André Leandro Silva

**Plano-piloto da futura cidade lúdica: a utopia museal em
A Nova Crítica de Frederico Moraes**

**São Paulo
2020**

André Leandro Silva

**Plano-piloto da futura cidade lúdica: a utopia museal em
A Nova Crítica de Frederico Morais
[versão corrigida]**

Dissertação apresentada ao Programa Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre; linha de pesquisa: Teoria e Crítica de Arte; orientação: professora doutora Eliane Dias de Castro.

**São Paulo
2020**

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo da Publicação

Biblioteca Lourival Gomes Machado

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Silva, André Leandro.

Plano-piloto da futura cidade lúdica: a utopia museal em A Nova Crítica de Frederico Morais / André Leandro Silva; orientadora Eliane Dias de Castro. – São Paulo, 2020.

168 f. : 120 il. + anexos.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo, 2020.

1. Crítica de Arte – Brasil. 2. Pós-Modernismo. 3. Museologia. 4. Museu de Arte da Pampulha. 5. Morais, Frederico, 1936-. I. Castro, Eliane Dias de. II. Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO

Termo de Ciência e Concordância da Orientadora

Nome do Aluno: ANDRÉ LEANDRO SILVA

Data da Defesa: 30/06/2020

Nome da Orientadora: Profa. Dra. Eliane Dias de Castro

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da Comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 30 de julho de 2020.

Eliane Dias de Castro

ASSINATURA DA ORIENTADORA

SILVA, André Leandro. **Plano-piloto da futura cidade lúdica: a utopia museal em A Nova Crítica de Frederico Moraes**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo em 2020 para a obtenção do título de mestre.

Aprovada em defesa a 30 de junho de 2020 pela Banca Examinadora constituída por:

Profa. Dra. Eliane Dias de Castro
Orientadora, Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte Universidade de São Paulo.

Prof. Dr. Mario Souza Chagas
Programa de Pós-Graduação em Museologia, Universidade Federal da Bahia.

Prof. Dr. Celso Fernando Favaretto
Programa de Pós-graduação em Filosofia, Universidade de São Paulo.

Profa. Dra. Carmen Sylvia Guimarães Aranha
Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte Universidade de São Paulo

DEDICATÓRIA

Dedico esta dissertação ao Museu de Arte da Pampulha e a todos os colegas, servidores, contratados, terceirizados e estagiários com quem tive a honra de trabalhar de 2013 a 2016.

AGRADECIMENTOS

Inicialmente, é mais que necessário agradecer a Frederico Moraes. Não só por ter me recebido com tanta gentileza em sua casa e ter dedicado tempo para responder às minhas inquietações, também pela sua força imaginadora e criativa que me inspirou durante esse percurso de pesquisa.

Agradeço aos meus pais por me ensinarem mais que qualquer curso e me darem a melhor titulação: ser filho da Geralda e do Iran. Por me incentivarem à curiosidade, e ao estudo, por lutarem para que eu tivesse as oportunidades que a eles foram negadas.

Agradeço a minha orientadora, Eli, por acolher meu projeto e me ajudar nesta jornada. Agradeço por ter me incentivado a seguir minhas escolhas teóricas, por ter me ajudado em momentos de dificuldade. Para além de referências que permitiram o crescimento do meu pensamento, agradeço a sensibilidade e o cuidado a mim dispensado.

Ao Públio Athayde, agradeço a paciência, carinho e incentivo. Entrar para o mestrado e concluí-lo não teria sido possível sem o seu apoio.

Agradeço aos familiares que estiveram por perto, aos amigos que me acompanham desde o CEFET ou da UFOP, vocês deixaram o percurso mais tranquilo. Agradeço especialmente à Luciana e à Cris, por me abrigarem em suas casas nas minhas idas a São Paulo.

Aos colegas do grupo de orientação, aos professores do mestrado, à banca de qualificação, agradeço pela leitura generosa e por me ajudarem a expandir meu trabalho. Agradeço ao Museu de Arte da Pampulha, por tantos aprendizados e por terem me recebido novamente para pesquisar. Agradeço especialmente à Luciana Bonadio e à Dalba Costa.

Agradeço ao Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG, por meio do Prof. Dr. Antônio Gilberto Costa e da Profa. Dra. Mariana de Oliveira Lacerda, por ter permitido seguir com o curso de mestrado e me dando condições de trabalhar e estudar.

“Mineiro não sai, está sempre saindo. Nem chega definitivamente, está sempre chegando. Sai ficando, fica saindo. Assim leva sua vida em trânsito.”

Frederico Morais, 1975.

RESUMO

A emergência de uma vanguarda pós-moderna nas décadas de 1960 e 1970 questiona o ideal moderno do mundo ocidental. Esse questionamento também atinge o sistema da arte e desarticula os papéis de seus agentes (artistas, obra de arte, críticos, instituições e público). A arte pós-moderna manifesta-se, nesse contexto, como vanguarda experimental e aberta, pautada na indeterminação da própria manifestação artística. Tal vanguarda tem como um de seus alvos o museu moderno, que depois a assimilará. No Brasil, em 1970, o crítico de arte Frederico Moraes propõe **A nova crítica**, uma experiência de crítica como criação que se desenvolve como alternativa ao exercício da crítica à arte pós-moderna, a proposta é apresentada por quatro obras audiovisuais. Essas obras serão premiadas no II Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte e adquiridas pelo Museu de Arte da Pampulha. Esta dissertação compõe a pesquisa cartográfica que parte da aposta na relação rizomática existente entre arte e museu, para investigar com **A nova crítica** a utopia museal presente nela mesma e no pensamento de Frederico Moraes, na qual o museu é pensado como “plano-piloto da futura cidade lúdica”.

Palavras-chave: A Nova Crítica. Frederico Moraes. Arte Pós-Moderna. Museu. Utopia museal. Cartografia. Museu de Arte da Pampulha.

ABSTRACT

The emergence of a postmodern avant-garde in the 1960s and 1970s questions the modern ideal of the Western world. This questioning also affects the art system and disjointed the roles of its agents (artists, artwork, critics, institutions and the public). In this context, postmodern art manifests itself as an experimental and open avant-garde, based on the indeterminacy of the artistic expression itself. One of its targets is the modern museum, which will later assimilate it. In Brazil, in 1970, the art critic Frederico Moraes proposes **A nova crítica** (The new criticism), an experience of criticism as a creation that develops as an alternative to the exercise of criticism of post-modern art, the proposal is presented by four audiovisual works. These works will be awarded at the II National Salon of Contemporary Art in Belo Horizonte and acquired by the Pampulha Art Museum. This dissertation is part of the cartographic research that starts from the bet on the rhizomatic relationship between art and museum, to investigate with **A nova crítica** the museal utopia present in itself and in the thought of Frederico Moraes, in which the museum is thought of as “pilot plan of future ludic city”.

Keywords: The new criticism. Frederico Moraes. Postmodern Art. Museum. Museal Utopia. Cartography. Pampulha Art Museum.

RESUME

L'émergence d'une avant-garde postmoderne dans les années 1960 et 1970 interroge l'idéal moderne du monde occidental. Ce questionnement affecte également le système artistique et disjoint les rôles de ses agents (artistes, œuvres d'art, critiques, institutions et public). Dans ce contexte, l'art postmoderne se manifeste comme une avant-garde expérimentale et ouverte, basée sur l'indétermination de l'expression artistique elle-même. L'un de ses cibles est le musée moderne, qui l'assimilera plus tard. Au Brésil, en 1970, le critique d'art Frederico Morais propose **A nova crítica** (La Nouvelle Critique), une expérience de la critique comme création qui se développe comme une alternative à l'exercice de la critique de l'art postmoderne, la proposition est présentée par quatre œuvres audiovisuelles. Ces œuvres seront récompensées au II Salon National d'Art Contemporain de Belo Horizonte et acquises par le Musée d'Art de Pampulha. Cette thèse s'inscrit dans la recherche cartographique qui part du pari sur la relation rhizomatique entre art et musée, pour enquêter avec **A nova crítica** sur l'utopie muséale présente en elle-même et dans la pensée de Frederico Morais, dans laquelle le musée est pensé comme « plan pilote de la future ville ludique ».

Mots-clés : La nouvelle critique. Frederico Morais. Art postmoderne. Musée. Utopie muséale. Cartographie. Musée d'Art de la Pampulha.

ILUSTRAÇÕES

Gráfico 1 – Mapa conceitual para A nova crítica	73
Slide 1 – Quinze lições sobre arte e história da arte: homenagens e equações. Diapositivo 4: fixação da lição 12.	75
Slide 2 – Agnus Dei. Diapositivo 12: crítica à obra de Cildo Meireles.	78
Slide 3 – Agnus Dei. Diapositivo 30: crítica à obra de Thereza Simões.	79
Slide 4 – Agnus Dei. Diapositivo 37: crítica à obra de Guilherme Vaz.	80
Slide 5 – Agnus Dei. Diapositivo 18: nova crítica à obra de Cildo Meireles.	81
Slide 6 – Memória da paisagem. Diapositivo 7: interior, MAM Rio de Janeiro.	83
Slide 7 – Memória da paisagem. Diapositivo 8: interior, MAM Rio de Janeiro.	83
Slide 8 – Memória da paisagem. Diapositivo 80: Proposta para o novo museu de arte moderna.	84
Slide 9 – O pão e sangue de cada um. Diapositivo 2.	85
Slide 10 – O pão e sangue de cada um. Diapositivo 5.	85
Slide 11 – O pão e sangue de cada um. Diapositivo 16.	86
Slide 12 – O pão e sangue de cada um. Diapositivo 49.	86
Slide 13 – O pão e sangue de cada um. Diapositivo 54. (Picasso).	87
Slide 14 – O pão e sangue de cada um. Diapositivo 69.	87
Slide 15 – O pão e sangue de cada um. Diapositivo 34.	87
Slide 16 – O pão e sangue de cada um. Diapositivo 30.	88
Slide 17 – O pão e sangue de cada um. Diapositivo 32.	88
 Foto 1 – Quinze lições sobre arte e história da arte: homenagens e equações. Lição 6.	 76
Foto 2 – Quinze lições sobre arte e história da arte: homenagens e equações. Lição 7.	96
Foto 3 – Quinze lições sobre arte e história da arte: homenagens e equações. Lição 12.	96
Foto 4 – Quinze lições sobre arte e história da arte: homenagens e equações. Lição 11.	97
Foto 5 – Quinze lições sobre arte e história da arte: homenagens e equações. Lição 15.	97

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	ARTE E MUSEU: UM RIZOMA NO DECALQUE.....	29
3	FREDERICO MORAIS: FERRAMENTAS, INTERCESSORES E EXPERIMENTAÇÃO ..	46
3.1	Ferramentas de trabalho	46
3.2	Uma crítica próxima: construir intercessores.....	56
3.3	Fermentar: experimentações da crítica.....	65
3.3.1	Vanguarda Brasileira	65
3.3.2	Objeto e participação – Do corpo à terra	69
3.4	Cartografia de uma nova crítica	72
4	A NOVA CRÍTICA.....	75
4.1	Percepções sobre A nova crítica	88
4.2	Embaralhamentos (operar nas dicotomias).....	91
4.2.1	Arte = vida	91
4.2.2	Crítica e criação.....	98
4.2.3	Crítica e musealização	102
5	A UTOPIA: MUSEU PLANO-PILOTO DA FUTURA CIDADE LÚDICA.....	110
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
	REFERÊNCIAS.....	123
1	MEMÓRIA DA PAISAGEM	130
2	O PÃO E O SANGUE DE CADA UM.....	133
3	AGNUS DEI	138
4	QUINZE LIÇÕES SOBRE ARTE E HISTÓRIA DA ARTE: HOMENAGENS E EQUAÇÕES	141
5	RELATO DE FREDERICO MORAIS SOBRE A NOVA CRÍTICA.....	143

1 INTRODUÇÃO

Prólogo

Considero que esta pesquisa possui um prólogo que antecede a própria entrada na pós-graduação. Entendo que o interesse pelo tema se iniciou alguns anos antes, enquanto trabalhava no Museu de Arte da Pampulha (MAP), na cidade de Belo Horizonte, entre 2013 e 2016. Naquele período, sobrevieram os questionamentos que catalisaram a escrita de um projeto de pesquisa.

Ao longo de três anos, trabalhando com a gestão do acervo artístico do MAP, muito mais que fazendo procedimentos objetivos com obras musealizadas, também as experienciava como obras de arte capazes de atingir minhas sensibilidades. Isso ocorria em momentos diferentes: em montagens de exposição, no atendimento a pesquisadores, nos procedimentos de documentação e empréstimos. Foi nesse contexto que me encontrei com **A nova crítica** de Frederico Moraes. Trata-se de quatro obras: **Memória da paisagem** (anexo 1), **O Pão e o sangue de cada um** (anexo 2), **Agnus dei** (anexo 3) e **Quinze lições sobre arte e história da arte: homenagens e equações** (anexo 4). São audiovisuais: sequências de imagens fixas projetadas (diapositivos), duas delas acompanhadas de áudio.

Preparar e montar essas quatro obras me fez vê-las e ouvi-las algumas vezes e elas sempre me causaram certa inquietude. O museu guarda duas versões diferentes das obras **Memória da paisagem** e **O pão e o sangue de cada um**, uma em formato digital com áudio, montada pelo artista nos anos 2000 e outra de 1970 em diapositivos, mas já sem áudios. **Agnus dei** e **Quinze lições sobre arte e história da arte: homenagens e equações**, originalmente, não possuem áudio e o formato digital dos diapositivos foi produzido pelo próprio museu. As versões de 1970 deram entrada no acervo do Museu de Arte da Pampulha a partir da premiação recebida por Frederico Moraes ao inscrevê-las no II Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte. Conheci inicialmente as duas primeiras obras, suas versões de 1970, e inevitavelmente pensei no silêncio (literal) que havia: o que estava sendo narrado e que não se ouvia? Por que o silêncio? Aquela sequência de imagens mostrava duas

situações: obras de arte de outros artistas que se apropriavam das matérias do mundo expostas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (**Memória da paisagem**) e obras de arte de Artur Barrio que ganhavam o mundo (**O pão e sangue de cada um**). Algum tempo depois, tive acesso às versões com áudio, e as palavras narradas diziam sobre a prática da crítica, sobre o contexto da arte naquele período e, o que mais chamou minha atenção, sobre o questionamento de se ainda era possível a presença daquelas obras apresentadas nas projeções no museu.

A pesquisa começou naquele momento de encontro e trabalho com as obras. Os questionamentos foram catalisados por elas e produziram o desejo de saber mais, explorar as questões que elas suscitavam em mim, construir um caminho de pesquisa. A sequência de imagens e as palavras narradas questionavam o contexto da arte na década de 1970, mas, aproximadamente 50 anos depois, produziram efeitos em mim. As questões levantadas pelo artista àquele tempo ainda possuem relevância e me fizeram começar a pensar sobre minha própria experiência e prática profissional. **A nova crítica**, de Frederico Moraes, foi além da crítica de arte voltada para a obra, se expandiu para o artista, para o público, para o museu, atravessou o tempo e gerou uma tensão: o que é a musealização dessa arte? Na lida com essas obras, ficava claro que o trabalho operacional não bastava. Era preciso acompanhar as inquietações que esse encontro estava produzindo, acolher questões que pudessem desvelar problemas engendrados na prática museológica. A instituição museu já havia superado as questões mobilizadas pelas obras? Como era possível que o museu preservasse obras de arte e conteúdos que criticavam suas práticas e suas formas de ação? Preservando tais conteúdos, o museu foi capaz de absorver parte dessas críticas? Que transformações emergiram?

Assim, cheguei à pesquisa de mestrado: inquietado pelas obras de Frederico Moraes, motivado a tensionar conceitos que estavam consolidados. Caminhava com um processo de investigação não apenas voltado para um objeto (obra de arte), mas desejava construir pensamentos acerca dos museus e sua relação com a arte, modificando minha própria trajetória e atuação prática.

A dissertação que apresentamos é fruto do processo de pesquisa de mestrado realizado nos últimos três anos no qual trabalhamos com quatro obras audiovisuais de Frederico Moraes que compõem a sua proposição de uma nova crítica de arte. **A nova crítica** foi a maneira como Frederico Moraes nomeou uma série de ações e obras audiovisuais na proposição e desenvolvimento de uma crítica criadora. Aqui, ao falarmos de **A nova crítica**, estaremos nos referindo principalmente aos quatro audiovisuais com os quais trabalhamos.

A produção de audiovisuais de Frederico Moraes foi extensa, desenvolveu-se de 1970 a 1979, mas estamos focando apenas nos quatro iniciais. Isso se dá pelo interesse da pesquisa desenvolvida. Buscávamos evidenciar que, na obra de arte, também encontramos uma ideia de museu e para nós era importante pensar que isso poderia ser desenvolvido a partir da obra de arte musealizada. Trazíamos como ponto de partida da pesquisa a tensão existente entre a arte pós-moderna e o museu, o caminho proposto foi trazer à tona a ideia de museu existente na arte.

O contexto no qual **A nova crítica** é criada é o da ruptura com uma prática artística moderna. A demanda que **A nova crítica** atende é o de encontrar papel e soluções da crítica de arte diante do alargamento da própria ideia de arte, que se desvincilhava da necessidade de trabalhar com os meios artísticos tradicionalmente estabelecidos. Essa ampliação que gera uma situação de indeterminação sobre o que a arte deveria ser, muitas vezes, é trazida como ponto originário daquilo que convençamos chamar de arte contemporânea.

A reflexão sobre o que pode ser denominado “contemporâneo” na arte não apresenta uma figura clara, com âmbitos plenamente definidos; é simplesmente campo de efetuações. Pois não se trata de entender a contemporaneidade artística como uma época ou como tendência; mas antes como um modo (da sensibilidade, do pensamento, da enunciação). (FAVARETTO, 2006, p. 251)

Esse fenômeno de transformação na concepção de arte será referência para que Mario Pedrosa, em 1966, desenvolva a noção de emergência da arte pós-moderna. Destacando o fato de que a arte pós-moderna instauraria um contexto não mais puramente artístico, mas sobretudo cultural (PEDROSA, 2004, p. 355). “Nessa fase

de arte na situação, de arte antiarte, de “arte pós-moderna”, dá-se o inverso: os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionais.” (PEDROSA, 2004, p. 355). Pedrosa marca, dessa forma, o rompimento com um modo moderno de arte, sobretudo aquele centrado na forma.

Celso Favaretto (2006) nos alerta das limitações do termo pós-moderno na medida em que é usado para definir toda atividade contemporânea e a simples finalização da modernidade. Porém, nessa dissertação vamos dar preferência a seu emprego, na medida em que era utilizado no contexto artístico investigado, para caracterizar a arte vanguardista que tensionava as concepções de arte do período, como vimos por Mário Pedrosa. Também, ao considerarmos ser uma forma de arte emergente nas décadas de 1960 e 1970, entendemos este fenômeno estar bem alinhado à definição proposta por Favaretto:

[...] pós-modernidade não seria, talvez, nada mais que uma atmosfera, uma atitude, que vagando entre a inquietação e a indiferença, entre o precário e o desejo de estabilidade, pressiona o espaço simbólico liberado pelas atividades modernas, ansiando por um preenchimento (uma Estética, uma Arte, uma Totalidade). (FAVARETTO, 2006, p. 251)

Portanto, para nós, a arte pós-moderna está circunscrita nas manifestações artísticas vanguardistas que se desenvolveram nas décadas de 1960 e 1970, caracterizadas por uma

[...] luta bifrontal: de um lado o confronto com o mercado e público; de outro com a exacerbação de procedimentos conceituais. Esta radicalidade, efeito de desrecalque da produção, volta-se para o desejo de distanciamento de qualquer origem, de qualquer função específica da arte, para provocar condições de instauração de um espaço puramente estético, inclusive com a explosão de um campo, o sistema da arte [...]. (FAVARETTO, 2006, p. 253)

Também vale ressaltar, que aqui utilizaremos a expressão vanguarda, ou vanguarda pós-moderna, quando for necessária a distinção, privilegiando a maneira pela qual Frederico Moraes, artistas e outros críticos daquele período caracterizaram a arte que tensionava as estruturas consolidadas com o modernismo, evidenciando também

a concepção que partilhavam do caráter inovador e permanente da ideia de vanguarda. Porém, é importante destacar a reflexão feita por Marília Andrés Ribeiro (1997), associando o termo vanguarda ao desenvolvimento do modernismo e a ideia de neovanguarda à pós-modernidade, destacando o caráter novo da última, frente ao contexto diferente de sua emergência em relação ao da primeira.

As neovanguardas absorveram o potencial crítico das vanguardas históricas, usando-o para questionar as discrepâncias do projeto moderno: a destruição causada pelas guerras, o uso indevido dos avanços tecnológicos, as ideologias totalitárias, as normas comportamentais estabelecidas pela sociedade burguesa, a cultura oficial elitista, o circuito artístico capitalista e a separação entre arte, a vida cotidiana e a política. (RIBEIRO, 1997, p. 30)

No questionamento das estruturas consolidadas pela modernidade, a vanguarda pós-moderna se ocupará também de questionar uma instituição central no sistema de arte: o museu. Tal questionamento não foi exclusividade da arte. A história recente dos museus nos mostra que, principalmente a partir de finais da década de 1950, começa-se a repensar a função dos museus na sociedade. Se, inicialmente, apontava-se para a necessidade de se discutir a função educativa do museu, nos anos 1970, desenvolvia-se uma museologia experimental com a proposição de outra forma de museu, como a proposição de ecomuseu desenvolvido na França. Para a Museologia temos dois pontos de culminância dessas ideias: a Mesa Redonda de Santiago do Chile, de 1972, e o Encontro de Québec, de 1984. São encontros que produziram documentos de extrema relevância para o campo.

Sobre o encontro de Santiago, Huges de Varine (1995), um dos participantes e uma das pessoas que estavam à frente da experiência do ecomuseu, diz que a mudança nas ideias no encontro surgiu a partir da fala do urbanista argentino Jorge Enrique Hardoy, quando todos os especialistas em museus presentes se deram conta de como suas instituições não acompanhavam a realidade das grandes modificações urbanas ocorridas, fossem elas culturais, sociais, políticas ou estritamente urbanísticas. A partir dessa ignição, e com a participação de outros especialistas, o grupo começou a desenvolver o conceito de Museu Integral que aparece na declaração, sendo,

para Varine, aquilo que dá ao documento de Santiago característica inovadora, justamente porque traz a ideia de museu como instrumento de mudança social. Além de apontar a ideia de patrimônio global, concepção que apresenta “uma ampliação que considera o homem, o meio ambiente, o saber e o artefato, ou seja, o real na sua totalidade” (SANTOS, 2008).

O encontro de Québec foi a retomada e balanço das reflexões que tinham se dado em Santiago, desejava-se entender o quanto se havia avançado. A partir dele, organizou-se um movimento de profissionais (Movimento Internacional da Nova Museologia – MINOM) que ansiavam a modificação dos museus, para torná-los mais abertos e democráticos, torná-los efetivamente a serviço da sociedade. Eles dão às propostas de Santiago um aspecto embrionário, pensando o Museu Integral, fator de transformação social, utilizando da musealidade como ferramenta para estabelecer relação entre homem e realidade que permita o desenvolvimento social, relacionando museu e cotidiano, estendendo a instituição para o território. Santos (2008, p. 86) considera que esse episódio seja um marco para o processo museológico: que substitui o sujeito passivo e contemplativo para o sujeito que age e transforma a realidade.

A avaliação que fazemos é que, apesar da inegável importância desses acontecimentos, eles focaram mais na proposição de outros formatos de museu como os ecomuseus, museus de território e os comunitários e menos em transformações dos museus tradicionais. Se os museus tradicionais não foram o principal foco de energia transformadora das gerações de Santiago e de Quebec, mesmo que tenham passado por modificações, não alteraram de maneira substancial o cerne da ideia museu. Por isso mesmo, autoras como Mariana Estellita (2018) vão evidenciar a vinculação do museu à modernidade e o sentido estruturalista de sua atuação, “uma postura metodológica cuja premissa é de que qualquer atividade pode ser compreendida como uma estrutura, guiada por leis que operam dentro de certos princípios regulares.” (ESTELLITA, 2016, p. 196). Essa característica de um discurso universalizante e monolítico também está presente no museu de arte, cujos princípios regulares são estabelecidos pela História da Arte.

Isso significa que a arte pós-moderna confrontará essa forma de conceber arte a partir de critérios deterministas e pré-estabelecidos. Ela coloca em questionamento o sistema de arte estabelecido com a modernidade, no qual os agentes atuantes têm papéis bem estabelecidos: artista como gerador de uma obra de arte completa e acabada; a crítica estabelecendo as chaves interpretativas da obra, definindo seu valor como arte; o museu ratificando o sentido artístico, enquadrando a obra nos critérios estabelecidos nos cânones da História da Arte; o público, receptor final, que consome a arte como produto acabado e delimitado.

A nova crítica é a proposição de uma forma de fazer crítica de arte que assume a empreitada de trabalhar no contexto instaurado pela arte pós-moderna, inclusive defendendo-a. Frederico Morais nega o aspecto judicativo, determinante da crítica, que oprime a expressão artística, e se apropria dos próprios métodos da arte na medida em que idealiza a crítica como um ato de criação, desdobramento de sua liberdade criadora catalisada pelo trabalho artístico.

Porém, consideramos que o museu de arte como instituição moderna e estruturalista manteve-se sem alterações profundas, mesmo com a proposição de mudanças na arte, na crítica e na museologia. Isso significa, que a arte pós-moderna, nela incluída **A nova crítica**, de potencial transformador, foi musealizada pelo museu que pouco sentiu as mudanças propostas no contexto dos anos 1960 e 1970. Operamos esse campo problemático no qual existe uma instabilidade na relação entre arte e museu. Pois este potencial ainda permanece acessível pela própria lógica protetiva do museu, aplicada à arte pós-moderna. Entretanto, a lógica estruturalista condicionou essa forma de arte a leituras pré-estabelecidas. Essa forma de operar é por nós caracterizada pelo conceito de decalcomania (DELEUZE e GUATTARI, 2011), no qual o museu estabelece uma relação hierarquizada com a arte. Assim, partimos da ideia de ser possível pensar outra forma para a relação entre arte e museu que se pautasse na horizontalidade, elaboramos a possibilidade de pensar essa relação a partir do conceito de rizoma, também trazido por Deluze e Guattari, além disso, como forma de entender a complexidade que se dá nessa relação, sem que se estabelecesse um centro ordenador.

Compreendemos que a arte trouxe ao museu conteúdos de forte potencial transformador e é a partir do estudo desse potencial guardado no próprio museu que buscamos apresentar outras formas de entender museu. Portanto, não construímos uma discussão individual sobre obras em que seriam apontados seus aspectos conceituais como crítica isolada; nem uma reavaliação da instituição museu a partir de si. Ao trabalharmos com o conceito de rizoma para a relação arte-museu, percorremos um caminho de buscar na arte os conteúdos e discussões capazes de elucidar e apontar possibilidades para um entendimento sobre o museu que permita catalisar formas de imaginá-lo, sobretudo o museu de arte, no tempo presente em diálogo mais horizontal com a arte.

A nova crítica não foi trabalhada como um estudo de caso no sentido mais estrito, aqui a trazemos como um intercessor. Intercessor é um conceito proposto por Deleuze, ao se interessar pelas relações entre arte, ciência e filosofia. O autor considera que cada uma delas é criadora. Não se trata de refletir sobre algo, mas criar. Criar, nesse sentido, parte da relação com o mundo e das demandas trazidas pelo mundo. As criações de cada uma delas movimentando-se de maneira paralela e com ritmos diferentes produzem ecos e ressonâncias umas nas outras.

Assim, filosofia, arte e ciência entram em relações de ressonância mútua e em relações de troca, mas cada vez por razões intrínsecas. É em função de sua evolução própria que elas percutem uma na outra. Nesse sentido, é preciso considerar a filosofia, a arte e a ciência como uma espécie de linhas melódicas estrangeiras, umas às outras que não cessam de interferir entre si. [...] O importante nunca foi acompanhar o movimento do vizinho, mas fazer seu próprio movimento. (DELEUZE, 2010, p. 160)

Os intercessores é que permitem que tais ressonâncias ocorram. Assim, da mesma forma pela qual produzimos intercessores na filosofia para conseguir exprimir e ser capaz de criar ciência, produzimos intercessores na arte. Não se trata de um exercício de falar sobre, mas criar com: “eu preciso de meus intercessores para me exprimir” (DELEUZE, 2010, p. 160); criar evita a repetição de ficções pré-estabelecidas. Com esse entendimento, **A nova crítica** de Frederico Moraes foi investigada no

sentido de trazê-la para participar da elaboração teórica que exploramos. Assim, buscamos a possibilidade de criar uma reflexão científica (nos campos da Arte e da Museologia), baseando-nos nas possibilidades trazidas pelos conceitos produzidos na filosofia (decalcomania e rizoma, em Deleuze e Guattari), a partir da experiência proposta pela arte (**A nova crítica**). Poderia a obra de arte musealizada agenciar mudanças na prática museológica?

Se centramos essa possibilidade na construção da ideia da musealização da arte pós-moderna inicialmente na pesquisa, o movimento que fizemos foi o de entender mais sobre que idealização de museu **A nova crítica** nos apresentava. Nesse sentido, a investigação inicial focada na musealização da arte pós-moderna se fixou, nesta dissertação, em evidenciar a utopia de museu desenvolvida por Frederico Moraes por meio d'**A nova crítica**.

O referencial teórico e metodológico do qual nos valem os foi o da cartografia, com o qual construímos o entendimento de que a pesquisa não deveria ser feita como voo conceitual em que se observa com distância e abstração o campo problemático. Durante o processo, habitamos esse campo, que se conformou a partir do encontro com **A nova crítica**.

Suely Rolnik nos ajuda a construir a importância deste movimento de pesquisa ao considerar que as proposições artísticas de relevância são aquelas que partem das tensões da experiência a cada contexto e a cada momento, tensionando e trazendo mudanças para o mundo. “Ao tomar corpo nas criações artísticas, teóricas e/ou existenciais, tais mudanças [aquelas micropolíticas na cartografia vigente] tornam as mesmas portadoras de um poder de contágio em seu entorno” (ROLNIK, 2007, p. 9-10). Ao armar seus dispositivos críticos na vida social, o artista que responde em função das tensões indicadas pelos afetos do mundo sobre seu corpo se choca com muitas barreiras do território institucional da arte (ROLNIK, 2007, p. 11). É esse poder de contágio, presente em **A nova crítica**, articulada ao choque que ela produz em um lugar desse território institucional da arte, o museu, que nos orientou para buscar nos quatro audiovisuais de Frederico Moraes, formas de se pensar e propor museu.

A nova crítica nos permite conhecer as forças em jogo neste campo problemático:

[...] estas forças tomam corpo não só nas próprias obras, mas em suas exposições e nos conceitos curatoriais que expressam, nos textos críticos que as acompanham, nas diretrizes dos museus que as acolhem – e por fim (ou início), em todas as práticas artísticas que se fazem numa deriva para além do território institucional da arte, na qual tem embarcado parte da produção contemporânea.
(ROLNIK, 2007, p. 7).

As obras de Moraes movimentam a diversidade de atores que compõem o rizoma arte-museu. **A nova crítica** é nossa porta de entrada para essa relação, ela própria é arte-intervenção, se insere no rizoma arte-museu, movimentando linhas que produzem consonâncias e dissonâncias. Assim, buscamos construir um entendimento possível sobre a função do museu de arte nos dias atuais; levando para a teoria museológica as reflexões sobre os museus geradas no campo da arte; encontrando outras referências conceituais para a ideia de museu; trazendo para dentro do processo museológico a experiência gerada pela arte.

A cartografia se apresenta como estratégia para construção do conhecimento, na qual não se busca determinar ou representar dado fenômeno, mas acompanhá-lo, fazer vê-lo. Deleuze e Guattari (2011) definem a cartografia como um dos princípios dessa forma de construir conhecimento.

A cartografia, para aqueles autores, é um dos princípios do rizoma, é a maneira pela qual poderíamos descrever esse sistema em sua complexidade sem determinar os resultados das relações, conhecendo e construindo a maneira como elas se dão. O rizoma traz a ideia de múltiplo sem a unidade superior ordenadora. Nele se considera a multiplicidade como algo conectado, que permite a diversidade de relações sem partir da origem. No rizoma, as relações se dão de maneira horizontal, a estrutura sempre pode gerar novas conexões, mas sem determiná-las.

Entretanto, ela se difere do mapa. Enquanto o mapa é uma imagem pronta e estática, a cartografia é dinâmica e aberta. A cartografia se faz ao mesmo tempo em que a paisagem se transforma.

A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos. (ROLNIK, 2007, p. 23)

A paisagem, nesse caso, não se trata de uma paisagem visual, mas das paisagens psicossociais, um campo problemático, a realidade e seus fenômenos. Cartografar é, ao mesmo tempo, habitar, acompanhar e construir essas paisagens. O cartógrafo está aberto às experiências e interferências de suas trajetórias, as devora no intuito de se transformar, se fortalecer e compor sua cartografia, ele é um antropófago (ROLNIK, 2007, p. 23).

Esses preceitos são a base para a proposição da Cartografia como método de pesquisa. Ela é pensada a partir da necessidade de construir um método que dê conta de investigar processos, sem transformá-los em imagem estática da diversidade que os compõe. Por esse motivo a cartografia não se apresenta como procedimentos pré-estabelecidos que compõem protocolos a serem seguidos, ela se dá como uma atitude investigativa que pensa a pesquisa como intervenção na realidade.

A cartografia propõe uma reversão metodológica: transformar o *metá-hódos* em *hódos-metá*. Essa reversão consiste numa aposta na experimentação do pensamento – um método não para ser aplicado, mas para ser experimentado e assumido como atitude. Com isso não se abre mão do rigor, mas esse é ressignificado. O rigor do caminho, sua precisão, está mais próximo dos movimentos da vida ou da normatividade do vivo, de que fala Canguilhem. A precisão não é tomada como exatidão, mas como compromisso e interesse, como implicação na realidade, como intervenção. (PASSOS, KASTRUP e ESCÓSSIA, 2015, p. 10-11)

Para orientar a atitude de cartografar são propostas, oito pistas que devem ser consideradas como calibradores do trabalho. Referências que ajudam a manter o rigor necessário à pesquisa, ao mesmo tempo que asseguram a experimentação (PASSOS, KASTRUP e ESCÓSSIA, 2015). Algumas dessas pistas foram sendo utilizadas como referência à medida que o trabalho se desenvolvia no campo investigativo.

Acompanhamos a pesquisa como processo, pensamos **A nova crítica** como processo. Acompanhar processos, é uma pista que nos permitiu encontrar as camadas que compõem **A nova crítica**. Assim, fixamos em alguns pontos da trajetória de Frederico Moraes para nos ajudar a construir uma percepção sobre esse acontecimento. Na medida em que explorávamos o campo, alguns elementos desse processo se destacavam e assim pudemos criar uma percepção sobre **A nova crítica**, evitando reduzi-la a uma leitura biográfica de Frederico Moraes ou mesmo de exemplo da vanguarda. Nesse sentido, criamos uma abordagem para **A nova crítica** evidenciando as ferramentas utilizadas por Moraes, seus pares e intercessores e suas experimentações que concretizavam uma determinada forma de atuar. É importante que se entenda que o objetivo de acompanhar um processo não é esgotar todos elementos para desenvolver uma abordagem totalizante.

Justamente por acompanhar um processo, mantínhamos a complexidade ocasionada pela **A nova crítica**. Trazíamos na qualificação um mapa conceitual que apresentava essa complexidade de atores engendrados por ela. Naquele momento, a complexidade nos dava infinitudes de relações, evidenciando o coletivo de forças presente no plano que estávamos trabalhando. Acessar o plano coletivo de forças, foi uma das pistas que também seguimos. Assim, inicialmente, conseguíamos ampliar as possibilidades investigativas, para produzir escolhas de quais relações poderíamos abordar. Isso nos permitiu criar a possibilidade de entender **A nova crítica**, para além de uma forma renovada de crítica de arte, pensando-a também como atividade ativa que intervinha em seu contexto, como uma inserção que utilizava do circuito, sistema da arte, para questioná-lo e tensioná-lo.

Outra pista que seguimos foi a de habitar o território existencial da pesquisa. Consideramos que o território foi instaurado a partir do encontro do pesquisador com **A nova crítica**. A relação estabelecida se deu tanto no espaço físico no qual exerciam-se funções bem estabelecidas, como por meio das sensibilidades e da expressividade em que as obras causaram estranhamento no pesquisador. Esse território se ampliava ao logo do processo com as disciplinas cursadas, o exame de qualificação, a participação em eventos, em grupo de orientação e estudo, com a pesquisa de campo em arquivo, o reencontro com as obras, o encontro com Frederico Moraes. Foi trabalhando

com, e não sobre, que todos esses acontecimentos nos ajudaram a produzir essa dissertação que busca intervir em seu campo problemático, um ponto comum de tensão entre os campos da Arte e da Museologia, evidenciando uma utopia de museu, a partir da imaginação criadora da arte, como forma de abrir possibilidades.

Para habitar e operar nesse território, trabalhamos nossa atenção, ou seja, realizar os gestos aproximativos que nos permitiam construir a investigação. Essa pista, a modulação da atenção do trabalho do cartógrafo, nos propõe a realização de gestos que trabalharemos a seguir.

Rastreio: no qual nos ocupamos de explorar o território, encontrar e pesquisar referenciais teóricos, fazer uma investigação documental no CEDOC do Museu de Arte da Pampulha e no Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte. Aqui destacamos a pesquisa de campo nos acervos documentais, que trouxe elementos significativos e nos ajudou a construir a percepção de que **A nova crítica** e o Museu de Arte da Pampulha estabeleceram uma relação rizomática potente no contexto da ocorrência do II Salão Nacional de Arte Contemporânea (1970). Os documentos contribuíram para ampliar a percepção do contexto de premiação dos audiovisuais e nos ajudaram na escolha dos caminhos a serem seguidos pela pesquisa.

Toque: que é justamente um gesto seletivo que nos permite prosseguir com a pesquisa, como explicitamos acima. Também, vale trazermos aqui o papel do exame de qualificação que nos ajudou nos direcionamentos: retomamos a **A Nova Crítica** como elemento disparador da pesquisa, contactamos Frederico Moraes para conversarmos sobre ela, diminuimos a centralidade da ideia de musealização da arte. Isso nos fez selecionar os elementos que foram mobilizados e compõem os capítulos que montam esta dissertação.

Pouso: ir aos elementos selecionados e olhados de maneira mais detida, principalmente aqueles destacados no exame de qualificação, nos fez reconfigurar o campo de pesquisa. Como pouso configuramos um campo de discussão que ainda pensa a relação entre arte e museu, mas que não se pauta no procedimento técnico e conceitual de entrada de uma obra de arte para o museu, mas nas contribuições da arte ao imaginar museu.

Reconhecimento atento: é o próprio desenvolvimento da pesquisa aqui fixada, é a criação e contribuição desse campo investigativo, de pensar como a imaginação criadora da arte também pode nos ajudar a imaginar museu.

Por fim, trazemos a última pista que utilizamos, que foi realização de procedimentos concretos, que eram dispositivos com os quais operamos e construímos um método próprio. Como dispositivo de referência utilizamos cadernos de campo, no qual foram descritas e escritas ideias, leitura de autores, encontros com pessoas, objetos, obras de arte, documentos. Neles encontramos o percurso da pesquisa e as reorganizações de ideias. A descrição de percepções de cada um dos elementos que compuseram o território existencial da pesquisa. Era usado para manter a ligação entre pesquisador e processo acompanhado.

Os dispositivos de explicitação são aqueles que evidenciam as linhas que compõem o processo acompanhado na pesquisa. O principal utilizado foi a construção de mapas mentais que ajudaram a organizar e orientar os rumos da pesquisa. Relacionavam palavras-chaves, conceitos, autores, acontecimentos, atores. Esses mapas contribuíam para realização de gestos de toque e pouso, contribuindo para o posicionamento da pesquisa. Também aqui elencamos como dispositivo de explicitação o relato que nos foi dado por Frederico Moraes (Anexo 5).

Ao pensarmos em uma conversa com Frederico Moraes, questionávamos sobre a necessidade de realizá-la. Afinal, porque fazemos mais uma entrevista a um crítico reconhecido, cujas falas lemos em outras teses e publicações. Isto nos gerou uma certa paralisia da pesquisa. Buscamos autores para tentar entender como essa entrevista deveria ser feita, qual lista de perguntas fazer para que ela se tornasse pertinente. Porém, esse acontecimento só começou a se movimentar quando começamos a pensar na entrevista como encontro. Com Deleuze pensamos no acaso dos encontros e na especificidade dos encontros:

Quando eu faço um encontro de modo que a relação do corpo que me modifica, que age sobre mim, combina-se com minha própria relação, com a relação característica do meu próprio corpo, o que é que acontece? Eu diria que minha potência de agir é aumentada; ela é aumentada ao menos sob aquela relação. Quando, ao contrário, eu

faço um encontro de modo que a relação característica do corpo que me modifica compromete ou destrói uma de minhas relações, ou minha relação característica, eu diria que minha potência de agir é diminuída, ou mesmo destruída. (DELEUZE, 1978)

O sentido de conversar com Frederico Moraes estava justamente na especificidade do encontro único de dois corpos. Caso fosse bom, aumentaria a potência de agir e nos permitiria caminhar com o processo de pesquisa de modo positivo. Ou seja, mesmo que outras entrevistas tenham sido feitas, o encontro único ainda mantinha a pertinência de uma conversa.

Buscamos referências para construir um bom encontro. O trabalho de pesquisa de Eduardo Veras (VERAS, 2017, p. 230) com entrevistas de artistas nos deu pistas de como construir a nossa: cultivar paciência e tolerância; atenção à fala do depoente; deixar fluírem lembranças; acolhimento de delírios digressivos; relevância da subjetividade. E nos traz a seguinte recomendação: “o pesquisador precisa manter alerta a consciência do caráter subjetivo, relacional, provisório e circunstancial das entrevistas. A entrevista emerge daí como um texto tramado a dois, em um contexto particular, segundo interesses em vigência naquele determinado momento.” (VERAS, 2017, p. 229)

Assim, optamos por não fazermos uma série de perguntas. Produzimos um texto disparador de referência que eventualmente poderia ser lido, de acordo com a necessidade do encontro. A nosso ver, não se tratou de uma entrevista no sentido estrito, mas uma conversa em que Frederico Moraes relatou aquilo que fizesse sentido e sua própria percepção sobre **A nova crítica**. Ainda, seguimos outros pontos trazidos por Veras (VERAS, 2017): ter anuência do entrevistado; não tomar a fala como mais relevante que o próprio trabalho artístico; não buscar no depoimento a confirmação de uma ideia própria do entrevistador; não usar da entrevista para representação e construção de verdade; relacionar o relato a outras fontes.

O relato produzido a partir desse encontro com Frederico Moraes nos ajudou a explicitar quais pistas de investigação seguir, a selecionar os elementos em que nos

deteríamos, diminuiu impasses. Isso nos ajudou a construir, sobretudo, um entendimento mais dinâmico sobre **A nova crítica**, escolhendo nossa abordagem da diversidade de elementos que a compõem.

A cartografia nos serviu como metodologia de pesquisa para o campo da Arte, e mais, nos ajudou a manter a perspectiva de uma pesquisa que se movimentava em dois campos do conhecimento, Arte e Museologia, na tentativa de uma pesquisa transversal.

Encontramos precedente da cartografia como metodologia a para pesquisa em arte na proposição de Ivo Mesquita (1993), para a exposição **Cartographies** na Winnipeg Art Gallery. Seu exercício é de construir uma relação com as obras e não as utilizar como ferramentas de representação de uma ideia prévia. Assim, pensada dentro da pesquisa que se constitui a partir da cartografia, o trabalho de Frederico Moraes é trazido para se construir um território de investigação.

Nesse sentido, **A nova crítica** não é utilizada para representar determinado período histórico, nem um fazer artístico brasileiro. O que pretendemos foi acessar seus conteúdos, sua trajetória histórica, e o plano de forças que a compõe, para, a partir desses elementos, por em evidência concepções, imaginação ou utopia (termo que preferimos) de museu, principalmente o de arte, que nos inspire pensar possibilidades para existência e permanência dessa instituição no tempo presente, alinhada às demandas atuais, resistente às forças obscurantistas.

A metodologia da cartografia permitiu-nos construir os analisadores com os quais pensamos o campo de investigação. Com eles, realizamos um percurso de pesquisa e construímos uma leitura particular. Temos uma base na qual apoiamos e concebemos o processo de pesquisar, tensão e tensionar são analisadores a partir dos quais circunscrevemos o campo problemático da pesquisa, eles evidenciam uma relação instável ou mesmo paradoxal de elementos, principalmente entre arte pós-moderna e museu. Relacionada a ela também, trazemos a aposta da pesquisa, a relação rizoma entre arte e museu, aposta que nos permitiu trabalhar com **A nova crítica** para pensar a ideia de museu. Intercessor foi um analisador importante tanto na definição

do lugar d'**A nova crítica** na pesquisa, mas também na busca dos intercessores construídos por Frederico Moraes. A busca pelo lado de fora foi um analisador com o qual nos deparamos devido à recorrência na fala e nos textos de Frederico Moraes, isso nos fez trazer como evidência experiências que tratassem desse elemento. Embaralhamento foi um analisador que surgiu na medida em que avançávamos na pesquisa e percebíamos a transversalidade da atuação de Frederico Moraes, essa ideia contribuiu para nossa abordagem de **A nova crítica** ao trabalharmos a maneira como ela operava em dicotomias. O ato criador foi um analisador importante na medida em que reposicionava a ideia de crítica e apontava também para um desejo de transformação. Por fim, o analisador utopia, que baseava a ação vanguardista de Frederico Moraes e seus pares, como também desenvolvia a proposta de uma idealização do museu, congregando o conjunto: tensão, embaralhamento, rizoma, centralidade do ato criador, busca pelo lado de fora. Dessa forma, compusemos os capítulos buscando dar inteligibilidade a esse processo de investigação e ao percurso da pesquisa.

No capítulo 2, exploramos a relação entre arte pós-moderna e museu. Partimos do quadro de indeterminação da arte com a pós-modernidade, tensionando o sistema da arte, no qual o museu está incluído, e nos dirigimos à identificação de uma relação problemática com o museu moderno. Para tanto, elaboramos a ideia de decalcomania do museu moderno como fator de oposição aos métodos da arte pós-moderna. Daí a elaboração de uma relação de rizoma entre arte e museu, bem como a possibilidade de trabalharmos esta ideia a partir d'**A nova crítica**.

No capítulo 3, detivemo-nos em construir o contexto de criação d'**A nova crítica**. Abordamos a trajetória de Frederico Moraes, sem objetivar fazer um relato biográfico. Fizemos isso a partir de três abordagens: (i) ferramentas de trabalho, ferramentas utilizadas por Moraes ao longo de sua atuação como crítico de arte, jornalista e professor; (ii) intercessores, elencando o pensamento de artistas e críticos com os quais Frederico Moraes compunha uma intercessão e ressonância; e (iii) experimentações, tratamos de três propostas expositivas de Frederico Moraes em Belo Horizonte (**Vanguarda Brasileira**, **Objeto e participação** e **Do corpo à terra**) que evidenciam dois analisadores relevantes para **A nova crítica**: o ato criador e a busca pelo lado de

fora. Ao final do capítulo, construímos o contexto de criação da nova crítica, produzindo um mapa conceitual de como os elementos trabalhados indicam a composição de uma nova crítica de arte.

O capítulo 4, dedicamos aos quatro audiovisuais, pertencentes ao acervo do Museu de Arte da Pampulha e que compõem **A nova crítica**. Fazemos a descrição e curta leitura crítica das quatro obras, **Quinze lições sobre arte e história da arte: homenagens e equações**, **Agnus Dei**, **Memória da paisagem** e **O pão e o sangue de cada um**. Na segunda parte, trazemos as leituras realizadas sobre **A nova crítica**, principalmente no âmbito acadêmico. Na terceira parte aprofundamos nossa leitura crítica ao trabalharmos três embaralhamentos realizados pela **A nova crítica**: (i) arte = vida, no qual exploramos os elementos dos audiovisuais que trabalham da defesa da mistura de arte e vida; (ii) crítica e criação, aprofundando no ato criador de Frederico Moraes nas implicações de uma crítica como criação e do crítico como co-criador; e (iii) crítica e musealização, no qual pensamos na relação estabelecida entre **A nova crítica** e o Museu de Arte da Pampulha no contexto do II Salão Nacional de Arte Contemporânea, quando da premiação e incorporação dos audiovisuais ao acervo do museu.

Desenvolvemos, no capítulo 5, a ideia título dessa dissertação: a utopia museal presente em **A nova crítica** de Frederico Moraes. Primeiro localizamos a ideia de utopia museal como ressonância do conceito de imaginação museal (CHAGAS, 2003). Em seguida, buscamos identificar os elementos dessa utopia presente nos quatro audiovisuais d'**A nova crítica**. Para finalizar o tópico, apresentamos a elaboração teórica de Frederico Moraes que pensa o museu como “plano-piloto da futura cidade lúdica”.

O percurso proposto pela dissertação é: partir da potencialidade da relação rizoma que existe entre arte pós-moderna e museu, sustentando o trabalho com **A nova crítica** de Frederico Moraes como intercessor; construir e apresentar seu contexto de emergência; descrever e apresentar criticamente os quatro audiovisuais que compõem **A nova crítica**, evidenciando seu potencial transformador; trabalhar esse potencial na construção de uma utopia museal proposta por Frederico Moraes por meio d'**A nova crítica**.

Que a leitura seja proveitosa e produza novos intercessores.

Plano-piloto da futura cidade lúdica:

2 ARTE E MUSEU: UM RIZOMA NO DECALQUE

Não é por acaso que **A nova crítica** é entendida como intercessor. O contexto histórico em que Frederico Moraes a produz nos dá mais subsídios para operar a ideia que temos de ser possível encontrar na obra de arte musealizada uma percepção de museu. A transformação que se dá nos trabalhos artísticos depois do modernismo e com a emergência da arte pós-moderna, os tornam agentes que, por vezes, não se adequam ou questionam a estrutura institucional dos museus. Acompanhar a forma pela qual alguns autores elaboraram a relação dada entre arte pós-moderna e museu nos ajuda a iniciar o movimento exploratório desta dissertação. Essa relação é um elemento disparador que nos servirá de base para o trabalho com **A nova crítica**.

Danto (2006) nos apresenta, de maneira clara, as mudanças que vão acontecer no campo da arte naquele contexto. Ele considera que a passagem do modernismo para o pós-modernismo se deu como ruptura que consistiu na apropriação que os artistas passam a fazer da realidade para o desenvolvimento de suas obras. A apropriação da realidade não como representação ótica mimética, mas justamente da recondução da arte à vida e aos conteúdos presentes no cotidiano. Essa mudança faz com que a obra rompa com os limites materiais impostos pelo modernismo. Assim, a arte posterior ao modernismo, ou pós-histórica, na concepção de Danto, ao se apropriar da realidade, vale-se do tempo presente e também das marcas do tempo passado nele perceptíveis, ela não se preocupa em se opor ao formalismo modernista, mas o toma como parte do real e passível de apropriação, assim como todo conteúdo de movimentos artísticos anteriores.

Com os limites da arte derrubados e com toda a história da arte disponível, a arte pós-moderna não se apresenta como estilo fechado, mas em multiplicidade de formas, conteúdos e possibilidades.

Os artistas, liberados do peso da história, ficavam livres para fazer a arte da maneira que desejassem, para quaisquer finalidades que desejassem ou mesmo sem nenhuma finalidade. Essa é a marca da arte contemporânea, e não é para menos que, em contraste com o

modernismo, não existe essa coisa de estilo contemporâneo.
(DANTO, 2006, p. 18)

Essas mudanças foram tratadas por Frederico Morais (1975) como a crise das artes plásticas. Ele escreve sobre elas durante sua ocorrência na década de 1970, diferentemente de Danto, que organizou suas reflexões em 1997. As percepções de Morais nos permitem entender melhor aquele processo no contexto brasileiro. Em seu texto, Morais apresenta os pontos em que é possível entrever as mudanças que estão ocorrendo na arte de sua época. Ele as localiza nos artistas que passam a ser propositores de situações; na relação com o passado: os métodos de fazer arte, principalmente aqueles da pintura modernista, tornam-se obsoletos em relação aos anseios dos artistas daquele período; no crítico de arte: a quem não cabe mais a função de julgamento, mas de produzir entendimentos e propor formas de se relacionar com a arte; nas exposições de bienais e salões de arte cuja estrutura de categorizações já não era capaz de acompanhar as mudanças; no espectador, a quem é exigida participação, retirando-o da passividade convencional; e mesmo do museu, que tem sua função preservacionista tirada de foco.

Essas mudanças elencadas tornam a arte campo aberto de possibilidades. Não existem as fronteiras da forma, nem da crítica e nem das instituições. Morais nos apresenta o trabalho artístico como a estrutura inicial de organização do real, tarefa que o espectador pode completar, ativando seus sentidos e exercitando sua liberdade criadora (MORAIS, 1975, p. 10). Essa arte, que passa a existir a partir de tal contexto, pode se apresentar de qualquer forma, exige outras maneiras de experienciá-la, expandindo da visualidade, e exige também outras formas de ela estar no museu.

Por esse motivo, autores e autoras que tratarão dessa ruptura se dedicaram a falar do museu em algum momento. É a partir de alguns deles que começaremos a construir nossa percepção da relação da arte pós-moderna com o museu.

Podemos sintetizar o problema identificado a partir desta passagem de Danto:

Não há nenhuma limitação *a priori* de como as obras de arte devem parecer – elas podem assumir a aparência de qualquer coisa. Isso por si só deu por encerrada a agenda modernista, não sem antes

provocar a destruição da instituição central do mundo da arte, isto é, o museu de belas-artes. (DANTO, 2006, p. 19)

É relevante, portanto, entendermos como esses autores vão pensar o museu no contexto de mudanças e mesmo como se estabelecerá a relação com a arte.

Belting (2012) tem seu ponto de partida na História da Arte. O autor entende que a arte e a narrativa sobre a arte não são mais adequadas uma à outra. A pluralidade própria da arte contemporânea e todas suas possibilidades de apropriação põem em questionamento as narrativas totalizantes da história linear e da universalidade cultuada com base na estética kantiana, apresentada, em última manifestação, por Greemberg na arte moderna. A arte pós-moderna não cabe mais no enquadramento que definiu o que era arte durante a Idade Moderna, ela rompe com os limites da arte, gerando um quadro de indeterminação e de incerteza não apenas para si, mas para a História da Arte e para o museu de arte.

Antes da ruptura, o museu era o espaço de materialização da narrativa histórica por meio da arte. Narrativa essa que pretendia ser coletiva e universal.

A história adquiriu uma nova autoridade atrás das portas do museu onde pareceria terminar, já que triunfava sobre o tempo nas “obras imortais” e já que a nação e o Estado também eram celebrados nessas obras como seus proprietários. No museu, as obras alcançavam uma estação final em que o tempo não mais chegava. Aqui elas escapavam à transformação artística para serem reverenciadas em nome da história ou em nome de uma arte que torna a história visível (BELTING, 2012, p. 190).

Esse museu tem sentido público, mas é o Estado que o mantém para a coletividade. Não se trata de múltiplas narrativas, mas de um agente gerenciando a história, a cultura e a arte. No museu, operou-se o sentido da arte requalificando valores. Atribuindo dimensão artística, constrói-se o sentido estético totalizante que faz esmaecer outros sentidos por meio da História da Arte. Esse museu exerce o poder de definir o que é arte e garantir seu reconhecimento coletivo. É no museu de arte que toda arte individual participará de um princípio universal.

Somente o tempo da história da arte era superior ao tempo individual das obras de arte, e somente a História da Arte possuía uma validade universal que as obras individuais não possuíam. Por isso, encontrou-se para elas um lugar em que toda arte individual participasse do princípio universal da arte: o museu de arte (BELTING, 2012, p. 188).

É esse museu que terá de lidar com o quadro de indeterminação da arte pós-moderna. O que, em princípio, parece inconciliável, ocorre com o passar do tempo: a entrada no museu de uma arte que já não é possível inserir na narrativa mestra comum ao museu. Por isso mesmo, Belting percebe que arte e museu ainda buscam um ao outro.

Muitas vezes, discute-se se é a nova arte que procura seu contexto museológico ou se é o museu que está em busca de uma nova arte. Sem o museu, a arte atual estaria não apenas sem pátria, mas sem voz e mesmo invisível. O museu, por seu turno, por menos que esteja predestinado à arte contemporânea, mesmo fechando suas portas para ela, faria história de si mesmo. Por isso, essa aliança forçada elimina por si só qualquer alternativa ao museu. (BELTING, 2012, p. 175)

Para Belting, é uma aliança forçada: o museu busca maneiras de incorporar uma arte que não é afeita a suas metodologias de trabalho. O autor nos aponta que a espetacularização foi uma saída encontrada pelo museu para incorporar a arte controversa, uma forma de conciliar o desejo de criação no campo da arte e de entretenimento por parte do público. Situação que o autor caracteriza como uma “zona de livre comércio” em que o museu se abre a toda possibilidade e os artistas buscam reconhecimento no cenário artístico. Um museu de novidades e de surpresas: “antes, ia-se ao museu para ver algo que nossos avós já encontravam no mesmo lugar; hoje se vai ao museu para ver algo que nele nunca pôde ser visto” (BELTING, 2012, p. 180-181).

Segundo Belting, a espetacularização transformou o museu templo, destino da peregrinação para a arte, cujo tempo é suspenso e inalterável; para o museu da fantasia, no qual são produzidas simulações e o evento ocupa o lugar da obra de arte.

Tal transformação gerou certa abertura do museu, mas que não perpassa pela oferta democrática de arte.

Douglas Crimp, que faz sua reflexão a partir da década de 1970, traz o questionamento do museu no momento de emergência da arte pós-moderna. No frescor de suas reflexões, ele próprio já vê o museu em ruínas. Ruínas produzidas pela entrada da arte pós-moderna no museu. Essa arte não se identificava mais com o museu e o denunciava como instituição de práticas ultrapassadas, que não se relacionava de maneira pacífica com a arte. Arte que evidenciou algo inerente ao museu e que vinha sendo ignorado: sua heterogeneidade. Para o autor “a história da museologia é a história das diversas tentativas de negar a heterogeneidade do museu, de reduzi-lo a um sistema ou uma sequência homogêneos” (CRIMP, 2005, p. 50). Vendo esse museu implodido pela arte, propõe a abordagem na qual o museu seja objeto de arqueologia, análise foucaultiana, pois o entende como espaço de exclusões e confinamentos.

Em sua estrutura tradicional, o museu ordena, classifica e justapõe espacialmente os objetos que guarda, construindo um universo representacional coerente. Para o autor, isso é uma ficção que não deixa ver sua heterogeneidade. A arqueologia do museu consiste em fazer aparecerem essas dissonâncias: os limites de sua atuação, as descontinuidades e rupturas de sua narrativa e as transformações pelas quais passa.

Ao incorporar uma arte que não se baseia no gênio criador e em obras primas atemporais, mas trabalhos vinculados às contingências de seu tempo e dotadas de desvios radicais inesperados, na visão de Crimp, o museu hermético é rompido para admitir as incursões do mundo real (CRIMP, 2005, p. 71). Essa arte dotada de radicalismo perverte a estrutura do museu.

A ficção do sujeito criador dá lugar à atitude aberta de confisco, citação, reprodução parcial, acumulação e repetição de imagens já existentes. São minadas as noções de originalidade, autenticidade e presença, essenciais ao ordeiro discurso do museu. (CRIMP, 2005, p. 54)

Assim como já identificado por Belting, Crimp assinala que a nova arte exigiu nova forma de ser do museu. Entretanto, ele entende que a incorporação da arte pós-moderna pelo museu gerou um movimento neoconservador que, para garantir a estabilidade e uso tradicional do museu, sequestrou dessa arte sua característica de estar ancorada na realidade.

[...] o museu é uma das instituições cuja ação visa garantir aquela hegemonia na esfera cultural. Era de se esperar que, uma vez materializada no interior do museu, a estética idealista neutralizaria a possibilidade da arte enquanto práxis revolucionária ou de resistência. O museu passou a ter como missão remover eficazmente a arte de seu envolvimento direto com o processo social, criando para ela um domínio “autônomo”. (CRIMP, 2005, p. 269)

Consideramos que essa relação descrita por Crimp, de neutralização da arte pós-moderna musealizada, seja o ponto de maior tensão entre arte e museu.

Ao tratar da relação que a arte conceitual estabelece com o museu, por meio do histórico da coleção de arte conceitual do Museu de Arte Contemporânea da USP, Cristina Freire (1999, p. 35) nos aponta a contradição existente na aplicação da lógica museológica clássica à produção artística que se volta contra ela. A definição das referências materiais que receberiam o tratamento dedicado à arte, dentro do museu, não estava alinhada às ideias de arte trazidas e tensionadas por tais trabalhos, mas em processo (ao nosso ver circular, autorreferenciado) no qual o museu legitima algo como obra de arte ao colocá-lo e registrá-lo em situação de exposição, o que a autora delimita na ideia de um “valor de exibição”. Podemos assinalar aqui também o mesmo processo descrito por Crimp, de estabelecer o lugar simbólico da arte no museu a partir de concepções que não eram trazidas pela arte. O museu, nesse sentido, mantém uma posição hierárquica superior.

Danto já descreve outra trajetória para o museu de maneira mais conciliatória. Como já apresentamos, o autor também entende que a mudança na arte, de que estamos tratando até aqui, destrói o museu de belas artes. Porém, o autor busca pensar outro museu para a arte pós-moderna.

[A arte pós-moderna] exige uma nova geração de curadores, completamente diferente, uma que contorne as estruturas do museu como um todo, com o intuito de comprometer a arte diretamente com as vidas de pessoas que não veem razão em usar o museu como a arca do tesouro nem com o santuário da forma espiritual. Para um museu se comprometer com este tipo de arte, ele tem de renunciar boa parte da estrutura e da teoria que definem o museu segundo suas outras duas modalidades. (DANTO, 2006, p. 20-21)

Nessa perspectiva, o museu de arte deixa de ser a instituição estética fundamental e passa a ocupar outro lugar na sociedade. Um lugar no qual é possível a, qualquer tempo, estabelecer a experiência com o artístico, atendendo, como o autor diz, aos milhões de sedentos em busca de sentidos, a arte como fonte de conhecimento para a vida (DANTO, 2006, p. 209-210).

Freire nos aponta ainda uma perspectiva importante que é a do sentido documental de toda e qualquer obra de arte, principalmente em relação ao museu que marca a existência do fazer artístico no tempo e espaço. É um paradoxo em que, por meio do museu, uma forma de arte desmaterializada e transitória, mantém a referência dessa forma de fazer arte. Apesar de relacionada à função clássica preservacionista do museu, a autora vê outro sentido, não se trata de conferir garantia da existência de uma materialidade na longa duração, mas de dar inteligibilidade. “Ou seja, inserir os mais diferentes trabalhos dentro de um contexto que lhes dê significado, compartilhar um pouco da espessura de seus propósitos simbólicos e conceituais” (FREIRE, 1999, p. 41).

O fato é que os museus permaneceram inobstante o processo de rupturas. Até mesmo incorporaram em seus acervos a arte pós-moderna, gerando certa tensão entre ela e o museu em sua estrutura institucional clássica. Muitas dessas proposições artísticas tinham o museu como foco de ataque. Quando manifestas dentro do museu, teriam a oportunidade de se concretizar plenamente por levar à transformação para ocupar esse espaço. Observa-se que, mesmo com a entrada permanente de alguns desses trabalhos, ocorre uma dominação de seus aspectos conceituais pelo museu, situação que apresentamos por Crimp acima. Haveria a ideia de que essas obras vêm

desvelando e criticando o museu, que as absorve como acervo, mas mantêm em latência o potencial transformador.

Huyssen (1994) aponta alguns caminhos de investigação dessa relação, pensando os casos das vanguardas. No caso das vanguardas históricas, ocorre um fenômeno denominado pelo autor “museofobia”. A construção de futuro e desenvolvimento próprio das vanguardas modernistas, futurismo, dada, surrealismo, construtivismo, se choca diretamente com a função do museu naquele processo histórico.

Para a cultura de manifestos, cuja retórica se baseava na total rejeição à tradição e à euforia, e cultivava a celebração apocalíptica de um futuro totalmente diferente, o museu era realmente um bode expiatório plausível. Ele incorpora toda a monumentalização, hegemonia e aspirações pomposas da era burguesa, que viu seu fim na falência da Grande Guerra (HUYSEN, 1994, p. 39).

Na proposição de reorientar a arte para vida, o museu, como espaço mausoléu, ou seja, sem porosidade com o mundo externo, fechado em si, torna-se um espaço ingrato à ocorrência e manifestação de uma nova arte. Esse tipo de crítica é apoiado em dicotomias como o próprio autor nos descreve: “vanguarda x tradição, museus x modernidade (ou pós-modernidade), transgressão x cooptação” (HUYSEN, 1994, p. 39).

Podemos considerar que a persistência dessas dicotomias está justamente no descompasso existente entre museu e arte. Como falamos na introdução dessa dissertação, as formas atualizadas de museu que vimos surgir, a partir dos anos 1970, não reverberaram de maneira profunda na constituição do museu tradicional e, por extensão, no museu de arte que, no contexto de emergência da arte pós-moderna, tinha como referência atualizada o museu de arte moderna que

[...] se traduz também no espaço neutro da galeria e nas normas de conduta que sugerem uma atitude quase ritual frente às obras expostas, reafirmando uma certa teologia da arte. Sem referências ao mundo exterior, a eternidade é evocada. O visitante, ritualisticamente deve anular seus demais sentidos: falar baixo, não tocar, mover-se lentamente. (FREIRE, 1999, p. 43)

A autora ainda traz mais um elemento importante que ainda está presente no museu de arte moderna: a organização das coleções pelos meios da arte: pintura, escultura, desenho, gravura, livros ilustrados, fotografia, arquitetura e design. Essas características mantêm o cerne do museu tradicional.

Nesse contexto, o museu de arte, em última análise, não se atualiza como a arte pós-moderna. Mariana Estellita nos ajuda a avançar nessa ideia ao entender o museu como instituição fundamentalmente estruturalista, lugar privilegiado de expressão da História da Arte, de sentido universalizante, compreendida por leis que operam segundo certos princípios regulares, em narrativa linear e cronológica da sequência de estilos (ESTELLITA, 2018, p. 72). A autora trabalha, então, a partir de Foucault e Derrida, a ideia de que o museu é uma instituição legitimada a construir discursos e alcança tal legitimidade por meio dos processos que realiza. “O museu seria, portanto, a instituição da ‘positividade do enunciado’, mais que um discurso hegemônico, há uma constituição técnica (de métodos, artifícios e materiais) que corrobora e sustenta o enunciado propriamente dito” (ESTELLITA, 2018, p. 74). No caso do museu de arte, a constituição técnica sustenta o enunciado da História da Arte, mantendo as duas instituições em relação simbiótica. No século XX, aí especificamente com a emergência da arte pós-moderna, a autora destaca a fragmentação desse sistema, existindo uma “fratura em que a produção dos artistas não mais se insere na lógica consolidada da História da Arte e da crítica de arte” (ESTELLITA, 2018, p. 77) e, conseqüentemente, do museu. O museu, sendo instituição fundamentalmente estruturalista, não se adequa mais à arte pós-moderna que, na análise da autora, assume caráter pós-estruturalista.

Parece-nos interessante esquadrihar essa constituição técnica do museu trazido por Estellita e que nós a observamos aqui no conceito de musealização. Marília Cury (1999) nos apresenta quatro sentidos da musealização: (i) a seleção, destacar da realidade para preservar; (ii) inserção em contexto museal: aquisição, pesquisa, conservação, documentação e comunicação; (iii) materialização de conceitos por meio de objetos; (iv) associação de objetos e recursos sensoriais, organizando em espaço para comunicação, exposição. Os sentidos propostos pela autora nos parecem mais próximos e relacionados que propriamente distintos. A musealização se

efetivaria na concretização de todos esses procedimentos, apresentando-se novamente segundo a ideia de processo, ou mesmo cadeia, ou sequência de ações.

Buscando entender a motivação da musealização como prática humana, Huysen (1994) nos indica possibilidades de análise, entendendo-a como sintoma-chave da cultura pós-moderna. O autor traz três modelos para explicá-la a partir de matrizes teóricas distintas: (i) a musealização como compensação: a musealização como atividade própria do museu é consequência do processo de erosão da tradição na modernidade, gerando lugares de recordação cuja função seria dar à sociedade erodida referências sólidas para construção de identidade; (ii) musealização como catástrofe aborda o sentido pessimista do processo, o qual consistiria no domínio e controle do real, o que acarretaria o congelamento, esterilização, morte, “de-historização”, “de-contextualização” (HUYSEN, 1994, p. 50); por simular o real e não mostrá-lo de fato; (iii) a musealização como reencantamento é abordagem que tem acolhimento nas ideias do autor, ela consiste no valor que existe na narrativa que se acessa pela materialidade, narrativa própria dos museus. O reencantamento é a possibilidade de acessar experiências outras que não estão mais diluídas nas práticas cotidianas. Para o autor, esse reencantamento se dá por meio de um “olhar museico”.

Esse olhar proposto por Huyssen se assemelha ao conceito de olhar museológico trazido por Chagas. Talvez a diferença terminológica se dê pelos limites da tradução do texto de Huyssen. O olhar museológico é:

Um olhar que, sem eliminar definitivamente a função primeira dos objetos/bens culturais, acrescenta-lhes novas funções, transformando-os em representações, em semióforos, em documentos ou suportes de informação. Um olhar, enfim, que transforma os mais diferentes espaços/cenários em museu. Por esta perspectiva, compreende-se que o modo especificamente museológico de olhar o mundo opera em relação às funções dos objetos/bens culturais e dos espaços/cenários com as propriedades transformativa e aditiva. (CHAGAS, 1994, p. 52)

Para concluir esse curto exercício de percorrer o conceito musealização, chegamos, finalmente, ao objeto musealizado. É pertinente trazermos a leitura feita por

Ana Lúcia S. de Castro (2009) que propõe duas linhas de abordagem: o sagrado e o segredo.

O ponto de partida da autora é o mesmo que foi apresentado por meio de Chagas na definição do olhar museológico que incide sobre o objeto que é: representação, signo, documento de relações humanas; por esse motivo, estabelece comunicação. Esse parece um ponto de consenso entre todos os autores mencionados: a esfera representacional do objeto.

A esfera do sagrado aparecerá quando da ação de musealização:

O objeto-signo acrescido da qualificação museológica exprime a posse individual repassada à propriedade coletiva. Nesta passagem, a apropriação se metamorfoseia em patrimônio, a admiração se volatiliza em veneração, o contemporâneo recua à intemporalidade e o profano se transfigura em sacralização. (CASTRO, 2009, p. 52)

A sacralização está no sentido de produzir uma situação dupla. O objeto, ao entrar no processo museológico, é retirado da vida, das relações que media, uma violência que desassociaria o objeto de seu significado. Entretanto, nesse rito próprio do museu, é atribuído a ele um status em que ele próprio se torna o significado.

Ao objeto sacralizado são impostas hierarquizações e racionalidades que endossam o critério do contexto estético, cujos códigos nem sempre são enunciados. Sem desprender-se da sua função protetora/destruidora, ou de sua dimensão religiosa/profana, a interdição museológica imposta à obra de arte é quase sempre dissimulada arbitrária e sacrificante, fazendo a arte transformar-se em um fim, um fim supremo. (CASTRO, 2009, p. 55)

Quase como continuidade, o aspecto do sagrado levantado pela autora chama o segundo conceito analisado: o segredo. Ele consiste na simplicidade da ocultação. O segredo acompanha o sagrado por aquilo que o próprio sagrado encobre. Mas traz à tona relações de poder, por ocultar o que não deve ser dito e controlar o comunicável.

A estrutura museológica em sua relação informacional é hipotetizada como vinculada à esfera do segredo, magia que a todos –

público, profissionais, pesquisadores – envolve e seduz. Nada é indagado, pouco é dito. [...] O emissor não precisa falar e o receptor não é estimulado a perguntar. (CASTRO, 2009, p. 74)

Mantendo o diálogo com Mariana Estellita, para nosso campo de investigação, o museu, sendo instituição estruturalista ao estar em relação com a arte pós-moderna, estabelece dominância na musealização, na medida em que é ele o detentor do enunciado. Consideramos, pois, que cabe fazermos crítica à musealização nos valendo de um referencial pós-estruturalista.

Nosso movimento de entrada está na determinação de que os procedimentos museológicos se empregam às obras de arte que foram musealizadas. As instâncias do sagrado e do segredo, o pessimismo e desconfiança na musealização, são sintomas de problemas que poderíamos encontrar nos processos museológicos. Pensamos na necessidade de perceber aquilo que pode ser o limitador dessa relação. A musealização parte da dicotomia que separa museu e arte. Nessa situação, cada um deles tem papel específico que determina funções e sentidos. Em tal estrutura dicotômica, o museu age sobre a arte que se torna passiva na relação.

Os procedimentos técnicos do museu estão em ação para construir o sentido da arte. A musealização, com essa característica hierárquica, atua na formação da arte como signo, documento, de sentidos cristalizados. A obra se torna o conceito materializado, ele está reduzido àquela abordagem, por isso mesmo, morto na perspectiva pessimista trazida por Huyssen. Dá-se a universalização de seus sentidos e essa construção cessa as conexões que estão em potencialidade.

Nessa instância, concretiza-se a sacralização apresentada por Castro. A sacralidade encobre a multiplicidade que se movimenta na arte pós-moderna. Ela se vale do segredo para a construção de um discurso desarticulado e sintético. Uma reificação do sentido que se opera na hegemonia do significante e torna a obra um fim em si mesma.

A dicotomia museu e acervo, a condição gerativa do museu no processo museológico, a hierarquização, o sentido determinista da musealização, a poda das conexões para sua concretização, sua sacralidade e os segredos que constrói são as

pistas nas quais entrevemos a decalcomania do processo museológico. Para nossa abordagem, a problemática da musealização está aí. Pois, nesse sentido, não configuraríamos uma relação efetiva de museu e acervo.

Na decalcomania do processo museológico, a solução informacional que evidencia múltiplas camadas de informação e garantiria um processo não redutivo, ainda é limitada em nossa abordagem, pois ela parte da dicotomia objeto-informação e de multiplicidades que possuem o museu como origem.

Ao relacionarmos a musealização ao sistema arborescente da decalcomania (DELEUZE e GUATTARI, 2011), o museu aparece no processo como a unidade superior que atribui verticalmente informações ao elemento (acervo artístico) que, por sua vez, se enquadra na atribuição subjetiva de ligações pré-estabelecidas. A decalcomania do processo museológico estaria em sua interioridade, ou seja, em não ter a musealização como agenciamento que amplia as conexões da multiplicidade museu.

O objetivo não é reproduzir essa crítica pautada na determinação do museu como instituição maléfica, mas produzir uma reflexão que saia dessas dicotomias e entenda como a arte e museu estabelecem uma relação dotada de complexidade. Huyssen nos aponta a possibilidade ao entender que a ideia de vitória dos museus tem um efeito colateral, e indaga:

[...] até que ponto a musealização da vanguarda atravessou as fronteiras entre a vida e a arte e ajudou a derrubar os muros do museu, democratizando-o a ponto de torná-lo mais acessível e facilitar as atuais transformações do museu que, de uma fortaleza de poucas pessoas selecionadas, passou a ser cultura de massa [...]. (HUYSEN, 1994, p. 41)

Quando pensamos a relação dos museus com seus acervos, muitas vezes, tentamos justificar o sentido de existir do museu mostrando-o como instituição ativa que atua garantindo a sobrevivência das obras de arte do tempo passado. Existe aí uma estrutura cujo foco está na instituição e que separa arte e museu em uma dico-

tomia conciliável somente na musealização da obra e sua adequação ao discurso homogeneizante. Essa relação hierárquica entre museu e arte é o que estamos nomeando de decalcomania do processo museológico.

Não significa que não haja mútua interferência nesses processos. Poderíamos entender que, nesse rizoma, exista uma estrutura decalque que sempre tende a dominar a situação para garantir sua estabilidade. O museu, mesmo passando por diversas atualizações, ainda quer ser referência naquela realidade que deseja construir. Porém, como já vimos, essa estrutura hierarquizada que define o papel de arte e museu foi fortemente tensionada pela arte pós-moderna.

Produzimos o entendimento de que arte e museu não se separam sem que se transformem em partes redutivas da complexidade que compõem. O museu garante a possibilidade da experiência artística, ao mesmo tempo em que a arte garante visibilidade e a própria atividade do museu. As mudanças na arte exigem mudanças de práticas nos museus. Ambos mobilizam ideias de um sobre o outro, movimentam acontecimentos, produzem situações, se reinterpretam.

Estamos nos aproximando, portanto, da possibilidade de uma abordagem rizomática. O sistema rizoma é aquele que concebe a multiplicidade de maneira simples. Não é um múltiplo hierárquico, preso a uma estrutura cíclica, circular ou ramificada. É um múltiplo sem uma unidade superior, sem um princípio originário e organizador. Deleuze e Guattari (2011) nos propõem que a unidade só compõe a multiplicidade estando subtraída dele: $n-1$. Colocam-nos seis princípios que são características aproximativas à ideia de rizoma. Princípios de conexão, heterogeneidade, multiplicidade, ruptura assignificante, cartografia e decalcomania.

Há pouco, vimos que Crimp considera a heterogeneidade característica fundamental do museu. A diversidade que compõe os acervos claramente não se reduz de maneira tão simplificada quanto nos parece numa exposição de museu. Belting, aproximando-se de Crimp, discute justamente o sentido homogeneizante da História da Arte feita até o modernismo. As conexões tornam-se limitadas, limites estabelecidos pelo procedimento hierárquico de fazer a arte representar algo específico.

Os ataques da vanguarda que, na visão de Crimp, deixaram o museu em ruínas, ou destruíram o museu de belas artes como nos apontou Danto, geraram rupturas e questionamentos de fato. Entretanto, percebemos que essa ruptura não destruiu a forma museu em si, e ainda gerou outro tipo de aproximação entre arte e museu, como as formas espetacularizadas descritas por Belting. As rupturas, ao mesmo tempo que desestabilizaram aspectos da atividade dos museus, contribuíram para a formação de outras maneiras de agir. Quando Huyssen nos indaga sobre o ponto até o qual a vanguarda logrou êxito na transformação do museu, o autor já nos indica que, em alguma medida, houve êxito. Nesses sentidos, as rupturas não significaram destruição, mas transformação da relação, fazendo outras ramificações surgirem. Por isso, encontramos, em Belting, a percepção de que arte e museu ainda se procuram.

Para a musealização da arte, não cabe pensar na dicotomia transgressão *versus* cooptação. A cooptação pode ser estratégia de transgressão. A transgressão pode ser porosidade e transformação. A possibilidade de uma abordagem rizomática é justamente misturar os estratos que compõem o museu e a arte. Se temos perspectiva rizomática, mesmo que apareça decalque no processo, sempre é possível retornar ao rizoma. É fora do sentido da obra de arte determinado pela história da arte e fora da lógica operacional do museu que se dá a multiplicidade dessa relação. Se determinamos o que é arte e o que é museu individualmente, escondemos as conexões e, por consequência, a multiplicidade.

É a partir dessas colocações que vemos arte e museu como um rizoma. Existe aí interferência mútua. Não significa que arte não possa existir sem o museu e vice-versa, mas que, quando essa relação se dá, ela produz transformação não somente naquilo que a arte é, como também naquilo que o museu é. A musealização da arte, para nossa abordagem, não se dá mais como estabelecimento de significados para as obras em lógica operacional. Mas a ampliação de conexões que transborda para o que arte e museu podem vir a ser, musealização como agenciamento.

Como já apontam Deleuze e Guattari, não podemos retomar a dicotomia ao tratar decalque e rizoma como opostos. Não se trata de anunciar o processo museológico como o decalque ruim que gera museus estáticos. A abordagem do processo

como rizoma é o exercício de encontrar caminhos que ampliem a conceituação da musealização e deem espaço para que acervos efetivamente tragam as questões que desejamos encontrar nos museus contemporâneos. O decalque nos ajuda a propor essa abordagem, seguiremos a orientação dos autores: “religar os decalques ao mapa, relacionar as raízes ou as árvores a um rizoma” (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 32), pois o processo museológico não se reduz ao decalque. Como Estellita nos propõe, existe não apenas o museu-instituição, mas também o museu-desejo, ou como consideramos, o museu-decalque e o museu-rizoma, o problema está na transposição de um para o outro (ESTELLITA, 2018, p. 78).

No que temos trabalhado, se pensarmos a obra de arte musealizada na concepção rizomática, ela pode nos fornecer subsídios para encontrar formas de conceber museu. A arte pós-moderna também produziu ideias do que o museu poderia ser. Inicialmente, foi o conteúdo de um conjunto de obras de arte de autoria de Frederico Morais do acervo do Museu de Arte da Pampulha que estimulou o desejo de pesquisar. Trabalharemos com a obra de arte musealizada para construir outras perspectivas e pensar a atuação do museu de arte e seu lugar na sociedade. Desejando responder à pergunta: qual a ideia de museu presente em **A nova crítica**?

Maria Célia Santos já incentiva o exercício que estamos produzindo: “a problematização de temas, através dos acervos, institucional e operacional, questionará, também, o sentido da ciência, contribuindo para que a própria museologia e a sua prática sejam submetidas, também, à reflexão” (SANTOS, 2002, p. 84).

Trazer a ideia de decalcomania no museu foi expor o processo para buscar nele mesmo um rizoma, penetrar no tronco e fazê-lo servir a novos e estranhos usos, torná-lo rizomorfo (DELEUZE e GUATTARI, 2011). Criar uma estrutura de abordagem que permita perceber as obras de arte no museu não somente submetidas a procedimentos, mas capazes de interferir nos procedimentos. Este é o lugar d’**A nova crítica** aqui: interferir na concepção que temos sobre arte e museu, serem interlocutoras do autor. Por isso, apresenta-se a necessidade da abordagem rizomática: manter todos esses atores em relação não hierárquica.

As obras de Moraes movimentam a diversidade de atores que compõem o rizoma arte-museu. **A nova crítica** é nossa porta de entrada para essa relação, ela própria é arte-intervenção, se insere no rizoma arte-museu, movimenta linhas que produzem consonâncias e dissonâncias. Cartografar esse rizoma ajudará a intervir e propor no campo teórico da Museologia e da Arte, evidenciando o sentido experimental dessa dissertação, operando matérias da Arte, Filosofia e conhecimento científico. Sigamos então à trajetória de Frederico Moraes e d'**A nova crítica**.

3 FREDERICO MORAIS: FERRAMENTAS, INTERCESSORES E EXPERIMENTAÇÃO

Construir uma percepção do trabalho crítico de Frederico Morais não é tarefa simples. A pluralidade das ações, escritos e criações poderia nos jogar para uma escrita biográfica complexa que foge aos desejos dessa dissertação. Também, consideramos que a atividade de Morais, mesmo que encadeada cronologicamente, ultrapassa a linearidade da organização dada pelo tempo.

O zigue-zague (*L'Abecedaire* de Gilles Deleuze, 1996) parece-nos uma expressão que ajuda caracterizar sua produção. As atividades de Morais, de forte potência, se movimentam umas para outras, interferem-se, sem que estabeleçam necessariamente continuidade, as relações que podemos estabelecer entre elas jogam luz ao contexto e nos fazem perceber a construção de um método de atuação, uma forma de intervenção no campo das artes e dos museus.

Por esse motivo, neste capítulo, para construirmos as relações de contextos, textos e acontecimentos de Frederico Morais, seguiremos as pistas dadas por ele no relato concedido para essa dissertação. A partir desses elementos, produziremos uma certa percepção das ferramentas, dos intercessores e das experimentações que constituíram a produção d'**A nova crítica**.

3.1 FERRAMENTAS DE TRABALHO

Frederico Morais inicia sua atividade crítica em Belo Horizonte, participando de grupos que se reuniam para assistir e discutir cinema. O chamado movimento cineclubista em Belo Horizonte (RIBEIRO, 1997), que se organizou durante os anos 1950, foi aquele a que Frederico Morais se vinculou inicialmente. Esse grupo se organizou a partir do Centro de Estudos Cinematográficos, fundado em 1951:

[...] funcionando em uma sala no andar superior do cine Art-Palácio, o CEC reunia integrantes de todas as áreas artísticas, sem distinção de ideologia ou posição política. Unia-os apenas a paixão

pelo cinema, apoiada por uma boa biblioteca e um arquivo de recortes bastante rico. (GOMES, 1997, p. 365)

O poder aglutinador do CEC deu força a uma produção intelectual coletiva. Em 1954, o centro publicou o primeiro número da **Revista de cinema**, no qual se defendia a revisão do método crítico. A revista teve sua primeira fase de atividades até o ano de 1958 e publicou três artigos de Frederico Moraes nos últimos números, em 1956 e 1957. Neles, Moraes escreve em uma sessão própria denominada **Cinema e pintura**, na qual discorre sobre os “filmes sobre arte” ou “filmes de arte”, tratando do papel desse gênero na crítica de arte e na experimentação artística. Moraes identifica nessa forma do cinema uma maneira de se apropriar do trabalho artístico, construindo uma nova narrativa.

Então quer dizer, na medida em que eles eliminam a moldura, eles transformam aquelas imagens, digamos assim, numa... como se fosse uma paisagem real, quero dizer, um espaço real, porque se não se tem mais a moldura, não delimita, você pode com a câmera percorrer como você percorre qualquer paisagem, qualquer trecho da cidade etc. e tal. Essa possibilidade de usar a câmera nesse sentido, permite também uma série de relações de detalhes do quadro e tal que cria praticamente uma forma de crítica de arte. (MORAIS, 2019)

Além da **Revista de cinema**, ou por consequência dela, a atividade inicial de Frederico Moraes no campo artístico de Belo Horizonte relaciona-se a mais um grupo, denominado de Geração Complemento, que recebe esse nome pela produção de uma revista homônima que circulou entre 1955 e 1958. (CURY, 1997)

Apesar de um núcleo de pessoas estar relacionado à revista, aquela geração foi formada por jovens de diversos campos artísticos. Organizando-se de maneira mais orgânica, o grupo não desenvolveu manifestos ou planos, mas se constituiu a partir do desejo de intervir no campo artístico e intelectual da cidade, trazendo uma característica que marca sua identidade: a interdisciplinaridade. Em entrevista concedida em 1992, publicada no artigo de Maria Cury, Frederico Moraes reafirma tal característica:

Tentando pensar agora que talvez a gente achasse que faltasse alguma coisa às gerações anteriores e que a gente queria completar. As gerações anteriores eram exclusivamente literárias e faltava pontes com outras áreas da cultura. Se não foi pensado assim, ela ganhou esse sentido. (CURY, 1997, p. 244)

A geração formou-se pelos encontros na cidade que ocorriam nos bares, cafés e livrarias, entre elas a Livraria Oscar Nicolai. Mas existe a concordância de que o Centro de Estudos Cinematográficos foi fundamental para consolidação da geração.

Toda a minha geração, que era a **Geração Complemento**, em que pese às vezes cada um ter uma outra área de estudo, ou literatura, ou música etc. e tal, todos nós estávamos ligados a questão do cinema. (MORAIS, 2019)

Era um grupo marcado pelas transformações na visualidade dadas pelo cinema e que se irradiava para outros campos.

Esse traço de importância conferido à imagem faz a ponte com o conceito de modernidade do grupo de que são testemunhas as ligações com a escola Guignard, com o Teatro Experimental, com o balé dirigido por Klauss Vianna, com o Madrigal Renascentista, todos reconhecidos como pertencentes à Geração Complemento. (CURY, 1997, p. 248)

A **Revista complemento** em si teve apenas quatro números. Construiu-se a partir da literatura, sobretudo inspirada na poesia de Ferreira Gullar e João Cabral de Melo Neto, mas também expressava a interdisciplinaridade de seu grupo:

[...] sua estrutura era a seguinte: na primeira parte, um artigo sobre literatura, com reflexão de maior fôlego. Segue-se a essa produção a transcrição de poemas e contos. A segunda parte apresenta seções fixas: cinema, música, artes plásticas e comentários rápidos sobre livros recém-publicados. (CURY, 1997, p. 245)

A partir dessas influências, essa geração, estimulada pelo crescimento e expansão de Belo Horizonte, buscava a mesma expansão no campo intelectual e sobretudo da arte, ultrapassando os ideais de modernidade e tradição, ao mesmo tempo que os reverenciavam.

Registre-se, como dado fundamental e corroborador da contradição acima registrada, que Belo Horizonte apresentava-se como espaço de modernização dos mais atraentes, com a concretização de projetos arquitetônicos e urbanísticos muito arrojados para a época, que levavam a assinatura de Lúcio Costa, Niemeyer, Portinari, Burle Marx, Santa Rosa: o conjunto da Pampulha.

[...] O conjunto da Pampulha, na periferia da cidade, atrela o projeto de desenvolvimento regional às tendências internacionais, na verdade dando consubstanciação ao projeto de mudança gestado desde os anos 20 [...]. É interessante a relação que pode ser feita entre a tentativa do grupo Complemento de continuamente antenar-se com o mais contemporâneo, sobretudo visualmente e um ambiente que apontava para o mais moderno em termos da visualidade plástica da arquitetura e do urbanismo. (CURY, 1997, p. 266)

A dubiedade da relação com a tradição, o que Cury entende como contradição, é característica fundamental para um grupo que, no campo das artes, estava se alinhando à produção artística pós-moderna. Notamos a percepção, por parte dessa geração, de que a anterior não precisava ser destruída, ela é criticada, em certo ponto assimilada para construção de algo atualizado. Tudo está disponível para o artista, ao se apropriar da realidade, ele se vale do tempo presente e das marcas do tempo passado perceptíveis em si. Ele não se preocupa na mera oposição, mas o toma como parte do real e passível de apropriação, assim como todo conteúdo de movimentos artísticos anteriores (DANTO, 2006).

A atividade jornalística de Frederico Moraes nos ajuda a tal percepção. Se, num momento, sua crítica atacava o peso da tradição mineira, bucólica e onírica, apaixonada por Guignard, que rivalizava como a produção artística emergente; em outro, dedicava seu trabalho jornalístico à defesa de Guignard e sua obra, denunciando abusos sofridos pelo pintor em uma série de reportagens que lhe rendeu Prêmio Esso de Jornalismo no ano de 1960.

Nada do que se pretendia superar tinha relação com a obra de Guignard ela mesma [...]. Frederico Moraes e outros da sua geração denunciavam, sim, a exploração sofrida pelo artista, como ser humano, lamentavam a precariedade da escola de arte que levava seu

nome. Logo mais, viriam a combater também toda uma geração de artistas que insistia em perpetuar um “estilo Guignard” de pintar, e que resistiam a qualquer renovação. (REBOUÇAS, 2017, p. 48)

A oposição não era à obra de Guignard, entendida como importante legado e mesmo ruptura em momento anterior na história da arte de Belo Horizonte, mas à sustentação de uma forma de produzir arte que deveria se tornar imutável.

A ocupação dos jornais por essa geração também foi fundamental para sua intervenção no campo artístico. Uma geração formada pela leitura, discussão e escrita encontrava na imprensa uma forma de trabalho. Ao mesmo tempo, essa atividade ganhava contornos táticos na medida em que difundiam suas posições que estavam inicialmente restritas a circulação da revista, dando espaço à nova produção artística e crítica.

Mas, pouco a pouco, também eu escrevia, e essa crítica eu exerci em dois ou três jornais de Belo Horizonte, todos nós trabalhávamos em jornal, porque era o saber que a gente tinha, razoavelmente bem, de escrever etc. e tal, mas ao mesmo tempo tinha outras né: era isso, literatura e etc. e tal. Então, dessa coisa do cinema; eu fui deixando a coluna específica de cinema e passei a ter uma coluna que abordava várias questões de arte e tal, mas com mais ênfase na questão da pintura porque aí já tava começando a me interessar por isso... Tem a Escola de Belas Artes, a Escola Guignard, depois eu me casei com uma artista, mas também falava, por exemplo, às vezes, até de dança, porque tinha o Klauss Vianna com Angel Vianna que eram parte... música não, eu nunca me arrisquei a fazer comentários. (MORAIS, 2019)

Por fim, para nós, vale destacar mais um aspecto sobre a geração de Frederico Morais que é a de sua formação intelectual. Essa geração não se formou a partir de escolas ou universidade, alguns não chegaram a se formar, como próprio Frederico Morais.

Frederico Morais destaca que foi durante seu primeiro trabalho de carteira assinada, como empacotador de livros na Livraria Oscar Nicolai, que entrou em contato com a arte pela primeira vez, por meio dos livros.

Enquanto espanava os livros nas prateleiras, folheava seu conteúdo. Os horários de almoço, gastava-os trancado no banheiro lendo. Fazia serões. Os livros de arte recebiam uma atenção especial de sua parte, aos quais ele atribuiu os primórdios de sua formação. (REBOUÇAS, 2017, p. 38)

Como dito acima, aquela livraria tornou-se ponto de encontro da geração. Um lugar onde poderiam não apenas encontrar livros, mas outras pessoas com mesmo interesses para conversas e dali estendiam a conversa para um bar (CURY, 1997, p. 263). A formação dessa geração se deu pelo encontro, pelas discussões, pela vivência na cidade, pela troca de textos, por acompanhar um a atividade do outro, escrever sobre o que faziam. Uma formação sobretudo prática, pautada na experiência vivida na arte (vale lembrar que estavam interessados em todos os campos artísticos) e no compartilhamento e circulação de referenciais teóricos. Há confluência do autodidatismo com a produção compartilhada de conhecimento.

Sem dúvida, encontramos aí um sentido vital nas práticas da **Geração Complemento** para a qual o projeto de renovação cultural da cidade era também projeto de vida (CURY, 1997, p. 260). As práticas coletivas na cidade é que permitiam a formação de um ambiente cultural vivo que se retroalimentava na busca por se manterem em movimento, em atividade.

Mesmo não se formando na educação formal, Frederico Moraes começa a atuar também como professor de História da Arte no início da década de 1960. Ainda em Belo Horizonte, foi professor da Universidade Mineira de Arte, atualmente a Escola de Design da Universidade Estadual de Minas Gerais, e de uma escola católica de freiras, Colégio Helena Guerra.

É relevante destacar, como nos aponta o **Relatório** da Comissão da Verdade em Minas Gerais, que o Colégio Helena Guerra, apesar de atuar na educação das filhas da alta classe média da cidade, possuía proposta pedagógica

[...] inovadora na relação disciplina-liberdade, na qual se buscava “descobrir os instrumentos pedagógicos que liberassem a capacidade de criar, participar, ser responsável, que são latentes em cada ser humano”. (ALBANO, 2017, p.59)

Além das aulas de História da Arte, o colégio possuía seu próprio cineclube que, como já trouxemos, foi importante forma de organização da juventude na cidade durante o período. Por toda sua atuação na mobilização das alunas, cultural e politicamente, as freiras do colégio foram investigadas, perseguidas e o colégio fechado em 1968. Frederico Moraes não atuava mais no colégio quando de seu fechamento, mas nota-se, ao longo de sua trajetória, consonância com tais ideais.

Concomitantemente, Moraes começava também sua prática docente no Rio de Janeiro, como relatado para nossa pesquisa, em uma escola de dança, recomendado por Klauss e Angel Vianna. No Rio de Janeiro, além de encontrar imagens e filmes de arte para utilizar em suas aulas, também frequentava as galerias e espaços de arte onde aprofundou o contato com os artistas que lá estavam atuando.

Nesse contexto, Frederico Moraes começa a construir certo conjunto imagético para sua prática de ensino que se amplia com a mudança definitiva para o Rio de Janeiro em 1966, assumindo, logo após, a coordenação do setor de cursos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Então eu inclusive, eu vinha muito ao Rio de Janeiro para conseguir emprestado nos consulados, tá entendendo, filmes de artes, sobretudo França, Bélgica, Holanda, um pouco também Estados Unidos, Inglaterra e tal, filmes que estavam ali para serem emprestados mesmo né, então tinham um prazo para recolher etc. e tal. E esses filmes, eu também projetava filmes sobre Van Gogh, sobre Klee, sobre coisas dessa natureza e tal, e isso simultaneamente com informações que eu passava sobre História da Arte e tal. A partir de um certo momento, eu também passei a usar os próprios slides que a gente ia fazendo, fotografando de livros e etc. e tal. (MORAIS, 2019)

Da trajetória inicial de Frederico Moraes, consideramos três elementos que, a nosso ver, balizam o exercício de crítica e criação que irá desenvolver a partir de 1969. Mais que um sentido originário, entendemos a construção de ferramentas de trabalho. São eles: formação e produção intelectual em conjunto; produção escrita engajada; o audiovisual.

Formação e produção intelectual em conjunto. Não excluimos a formação individual de Frederico Moraes, mas aqui é importante destacarmos a característica de sua geração na produção intelectual coletiva. Os encontros e discussões em cine-clube, livrarias e bares de Belo Horizonte, apresentam-nos um método de produção e circulação de conhecimento que, mesmo não sendo novo, se constrói coletivamente. A partir das relações e dos afetos que partilham referências e conceitos, constroem ideias e as divulgam. Fazem circular filmes, imagens, livros, traduzem textos, criam formas de veicular ideias e dão espaço uns para os outros, criando uma rede de pessoas que estavam atuando fortemente na criação de outro contexto cultural para Belo Horizonte e tensionando as formas já estabelecidas.

Produção escrita engajada: não se limitando apenas à produção das revistas, a escrita desses jovens, Frederico Moraes incluído, se desdobra para os jornais. Se inicialmente como forma de trabalho, sobrevivência e de maneira talvez despretensiosa, passaram a usar a atividade que exerciam como forma de divulgar as ideias que compartilhavam. Por meio dos jornais, davam visibilidade e apoio às expressões artísticas que acompanhavam e eram depreciadas pela crítica tradicional.

Frederico Moraes nos relata no depoimento para essa pesquisa que, inicialmente, sua coluna se limitava a noticiar acontecimentos no campo cultural. Depois, se desenvolve para comentários e entrevistas, ao final de sua carreira em Belo Horizonte, assinando textos no **Suplemento Dominical** do **Estado de Minas**, caderno de cultura que foi porta-voz da vanguarda cultural do estado no início da década de 1960 (RIBEIRO, 1997, p. 107).

Apresentando e defendendo o grupo de artistas de sua geração, Moraes se faz valer da mídia tradicional existente, sem conclamar a destruição da tradição, inserindo-se no sistema e fazendo-o servir a novos usos.

Ressalta-se também a atuação de uma crítica de arte polêmica animada por Frederico Moraes e Olívio Tavares de Araújo [...]. Frederico e Olívio incentivaram a experimentação dos jovens artistas, apontaram a emergência da nova figuração, focalizaram a importância da gravura brasileira, fizeram considerações sobre a situação do mercado

de arte, conclamaram a participação dos setores empresariais nas atividades artísticas, e refletiram sobre o papel social e criativo do crítico e do artista diante da realidade brasileira. (RIBEIRO, 1997, p. 97)

O audiovisual. O audiovisual é elemento importante na construção de ferramentas, na medida em que a produção cinematográfica mobilizou em Frederico a reflexão, a escrita e o ensino. O cinema, entendido por ele, naquele momento, como imagem em movimento, permitiu estabelecer outras relações com as artes plásticas, sobretudo a pintura. Em seus textos sobre a criação cinematográfica como crítica de arte, Moraes chega a defender o cinema como ferramenta de vulgarização didática da pintura.

Ora se o cineasta pode fazer isto tudo, ele pode fazer também sua interpretação. Compondo ou decompondo detalhes, ele cria a trama e a psicologia, estuda o anedótico, o lírico e o técnico, mostrando de uma maneira clara e objetiva a vida, mensagem e obra do artista. (MORAIS, 1957a, p. 60)

Ele ainda nos elenca as ferramentas próprias do cinema que são capazes de proporcionar melhor forma de estudar e criticar a obra de arte:

- O encadeamento de detalhes aumentando a intensidade emocional da obra, dando ritmo e movimento às partes da pintura. Ainda adverte que não se trata de uma decomposição analítica, que fragmenta individualizando para depois voltar ao todo.
- Não esgotamento físico do espectador. O tempo alargado do cinema permite percepção mais prolongada.
- A multiplicação dos ângulos de visão por meio do uso da câmera, que pode percorrer a pintura de diferentes formas, potencializando os limites do campo visual humano.
- O uso da música e literatura como elemento dramático e poético e da narração como elemento cooperador da imagem. Maneiras de usar elementos externos a visualidade da pintura para ampliar a percepção.

Nos três textos que escreveu para a **Revisa de Cinema**, Frederico Moraes sustenta a ideia de que o cinema oferecerá melhores possibilidades nos estudos das artes

que a própria crítica. “É então o Cinema a solução!” (MORAIS, 1956, p. 64). Mas alerta e recomenda que, para isso, o cineasta precisa se identificar inteiramente com o artista e sua época:

[...] se faça expressionista com Van Gogh e Kokoska (*sic*), cubista com Cézanne e Braque, trecentista com Piero della Francesca, Fra Angélico e Giotto, dando ao espectador não uma interpretação sua, mas uma explanação clara e sincera do espírito da obra de arte. (MORAIS, 1957a, p. 60)

Estes são os primeiros textos críticos de Frederico Moraes e seu pensamento se movimentará, modificará em alguns pontos e amadurecerá na medida em que se aproxima e cria um contexto de produção de arte pós-moderna. Mas destacamos a percepção de que há na imagem e no audiovisual uma forma excepcional de fazer ver e vulgarizar a arte.

Consequentemente, essa forma de instrumentalizar o audiovisual se desdobrará para a prática da docência na medida em que se torna ferramenta didática.

[...] é que eu sempre procurei usar um material visual, se eu estou falando de História da Arte, ou de Renascimento e tal, ou de artistas contemporâneos, eu sempre achei que era fundamental que se projetasse então, porque nunca... é... cheguei à conclusão que não adianta você ficar discutindo a seco sem ilustrações os últimos teóricos como Derrida, não sei mais quem, mais esse, mais aquele, etc. e tal, se essa pessoa que está lendo, que é capaz de discutir até com uma certa competência as ideias e tal, mas não consegue fazer uma leitura de um quadro, tá entendendo, do sentido, etc. e tal. (MORAIS, 2019)

O audiovisual, no contexto de Frederico Moraes, é criação, forma de apreensão e ferramenta de trabalho. Torna-se um ponto de referência de importância nesse campo de pesquisa.

Munido dessas ferramentas, Frederico Moraes trabalhará sua crítica ao longo do tempo. Para nós, cabe agora tratar dos diálogos próximos, as pessoas com as quais Frederico Moraes construiu sua percepção sobre os acontecimentos da arte naquele período de rupturas e construção de outras realidades artísticas.

3.2 UMA CRÍTICA PRÓXIMA: CONSTRUIR INTERCESSORES

Desde Belo Horizonte e, posteriormente, no Rio de Janeiro, Frederico Moraes foi construindo relações intelectuais e de afeto com autores, críticos, artistas. Interessa-nos perceber o movimento de seu pensamento e a maneira pela qual relações foram sendo construídas em aproximações. Parece-nos que a característica da produção coletiva foi um motor que estimulou a produção individual de Moraes. Se individual na autoria assinada, coletivo no pensamento, Frederico construiu para si intercessores.

Retomando brevemente as ideias que trabalhamos na introdução, o conceito de intercessores torna-se também eficiente para pensar a construção d'**A nova crítica**. Assumindo-a como criação, suas ideias se relacionam às de outros atores. Porém, não se trata de citação, como nota de rodapé, mas de criar com. Apresentar intercessores é notar como eles ressoam na criação de Moraes, sem que caiamos na percepção de que se trata de repetição de ideias, e ainda evidenciamos o caráter coletivo. É importante apontarmos que poderiam ser inúmeros os intercessores, porém, aqui nos interessam as relações mais evidentes ou mesmo indicadas por Moraes em sua fala e seus textos e que nos ajudam a compreender **A nova crítica**.

Em contexto de mudanças no campo cultural no qual se consolidava a prática artística pós-moderna, desvinculando-se das formas tradicionais de pintura e escultura, sobretudo, e tendendo a um sentido de relação com a vida e com o real, torna-se necessária a produção de outro aparato teórico e crítico capaz de dar conta de trabalhar e pensar arte.

A arte produzida na década de 1960, entendida como de vanguarda, é aquela que convocará Frederico Moraes a construir uma crítica atenta ao novo contexto. Se voltado inicialmente para o cinema que trata da pintura tradicional, Frederico se aproxima mais da experimentação. Desde a década anterior, sua geração já estava construindo e demandando renovação, tensionando os ideais modernistas. A escrita de jornal militante torna-se uma realidade necessária e abraça aquela produção emergente que não encontra respaldo institucionalizado.

Assim, Tamara Chagas relacionará a atuação de Frederico Moraes à figura do crítico das vanguardas históricas:

A crítica exercida por Frederico Moraes 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, Moraes recupera a postura crítica de militância em prol da nova vanguarda 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). (CHAGAS, 2012, p. 22)

Marília Andrés Ribeiro nos traz outra correspondência estrangeira para a discussão do reposicionamento da crítica frente ao contexto instaurado, a definição de Michel Ragon do crítico teórico e militante.

É aquele que faz a leitura do trabalho artístico através da linguagem escrita e que participa do próprio movimento de arte, catalisando tendências, promovendo eventos, redigindo manifestos e incentivando a criação. Esse crítico elabora seu texto a partir da invenção artística numa forma de criação de segundo grau, tornando-se companheiro e incentivador do artista, na aventura da arte [...]. (RIBEIRO, 1997, p. 154)

Frederico estava nessa sintonia de atuação. Ele não foi o primeiro e único a assumir tal postura na crítica brasileira, na qual Mário Pedrosa é exemplar.

Mário Pedrosa e Frederico Moraes trabalharam juntos poucas vezes, mas é inevitável notar as ressonâncias do pensamento de Pedrosa em Moraes. Afinal, Mário Pedrosa será o crítico que distinguirá a arte moderna da pós-moderna logo nos anos 1960, ou seja, ele abrirá os caminhos que depois serão percorridos e trabalhados por Moraes.

A proximidade com o artista é elemento destacado por Frederico para caracterizar por meio de Pedrosa a atividade da crítica:

o crítico “[...] tem de conservar a cabeça acima da corrente. A cada momento, tem de acompanhar o artista nas suas investigações, na sua inquietude criadora, mas tem adicionalmente de se esforçar por, a cada momento, saber não só captá-las, mas colocá-las em situação”. (PEDROSA apud MORAIS, 2004, p. 14)

Assim, no contexto de transformação da arte a partir dos anos 1960, Morais abordará arte pós-moderna consoante as ideias que Mario Pedrosa foi construindo ao longo de sua trajetória.

Mario Pedrosa foi aquilo que ele próprio definia como crítico: “testemunha sem pouso de cada revolução” (PEDROSA apud MORAIS, 2004, p. 14). Acompanhou os movimentos da arte no século XX: modernismo figurativo, abstrato e geométrico e arte pós-moderna. Defendeu as especificidades de cada uma delas, colocando-as em contexto, como solução criativa frente a cada demanda do mundo. Para acompanhar os movimentos da criação, havia em seu pensamento uma noção universal de arte, mas que não se pautava na capacidade técnica e na obra-prima finalizada. Arte era entendida como vontade inerente ao humano, espontânea, vital e inconsciente, “a arte, para ser arte, é de início uma questão de emoção e sensação” (PEDROSA, 2015, p. 56).

Sendo a arte expressão sensível, capaz de atingir as sensibilidades dos seres humanos, para Pedrosa, ela assumirá papel revolucionário, emancipador.

Em contraposição a toda prática social, que visava a máxima concretização de objetivos produtivos em benefício das classes dominantes, as atividades livres encontravam-se dissociadas das relações sociais estabelecidas e seriam fator negativo necessário de superação do viés exclusivamente econômico na formação de uma nova sociedade para além das manifestações empobrecidas da experiência humana. [...] Entre essas atividades, a arte tinha função essencial no processo de reeducar o homem pela ampliação de sua sensibilidade embrutecida, o que demandava amplificação de sua consciência e potencialidade cognitiva. Segundo Pedrosa, a arte podia romper com esse ciclo de produção e reprodução da sociedade. (MARI, 2006, p. 232)

Porém, para Pedrosa, o caráter emancipador da arte capaz de operar a revolução da sensibilidade só poderia ocorrer em ambiente de democracia e liberdade. O

crítico considera que, mesmo sob tiranias, o espírito criador irrompe, como forma de resistência, mas somente em ambiente de liberdade ela poderá socializar-se.

[Para Mario Pedrosa] Tão somente com liberdade e democracia, a realização dos desígnios mais recônditos do mundo artístico, poderia ser difundida e intensificar a troca imprescindível entre os aspectos individuais e coletivos da experiência humana. Todas as atividades desinteressadas do espírito proporcionavam, pelo desenvolvimento independente dos condicionamentos sociais, uma superação das práticas humanas estabelecidas. (MARI, 2006, p. 231)

Acompanhar os caminhos da arte moderna até a pós-modernidade foi, para Pedrosa, também observar e defender os caminhos da arte para realização de seu potencial emancipatório. Otília Arantes (2004, p. 159) nos explica o otimismo no pensamento de Pedrosa ao sempre procurar, nas transformações da arte, a realização de um destino que era a educação estética da humanidade e reforma da sensibilidade e percepção. “Se acompanhou com simpatia a transformação estética da virada dos anos 50 para os anos 60, foi sem dúvida, como sempre, em nome das mesmas ‘aspirações sociais libertárias’ que estavam nas ‘origens anticapitalistas da arte moderna’” (ARANTES, 2004, p. 166).

O crítico considera que a arte pós-moderna continua o caminho da modernidade ao romper com uma arte dedicada à representação. Porém, há insubordinação aos valores puramente artísticos, para absorvê-los na plasticidade presente nas estruturas perceptivas e situacionais (PEDROSA, 2004, p. 255). A arte pós-moderna, para ele, não é somente fenômeno encerrado na arte, mas é movimento cultural, voltado para o real, que se ocupa em explorar as experiências perceptíveis disponíveis no mundo.

Essa nova disposição no processo artístico vai de encontro ao pensamento de Pedrosa de conexão entre sujeito e objeto, sensibilidade e razão, núcleo do processo de revolução da sensibilidade por ele idealizado. Nesse sentido, os conceitos de objeto e de participação, que se tornam caros àquela geração de artistas que produziam uma vanguarda nos 1960, darão subsídios para Pedrosa preconizar a ideia de arte pós-moderna, não à toa, a partir de Hélio Oiticica e Ligia Clark.

Em 1967, Hélio Oiticica organiza uma abordagem para a arte de vanguarda daquele período no **Esquema Geral da Nova Objetividade**. Organiza, pois, ao considerar como “chegada”, aponta que a Nova Objetividade é um estado das tendências observadas na arte brasileira até aquele momento. Das seis tendências explicitadas, trazemos inicialmente a tendência ao objeto e à participação. Para Oiticica, o objeto é o ponto de chegada de um processo de demolição ou negação do quadro. Podemos considerar que se sai do espaço pictórico, negando a representação de realidades puramente visuais, para ocupar o mundo, trabalhando com o real. O artista ainda considera que esse processo está intimamente ligado à participação do espectador (OITICICA, 2011c, p. 97). O objeto, saindo da exclusividade do visual, tende ao sensorial como todo, convocando à participação que se daria de forma sensório-corporal e semântica, diferenciando-se da contemplação transcendental. Modifica-se o sentido de obra: um processo que convoca a participação ativa do espectador, “a quem chega a obra é solicitado à completação dos significados propostos na mesma – esta é, pois, uma obra aberta” (OITICICA, 2011c, p. 97).

A obra aberta a participação total tende a uma arte coletiva. Oiticica nos coloca que, se a arte é participativa, sua produção não está mais concentrada no fazer do artista, a arte torna-se “um programa aberto a realização” da qual participam artistas, espectadores e também críticos (como destacará na experiência de Frederico Moraes, Antônio Dias, Gerchman e Vergara na exposição **Vanguarda Brasileira** de 1966, na Reitoria da UFMG).

A arte que tende ao objeto, à participação e ao coletivo, está voltada para o mundo, interessada “pelas coisas, pelo ambiente, pelos problemas humanos, pela vida, em última análise” (OITICICA, 2011c, p. 98). Por isso mesmo, Oiticica traz a necessidade de que a arte também tenda a se posicionar frente aos problemas políticos, sociais e éticos, não se restringindo à posição esteticista. Essa necessidade é fundamental à arte que provém da “vontade construtiva geral”, ou seja, do desejo de construir uma referência cultural própria e genuína, primeira tendência trabalhada em seu texto.

No **Esquema geral da nova objetividade**, a última tendência nos ajuda a resumir as transformações indicadas por Hélio Oiticica, relacionando-a à definição de arte pós-moderna trazida por Pedrosa, a antiarte. Diante de todas essas tendências, a arte não se manifestaria mais como no modernismo, esteticamente centrada, finalizada, mas aberta à diversidade de experimentações.

É essa a tecla fundamental do novo conceito de antiarte: não apenas martelar contra a arte do passado ou contra os conceitos antigos (como antes, ainda uma atitude baseada na transcendentalidade), mas criar novas condições experimentais em que o artista assume o papel de “proposicionista”, ou “empresário”, ou mesmo “educador”. (OITICICA, 2011c, p. 100)

Por essas rupturas, fazia-se pertinente assumir a diferenciação proposta por Mário Pedrosa de que se tratava de uma arte pós-moderna, como Hélio Oiticica marcará em seu texto.

A Nova Objetividade, sem ser movimento ou categorização estética, é um apanhado das tendências que apontam a insurgência da arte pós-moderna brasileira. Portanto, o real, com todos seus problemas e objetos, está disponível para experimentação artística, ambiental, como propõe Oiticica. O “Museu é o mundo” (OITICICA, 2011a, p. 82) e o lado de fora se torna também o espaço da arte. Vamos (re)construir esse apanhado de tendências a partir da intercessão de Frederico Moraes com **Territórios**.

Territórios foi uma proposição artística realizada em 1969 no I Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte, no qual o trio de artistas Dilton Araujo, Lotus Lobo e Luciano Gusmão realizaram uma intervenção no jardim de Burle Marx do Museu de Arte da Pampulha. O trabalho denominado **Processo** pelo grupo, consistiu na instalação de materiais ordinários, do cotidiano, nos jardins e a construção de lugares para exercício de sensibilidade e experimentação. Instalaram nos jardins do museu lonas coloridas, folhas de alumínio polido, cordas de nylon, chapas de acrílico coloridas e vergalhões de ferro pintado. As cordas de nylon, presas no segundo pavimento do museu, saíam pelas janelas para ocupar os jardins, espalhando-se por ele.

Em carta escrita, em 1976, a Márcio Sampaio (crítico de arte belo-horizontino), Dilton Araújo contextualiza **Territórios**: “Territórios pretendia ser espaço da improvisação e do jogo. Mais concreta depois que incorporamos às nossas ideias, alguma coisa das veredas descritas pelo Guimarães Rosa” (MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, 2008, p. 21).

Territórios mobilizou conversa e troca de correspondências entre Frederico Morais e Luciano Gusmão. A obra proposta pelos artistas estava bem vinculada às tendências apresentadas por Oiticica no conceito de Nova Objetividade e experimentavam a possibilidade de uma arte sensorial que também se desdobrava para apropriações de espaços públicos, fora dos ambientes institucionais da arte, subvertendo-os em forma e usos, integrando o processo artístico ao processo natural e vital: do crescimento das plantas, respiração do solo, da chuva, do vento, do sol e da presença das pessoas. **Territórios** ressoa no crescente interesse de Frederico Morais pelo lado de fora.

A atuação de Frederico Morais constrói-se em uma base de entendimento sobre a arte pós-moderna, cujas tendências podemos encontrar nestes três intercessores que até o momento trouxemos para a dissertação. Uma arte que se faz da necessidade vital, podendo manifestar-se em qualquer contexto; que é coletiva, engajada, próxima do natural, do real e de seus problemas; que se volta para a sensibilidade dos seres humanos; que possui potencial revolucionário e emancipador; que demanda liberdade.

Complementando todas essas posições, Artur Barrio (BARRIO, 2016, p. 140-141) escreve um manifesto em 1969/70 que amplia o sentido de ser da arte e cria forte contraponto às estruturas estabelecida do sistema artístico. Em seu **Manifesto** declara ser: “contra as categorias de arte / contra os salões / contra as premiações / contra os júris / contra a crítica de arte”, defendendo a liberdade da arte, sua insubmissão aos materiais e estética impostas pela elite, apontando o que a situação socioeconômica na América Latina impõe o uso de materiais precários, propondo um conceito de arte “de baixo para cima”.

Diante desse contexto, qual o papel do crítico de arte? Como acompanhar a arte manifesta contra a crítica? Como utilizar critérios que caracterizam obras de arte em movimentos fechados e delimitados? A que caberia o julgamento se a produção dos artistas não tendia ao gosto do expectador e sim a sensibilidade humana? Como estabelecer julgamento a uma arte que demanda liberdade? Como permitir a experiência com a arte sem restringi-la a espaços fechados?

Frederico Moraes aponta o julgamento como o problema da crítica no contexto das décadas de 1960/70. Ele recorre a Pedrosa para afirmar que os critérios caducos da crítica não davam conta de acompanhar os processos da arte. Anos mais tarde, avaliando sua atividade, ele afirmará que **Arte necessidade vital** se tornou uma espécie de programa pessoal (MORAIS, 1983, p. 20). Compartilhando da ideia do potencial emancipador da arte, a partir da sensibilidade, reconduzindo a percepção do próprio corpo e da realidade (MORAIS, 1975, p. 54-55), ele radicaliza sua posição ao entender que o crítico deve se tornar um comparsa do artista; deve abandonar o lugar do julgamento; assumir metodologias da própria arte para a criação da crítica; ser um agente facilitador para a ocorrência da arte em qualquer espaço. O caminho apontado é a aproximação entre arte, público, artista e crítico, num processo de crescimento comum.

Com efeito, o crítico, em sua atividade, apropria-se da obra de arte como matéria de reflexão, tal como o artista se apropria de elementos da natureza ou da realidade, objetiva ou subjetiva, para elaborar seu trabalho. E em sua reflexão, para a qual se vale de sua experiência e de seu saber, o crítico agrega valores à obra, valores que não pretende sejam eternos ou imutáveis, que sabe serem precários e relativos, e mais o serão na medida em que forem consumidos. Mas o artista, ao receber de volta do crítico sua obra revivificada, responde com novas obras, que já incluem aqueles valores antes mencionados. Quanto mais vitalista o gesto fundador do artista, mais estimulado se sente o crítico para agregar à obra seu imaginário e seu inteligível. Assim crescem juntos, vão crescendo, o artista, o crítico e a obra. E o público também. (MORAIS, 2004, p. 15)

A percepção de Frederico Moraes de uma experiência de crescimento conjunto se deu também na proposição da Unidade Experimental no Museu de Arte Moderna

do Rio de Janeiro. Uma das experiências de atuação de Frederico Moraes realizada em 1969 em parceria com Cildo Meireles, Guilherme Vaz e Luiz Alphonsus.

Sediada no setor de cursos, a *Unidade* era um espaço para experimentação desatrelada da necessidade de gerar obras de arte, acabadas e formalizadas, e exposições, como objetos conclusivos de um processo criativo. Também buscavam incorporar ao fazer do artista, campos de saber e manifestações que extrapolassem o território do visual e do plástico, chegando a especular experiências científicas, de modo que não houvesse distinção entre categorias e meios de expressão, “buscando a descoberta e uso de uma linguagem total e/ou novas linguagens”. Alunos e participantes de outras áreas eram convidados a ministrar conferências sobre física, sociologia, etc. (REBOUÇAS, 2017, p. 171)

A Unidade Experimental se apresenta como alternativa de ação para o contexto artístico que havia se instaurado. Sem determinar conceitos fechados de arte, abria-se à possibilidade da experimentação; pela não obrigatoriedade de apresentar um processo criativo encerrado na obra de arte, constituía um processo de maior liberdade; buscando interdisciplinaridade e contato com outros campos do conhecimento científico, preocupava-se e voltava-se para os problemas do real; no trabalho conjunto entre artista, crítico e público, construía-se um ambiente não hierarquizado para discutir e construir arte. O modo de organização e ações da Unidade Experimental buscava atender às demandas de existência, produção, circulação e crítica da arte pós-moderna.

A relação com outros críticos e artistas foi fundamental para Frederico Moraes desenvolver sua prática crítica. No compartilhamento de ideias, na defesa de um ideal comum, na busca por viabilizar a existência da arte. A crítica não estava mais separada da arte, mas passava a fazer parte dela, tornava-se apropriação e invenção. Moraes passa a reposicionar a crítica frente a arte, não apenas negando os conceitos de uma velha crítica, mas propondo alternativas para uma crítica que deveria ser nova naquele contexto. Uma crítica próxima e afetiva.

3.3 FERMENTAR: EXPERIMENTAÇÕES DA CRÍTICA

A construção de certo ferramental intelectual pela dinâmica da construção de uma crítica de arte que se fazia a partir do engajamento e da coletividade. Um diálogo intelectual com pares garantiu a consolidação e proposição de ideias. Porém, a experimentação crítica de Frederico Moraes não se restringiu a discussão, escrita e docência.

A ação se tornava latente e tomou vazão. Frederico Moraes atua na liberação de um fluxo criativo que se concretizou na produção de acontecimentos, exposições ou situações de arte. Antes de chegarmos à construção d'**A nova crítica**, ainda seguindo as pistas de Frederico Moraes, temos de passar por três eventos: as exposições **Vanguarda brasileira** (1966) e **Objeto e participação** (1970) e a manifestação **Do corpo à terra** (1970).

3.3.1 Vanguarda Brasileira

A exposição Vanguarda Brasileira aconteceu em Belo Horizonte, em julho de 1966, no saguão da Reitoria da UFMG. O prédio da Reitoria da UFMG foi o primeiro do Campus Pampulha a ser construído e sua arquitetura inevitavelmente seguiu os preceitos do modernismo que se desenvolveu em Belo Horizonte durante a década de 1940 e cujo marco, o conjunto projetado por Oscar Niemeyer, está a 2,5km. O saguão foi projetado como um grande espaço livre sem paredes sustentado por colunas e com um mezanino; por suas características, desde a inauguração do prédio em 1962, torna-se uma galeria, tendo esta finalidade até o presente.

No início da década de 1960, com poucos espaços expositivos disponíveis em Belo Horizonte, a Reitoria torna-se recinto chave para arte, recebendo exposições que influenciaram fortemente a consolidação da vanguarda que estava buscando espaço na cidade, assim como passa a ser referência para produzir. Marília Andrés Ribeiro (1997, p. 118) nos aponta algumas exposições que ali ocorreram e nos permite apreender um caráter experimental e investigativo como balizador para elas. Dessas exposições, destacamos a exposição do Grupo Phases e a 2ª Exposição do Jovem Desenho Nacional, ambas organizadas por Walter Zanini e que, em relatos colhidos pela

autora, influenciaram a geração de artistas que estavam rompendo com a tradição de Guignard nos campos do desenho e da pintura.

É nesse contexto de apoio ao ideário de uma arte de vanguarda que Frederico Morais é convidado a organizar uma exposição na Reitoria da UFMG. A exposição apresentava exclusivamente artistas que estavam atuantes no Rio de Janeiro, Júlia Rebouças (2017, p. 63) nos explica a seleção destacando a percepção de Frederico Morais de que apenas no Rio de Janeiro havia um movimento de vanguarda. Participaram da exposição: Ângelo Aquino, Antônio Dias, Carlos Augusto Vergara, Dileny Campos, Hélio Oiticica, Maria do Carmo Secco, Pedro Escosteguy, Rubens Gerchman. Além da exposição, foi divulgado um debate com os artistas que ocorreria no espaço da exposição após a inauguração “Não virão apenas os quadros, mas também os artistas” dizia a chamada para o debate na matéria de Morais sobre a exposição no **Suplemento do Estado de Minas**.

A exposição foi pensada para produzir diálogos com a produção artística carioca, não apenas no contato com as obras expostas, mas no contato com os artistas. As questões que estavam postas na exposição concentravam as tendências que estavam surgindo no campo artístico.

A exposição anunciou a afirmação do objeto como modo operativo, capaz de concentrar diferentes expressões sem perder o senso de oportunidade, isto é, a concepção de explicitar toda gama de questões existenciais, subjetivas, técnicas e críticas.

Na exposição da Reitoria da UFMG, o curador colocou em evidência o que veio a ser a “Nova objetividade”, articulando-a com expressões menos radicais na técnica, mas ainda sim representativas do que se desejava como atualização de linguagens. (MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, 2008, p. 85)

Se os curadores da exposição **Neovanguardas** já apontam para o desdobramento futuro, Júlia Rebouças (2017, p. 69) localiza antecedentes importantes para exposição.

No ano de 1965 e início de 1966, Frederico Morais já estava acompanhando as atividades do campo artístico em desenvolvimento no Rio de Janeiro.

[...] eu viajava, [...] saía segunda-feira a noite de Belo Horizonte, chegava terça, dava uma aula a tarde, na quarta aí eu já começava a percorrer as galerias do Rio, conhecer os artistas daqui, sobretudo a geração, a primeira geração dos anos 60 que eram Gerchman, Dias, Vergara, o Hélio Oiticica aparecia também. (MORAIS, 2019)

A autora trata da importância de **Opinião 65** e principalmente da exposição **PARE**, na Galeria G-4 no Rio, para a concepção de Vanguarda Brasileira e aponta a reutilização da ilustração que Gerchman havia feito para a G-4 no folder da exposição na Reitoria da UFMG:

A espontaneidade da exposição PARE e as manifestações de *happening* que lá aconteceram marcaram a cena artística carioca e influenciaram diretamente a atuação de Moraes na mostra Vanguarda brasileira. (REBOUÇAS, 2017, p. 70)

Vanguarda brasileira ajudou a difundir as concepções de arte que estavam sendo elaboradas pelo grupo artistas cariocas, encontrando uma geração ansiosa por atuar nas mudanças do campo artístico em Belo Horizonte e ganhando fôlego para consolidação futura de tendências que se organizariam em **A Nova Objetividade**.

Contudo, há mais um fato importante a ser tratado na exposição como nos relata Moraes:

É, porque o mais importante nessa exposição foi o happening que aconteceu no final. Porque, no ato inaugural estava não só o reitor da universidade que era o Aloisio Pimenta que, aliás, era o primeiro reitor que não era da área de letras ou de etc. e tal, mas era um cara interessado, sensível e aberto a conversações e tal e tava o General Guedes, que era o chefe e um dos precursores juntamente com uns dois ou três outros do golpe né? Que vieram para o Rio a partir de Juiz de Fora etc. e tal. [...] e o Hélio tinha confirmado a presença mas, por alguma razão, ele teve que ir a Nova York e não participou da exposição – ele, pessoalmente, e tal. Como o Hélio não foi, nós aproveitamos essa ideia do objeto e eu, Gerchman e Dias fomos ao mercado de Belo Horizonte, que a gente costumava ir sempre aos sábados para comer moela com... e ali compramos uma cestinha de ovos, não sei se você conhece, uma cesta de arame que você aperta, num é?, compramos e foi principalmente isso aí, e aproveitamos um resíduo de pedras, de areias e cimento que estavam num carrinho de pedreiro e colocamos

isso na exposição, como se fosse o trabalho do Hélio Oiticica tá entendendo? E aí, surpreendentemente, num certo momento, começou um happening na exposição Vanguarda Brasileira e usaram ovos, tá entendendo, pedras, pedras pequenas né? Então no outro dia de manhã, estava uma sujeira tremenda, uma imensidão. (MORAIS, 2019)

O *happening* na inauguração é algo que Moraes trata com grande importância e que aparece na escrita de diferentes autores que estudam o tema da vanguarda em Minas Gerais. O destaque dado ao acontecimento não se limita a novidade em Belo Horizonte, que Marília Ribeiro (1997, p. 135) considera ser a primeira manifestação coletiva da neovanguarda da cidade. Sobre esta questão, trazemos também o entendimento de ter gerado uma experimentação das reflexões teóricas de que Frederico Moraes estava se aproximando.

No mesmo julho de 1966, Hélio Oiticica escreve **Posição e programa/ Programa ambiental/ Posição ética** (OITICICA, 2011a), no qual discorre sobre a anti-arte, o **Programa ambiental/ Parangolé**, o universo de sua produção e trata da apropriação (grifo do autor) como um método de trabalho em seu programa. O exercício de Frederico na feitura do bólido de Oiticica com cesta, ovos, materiais de construção, carrinho de mão, e a ação de *happening*, o aproximam desse processo de criação. Apropriar-se dos objetos do mundo, das concepções de Oiticica e desdobrá-lo em um acontecimento. Um gesto que embaralha as noções de autoria pela espontaneidade e coletividade da ação: Hélio Oiticica, Frederico Moraes, Gerchman e Antônio Dias; e a noção de obra, que não tinha o gesto do corpo de Oiticica, mas dos demais, que escolhem sua materialidade e ainda a transformam em acontecimento.

Frederico Moraes expressa a importância de **Vanguarda brasileira** com muita clareza no posicionamento de sua atuação como crítico:

Eu, Gerchman e Antônio Dias estávamos juntos nessa exposição e foi daí que surgiu a ideia do crítico como co-criador da obra. Nesse momento, comecei a vislumbrar uma nova crítica criativa e engajada. (RIBEIRO, 1997, p. 195)

Vanguarda brasileira ganha destaque para a construção d'**A nova crítica**, processo que estamos descrevendo. Mas, além desse desdobramento, ela produz algumas ressonâncias que consideramos relevante destacar.

No âmbito local, torna-se referência e inspiração para o grupo de novos artistas comprometidos com a produção de vanguarda em Minas Gerais, porém gera reação forte de grupos de artistas que assumiram a tradição de Guignard, instaurando um ponto de disputa no campo artístico da cidade (ANDRADE, 2008, p. 141). Em âmbito nacional, fortalece as proposições da vanguarda, pavimentando caminhos que darão espaços a acontecimentos como os do **IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, Nova Objetividade Brasileira, Objeto e participação** e **Do corpo à terra**.

3.3.2 Objeto e participação – Do corpo à terra

Do corpo à terra é chamada de manifestação e estava relacionada à exposição **Objeto e participação**. A abertura da exposição, no dia 17 de abril, e a manifestação ocorrendo entre 17 e 21 de abril compunham a **Semana de Arte de Vanguarda** em comemoração à Semana da Inconfidência.

A exposição surge a partir do convite de Mari' Stella Tristão, diretora da Grande Galeria do Palácio das Artes, crítica que assinava a coluna de arte do **Diário da Tarde** e organizadora do Salão de Ouro Preto. Frederico Moraes realizaria o **IV Salão de Ouro Preto**, cujo recorte para o ano de 1970 seria a escultura. Naquele ano, especialmente, o salão seria realizado também em Belo Horizonte para ocupar o Palácio das Artes recentemente inaugurado.

Ela [Mari' Stella Tristão] fez [as exposições de] desenho, gravura, pintura e depois ela me pediu para fazer de escultura. Só que já havia essa tal discussão com o objeto, a que eu me referi. Então a escultura já não era a coisa mais importante e tal. E o objeto ele podia ter o formato e o material de objeto, mas o sentido era outro e etc. e tal. (MORAIS, 2019)

Dessa oportunidade que surge a possibilidade de realizar **Do corpo à terra**. Em depoimento à Marília Ribeiro (RIBEIRO, 1997, p. 148), Tristão relata que Moraes

já havia apresentado a ela a proposta de uma **Semana Nacional de Arte de Vanguarda**. Assim, ao sair do tema escultura e trabalhar objeto, Moraes amplia as possibilidades de atuações artísticas fazendo o movimento de sair da galeria de arte e ocupar os espaços externos, conseguindo executar sua proposta de um evento dedicado à vanguarda.

Os artistas que participaram dos eventos foram: Alfredo José, Artur Barrio, Carlos Vergara, Cildo Meireles, Claudio Paiva, Décio Noviello, Dileny Campos, Dilton Araújo, Eduardo Ângelo, Frans Weissman, Frederico Moraes, Guilherme Vaz, Hélio Oiticica, Lee Jaffe, Ione Saldanha, George Helt, José Ronaldo Lima, José Orlando Castaño, Marcelo Nitsche, Nelson Leirner, Teresa Simões, Teresinha Soares, Umberto Costa Barros, Yvone Etrusco. Diferentemente de **Vanguarda Brasileira**, encontramos alguns nomes paulistas e a presença importante de artistas mineiros que em quatro anos consolidaram uma produção de vanguarda.

Objeto e participação e **Do corpo à terra** apresentaram trabalhos que se relacionavam às tendências evidenciadas no **Esquema geral da nova objetividade** por Hélio Oiticica. Ainda, ampliava as possibilidades de expressões artísticas ao ocupar a área externa. O Palácio das Artes transborda para o Parque Municipal e para o restante da cidade.

Frederico Moraes (MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, 2008, p. 36) caracteriza três principais linhas de trabalho que ocorreram no dois eventos. Uma de metáforas e mensagens políticas que confrontavam as forças institucionais fossem elas da ditadura militar, como Cildo Meireles com o trabalho **Tiradentes: totem monumento ao preso político**, em que o artista queimou galinhas vivas; das forças policiais, com as **Situações T/T.1**, com a colocação de quatorze **T.E.** (trouxas ensanguentadas) no Ribeirão Arrudas, que cortava aberto parte da área central da cidade ao longo da extensão do Parque Municipal; das estruturas sociais, como os **Carimbos** de Tereza Simões com citações de Malcon X; e mesmo das instituições de arte como o de Dilton Araújo, em que uma caixa de fósforo com o escrito “uma possibilidade” era um trabalho em exposição na galeria. Outra linha de trabalho foi a nomeada por Frederico Moraes como cartográfica, em que os artistas intervinham no parque

“[...] demarcando territórios, delimitando fronteiras, apropriando-se de locais, lugares ou áreas, buscando para cada um desses espaços novas funções e significados, procurando apreendê-los de forma poética, imaginativa, conceitual ou segundo parâmetros socio-urbanísticos e antropológicos. (MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, 2008, p. 36)

Foi o caso da plantação de milho de Lotus Lobo no parque; de **Paisagem e SUBPAISAGEM**, de Dileny Campos; e do trabalho de Frederico Moraes, em que se apropria de espaços do parque para desenvolver ideias e apresentar conceitos sobre Arte e História da Arte.

A terceira linha foi aquela que propunha, efetivamente, a ideia de participação. Mesmo que a maioria delas mantivessem relação com o espaço da galeria, havia uma tendência a demandar a ação do visitante para realização efetiva do trabalho artístico. Dessa tendência podemos destacar os trabalhos de Teresinha Soares **Ela me deu a bola**, no qual os visitantes poderiam não apenas manipular as partes móveis, mas deitar sobre a obra; bem como as **Caixas olfativas** e **Caixas táteis** de José Ronaldo Lima, que explorava outros sentidos dos visitantes, retirando do centro da experiência artística a contemplação visual.

Objeto e participação e **Do corpo à terra** foram eventos que concentraram uma atuação artística radical que vinha se consolidando no Sudeste do Brasil. Com a expansão para o espaço público, o evento foi capaz de reposicionar o espaço da galeria sem necessariamente propor sua destruição, havia certa porosidade entre o dentro e o fora e alguns artistas realizaram trabalhos para os dois ambientes.

Ainda assim, houve certa diferenciação, pois **Do corpo à terra** era entendido com manifestação e, como tal, transitória, efêmera, mas, principalmente, uma expressão pública de um sentimento, de uma ideia. Não à toa, possuía um manifesto escrito por Frederico Moraes. Sendo manifestação, era pautada fortemente na ação coletiva, mesmo havendo ações individuais e sendo que ações coordenadas não tenham sido previamente acordadas.

Para a construção d'**A nova crítica**, **Do corpo à terra** é peça chave na medida em que foi a primeira vez em que Frederico Moraes produziu uma obra de sua autoria.

a utopia museal em A Nova Crítica de Frederico Moraes.

Quinze lições sobre arte e história da arte: homenagens e equações se desdobrará inclusive em um audiovisual, mas Moraes se aventurou, pela primeira vez, a produzir uma reflexão sobre arte usando da linguagem da própria arte, apropriando-se de espaços e trabalhando imagens e conceitos. Ainda, observamos que os dois eventos serviram de matéria para a produção de outras críticas como audiovisuais. **O pão e o sangue de cada um**, que trata das situações de Barrio com as trouxas ensanguentadas, apresenta imagens de sua realização em Belo Horizonte também; no audiovisual intitulado **Agnus Dei** que trata da exposição **A NOVA CRÍTICA** realizada no Rio de Janeiro na Petite Galerie apresenta obras de Cildo Meireles e de Tereza Sirmões que foram realizadas para a manifestação.

A experimentação de **Objeto e participação** e **Do corpo à terra** foi um gatilho que direcionou para mais uma nova experiência: a produção de **A nova crítica**.

3.4 CARTOGRAFIA DE UMA NOVA CRÍTICA

Como dissemos, aqui procuramos elencar os elementos que nos pareceram mais emblemáticos para a construção do conjunto de ideias que estruturaram o pensamento de uma nova crítica. Frederico Moraes, afetado pelos contextos artístico e político daquele momento, questionou sua própria atividade, dando vazão a um processo de criação de outros modos de produzir no campo da arte. Tal criação se deu de maneira relacional, usando dos ideários de sua geração, de críticos e artistas a ele contemporâneos, das suas experiências pessoais e das experimentações que capitaneou no campo das artes, como exemplificamos neste capítulo.

A nova crítica vai sendo constituída de camadas: reflexões de um contexto de ruptura das artes, readequação de práticas, apropriação e criação de outras formas de atuar.

Os elementos se atravessam. Hélio Oiticica escreverá no final de **Esquema geral da nova objetividade** que quatro críticos brasileiros influenciaram o campo artístico até o ponto de chegada da nova objetividade, sem citá-los diretamente neste trecho, deixa-nos a sensação de que são os quatro únicos citados em seu texto: Ferreira Gular, Mario Pedrosa, Mario Schemberg e Frederico Moraes. Os quatro críticos

atuaram cada um a sua maneira, mas em ressonância na observação e busca de compreensão da arte, naquele momento, já pós-moderna. A proposição de outra conceituação de arte exige não apenas a defesa textual, mas a própria possibilidade de sua existência nos circuitos das artes, nos salões, nos museus, na rua, no cotidiano das pessoas. Uma arte voltada para o real, com um propósito não autorreferente, estetizante, mas desejosa de atingir a sensibilidade humana e interferir, estética, ética, política e socialmente no mundo.

Gráfico 1 – Mapa conceitual para **A nova crítica**.

Fonte: o autor.

Todas essas modificações exigiam uma postura crítica diferente, uma das saídas encontradas por Frederico foi buscar outra forma de existência da crítica. Seu ideário sobre arte, suportado pelos seus pares, encontra-se com a experiência artística pessoal, com a prática do ensino e com o audiovisual. **A nova crítica** atravessa todas essas camadas e se forma como experiência inovadora que mistura crítico e artista, crítica, apropriação e criação, arte e intervenção. Da mesma forma como a arte

a utopia museal em A Nova Crítica de Frederico Moraes.

que se propunha criticar, **A nova crítica** embaralha as relações, até então estanques, do sistema da arte.

Aqui observamos como as ideias ressoam de um pensamento para o outro, desembocam na experiência prática e sedimentam como precedente para a proposição de uma nova crítica. Uma arte voltada para o mundo é afeita a apropriar-se das matérias do mundo e, por isso mesmo, torna-se objeto de apropriação e de criação em segundo grau, que pode ser crítica. Uma produção artística coletiva que convoca à participação, também convida o crítico a participar da produção de arte. A crença na liberdade da arte exige a garantia de contextos livres e experimentais (mesmo que efêmeros) e demanda uma forma de crítica que não parta do julgamento. O entendimento de arte ser uma possibilidade a todo ser humano, invalida chaves interpretativas prontas, e desfaz o lugar de autoridade da obra-prima e do crítico, colocando agentes em relações mais horizontais. Uma arte voltada para o mundo reclama do isolamento dos espaços tradicionais e exige uma crítica que se relacione com o lado de fora, com o mundo, que não se encerra na representação pictórica, ou nos conceitos puramente estéticos. A antiarte, a arte de guerrilha, exige despreparo para o crítico, a experiência gerada será o cerne da crítica, moldes e instrumentos prontos não atendem mais às infinitas possibilidades da arte.

A nova crítica dá vazão às tensões geradas por esse contexto de ruptura na arte. Ela vai se manifestar em duas formas: experiências expositivas e audiovisuais. Portanto, faz-se necessário agora que nos detenhamos em apresentá-las, para depois retomarmos algumas dessas ideias.

4 A NOVA CRÍTICA

A nova crítica é a resposta crítica de Frederico Morais à arte pós-moderna, utilizando-se das ferramentas que construiu ao longo de sua trajetória. Ela se manifesta na dinâmica de relação de crescimento conjunto de artista, obra, crítico e público que Morais descreve e que citamos no capítulo anterior.

Também vale lembrar que, conforme justificado, nesse processo de pesquisa priorizou-se o trabalho com as quatro primeiras experiências que receberam o nome de **A nova crítica** por Frederico Morais e que fazem parte do acervo do Museu de Arte da Pampulha, nos deteremos a elas apenas. O aspecto múltiplo que possuem os quatro audiovisuais nos exigirá retornar a questões trabalhadas anteriormente, certa repetição será necessária para adensarmos mais nos sentidos trazidos pela **A nova crítica**.

A primeira delas foi **Quinze lições sobre arte e história da arte: homenagens e equações**. Foi uma ação-intervenção realizada por Frederico Morais durante a manifestação **Do corpo à terra**.

Slide 1 – Quinze lições sobre arte e história da arte: homenagens e equações. Diapositivo 4: fixação da lição 12.

Fonte: acervo do Museu de Arte da Pampulha.

a utopia museal em A Nova Crítica de Frederico Morais.

Apropriando-se de espaços do entorno do Palácio das Artes, sobretudo do parque municipal de Belo Horizonte, Morais elencou na paisagem urbana elementos cotidianos para relacioná-los a conceitos, obras e artistas. A apropriação era feita por meio da instalação de placas com uma imagem do lugar e com um pequeno texto abaixo indicando a homenagem a um artista ou uma equação.

As homenagens a artistas trazem ideias trabalhadas por eles em suas obras e produção teórica e as equações são como esquemas de conceitos que tratam da maneira pela qual a arte pós-moderna se manifestava. Mesmo que as homenagens fossem direcionadas a artistas modernistas e das vanguardas históricas, Brancusi, Breton, Duchamp, Schwitters, Malevitch e Mondrian, elas buscam familiarizar as formas de arte produzidas pela vanguarda pós-moderna que se manifestava em **Do corpo à terra**. Ainda fazia referência ao crítico francês Jean Clay e a Gaston Bachelard.

A prática docente de Frederico Morais se manifesta em **Lições So-**

bre arte e história da arte, porém, sua proposta não consiste em receber lições como em sala de aula, mas experimentá-las, caminhando pelo parque, observando elementos presentes no cotidiano. As lições espalhadas pelo parque são um exercício de aprendizado, exercício físico, corporal, “O corpo é motor da obra” como ele próprio defende, um exercício de arte.

Foto 1 – Quinze lições sobre arte e história da arte: homenagens e equações. Lição 6.

Fonte: (MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, 2008)

Amparado nas ideias trazidas pelos artistas homenageados, Moraes desenvolve suas lições partindo dos movimentos do mundo “arte cinética: ‘não é o que se move, mas a consciência da instabilidade do real’” e da capacidade criadora e vital do indivíduo “‘imaginar é sempre maior que viver’. Imagino, logo existo.” para falar de arte: “Arte = tensionar o ambiente”, “Arte = exercícios perceptivos”, “Arte = liberdade”, “Arte total = inespecificidade de todas as artes”, “Arte = vida”. As equações são formulações de equivalência daquilo que pode ser arte.

Quinze lições sobre arte e história da arte: homenagens e equações foi uma proposta crítica que se manifesta como arte e se volta para contribuir com a formação do público, agora considerado como agente do processo artístico. A crítica não se volta apenas para arte, mas é responsável por propor e dividir ferramentas de relação com a arte para aquele público. As chaves críticas não pertencem exclusivamente ao especialista, elas estão no cotidiano e estão compartilhadas.

É a partir dessa ação que Frederico Moraes vai derivar outra obra, o conjunto de imagens em diapositivos que apresenta e documenta a ação. Recebendo o mesmo título (MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, 2010, p. 140), no conjunto de diapositivos é apresentado como **A nova crítica 0** (zero). Dessa denominação, podemos considerar que **Quinze lições sobre arte e história da arte: homenagens e equações** foi entendida posteriormente por Frederico Moraes como marco inicial para **A nova crítica**. A obra visual é composta por 33 imagens, apresentando o processo de montagem, as lições e outras conceituações que as reiteram.

Apesar de **Quinze lições sobre arte e história da arte** ter caráter inicial na produção de uma crítica criadora, ela não foi a primeira ação de Frederico Moraes que recebeu o nome de **A nova crítica**. A expressão foi empregada, pela primeira vez, referindo-se à a exposição que realizou na Petite Galerie em julho de 1970 no Rio de Janeiro. **A nova crítica** fazia parte do **Projeto agnus dei**

[...] uma proposição de Frederico Moraes a ela [Tereza Simões] e aos artistas Cildo Meireles e Guilherme Magalhães Vaz. Durante uma semana, cada um dos três artistas apresentaria obras que, posteriormente, seriam discutidas por Frederico Moraes por meio de traba-

lhos, e não textos, produzidos pelo crítico e exibidos no mesmo espaço. Aconteceu no dia 18 de julho, na sequência do fechamento da exposição de Cildo Meireles a mostra que chamava-se, assim, **A nova crítica** [grifo da autora] (REBOUÇAS, 2017, p. 231).

A exposição **A nova crítica** era a resposta crítica de Frederico Moraes às obras expostas individualmente pelos artistas. Tratava-se de uma apropriação das obras de arte para uma segunda etapa de criação feita pelo crítico. As obras eram postas em relação direta com a crítica, elas dividiam o mesmo espaço e cresciam juntas. Apresentamos abaixo as ações críticas de Frederico Moraes para cada uma das obras.

Slide 2 – Agnus Dei. Diapositivo 12: crítica à obra de Cildo Meireles.

Fonte: acervo do Museu de Arte da Pampulha.

Inserções em circuitos ideológicos: projeto Coca-Cola, de autoria de Cildo Meireles, tem como crítica ser expostas junta de quinze mil garrafas de Coca-Cola; as fotografias da ação **Tiradentes: totem-monumento ao preso político**, realizada em **Do corpo à terra**, na qual dez galinhas foram queimadas vivas, a nova crítica foi a fixação, ao lado das imagens, de dois textos do antigo testamento que tratam do ato de sacrifício por Abraão e Moisés e da imagem de autossacrifício de um monge budista no Vietnam.

Plano-piloto da futura cidade lúdica:

Para o trabalho de Thereza Simões Telas Brancas/Lâmina, a crítica consistiu em ação semelhante à da artista. Simões instala uma tela branca em espaço público, a artista escolheu o saguão da Central do Brasil, onde não sofreram intervenção e estavam sob vigia. Moraes as levou para três mictórios públicos no Rio de Janeiro, uma tela retornou inteira e rabiscada, outra foi destruída e os restos expostos, a terceira desapareceu. Para o trabalho Carimbos, apresentado também em **Objeto e participação**, no qual a artista carimbava frases de Luther King, Malcom X e outros dizeres como “*Fragile*”, “*Verboten*”, a nova crítica foi a produção de carimbos para serem mandados para o exterior com a frase “Brasileiros retornem”.

Slide 3 – Agnus Dei. Diapositivo 30: crítica à obra de Thereza Simões.

Fonte: acervo do Museu de Arte da Pampulha.

Para o trabalho de Guilherme Vaz, **Documento de apropriação**, no qual o artista se apropriava dos visitantes que lessem o documento, a nova crítica foi a reversão da apropriação, anulando o documento do artista e convidando os visitantes a pensar nas pessoas que ficaram de fora da galeria.

Eu, Frederico Moraes, 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

a utopia museal em A Nova Crítica de Frederico Moraes.

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 território nacional.

Rio de Janeiro, 18 de junho, era de aquário, 1970. (MORAIS, 1970a)

Slide 4 – Agnus Dei. Diapositivo 37: crítica à obra de Guilherme Vaz.

Fonte: acervo do Museu de Arte da Pampulha.

Agnus dei é um nome para o projeto que nos levanta questões sobre a proposta crítica. *Agnus Dei* (Cordeiro de Deus) na religião cristã é uma ação de presença do divino no mundo real, sua comunhão e sacrifício. Para nós torna-se potente essa relação de sentido ao pensar que a proposta de Frederico Moraes para os trabalhos dos artistas estabelecia um processo de aproximação da arte às experiências do cotidiano, o sistema Coca-Cola, versículos bíblicos, a guerra do Vietnam, ou mesmo o mictório, como um ato de compartilhamento, comunhão e ao mesmo tempo sacrifício de uma ideia de arte, que não deveria mais manter-se intocável e sim manifestar-se e relacionar-se com o mundo.

A exposição tinha duração prevista de quatro horas, mas foi finalizada a partir da informação de que a polícia estava a caminho para fechá-la. Foi uma experiência

Plano-piloto da futura cidade lúdica:

curta, mas única na medida em que evidencia a dimensão crítica do ato de expor arte e reposiciona essa ação frente à arte pós-moderna.

Dessa exposição também se desdobra uma obra visual. Assim como **Quinze Lições** baseia-se na ação prévia, tendo o aspecto de registro. A obra visual intitulada **Agnus Dei**, no inventário do Museu de Arte da Pampulha (MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, 2010, p. 140), no primeiro diapositivo é apresentada como **A nova crítica 1**.

Composta por 42 imagens que apresentam cada uma das ações críticas realizadas, relacionando-as às obras apresentadas pelos artistas. No diapositivo, a descrição de cada ação era denominada de “Nova Crítica”. Esse aspecto reforça a nossa percepção de que Frederico Moraes considerava **A nova crítica**, não somente como uma série de obras audiovisuais, mas como um processo investigativo próprio de criar diferentes formas de realizar crítica expandindo a prática textual. O contexto ao qual o crítico submetia a arte era efetivamente sua crítica. Assim como a arte a crítica buscava o campo da experimentação sensível para desenvolver.

Slide 5 – Agnus Dei. Diapositivo 18: nova crítica à obra de Cildo Meireles.

Fonte: acervo do Museu de Arte da Pampulha.

Apesar de ter realizado essas duas obras visuais a partir de experiências anteriores, Frederico Moraes irá produzir **Memória da paisagem** e **O pão e o sangue de**

a utopia museal em A Nova Crítica de Frederico Moraes.

cada um primeiro. Elas são as primeiras proposições críticas que foram concebidas para serem efetivamente obras audiovisuais.

Morais considera que **Memória da paisagem** foi o primeiro audiovisual e o primeiro a receber o nome de **Nova crítica** (MORAIS, 2019), sendo tratado como **A nova crítica 2**. O trabalho consiste na sequência de 81 imagens na qual há uma narração, pelo autor, de um texto próprio que trata da crítica e do crítico de arte. Questiona a crítica como o lugar de condicionamento da criação a leis e princípios e a propõe como atividade criadora que multiplica o sentido da obra. Segue a transcrição:

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

Memória da paisagem... da paisagem... da paisagem...

Uma poética dos materiais...

Comparado ao engenheiro, o artista parece muitas vezes como um *bricoleur*. “As formas primárias dos artistas são muitas vezes menos admiráveis que as formas primárias da indústria”, Michel Ragon.

Memória da paisagem... da paisagem... da paisagem... da paisagem...

Memória da paisagem...

Uma certa tensão, é o mundo resistente dos materiais.
(MORAIS, 1970b)

O áudio da obra alterna silêncio, narração e barulhos da cidade em atividade, como bate-estaca, badaladas de um relógio público, sons de ferramentas.

As imagens alternam entre registros de obras de arte de quatro artistas, Resende, Baravelli, Fajardo e Nasser, em exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e registros de canteiros de obra, estruturas de construções civis, paisagens da cidade do Rio de Janeiro, alteração antrópica da paisagem como escavações, terra revirada e ferramentas de trabalho.

Slide 6 – Memória da paisagem. Diapositivo 7: interior, MAM Rio de Janeiro.

Slide 7– Memória da paisagem. Diapositivo 8: interior, MAM Rio de Janeiro.

Fonte: acervo do Museu de Arte da Pampulha.

Na narração, em alguns momentos declama “memória da paisagem, da paisagem” ao aparecerem as imagens dos canteiros de obras e as imagens do museu. Ao longo do audiovisual ocorre uma inversão, de início os barulhos da cidade acompanham as imagens da cidade e as imagens do interior do museu são apresentadas em silêncio, em determinado momento os ruídos começam a invadir as imagens do museu e, ao fim, as imagens das formas e material industrial presentes em céu aberto na cidade aparecem no silêncio.

Em um dos últimos slides, Moraes apresenta sua proposta: “Um programa de atividades para o novo Museu de Arte Moderna: promover visitas guiadas ao vasto salão de exposição da cidade: canteiros de obras, ruas, praias, jardins públicos, favelas.”

Slide 8 – Memória da paisagem. Diapositivo 80: Proposta para o novo museu de arte moderna.

Fonte: acervo do Museu de Arte da Pampulha.

O pão e o sangue de cada um, apresentada como **A nova crítica 3**, é composta por 83 imagens, inicia-se com a narração e a imagem estática de uma mulher cheirando um peixe na feira. O texto, também narrado e escrito pelo autor, trata dos trabalhos artísticos que se manifestam fora dos espaços institucionalizados da arte, que se apresentam de forma nômade e anônima, à margem do sistema. Moraes, identificando tais procedimentos como uma provocação, entende que tal arte subverte a lógica protetiva do museu, podendo, a qualquer momento, sofrer com procedimentos de repressão.

“O lixo da rainha é igual ao de todo mundo, se não for recolhido logo, começará a cheirar muito mal.” Essa declaração do chefe 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, muito das propostas dos artistas de hoje.

Talvez, foi dito, porque certas obras de arte atuais, se ficarem muito tempo expostas, começarão a feder e incomodar os espectadores. Mesmo fedendo, porém, o lixo tem no museu a proteção da cultura oficial. Deslocar o objeto de seu meio para dentro do museu, retirá-lo

Plano-piloto da futura cidade lúdica:

da banalidade de um depósito de produtos sanitários, urinol de Duchamp, é elevá-lo a condição de arte.

Inversamente, tirar o objeto do museu e sua aura é subverter a ordem e a linguagem. Deste modo, fazer uma arte nômade e anônima, isto é, à margem do sistema, invendável e irrecuperável, pode ser considerada uma provocação. A repressão não tardará. A arte selvagem terá por perto sempre a polícia ou o lixeiro. (MORAIS, 1970c)

Slide 9 – O pão e sangue de cada um.
Diapositivo 2.

Slide 10 – O pão e sangue de cada um.
Diapositivo 5.

Fonte: acervo do Museu de Arte da Pampulha.

Após a locução do texto crítico, o áudio passa a emitir sons produzidos pela voz humana como gemidos, gritos, sussurros e sons percussivos como batidas, sons de água caindo.

A crítica proposta parte de registros dos trabalhos de Artur Barrio:

- **SITUAÇÃO.....CIDADE.....Y.....CAMPO.....(1970);**
- **RITUAL-1970;**
- **DEFL – SITUAÇÃO- +S+RUAS ...**
- **SITUAÇÃO AMBIENTE K (1970);**
- **SITUAÇÃOORHHHHH.....1969;**
- **SITUAÇÃO T/T;**
- **1.....1970;**
- **P.....H.....1969.**

Às imagens das situações de Barrio são acrescidas imagens de feira, com frutas, verduras, carnes, peixes e frutos do mar; imagens de *outdoors* com publicidade da época; imagens do cotidiano, paisagens do Rio de Janeiro; imagens de obras de artistas do passado como Goya e Siqueiros; e imagens diferentes de um mesmo casal.

O pão, a carne e o sangue circulam pelo cotidiano, por Goya, Van Gogh, ou Picasso, pela publicidade, por Barrio. Mas na arte ela se opõe à publicidade, na primeira evidenciam-se violências, a fome ou um certo terror, na segunda há uma naturalização da violência ou mesmo uma complacência. De maneira comparativa, vai mostrando como as imagens da publicidade vendem a ideia de tranquilidade e felicidade que não se relacionam à vida onde a carne apodrece e o pão perece. A arte feita da mesma matéria demonstra como a vida continua nas guerras travadas, na fome de quem só come batatas, no gato que mata um pássaro, nos papéis higiênicos que desaparecem.

*Slide 11 – O pão e sangue de cada um.
Diapositivo 16.*

*Slide 12 – O pão e sangue de cada um.
Diapositivo 49.*

Fonte: acervo do Museu de Arte da Pampulha.

Slide 13 – O pão e sangue de cada um.
Diapositivo 54. (Picasso)

Slide 14 – O pão e sangue de cada um.
Diapositivo 69.

Fonte: acervo do Museu de Arte da Pampulha.

Os animais inflados felizes amarrados, o martírio adorado de um São Sebastião preso pelos braços, a violência banalizada é confrontada pela arte, uma trouxa ensanguentada dependurada por um gancho de açougue, jogada em uma esquina ou à margem do Rio Arrudas, que surpreende e assustam o transeunte na sua rota cotidiana fazendo lembrar dos indigentes (presuntos) mortos no contexto de um Estado que violenta seus cidadãos.

Frederico Morais, dá a essa sequência de imagens um contorno de viscerabilidade, pelas formas, cores e textos que apropria da publicidade; pela violência a qual o trabalho de Barrio remete, nos apresenta a violência novamente na vida cotidiana, nas relações, dizeres e diretamente ao contexto de ditadura militar.

Slide 15 – O pão e sangue de cada um.
Diapositivo 34.

Fonte: acervo do Museu de Arte da Pampulha.

Slide 16 – O pão e sangue de cada um.
Diapositivo 30.

Slide 17 – O pão e sangue de cada um.
Diapositivo 32.

Fonte: acervo do Museu de Arte da Pampulha.

4.1 PERCEPÇÕES SOBRE A NOVA CRÍTICA

A nova crítica se concretiza como possibilidade ao exercício da crítica de arte no contexto de emergência da arte pós-moderna. Diferente da produção crítica realizada até aquele período, mesmo aquelas que se dedicavam a acompanhar a vanguarda da pós-modernidade, que se manifestava apenas pelos meios tradicionais. Trabalhamos no capítulo anterior a maneira pela qual **A nova crítica** se relacionava à crítica de Mario Pedrosa, Mario Schenberg e mesmo em relação à produção teórica de outros artistas. Porém, os métodos utilizados por Frederico Moraes foram únicos e produziram importante referência para se pensar a crítica de arte.

Como já explicitamos, o contexto de emergência da arte pós-moderna foi caracterizado pela indeterminação da atividade artística, pela experimentação, pela possibilidade de ser surpreendido a qualquer momento. A crítica não poderia permanecer como atividade que abordava a obra de arte a partir de conceitos predeterminados. A incapacidade da crítica de dar conta das rápidas mudanças que deixavam qualquer conceito determinante de análise insuficiente coloca-a em crise nesse período. **A nova crítica** emerge nesse contexto de produção e entendimento de novas formas de arte e Frederico Moraes, percebendo a necessidade da permanência da atividade crítica, vai propor outra forma de exercê-la: de maneira aberta e não judicativa.

A maleabilidade do papel assumido por Frederico Moraes, 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

Plano-piloto da futura cidade lúdica:

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. (CHAGAS, 2012, p. 88)

A maleabilidade de que trata Tamara Chagas se deu pela diversidade de atividades nas quais Frederico Moraes se envolveu desde o final dos anos 1950. Das atividades do movimento cineclubista de Belo Horizonte à manifestação **Do corpo à terra**, Moraes incorporou formas de fazer aproximando a crítica à arte, colocando a primeira na mesma dinâmica experimental da outra. A autora ainda traz um elemento central: **A nova crítica** possui alicerce no ato criador.

Aqui entendemos que o ato de criação acontece como resposta a uma necessidade, a necessidade direcionando à invenção e à criação e não à reflexão (DELEUZE, 2016, p. 333). Esta é uma das modulações d'**A nova crítica**: deixar de operar na reflexão sobre a obra de arte a partir de conceitos e categorias já estabelecidos, para se tornar uma resposta à necessidade criada pela obra de arte.

A nova crítica se manifesta como ato de criação que se organiza a partir do audiovisual, na articulação entre imagens, textos e áudio. Tal articulação já havia sido discutida por Frederico Moraes em seus textos publicados na **Revista de Cinema**, apontando elementos que utilizaria para seus audiovisuais: ritmo, música, literatura e narração; mobilizando aspectos afetivos e poéticos para a proposição de sua crítica. A crítica, como criação, ganha o formato de poesia visual que articula elementos sensíveis em dado ritmo, apropriando-se da arte e dos elementos da vida na qual a crítica, propriamente dita, se estabelece como metalinguagem.

Manifestando-se como resposta à necessidade mobilizada pela arte, **A nova crítica** é criação que utiliza dos métodos da arte pós-moderna. A prática da apropriação e a tendência à arte coletiva descritas por Hélio Oiticica, na qual todos participam da obra e todos tomam iniciativa, também será base para sua proposição. Nesse contexto, a crítica também se torna arte e, por isso mesmo, metalinguística.

Não à toa, como explicitado também por Tamara Chagas e outros pesquisadores, Moraes irá encontrar na poesia de João Cabral de Melo Neto a possibilidade da

crítica de arte que se manifesta como poesia. Para Frederico Moraes, as poesias de João Cabral de Melo Neto que se ocupam a falar de artistas e obras de arte também tinham valor como crítica e toma esse aspecto como precedente importante em seu exercício de buscar alternativas à crítica de arte.

Cada um dos audiovisuais de que tratamos aqui é desdobramento de obras de outros artistas. Eles partem da provocação dada pela arte, fundamentando-se no diálogo do crítico com a obra e com o artista. A criação crítica de Frederico Moraes parte da experiência apreendida, privilegiando a prática como etapa precedente ao pensamento, da “experiência vivida, real, com suas opiniões, seus desejos e contaminações” (REBOUÇAS, 2017, p. 246).

Em sua defesa da crítica como criação, [Frederico Moraes] considerou o diálogo e o olhar como recurso para o saber crítico, como atitudes mais eficientes que qualquer aparato teórico, filosófico, epistemológico. **A nova crítica** evidencia-se como possibilidade de superação de um exercício autoritário, aproximando-se do artista, atuando como desdobramento da obra, enquanto adquiria ela mesma o caráter de arte: múltipla e polifônica. (NEVES, 2014, p. 319)

Essa característica presente na crítica de Moraes, e expressa de maneira potencializada nos audiovisuais d’**A nova crítica**, apontam para a possibilidade de uma crítica que não se apoie mais na faculdade de julgar, tornando-se aberta. O trabalho de arte criticado não era decalcado em estruturas de pensamento pré-estabelecidas, mas colocado em relação à obra: seja com materiais de construção, *outdoors* publicitários, paisagens de um parque ou com versículos bíblicos. Amplia-se a possibilidade de leituras da arte relacionando-a a diferentes contextos (inclusive inimaginados pelo artista), intensificando as trocas da arte com as experiências presentes na vida, no cotidiano.

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. (CHAGAS, 2012, p. 115)

O recurso utilizado por Frederico Moraes para pensar a crítica de arte aberta e não judicativa foi assumir o ato de criação mobilizado pela própria arte. Essa postura modifica o direcionamento de ação da crítica. Mario Schenberg, ao fazer a crítica de **A nova crítica**, evidência de maneira clara essa mudança: Moraes “substitui assim o processo analítico da crítica por uma nova síntese, fruto de uma ressonância lírica e intuitiva”. De análise, decomposição a partir de critérios estabelecidos, para síntese, criação a partir da arte, em “equilíbrio dinâmico entre qualidades intelectuais e intuitivas” (SCHENBERG, 1973).

A nova crítica opera entre dicotomias como: inteligência e intuição, crítica e obra de arte, crítico e artista e outras. Ela utiliza de características da obra de arte para deixar de ser judicativa e determinista. Dessa forma, ela também está suscetível à apropriação e à crítica. Também assume a subjetividade do crítico e a transitoriedade da crítica. Fazendo-se presente no sistema da arte, circula pelas exposições, museus e salões de arte. Entra em diálogo com o público, valorizando suas experiências de vida. E movimenta a crítica de arte estabelecida. Operar entre dicotomias é embaralhar essas relações duplas, criando contextos de experiência e pensamento sobre o fenômeno artístico. Nesta dissertação, elencamos três desses embaralhamentos para aprofundarmos mais nas movimentações produzidas pela **A nova crítica**.

4.2 EMBARALHAMENTOS (OPERAR NAS DICOTOMIAS)

4.2.1 Arte = vida

As quatro **Novas Críticas** com as quais estamos trabalhando marcam a postura do crítico militante que encontramos na trajetória de Frederico Moraes. Elas também apresentam e sustentam o ideário de sua crítica (“O crítico de hoje não julga”), como faz ver a produção artística que apoia, fazendo-a circular por meio da crítica. A experiência com os audiovisuais em si talvez não estabeleça uma experimentação que busque o embaralhamento arte-vida, mas a questão se faz presente. **A nova crítica** defende a proposta da arte que se mistura com a vida e aqui traçaremos essas conexões. Porém é importante destacarmos que a ideia de recondução da arte à vida

não é novidade trazida por Frederico Moraes, sendo importante pontuarmos alguns precedentes.

A ideação de se propor o (re)embaralhamento da arte à vida encontra-se no movimento das vanguardas históricas europeias do início do século XX. Bürger (2012, p. 96 e 102) nos aponta que aqueles movimentos europeus de vanguarda são definidos pelo ataque à arte burguesa autônoma de produção e recepção individual, afastada da práxis vital, propondo que a arte devesse novamente se tornar prática e coletiva, direcionada para função da arte dentro da sociedade.

Sobre a proposição das vanguardas históricas, Ricardo Fabbrini nos propõe a divisão em duas tendências que intentarão, por meios diferentes, reaproximar arte e vida.

[...] a [tendência] das vanguardas futurista, construtivista ou da escola da Bauhaus, que com sua fé na máquina, visavam pela estandardização dos protótipos formais criados pelos artistas, disseminar a arte no cotidiano; [...] a das] vanguardas de raiz dadá-surreal, que, apostando no enguiço da máquina, intentavam pela poetização do gesto, ou seja, pela apreensão da irrupção súbita do “maravilhoso” no cotidiano (ao modo do acaso poético surrealista), a mescla entre arte e vida. (FABBRINI, 2014, p. 43)

A atividade dessas duas tendências vanguardistas se baseava na utopia do poder transformador revolucionário da arte. Porém, como o próprio autor nos coloca, com a mudança do centro da modernidade artista da Europa para Nova York, a vanguarda que se desenvolve nesse contexto nos anos 1960 e 70 permanece em crise, “uma arte de vanguarda pós-utópica, ou seja, destituída de qualquer função prospectiva, uma vez que a arte desse período não se voltava mais para o futuro, região do inesperado e da esperança” (FABBRINI, 2012, p. 33).

Porém, o contexto brasileiro é fortemente diferente. Tanto na emergência de uma vanguarda ativa na década de 1960, preconizando certa separação do referencial modernista, visto na própria elaboração da ideia da arte pós-moderna por parte de Mario Pedrosa, sendo portanto, a nosso ver, a vanguarda de uma pós-modernidade,

como na sua crise, em meados da década de 1970, identificada por Frederico Moraes em seu livro **Artes Plásticas: crise da hora atual** (1975) como consequência do processo de endurecimento, cerceio de liberdades e exílio de intelectuais e artistas no contexto da ditadura militar no Brasil.

Portanto, parece-nos evidente, pelo já trabalhado nessa dissertação até aqui, que no contexto de gestação e execução d'**A nova crítica** havia uma vanguarda em ação que tinha também como horizonte a ideia de reconciliação entre arte e vida. Porém, consideramos que, se ela não chegou a produzir uma terceira via, ao menos não se polarizou, escolhendo apenas um referencial nas duas tradições apontadas por Fabbrini.

Trouxemos anteriormente que Frederico Moraes considera em determinado momento que o texto **Arte Necessidade Vital** de Mario Pedrosa se tornou uma espécie de programa em sua prática. Parece-nos interessante percorrer um pouco essa pista apontada por Moraes para elaborarmos o sentido do embaralhamento arte = vida defendido nesse contexto. O movimento é interessante: antes de elaborar sobre a reconciliação entre arte e vida, há a defesa da ideia de que a arte é vital à humanidade. Em seu texto, Pedrosa trabalha a ideia de que, potencialmente, todo ser humano é um criador e que arte não está restrita às criações artísticas institucionalizadas no sistema da arte (museus, exposições, galerias).

[As artes] estão presentes onde quer que os homens façam uso da mão e dos olhos, dos sentidos e do coração, simultaneamente, para dar forma a qualquer coisa que não seja de utilidade imediata; sejam movidos pelo simples prazer de fabricar algo, ou mesmo só para extravasar impulsos inconscientes. (PEDROSA, 2015, p. 66)

Nessa abordagem, Pedrosa amplia a possibilidade da produção de artes a todo ser humano em qualquer contexto, sendo a dimensão corporal e sensorial centrais nesse processo. “Em essência, a atividade criadora repete a incessante recriação da vida no organismo” (PEDROSA, 2015, p. 64). A arte, nesse sentido, está entranhada no aspecto vital do próprio organismo, nas sensibilidades e na relação com o ambiente. Arte é necessidade vital, pois está ligada à maneira como o organismo se apresenta no mundo, sentindo-o, transformando-o e criando-o. Assim, podemos pensar

a utopia museal em A Nova Crítica de Frederico Moraes.

que haja uma modulação no sentido da articulação arte = vida, se comparado ao desenvolvido pelas vanguardas históricas: reconciliar arte à vida torna-se evidenciar que a arte está presente nos processos vitais, e não implica, propriamente, devolvê-la a práticas coletivas e sociais. Isso não significa que haja abandono da dimensão social, ela é trazida como consequência direta, como nos aponta Moraes: “Necessidade vital do homem, a arte é, por isso mesmo, uma necessidade social. [...] O instinto lúdico é vital no homem e sua manifestação e expansão necessárias à própria vida social” (MORAIS, 2008, p. 47).

Essa postura se adequa bem ao apresentado por Hélio Oiticica no **Esquema Geral da Nova Objetividade**. Uma arte ligada à vida se estabelece no real, por isso mesmo, assumirá dada posição frente aos problemas políticos, sociais e éticos. Expressando a vontade (construtiva geral) de criar outros contextos, outras formas de vida, outras realidades. A arte, presente nas práticas vitais, direciona à percepção do mundo e à vontade de se apropriar e criar mundos. Não se trata de apresentar ou representar a realidade, mas de encontrar a arte na realidade, o espaço da arte confunde-se com o espaço da vida. É a ideia que nos traz Frederico Moraes em seu **Manifesto do corpo à terra**:

A vida que bate no seu corpo – eis a arte. O seu ambiente – eis a arte. Os ritmos psicofísicos – eis a arte. A 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. A simples apropriação de objetos, de áreas urbanas e suburbanas, geográficas ou continentais – eis a arte. O puro gesto apropriativo de situações humanas ou vivências poéticas – eis a arte. (MORAIS, 2008, p. 47)

A relação com a ideia de organismo pensa a arte inserida em um ecossistema. A integração entre arte e vida é proposta por Frederico Moraes a partir do seguinte movimento: “É preciso retomar ou recuperar o corpo. E a terra. Entre ambos vive o objeto” (MORAIS, 2008, p. 47). Objeto não é entendido por Frederico Moraes como categoria artística, objeto é uma situação. O objeto estimula o corpo (com seus ritmos fundamentais da vida), amplia sua sensibilidade para reconexão do corpo à terra, ao ambiente e seus fluxos vitais, sentir com todo corpo e sentidos o real. O contexto de liberdade criadora em que seria possível experimentar a criação de novos mundos

seria alcançado a partir da percepção mais completa da realidade presente. Aí encontramos o aspecto utópico da reconexão arte e vida dessa vanguarda no Brasil.

A utopia dessa integração entre arte e vida poderia parecer-nos similar à ideia de poetização do gesto para enguiço da realidade endurecida, de que nos fala Fabbrini. Porém, observamos mais a ideia de educação das sensibilidades para percepção e apropriação dos processos vitais em curso como disparadora da consciência criadora, capaz de conduzir à desalienação e construção de novos mundos. Enquanto a primeira nos remete à ideia de implodir pela inoperância a “racionalidade voltada para os fins” (BÜRGER, 2012, p. 97), a segunda nos dá ideia de criar mudanças, construir. Aqui a vontade construtiva não tem a ver com disseminar na vida produtos prototipados na arte, mas garantir o processo de criação em movimento contínuo. O ato criador reaparece em importância. Os audiovisuais tomam essa direção e apresentam uma crítica de arte defendendo e evidenciando as possibilidades de relação entre arte e vida. Encontramos essa defesa de maneira mais evidentes em dois audiovisuais discutidos a seguir.

Em **Memória da paisagem**, ocorre a mistura dos elementos presentes no cotidiano com as obras de arte expostas no MAM do Rio de Janeiro. Frederico Moraes que considerava as obras de Resende, Baravelli, Fajardo e Nasser “muito limpas”, se interessa em evidenciar que os trabalhos não tinham sido produzidos com os materiais tradicionais da arte, não eram de tela e tinta, nem bronze ou mármore, mas ainda havia plasticidade e certa beleza. Para tanto, no audiovisual, Moraes contamina as obras com a presença do cotidiano de uma cidade em obras. A poética dos materiais, areia, brita e fios poderiam compor obras de arte e esses materiais estavam presentes no lado de fora do museu, associados aos barulhos da cidade, do bate-estaca aos badalos de um relógio. “a relação era essa, não havia muita diferença entre o que estava dentro do museu e o que estava na rua... Porque os materiais eram os mesmos, as estruturas, etc. e tal. Então, você começa a captar um tipo de beleza que tá na rua, no seu pé.” (MORAIS, 2019). Essa sensibilidade que Moraes evidencia em **Memória da paisagem** e o museu expunha uma memória organizada de uma paisagem urbana confusa. Uma paisagem urbana e confusa onde é possível encontrar arte.

A sua proposição final “promover visitas guiadas ao vasto salão de exposição da cidade” marca a existência da arte na vida, no cotidiano, e se apropriar da arte presente na realidade.

Foto 2 – Quinze lições sobre arte e história da arte: homenagens e equações. Lição 7.

7. ARTE TOTAL = inespecificidade de tôdas as artes.

Fonte: (MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, 2008)

Foto 3 – Quinze lições sobre arte e história da arte: homenagens e equações. Lição 12.

12. CONTRA - ARTE/ CONTRA - NATUREZA – Onde a arte? Onde a natureza?

Fonte: (MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, 2008)

Plano-piloto da futura cidade lúdica:

Quinze lições sobre arte e história da arte: homenagens e equações enquanto ação em si já é um movimento de encontrar arte na vida: percorrer um parque, escolher locais e propor aprendizados sobre arte. A atividade já é a experimentação de arte na vida. O audiovisual prolonga a ação ocorrida e as lições ainda permanecem em circulação. Algumas lições tratam de maneira direta a relação entre arte e vida, vejamos exemplos delas.

A arte está em totalidade na vida e pode ser qualquer coisa, no ecossistema formado pela grama e plantas, pelas pessoas deitadas, sentadas e a caminhar. Participar da paisagem mutável e perceber o ritmo da vida: lá está a arte. Ela então não se distingue da natureza, são elementos do mundo, estão disponíveis para atingir a sensibilidade e estimular a criação. Ela se baseia em exercitar a percepção, sentir o mundo, o ambiente. Perceber a vida, acompanhar seus impulsos de criação.

Foto 4 – Quinze lições sobre arte e história da arte: homenagens e equações. Lição 11.

11. ARTE = TENSIONAR O AMBIENTE
Tensionar o ambiente - treinar a percepção.
Arte = exercícios perceptivos.

Fonte: (MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, 2008)

Foto 5 – Quinze lições sobre arte e história da arte: homenagens e equações. Lição 15.

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.

Fonte: (MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, 2008)

a utopia museal em A Nova Crítica de Frederico Morais.

4.2.2 Crítica e criação

O embaralhamento arte = vida é desenvolvido na ideia de acompanhar o ritmo criador da vida, na qual também se encontra a arte, ele dá ainda mais força à ideia de crítica criadora. A crítica que acompanha a arte estará também imersa na vida e, por isso mesmo, pode ser um ato de criação, embaralha-se, portanto, crítica e criação.

Obviamente, a crítica sempre manteve relação com a criação artística. Uma acompanha a outra no acontecimento. Mas havia um problema central para a crítica no contexto de Frederico Moraes: o julgamento estético. Até aquele momento, ao crítico cabia julgar quais criações eram relevantes e mereciam atenção. O julgamento se dava a partir de critérios estéticos, muitas vezes de parâmetros apenas formais, pretensamente objetivos, que seriam capazes de orientar o crítico na avaliação da obra de arte.

Em seu livro **Artes plásticas: crise da hora atual** Moraes utiliza como exemplo para o ideário da crítica judicativa o crítico Euryalo Canabrava, que escreveu em 1963 o livro **Estética da crítica**. Destaca a posição de Canabrava que entendia a crítica como a atividade de laboratório na qual são empregadas fórmulas para a realização de experimentos controláveis, a criação seria submetida a uma análise a partir de regras estéticas e leis de composição (MORAIS, 1975, p. 45).

A crítica atuava separada da criação (de maneira dicotômica), na metáfora do laboratório era estéril. O papel que cumpria era mais a de confirmação de critérios e uma estereotipação (decalque) do que deveria ser a arte. Essa forma de crítica colocava-se hierarquicamente superior à criação, definindo de maneira unidirecional a própria ideia de arte.

Essa expressão crítica no contexto de indeterminação da arte, como já pontuamos anteriormente, torna-se precária. Seus critérios não são capazes de acompanhar as transformações do campo artístico. Ao manter-se separada e intocada, não era possível trabalhar com uma arte que estava se manifestando como processo ou consequência da relação com a vida. Sua limitação analítica, de certo modo, exclui toda expressão artística que foge de um padrão esperado, dessa forma, atuando como um censor.

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 cânones 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, 1975, p. 26)

A arte pós-moderna, aqui caracterizada pela definição de guerrilha artística, bagunça a posição dos agentes no campo da arte. Na crítica judicativa, o crítico não está disposto a perder sua posição hierárquica. Essa é a ideia que Moraes desenvolve sobre essa crítica, e citando Eduardo Portela reafirma: “o crítico que tem a pretensão de controlar critérios não passa de um sensor do SNI” (MORAIS, 1975, p. 46). Uma comparação forte para o contexto de repressão à liberdade de criação. Em um Estado cada vez mais opressor, caberia também ao crítico a defesa da arte e toda sua capacidade experimental e criativa, atuar como um censor seria de certo modo corroborar com o processo político em andamento.

A postura foi, então, abraçar a indeterminação dos papéis, permitir estar vulnerável a proposição dos artistas. Frederico Moraes vai se referenciar em Argan para tratar o julgamento como a ação de encerrar a obra de arte e, em oposição, trazer a participação como etapa necessária para que o crítico, recusando a relação hierárquica e opressora, crie outros critérios a partir da arte. Esses critérios, parciais e limitados, serão transitórios e contribuirão para apropriações múltiplas da arte. “A crítica aberta, portanto, é aquela que não busca na obra de arte apenas um sentido, mas a sua multiplicidade, que não pretende submeter a obra a um controle rígido e mesquinho” (MORAIS, 1975, p. 48).

Assume-se a possibilidade de entender a atividade crítica, mesmo a crítica escrita, como criação. No caso criação de critérios, assumindo a subjetividade do crítico no encontro com a obra de arte. Porém, a criação textual está em outra estrutura e mantém certa separação da arte; nesse sentido, Frederico Moraes dá um passo além.

Valendo-se de Roland Barthes e sua *Nouvelle Critique*, Frederico Moraes demonstra a possibilidade de (con)fusão dos papéis de crítico e artista.

[Toda crítica] “não é tábua de resultados ou um campo de julgamento, mas essencialmente, atos intelectuais perfeitamente engajados na existência histórica e subjetiva de quem a exerce. 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. (MORAIS, 1975, p. 49)

Barthes se ocupou de elaborar sobre a crítica literária, não está no seu horizonte que as demais artes poderiam se valer da sua proposição. Frederico Moraes recorre a ele e outros referenciais para elaborar conceitualmente **A nova crítica**. É importante destacar novamente o movimento da atividade de Moraes: da prática para teoria. Mesmo com a coincidência nominal e de estratégia de atuação, **A nova crítica** não se baseia na *Nouvelle Critique*.

Eu não gosto muito de teoria não. Eu tenho uma prática e essa prática foi ganhando um sentido, um significado, uma ordem, uma coisa puxando a outra e tal. Então, o que eu posso contar, é como eu cheguei a isso né? Deixando de lado assim os autores que li, mas eu nunca li nada especificamente com essa ideia de..., com exceção do livro de Roland Barthes: *La Nouvelle Critique*, mas, na verdade, quando eu fiz os primeiros audiovisuais, eu ainda não tinha lido o Barthes. (MORAIS, 2019)

Como quisemos apresentar anteriormente, em sua trajetória, Frederico Moraes desenvolve ferramentas e formas de trabalho que vão ser presentes e serão indicadores para as movimentações realizadas para **A nova crítica**.

A nova crítica instaura o embaralhamento da crítica com criação, ela é os dois elementos simultaneamente. Na dinâmica proposta por Frederico, a crítica é co-criação: para uma arte com tendência ao coletivo, o crítico, assim como o público, tem a possibilidade de participar da criação da obra desdobrando seus temas, assuntos, sentidos, formas e conceitos. A criação é o ato mobilizado que retira o crítico da relação hierárquica opressora. Ele a produz como uma exigência ao demandado pela arte.

Dessa forma, podemos perceber uma aposta na própria arte, como possibilidade de um exercício crítico que também fosse exercício de liberdade criadora e de multiplicação de sentidos. Utilizar da expressão artística pós-moderna para poder dar conta de todas as suas infinitas possibilidades é também uma crença no papel da arte como forma indispensável para se pensar a realidade, além de defender o poder do ato criador como alternativa de ação ao desejo de transformação de uma realidade mais embrutecida e de cerceamento de liberdades.

Evidentemente, os quatro audiovisuais são expressões da crítica como criação. Todos eles dão vazão ao impulso criador exigido pelo contato com a arte. **Agnus Dei – A nova crítica 1**, em alguns momentos, trabalha com as mesmas matérias das obras que critica, a criação se dá inclusive espacialmente, ocupando o espaço de exposição, privilégio da obra de arte em princípio. Em **Memória da paisagem**, introduz e defende sua proposição “o crítico hoje não julga, cria”; o audiovisual se desenvolve como crítica ampliando as possibilidades de entender um conjunto de obras em exposição e como criação, atingindo a nossa percepção. **O pão e o sangue de cada um** nos traz a tarefa desafiadora de criar a partir da arte de Barrio, com materiais precários, em situações efêmeras, uma arte anárquica que não ocupa os espaços tradicionais. A criação de Frederico compara imagens, cria uma situação visual em que a visceralidade e agressividade das situações realizadas por Barrio, confrontam o bem-estar vendido nas publicidades. A crítica como criação direciona a outra experimentação com a arte que critica. Ela pode estabelecer relações que não estão disponíveis na própria obra, ela multiplica as leituras e, simultaneamente, fornece ao público caminhos a serem percorridos.

A crítica que se embaralha com a criação amplia sua presença. Se a crítica escrita estava restrita à circulação em jornal, sobretudo, **A nova crítica** pode ocupar e tensionar espaços que estavam relativamente blindados a seus conteúdos. **A nova crítica** pode estar no mictório de um bar, em um parque público, também em uma galeria de arte, em um salão de arte, em um museu. Os dois últimos, de especial interesse para essa dissertação, trataremos a seguir.

4.2.3 Crítica e musealização

A crítica de arte comumente é ferramenta para o museu. Muitas vezes, ela que vai ratificar artistas, mobilizar critérios e conceitos que servirão de referência, poderá fornecer subsídios para interpretar obras do acervo, será demandada em um júri de salão de arte. Frederico Moraes, ao apresentar quatro de seus audiovisuais no II Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte, recebe grande prêmio. Fica instaurada uma nova relação entre crítica e museu: a crítica é musealizada.

O II Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte (II SNA), foi realizado de 12 de dezembro de 1970 a 12 de fevereiro de 1971, no Museu de Arte de Belo Horizonte, atual Museu de Arte da Pampulha. O salão, que ocorria anualmente, comemorava o aniversário de Belo Horizonte e sua realização tornou-se atribuição do Museu conforme a lei de criação da instituição em 1957. Porém, antes de avançarmos nos acontecimentos do II SNA, cabe fazermos uma breve contextualização da história do museu e dos salões de arte em Belo Horizonte.

O Museu de Arte da Pampulha é criado a partir da crescente demanda por espaços para a arte na cidade, inclusive para realização do salão que, até o ano de 1968, chamava-se Salão Municipal de Belas Artes de Belo Horizonte (SMBA).

O Salão Municipal de Belas Artes foi instituído em 1936 a partir da repercussão da Exposição do Bar Brasil, evento que ocorreu nos porões do Cineteatro Brasil, considerada marco para o estabelecimento da arte moderna em Belo Horizonte, por ser a primeira exposição que aglutinou uma geração de artistas que desenvolviam arte de vertentes modernistas, contrapondo-se à hegemonia da arte acadêmica na cidade (ANDRADE, 2008, p. 28). A realização do salão, a partir de 1937 era, portanto, a oficialização da possibilidade do desenvolvimento da arte moderna em Belo Horizonte. Porém, como nos aponta Andrade (2008, p. 33) a hegemonia da arte acadêmica permanecerá até a década de 1940, quando o prefeito Juscelino Kubitschek suspende temporariamente o salão, realiza a construção do conjunto arquitetônico e paisagístico da Pampulha assinado por Oscar Niemeyer e Roberto Burle Marx e contrata Alberto da Veiga Guignard para a fundação de uma escola de arte na cidade. Mesmo em contexto favorável à ocorrência da arte moderna, ainda assim, as exposições estavam

relegadas a espaços improvisados como o *foyer* do Teatro Municipal da cidade ou outros edifícios. Essa situação se resolve apenas em 1957 com a criação do Museu de Arte de Belo Horizonte.

O Museu foi instalado no edifício do antigo Cassino da Pampulha, projetado por Oscar Niemeyer e compõe o conjunto paisagístico e arquitetônico modernista da Pampulha.

O edifício do cassino, inaugurado em 1943, abrigou sua função original até 1946, quando, por decreto-lei, o então presidente Eurico Gaspar Dutra proibiu os jogos de azar no Brasil. [...] De 1947 a 1957 o edifício permaneceu praticamente abandonado [...]

Em 23 de dezembro de 1957, o então prefeito de Belo Horizonte, Celso Melo de Azevedo, por meio da Lei Municipal nº 671, cria o Museu de Arte de Belo Horizonte, como sede no antigo prédio do cassino. (MENDONÇA, 2013, p. 23)

O projeto de modernização para arte em Belo Horizonte parecia, finalmente, ter chegado a sua situação ideal: um salão anual a ser realizado por um museu inteiramente novo, instalado em uma edificação marco da arquitetura modernista. Porém, como já apontamos por meio da trajetória de Frederico Moraes, no final dos anos 1950 uma geração de jovens (Geração Complemento) já estava tensionando o modernismo centrado na figura de Guignard. Ainda a partir de 1966, com a exposição **Vanguarda brasileira** organizada por Moraes, abre-se o circuito artístico da cidade para a vanguarda da arte pós-moderna em emergência. Em pouquíssimo tempo, o espaço que seria ocupado e no qual se estabeleceria a arte moderna passa a ser tensionado e até mesmo tomado pelas experimentações da vanguarda.

Nesse contexto de mudanças, em 1968, o crítico de arte mineiro Márcio Sampaio assume a organização do XXIII SMBA e, com a comissão julgadora, “deliberou a abertura do Salão a todas as manifestações de arte contemporânea” (RIBEIRO, 1997, p. 142). No ano seguinte, avança-se na construção de novo projeto institucional para o museu.

Em 1969, ocorre a mudança de nome do salão para Salão Nacional de Arte Contemporânea. A mudança de nome nos indica a mudança de paradigma de arte

que de belas artes, passa a arte contemporânea, além da fixação da abrangência do salão que de Municipal, passa a Nacional. Além da mudança de nome, ocorre uma mudança significativa no regulamento: “Art. 2º - Compreenderá o salão todas as técnicas da arte atual” (MUSEU DE ARTE DE BELO HORIZONTE, 1969). Essa novidade superava os limites do salão antigo, no qual os participantes deveriam se inscrever em categorias tradicionais da arte: desenho, pintura, escultura. Com essa mudança, o museu assume a existência da vanguarda pós-moderna que estava em formação na cidade, além de se tornar um centro irradiador, pelo menos em nível municipal, das expressões de vanguardas que ocorriam no país. Busca também uma renovação institucional, observemos o trecho do texto do diretor do museu, Renato Falci, apresentando o I SNA:

Nesta hora de renovação, também o Museu de Arte, com o novo Salão, se renova e se atualiza, abrindo-se às manifestações jovens, sem preconceitos contra quaisquer correntes da legítima vanguarda, pois consciente está de que não pode deixar-se ficar amarrado a valores que a própria sociedade já repudia. A arte como fonte de vida e de renovação apresenta-se nesse certame desamarrada de preconceitos, livre e purificada, e de uma juventude fecundante. Talvez por esta razão ela pareça aos nossos olhos, ainda não acostumados com as liberdades dos jovens, como uma terrível ameaça aos valores que em outras épocas elegemos e sobre as quais nos assentamos com segurança. Há no entanto, necessidade constante de revisão dos valores, e a arte que se apresenta neste salão, dele fazendo verdadeira festa, é justamente o agente de transmutação que clarifica nosso espírito e nos dá os meios para aceitarmos o admirável novo mundo que ela própria preconiza ou mesmo testemunha. (FALCI, 1970).

Claramente, o museu estava em processo de renovação. Abrindo-se não apenas à manifestação da arte de vanguarda, mas contaminando-se dela para se reposicionar no campo artístico. O museu deseja ser o local que vai oferecer o contato do público com o mundo novo preconizado ou testemunhado pela arte.

Em artigo publicado já no final de 1970, Márcio Sampaio apresenta as intenções e objetivos desse projeto de museu:

Quase todo trabalho desenvolvido pelo Museu de Arte este ano visou o futuro funcionamento como órgão dinâmico, não como repositório de obras de arte “mortas”, do passado, ou mero realizador de exposições, mas um centro vivo e palpitante da história a se fazer, um centro de estudos de artes visuais onde ao lado da informação sobre o que já se fez, o pesquisador ou interessado entrará em contato com a arte na sua origem e o processo de seu desenvolvimento. (SAMPAIO, 1970, p. 12).

Não há dúvidas em relação ao posicionamento que o museu assume. Incluído no trabalho desenvolvido pelo museu no ano de 1970, o II SNA compõe esse projeto de futuro.

Portanto, o II SNA vai seguir os mesmos parâmetros amplos regulamentares do primeiro. Buscando um direcionamento que permitisse a concorrência efetiva dos artistas de proposição vanguardista, a organização sugere os seguintes nomes para o júri: Mario Schemberg, Ferreira Goular e Frederico Moraes. Esses nomes são recusados pela Prefeitura de Belo Horizonte, mas não foi possível identificar pela documentação consultada no Centro de Documentação do Museu de Arte da Pampulha e no Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte os motivos da recusa. Sabemos, pela conversa com Frederico Moraes, que ele não chegou a ser convidado para compor o júri desse salão. Os membros do júri foram Celma Alvim, Ângelo Oswaldo, Humberto Espíndola, Sara Ávila (nomes mais conhecidos no contexto artístico de Belo Horizonte) e o coordenador do salão Márcio Sampaio.

Em uma série de artigos publicados em janeiro e fevereiro de 1971 no Suplemento Literário de Minas Gerais, Márcio Sampaio relata o contexto do II SNA. Foram Selecionados 83 artistas de Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro, Pernambuco, Rio Grande do Sul e Paraná, dentre os 153 inscritos (SAMPAIO, 1971, p. 12). No regulamento do salão não há definição de categorias para as premiações e nem restrição a tipologias de obras, mantendo aberta a participação de qualquer proposição artística. Ainda, permitia a proposição de trabalhos para o lado de fora do museu “os quais se estenderiam pela cidade e pelo mundo se assim exigissem os propositores” (SAMPAIO, 1971, p. 12). Porém, como relata Sampaio, a maioria dos trabalhos envi-

ados eram identificáveis em categorias tradicionais: pintura, escultura, desenho, gravura e objeto. É interessante destacar que, além de Frederico Moraes, mais quatro artistas encaminharam audiovisuais com diapositivos ou super-8, demonstrando o desenvolvimento de tal tendência. Márcio Sampaio, de toda forma, defende a característica vanguardista da exposição: “a arte presente no salão é instigante, e demonstra que não é o suporte ou o veículo da expressão que a torna nova e a coloca em perspectiva de vanguarda” (SAMPAIO, 1971, p. 12). E nos apresenta os parâmetros utilizados pelo júri para seleção e premiação:

Foram aceitos todos os trabalhos que se inscreviam na faixa do conceitual, cuja formulação fosse clara e efetivamente consequente. Para as obras (pintura, desenho, gravura, escultura, objeto, fotografia, etc. e seus intermediários) far-se-ia uma seleção rigorosa, aceitando-se apenas aqueles trabalhos que apresentassem qualidades técnicas, formais e de conteúdo que as colocassem em ponto máximo de interesse, tornando-as significativas do comportamento da arte brasileira atual [...].

A premiação tornou-se assim mais fácil: dentro desse quadro os prêmios aquisitivos visaram primeiro enfatizar tendências e ou trabalhos mais significativos, atuando o júri ativamente no sentido de apontar caminhos e diretrizes para a nova arte brasileira; por outro lado a premiação visava o enriquecimento do acervo do museu ainda em formação: as aquisições indicadas foram feitas, assim em linhas paralelas, não apresentando ao júri maiores dificuldades (SAMPAIO, 1971, p. 12).

Aqui observamos o interesse do júri e, por esse motivo, do museu, em se tornar referência no desenvolvimento da arte brasileira, principalmente aquela considerada de vanguarda. Desejavam não apenas observar e indicar o caminho em curso da arte daquele período, mas garantir que o museu, por meio de seu acervo, pudesse também fazê-lo.

É interessante destacarmos que, nos artigos de Márcio Sampaio, há certa tentativa de solucionar a contradição entre a prática do salão e o universo ideológico da vanguarda. O coordenador do salão, em algumas passagens, questiona a seleção e exclusão realizada pelo júri, considerando que

[...] a radicalidade da vanguarda está justamente no fato de não haver superações de fase, nem de categoria, nem de linguagem: aceita-se toda e qualquer expressão como arte. Assim diante de uma “má” pintura, o importante seria além da vontade criadora, o ato de pintar; não o produto (SAMPAIO, 1971, p. 12).

Partindo do entendimento de ser a arte exercício de liberdade criadora, embaralhada à vida, o ato de julgar e recusar uma pintura retiraria dela a chancela de arte, evidenciando a prática autoritária da crítica.

Em um dos artigos, ao desenvolver uma visita textual ao salão, propõe conhecer simultaneamente os porões onde ficam os trabalhos recusados: visitar “a arte brasileira de 1970, procurando descobrir – apesar de “deficiências técnicas e de linguagem, ou do virtuosismo” – a vida que germinou a obra e a vida que dos trabalhos renascerá” (SAMPAIO, 1971a, p. 12). O texto é utilizado como alternativa para falar sobre os trabalhos recusados, visto que não puderam participar da mostra por questões de estrutura e tempo, apesar do desejo do júri em mostrar todos os trabalhos inscritos.

Assim, Márcio Sampaio defende permanência dos salões de arte, porém com uma postura renovada, negando o aspecto judicativo, abrindo às diferentes formas de manifestações da arte, mantendo como referência o embaralhamento entre arte e vida.

O Salão deixou de ser um mero informador para constituir-se também em um campo vivo de atividades criadoras, ganhando nova dimensão. Integrando-se na dinâmica do que pensamos deva ser o novo Museu de Arte. Abrindo-se a todas as manifestações de vida, o Salão torna-se núcleo de variadas e sucessivas atividades. Assim, resumir-se-ia o Salão oficialmente, a um espaço de tempo em que o museu patrocinasse atividades e possivelmente exposições de obras e apresentação de registros, em locais diferentes, fazendo ainda documentar, com meios adequados, os trabalhos e eventos, melhor, todas as atividades decorrentes. (SAMPAIO, 1971, p. 12)

Pelo que já trabalhamos nesse capítulo, fica claro como os quatro audiovisuais de **A nova crítica** de Frederico Moraes dialogam com esse contexto e respondem às

demandas do museu no sentido de transformar suas práticas. Se a participação de Frederico Moraes, como membro do júri que corroboraria a vontade institucional de se tornar um espaço dinâmico capaz de abrigar a vanguarda, foi vetada, é inevitável pensar na ironia do desenrolar dos acontecimentos. O júri oficial, instituído, não apenas aceita como premia e adquire para o museu **A nova crítica**.

Do ponto de vista de Frederico Moraes podemos considerar o aspecto tático de enviar **A nova crítica** para participação no II SNA. Em princípio, por submeter a um salão e a um júri a negação da crítica como julgamento e a ideia do júri como censor. Como já trabalhamos, os quatro audiovisuais são também desdobramento do engajamento e defesa de Moraes de uma crítica criativa, aberta, não opressora. O início de **Memória da paisagem** é categórico: ao crítico não cabe mais o julgamento. Portanto, submete ao júri ideias que contestam a atividade de julgar, opera diretamente nos agentes alvo de seu engajamento. Também tem aí um sentido disseminador ao potencialmente poder exibi-la em exposição, ampliando as leituras de seu trabalho. Ainda, por meio dos audiovisuais, faz circular as atividades da vanguarda que não encontram lugar no museu. **O pão e o sangue de cada um** impõe a presença das situações de Artur Barrio no contexto museal, sem que caia no sentido protetivo do museu (explicitado em sua narração), também estabelece o contraponto da existência de uma outra forma de arte nômade e anônima que não seria encontrada naquele espaço, naquele salão, e que na rua (seu lugar nato) sofre repressão.

De certa forma, ao nosso ver, Frederico Moraes ao concretizar **A nova crítica** em um salão de arte, mesmo que talvez não intencionalmente, opera como uma inserção em circuito. Usa o formato obra para fazer circular de maneira mais ampla ideias que estabelecem contraponto ao próprio sistema das artes que utiliza. O uso do audiovisual articula duas dimensões necessárias ao seu argumento: a sensível e a intelectual (ou intuitivas e intelectuais, como falou Schenberg). A montagem dos audiovisuais, a qualquer tempo, apresentaria não apenas a argumentação visual proposta por Moraes, mas sua própria fala em defesa da arte de vanguarda e da crítica criadora. Não era nem necessária a presença do crítico.

A nova crítica e o Museu de Arte da Pampulha, naquele momento de realização do salão, estabelecem uma relação não hierarquizada. Podemos observar, mesmo que temporariamente restrito no decorrer dos eventos do II SNA, o aspecto rizomático da relação arte e museu de que falávamos no início dessa dissertação. O potencial transformador d'**A nova crítica** encontra respaldo no desejo de transformação do museu, arte e museu se procuram para aumentarem o poder de ação de ambos. Não se trata simplesmente de cooptação e controle do museu, nem de simples transgressão irônica de Frederico Moraes, mas elementos que se juntam para operar, naquele momento, as transformações desejadas para o campo da arte.

Nesse contexto, arte e museu estão usando um ao outro para transformarem estruturas que predeterminavam aquilo que cada um deveria ser. Tensionam sobretudo: a referência da arte moderna centrada na forma, em problemas puramente estéticos, sem relação com o mundo real, com a vida; a referência de um museu moderno, estéril, fechado em si mesmo, pretensamente neutro, sem relação com o lado de fora, em última análise, também sem relação com a vida.

A crítica musealizada propõe que o museu seja capaz de movimentar os tensionamentos trazidos pela **A nova crítica**, sempre que for necessário, ao museu, tanto avaliando suas práticas, quanto como agente no campo das artes, contribuindo para a dinamização e difusão de um entendimento aberto e criativo do fenômeno artístico.

Consideramos, portanto, que **A nova crítica** opera não apenas em um ideário sobre a arte, mas também, em certa medida, sobre o museu. A imaginação ou utopia de museu presente em **A nova crítica** é o ponto de chegada pretendido para essa dissertação e desenvolveremos essa ideia no próximo capítulo.

5 A UTOPIA: MUSEU PLANO-PILOTO DA FUTURA CIDADE LÚDICA

Aqui chegamos em um ponto importante desta dissertação. Em que **A nova crítica** tensiona com o museu? Ao tensionar, quais pensamentos de museu ela agrega?

Obviamente, não pensamos que **A nova crítica** seja um ente completamente autônomo. Ao apontarmos para tensionamentos, estamos falando de como Frederico Moraes a constitui como criação que dinamiza ideias e pensamentos nos quais está incluso o museu, e mais, como ele usa da ideia museu para sua ação. Seguindo **A nova crítica**, ato criador, encontramos uma certa imaginação, ou utopia, sobre o que deve ser o museu.

A ideia de imaginação, de que estamos falando, é uma ressonância do conceito de “imaginação museal” de Mário Chagas.

Objetivamente a minha sugestão é que a *imaginação museal* configura-se como a capacidade singular e efetiva de determinados sujeitos articularem no espaço (tridimensional) a narrativa poética das coisas. [...] Tecnicamente, ela refere-se ao conjunto de pensamentos e práticas que determinados atores sociais de “percepção educada” desenvolvem sobre os museus e a museologia (CHAGAS, 2003, p. 64).

Seguindo um pouco mais nossa ressonância com a imaginação museal, Chagas nos propõe que a própria atividade do museu, em processos nos quais se articulam as operações da memória de lembrar e esquecer, está ligada também a uma imaginação criadora para que “as coisas sejam investidas de memória ou sejam lançadas no limbo do esquecimento” (CHAGAS, 2003, p. 19). A imaginação criadora investe sentidos ao mundo material, superando a operação em dicotomias como tangível e intangível, fixo e volátil, visível e invisível. “Enquanto o intangível confere sentido ao tangível, o tangível confere corporalidade ao intangível” (CHAGAS, 2003, p. 17).

Quando discorremos, a longo desta dissertação, sobre **A nova crítica**, pensamos também em como Frederico Moraes vivenciou e imaginou um contexto de arte que se transbordou para a criação. Imaginou um outro contexto rearticulando agentes: artista, crítico, espectador e museu; buscando justamente superar dicotomias: arte e vida, crítica e criação, museu e arte, museu e vida.

A imaginação criadora de Frederico Moraes encontrou fluxo na própria arte. Mas, se ele não chegou a produzir uma imaginação estritamente museal, foi direcionado ao museu pela relação que o museu estabelece com a arte. Nesse sentido, sua imaginação criadora não desdobra na criação de um museu mas em uma utopia de museu. Em outras palavras, se a imaginação criadora de Frederico Moraes não direcionou a uma imaginação museal, nos moldes propostos na sugestão de Chagas, ao nos apontar ideias indiciais sobre o que deveria ser museu, ela nos indicia, ao menos, a uma utopia museal. Considerando a relação de Moraes com o conceito de vanguarda, a utopia parece-nos ideal. **A nova crítica**, portanto, já nos apresenta uma aposta sobre como seria possível a existência do museu frente ao contexto de mudanças na arte.

Frederico Moraes, diferentemente dos teóricos de contexto europeu e norte-americano, que pensaram não haver mais o lugar para o museu frente às rupturas da arte pós-moderna, ainda acredita e defende o museu como lugar necessário e importante à arte. Mas, a considera necessidade de mudanças sobre aquilo que o museu deveria ser, por isso o sentido utópico de suas proposições. O museu é entendido como lugar privilegiado para desencadear um processo no qual crescem juntos o artista, o crítico, a obra e o espectador. Não à toa, **A nova crítica** ocupa o espaço do museu, operando no circuito do sistema de arte.

Voltemos aos quatro audiovisuais presentes no acervo do Museu de Arte da Pampulha. **Quinze lições sobre arte e história da arte: homenagens e equações** traz-nos a proposição de uma crítica que também é arte e intervenção. Ocupa o espaço aberto e demanda certa atividade do espectador, que deve não apenas olhar, mas percorrer. Na obra visual, Frederico Moraes apresenta a seguinte proposição:

“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 pulso, sinta o suor em seu corpo e o cansaço. A obra está pronta e terminada.” (MORAIS, 1970d)

Nessa proposição, há algo comum a todo museu: percorrer uma exposição. A ideia de Moraes é que ela seja um ato físico, um exercício, o corpo afetado pela arte exposta produz respostas motoras, sensoriais. Perceber os efeitos, perceber a transformação; para ele, aí está a obra, porque, no sentido vital da arte, aí está a criação. Visitar uma exposição é poder ser direcionado ao ato criador vital, ao humano, estimulado pela arte. Se, por um lado, como já apontamos, as lições de Frederico Moraes dividem ferramentas, chaves interpretativas, formas de entender arte e ensinar algo sobre arte, ela também ensina sobre sentir, articula intuição e inteligência. A exposição de arte é, portanto, não apenas um lugar para formação intelectual, mas para formação das sensibilidades.

Em **Agnus dei**, a obra visual, Moraes nos mostra a experiência de uma exposição que também é um ato de crítica. Vale ressaltar que não se trata de uma crítica que determina leituras da arte, o ato crítico coloca a arte em contexto, contamina com outras informações, outros objetos. A exposição asséptica, de referencial modernista não basta. É necessário colocar a arte em perspectiva, ampliar suas possibilidades de leituras, a exposição como ferramenta de crítica é também uma dimensão trazida pela **A nova crítica**. Não significa que sempre será necessário um grande aparato, como quinze mil garrafas de Coca-Cola, o que no tempo presente direcionaria a certa espetacularização, mas um ato criador simples como o uso de versículo bíblico. A exposição pode criar a partir da arte, dispositivos críticos que multiplicarão as formas de se relacionar e apropriar da arte.

Memória da paisagem propõe ao museu um movimento pendular de dentro e fora. Frederico Moraes evidencia que o que está dentro do museu tem relação com o lado de fora e que essa relação não deve ser ignorada. No movimento de fora para dentro, são evidenciados o aspecto sensível, artístico dos materiais corriqueiros, presentes no cotidiano. No movimento de dentro para fora, explorar o mundo motivado

por senti-lo como arte, captar aquilo que está na rua, debaixo do seu pé, para além de sua funcionalidade. Morais, em seu audiovisual, confronta aquilo que está dentro do museu com o que está fora, os coloca em diálogo. Nele há a proposta de que o museu também opere a imaginação criadora da arte na cidade. Ao museu não cabe apenas proteger a memória da paisagem, mas deve colocar essa memória em movimento. A proposta final deste audiovisual explicita este sentido: o museu deve “promover visitas guiadas ao vasto salão de exposição da cidade”. Fazer ver e conhecer o canteiro de obras, a favela, a paisagem urbana, as formas da indústria. Constituir uma memória da paisagem. Reconectar as matérias do cotidiano presentes na arte ao trabalho artístico em contexto museal.

O pão e o sangue de cada um, em seu texto inicial, aborda o museu, evidenciando sua lógica protetiva. A arte nômade selvagem de Barrio, que “se ficar muito tempo exposta começará a feder e incomodar os espectadores” não ocupava as salas de exposição até aquele momento, por subverter a lógica e fugir da proteção do museu. Ao mesmo tempo, por estar na rua, essa arte sofrerá a repressão “da polícia ou do lixeiro”. Nesse contexto, como poderia o museu lidar com essa forma de arte que o nega? Aqui há, em certa medida, a crítica ao museu centrado em sua lógica protetiva. Ao mesmo tempo, o audiovisual torna as situações de Barrio presentes no museu. Nesse sentido, podemos considerar que Morais, de algum modo, põe o museu para se relacionar com aquela arte que está fora de seu alcance físico. Não é possível proteger a arte selvagem do seu fim, mas talvez não a relegar à censura. O museu pode, nesse sentido, não só incentivar o acontecimento dessa arte, como também falar dessa outra forma de fazer arte.

O pão e o sangue de cada um também realiza a mesma operação dos outros audiovisuais de colocar o trabalho de arte em relação às matérias do mundo. Nesse caso, as situações de Barrio, aproximadas a pinturas, são confrontadas às imagens da publicidade e de uma vida calma. Frederico Morais lança também uma crítica ao contexto sociopolítico de sua época.

Consideramos que **A nova crítica** traz para o museu um saber fazer. Insere na instituição de práticas já estabelecidas, um método de trabalho pouco convencional,

trabalhar com a arte, não simplesmente colocá-la a serviço de uma narrativa pré-estabelecida.

Frederico Moraes nos aponta, por meio d'**A nova crítica** que o trabalho com a arte pressupõe implicação. Não se trata de observar com distanciamento e elaborar ideias desconectadas da prática. O trabalho com a arte requer deixar ser afetado por ela, a crítica como criação é resultado das afetações que trabalhos de diferentes artistas causaram no crítico. Os audiovisuais expressam, a todo tempo, um vetor para as coisas do cotidiano e da vida; construir novas narrativas com a arte significa relacioná-las aos lugares, memórias e sensibilidades afetadas. Importante diferenciar que não se trata de construir novas narrativas forçando relações e determinando ações, não é fazer a arte representar algo, mas conectá-las às expressividades atingidas. Frederico Moraes nos mostra um trabalho de proximidade com os artistas, na construção de parcerias, no âmbito das ideias e da prática. Na trajetória de Frederico Moraes, implicação e criação com a arte são movimentos que se dão como estabelecimento de uma ética de trabalho. A proposição é o passo necessário para dar concretude ao trabalho. **A nova crítica** propõe e executa formas de se relacionar com a arte, abrindo conexões.

Outro aspecto relevante é que todos os quatro audiovisuais são registros de ações. **Quinze lições sobre arte e história da arte: homenagens e equações e Agnus Dei** são registros de ações capitaneadas por Moraes e **Memória da paisagem** e **O pão e o sangue de cada um** são registros de uma exposição no MAM do Rio de Janeiro e de um conjunto de situações de Artur Barrio. O aspecto documental do audiovisual não é negado, em certa medida, é utilizado e musealizado. Frederico Moraes, apesar de criticar a lógica protetiva do museu, não a descarta, todavia a utiliza para que **A Nova crítica** e a arte que com a qual ela trabalha sejam também referência na longa duração.

Considerando nossas leituras d'**A nova crítica**, percebemos os seguintes desdobramentos para a ideia de museu:

- Comprometimento com a formação intelectual, mas, principalmente, das sensibilidades.

- Que o museu não siga formas assépticas. Ele deve intervir, contaminar e criar a partir da arte, criar formas de se relacionar e se apropriar, usando não só conceitos e teorias, mas os elementos da vida cotidiana.
- Relacionar-se com o lado de fora. O museu não deve estar fechado em si mesmo. Deve buscar trazer o fora para dentro e, mais, expandir-se para fora, propor percepções do mundo.
- Ultrapassar a lógica protetiva sendo um lugar de fomento e defesa de toda expressão de arte.
- Lançar um olhar crítico sobre a realidade no qual está inserido.

Sobre o pensamento de Frederico Morais, aprendemos que temos de nos movimentar da prática para as ideias. Todas as experiências práticas de Frederico Morais na proposição de exposições e manifestações de arte, aulas, coordenação de cursos no Bloco Escola do MAM do Rio de Janeiro, e n’**A nova crítica** direcionou à produção de uma reflexão escrita sobre museu.

Para Frederico Morais, o museu é “Plano-piloto da futura cidade lúdica” (MORAIS, 1975, p. 62) grifo dele. Aí encontramos, sobretudo, a dimensão utópica. Como já destacamos, no ideário de Frederico Morais, o museu tem lugar no futuro pensado pela vanguarda no qual a arte e vida estão vinculadas. Mais ainda, o museu é o plano-piloto onde será realizada a utopia, chegando no futuro à cidade lúdica.

Essa idealização de museu articula duas funções: a de centro de informações e a de centro de sensibilidades. Centro de informações se relaciona à tradição museu, na qual exposições retrospectivas e temáticas ainda teriam lugar, articulada à tarefa de produzir e guardar informações e documentos sobre a arte do passado, do presente e as artes do futuro. O centro de sensibilidades é que congrega mudanças mais profundas na forma de agir do museu: seu objetivo será a atividade criadora. Assim, o museu se torna um lugar para ateliês, oficinas, laboratórios. Substitui o ver pelo fazer, a contemplação pela ação.

Como trouxemos um pouco antes, no **Manifesto do corpo à terra**, Frederico Morais elabora a arte como necessidade vital e, portanto, como necessidade social, devendo o instinto lúdico humano ser estimulado e expandido. O museu plano-piloto tem aí uma função primordial nesse pensamento, na medida em que ele se torna um lugar privilegiado para tal ocorrência. E mais, deve ser capaz de catalisar este instinto lúdico abarcando toda sociedade. “O museu, sendo um bem da coletividade, deve criar condições efetivas para que o ‘desejo estético do corpo social’ se realize plenamente, ‘não sendo canalizado por uma minoria instruída’” (MORAIS, 1975, p. 59). Busca manter um sentido democratizante para o museu.

Ocupando-se do estímulo e expansão da ludicidade humana, o museu deverá transformar o lazer em atividade criadora. Aqui Frederico Morais relaciona tal ideia ao conceito de “crelazer” de Hélio Oiticica, “lazer-prazer-fazer” (OITICICA, 2011b, p. 131). O crelazer direciona a criação do mundo. “O mundo que se cria no nosso lazer, em torno dele, não como fuga, mas como ápice dos desejos humanos” (OITICICA, 2011b, p. 133-136). O ato de criar retorna em importância. O museu torna-se ação criadora um “propositor de situações artísticas que se multiplicam no espaço-tempo da cidade” (MORAIS, 1975, p. 60).

A cidade, para Morais, é campo de atuação do museu. “A cidade é extensão natural do museu de arte. É na rua, onde o ‘meio formal’ é mais ativo, que ocorrem as experiências fundamentais do homem” (MORAIS, 1975, p. 60). Para que seja plano-piloto e faça sentido na utopia da vanguarda, o museu deve levar suas atividades para a rua. A proposta de Frederico Morais chega ao extremo, o museu, atuando sem limites geográficos, deve tornar-se invisível pelo excesso de sua presença (MORAIS, 2008, p. 46).

O museu plano-piloto ocupa-se mais do processo de criação que com a ideia de obra acabada. Nele, propor atividades é “tentar captar o sentido mais profundo de nossa cultura e sensibilidade, é abrir em cada um sua própria criatividade, é despertar na comunidade, iniciativas criadoras, vinculadas à nossa situação como nação e como cultura” (MORAIS, 1972, p. 6). O museu passaria a dar ênfase às manifestações ambientais, plurissensoriais, onde o espectador pudesse agir, participar, co-criar.

Está proposto, nas palavras de Frederico Moraes, um “museu-vida”, um “museu-liberdade” que, nesse contexto utópico, sendo plano-piloto da futura cidade lúdica, “assume um papel verdadeiramente criador e cultural, impulsionando e coordenando a criação de vanguarda” (MORAIS, 1975, p. 62).

Para nós, as ideias operadas com **A nova crítica** vão ganhando força e sedimentando em suas construções teóricas. Todos os elementos que constroem a utopia do museu plano-piloto já aparecem de maneira mais tímida ou evidente (como em **Memória da paisagem**) na constituição dos quatro audiovisuais que nos propusemos a trabalhar nesta dissertação. A atuação de Frederico Moraes não parou aqui. Podemos considerar que ele foi experimentando, com o tempo, a possibilidade de existência dessa utopia. **Os domingos da criação**, de 1971, são exemplo disso: um domingo de cada mês de janeiro a julho, seis temas disparadores, seis domingos (dia do lazer) dedicados a criação livre, coletiva e experimental. Mas aqui não nos propomos a falar de mais essa manifestação impulsionada por Frederico Moraes e a complexidade dela impede-nos de apresentá-la agora, já ao fim de nossa empreitada.

A ideia que produzimos aqui é a de retornar a utopia trazida por Frederico Moraes e o que para nós bastou. Tentamos seguir um roteiro: caminhar com **A nova crítica**, arte musealizada para pensar sobre o museu. Mario Chagas nos fala das diferentes metamorfoses da imagem museu:

[...] gabinete de curiosidades, mausoléu, cemitério, banco ou universidade de objetos, palácio, escola, fórum, casa de cultura e centro cultural têm sido acionadas por diferentes atores na tentativa de dar conta desse lugar complexo que ele é. Todas essas imagens e outras mais sobrevivem na atualidade, sem que uma elimine definitivamente a outra, sem que nenhuma delas abrace inteiramente a complexidade museal (CHAGAS, 2003, p. 65).

Em **A nova crítica**, na utopia museal do museu plano-piloto, encontramos algumas dessas imagens, mas não nos interessa propriamente apontar quais. O desejo da pesquisa expressa nesta dissertação era voltar à utopia. A volta a utopia nos ajuda a identificar e pensar como essas noções estão operando e quão perto ou próximas elas estão da utopia. Isso nos induz a voltar a imaginar. Talvez eu diga que o sentido desse trabalho seja continuar a imaginar museu, instigado pela arte, pelo ato criador de Frederico Moraes, pelo ato criador presente no próprio museu.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por que parar por aqui?

O território existencial da pesquisa do qual esta dissertação faz parte se territorializa neste texto. Diante da complexidade da paisagem com a qual nos deparamos, o ato de cartografar é também ato de escolhas: escolher em quais pontos da paisagem se fixar, de quais desviar e quais caminhos percorrer para chegar de um ponto ao outro. Não tínhamos um plano de percurso prévio, não tínhamos caminhos estabelecidos como melhores ou piores, aconteceram caminhos. As escolhas se deram no encontro, habitando o lugar da pesquisa. Partimos do encontro com **A nova crítica**, um bom encontro que aumentou nossa potência de agir, que nos direcionou ao impulso investigativo e criativo da pesquisa; focamos no conceito de musealização; depois nos reposicionamos, voltando **À nova crítica**; reavaliamos a complexidade trazida pelas obras; trabalhamos esse contexto, selecionamos os pontos de interesse; reposicionamo-nos no território, vimos emergir e entendemos o valor da ideia de utopia e a construímos a partir do nosso ponto de vista.

Parar por aqui é uma exigência para dividir com o mundo nossa experiência. É necessário apresentarmos o mapa que cartografamos da paisagem que habitamos. A paisagem ainda existe, continua se estendendo em infinitas possibilidades, aqui apresentamos o nosso percurso e as possibilidades que encontramos. Porém, este mapa não pode e nem pretende ser a totalidade dessa paisagem e, para nós, é importante que os caminhos de retorno a ela estejam abertos. Falar dos caminhos que nos escaparam se faz, então, necessário.

A atuação de Frederico Moraes tem mobilizado cada vez mais o interesse da produção acadêmica. Em 2012, Tamara Chagas, em sua dissertação, relatando seu processo de investigação, apresenta-nos o quão restrito foi, naquele momento, encontrar pesquisas realizadas que se detivessem na trajetória de Moraes. Aqui destacamos como para nossa pesquisa o trabalho dela, de Júlia Rebouças e de Galciani Neves foram fundamentais. De todo modo, ao longo desse tempo observamos o interesse do tema se expandir, inclusive internacionalmente, também por encontrarmos

mais artigos que falassem de algum ponto específico da produção de Frederico. O interesse nos **Domingos da criação** e na manifestação **Do corpo à terra** é de fato mais frequente nesses artigos. Porém, por se tratar de artigos e serem mais pontuais e descritivos, não compusemos nosso trabalho com esses outros autores.

Notamos que Frederico Moraes tem o pensamento movente em que uma ação, proposição ou teorização sempre se desdobra. Aqui, de certa forma, apresentamos a largada, tratamos da concretização e movimentações d'**A nova crítica**, a partir dos quatro primeiros audiovisuais. Porém, consideramos que neles mesmo já é possível encontrar certa continuidade da experimentação: a ampliação do exercício criativo com outros audiovisuais; a defesa de uma prática crítica implicada; a continuidade da busca pelo lado de fora como lugar de atuação do museu; a defesa da arte como exercício de liberdade criadora. Os **Domingos da criação** talvez sejam o ponto alto desse movimento e, talvez, isso explique o motivo pelo qual atraem tanto interesse; porém, abordá-lo expandiria excessivamente nossa paisagem investigativa.

Observamos um aspecto relevante do trabalho de Frederico Moraes, característica também apontada por Júlia Rebouças em sua tese: um movimento que vai da prática para a teorização. Para nós, isso abre a possibilidade de abordar o sentido cartográfico da atuação de Moraes. Trazendo novamente a reflexão de Ivo Mesquita (1993 e 2014), a cartografia como método de trabalho com a arte propõe percorrer e apresentar uma trajetória, sem um eixo originário ordenador, e narrar o ocorrido: as batalhas na investigação de temas, na composição de linguagens, na constituição, configuração e permissão de visibilidades. Não se pretende a construção de verdade, nem a ratificação de uma tradição, mas compreensão da produção artística por ela mesma. Essa ética de trabalho se aproxima muito da forma pela qual Frederico Moraes atuou, é possível pensar, portanto, no sentido cartográfico de sua atuação, não assumido nem teorizado por ele, inclusive como precedente brasileiro de uma tendência que se consolida na arte e na curadoria de arte a partir de meados dos anos 1990.

Outro caminho que ficou em aberto é o destino dos quatro audiovisuais no Museu de Arte da Pampulha. Para nossa criação teórica, era importante destacar que, naquele período do II Salão Nacional de Arte Contemporânea, poderíamos observar

a relação rizomática na qual apostamos. Porém, a trajetória d'**A nova crítica** no museu não foi tão promissora quanto nossa construção pode ter deixado parecer. Já no primeiro registro documental das obras no acervo, em livro de tombo aberto em 1979, há atribuição errada de autoria e de procedência. Algum tempo depois, também já não há o registro dos áudios que compunham dois dos audiovisuais nas fichas de documentação das obras. **A nova crítica**, possivelmente, permaneceu muda no museu de 1980 até o final dos anos 2000, quando foi retomada essa fase da história do Museu de Arte da Pampulha.

Para nós, tal mutismo evidencia que o projeto de modificação institucional que começou no final da década de 1960 e início de 1970 não teve forças para se concretizar. A hipótese que pode se constituir é o avanço da concepção moderna (tradicional) de arte em Belo Horizonte que havia tido o museu como promessa; e o próprio avanço do cerceamento de liberdades e perseguição do Estado a manifestações artísticas durante a ditadura militar no Brasil.

A disputa das narrativas moderna e pós-moderna pelo Museu de Arte da Pampulha ainda permanece até o presente. Como vimos, em 2016, na titulação da Pampulha como patrimônio da humanidade, abordando o museu apenas pelo seu edifício, destacando-o como constituinte de paisagem cultural moderna, mesmo que ele tenha atuado fortemente na consolidação de uma vertente pós-moderna ao longo de sua trajetória. Estas questões também esbarram na fragilidade da política cultural do país, também dos museus, em que vemos a recorrência na interrupção de projetos renovadores.

Finalizando nosso trabalho, cabe-nos também uma reflexão das contribuições que desejamos dar ao nosso campo de estudos a partir das movimentações que produzimos com essa dissertação.

As manifestações de vanguarda pós-moderna brasileira, de que tratamos nessa dissertação e da qual **A nova crítica** faz parte, devem ser entendidas em sua própria dinâmica. Autores estrangeiros nos ajudam a compor o contexto e a iniciar certa construção teórica, mas é necessário sempre voltarmos ao contexto brasileiro. Consideramos um aspecto importante a ser trazido com uma característica da nossa

vanguarda é a manutenção da utopia. Se a arte pós-moderna nos Estados Unidos se estabelece no contexto de consolidação de uma sociedade de consumo na América do Norte, no Brasil, ela ainda enfrenta a necessidade de construir algo. A vontade construtiva geral de que nos fala Hélio Oiticica explicita bem a posição da nossa vanguarda, e de que ela não está tão facilmente alinhada à ideia de implosão ou explosão da sociedade moderna, que podemos considerar não chegou a se concretizar plenamente no contexto brasileiro, ou mesmo latino-americano, à margem do mundo ocidental. Assim, é uma utopia em construção evidenciar a arte presente na vida, liberar a liberdade e imaginação criadora do corpo social, para que ele possa criar outros mundos. Por isso mesmo, o museu encontra lugar na utopia da vanguarda brasileira, ele não está em ruínas, está em construção, e o que se opera é a defesa de um novo projeto. A oposição ao mundo moderno não está em destruí-lo, mas retirá-lo como referência daquilo que está em construção.

A tensão da qual partimos diz respeito também à forma pela qual uma arte que se manifestava à margem, fora das práticas museológicas tradicionais, torna-se assimilável ao museu. Existe aí uma dicotomia centro e margem que pode estereotipar essa relação. É claro que essas ideias que operavam à margem do sistema, com o tempo, vão sedimentando e ganhando forma e relevo na paisagem. E o centro pode buscar a margem para se renovar. Aprendemos, no processo, que nem sempre cooperação se reduz a dominância.

A produção intelectual que, em algum momento, esteve à margem, passa a ocupar o centro e construir-se como referência. O movimento dessa pesquisa faz justamente isso, intercambia margem e centro. Fazer uma pesquisa sobre **A nova crítica**, colocá-la no debate da produção de conhecimento institucionalizada, é colocá-la em centro. A produção científica, acadêmica, ainda tem o prestígio de dar visibilidades às coisas.

Desde a sua criação, em 1970, **A nova crítica** esteve disponível para se tornar referência na construção de presente e de futuros (esta também é sua dimensão utópica). Se originalmente utópica, a utopia nos serve para pensar, avaliar, imaginar e agir. Ela alimenta um certo desejo.

Retornar às utopias da arte e do museu parece-nos cada vez mais urgente em nosso contexto atual. Vale lembrar que, em 2017, estávamos em um debate nacional em defesa da exposição **Queermuseu**, não propriamente dos aspectos conceituais que embasaram a proposta curatorial, mas da onda conservadora que a deslegitimava como manifestação cultural e artística; ou mesmo localmente, também em 2017, quando, em Belo Horizonte, grupos religiosos foram para porta do Palácio das Artes exigir o fechamento da exposição **Faça você mesmo sua Capela Sistina** com obras do artista mineiro Pedro Moraleida. Em 2018, vimos o Museu Nacional em chamas e a quase destruição do Instituto Brasileiro de Museus e da Política Nacional da Museus. Em 2019, vimos a crise na ANCINE, o ataque aos financiamentos por incentivos fiscais e o apontamento do patrulhamento ideológico na política cultural. No início deste 2020, nos deparamos com uso de referências nazistas pelo Secretário Especial da Cultura, ao falar sobre o que ele pretendia que viesse a ser a arte brasileira. Esta curta lista de exemplos mostra-nos a possibilidade de entrarmos em um contexto de naturalização da censura das liberdades criativas, da prática artística e da manifestação cultural no Brasil. Faz-se necessária a busca por referenciais capazes de inspirar mudanças, ou mesmo manterem ativas nossas capacidades criativas. Por isso, a busca por Frederico Moraes, a busca pela utopia presente em **A nova crítica**. Continuar imaginando museus, continuar imaginando arte. Desejamos que os museus, em especial o Museu de Arte da Pampulha, que no ano de 2020 encontra-se fechado ao público para restauração de seu edifício, para além de seus procedimentos técnicos, sejam capazes de trabalhar seus acervos, redescobrando as utopias ali presentes.

Contribuímos com nosso trabalho para evidenciar a utopia de museu encontrada em **A nova crítica**. Assim, esperamos que esta dissertação seja capaz de ser dispositivo de produção de realidade (último dispositivo na prática da cartografia). Dispositivo no qual o pesquisador implicado, cuja subjetividade está presente na pesquisa, deseja intervir no campo investigativo. Ou seja, que eu, museólogo, ocupando este lugar profissional, inquieto ante algumas limitações da instituição museu, principalmente na relação dele com a arte, ainda vendo sentido, necessidade e alternativas de existência e atuação dessa instituição, observando o quadro obscurantista na política cultural nacional, produza uma pesquisa que amplie o debate do campo investigado, abrindo a possibilidade de intervenção na realidade, atuando na sua construção.

REFERÊNCIAS

ALBANO, M. C. P (coord.). A fábula das freiras comunistas. In: COMISSÃO DA VERDADE EM MINAS GERAIS. **Relatório da Comissão da Verdade em Minas Gerais**. Belo Horizonte: COVEMG, v. 4, 2017. p. 58-70.

ANDRADE, R. V. **Os salões municipais de belas artes e emergência da arte contemporânea em Belo Horizonte: 1960-1969**. Tese (doutorado). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2008.

ARANTES, O. B. F. **Mario Pedrosa: itinerário crítico**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BARRIO, A. Manifesto. **Revista Visuais**, Campinas, v. 2, n. 2, p. 140-141, jan./jun. 2016. ISSN 2447-1313.

BELTING, H. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BRUNO, M. C. O. Musealização da arqueologia: um estudo de modelos para o projecto de Paranapanema. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 17, n. 17, 1999.

BÜRGER, P. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CÂNDIDO, M. M. D. As ondas do pensamento museológico: balanço sobre a produção brasileira. In: BRUNO, M. C. O.; NEVES, K. R. F. (org.). **Museus como Agentes de Mudança Social e Desenvolvimento: Propostas e reflexões museológicas**. São Cristóvão: Museu de Arqueologia do Xingó, 2008. p. 53-72.

CASTRO, A. L. S. D. **O museu do sagrado ao segredo**. Rio de Janeiro: Revan, 2009.

CHAGAS, M. D. S. No museu com a turma do Charlie Brown. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 2, n. 2, p. 49-65, 1994.

CHAGAS, M. D. S. **Imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barros, Gilberto Freyre e Darcu Ribeiro**. Tese (doutorado). Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Ciências Sociais, 2003.

CHAGAS, T. S. **Da crítica à nova crítica: as múltiplas incursões do crítico-criador Frederico Moraes**. Dissertação (mestrado): Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, 2012.

CRIMP, D. **Sobre as ruínas do museu**. 1ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CURY, M. X. Museu, filho de Orfeu, e musealização. In: ICOFOMLAM **VIII Encontro regional do ICOFOM LAM: Museologia, Filosofia e identidade na América Latina e no Caribe**. Coro: Subcomitê Regional para a América Latina e Caribe/ICOFOM LAM, 1999. p. 50-55.

CURY, M. Z. F. Complemento: uma geração em revista. **Varia História**, n. 18, p. 241-269, Setembro 1997.

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

DELEUZE, G. Sur Spinoza - cour Vincennes. **Webdeleuze**, 24 Janeiro 1978. Disponível em: <<https://www.webdeleuze.com/textes/194>>. Acesso em: 01 Abril 2019.

DELEUZE, G. Os intercessores. In: DELEUZE, G. **Conversações**. 2ª. ed. São Paulo: Ed.34, 2010. p. 155-172.

DELEUZE, G. O que é o ato de criação? In: DELEUZE, G. **Dois Regimes de Loucos: textos e entrevistas (1975-1995)**. São Paulo: Editora 34, 2016. p. 332-343.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Introdução: Rizoma. In: DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. 2ª. ed. São Paulo: Ed.34, v. 1, 2011. p. 17-49.

ESTELLITA, M. Do estruturalismo ao pós-estruturalismo: as fragilidades do modelo de documentação museológica aplicado à arte contemporânea. **Poiésis**, Niterói, v. 1, n. 27, p. 196-208, julho 2016. ISSN 2177-8566.

ESTELLITA, M. Reflexões sobre museu e história da arte sob uma perspectiva pós-estruturalista. In: ALCÁNTARA, M.; MONTERO, M. G.; LÓPEZ, F. S. **Antropología: memória del 56º congreso internacional de americanistas**. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2018. p. 71-80.

FABBRINI, R. N. O fim das vanguardas: da modernidade à pós-modernidade. **Anais do IV Seminário Ciência Música Tecnologia: Fronteiras e Rupturas**, São Paulo, n. 4, p. 31-47, Julho 2012. ISSN 1982-9604.

FABBRINI, R. N. Fronteiras entre arte e vida. **ArteFilosofia**, Ouro Preto, n. 17, p. 41-60, Dezembro 2014. ISSN 2526-7892.

FALCI, R. Apresentação. In: MUSEU DE ARTE DE BELO HORIZONTE. **I Salão Nacional de Arte Contemporânea**. Belo Horizonte: Museu de Arte de Belo Horizonte, 1970. Catálogo de exposição.

FAVARETTO, C. F. Do moderno ao contemporâneo. In: PESSOA, F. (org.). **Arte no pensamento**. Vila Velha: Museu Vale, 2006. p. 250-257.

FREIRE, C. **Poéticas do processo: arte conceitual no museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

GOMES, P. A. 100 anos de cinema em Belo Horizonte. **Varia História**, n. 18, p. 347-372, Setembro 1997.

HUYSSSEN, A. Escapando da amnésia. O museu como cultura de massa. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 23, p. 35-57, 1994.

L'ABECEDAIRE de Gilles Deleuze. Direção: Pierre-André BOUTANG. Intérpretes: Gilles DELEUZE. [S.l.]: [s.n.]. 1996.

MARI, M. **Estética e política em Mario Pedrosa (1930-1950)**. Tese (doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2006.

MENDONÇA, F. M. **Arte e arquitetura - diálogo possível**: um estudo de caso sobre o Museu de Arte da Pampulha. Dissertação (mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2013.

MENSCH, P. V. Modelos conceituais de museus e sua relação com o patrimônio natural e cultural. **Boletim ICOFOMLAM**, Ano II, n. 4/5, Agosto 1992.

MESQUITA, I. **Cartographies**. Winnipeg: Winnipeg Art Gallery, 1993.

MESQUITA, I. **Curadoria e arte latino-americana**. Palestra. São Paulo: Escola da Cidade, 2014. Disponível em: <<http://escoladacidade.org/bau/ivo-mesquita-curadoria-e-arte-latino-americana>>. Acesso em: 14 Setembro 2017.

MORAIS, F. Em busca do Movimento. **Revista de Cinema**, Belo Horizonte, v. IV, n. 22, p. 61-65, Abril-Maio 1956.

MORAIS, F. Análise crítica da pintura. **Revista de Cinema**, Belo Horizonte, v. IV, n. 23, p. 56-60, Maio-Junho 1957a.

MORAIS, F. O cinema experimental de Norman McLaren. **Revista de Cinema**, v. IV, n. 24, p. 35-37, Julho-Agosto 1957b.

MORAIS, F. **Agnus Dei**, 1970a. 42 diapositivos; acervo do Museu de Arte da Pampulha.

MORAIS, F. **Memória da paisagem**, 1970b. 81 diapositivos; acervo do Museu de Arte da Pampulha.

MORAIS, F. **O pão e o sangue de cada um**, 1970c. 83 diapositivos; acervo do Museu de Arte da Pampulha.

MORAIS, F. **Quinze lições sobre arte e história da arte**: homenagem e equações, 1970d. 33 diapositivos; acervo do Museu de Arte da Pampulha.

MORAIS, F. Arte é organização: o museu é o artista. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, v. 7, n. 305, p. 6, 1 Julho 1972.

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

MORAIS, F. **Chorei em Bruges**: crônicas de amor à arte. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1983.

MORAIS, F. **Arte é o que eu e você chamamos arte**: 801 definições sobre arte e o sistema de arte. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MORAIS, F. **Frederico Moraes**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

MORAIS, F. Manifesto **Do corpo à terra**. In: PAMPULHA, M. D. A. D. **neovanguardas**. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2008. p. 46-51.

MORAIS, F. Depoimento. Entrevista para pesquisa de mestrado concedida a SILVA, André Leandro no Rio de Janeiro em 20 de maio de 2019.

MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA. **neovanguardas**. Catálogo de exposição. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2008.

MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA. **Inventário - Museu de Arte da Pampulha**. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2010.

MUSEU DE ARTE DE BELO HORIZONTE. **Regulamento do 1º Salão Nacinal de Arte**. Belo Horizonte: Museu de Arte de Belo Horizonte, 1969.

NEVES, G. **Crítica como criação**: procedimentos e estratégias comunicacionais dos exercícios críticos no Brasil. Tese (doutorado). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2014.

OITICICA, H. Anotações sobre parangolé. In: OITICICA, H.; FILHO, C. O. (org.). **Hélio Oiticica**: museu é o mundo. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011a. p. 73-86.

OITICICA, H. crelazer. In: OITICICA, H.; FILHO, C. O. (org.). **Hélio Oiticica**: museu é o mundo. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011b. p. 131-137.

OITICICA, H. Esquema geral da nova objetividade. In: OITICICA, H.; FILHO, C. O. (org.). **Hélio Oiticica**: museu é o mundo. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011c. p. 87-102.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. D. (org.). **Pistas para o método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PEDROSA, M. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: PEDROSA, M.; ARANTES, O. B. F. (org.). **Acadêmicos e Modernos**: textos escolhidos III. São Paulo: EdUSP, 2004. p. 355-360.

PEDROSA, M. Arte, necessidade vital. In: PEDROSA, M. **Arte. Ensaios**: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 48-67.

REBOUÇAS, J. **Eis a arte**: a atuação do crítico, curador e artista Frederico Moraes. Tese (doutorado). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2017.

RIBEIRO, M. A. **Neovanguardas**: Belo Horizonte - anos 60. Belo Horizonte: C/ Arte, 1997.

ROLNIK, S. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2007.

ROLNIK, S. **Com o que você pensa?** São Paulo: Núcleo de estudos da subjetividade - PUC São Paulo (APOSTILA), 2007. Disponível em: <<http://blogdoestudiofla.blogspot.com/p/biblioteca-on-line.html>>.

SAMPAIO, M. Museu de Arte, 1970. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, 5, n. 223, Dezembro 1970. 12.

SAMPAIO, M. Salão de Arte: campo de atividades criadoras. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, v. 6, n. 230, p. 12, Janeiro 1971.

SAMPAIO, M. Segundo (II) Salão de Arte Contemporânea: seleção e premiação. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, v. 6, n. 229, p. 12, Janeiro 1971.

SAMPAIO, M. Visita ao salão (I). **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, v. 6, n. 233, p. 12, Fevereiro 1971a.

SAMPAIO, M. Visita ao segundo (II) Salão - II. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, v. 6, n. 234, p. 12, Fevereiro 1971b.

SAMPAIO, M. Visita ao Segundo (II) Salão - III. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, v. 6, n. 235, p. 12, Fevereiro 1971c.

SANTOS, M. C. M. Processo museológico: critérios de exclusão. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 18, n. 18, p. 75-91, 2002.

SANTOS, M. C. T. M. Reflexões sobre a Nova Museologia. In: SANTOS, M. C. T. M. **Encontros Museológicos**: reflexões sobre a museologia, a educação e o museu. Rio de Janeiro: MINC/ IPHAN/ DEMU, 2008. p. 72-98.

SCHENBERG, M. Frederico Moraes: Audiovisuais. **Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Artes - ECA/USP**, 1973. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/cms/index.php?option=com_content&view=article&id=95:frederico-morais-audiovisuais-&catid=17:artigos-de-mario-shenberg&Itemid=15>. Acesso em: 01 Novembro 2019.

VARINE, H. A Respeito da Mesa-Redonda de Santiago. In: BRUNO, M. C. O.; ARAUJO, M. M. (org.). **Memória do pensamento museológico contemporâneo: documentos e depoimentos**. São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM, 1995. p. 17-25.

VERAS, E. F. Entrevistas com artistas: canteiro virgem de conteúdo fértil. **Porto arte: revista de Artes Visuais**, Porto Alegre, v. 22, n. 37, p. 221-237, jul.-dez. 2017. ISSN 2179-8001.

ANEXOS

1 MEMÓRIA DA PAISAGEM

A NOVA CRÍTICA
 2 - Memória da Paisagem
 Autor: Frederico Moraes
 Exposição: 4 Artistas Paulistas
 (Baravelli, Fajardo,
 Nasser e Resende)
 MAM - Rio
 Set. 70

Plano-piloto da futura cidade lúdica:

a utopia museal em A Nova Crítica de Frederico Moraes.

Título: **Memória da paisagem**/ Série: A nova crítica/ Autor: MORAIS, Frederico Guilherme Gomes de
 Época: 1970/ Material: 81 diapositivos/ Acervo Museu de Arte da Pampulha/ Digitalização: Museu de Arte da Pampulha.
 Seleção 22 imagens da obra feita pelo autor.

Plano-piloto da futura cidade lúdica:

2 O PÃO E O SANGUE DE CADA UM

a utopia museal em A Nova Crítica de Frederico Moraes.

Plano-piloto da futura cidade lúdica:

a utopia museal em A Nova Crítica de Frederico Moraes.

Título: O pão e o sangue de cada um/ Série: A nova crítica/ Autor: MORAIS, Frederico Guilherme Gomes de/ Época: 1970 / Material: 83 diapositivos/ Acervo Museu de Arte da Pampulha.

Digitalização: Museu de Arte da Pampulha/ Seleção de 40 imagens da obra feita pelo autor.

a utopia museal em A Nova Crítica de Frederico Moraes.

3 AGNUS DEI

Plano-piloto da futura cidade lúdica:

"DEVES FAZER PARA MIM UM ALTAR DE TERRA, E SOBRE
 ÊLE 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 CERTAMEN-
 TE TE ABENÇOAREI."

EXODUS 20:24

"EM VISTA DISSO, ABRAÃO LEVANTOU OS OLHOS E OLHOU,
 E EIS QUE A CERTA DISTÂNCIA DIANTE DÊLE HAVIA UM
 CARNEIRO PRÊSO PELOS CHIFRES NA MOITA. DE MODO Q.
 ABRAÃO FOI E TOMOU O CARNEIRO E O OFERECEU COMO
 OFERTA QUEIMADA EM LUGAR DE SEU FILHO."

GÊNESIS 22:13

THERESA SIMÕES
 TELAS BRANCAS/LÂMINA - tela deixada no saguão da
 EFCB, na madrugada do dia 16 de junho.

TRÊS TELAS BRANCAS, DUAS DE 92 x 63 E UMA DE
 100 x 81, FORAM COLOCADAS, EM MICTÓRIOS PÚ-
 Blicos NOS BAIROS DE IPANEMA, GLÓRIA E TIJU-
 CA, NO SÁBADO, DIA 11, ÀS 12 HORAS. A TELA COLO-
 CADA EM UM BAR DA GLÓRIA FOI ROUBADA NO MES-
 MO DIA, À NOITE. A TELA DEIXADA NO MICTÓRIO
 DE UMA GALERIA COMERCIAL SITUADA NA PRAÇA
 SAENZ PEÑA, APÓS RECEBER AS PRIMEIRAS INSCRI-
 ÇÕES, FOI CORTADA, ARRANCADA VIOLENTAMENTE
 DA PAREDE E PISOTEADA. O QUE ESTÁ EXPOSTO
 SÃO OS DESPOJOS. A TERCEIRA TELA FOI RETIRADA
 NO DOMINGO, ÀS 10 HORAS.

Artistas: THEREZA SIMÕES
CILDO MEIRELLES

Trabalhos: CARIMBO/PROJETO COCA-COLA

NOVA CRÍTICA VERSÃO PARA CORRESPONDÊNCIA EXPEDIDA
NO BRASIL E DESTINADA AO EXTERIOR:
CARIMBO CONTENDO A FRASE BRASILEIROS RETORNEM

Artista: GUILHERME MAGALHÃES VAZ

Trabalho: DOCUMENTO DE APROPRIAÇÃO
"Projeto de exposição para assassinatos
coletivos em alta escala".

NOVA CRÍTICA ANULAÇÃO DO DOCUMENTO EXPOSTO E AFIXAÇÃO
NO MESMO LOCAL DE OUTRO DOCUMENTO - ATO DE
CRÍTICA REVOLUCIONÁRIA DESAPROPRIANDO AS
PESSOAS ANTERIORMENTE APROPRIADAS PELO
ARTISTA.

EU, FREDERICO MORAIS, BRASILEIRO, CRÍTICO DE ARTE,
CRIADOR DA NOVA CRÍTICA, POR ESTE ATO, DESAPPROPRIO
TODAS AS PESSOAS APROPRIADAS RADICALMENTE POR
GUILHERME MAGALHÃES VAZ (POR TEREM LIDO O COMUNI-
CADO QUE EXPÔS NA PETITE GALERIE). O OBJETIVO DESTA
ATO É FAZER COM QUE TODOS AQUELES QUE FORAM ANTE-
RIORMENTE 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 DO AQUÁRIO, 1970.

Título: Agnus dei / Série: A nova crítica/ Autor: MORAIS, Frederico Guilherme Gomes de.
Época: 1970/ Material: 42 diapositivos/ Acervo Museu de Arte da Pampulha.
Digitalização: Museu de Arte da Pampulha. Seleção de 23 imagens da obra feita pelo autor

Plano-piloto da futura cidade lúdica:

4 QUINZE LIÇÕES SOBRE ARTE E HISTÓRIA DA ARTE: HOMENAGENS E EQUAÇÕES

A NOVA CRÍTICA
O - Quinze Lições sobre Arte e História da Arte
Homenagens e Equações
Autor: Frederico Moraes
Exposição: DO CORPO À TERRA
Parque Municipal - Belo Horizonte
abril 70

"SÃO OS ESPECTADORES QUE FAZEM OS QUADROS"
MARCEL DUCHAMP

O CORPO É O MOTOR DA OBRA
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 PROFUNDAMEN
TE. ESCUTE AS BATIDAS DO CORAÇÃO, TOMO O PUL
SO, SINTA O SUOR EM SEU CORPO E O CANSAÇO. A
OBRA ESTÁ PRONTA. E TERMINADA.

a utopia museal em A Nova Crítica de Frederico Moraes.

Título: **Quinze lições sobre arte e história da arte:** homenagens e equações/ Série: A nova crítica/

Autor: MORAIS, Frederico Guilherme/ Época: 1970/ Material: 33 diapositivos/ Acervo Museu de Arte da Pampulha/ Digitalização: Museu de Arte da Pampulha.

Seleção de 12 imagens da obra feita pelo autor.

5 RELATO DE FREDERICO MORAIS SOBRE A NOVA CRÍTICA

O texto a seguir é a transcrição de duas horas e dez minutos de conversa de André Leandro Silva com Frederico Moraes, no dia 20 de maio de 2019, na cidade do Rio de Janeiro. Optou-se na transcrição por mantermos a oralidade do texto. O texto destacado em itálico é a transcrição da fala de André.

É... então, te explicar um pouco o que que é o projeto porque que eu tô aqui...

Bom... Na verdade eu comecei a... eu trabalhava no Museu de arte da Pampulha até o ano de 2016 e... durante esses três anos que eu trabalhei lá, que foi de 2013 a 2016, eu...

Nesse período, quem era a diretora ou o diretor?

*Tiveram duas, Michele Mafra e Carolina Andreazzi, bom..., eram pessoas de cargos políticos, principalmente a segunda. Bom mais aí, é... trabalhando como museólogo no acervo, é... eu tive... eu conheci, que até então eu não conhecia, os seus trabalhos **A nova crítica** né, que estão lá no acervo e aí aquilo, o contato com elas, vendo o material, ouvindo os áudios, aquilo me deu... me deslocou um pouco do meu local de trabalho, até mesmo do ponto de vista do questionamento do que eu fazia quando eu trabalhava com acervo de arte então eu comecei a fermentar um projeto e uma ideia de pesquisa por conta dessa instabilidade que a nova crítica me trouxe e aí, quando eu efetivamente comecei a escrever o projeto, submeti e agora caminhando com o projeto de pesquisa eu entendi também que...*

Quem é o orientador?

Minha orientadora chama-se Eliana Dias de Castro.

Deixa vai...

*Então, no projeto né? O que tomei como base para mim não era nem que **A nova crítica** em si fosse um objeto de estudo, como algo que eu fosse analisar ou alguma coisa assim; eu fiquei muito interessado nas possibilidades inclusive, aí, lendo também os seus textos, de como que ela me acompanhava no questionamento da minha prática dentro do museu e a própria função de museus. Então, assim mais do que estudar a nova crítica para poder elaborar alguma coisa sobre ela especificamente, o meu intuito desde sempre foi trabalhar com ela, perceber como que aquele material que você produziu poderia me trazer subsídios para discutir a existência e atuação dos museus de arte. Então, exatamente a partir disso, que eu comecei... que eu retornei depois, revi as quatro obras que estão lá no acervo do Museu de Arte da Pampulha pensando exatamente o contexto em que elas entraram no museu pra entender que tipo de mobilização ela gerou e gera, inclusive ela gerou em mim tanto tempo depois. Pra exatamente trabalhar com ela e produzir algo a partir disso né? Então eu saí anotando um monte de questionamentos que eu poderia ter só que são mais questões minhas que suas.*

Hum...

a utopia museal em A Nova Crítica de Frederico Moraes.

*Então, eu gostaria talvez que essa nossa conversa tivessem dois momentos ou acontecesse em dois planos que são: eu queria saber um pouco das suas leituras sobre **A nova crítica** e até mesmo não só aquilo que você estava pensando naquela época, enfim, mas também as atualizações que você faz disso, como que você percebe aquele processo. Eu queria saber da sua leitura sobre **A nova crítica**; também um pouco dessas lembranças, o que foi produzir **A nova crítica** no caso do II Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte, que foi o evento pelo qual ela entrou no acervo do Museu de Arte da Pampulha; e alguns outros aspectos sobre **A nova crítica** em relação a todo seu trabalho crítico que você possa estabelecer. Então, eu queria ouvir de você essa releitura ou essa leitura depois desse tempo que você possa ter d'**A nova crítica**.*

Bom, eu não sou teórico viu?

Nossa, imagina se fosse.

Eu não gosto muito de teoria não, é, eu tenho uma prática, tá entendido, e essa prática foi ganhando um sentido, um significado, uma ordem, uma coisa puxando a outra e tal. Então, o que eu posso contar, é como eu cheguei a isso né? Deixando de lado assim os autores que li etc. e tal, mas eu nunca li nada especificamente com essa ideia de..., com exceção do livro de Roland Barthes: *La Nouvelle Critique*, mas, na verdade, quando eu fiz os primeiros audiovisuais, eu ainda não tinha lido o Barthes, mas depois é que eu li esse livro e outros dele e tal. As minhas influências, talvez mais fortes no caso, foi o Bastide, sobre tudo aquela quadri-logia sobre água, fogo terra e ar. Mas enfim, eu vou te mostrar como é que eu fiz... eu comecei a ... eu não sou formado em nada também não fiz nenhum curso específico pra isso, apesar de ter dado aula em várias Universidades, eu tenho aquele negócio de notório saber, aquelas coisas e tal. Eu comecei fazendo crítica, crítica mais ou menos corriqueira em Belo Horizonte, na verdade, eu comecei falando de cinema, Belo Horizonte era um núcleo forte o cinema, mas de história ou talvez um pouco de teoria de cinema, nunca foi realmente uma área de produção de filmes, mas a gente tinha um centro de estudos cinematográficos que você já deve ter ouvido falar.

Não, não conheço.

Isso aí era final dos anos 50, início dos 60, e tal, que era um local que a gente se encontrava, sempre aos sábados pra ver e discutir filmes e tal. E ele teve uma existência relativamente longa. Toda a minha geração, que era a **Geração Complemento**, em que pese as vezes cada um ter uma outra área de estudo, ou literatura, ou música etc. e tal, todos nós estávamos ligados a questão do cinema, mas eu, a minha especificidade naquele momento era o cinema, então eu comecei a fazer crítica de cinema. Mas, pouco a pouco, também eu escrevia, e essa crítica eu exerci em dois ou três jornais de Belo Horizonte, todos nós trabalhávamos em jornal, porque era o saber que a gente tinha, razoavelmente bem, de escrever etc. e tal, mas ao mesmo tempo tinha outras né: era isso, literatura e etc. e tal. Então, dessa coisa do cinema, eu fui deixando a coluna específica de cinema e passei a ter uma coluna que abordava várias questões de arte e tal, mas com mais ênfase na questão da pintura porque aí já tava começando a me interessar por isso... tem a Escola de Belas Artes, a Escola Guignard, depois eu me casei com uma artista, mas também falava, por exemplo, as vezes, até de dança, porque tinha o Klauss Vianna com Angel Vianna que eram parte... música não eu nunca me arrisquei a fazer comentários etc. e tal. E ao mesmo tempo que escrevia sobre essas coisas... era mais uma coluna de inicialmente mais noticiários, pouco a pouco foi se tornando uma coluna de comentários e, ao mesmo tempo, eu trabalhava como jornalista, eu, no sentido mesmo de repórter etc. e tal. Eu passei pelo Diário de Minas, Diário da Tarde, depois Estado de Minas.

No Estado de Minas eu tinha uma página, às vezes duas páginas isso, sobretudo, na edição de domingo, a primeira página era sempre uma matéria de cultura, eu entrevistava pessoas que iam a Belo Horizonte, fossem gente de teatro, gente de cinema ou até gente de ciência, de literatura etc. e tal; e também fazia uma matéria próxima da área de economia, eu tenho uma matéria grande sobre “Eles Construíram Minas”, os fundadores, das primeiras grandes empresas de Belo Horizonte, etc. e tal. Mas fui fechando a questão em torno sobretudo das artes plástica e tal, mas pra sobreviver a gente tinha que ser jornalista, e as vezes a gente escrevia em 2 ou 3 jornais usando até pseudônimo pra poder...

Então, as artes plásticas começaram realmente a dominar minha atuação e eu inclusive comecei a dar alguns cursos de artes e tal sobretudo um na FUMA, que era a Universidade Mineira de Arte que depois virou FUMA né: faculdade, universidade etc. e tal. E entre uma das alunas era Terezinha Soares só para você ter uma ideia, e tinha pessoas também... por exemplo, o diretor presidente da Casa Guanabara que não sei se ainda existe que era um prédio quase todo de... e era um senhor já meio pra dentro assim... esquisito e tal, mas fez um curso e tinha um diplomazinho e depois fez uma série que ficou muito conhecida que era uma série sobre Guignard: ela até mereceu uma menção honrosa no Prêmio Esso. Então, quer dizer, começou essa mistura de jornal e ensino e aqui que começa mais especificamente o que tem a ver com sua pergunta; é que eu sempre procurei usar um material visual, se eu estou falando de História da Arte, ou de Renascimento e tal, ou de artistas contemporâneos, eu sempre achei que era fundamental que se projetasse então, porque nunca... é... cheguei à conclusão que não adianta você ficar discutindo a seco sem ilustrações os últimos teóricos como Derrida, não sei mais quem, mais esse, mais aquele, etc. e tal, se essa pessoa que está lendo, que é capaz de discutir até com uma certa competência as ideias e tal, mas não consegue fazer uma leitura de um quadro, tá entendendo, do sentido, etc. e tal. Então eu inclusive, eu vinha muito ao Rio de Janeiro para conseguir emprestado nos consulados, tá entendendo, filmes de artes, sobretudo França, Bélgica, Holanda, um pouco também Estados Unidos, Inglaterra e tal, filmes que estavam ali para serem emprestados mesmo né, então tinham um prazo para recolher etc. e tal. E esses filmes, eu também projetava filmes sobre Van Gogh, sobre Klee, sobre coisas dessa natureza e tal e isso simultaneamente com informações que eu passava sobre História da Arte e tal. A partir de um certo momento, eu também passei a usar os próprios slides que a gente ia fazendo, fotografando de livros e etc. e tal. Então quer dizer, teve esse dado e tal, e curiosamente, depois a gente tinha uma revista, Revista Complemento né, e saíram três ou quatro números, bem, bem raquiticazinha e tal, mas enfim, há uma espécie de aura em torno dessa Complemento, porque era um grupo grande, etc. e tal. Aí eu também comecei a fazer uns textos e curiosamente, até ousadamente, eu publiquei os dois primeiros textos, ou ensaios, não textos, ensaios né, sobre Mondrian e Malevich, logo de cara eu peguei duas figuras emblemáticas etc. e tal.

Mais antes disso, um pouquinho antes eu ainda era estudante secundarista eu tinha um professor de geografia que achava... que... a gente teve uma boa relação e eu escrevi um texto depois de ler um livro do Mario Pedrosa, Arte e... qual o título do livro? A Necessidade da Arte?

Arte Necessidade Vital?

É, isso aí, exatamente, e a partir da leitura desse livro eu publiquei sobre esse livro levado por esse meu professor, para o jornal que era chamado Informador Comercial. Entende, que era um jornal de classe produtora e logo em seguida, depois do título do meu nome saía assim: “estudante”; para caracterizar etc. e tal (e eu aliás, nem completei o curso secundário), e essa

relação. E quando começou a sair essa revista do cinema, eu escrevi dois textos que exatamente analisavam essas relações sobre cinema e pintura, sobretudo uma linha que, na época, tinha muito prestígio e que hoje acabou um pouco, que era o chamado cinema de arte. Sempre havia uma confusão no titular essa tendência, que eram filmes sobre arte, tá entendendo? E isso criou um filão, inclusive ganhou uma certa dimensão que quantitativamente tal, porque a grande novidade desse cinema chamado filme sobre arte é que alguns diretores famosos já nos longas metragens etc. e tal introduziram uma forma, usaram o cinema, para fazer uma leitura da obra de arte e a primeira, digamos assim medida que eles tomaram foi essa de eliminar no caso, por exemplo, da pintura, eliminar a moldura tá entendendo? Então quer dizer, na medida em que eles eliminam a moldura, eles transformam aquelas imagens, digamos assim, numa... como se fosse uma paisagem real, quero dizer, um espaço real, porque se não se tem mais a moldura, não delimita, você pode com a câmara percorrer como você percorre qualquer paisagem, qualquer trecho da cidade etc. e tal. Essa possibilidade de usar a câmara nesse sentido, permite também uma série de relações de detalhes do quadro e tal que cria praticamente uma forma de crítica de arte. Então eu analiso isso em alguns textos etc. e tal.

Bom, então, em 1966 eu venho para o Rio de Janeiro. E eu já tinha dado... passei o primeiro semestre indo e vindo ao Rio, eu dei um curso aqui que aliás foi num clube, foi numa escola de dança. Por indicação de Klauss Vianna e de Angel Vianna que era amiga da minha mulher, estudaram juntas. Então, nessa escola eu dei um curso aí que tinha uns 30 alunos etc. e tal, eu viajava, saía terça-feira a noite de Belo Horizonte, passava... saía segunda-feira a noite de Belo Horizonte, chegava terça, dava uma aula a tarde, na quarta aí eu já começava a percorrer as galerias do Rio, conhecer os artistas daqui, sobretudo a geração, a primeira geração dos anos 60 que eram Gerchman, Dias, Vergara, o Hélio Oiticica aparecia também, que era de uma geração anterior. E depois voltava, viajava na quinta à noite e quando chegava de manhã na sexta, ainda tinha duas páginas para escrever no Estado de Minas. E eu dava um curso lá também num colégio de freiras lá, Helena Guerra... não sei se ainda existe, que era de religiosas mais as meninas eram todas de um certo poder econômico etc. e tal. Bom, então, quer dizer, a partir dessa relação que eu passei a estabelecer também entre o cinema e pintura é que, num certo momento, vai chegar no negócio da Nova Crítica e tal.

Então eu vim pro Rio e me aproximei inicialmente dessa geração que eu citei, mas já era uma geração que não completava digamos assim, quer dizer, eles iriam ainda crescer em muitas coisas e aliás, um pouco antes de vir pro Rio eu tinha feito uma exposição desse grupo lá em Belo Horizonte chamada Vanguarda Brasileira que foi na universidade, e o que eu chamei de Vanguarda Brasileira, na verdade, era esse grupo carioca que estava o Gerchman, tava o Vergara, tava o Antônio Dias, o sogro dele que era o Pedro Escosteguy, estava o Roberto Magalhães, Maria do Carmo Secco, então, era essa geração influenciada pela nova figuração francesa ou pela pop art, tá entendendo? Uma geração aí entre 30 e 40 anos, que foi minha despedida de Belo Horizonte e minha *reentrée* no Rio tá entendendo?

E aqui também eu logo... uma das minhas alunas desse curso que eu dei... nesse... onde eu dei esse primeiro curso aqui no Rio de Janeiro, era casada com um dos diretores do Diário de Notícias, na verdade, ele era um médico, ele tava no cargo por coisa de família, o poder dele era nesse sentido. E ela acabou me levando pro Diário de Notícias, onde eu então comecei, fiz, trabalhei muito tempo como colunista. Era um jornal que foi muito importante, num certo momento, sobretudo na área estudantil eles tinham um suplemento, que era o Arthur da Távola, um suplemento assim estudantil que era poderoso politicamente, era um jornal quase de esquerda, tá entendendo? Inclusive, um dos donos foi depois embaixador na época do

Jango no Leste Europeu. Então, eu cheguei com muita gana né, de realmente atuar e etc. e tal, quer dizer, vencer um pouco da timidez clássica do mineiro né? E como era um jornal que já estava numa fase de decadência, tinha um copidesque muito lamentável etc. e tal, eu tinha muita liberdade de escrever, não havia muito policiamento, não havia muita regra de como escrever, etc. e tal. Eu então parti logo para uma atitude assim de assumir essa vanguarda que estava aí e outras etc. e tal, inclusive, a partir do Rio, eu acabei estabelecendo uma ponte com São Paulo, disso nasceram várias exposições, etc. e tal.

Bom, então, a partir de um certo momento eu vou me entrosar e aí muito mais profundamente, efetivamente e amigavelmente com uma geração que é segunda da década dos anos 60 que hoje é chamada de geração do AI-5 que é a geração de Cildo Meireles, do Antonio Manoel, do Artur Barrio, do Guilherme Vaz, tinha umas mulheres também, tinha o Manoel Messias, tinha aquele neto daquele poeta lá mineiro lá... bom, os nomes a gente sempre esquece. Com essa geração realmente é que eu tive um entrosamento muito forte e a gente se encontrava todos os dias, a gente discutia coisas e já era aqui que eu morava, então, vinham prá cá e a gente se encontrava e eu acompanhava os trabalhos que estavam no atelier e eu sempre fui muito assim essa coisa de gostar de ver o trabalho nascer no estúdio, tá entendendo? Então eu frequentava os ateliês que havia e foi se estabelecendo uma relação de amizade, sobretudo com o Cildo Meireles, que somos amigos há quase uns cinquenta anos e, portanto, eu acompanhava e escrevia e, aí também, depois dessa primeira experiência curatorial que foi a Vanguarda... eu não sei se você conhece a história dessa exposição...

Vanguarda Brasileira?

É, porque o mais importante nessa exposição foi o *happening* que aconteceu no final. Porque, no ato inaugural estava não só o reitor da universidade que era o Aloisio Pimenta que, aliás, era o primeiro reitor que não era da área de letras ou de etc. e tal, mas era um cara interessado, sensível e aberto a conversações e tal e tava o General Guedes, que era o chefe e um dos precursores juntamente com uns dois ou três outros do golpe né? Que vieram para o Rio a partir de Juiz de Fora etc. e tal. E aí, no vernissage que era na reitoria, ainda com resíduos de obras, que era um prédio novo etc. e tal, e um dos caras, era o Hélio tá entendendo? E o Hélio Oiticica, ele não, ele aceitou, porque essa exposição foi organizada com uma certa improvisação, mas tinha um cartaz feito pelo Gerchman que na verdade era um cartaz assim bastante vertical, tinha uma placa assim “Pare” feito tipo essa de trânsito, que ele usou numa exposição dele mesmo e depois ele reaproveitou e na outra face do cartaz, que não houve catálogo, tinha uma fotografia ou do artista ou do trabalho e pequeno depoimento, um pequeno roteiro e tal; e o Hélio tinha confirmado a presença mas, por alguma razão ele teve que ir a Nova York, e não participou da exposição – ele, pessoalmente, e tal. Então, ocorreu uma coisa muito interessante, importante, que para mim é o ponto mais importante desse evento, é que o Hélio ele já vinha participando porque o Hélio também era, não era exatamente um teórico assim de ficar citando autores etc. e tal, mas ele era um gerador de teorias, e tem várias né, e então ele, bom, havia uma discussão em torno da coisa do Marcel Duchamp, da questão do objeto, etc. e tal, e ele também teorizou sobre isso e tal e então e ele e um pouco... depois eu vou inclusive vou organizar uma exposição em Brasília que é o 4º Salão onde, pela primeira vez, o objeto entra como categoria; mas, na verdade, isso foi um jogo que eu fiz, porque o objeto é exatamente a negação de todas as categorias, não é nem pintura, nem escultura, nem desenho, é uma soma de tudo isso ou é uma leitura quase anárquica de tudo isso e tal.... Mas, como ele não foi, e tinha essa discussão, inclusive uma frase dele, não, pra ele o objeto já não mais sequer uma coisa palpável de pegar, entendeu, ele dizia: “não, o sol que bate aqui no meu corpo nesse momento pode ser um objeto” assim como ele falava desse

baldezinho vermelho que é iluminado por uma lâmpada por dentro que fica nas estradas quando tão construindo, então isso pra ele era um objeto que ele elegeu e tal não porque ele era não só, tinha um sentido de fragilidade e ao mesmo tempo de persistência e tal, então o Hélio tinha esse conceito. Como o Hélio não foi, nós aproveitamos essa ideia do objeto e eu, Gerchman e Dias fomos ao mercado de Belo Horizonte, que a gente acostumava ir sempre aos sábados para comer moela com... e ali compramos uma cestinha de ovos, não sei se você conhece, uma cesta de arame que você aperta, num é?, compramos e foi principalmente isso aí, e aproveitamos um resíduo de pedras, de areias e cimento que estavam num carrinho de pedreiro e colocamos isso na exposição, como se fosse o trabalho do Hélio Oiticica tá entendendo? E aí, surpreendentemente, num certo momento, começou um *happening* na exposição Vanguarda Brasileira e usaram ovos, tá entendendo, pedras, pedras pequenas né? Então no outro dia de manhã, estava uma sujeira tremenda, uma imensidão. E não só o reitor como principalmente o general permaneceram impáveis tá entendendo? Não sei se a palavra é essa... lá e tudo, não falaram nada etc. e tal, mas aquilo provocou inclusive uma outra polêmica etc. e tal. Isso foi uma experiência, para mim, extremamente importante porque, de alguma maneira, eu dou já um primeiro salto para estabelecer uma relação entre crítica e criação, porque ali, eu com Gerchman e o Hélio, eu to te dando as origens, porque para mim o mais importante é a origem e o resto fica por conta de... tá entendendo? Então, nós consideramos que aquilo era o trabalho do Hélio Oiticica tá entendendo? Bom, isso marcou a exposição. Então, para mim, quer dizer, foi uma experiência quase fundamental porque essa ideia de que eu já começava de alguma maneira a assumir a ideia de que sem deixar de ser crítico eu começava a atuar um pouco como artista e essa questão vai aparecer mais forte à frente.

Bom, tudo bem, passou essa exposição e eu então dava aula no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e uma exposição muito bonita que foi realizada era daquele grupo paulista do Resende, Baravelli, Fajardo, e tinha outro que era só pintor e que depois se afastou, ele eram os donos daquela Escola Brasil que formou toda uma geração de artistas, dentro daquela coisa muito limpa muito, coisa de paulista né? Tudo assim muito... não tem a sujeira do Gerchman por exemplo, ou não tem as formas bulbosa do Dias, não tem a esculhambação do Hélio do Parangolé, aquela coisa toda etc. e tal. Mas a exposição era muito bonita, ocupou um espaço nobre no museu, que é um espaço maior. Essa exposição era toda, todos os trabalhos tinham ligações com materiais de construções, tá entendendo? Brita, pedra, madeiras de tapumes, fios elétricos tá entendendo? E obras muito grandes, com exceção desse que saiu com umas pinturas lá no fundo e tal, depois virou um editor de livros de arte. Então, eu considere várias coisas nesse momento, primeiros esses novos materiais, não tinham mais, não se usou pinceis, nem nada, não eram mais quadros, não eram esculturas no sentido tradicional, não tinham nem suportes nem painéis, tá entendendo? Não tinham nem pedestais, mas era tinha uma força assim os trabalhos do, faltou o outro que era, quer dizer essa tensão, que você sente a tensão no fio estendido assim, mas tá ali e tal; e a mudança de texturas de cores etc. e tal. Muito bonita a exposição. Ocorria o seguinte: o Rio tava muito envolvido com obras públicas tá entendendo? Não só o aterro de Ipanema, que uma parte que foi conquistada do mar e virou uma pista, mas ali naquela área próxima ao museu, ali onde é o passeio público, onde tinha aquele edifício que depois derrubaram, que chamavam Bolo de Noiva, aquele Palácio Monroe, então, tinha muitas situações na rua parecidas com aquelas que tavam dentro do museu, tapumes, pedras, fiação e barulho de bate estaca etc. e tal. Então eu decidi: ao invés de escrever um texto, eu fiz o meu primeiro audiovisual, já com o nome **A nova crítica**, tá entendendo? Isso foi em 69. Talvez isso tudo que eu estou lhe falando você já saiba. Então, foi uma estrutura extremamente simples, eu entrava e saía no museu, eu entrava para ver as

obras e ia pra rua, tá entendendo? Então eu filmava, eu fiz slides, eu nunca usei câmera, eu não sou cineasta, era máquina e tal, eu fazia os slides produzidos depois dava uma sequência tinha uma música, tinha um texto, tinha uma porção de maquininhas juntas, então quer dizer, a relação era essa, não havia muita diferença entre o que tava dentro do museu e o que estava na rua, tá entendendo? Porque os materiais eram o mesmo, as estruturas, etc. e tal. Então, você começa a captar um tipo de beleza que tá na rua no seu pé, etc. e tal. E esse audiovisual tinha um pouco de uma trilha sonora assim, tudo era muito precário, o audiovisual ainda não tinha, ainda não era uma coisa muito bem definida e eu não sou muito de tecnologias, mas, enfim, eu senti que o caminho era esse. Então, tinha algumas frases, tá entendendo? Um Abraham Moles, uma coisa assim e tal, que apareciam não só escritas, mas também faladas e as vezes um pouco de música de bate estacas que aparecem com os tapumes. Então o audiovisual era só isso, uma coisa bem simples. Mais tinham algumas imagens, como por exemplo, da própria Copacabana com aqueles tubos por onde passa a água, não sei mais o que, longos, tá entendendo, um dia assim de luz baixa, então, tinha uma cor bonita, então uma certa poesia também, não era só o barulho e a brutalidade, tinha esse jogo todo e tal. E tinha uma música também, que eu já não me lembro mais o que era, não era também nenhuma música descritiva nem cantada nem nada, era um som só. Então esse é o primeiro trabalho que eu fiz com essa denominação **A nova crítica**.

Logo em seguida, eu fiz um segundo, que é de um artista ligada a essa... porque eu, com o pessoal paulista, eu não tinha uma relação de amizade como eu tinha com o Rio de Janeiro, mas eu tinha respeito pelo trabalho deles, eu sempre achei um pouco assim pedantes, às vezes, um pouco sofisticados e tal e gostava especialmente do... como é que chama o nome? ... lá no final da entrevista. (Bom, isso ocorre comigo, você já notou que lá na própria conferência tem uns brancos né, uns vazios.) Então, a segunda foi sobre o Barrio. O Barrio era um dos integrantes dessa geração AI-5, que é a geração que comeu o pão que o diabo amassou, porque há uma diferença, que... eu tô até, agora, não é nem mais um texto, porque eu tô cansado de escrever, é uma espécie de entrevista que eu fiz com um dos integrantes dessa geração, que é um cara que vai fazer uma exposição, aliás em Belo Horizonte, numa casa que surgiu agora, uma galeria, Umberto Costa Barros, que é uma figura muito calada, e muito, quase isolada, dentro desse grupo, mas com trabalhos impecáveis, sobretudo trabalhos que já nasceram, de alguma maneira, clássicos pela lógica da coisa, pela percepção... e que existem até hoje... então, tinha o Barrio, e o Barrio, pelo trabalho dele, ele rabiscou muito, desenhou muito essas coisas e tal, mas num certo momento, ele ganhou uma certa consistência que se... de uma obra de arte que, mais do que objeto, era uma coisa abjeta tá entendendo? Quer dizer é ele usava materiais sabe, quer dizer, por exemplo pães, pães envelhecidos enrolados tá entendendo? Umas trouxas com pães etc. e tal. Ele usava coisas que encontrava no lixo, ele usava Modess, ele usava sangue, sangue não, tinta né, a tinta vem depois, então material assim. Ele usava papel higiênico, às vezes ele usava o próprio papel higiênico para fazer lançar assim no espaço etc. e tal; e então, detritos, tá entendendo e tal e fazia ali alguns trabalhos e etc. e tal. Mas ele, em certo momento ele tinha aquelas trouxas que aliás eu dei, cunhei esse termo “trouxas ensanguentadas”, porque esse sangue não existia, esse sangue era um vermelho, era tinta, mas ele tinha umas trouxas que ele lançava em alguns pontos da cidade, mais uma vez o pessoal volta pra rua. E podia até parecer um pouco coisas como como aqueles despachos do candomblé, comidas de santo, né?, quer dizer, nas esquinas, né?, então, ele colocava isso, muitas vezes num parque, e depois mandava pros próprios salões; eu, durante muito tempo, eu tive uma dessas trouxas, ainda em Belo Horizonte. Não em Belo Horizonte não...

Na ação que ele fez em Belo Horizonte?

É!

Então essa geração, ela difere da anterior, porque, por exemplo, a geração do Vergara etc. e tal, do Gerchman e tal coincide com o Golpe Militar de 64, num é? Mas essa segunda geração, coincide com o AI-5; é aí, nesse momento, que o Golpe se transforma realmente numa ditadura forte, cruel, tá entendendo? Então, é por isso que várias coisas que eles fazem se ligam diretamente, visualmente ou verbalmente, tá entendendo, quer dizer, a atos de tortura, de censura etc. e tal. E o Barrio é um desses representantes, porque essas trouxas ensanguentadas eram também, de certa maneira, metáforas do que eles chamavam de presuntos, esses bandidos que eram mortos, né?, ou pela polícia ou vice-versa, né?, e que se encontravam sobretudo na Baixada Fluminense, mesmo aqui perto de casa, né? Quando eu mudei para cá, tinha cadáver na rua etc. e tal. Então, essa geração, ela não tinha... eram 10 ou 12 artistas mais ou menos, etc. e tal, e não tinha mercado, porque nenhuma galeria conseguia... é claro que por exemplo... já o Cildo Meireles, por exemplo já era aquela coisa dos cantos, das casas etc. e tal, tinha uns trabalhos conceituais, né? O Guilherme já era um trabalho mais de cabeça, né?, umas coisas assim, uns sapatos molhados, que ele usava e depois passava para um eventual expectador de uma obra dele para usar, as camisas que ele usou, um passa para o outro e tal. É muito mais, era talvez o mais intelectualizado, mas é um tipo mais difícil. Morreu há pouco tempo. E tinha ainda alguns resí... uma certa ligação com épocas anteriores, como caso do Collares e do Ascânio, por exemplo, que tinha um certo vínculo com o concretismo. Não exatamente com o tipo de produção, mas com a ideia de uma arte geométrica etc. e tal; sobretudo o Collares, uma figura extremamente importante porque ele junta pop e construção né, os ônibus dele, ele é mineiro, né? Então foi essa geração que eu realmente acabei me entrosando mais e tal. Sem deixar, né?, porque na minha coluna eu comentava de tudo, mas a relação não só intelectual, mas afetiva, etc. e tal, foi com essa porque era mais ou menos da mesma idade um pouquinho mais velho e tal. E Cildo é um amigo de 50 anos e tal.

Bom, então o segundo audiovisual com nome de memória, de Nova Crítica foi um, esse audiovisual se chamou, como é que é? O Pão e o Sangue...

... de Cada Um.

... de Cada Um. E era também uma estrutura muito simples, porque eu fotografei painéis de publicidades né, uns grandes painéis, e se é sempre uma linguagem publicitária, enquanto publicidade, tá vendendo, não exatamente o fogão ou a geladeira, mas tá vendendo uma ideia de felicidade, de prazer, de tranquilidade, a ideia de família, de pais, de filhos etc. e tal, eles usam tudo isso para vender determinados objetos etc. e tal. Mas tudo isso se aplicava a uma publicidade, digamos assim, oficial, de repente é o açúcar, não sei qual desses fabricantes de açúcar, como é que é? Era uma frase que se falava assim: Brasil e a... como é que era? A minha memória falha. Fazia um jogo assim entre o doce Brasil e o doce do açúcar etc. e tal. O Ternura também, tem a bandeira do Brasil, mas tem também esses. E outros que pra vender automóvel por exemplo falava, quer dizer, a importância de ter um automóvel, mas sobretudo juntar família para fazer coisa, e etc. e tal. Toda essa língua, esse jogo né, da família bem-comportada, que não vai brigar com o governo, que não vai protestar contra nada, etc. e tal, tinha esse jogo. Portanto, eram imagens assim, tem uma imagem que era um personagem assim: abrindo os braços como se quisesse abraçar a população, não sei se era anúncio de banco... e tinha muito desses jogos. Então, eu fotografei isso e fotografei algumas imagens assim também tranquilizantes, de jardins, de parques, tá entendendo? Da cidade, etc. e tal, e aí eu contraponho com essas trouxas do Barrio e outras imagens dele como, por exemplo,

Plano-piloto da futura cidade lúdica:

com pau em que ele mexe no vaso sanitário, tá entendendo? E outras que aparecem Modess femininos já usados, tá entendendo? Então eram esses pães, essas trouxas de pães, que ele também amarrava e colocava em certos pontos da cidade. Então eu faço esse jogo, entre uma publicidade que propõe um país de adormecidos e de... né? Efim, tá entendendo? E o Barrio, com essa contundência etc. e tal, ele não era o único que trabalhou com essas coisas, etc. e tal. O Cildo queimou as galinhas lá em Belo Horizonte e o Barrio Jogou aquelas trouxas lá no rio né? E é então esse foi o segundo. A partir daí, eu fui fazendo vários, inclusive não só com os artistas dessa geração. Por exemplo, um artista como Dionísio Del Santo, foi extremamente importante, de uma finura e de uma competência... e aí, já usando um outro tipo de música, mais clássica, e tal. E eu fiz vários audiovisuais e são quase trinta hoje. Então quer dizer, eu tava avançando nesse sentido.

Já no caso da Vanguarda, não, aí eu fiz aquela exposição **Do corpo à terra**. Isso foi em 1970, eu acho...

Foi no início de 70.

... ou 71, depois você confere, então. Quer dizer, foi um pouco depois... Domingos da Criação, ou antes, não, como é que é? Você tem condição de pegar isso aí. Mas é, a do Corpo à Terra tem essa característica, eu acho que eu falei disso lá né?

Falou.

Então você já sabe mais ou menos a história. Mas, o importante ali, era isso. Porque quem me chamou para fazer uma exposição no Palácio das Artes, que tinha sido inaugurado recentemente, foi a Maristela Tristão que tinha uma coluna no jornal e tal. Como crítica, era muito... né?, mas tinha lá a coluna dela e tal. Mas ela, num certo momento, não sei se era curadora, tinha um cargo, frente ao Palácio, era no tempo, porque ela tinha uma ligação com alguns políticos em termos de família né, Tristão, a família Tristão, etc. e tal. E ela fazia todo ano uma exposição no Palácio das Artes e cada ano era uma técnica, então ela fez pintura, escultura, e tal, gravura, inclusive Wilma, minha mulher, participou, etc. e tal, e depois era a de escultura. Ela fez, desenho, gravura, pintura e depois ela me pediu para fazer de escultura. Só que já havia essa tal discussão com o objeto, a que eu me referi. Então a escultura já não era a coisa mais importante e tal. E o objeto ele podia ter o formato e o material de objeto, mas o sentido era outro e etc. e tal. E eu já tinha, em 69, no ano anterior organizado o salão de Brasília, porque a curadoria é outro aspecto também que me leva, tá entendendo, a sair do texto pra criar um... pra organizar uma exposição, que de alguma maneira ela também tem um estatuto que não é simplesmente um trabalho mecânico, quer dizer, acho que o curador, ele tem... ao mesmo tempo que ele tem que conhecer o ambiente da arte, etc. e tal, ele precisa ter, ele deveria ser preferencialmente um crítico de arte, não é? Porque sem uma leitura da obra de arte ele não tem condição de montar uma exposição, porque escrever um texto e distribuir, por exemplo, quadros numa parede, estes quadros numa parede constituem um texto tá entendendo? Então, se ele não tem uma visão crítica ele não fará uma boa curadoria, e é um problema hoje que há o desgaste dessas expressão curadoria, porque qualquer um hoje, tem curadoria de comida, curadoria de..., virou uma palavra banalizada, mas também precisa ter um conhecimento histórico. Assim como um crítico precisa conhecer história, um crítico também que não conhece história... Um historiador que não tem uma capacidade de leitura crítica também não fará uma boa história; então, essas coisas são todas muito amarradas; então, quer dizer, a curadoria também começa a ser, construir essa passagem, né?, para uma atuação próxima da criação artística, etc. e tal. Então, havia essa discussão do objeto – que era importante no caso de Brasília – eu introduzi pela primeira vez o objeto, sabendo que o objeto

a utopia museal em A Nova Crítica de Frederico Moraes.

era a negação de todos, de todas as categorias, tá entendendo? Mas eu achava que era importante colocar essa discussão lá. É o mesmo que aconteceu com esta geração, como eu comentei, que é a do Cildo, que houve uma exposição chamada Salão da Bússola.

Eu acho que eu estou repetindo tudo o que você já ouviu de mim, entende?

Não tem problema, não tudo.

Então, e ocorreu uma coisa muito curiosa nesse Salão da Bússola, que foi organizado por um Haroldo, Araújo, que tinha uma empresa de publicidade, não de produtos, mas ele organizava congressos, tá entendendo? Era mais nesse campo assim de promover certos eventos etc. e tal. Inclusive alguns artistas trabalhavam com Roberto Magalhaes e tal. É bem típico de um publicitário o título do salão né, Salão da Bússola, direção, não sei mais o que, essas coisas todas e tal. E ele fez, organizou um regulamento, todo salão tem, e ele me chamou para, em certo momento, participar do júri etc. e tal. Um cara simpático, envolvente, etc. e tal. E, no regulamento do salão dizia: “podem participar do salão, nas categorias pinturas, escultura, desenho, cerâmica e etcetera”. Então a turma, que era essa da geração do AI-5, que era o Cildo, Barrio, Guilherme, que não tinham mercado de arte, que não tinham como sobreviver, moravam em pensões e, tá entendendo? Quer dizer, tudo bem, tem até um lado meio mágico, essas coisas todas e tal, mas então eles, foi um lance, eu não sei quem que foi realmente que sacou isso, mas como tava lá no regulamento que era pintura, gravura e etcetera, eles consideraram o etcetera como categoria e todos expuseram, registrando na folha de inscrição que eles estavam concorrendo a seção de etcetera, que foi a parte realmente de vanguarda desse salão. E, dos quinze artistas que por mais tempo ou menor tempo compunham esse grupo, essa geração, onze foram premiados nesse salão ou com até com tempo de pesquisa na própria *holding*, o prêmio maior foi do Cildo, de mil dólares e uma viagem do Rio a Nova York e Inglaterra né? E outros prêmios assim menores e tal. Então, na verdade, o Salão da Bússola é onde nasce a Arte Conceitual no Brasil, tá entendendo? Isso não quer dizer que um ou outro não tenha ensaiado, até um Cordeiro etc. e tal. Mas foi uma coisa assim maciça etc. e tal, porque arte conceitual, ela nasce é, por exemplo, sobretudo nas universidades né?, inglesas e norte americanas então como hoje. Porque as escolas de belas artes, isso é uma suposição minha, elas inicialmente eram muito acadêmicas e os professores eram acadêmicos e eles ensinavam como pintar, como desenhar e tal, problema de tinta, problema disso, problema de estrutura etc. e tal, aquela coisa repetitiva e tal, e esses membros professores é que concorriam aos salões também, né?, e ganhavam prêmios de viagens etc. e tal. Então, não tinha muito espaço para a geração jovem que não fazia parte disso.

Já deu o branco de novo.

Bom, então, como eu disse, esses artistas, como a geração anterior também, do Vergara e do Gerchman, era tentar concorrer ao máximo desses salões, porque, de repente, algum prêmio desses saía e dava para se sustentar mais por algum tempo, comprar materiais etc. e tal. Então é, eu digo que foi, o nascimento da Arte Conceitual, porque todos esses artistas tinham essa ideia de que o problema na reflexão, do pensar, etc. e tal, tinha um peso importante. Eu até depois organizei, já morando do Rio, uma exposição chamada... como é que chama a exposição?... É uma exposição só com artistas conceituais, a exposição foi no IBEU depois eu tenho que pegar o catálogo. (O problema é que meu material está todo em São Paulo que ele está sendo digitalizado tá entendendo? Vai até o fim do ano, e ainda vão buscar mais coisas, à medida que trazem levam mais) É: Como Ler e Interpretar... o título era assim, tá entendendo?

E todos os trabalhos eram conceituais. E o catálogo, que era muito pobre, na verdade era um folder com três partes e tinha cinquenta definições de arte (depois eu vou publicar um livro com oitocentas e uma definições de arte). Então, e a coisa curiosa que eu estou demorando a falar é que a arte conceitual que nasceu... eu tava falando das escolas de belas artes que eram muito acadêmicas, mas hoje, hoje, hoje há uma espécie de inversão, as escolas de belas artes são sobretudo teóricas tá entendendo? Eu acho que o verdadeiro aprendizado, por exemplo, de pinturas e desenhos são os grafitistas de rua tá, entendendo? É surpreendente a quantidade, tá entendendo? O enfrentamento de uma escala de muros fantástica, e tal. Tem alguns que são fantásticos, quer dizer, têm um incômodo as vezes, mas eu acho importante, tá entendendo? Então quer dizer, eu acho que inverteu as coisas. Então a arte conceitual, quando chega ao Brasil, ou, no sentido mais amplo, na América Latina, ela encontra situações políticas pesadas na Argentina no Chile e no Brasil, tá entendendo? E ela ganha, portanto, um sentido político que não tem inicialmente, porque ela, tendo começado na universidade, era uma discussão quase que de palavra por palavra, as exposições eram verbetes, tá entendendo? Era uma coisa assim muito, muito árida, até aborrecida de certa maneira, tá entendendo? Tanto nos EUA quanto na Inglaterra e depois na Itália. E depois, o próprio Antonio Dias, por exemplo, num certo momento, entra um pouco nesse jogo da arte conceitual quando ele sai daquelas formas bulbosas; o Gerchman se aproximou etc. e tal. Já o Guilherme era um cara praticamente conceitual, o trabalho dele era só textos e coisas assim e etc. e tal. Então eu acho que essa geração que eu comecei a apoiar no Rio de Janeiro é também, eu acho a pioneira da arte conceitual, isso não quer dizer que não tenha existido... Os próprios concretos paulistas, num certo momento, os poetas o Décio Pignatari, os irmãos Campos, o Waldemar Cordeiro já eram, de certa maneira conceituais, ao fazerem aquela coisa. Então eu acho que é uma coisa interessante no sentido de que...

Bom, nesse vai e vem é... eu já tinha tido aquela experiência que eu contei de fazer o trabalho do Hélio e eu achei que eu podia dar um passo além dos audiovisuais, porque já sai do texto, não sai do texto por que eu continuava produzindo minhas críticas no jornal, mas fui pro audiovisual e para o cinema né? Por exemplo, eu fiz um filme sobre o Cildo, é claro que eu não era câmera nem nada. Então eu achei que podia dar esse passo e esse passo foi montar uma exposição pra comentar uma exposição. Porque de alguma maneira as curadorias anteriores já eram um pouco isso, tá entendendo? Quando eu faço uma curadoria, por exemplo, de uma exposição sobre o Rubem Valentin, né, então quer dizer a maneira como eu monto a exposição, a maneira como eu ponho numa parte os objetos sagrados, toda a parte branca da obra dele, a maneira como eu distribuo, as relações que eu estabeleço já são um trabalho de crítica de arte, tá entendendo? E ao mesmo tempo, como a dimensão curatorial, quer dizer, que já é, tem um pouco já essa coisa da arte, porque montar uma exposição não é uma coisa fácil tá entendendo? Uma exposição ela tem que ser sedutora, tá entendendo? Tem que ter no mínimo a quantidade de sedução que tem a obra, ou mais, na medida quando você junta estabelece outras relações. Então, uma exposição não é simplesmente chegar e botar um quadro, tá entendendo? Eu no Museu [de Arte Moderna do Rio de Janeiro], quando trabalhava lá, é, tinha o Bergmiller, que chefiava o setor de design do museu e ele foi aluno da Bauhaus, não, de Ulm. Ele e outros que depois fundariam a escola de desenho industrial onde eu também dei aula durante algum tempo, levado pela Carmem Portinho, que era diretora quando eu trabalhava no museu. E o sistema dele de montar as exposições, ele pegava uns dominózinhas e distribuía, ele calculava o espaço disponível, relacionava com o número de obras e ia distribuindo isso, então o trabalho dele poderia ser encerrado aí, porque qualquer outro poderia montar. Mas ele tinha rigidez, não só por ser alemão, mas por causa dessa coisa de Ulm, que era Max Bill e essa coisa toda e tal. Mas eu então tinha discussões com ele etc. e

tal. Porque eu dizia o seguinte: “mas dois trabalhos do mesmo tamanho ocupam espaços diferentes porque a potência de um trabalho pode ser muito maior que do outro” você tá entendendo? O que ela mostra e etc. e tal. Então você nunca tem dois trabalhos do mesmo tamanho, então é um equívoco total a exposição pode ser muito correta, digamos assim em termos de disposição no espaço mais é uma coisa fria, você não envolve ninguém. Então a curadoria já é um ato artístico, por isso é que não pode ser qualquer pessoa. Ele tem que ser crítico e já sendo crítico ele precisa conhecer história tá entendendo? Saber escrever então essa coisa toda e tal. Então, eu achei que eu podia dar esse outro passo porque os meus audiovisuais também, num certo momento, deixaram de ser crítica de arte de um artista, para ser uma espécie de poesia minha. Como eu nunca cometi nenhum poema, não tenho nenhum poema escrito, tá entendendo, eu achei que o audiovisual era a minha; achei não, porque na época, depois é que a gente faz a coisa é que a gente vai teorizando, botando ordem etc. e tal. Então alguns dos meus audiovisuais não eram mais crítica de arte eram uma poesia minha. Quando eu fiz uma série sobre Bachelard, comecei a fazer da água, tá entendendo? Aquela relação da água agindo como escultor, que trabalha pedra e etc. e tal, e vários outros trabalhos que eu fiz, a série de Minas, Carta de Minas. Então, quer dizer, aí eu acho que o salto maior foi esse, quando eu fiz a exposição chamada a Nova Crítica que era o comentário, não porque no Corpo à Terra, aí tem antes né? No Corpo à Terra, eu fiz aquela série de 15 fotografias, na verdade o fotógrafo foi o Maurício, o Maurício... depois começou a fazer audiovisual também, que é o irmão da...

Maurício Andrés?

Andrés Ribeiro! É! Que era um cara extremamente simpático um cara bonito, agradável e depois ele casou com uma filósofa, eles foram para Brasília trabalhou no governo desse aí que está preso, né?, lá de Minas, não tem jeito, entrar nessa área é foda.

Então ele fez as fotografias, mas todas indicadas por mim o lugar, tá me entendendo? E aí, eu fiz uma legenda para cada fotografia que era um comentário meu, não só sobre esse artista mais tentando mostrar como há rigor, tá entendendo? Quer dizer, é mais ou menos o título que eu dou pra esse meu livro “Arte, é aquilo que eu e você chamamos de arte” – porque o Mondrian, ele dizia que a preocupação dele era afastar o elemento trágico da vida, ele queria dar uma ideia assim de uma espécie de harmonia totalizadora de tudo né, então ele disse que quando essa... o trágico desaparecer da vida tudo será arte e todos serão artistas essa é uma das teorias dele, ele era um teósofo, né? Ele tinha um retrato da Madame Blavatsky no ateliê dele e tal, e então eu fiz, eu comentei uma exposição que o Cildo, que eles eram... os três, eles eram faziam um trio, depois eles se separaram; era o Cildo, o Guilherme e a Teresa Simões, eles então tiveram um oportunidade de fazer uma exposição e ela durou três semanas, então, cada semana a galeria foi ocupada por um deles, pelo Cildo, pelo Guilherme e pela Teresa. Então, eu decidi fazer uma exposição para comentar essa exposição e então, por exemplo, no caso do Cildo ele apresentou nessa exposição o projeto dele que é Inserções em Circuitos Ideológicos, o Cildo sustenta, aliás, que toda obra dele é esse projeto, tá entendendo? Inserção em Circuitos Ideológicos, as notas carimbadas, quer dizer, todos os trabalhos dele têm um pouco essa coisa de inserção. Então ele, a primeira inserção, ela nasceu em Nova York, ele começou trabalhando com negócio de token, né?, ensinar a produzir, tem audiovisual que ele ensina como produzir um token, token para entrar no metrô, né? Então ele, depois fez, por exemplo, uns pequenos anúncios né, e então ele usou a linguagem do pequeno anúncio do jornal, vendendo áreas virgens no Amazonas e etc. e tal, e uma série de coisas assim e tal. Assim, como ele depois dessa inserção, primeiro foi na... e o a primeira ainda em NY, ainda é uma nota de 1 dólar né, e ele botou *Yankees go home* ele gravou

Yankees Go Home. Não, perdão isso na nota foi outra coisa ou na nota também, mas, enfim, ele começou a usar, ele fez o zero dólar, zero cents etc. e tal, essa nota inclusive ela até foi publicada em livros didáticos pra crianças e tal, tá entendendo? Nos EUA e tal, virou uma coisa significativa. E aqui, já no Rio de volta, ele faz essa inserção na garrafa de Coca-Cola, que é *Yankees Go Home* e a exposição dele então tinha, tinha uma garrafa vazia, uma garrafa cheia e uma garrafa com a inserção, porque ele usou o mesmo sistema industrial de introduzir uma letra numa garrafa e ela só se torna visível quando a garrafa está cheia; então, naquele tempo, tinha essa coisa de, se você comprava uma cerveja, você levava a cerveja e a garrafa para casa, porque senão você tinha que pagar, e se você não pagasse você não podia levar a cerveja, ou então depois, quando você ia comprar uma segunda você devolvia, então o sistema era esse. O Cildo então trabalhou essa ideia da inserção em circuitos na nota, Coca-Cola, vários... ele acha mesmo que a maior parte da obra dele é essa coisa da inserção e ele então apresentou isso, e apresentou também umas fotografias já no Corpo à Terra onde ele queimou as galinhas, a galinha né, bom a história toda da galinha você sabe né? É e apresentou mais alguma coisa que eu não me lembro, então no caso da Coca-Cola, eu fui à Coca-Cola Refrescos SA., aqui no Rio de Janeiro que produz, falei com o presidente e ele me emprestou 15 mil garrafas de coca cola e transportou essas 15 mil garrafas em três jamantas, jamantas você sabe são aquele carros né, e elas foram distribuídas no chão e o que sobrou do chão ele empilhou assim num canto e tal e aí eu coloquei já nesse chão, você tá me entendendo? Três bases escultóricas fininhas como se fosse um fio assim, você tá me entendendo? Então tinha uma garrafa de Coca-Cola cheia, tinha uma segunda garrafa de Coca-Cola que explicava a proposta dele e tinha a terceira garrafa já com a inserção, essa foi a minha crítica e tal. Então, você poderia dizer que a minha ideia talvez tivesse sido essa, de que o sistema Coca-Cola é suficientemente forte para encampar até uma crítica como a do Cildo, tá entendendo? Porque o cara em nenhum momento objetou, pra surpresa minha, tá entendendo? Porque as garrafas, no outro dia, foram retiradas, isso teve um custo pra eles tá entendendo? E uma mobilidade de empregados etc. e tal. Então, a minha crítica foi essa. E, por outro, lado ele apresentou aquelas fotografias das galinhas queimadas e etc. e tal, e, como naquela época, era os negócios dos vietcongs, tavam sendo queimados e etc. e tal, eu então confrontei um pouco a imagem dele, da galinha como um vietcong, sendo queimado, porque eu achei que, naquele momento, na medida que eles põem as fotografias, ele tava de alguma maneira estetizando um pouco um ritual que foi extremamente violento. Pra alguns, porque as pessoas queimavam a galinha e a gente tava matando galinha, queimando galinha o tempo todo. E cê conhece, cê leu a piada que criou o crítico lá de Belo Horizonte?

Não, não sei.

É que essa exposição que começou com desenho e tal, ela incluía na sua programação do mês inteiro, uma semana, que é a semana de Tiradentes. Então, no dia 21 de abril, o governo sempre condecorava algumas pessoas em Ouro Preto. Tanto que, depois de Belo Horizonte, essas exposições iam para Ouro Preto e, depois das condecorações e dos discursos, tinha um almoço e o cardápio do almoço era frango ao molho pardo. É verdade, tem fotografia e tudo. Então você vê que, essa foi minha, no o caso do Cildo, foi esse meu comentário, com esse acréscimo porque que é... Eu usei também, não sei, eu agora estou na dúvida, agora já tá tudo meio embaralhado, eu to velho é que eu usei uns, uns... como é que chama essa coisa de Bíblia?

Versículos?

Uns versículos, é, entende? Pra isso, relacionar com os vietcongs e tal e que mais... eu acho que era basicamente isso.

Agora no caso da Teresa Simões. A Teresa Simões, é porque essa exposição durou três semanas, cada semana era um, na semana da Teresa Simões (é uma moça que hoje está meio escondida, ela foi morar em Resende, no interior), ela não tem uma obra assim contínua de qualidade, etc. e tal, é, mas ela teve momentos muito bons, ela foi namorada do Cildo um tempo, e morou em Nova York, e ela tem uma série em Nova York, com neon, que é muito bonita, umas paisagens feitas com neons e tal, que ela expôs no Rio. Mas, surpreendentemente, não sei, ela abandonou tudo, foi para lá etc. e tal. Mas ela, nessa exposição, o que ela apresentou foram três telas brancas e as telas tinham títulos, tá entendendo? Para indicar uma paisagem, uma coisa de paisagem e tal, não sei mais o quê. Mas ela, uma quarta tela, ela levou para *gare* da Central do Brasil, no centro do Rio de Janeiro, um lugar que passa ali umas 100 mil pessoas umas 150 mil pessoas que vão pegar os trens que vão para vários ramais do interior e tal e depois, e essa tela ela recolheu quando terminou a semana dela toda branca limpa impávida, eu achei que alguma coisa tava errada. Então eu comprei três telas do mesmo tamanho, tá entendendo? Coloquei em três mictórios no Rio de Janeiro, tentando pegar diferentes contextos sociais, econômicos e tal, uma foi na Glória que era uma área de meretrício, de boemia etc. e tal, quando a Lapa tava meio decadente, tá me entendendo? Hoje voltou a Lapa e a Glória continuou. A outra eu coloquei na Tijuca, porque é um bairro meio classe média, dizem que sobretudo mineiros e militares moram lá, têm apartamentos, parece que de um poder econômico tão alto quanto os bairros mais lisonjeados e tal. E, a outra, eu coloquei num bairro, num bar famoso, tudo no mictório né, eu coloquei a tela e amarrei uma tinta Pilot e tal, um pincel, uma caneta né, esse era O Jangadeiro, que era um lugar onde se encontrava a intelectualidade, humoristas etc. e tal, todo mundo se encontrava ali, etc. e tal. Então, o que que ocorreu: na Lapa, quero dizer, na Lapa, na Glória, já no primeiro dia quebraram, arrebentaram e rasgaram essa tela, e o dono do bar teve o bom senso de manter e me deu essas coisas e etc. e tal. Na Tijuca, surgiram os primeiros, quer dizer, nos primeiros palavrões tá entendendo, escritos, porque o mictório é um lugar né de liberdade, tem o trabalho que era Do Corpo a Terra, que era daquele, um que é matemático e tal, um que era com ele e a...

Do grupo da Lotus Lobo?

Da Lotus é, é, como que é o nome dele?

Eu não vou lembrar o nome dele...

É, é, pois é, então ele fez um mapeamento do parque, um trabalho muito interessante, eu acho que deve ter sido o único que ele que fez, não, ele fez antes, porque o audiovisual que eu fiz sobre minas, é como é que é o nome dele? Uma História de Amor, não, como é que é, Carta de Minas, eu começo comentando a exposição deles lá na Pampulha né? E depois eu vou saindo, porque o meu negócio é sempre o lado de fora que me atrai, então eu vou saindo, eu vou entrando em Minas no território tal, vou me desnudando inclusive, tá me entendendo? Então eu sou, eu termino devorado pelos cupins né? É, e os cretinos me vingaram porque deu cupim aqui, comeram o livro de Marcel Duchamp e, pô, nunca mais eu recuperei o livro, vários, já entraram em vários pontos, agora mais ou menos sumiu, porque o cupim de terra que é o mais violento...

É, então que que é?

Você estava falando sobre a crítica da exposição que... você estava falando que você fez a crítica, fez a exposição como crítica.

A é sim...

Ai você estava falando do trabalho da Teresa Simões.

É, é, pois é, então, ela apresentou essas três telas; tinha um título como se ela passasse, dissesse: “olha sua imaginação pode criar o que seria essa tela feita,” etc. e tal, tem um lance meio também como arte conceitual, como o Cildo também tangencia muito a arte conceitual, e o Guilherme, claramente, é um artista conceitual. Então, na primeira da Glória destruíram, né? Na Tijuca, que era essa classe média, militar e tal, no primeiro palavrão o próprio dono do bar tirou a tela, mas manteve e, apareceram outros depois, né?, e na terceira que era esse bar Jangadeiros, que era Ipanema, que era um lugar de intelectuais, portanto de uma contestação consentida, né?, então pintaram não só a tela, como pintaram todo o mictório tá entendendo? E “Médice é viado” eu tenho ainda cópia da tela é então isso, eu apresentei lá, então o que sobrou de uma tela, a outra com os palavrões, a outra os pedaços, a lá da Tijuca e essa terceira, que essa eu consegui recuperar, tá só num tecido né? E montei essa exposição, então, as 15 mil garrafas, as telas da... e no caso do Guilherme ele, ele, a minha memória tem algumas falhas aí, em relação a ele, mas ele apresentou um documento e colocou na fachada de vidro da galeria, uma espécie de... como se ele tivesse condenando os presentes, tá entendendo? à morte e tal, os fuzilados, e qualquer coisa assim, tem uma outra versão, o certo é que não tenho mais esse documento, você entendeu? Então, o que fiz foi desapropriar esses né, um documento negando esse primeiro etc. e tal, que ele aí, quase brigamos, aí, não sei mais o que e tal, ele é assim né, ele é um debatedor, um cara inteligente etc., morreu dramaticamente, a doença dele foi muito dolorosa, muito demorada, mas ele era mais ligado à música, a gente tinha umas ideias quando fundamos Unidade Experimental, sempre imaginei fazer uma ópera gustativa, mas o problema é que você não controla as moléculas olfativas né pra poder fazer uma junção, fazer uma. Então eu fiz uma, essa exposição, então, ela acabou, ela era só um vernissage, começou não sei se as 6 ou 7 horas e deveria durar no máximo até dez horas e o problema é que, num certo momento, veio a informação que a polícia tava vindo pra galeria e ia fechar a exposição, aí então, eu retirei essa tela que tá aí, e depois foi exposta lá em São Paulo, no Tomie Ohtake, como se fosse uma obra minha: foi um engano. É numa exposição que é aquela mesmo a Marta... é uma crítica de arte aí, assim, também, mas ligada a arte conceitual dos anos 70, etc. e tal, mais tá muito doente, nem sei se tá viva ainda. Então, num certo momento ela pega uma frase minha de um texto “que a crítica hoje é o profissional inútil” essas palavras, essas coisas que surgem no meio de texto e tal e mostrou essa tela como se fosse minha, mas aí já foi no Tomie Ohtake, mas enfim, a exposição prosseguiu, mas eu, na volta, peguei a tela que tá aqui. Então, quer dizer, eu poderia prosseguir indefinidamente, mas de certa maneira parou aí, não sei se eu ainda fiz alguns audiovisuais depois dessa exposição do Cildo, eu acho que sim porque foram quase 30 audiovisuais, mas hoje é praticamente impossível restaurar isso e até porque o slide é caro, e calcular os tempos de novo, é praticamente eu teria que fazer, eu não sei se eu ainda vou viver o suficiente para isso, é, então é isso aí tá me entendendo, essa é a história. Agora é, e tem saído aí alguns estudos audiovisuais, saiu agora um texto lá na revista americana que uma francesa que mora lá e tal, que fez uma tese muito grande e tal, e tem um catálogo com uns textos até de uns colegas críticos, Mário Schenberg, Aracy Amaral, e, mas era interessante que alguém tentasse continuar mais ou menos nessa linha aí eu já dei, dei a minha contribuição se você tiver alguma questão para perguntar vamos em frente.

a utopia museal em A Nova Crítica de Frederico Moraes.

É, eu queria... Eu tentei fazer menos intervenção porquê, de fato, tem esse fluxo que é da memória que para, volta, vai fazendo ligação...

Sei, sei...

... que é importante. Mas eu queria só entender melhor o caso da exposição.

Qual delas?

Dessa última que nós conversávamos.

Da Nova Crítica.

Isso. Primeiro o Cildo, a Teresa Simões e o Guilherme Vaz fizeram...

Fazem uma exposição.

É. Aí, depois, que você faz uma quarta exposição?

Uma semana depois, eu acho.

Entendi.

E, no mesmo lugar.

Hunrum. Era só porque, vendo os audiovisuais que você produziu e tá no Museu de Arte da Pampulha, não ficava tão claro se era tudo uma ação só, se era concomitante e tal. Primeiro eles...

Nem teria sentido se...

Hanram...

A não ser num catálogo, mas era um texto de apresentação, não deve ser considerado propriamente como uma crítica, agora, por outro lado também, e é o que mais ocorre, num é só elogio, tá entendendo? Mas então, de qualquer maneira eu acho que teve um intervalo de uma semana pra dar tempo de organizar. Foi muito divulgada, foi muito e tal, todos os jornais e etc. e tal, teve sucesso essa exposição. Agora terminou, porque também era um, no fundo era um final previsível, tá entendendo? Era uma espécie de quase coroamento, a polícia tinha que intervir mesmo, porque era um período que a ditadura era aí sim... Por isso que eu disse que a barra dessa geração foi muito mais pesada que a geração anterior. Porque a primeira inclusive que era... no fundo aquela exposição Opinião 65 era pra de um lado opinar sobre o estado da arte no Brasil e no mundo e etc. e tal, as influências. E a outra é, era, opinar sobre o próprio regime, o golpe que tava dando. Na verdade, esse golpe só digamos se consolida na sua perversão política né, algum tempo depois, em 69 é o auge com a publicação... Então, aí os artistas tiveram que encontrar outras táticas. Apesar de que o Cildo continuou também fazendo os trabalhos, também ainda numa linha assim... porque o Cildo, eu acho que a importância dele é que ele consegue abordar a questão política, apesar de ele negar sistematicamente a ideia não só de ser artista político, mas mesmo de arte política porque ele não aceita a ideia. Mas a verdade é que a maior parte dos trabalhos do Cildo podem, permitem, uma leitura política, porque, por exemplo agora, por exemplo, essa nota dele, né, ele já perguntou quem matou o anterior, agora já tem a imagem da Mariele, tá entendendo? Então isso aí é uma coisa, é a ideia do circuito né? Então isso não acaba. O papel moeda tá bom, inventaram bitcoin e essas coisas e tal, mas isso não vai dar certo. Então é isso e tal. E eles enfrentaram essa barra, o Antonio Manoel, o Barrio também, essa turma comeu o pão que o

diabo, era difícil né, tinha as passeatas todas, tinha as torturas né? E tinha alguns que não eram exatamente do grupo, mas que tinham relações de amizade e até certa aparência, semelhança de trabalho, de um Zílio por exemplo tá entendendo? Ele também foi vítima, o pai dele era militar e ele recebe até hoje, ele teve sorte de receber um salário sei lá. Eu podia ter pedido né? Por causa do caso Volpini né?

Ah sim!

E eu tive irmão preso uma semana antes de começar o golpe, que trabalhava na assembleia, tive um outro irmão que teve que se refugiar primeiro no interior de Minas, Lagoa Santa, depois ele foi para São Paulo e lá foi preso pelo DOPS, a casa de minha mãe foi invadida, a nossa casa né, exatamente para buscar eventuais papéis e coisas assim que estivessem na casa. Tava botando carabina na barriga da minha mãe, isso que é, o mais novo, depois, ficou uma semana quase no DOPS, foi pouco tempo, lá em São Paulo, ele teve que subir assim como pro teto tá entendendo? A história de Minas tem uma cena famosa um tal de Odin, Odin? Um colunista social que era muito ligado as famílias afortunadas etc. e tal, e houve um crime de alguém que matou, e ele tava sei lá junto e etc. e tal, pulou um muro de sete metros, ninguém sabe como tá entendendo? Nessa hora, esse, esse meu irmão mais novo teve lá, no DOPS de São Paulo, naquela rua famosa lá. E... e tivemos o caso do Volpini que também prejudicou, atrapalhou, eu pra viajar para o exterior que eu tinha que pegar autorização. E ficamos dois anos eu não pude, porque era o Globo que patrocinava eu trabalhar no Globo. Fiquei dois anos sem escrever sobre o assunto, não pude tocar, não pude falar nada e os artistas não se pronunciaram, os críticos não se pronunciaram, foram dois anos de solidão e... Nem digo de medo foi de... é isso aí.

Eu queria também saber algumas outras, alguns outros pontos, quando você montou, principalmente esses primeiros audiovisuais, né, depois você chegou a fazer versões diferentes deles ou...

Não, não, as vezes tinham um conserto, como no caso do, de um deles que é o Currículo Vitae eu fiz dois, um currículo era um tom assim bastante irônico e tal, então era fotografia de todos os meus documentos desde o meu prêmio [inaudível], jornalista não sei mais o quê, e essas bobagens todas, mas todos os documentos, jardim da infância, diplomas etc. e tal, tudo assim ligado e tinha uma música que era uma música do Gonzaguinha, que era um cara maravilhoso, e essa música, ela falava, tá entendendo, de um cara que tá subindo no elevador e que sempre tinha um casal, tá entendendo? E esse casal, na verdade, quem comenta é o, quem fazia o comentário era o... eu acho que seria a conversa dos dois tá entendendo? Quer dizer, ele fala que esse cara tá sempre sozinho e etc. e tal, parece uma pessoa digna boa e etc. e tal, e aí termina dizendo: matou a mulher e o filho com facadas e etc. e tal; que é uma coisa que eu peguei de jornal uma coisa e tal. O audiovisual é só isso e a segunda versão que durou um minuto que já não são mais é, são os currículos, mas só com números porque no primeiro tinha os documentos e dizia o que que eram: prêmio disso, prêmio daquilo, ele nasceu aqui, nasceu ali, formou-se nisso, tal. Então era só a passagem, "tá, tá, tá, tá, tá" e aparece minha foto no final, essa foto assim, bem rígida, dura, não é como se fosse assim, não é cara de bandido, não, mais enfim né, não é uma pessoa assim.

E quando a Aracy agora fez um levantamento da produção de audiovisuais e tal, ela reuniu e pediu alguns audiovisuais meus e eu apresentei esse, os dois audiovisuais: um de dois minutos e outro de um minuto. Mas aí eu fiz uma pequena modificação porque era tudo muito precário. Esses dois audiovisuais eu passava num... eu é que passava porque eu as vezes tinha que pegar um táxi tá, entendendo? Uma Kombi para levar porque tinha que levar dois

a utopia museal em A Nova Crítica de Frederico Moraes.

projetores e levar, inclusive em São Paulo, né?, que eu fui fazer lá uma exposição em São Paulo e tinha que levar, alugar etc. e tal.

Essa exposição de São Paulo foi no MAM de São Paulo?

Eu fiz uma exposição no MAM, mas, o melhor da história é que eu fiz uma exposição na casa da Giselda Leirner que é a mãe da Sheila e filha da Felícia Leirner, que eu escrevi um livro sobre ela, a escultora. E o Cordeiro era um cara muito, ele era um cara assim bonitão que, bonito, meio italiano e tal, eu acho que ele nasceu na Itália, um pouco pedante assim na fala e tal. Eu tinha uma boa relação com ele e tal mais com ele que com os outros, os Campos, os dois não, com o Décio eu tinha porque inclusive fomos colegas, fomos professores na EDIS e o Décio era um cara muito bem-humorado. Eu então projetei esses áudios visuais e, naquela altura, o Cordeiro já tava trabalhando com computador, ele é o fundador exatamente da arte *by computer*, né? E ele fazia isso em Campinas com especialista etc. e tal. Ele sempre criticava, ele criticava meus audiovisuais porque eram muito analógicos segundo ele, ele acha que a coisa computadorizada é outro esquema e etc. e tal, uma coisa mais fria, e tivemos uma discussão, forte – mas, apesar de tudo, amistosa. E eu me despedi, fui para o hotel e tal, já levando as coisas todas para viajar no outro dia, e ele foi para casa e ele costumava, segundo me contou a mulher dele, dormir até tarde, não: ele levantava as oito horas da manhã ela, a mulher dele era uma pernambucana matemática e tal, e no outro dia, era meio dia já e ele não levantava, quando na verdade ele tinha morrido. Quer dizer, foi a última discussão na vida dele foi comigo, portanto, cuidado!

Porque ele era assim um cara assim bem-vestido, andava assim, não sei mais o quê, mas tinha umas ideias boas, mas ele era muito radical, mais até do que Décio e outros, você está me entendendo? Mas tem esse pioneirismo e tal e acho que, e ele é bom só nessa fase porque fizeram exposições com ele com desenhos dele anteriores e é muito ruim, você tá entendendo? Ele ainda usa esquadro, compasso. Depois quando o concretismo recuou um pouco e aderiu um pouco ao informal, enquanto no Rio de Janeiro também houve, antes né?, o neoconcretismo, antes não, depois!, eles também começaram a buscar outras relações ele tem uma fase de pintura mesmo no sentido real que é de boa qualidade e tal e a coisa do computador ele tem esse mérito e tal, ele tem alguns trabalhos conceituados significativos, inclusive mostrei na Bienal do Mercosul e tal. Eu acho que ele é um cara importante, agora como teórico, ele era um cara muito, extremamente rígido, muito duro, tá entendendo? E aí ele fechava, era difícil conversar com ele etc. e tal. Mas então, ocorreu isso aí.

É porque no material que tem lá no Museu de Arte da Pampulha...

Ali tem umas confusões heim!...

É, isso que eu ia perguntar...

É só vendo de novo pra saber como é que é...

*Porque tinha um, no caso do que é a **Memória da paisagem** que é da exposição dos artistas paulistas aqui no Rio.*

Que é o primeiro.

Que é o primeiro, exatamente. No final dela, tem um diapositivo de uma imagem só da obra Territórios, que foi apresentado no salão de arte anterior da equipe da Lotus Lobo.

Não tem nada a ver. Isso não, não. Não tem nada a ver. Não faço nenhuma relação.

Hanram ok, entendi.

Nenhuma, tá entendendo?

É, eu acho que deve ter havido uma outra, às vezes um ou outro slide mudou porque ele também foi apresentado na Bahia tal, bom ele andou por aí, tá entendendo?

Mais assim na na...

Não tem nada a ver.

Na forma mesmo você não chegou a fazer...

Eu tenho todo esse material em casa, mas agora não tenho mais condições de...

Sim, sim.

Eu comecei a restaurar os... mais primeiro tinha o custo e o tempo, porque não adianta porque a pessoa domina o seu instrumento, mas não domina o meu ?? então eu tenho que acompanhar, isso eram horas, horas e horas, tinha uma moça que tava fazendo que tinha seu laboratório etc. e tal, alguns eu restaurei, mas eu nem sei se hoje tem condições, mas essa Laforcade que publicou esse texto lá numa revista e a tese dela a gente iniciou até uma conversação para a universidade restaurar e tal, eles poderiam ficar com uma cópia de toda a sequência né. Mas não sei, tá entendendo? Porque tem umas outras coisas que eu to ligado e não dá tempo de mexer com tudo.

Também eu queria saber sobre o salão que você submeteu os audiovisuais como é que...

Esse foi um salão uns dois anos antes em 67, 68.

Não, esse salão ele é posterior, ele é de 70, 1970 ele...

Ah eu apresentei esses é a bom não podia ser antes né.

Sim, porque tem um material inclusive Do Corpo A Terra.

É, porque eu, é... eu não sei o título que deram ao meu prêmio, a documentação é coisa assim.

É parece de formas diferentes nos jornais né, alguns falam obras conceituais alguns falam é diapositivos, então assim.

Não, não eu não discordo, que considera, quer dizer, enquanto introdução, digamos assim de um veículo novo acho que tava bem essa coisa toda, conceitual etc. e tal sem aquela secura e aquela rigidez dos ingleses e dos norte-americanos etc. e tal, mas é um audiovisual, é um trabalho de crítica, tá entendendo? Agora, com já essas características, porque o ritmo sou eu quem dou, a música foi eu que escolhi, você está me entendendo? A relação entre imagem... é claro que ao mesmo tempo tem crítica que é a relação de uma imagem e outra que é o que a gente faz também quando escreve, mas é... fica nesse nessa posição bem ambígua entre arte e crítica, tá me entendendo? Mais a minha tendência é passar da crítica para a arte, não que eu buscasse o estatuto de artista, mas que eu achava que era uma forma de ampliar a leitura, tá entendendo? Quer dizer, eu to satisfeito com a minha condição de crítico tá entendendo? E, portanto, eu não queria mais uma coisa, mas se quiseram me chamar de artista também, tudo bem, eu tive prêmios, vários prêmios com audiovisual.

a utopia museal em A Nova Crítica de Frederico Moraes.

E nesse salão que você submeteu lá no Museu de Arte da Pampulha é, chegou a haver alguma negociação pra você participar desse salão como júri ou alguma coisa assim?

Eu participei de vários salões lá, mas não nesse que eu tive prêmio. Não, não, é pra mim era difícil de aceitar.

É, não, é porque na documentação...

Eu não sei mais quem é que era o júri.

O júri foi, deixa eu ver se eu consigo lembrar de cabeça, o júri foi composto pelo Marcio Sampaio, né?, ele tava à frente do salão, Humberto Espíndola que era um pintor do Mato Grosso né?

É.

Uma pessoa de Belo Horizonte, deixa eu lembrar o nome dela agora... era Sara Ávila, eu acho que era Sara Ávila.

Sara Ávila? É, porque a Sara Ávila também dirigia é...

E o Angelo Oswaldo.

E o Angelo?

Hunrum.

É, são, eram todos amigos. A Sara um pouco menos, porque ela era, as vezes achava que eu era meio crítico contra ela e tal. Era uma boa pessoa, era colega de Wilma, minha mulher. E o Oswaldo, sempre tive ótima relação com ele. Humberto eu escrevi muito sobre a série do boi, a série das flores, nesse período eu ia muito ao Mato Grosso, ele era casado com uma crítica né, e tínhamos uma relação boa. Em Cuiabá, quando ele foi para Campo Grande, não, que eu nem cheguei a conhecer, e eu me interessei muito por aquela coisa do Mato Grosso, tal, a arte cabocla, e eu fiz alguns textos interessantes. Mas ele, evidentemente, era só artista, tá entendendo? A Sara bom, tanto ele quanto a Sara tinha um certo treino com instituições, tá entendendo?

Eu tava perguntando se o Museu já tinha chegado a fazer alguma negociação com você pra que você participasse do júri do salão.

Não, no júri em que eu concorri? Não, isso jamais.

Hunrum. É porque, nos documentos antes mesmo do de sair o edital, etc... a primeira, bom, isso é documento tá lá, o que o Marcio Sampaio manda para a secretaria pra compor o júri daquele salão.

Sei.

O seu nome tava como sugestão, aí eu queria saber se...

Ah, mas talvez ele não soubesse que eu ia participar.

Não, mas eu acho que foi antes, bem antes de você, eu quero dizer assim, eu queria saber se tinha havido alguma negociação e tal, eu acho que seu nome foi...

Não.

Foi para a prefeitura, e a prefeitura devolveu falando que...

É.

Que não podia eu acho que era isso, foi isso.

Isso eu nem sabia.

É, porque eu queria entender por quê.

Eu não peço nada para participar de júri e tal, mas é...

Eu to perguntando mesmo pra poder... nem no sentido de construir...

Eu fiz parte de vários júris, inclusive teve um que resultou num audiovisual, que eu fiz um audiovisual chamado "Juri".

É?

Mas que é muito debochado, muito crítico. Que era um salão que tinha no júri o Antonio Bento, que tinha o Mario Cilésio e tinha acho que uma terceira pessoa você pode se informar, e então era assim um pouco debochado e tal, tá entendendo? Porque na hora do julgamento eles ficam numa sala pra dentro que eles fecham e abrem assim uma coisa, uma espécie de que fica só o espelho e dá para você ver lá o pessoal reunido e etc. e tal.

E eu já não me lembro mais a qualidade do salão e tal. Então, quer dizer, a gente documentou, era eu, quem documentou foi o esse que fez os 15 lições.

Mauricio Andrés?

Heim?

Mauricio Andrés.

É, e a mulher dele que ela inclusive é que falou uma certa hora voz boa e etc. e tal. O Márcio Sampaio uma hora aparece e diz: "eu não vou falar nada" e botou a mão na boca assim. E depois, tinha o Antonio Bento que era o de idade provecta e tal, a pessoa mais idosa e o nome mais conhecido no Brasil

E tem a leitura dos premiados e aí é que o áudio é cruel porque, ao invés de aparecer artista, aparece um animal. Então, para cada premiado aparece... eu fotografei o zoológico, tá entendendo? É, era um momento que a gente podia fazer essas coisas você tá entendendo? E era muito divertido. Tem girafa, tem, o meu animal de estimação é a girafa.

É?

Eu odeio cachorro e gato... Esse meu terreno, é... se fosse vazio dava até para uma girafa andar porque ela é só o...

Pescoção.

As girafas parecem umas *ladys* inglesas assim com aquela (??) assim né?

E, você acompanhou a repercussão na mídia do...

Do o quê?

Da nova crítica nesse salão? Você acompanhou?

a utopia museal em A Nova Crítica de Frederico Moraes.

Tem, tem muito material, saiu muita coisa.

Hunrum e, e assim, porque aquilo que eu tive acesso de jornal, teve um grupo que meio que entrou em embate né, assim sobre até mesmo questionando.

A bom, é, é...

Se deveria ter ganhado...

Os de sempre né o Valmir Aiala, (??) Você tá falando de críticas?

É, não, digo de jorn... dos críticos que estavam escrevendo no jornal que falaram sobre o salão.

Teve os que odiaram e os que falaram mal, mais mal do que bem.

É, eu encontrei mais...

Que eu acho que era um, um que era meu inimigo. Porque tem inimigos cordiais, e inimigos que só mesmo batendo, mas eu não sou de... Que era aquele Klintowitz, que para mim é um débil mental tá entendendo? Quer dizer, já escreveu cem livros, mas cada livro tem duas páginas tá entendendo? O resto era tudo reprodução. E ele, tentou, me marcou muito. Escrevia no jornal mais não, tinha importância o lado político, mas culturalmente na Tribuna de Imprensa. Me chamava de co-cria, que e defendia a ideia da co-criação que vem, nem sou eu, vem do concretismo do neoconcretismo. Até que um dia eu perdi a paciência e falei, basta, Klintowitz e, mas ficou nisso e, ele hoje fica lá... Porque tinha o patrocínio do SESC, né?, uma coisa assim, maioria eram uns ridículos você está me entendendo? Tenho dois ou três, porque o SESC que me mandava, não ele. E ele criticou os Domingos da Criação, o Valmir Aiala criticou, vários outros Os Domingos da Criação, muita gente falou mal, mas também teve muito mais gente falando bem do que mal.

É A nova crítica, né?

Isso.

É o título né?

(Risos)

É, é ela teve muita publicidade, inclusive as coisas que eu escrevi etc. e tal. Eu não posso te prometer, agora porque tá tudo lá em São Paulo, a parte toda de jornal, isso vai ficar pronto... eu acho, só vai começar a circular no ano que vem. São sete mil itens, então, a parte de jornal que é o que deteriora mais rapidamente... é, inclusive uma parte já chegou, mas e eu nem abri ainda as caixas. Porque tem certas divergências que eu encontro e eu não quero... a hora que tiver, vai estar disponível.

Tudo o que eu publiquei, tudo que eu escrevi, tudo que saiu sobre as curadorias que eu fiz, vai ser, vai tudo, vai sair, e cartas também, e uma série de coisas, e vai sair também, vai ficar uma coisa completa. Eu num uso computador porque eu odeio. Quem usa é a Stefania, eu sempre erro, já deletei 60 páginas de um texto sobre Bispo do Rosário. Anda vai, tá na hora, já passou né?

É... só mais duas perguntinhas...

Hum...

É, bom, tem uma coisa que sempre me deixava muito intrigado que tanto a produção da nova crítica e aí também lendo seus textos e essa, você trata bem da questão sobre uma crítica que não seja judicativa até, associando bem aquele contexto que você estava... Como que é isso, você submete a nova crítica pra um júri? Como que é?

Não, eu não submeti, eu fiz.

Hanram

Eu fiz a exposição.

Não, não, mas eu digo os audiovisuais, por exemplo.

Ahhh.

Você submete os audiovisuais ao salão a um júri.

A sim, e fui premiado

E foi premiado.

Não só lá em Belo Horizonte, mas fui também na Eletrobrás, apesar de que o Valmir tentou achar que eu copiei Ione Saldanha, que é uma amiga minha. uma pessoa adorável. que eu sempre elogiei, eu organizei exposições dela e tal. Porque eu usei bobinas, porque ela usa bobinas, só que ela pega a bobina e pinta e eu fiz a bobina na fábrica, eu mostrei a construção da bobina, tá entendendo? Aquilo vai crescendo, cantofônico, tá entendendo? Cantochão né, tá entendendo? E depois eu saio passeando pela... você não conhece não, né?

Esse não.

Eu vou passeando com essa bobina pela cidade, a gente entra até num bordel tá entendendo? E depois tem o lanche, aquela coisa toda e a bobina pesava 150 quilos e tal. Nos domingos do fio eu usei três bobinas que somavam quase 300 quilos, então me xingavam, tá cheio de criancinha aí, tava tudo... Então é.

Não mais é porque assim uma, uma certa.

Então é, mas não uai, é, porque a crítica também é submetida a crítica, tem muita crítica contra a minha crítica no papel... no meu texto, tá entendendo?

Hunrum.

Porque há divergências, porque como eu to dizendo, o Valmir, esse, esse débil mental que é o Klintowitz você está me entendendo? Quem mais, acho que o Bento de vez em quando, mas o Bento eu tive uma relação assim boa e ruim, ruim não, nunca, mas eu visitava, entrevistei, eu fiz matéria sobre ele, tá entendendo? A gente conversava e depois eu tive uma briga séria com ele, não eu, quando a gente criou uma dissidência na associação de críticos e aí a gente, eu, o Cordeiro, o Roberto Pontual, porque o presidente era o Bento, então, os textos chamavam se Dona Benta, tá entendendo? Então, quer dizer, tinha um pouquinho de crueldade.

Mas, apesar de tudo, depois sempre vem uma carta: “bom, apesar da gente discordar e não sei mais o que, etc. e tal”, então, é o que eu digo, ela não tomava posição em relação a nada, pô. Eu nunca fui assim, um deputado, tá entendendo? Mas eu tinha uma posição política, tá entendendo? Eu tive irmão preso, tá entendendo? Mesmo Wilma, que não é de sair pra rua e

a utopia museal em A Nova Crítica de Frederico Moraes.

tal, mas eu morava num lugar parecido com esse, mais primitivo, a gente tinha reuniões lá com o Betinho tá entendendo? Eu tinha, eu recebia correspondências da China, da Polônia, onde eu pisei inclusive. Eu conheço né uma parte quase toda do leste europeu, mas a Polônia eu não conheci, porque eu queria uma bolsa para estudar desenho industrial, porque eu tinha ganho o prêmio da prefeitura do livro “Arte e Indústria”, e minha mulher queria, poderia aprender mais, aí tinha que morar em cidades diferentes, aí eu achei que era difícil, não falando a língua, ela numa cidade e eu noutra, eu então recuei, mas com carta de apresentação do Mario, do Decio e do Cordeiro, não do Mario, Décio e do Fábio Lucas.

Então assim, só pra...

Sei...

Uma última pergunta.

Hum...

Pra encerrar, tem uma ideia que você trabalha em alguns textos seus que me chamou bastante atenção, que você fala do museu como plano piloto da futura cidade lúdica.

É, hum...

E eu não sei se adequadamente, mas eu conectei bem essa ideia com esse movimento que você faz na primeira nova crítica que de sair do museu de ir pra cidade e tal, como, é possível estabelecer uma relação entre o trabalho da nova crítica e a que você desenvolveu com a nova crítica né como crítico de arte e essa abordagem que você tá propondo pro museu.

É, tudo tem relação das coisas que eu fiz né, porque meu mundo é esse mundo, não tem outras coisas fora né? Mas aí é o seguinte, todo ano eu tinha uma reunião na Associação Brasileira de Museus de Artes, era o Zanini que controlava isso, com quem eu tive várias polêmicas. Ele tinha um poder danado, porque ele dominava um certo momento a Universidade de São Paulo, o Museu de Arte MAC, e acho que ele era presidente da inclusive da ABCA, uma coisa assim e tal. Eu tive algumas divergências com ele, porque ele era um cara mal-humorado, esquisito, você conhece ele?

Não.

E tinha muito poder e tal. Ele fez uma bienal muito boa, quando ele foi é... o que que é?

Perguntei sobre a ideia do museu como plano piloto da futura cidade lúdica.

Pois é, então quer dizer, divergências eu tinha tá entendendo? Às vezes, eu é que criava... mas a mais forte foi com o Geraldo Ferraz, tá entendendo? Porque a coisa do Porco do Leirner foi uma discussão fortíssima. E num certo momento do texto dele, ele falou do crítico infantil, tá entendendo? Aí eu fiz uma resposta assim, pegando o crítico senil, você tá entendendo? Falando da velhice dele, e tal. Às vezes eu era cruel, tá entendendo? Mas no jornal que não tinha muito, porque era o Diário de Notícias. Então tínhamos essas divergências. Com o próprio Zanini, a discussão era sobre um personagem que ele diz ser o personagem do Dadá o [inaudível] E... e que, sei lá, não sei se, num certo momento, esse cara veio para o Brasil, já não me lembro, mas enfim, ele tinha uma série de documentos supostos, e ele considerou essa coisa quase uma descoberta dele, de mais o personagem do Dadá, o Dadá tem muito desses casos porque o Dadá pipocou em vários lugares, não era uma coisa assim fechada, tinha os festivais, tinha as coisas. Então, com o Zanini também a gente era meio emburrado.

Em Brasília também, porque era o salão, eu fiz o salão lá, foi o 4º salão de Brasília, e tava o Zanini, tava o Pedrosa, o Bento não tava, tava num sei mais quem. Então eu tive assim divergências quer dizer, no caso do Zanini e do... agora tinha a oposição que não era nem divergência era simplesmente... a diferença era essa quer dizer, que eles, era o colonismo que tava instalado, tá entendendo. Que não discutia nada, tá entendendo? Era simplesmente... Mas aí, era tal história, ele xingava, mas na segunda-feira saia na primeira página do Globo as imagens dos Domingos da Criação tá entendendo? Quer dizer todo mundo indo pra lá, 50 mil pessoas, não sei mais o que... Então, o Jacó insistia muito nisso... Então eu tive essa oposição, mas eu tinha por exemplo, no caso dos audiovisuais, escreveram sobre mim o cientista, o...

Mário Schenberg?

O Mário Schenberg fez um texto bonito, a Aracy Amaral é, quem mais o... Ah, eu tenho um catálogo eu não posso te dar ele...

Não preocupa.

Eu não poderia te dar coisa, eu não tenho aqui agora porque foi tudo para lá várias caixas, já foram duas viagens, quer dizer uma tonelada de coisas e, mas tem aí a coisa da... e mesmo a pasta de todos os audiovisuais que eu tenho, como o roteiro e tal tá tudo lá, depois você vai ter acesso a isso, e todos os textos que eu publiquei. Inclusive as coisas que eu coleciono, convites, eu acho que tenho mais de mil convites tá entendendo? Isso tudo deve gerar exposições, espero, e catálogos também etc. e tal. Mas é, eu não acho uma contradição, porque a nova crítica, ela não acaba com a crítica, tá entendendo? Eu acho que é um avanço tá entendendo? Porque a crítica ela, num... tem um livro com vários textos meus, não sei se você tem, da FUNART.

Sim...

Tem um texto que.

Eu não tenho porque...

Tá esgotado.

Não acha, mas eu pego eles nas bibliotecas...

É, pois é, tem um texto meu lá sobre João Cabral de Melo Neto, tá entendendo? Por exemplo, eu acho que o João Cabral de Melo Neto é não só um extraordinário poeta, tá entendendo? E com muita frequência eu leio, as vezes para pegar uma dica pra... eu não sou poeta nunca cometi um, já falei né? Mas é sempre bom ter uma frase de um poeta, uma coisa assim isso ajuda, sobretudo em jornal que você tem meia hora para escrever, tá entendendo? E eu acho que por exemplo, o João Cabral de Melo Neto, ele tem uma série de poemas que são textos críticos, ele escreve sobre vários artistas, ele aliás ele tem uma preferência pela vertente construtiva dos artistas num é; e também sobre Andaluzia e toda aquela coisa. E eu acho que o melhor texto que eu já li sobre o Joan Miró, é um texto do João Cabral de Melo Neto que é um texto, tá entendendo, que ele dissecou e analisa e pega todas as chaves da coisa, um texto pra mim impecável tá entendendo? Depois, tem um outro escritor de Minas, que eu sempre esqueço o nome, lá de Cataguases, eu acho, que é um belo escritor também, mas ele também tem umas coisas sobre crítica de arte e tal.

a utopia museal em A Nova Crítica de Frederico Moraes.

Então, quer dizer, a crítica não se esgota nem no jornal e nem mesmo, tá entendendo... eu acho que algum, tem poemas que são críticas de arte, tá entendendo? Tem outras crônicas, o Manoel Bandeira por exemplo, o Murilo Mendes também é um belíssimo crítico, tá entendendo? Então não tem um campo né, quer dizer, eles não tinham na época, nem o cinema, que já tava tão avançado, não tinha essa coisa de audiovisual tá entendendo? Eu peguei essa época, poderia tentar fazer poesia, mas eu não sou poeta, nunca cometi... então eu acho que o audiovisual foi uma coisa... agora, depois é muito coerente com as coisas, com as outras coisas que eu fiz. Porque é o que eu disse, se eu for falar da história da arte, do artista, eu pego filmes, eu pego slides tá entendendo? Então, eu, na minha crítica, é que eu não posso, né?, num jornal não tem isso, depois eu vou juntando, tá entendendo? Então tudo isso tá e depois o fato de aí vem a curadoria que em algum momento para mim é uma forma de crítica de arte, tá entendendo? Por isso é que eu condeno essa, esse excesso de... que todo mundo é curador hoje, tá entendendo? Não to reivindicando nada, eu tenho que fazer o meu trabalho, mas enfim. Então eu acho que não é uma coisa fechada.

E aí, eu fui muito influenciado pelo Barthes, tá entendendo? Ele arrasa com aquele que fez a crítica dele né, aquele Picard, né? Um tal de Picard que escreve um livrinho, diz que escreveu em 24 horas... E assim como eu não descarto a ideia de que o poeta ou um escritor possa fazer um bom texto. O Silviano Santiago, que é da minha geração e tal, também fez um texto sobre os Domingos, no Jornal Opinião, Domingos não, sobre os audiovisuais, tá entendendo? Ele escreve muito bem sobre arte, tá entendendo? Então essa coisa de reivindicar, de fechamento, parece funcionário público, tá entendendo? Então eu acho que eu tenho que fazer minha crítica e eu acho que, se num momento, tá entendendo, eu possa sair do texto e buscar uma outra coisa e não sendo poeta então eu tendo uma experiência de imagem, de uma coisa de cinema etc. e tal. Então eu fiz, eu fiz bastante e deu certo e as pessoas, os artistas que eu comentei acharam que foi eficiente. E também, isso não acabou com a crítica escrita tá entendendo? São alternativas.

É que, pra mim, eu não programo as coisas, as coisas vão acontecendo... a gente fala isso e podem achar que não. Eu não calculei que daqui a três anos eu vou fazer isso. Mas eu vou sentindo que o que eu faço cria uma, sabe, uma via, uma passagem etc. E então eu fui nesse crescendo, eu posso recuar, eu posso voltar lá para o início, tá entendendo? Então, não vejo nenhum problema e acho que fiz coisas boas, claro que eu cometi uma porção de erros e até interpretações talvez equivocadas, porque, também, né? É uma barra pesada escrever todos os dias, escrevi todo dia pro jornal, isso desde Minas né? Então, às vezes você não tem nem tempo, e as vezes era uma coluna e uma reportagem. Não é fácil, mas eu devo tudo ao jornal acho que... porque escola mesmo eu aprendi muito pouco. E à minha passagem pela Oscar Nicolai que foi a livraria, meu primeiro emprego, primeiro emprego de carteira assinada “de menor” né? Ali que comecei a me interessar por arte. Isso foi uma sorte.