talento", teve grande sucesso ao se aproximar dos problemas artísticos que estavam em questão. "Esse novo desenvolvimento da sua personalidade fez também com que se despisse de um intelectualismo anterior, substituído por uma vivência mais profunda e visceral dos problemas fundamentais da nossa época e do seu reflexo na arte", completa Shenberg.

Rupturas e autofundação

Padronizações de cultura e de comportamento, moralismo social, intelectualidade hermética, alienação com fundo musical: destes elementos gerou-se uma reação com pretensão transformadora contra as formas dogmáticas, oficiais ou conformistas de transmissão e de relação com as artes, no Brasil dos anos 60. Uma instituição como o CPC da UNE, com Ferreira Gullar (um dos mentores do movimento Neoconcreto) como figura de destaque, e que havia sido criada em um estado democrático com a pretensão de ser uma via de esquerda para a difusão de cultura para o povo/as massas, apresentava-se limitada a um engajamento "revolucionário" que, no trato dos assuntos políticos por meio de produções culturais, já começava a ser visto como uma forma de colonização cultural paternalista. O ano de 1964 foi cenário tanto de rompimentos

quanto de fechamentos, a ocorrência do golpe militar e a deflagração da situação de tensão foram concomitantes com acontecimentos de produções artísticas das quais o lema "incorporo a revolta"[6] teria surgido assumindo uma posição marginalizada em relação à produção oficial.

Por se tratar de um período no contexto brasileiro em que o conflito político se mostrava significativamente presente nos setores culturais, a posição crítica – chamada, inclusive, de *marginal* – é proposta também por artistas e se apresenta na atuação recorrente de *autoafirmação* com o objetivo de se colocar em combate a tal circunstância pelas vias que considerava discordantes do conformismo de uma "cultura brasileira" a ser conservada pelas instituições oficiais. Em seu livro *Eu, Brasileiro, Confesso Minha Culpa e Meu Pecado - Cultura Marginal no Brasil das Décadas de 1960 e 1970*, Frederico Coelho fala de uma sociedade da época do estado de exceção e a situação em que se encontravam aqueles que poderiam ser chamados de *marginais*: estavam fora de alguma caracterização positiva dentro da sociedade, seriam aqueles que estavam longe de serem vistos como "homens de bem". Mas o que se destaca aqui, a partir da análise de Coelho, é o poder estratégico dessa autoafirmação marginal, a qual também fugiria do maniqueísmo entre o bem e mal dentro da esfera de atuação em relação às práticas e aos discursos.

Como já foi comentado aqui, a participação de Frederico Morais no evento *Do Corpo à Terra*, não só possibilitou uma nova forma de incorporar as novas expressões artísticas – com a contemplação da categoria de *objeto*, em vez da tradicional escultura – como também possibilitou uma via de manifestação aberta a propostas bastante ousadas, dadas as condições de censura e repressão daquela época. Para o texto curatorial de uma retrospectiva do evento de 1970, o crítico e curador escreveu, em 2001, o texto de *Do Corpo à Terra - Um Marco Radical na Arte Brasileira* (mostra aberta de 26 outubro 2001 a 25 janeiro 2002), o qual ele inicia citando uma frase de Amílcar de Castro: "O artista é sempre contra. Eu não acredito em artista que não seja marginal". A afirmação de embate (arte de guerrilha, nas palavras de Frederico Morais) criava uma complexidade não só no nível do lugar da manifestação artística, mas na temporalidade em que estas manifestações estavam se posicionando e se projetando.

Em correspondência com Luciano Gusmão, Frederico ressalta inclusive a opção de sair dos lugares de arte estabelecidos: "Hoje, só tem vitalidade a arte que está inteiramente do lado de fora dos museus e galerias. Melhor que o Palácio das Artes é o Parque Municipal em torno." No caso da realização de *Do Corpo à Terra*, os artistas encontraram-se em uma situação incomum de trabalho, não só pelo lugar onde expunham. Frederico relata que:

> Todos os artistas que participaram do evento Do Corpo à Terra receberam uma carta assinada pelo presidente da Hidrominas, autorizando-os a realizar trabalhos no Parque Municipal. Suprema ironia: esse apoio oficial iria estimular mais ainda a radicalidade dos trabalhos. Afinal, como lembrou Luiz Alphonsus, "foi esta carta que permitiu aos artistas transgredir as regras". O que, como era de esperar, provocou diversos atritos com a polícia e com funcionários do parque.

Nesta condição, eles não só poderiam pensar de modo diferente do governo militar, como também demonstrar isso sem praticar uma grande autocensura.

Renato Poggioli, em seu livro *Teoria da arte de vanguarda,* diferencia o conceito de *movimento* e de *escola*, se tratando de manifestações artísticas e literárias. Diferentemente do fim transcendente suposto pelas escolas, por meio de um ensinamento de formas específicas estabelecidas para alcançar tal fim, "um movimento toma forma e se agita para nenhum outro fim que não si próprio, da alegria total do dinamismo, um gosto por ação, um entusiasmo esportivo e a fascinante emoção da aventura" (POGGIOLI, 1962, p.25).[7] Além desta característica dinâmica, chamada pelo autor de *ativismo*, o movimento geralmente é dotado de uma manifestação contrária a algo que supostamente reprime alguma inovação – o *antagonismo*.

A *vanguarda brasileira* se fundaria nessa época com essa autodenominação, negando o passado da arte e propondo um futuro ainda indefinido, e, inclusive, sem a necessidade de definição de um objetivo determinado. As expressões de *antiarte*, *nova* arte e *nova crítica* pretendiam romper com o curso antecessor da história da arte, pelo desenvolvimento de estilos. Tal desenvolvimento anterior era autorizado por manter uma continuidade com o passado, no que dizia respeito às características não só formais, mas como aos modos de concepção e também das percepções possíveis surgidas a partir trabalho de arte. Frederico Morais era um dos principais críticos a desenvolver um trabalho próximo a essas concepções mais propositivas: criando uma situação imprevisível em seu fim, em vez de uma condição simplesmente produtora, aquela criadora de produtos consagrados por uma tradição. Em seu texto *Contra a Arte Afluente: O Corpo é o Motor da "Obra"*, publicado pela primeira vez em 1970, o autor emite seu parecer sobre sua contemporaneidade:

> A história da arte lida com "obras" (produtos acabados) que geram escolas ou ismos. Lida com estilos e tendências. (...) Existe, porém, uma história guerrilheira, subterrânea, imprevista, que não se anuncia nem se deixa cristalizar. Nos gráficos da história da arte, nas sinopses, está surgindo uma coluna central saída da selva de ismos e da contra-história. Está construída de obras inacabadas inconclusas de projetos, do que foi apenas ideia e não chegou a ser, do que ficou na virtualidade. Probjetos.[8]A contra-história deságua seu lodo na arte pós-moderna, acumula entulhos no terreno baldio da arte guerrilheira, onde não existem categorias, modos ou meios de expressão, estilos e, dentro de algum tempo, autores.

De certa forma, a noção de *modernidade* pode auxiliar na compreensão dos projetos (ou *programas in progress*, num vocabulário de Hélio Oiticica) e da duplicidade desta relação entre o que deve ser deixado e o que deve ser explorado no momento em que se manifesta a favor de uma mudança, de um movimento. Em seu livro *El Poder de los Comiezos*, Myriam d'Allonnes traz uma abordagem filosófica sobre a questão da autoridade, relacionando esta principalmente com sua ligação à temporalidade, ao modo como permaneceria transmitida por sua duração em

um meio de convivência social, quando "assegura a continuidade das gerações, a transmissão, a filiação, e, ao mesmo tempo, apresenta as crises, descontinuidades e rupturas que desfazem o tecido, a trama do laço social" (D'ALLONNES, 2008, p.15).[9] A mudança então se daria não na decorrência da negação total da autoridade, mas na forma de instituição desta: rompiam com a autoridade da tradição e, já que não se baseavam neste esquema passado, *autofundavam* o seu modo de autoridade em função da situação presente e do desejo de futuro. Assim como a situação aberta da percepção e da interação com o trabalho de arte – como acreditavam Frederico Morais e alguns artistas da época em questão – esse tempo presente de ruptura e desejo de inovação sem resultados efetivos permitia o imprevisível e a ação individual mais autônoma. Dada a falta de um objetivo determinado, a igual falta de previsão seria relevante para a apresentação da diversificação possíveis sentidos, a serem gerados a partir da proposta de modificação das formas já estabelecidas por um tempo anterior. A crise se daria pelo "esgotamento" da validade das respostas estabelecidas anteriormente e, portanto, a situação do presente deveria se colocar em desafio a estas certezas tradicionais. O desafio que nos interessa sublinhar aqui não é somente na problematização da continuação de uma autoridade ou de modelos normativos dentro da história da arte, mas também aquele que é relativo à condição de repressão do estado ditatorial no Brasil da época: o desejo de criar uma situação de autonomia de pensamento e consciência crítica em um ambiente de grande tensão pública, onde a liberdade individual estava cerceada.

Bibliografia

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte.* Lisboa: Estampa, 1988.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

CALIRMAN, Claudia. *Brazilian art under dictatorship : Antonio Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles.* Durham : Duke University Press, 2012.

CHAGAS, Tamara Silva. *Do crítico-artista: a criação como fundamento da Nova Crítica de Frederico Morais*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo. 2011

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: EDUSP, : Odysseus, 2006.

FERREIRA, Gloria; COTRIN, Cecilia, orgs. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro : Zahar, 2006.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea. Do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1999.

MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
_____. *A vocação construtiva da arte brasileira; O crítico é 'a testemunha sem repouso de cada revolução'*. In: SEFFRIN, Silvana (Org.). *Frederico Morais*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
_____. *Contra a arte afluente: o corpo é o motor da obra*. In: Ensaios fundamentais: Artes plásticas. Sergio Cohn (org). Rio de Janeiro. Beco do Azougue, 2010.
_____. *Do Corpo à Terra - Um Marco Radical na Arte Brasileira*. Captado no endereço virtual http://www.itaucultural.org.br/corpoaterra/texto_curador.pdf (2001)
_____. *Frederico Morais, o crítico-criador*. Captada no endereço virtual http://cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=3279 em 10.07.2013. Entrevista concedida a Gonzalo Aguilar.
_____. *Manifesto do Do corpo à Terra*. In: RIBEIRO, Marília Andrés. Neovanguardas : Belo Horizonte - anos 60. 1997.

MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA (Belo Horizonte, MG). Neovanguardas: catálogo. Belo Horizonte, 2008.

OITICICA, Hélio. *Esquema Geral da Nova Objetividade*. In: Ferreira, Gloria; Cotrim, Cecilia, orgs. *Escritos de artistas : anos 60/70.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
_____. *Apocalipopótese*, 1969. Captado em 09.07.2013, no sítio virtual: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=369&tipo=2

PEDROSA, Mario. *Acadêmicos e modernos*. São Paulo: EdUSP, 2000.

POGGIOLI, Renato. *The concept of a movement*. In: The theory of the avant-garde.

REVAULT d'ALLONNES, Myriam. *El poder de los comienzos – Ensayo sobre la autoridad*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2008.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Frederico Morais: crítica e curadoria na contracultura*. Anais do XXXI Colóquio CBHA 2011 - [Com/Con]tradições na História da Arte.
_____. *Entrevista com Frederico Morais*. Rev. UFMG, Belo Horizonte, v. 20, n.1, p.336-351, jan./jun. 2013. Captada no endereço virtual https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/18-entrevista_fredrico_morais.pdf em 20.11.2013.

SHENBERG, Mario. *Frederico Morais: Audiovisuais*.1973. Acessado em 10.07.2013. http://www.eca.usp.br/nucleos/cms/index.php?option=com_content&view=article&id=95:frederico-morais-audiovisuais-&catid=17:artigos-de-mario-shenberg&Itemid=15

Notas

1 Graduada em História pela UFRGS.

2 Com o texto publicado em 1968 e chamado "desmaterialização da arte", Lucy Lippard e John Chandler teorizavam sobre a arte de bases conceituais, interessada principalmente em desenvolver ideias, deixando de lado a preferência tradicional do valor material e único do produto artístico.

3 No ano de 1965, Hélio havia tentado mostrar os parangolés no mesmo MAM, mas quando quis entrar no museu foi vaiado acompanhado de várias pessoas, inclusive passistas da Mangueira, vestindo eles. Conta-se, então, que depois de ser rejeitado dentro do museu, eles teriam saído pelos jardins dançando com os parangolés do lado de fora do prédio.

4 Depoimento de Frederico Morais em vídeo O Legado dos "Domingos da Criação". Acessível em: http://youtu.be/xDVl_t5EzD8 . Acessado pela última vez em: 29/11/2013.

5 Depoimento de Frederico Morais ao Jornal O Globo. Capa do Segundo Caderno. 17 de outubro de 2010.

6 Frase escrita em um Parangolé, trabalho de Hélio Oiticica que consistia em capas de tecidos coloridos feitas para serem envoltas no corpo. Tal trabalho foi realizado em diversas versões, algumas capas com textos e outras apenas com as cores que seriam colocadas em movimento por quem vestia.

7 Tradução livre feita por mim a partir do texto em inglês.

8 Conceito criado por Rogério Duarte para englobar diversos formatos do trabalho de arte, foi também especialmente apropriado pelo artista Hélio Oiticica.

9 Traduzido livremente por mim, a partir da versão do livro em língua espanhola.