

Frederico Moraes: crítica de arte a serviço da emancipação

VICTOR VELU FONSECA ZAIDEN SOARES

Bacharel em Ciência Política pela Universidade de Brasília (UnB) e graduando em Teoria, Crítica e História da Arte na mesma instituição. Atualmente integrante do projeto de pesquisa financiado pelo CNPq “Contribuição para o mapeamento de vertentes da Historiografia da Arte no Brasil em anais de eventos científicos: 2000-2015”. Foi bolsista do Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico entre janeiro e fevereiro de 2018 na cidade de Berlim. Participou na organização de eventos acadêmicos na Universidade de Brasília, bem como na produção de residência artística na Casa de Cultura da América Latina (CAL/UnB).

RESUMO

O artigo discute série de exposições ocorridas entre as décadas 1960 e 1970 e coordenadas pelo crítico de arte e curador Frederico Moraes. Os acontecimentos são debatidos à luz do pensamento crítico formulado pelo autor, que tem parte de suas publicações realizadas em concomitância com a organização dos eventos. Isso possibilitou um acompanhamento teórico e prático de sua atuação. Mais do que um inventário de sua trajetória, o que se pretende é uma discussão teórica com fundamento em seu legado.

Palavras-chave: Frederico Moraes. Crítica de arte. Anos 1960 e 1970. Exposições.

ABSTRAKT

Der Artikel erörtert eine Reihe von Ausstellungen, die zwischen den 1960 und 1970 Jahren vom Kunstkritiker und Kurator Frederico Moraes organisiert wurden. Die Ereignisse werden im Lichte der kritischen Vostellungen des Autors auseinandergesetzt, der Teil seiner Veröffentlichungen während der Austellungen verfasst wurde. Infolgedessen war die theoretische und praktische Überwachung seiner Arbeit möglich. Mehr als ein Inventar seiner Flugbahn, was vorgehabt wird, ist eine theorethische Erörterung, die auf seinem Vermächtnis basiert wird.

Schlüsselwörter: Frederico Moraes. Kunstkritik. 1960 und 1970 Jahre. Austellungen.

1. INTRODUÇÃO

Para que se possa compreender o cerne da atuação de Frederico Morais (n. 1936) enquanto crítico de arte, diretor de museu e curador de exposições faz-se necessária uma contextualização acerca do período estudado, tanto em perspectiva da micropolítica no dia-a-dia da nação silenciada pelas forças armadas, quanto no movimento revisionista em curso ao redor do globo. A segunda metade dos anos 1960 e início dos anos de 1970 foi um período marcado pela contestação. As rígidas estruturas sociais enfrentaram oposição por parte das gerações mais jovens, que clamavam pela distensão rumo a uma maior tolerância nas instituições e abertura à reoxigenação de seus princípios.

Nesse cenário altamente insatisfatório é natural que a arte, em suas variadas vertentes, assumisse a comissão de frente do campo propositivo, especialmente pela insuficiência da narrativa formalista apregoada por Clement Greenberg (1997), para o qual a pintura modernista teria seguido sobretudo uma linha de continuidade da tradição pictórica, quando comparada com a trajetória do gênero nos séculos precedentes. Tal discurso historiográfico, que narrava um percurso de especialização do meio pelo qual a obra era constituída, determinou princípios críticos para a arte moderna e esteve estreitamente aliado à corrente expressionista abstrata norte-americana das décadas de 1940 e 1950.

Esse pensamento crítico passou a encontrar dificuldade quanto ao tratamento das formas de expressão experimentadas pelos artistas de então e já aproximava-se o momento em que as teorias modernas não mais conseguiam dar cabo à produção artística vigente. Sobre essa questão, Rosalind Krauss (1984, p. 92) afirma que uma marca do pós-modernismo é o diálogo entre meios, que por sua vez são mediados por operações lógicas em um espaço limitado de possibilidades relacionais dentro de um determinado espectro cultural.

Em outras palavras, da especialização e investigação sobre um tipo de linguagem, passa-se à articulação entre meios. Uma das faces dessa ruptura está na quebra com a autorreferencialidade da arte moderna, que é suplantada pela liberdade de conversação e criação a partir de elementos tidos como distantes. Seguindo esse mesmo percurso, Hal Foster (2014, p. 25) assinala que os artistas pós-modernos, descontentes com o formalismo, seguiram dois caminhos na tentativa de superação da autonomia aparente da arte, buscou-se ou “definir a instituição da arte numa investigação epistemológica de suas categorias estéticas, ou destruí-la num ataque anarquista às convenções formais”.

Para Frederico Morais (1970, p. 46) “o caminho seguido pela arte – da fase moderna à atual, pós-moderna – foi o de reduzir a arte à vida, negando gradativamente tudo o que se relacionava ao conceito de obra (permanente, durável)”. Tal aproximação com a vida implica em uma reavaliação, não apenas do lugar ocupado pela arte, mas sobremaneira do espaço museológico, por onde, ao lado da academia, tradicionalmente perpassa o processo de legitimação de um trabalho. A desmaterialização da arte, dada a situação de crise do objeto e de obsolescência de suas características de permanência no tempo e no espaço, em paralelo com o uso do corpo como suporte para o trabalho artístico, são elementos que prefiguram o percurso crítico e criativo protagonizado por Morais. Tais ideias podem ser encontradas nos eventos discutidos nesse trabalho.

A triangulação entre os Krauss, Foster e Morais possibilita visualizar questões surgidas na medida em que limites dos pressupostos da arte moderna foram tensionados. Uma face desse problema é a crescente insuficiência das categorias tradicionais aplicadas à leitura e avaliação de trabalhos artísticos, o que é suplantado por meio da proposta de diálogo entre linguagens e meios. Outro lado é aquele que busca questionar e repensar o espaço da arte, seus modos expositivos possíveis e o papel censor desempenhado pelas instituições museais. O próprio papel do público, enquanto aquele que se coloca

inerte diante de uma obra, passa a receber propostas de relacionamento com os trabalhos. Paralelo às situações anteriores, está a aproximação, ou, como utilizado por Moraes, a redução da arte à vida. Todas as problemáticas estão articuladas entre si, mas suas ressonâncias se dão de maneira distinta, sobretudo quando se compara o circuito Europa-Estados Unidos com a América Latina.

No Brasil, assim como em outros países latino-americanos, a situação do pós-modernismo viveu ares mais arriscados dada a vigência do estado de exceção. Dessa forma, a parte dos agentes da arte que permaneceu no país teve de encontrar meios de sobrevivência que fossem capazes de, ao mesmo tempo, propor novas leituras e atuações poéticas e manter as entidades a serviço da repressão a uma distância vital. Isso explica em parte o fato da arte conceitual ter sido o caminho adotado por vários artistas dessa geração. Nesse interim, os críticos e curadores que encabeçaram as novas propostas, entre eles Frederico Moraes inicialmente em Belo Horizonte e mais tarde no Rio de Janeiro, e Walter Zanini no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), ainda tiveram que lidar com a reprovação dos bastiões da crítica judicativa, então com o cajado da tradição nas mãos.

Apresentado o cenário político-social do momento e feita uma breve discussão teórica, tem-se condições para adentrar no constructo crítico formulado por Frederico Moraes. Como parte constitutiva da discussão, serão comentados e discutidos os seguintes eventos-chave capitaneados pelo crítico em questão: *Salão da Bússola* (1969); *Do Corpo à Terra* (1970); *A Nova Crítica* (1970); e os *Domingos da Criação* (1971).

2. CRISE E PARALISIA

A atuação crítica de Frederico Moraes se dá em torno da percepção de um problema. Com o cerceamento das liberdades individuais e a castração das esferas de debate via AI-05, em 13 de dezembro de 1968, a vanguarda brasileira foi relegada à marginalidade. Desse modo, o crítico

enxerga que, se no início houve uma tomada de posição por parte dos artistas, a repressão e o êxodo levaram a uma estabilidade negativa quanto ao enfrentamento às forças do regime (MORAIS, 1975, p. 101). Outro ponto que constitui o problema foi o efeito da censura e a sua reverberação na forma de autocensura a que críticos relegaram para si. Naquele momento, conforme destacado em sua publicação “*A crise da hora atual*” Frederico Moraes (1975, p. 78) era da opinião de que “o neoconcretismo significou o último esforço de uma atuação sistemática da vanguarda no Brasil”.

Artistas como Lygia Clark, Mira Schendel e Hélio Oiticica iam na contramão dos processos mecânicos, frios e racionalizantes do concretismo; paralelo a isso, Mário Pedrosa e Ferreira Gullar estabeleciam as bases da nova relação entre arte e crítica de arte. Essa relação serviu de embasamento para que Frederico Moraes pudesse voltar seu olhar à situação do campo da arte em meio às condições definidas pelo Estado militar. Quando Moraes afirma em texto crítico de 1980 dedicado à exposição comemorativa dos 80 anos de Mario Pedrosa realizada na Galeria Jean Borghici, no Rio de Janeiro, que “quanto mais vitalista o gesto fundador do artista, mais estimulado se sente o crítico para agregar à obra seu imaginário e seu inteligível” (MORAIS, 2004 [1980], p. 15) há uma ponte com Mario Pedrosa, que, citado por Moraes no mesmo texto, afirma ser “o problema central da arte dos nossos dias (...) sua integração na vida social como uma atividade legítima” (p. 14). Arte e vida caminhavam para uma integração, o que implicava no enfrentamento aos discursos canônicos que pregavam a autonomia do objeto de arte, então necessariamente distanciado dessa relação.

Frederico Moraes vê esse mesmo momento, os anos 1950, como o mais prolífico da crítica de arte no Brasil até então. Isso se deveu substancialmente por haver uma atmosfera propícia ao debate, portanto, livre da censura prévia e de seu efeito colateral: a autocensura. Se, para ele, a vanguarda se encontrava desprestigiada, até mesmo paralisada nos anos 1970 é porque a crítica

de arte também estava na mesma situação. Na verdade, estariam em ação duas forças negativas atuando em desfavor do pós-modernismo e da crítica de arte naquele momento: o regime de silenciamento através do uso da força, ou da expectativa dele, já comentado; e a querela da crítica judicativa tradicional atrelada sobretudo ao cânone moderno, qual seja, a obra de arte vista enquanto única, autorreferencial, original e teleológica.

Em vez da crítica judicativa supostamente baseada em critérios universais de um percurso historiográfico, Frederico Moraes propõe que a crítica atue enquanto atividade transformadora. Tal mudança se dá em primeira instância por ter a própria arte mudado suas questões, esvaziando de sentido a crítica distante e formalista tradicional. Para fundamentar seu ponto, Moraes retorna a Baudelaire, personagem basilar da crítica moderna de arte, ao citar, nas palavras do pensador: “eu creio sinceramente que a melhor crítica é aquela divertida e poética, não esta fria sobre o pretexto de tudo explicar (...)” (*apud* MORAIS, 1975, p. 48). O que Moraes propõe é que o crítico da arte de vanguarda se coloque lado a lado com artista, ambos concentrados mais no processo do que no objeto final, se é que ao fim haverá necessariamente um objeto dentro de um sistema fechado de ressonâncias. Em um momento de desmaterialização da arte, advento do conceitual e do uso de materiais frágeis, frugais, os meios tradicionais de avaliação crítica pouco podem contribuir para emitir um juízo coerente com os processos desencadeados.

Em texto crítico de 1978, Moraes comenta a insuficiência dos critérios avaliativos nos salões de arte dado o modelo ultrapassado. O júri pouco contato tinha com as obras, além do produto final, e muito menos com os processos individuais dos artistas, carecia-lhe de critérios de seleção capazes de abarcar as questões contemporâneas, tanto na forma quanto no conteúdo, que passaram a estar contidas nas artes plásticas. O resultado era a ineficácia dos salões de arte como amostragem real da arte brasileira, tendo em vista não apenas a precariedade do julgamento estético mas a ausência de cri-

térios objetivos de julgamento (MORAIS, 2004 [1978], p. 23).

Apoiando-se em Wilhelm Worringer, teórico fundamental ao expressionismo alemão, Frederico Moraes consolida seu programa crítico, ao sobrepor a esfera da vontade artística à capacidade de fazer arte. O sentido de Worringer para Moraes está em afirmar que “importa, hoje, o que a obra diz objetivamente, o pensamento que a percorre, a proposição, e não mais aqueles chamados valores formais e artesanais” (1975, p. 35). Se nas décadas de 1910 e de 1920 a negação da estética, ressonante nos escritos de Worringer, serviu para que os expressionistas alemães tivessem amparo para colocar as questões do espírito acima da luminosidade do contorno apolíneo, o pano de fundo desse pensamento no momento de Frederico Moraes atua mais como uma função libertadora da titularidade das linguagens da arte.

O problema da paralisia da vanguarda e da crítica haveria de ser tratado por Frederico Moraes a partir de uma mudança de postura dos segmentos silenciados e acomodados àquela situação de opressão, vítimas da censura e da autocensura. Dessa forma, se antes a arte era prerrogativa do ascético espaço interno dos museus, daquele momento em diante ela pôde ocupar os gramados e calçadas de suas áreas externas. Moraes concebe inclusive o espaço do museu pós-moderno como um lugar precipuamente de criação, onde artistas e público – e certamente críticos – envolvem-se para que tenha primazia a experiência em detrimento da observação distanciada (1975, p. 61). Retrospectivas ficariam a cargo de museus de arte moderna ou museus históricos, visto que o que se espera de um visitante em um museu de arte pós-moderna é uma postura integrativa.

Se antes o exercício da arte era privilegiado a artistas que agiam dentro dos limites formais estabelecidos pelo cânone formalista em paralelo à atuação de críticos reiterativos, agora passa a ser operacionalizado também pela sociedade distante da educação formal, em conjunto com artistas e críticos. Nesse percurso, o crítico de

arte que antes era tido como ser descolado do processo, um terceiro que atuava na ponta do segmento, torna-se parte e, junto com o artista, passa a criar e a estabelecer o jogo de valores conforme sua participação e envolvimento. Para Moraes, o crítico passa também a atuar como artista.

Em um cenário em que a duração da obra de arte não é o ponto sensível, mas sim o processo e o momento em que se dispõe do trabalho, cabe portanto perguntar: como então agir para que a arte efêmera, pobre em matéria, não se limite ao momento presente e possa, ao menos, ter seus processos e percursos preservados para a posteridade? A solução que Frederico Moraes aponta está na documentação, que para ele reveste a obra efêmera de outro significado, podendo inclusive constituir outros processos (1975, p. 65). O eterno, por sua vez, não está ligado à sobrevivência do objeto, mas essencialmente da ideia. Ela então encontra-se em um sistema aberto para outras interlocuções.

3. A CRÍTICA NA PRÁTICA

3.1. O SALÃO DA BÚSSOLA

Em 1969 um *grito da vanguarda* contra as amarras da crítica tradicional e o regime silenciador ocorreu no âmbito do Salão da Bússola, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ). O evento reuniu várias correntes então recentes nas artes visuais e teve entre os premiados Cildo Meireles, Antônio Manuel, Thereza Simões, entre outros (MORAIS, 1975, p. 102-103). Entre as razões que tornaram o Salão inesperadamente palco de expressão da vanguarda e reunião de uma nova geração de artistas, Tamara S. Chagas (2017, p. 144) elenca a disponibilidade de certas obras dado o veto do regime à exibição na 4ª Bienal de Paris e o boicote à X Bienal de São Paulo, ocorrida em 1969. O mencionado boicote decorreu da censura imposta à mostra dos artistas selecionados para a Bienal de Paris no MAM/RJ.

Ademais, o *Salão da Bússola* pode ser visto na esteira de outros eventos dedicados às artes visuais ocorridos

em anos anteriores. Como apontado por Arthur Freitas (*apud* DELLAMORE, 2014, p. 111), obtiveram destaque nos anos de 1965 a 1968 eventos marcados por “uma crescente politização da atividade artística e pela oscilação entre as questões da nova figuração, do objeto e do programa ambiental”. Outro aspecto determinante para a configuração do *Salão da Bússola* foi a própria abertura de Frederico Morais à arte contemporânea, na época membro do júri do salão.

O evento obteve destaque por ter ocorrido exatamente em um momento de demanda reprimida, dada a ânsia por espaços de acolhimento da vanguarda e de oportunidades para o desenvolvimento de projetos de artistas, então colocados à margem por força da censura. Chagas (2017, p. 148) aponta que a novidade do salão consistiu na “abertura em relação às categorias referentes aos trabalhos inscritos”, o que significou na submissão de mais de mil trabalhos. Nisso percebe-se inclusive a citada demanda reprimida até mesmo quanto aos instrumentos de avaliação da crítica tradicional judicativa, incapaz de levar em consideração aquilo que destoava da sua dita neutralidade e universalidade.

3.2. DO CORPO À TERRA

Ocorrida em abril de 1970 em Belo Horizonte, a manifestação *Do Corpo à Terra* foi acompanhada da mostra *Objeto e Participação*, ambas organizadas por Frederico Morais. Os eventos seguiam a série propositiva pelo organizador, que entendia fundamentalmente a área externa do museu como sua extensão. Em publicação organizada por Silvana Seffrin (2004), Frederico Morais comenta outros dois eventos anteriores a *Do Corpo à Terra*, que também trabalhavam a relação do museu com sua área externa. São eles o evento *Arte no Aterro – um mês de arte pública*, ocorrida no Rio de Janeiro em 1968, e a instalação *Territórios* em parceria com Dilton Araújo e Lotus Lobo, que conectou com uma corda as áreas interna e externa do Museu de Arte da Pampulha, ocorrida em Belo Horizonte, data não informada.

A exposição *Objeto de Participação* foi organizada no Palácio das Artes e deveria ter como categoria principal a escultura, que foi prontamente substituída por Moraes pela categoria do objeto, em uma acepção ampla, conforme formulada por Hélio Oiticica, para o qual “o objeto é a descoberta do mundo a cada instante, ele é a criação do que queiramos que seja” (SEFFRIN 2004, p. 116). Já a manifestação *Do Corpo à Terra* se desenvolveu no Parque Municipal e consistiu sobretudo em ações efêmeras, entremeadas por intervenções das forças de segurança.

Décadas depois, Frederico Moraes (2004, p. 117) elencou as variáveis que fizeram dos eventos de 1970 episódios de destaque na história da arte do Brasil: i) os artistas foram convidados para realizarem seus trabalhos *in loco* e não a levarem peças concluídas; a nenhum visitante ou participante foi possível ver o desenvolvimento de todos os trabalhos no Parque Municipal, dado que eles foram desenvolvidos em horários distintos; o próprio Moraes afirma em seu relato não ter visto todas as ações; iii) a natureza efêmera dos trabalhos prevaleceu, dado que eles permaneceram no parque até o perecimento; iv) a divulgação foi feita não em jornais, mas em panfletos volantes em locais frequentados pela massa, como cinemas, estádios e teatros. Outro ponto relevante foi a atuação do crítico enquanto curador e artista.

Moraes subdividiu os trabalhos em *Do Corpo à Terra* em três núcleos essenciais: político, cartográfico e interativo, que de maneira alguma são excludentes entre si. Galinhas vivas foram queimadas por Cildo Meireles em *Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político*; Artur Barrio depositou trouxas ensanguentadas em um curso d’água no trabalho *Situação T/T*. A cartografia foi percebida através das relações de ocupação do espaço do Parque Municipal e os diálogos estabelecidos entre os trabalhos dos artistas. Já a dimensão participativa foi verificada em trabalhos como *Ela me deu a bola* de Tereza Soares, que oferecia aos visitantes três camas com temas relativos ao futebol ou o caminhar sobre a faixa de papel de George Helt. As ações em curso em *Do Corpo à Terra* podem ser compreendidas à luz dos escritos de Moraes, quando ele afirma o fim da

obra de arte, uma vez que “da apropriação de objetos, partiu-se para a apropriação de áreas geográficas ou poéticas ou simplesmente de situações” (MORAIS, 2001, p. 46).

Marília Andrés Ribeiro (2011) estabelece uma comparação entre as atuações curatoriais de Frederico Moraes a partir de *Do Corpo à Terra* com a de Harald Szeemann, que também em 1970 organizou a exposição paradigmática na *Kunsthalle* de Berna, na Suíça: *Live in your head – When attitudes become forms*. Ainda que não estivesse diretamente presente o caráter internacionalizante na mostra de Belo Horizonte, é possível fazer aproximações entre os dois curadores, dada a abertura de cada um às questões poéticas que entremeavam os trabalhos dos artistas daquele momento.

Não obstante, se a proposta de Szeemann consistia em testar e expandir os limites do espaço museológico, então atrelado ao modelo moderno do cubo branco, Frederico Moraes procurou trabalhar também com o espaço público da rua, do parque e da área externa do museu como local propício à representação artística. Somado a isso havia a convivência tensa com os órgãos da repressão e, por conseguinte, a tentativa de trabalhar com as limitações e os riscos apresentados pela vigilância, de modo a incluí-los como elementos de uma exposição. Exemplo dessa atitude pôde ser observado no trabalho com as trouxas ensanguentadas de Barrio.

Em meios às condições vivenciadas em *Do Corpo à Terra*, Moraes (apud RIBEIRO, 2013, p. 348) completa que “a surpresa, o improvisado, a velocidade das ações, a precariedade do armamento, dos materiais e dos suportes empregados são algumas das táticas usadas por guerrilheiros em suas ações que foram absorvidas pelos artistas pós-modernos”. Desse modo, percebe-se como Moraes concebeu a imagem do artista naquele momento de tanta tensão com os órgãos de repressão.

3.3. A NOVA CRÍTICA

Realizada na *Petite Galerie*, no Rio de Janeiro, também em 1970, a exposição *A Nova Crítica*, a começar

pelo seu próprio nome já anunciava ao que vinha. Segundo Chagas e Lopes (2012, p.108) a exposição “simbolizou uma das primeiras experiências de Moraes com o intuito de transpor, para o plano da prática, suas teorizações sobre como atuaria a chamada Nova Crítica”. As intervenções na referida galeria são de autoria do próprio Moraes, que, no papel de crítico, as fez na forma de comentários poéticos às exposições individuais de Cildo Meireles, Thereza Simões e Guilherme Vaz, ocorridas no mesmo ano naquele espaço. Para cada trabalho, Moraes devolveu a respectiva crítica-poética.

Quinze mil garrafas de *Coca-Cola* foram instaladas no piso da galeria, o que convidava o público a caminhar sobre os engradados. Essa foi a resposta de Moraes à proposta de intervenção Projeto *Coca-Cola* de Cildo Meireles (1970) em que mensagens eram inscritas em garrafas do produto e circulavam conforme a lógica da comercialização das embalagens retornáveis. Thereza Simões instalou telas em branco em locais do Rio de Janeiro, como na Central do Brasil. Moraes fez o mesmo, porém após certo tempo de exposição nos espaços, levou as telas danificadas ou alteradas para a *Petite Galerie* (CHAGAS, LOPES 2012, p. 113). Por último, o trabalho com o documento redigido por Guilherme Vaz foi ressignificado por Moraes, que elaborou documento próprio a ser instalado no local do antigo.

Desse modo, a atitude encampada por Moraes expande as possibilidades da crítica de arte para além do texto gráfico, no sentido de articular ideias a partir de uma postura voltada para a criação sediada no diálogo poético firmado com os artistas em questão.

3.4. DOMINGOS DA CRIAÇÃO

A democratização do acesso aos espaços culturais e a dessacralização da arte foram pontos basilares na atuação de Frederico Moraes ao assumir a diretoria do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), na segunda metade dos anos 60. Em suas palavras:

todas as pessoas são criativas, independentemente de sua origem social (...) ressaltando, porém que nem todas as pessoas criativas se tornam artistas, assim como nem todos os artistas são necessariamente pessoas criativas (apud RIBEIRO, 2013, p. 342).

Evento-síntese de sua passagem pelo MAM/RJ, os *Domingos da Criação* consistiram em seis encontros de janeiro a agosto de 1971, em que atividades poéticas eram realizadas na área externa do museu com o público espontâneo que se dirigia ao local. Dessa forma, cada domingo foi dedicado a um tipo de material, todos eles doados por indústrias localizadas no Estado. O protagonismo de cada material pode ser depreendido dos próprios nomes dados a cada um dos encontros: “*Um Domingo de Papel*”; “*O Domingo por um Fio*”; “*O Tecido do Domingo*”; “*Domingo Terra-a-terra*”; “*O Som do Domingo*”; e “*O Corpo-a-corpo do Domingo*” (MORAIS, 1975, p. 105). Nestes eventos houve também a participação de artistas, que junto com o público estavam encarregados da criação.

Essa série de eventos evidencia a postura de Frederico Morais no sentido de colocar em prática o estreitamento entre arte e vida, fazendo-se valer da experiência como principal momento da arte, distante em tudo da lógica tradicional de relacionamento com os equipamentos culturais. Naturalmente tal atitude foi alvo de desdém por parte da crítica especializada. Morais conta que “a crítica oficial fez oposição cerrada aos *Domingos da Criação*. De dedo em riste, a velha crítica dizia que eu estava emporcalhando e comprometendo a imagem do MAM” (apud RIBEIRO, 2013, p. 346). Tal reprovação por parte da crítica pode ser compreendida, se levado em conta que Morais propôs um outro comportamento ao público de museus de arte moderna. Os visitantes têm a oportunidade de obter outras vivências, que não a observação silenciosa e controlada de obras fixadas na parede ou apoiadas no chão.

Se até então no espaço do museu era possível uma comunicação unilateral e hermética da obra acabada com

o público letrado, com os *Domingos da Criação*, público e artistas tornaram-se parte do mesmo corpo que vive e cria arte.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como foi discutido nesse artigo, a atuação de Frederico Moraes como crítico de arte e curador não se restringiu ao papel e à máquina de escrever. O crítico criou mecanismos de expansão do significado, da operacionalização e do *modus operandi* da crítica de arte, em um momento de reavaliação de suas funções e de sua *práxis*. Moraes testou os limites institucionais de então ao ver o crítico também como um criador que, junto dos demais agentes, participa dos processos criativos. Esse itinerário teve como pano de fundo o ambiente tenso e arriscado aos artistas e críticos entre o final dos anos 1960 e início dos anos 1970, situação que foi incorporada nas propostas e de Moraes, principalmente na analogia entre guerrilheiro e artista.

A oportunidade de coordenar a organização de eventos e exposições, assim como de contribuir para a produção da fortuna crítica necessária para a compreensão de suas propostas, e no relacionamento delas com os trabalhos dos artistas, foi de fundamental importância para que Moraes conseguisse não diretamente resolver o problema da crítica de arte naquelas décadas, mas colocar em prática a alternativa que defendia, para assim expandir suas possibilidades dialógicas e participativas ao longo dos eventos.

Se o Salão da Bússola foi um sinal indicativo da demanda reprimida entre os artistas, Moraes rapidamente compreendeu que muito poderia ser feito a partir daquele momento para tirar a vanguarda da marginalidade e lhe conceder locais de acolhida. A manifestação *Do Corpo à Terra* e o papel do MAM/RJ enquanto instituição dirigida pelo crítico e que concentrou importantes momentos de quebra de paradigmas na relação dos museus com o público e com os artistas refletem essa postura de Moraes. De fato são pertinentes as aproximações entre

Frederico Morais e Harald Szeemann, no que diz respeito à postura crítica e curatorial no sentido da abertura ao diálogo e às questões contemporâneas da arte, com o diferencial de que os eventos dirigidos por Morais continham também uma face de resistência à opressão encampada pelo Estado.

Mesmo com os ataques e ameaças promovidos pela ditadura, ou com os comentários negativos da crítica especializada em direção às atitudes curatoriais e críticas de Frederico Morais e da feição de marginalidade relegada à vanguarda brasileira durante o período em que os eventos aqui discutidos ocorreram, pode-se afirmar que de forma alguma eles estiveram em situação de desvantagem informacional em relação ao passo que caminhava a arte nos centros privilegiados de profusão de ideias.

REFERÊNCIAS

CHAGAS, Tamara Silva; LOPES, Almerinda da Silva. A crítica de arte como desdobramento poético. *Revista Poiésis*, n 19, p. 107-118, Julho de 2012.

CHAGAS, Tamara Silva. Salão da Bússola: criação, conceitualismo e crítica social. *Faro Fractal*. Valparaíso, vol. 2. n. 26, p. 143-158, 2017.

DELLAMORE, Carolina. Do Corpo à Terra, 1970: arte guerrilha e resistência à ditadura militar. *Revista Cantareira*. n. 20. Jan-jun de 2014. p.

FERREIRA, Glória; MELLO, Cecilia Cotrim (orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Célia Euvaldo (trad.). 1ª ed. São Paulo : Cosac Naify, 2014.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Revista Gávea*, n. 1, p. 87-93, 1984.

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

_____. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”. *Revista de Cultura Vozes*. Rio de Janeiro, vol.1, no. 64, p. 45-59, 2001.

RIBEIRO, Marília Andrés. A arte não pertence a ninguém: entrevista com Frederico Moraes. *Revista UFMG, Belo Horizonte*, v. 20, n. 1, p. 336-351, jan/jun 2013.

_____-_____. Frederico Moraes: crítica e curadoria na contracultura. In Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 31. 2011, Campinas. *Anais eletrônicos...* Campinas: Unicamp, 2011. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/pdfs/coloquio2011/pdf3/marilia_andres_ribeiro.pdf> Acesso em: 29 abr. 2018.

SEFRIN, Silvana (Org.). *Frederico Moraes*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

