

Museu, pós-modernidade e a cidade lúdica de Frederico Morais

Museum, post-modernity and Frederico Morais’ playful city

Thiago Spíndola Motta Fernandes

Resumo

Em 1969, ao apresentar a comunicação Plano-piloto da futura cidade lúdica, o crítico brasileiro Frederico Morais definiu a utopia do Museu de Arte Pós-moderna: uma instituição invisível, que teria a cidade como sua extensão natural e, como elemento central, a atividade criadora, e não obras de arte em si. Morais propunha uma nova mentalidade museal, condizente com as transformações ocorridas no campo da arte naquela década, que colocavam em xeque os meios artísticos tradicionais, os métodos convencionais de conservação e, principalmente, denunciavam a ineficácia do modelo “cubo branco”, que isola a arte do restante do mundo. Este artigo situa a comunicação de Morais no debate sobre pós-modernidade na arte, relacionando seu pensamento com sua atuação criativa e inovadora no setor de cursos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro entre os anos 1960 e 1970.

Palavras-chave

Museu. Pós-modernidade. Crítica de arte. Experimentação.

Abstract

In 1969, when presenting the communication Plan pilot of the future playful city, the Brazilian art critic Frederico Morais set the utopia of the Post-Modern Art Museum: an invisible institution that would take the city as its natural extension and, as a central element, the creative activity, not artworks themselves. Morais proposed a new museological mentality, compatible with the transformations that took place on the art field in that decade, which called into question traditional artistic media, conventional conservation methods and denounced the ineffectiveness of the “white cube” model, which isolates the artworks from the rest of the world. This paper puts Morais’ communication within the debate on post-modernity in art, connecting his thoughts with his creative and innovative activity in the courses’ department of the Modern Art Museum of Rio de Janeiro between the 1960’s and the 1970’s.

Keywords

Museum. Post-Modernity. Art Criticism. Experimentation.

Como citar: FERNANDES, Thiago Spíndola Motta. Museu, pós-modernidade e a cidade lúdica de Frederico Morais. In: SEMINÁRIO DO MUSEU D. JOÃO VI/GRUPO ENTRESSÉCULOS, 12., COLÓQUIO INTERNACIONAL COLEÇÕES DE ARTE EM PORTUGAL E BRASIL NOS SÉCULOS XIX E XX, 8., 2021, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2021, p. x-xx. Disponível em: <http://www.xxxxxxxxxxxxxxxxxx>. ISBN nº 978-85-87145-80-2. DOI xxxxxxxxxxxx.

O texto Plano-piloto da futura cidade lúdica, publicado no jornal carioca *Correio da Manhã* em 6 de junho de 1970, deriva da comunicação realizada pelo crítico brasileiro Frederico Morais em novembro de 1969 no IV Colóquio da Associação Brasileira de Museus de Arte, em Belo Horizonte (MG). O texto/comunicação consiste na proposição de um suposto Museu de Arte Pós-moderna, uma instituição que teria como ponto central a atividade criadora, e não obras de arte em si. O documento afirma o pioneirismo do Brasil nas discussões sobre pós-modernidade na arte, questão que só ganharia destaque nos debates críticos europeus e estadunidenses no final da década de 1970.

O Museu de Arte Pós-moderna é proposto como o plano-piloto da futura cidade lúdica, sugerindo um conceito de “museu invisível”. A cidade, no plano-piloto de Morais, seria uma extensão natural do museu. As questões expostas no Plano-piloto da futura cidade lúdica reaparecem em textos publicados por Morais no mesmo período e são parcialmente colocadas em prática pelo crítico como professor e coordenador de cursos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio), ocasião em que realizou os emblemáticos eventos Arte no Aterro (1968) e Domingos da Criação (1971).

Frederico Morais e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Nascido em Belo Horizonte em 1933, Frederico Morais mudou-se para o Rio de Janeiro em 1966, quando passou a escrever para o *Diário de Notícias*, jornal ao qual ficaria vinculado até 1973. Sua despedida de Belo Horizonte foi marcada pela exposição Vanguarda Brasileira, organizada pelo crítico na reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais. Apesar do título abrangente, a mostra reunia artistas em atuação no Rio de Janeiro, como Hélio Oiticica, Antonio Dias, Rubens Gerchman, Carlos Vergara, Maria do Carmo Secco, Angelo Aquino, Pedro Escosteguy e Dinely Campos. Na ocasião, Hélio Oiticica não pôde estar presente, e Morais decidiu recriar seus Bólides, com a ajuda de Dias e Gerchman, tendo como referência o conceito de apropriação. O crítico considera essa mostra não apenas a despedida de sua terra natal, mas o marco de sua entrada no circuito de arte brasileiro – via Rio de Janeiro (MORAIS, 2013).

Ao chegar na cidade, Morais foi convidado a dar aulas no Museu de Arte Moderna e, dois anos depois, assumiu a coordenação do setor de cursos da instituição. O crítico promoveu uma grande reforma nesse setor, que, mais tarde, se refletiria em sua idealização do Museu de Arte Pós-moderna: integrou ateliês, vinculou aulas práticas e teóricas e ministrou não apenas um curso de arte moderna, como também um curso de arte pós-moderna. Esse dado reforça o pioneirismo de Morais em relação aos debates críticos internacionais, uma vez que havia tornado a arte pós-moderna um assunto para um curso, enquanto nos centros hegemônicos da crítica de arte esse termo sequer havia se tornado corrente. O crítico também inaugurou um curso de cultura contemporânea com aulas diárias e duração de um ano, além de um curso gratuito de história da arte nas tardes de domingo, afirmando seu desejo de aproximar a arte e as camadas populares da cidade.

A inovação fazia-se presente não apenas nos programas dos cursos desenvolvidos por Morais, como também em sua maneira de ministrar as aulas: para apresentar a *pop art*, Morais levava os alunos ao supermercado e fazia-os prestar atenção à visualidade das prateleiras com produtos industriais; em suas aulas sobre minimalismo, os estudantes eram levados a canteiros de obras; já nas aulas sobre *land art*, o crítico se deslocava com a turma para lugares isolados, como a Barra da Tijuca, naquele momento praticamente inabitada. Morais colocava em prática a expansão do museu para a cidade e a contaminação entre arte e vida, o que viria a constituir questões centrais em sua definição do Museu de Arte Pós-moderna.

Ainda como coordenador do setor de cursos do MAM-Rio, Morais criou a Unidade Experimental em 1969, ao lado de Cildo Meireles, Luiz Alphonsus e Guilherme Vaz. Tratava-se de um laboratório de linguagem no qual foram realizados, ao longo de sua

existência, diversos debates, um concerto de Guilherme Vaz e um curso com Cildo Meireles. Morais conta que a Unidade Experimental cresceu de tal maneira que, em certo momento, deixou de caber na sala 12 do Bloco Escola do MAM-Rio. O crítico atribui a esse fato a expansão do museu para a área externa com os Domingos da Criação, em 1971, que seria um desdobramento das atividades da Unidade Experimental (GOGAN, MORAIS, 2017).

Também deve ser destacada a relação próxima de Morais com os artistas da chamada Geração AI-5. O crítico foi um dos jurados do Salão da Bússola, realizado no MAM-Rio em 1969 e considerado não apenas o marco do nascimento da Geração AI-5, como a introdução do conceitualismo no Brasil. Em 1971, essa geração de artistas de guerrilha ganhou destaque em um dos principais acontecimentos da arte brasileira nos tempos da ditadura militar: o evento Do Corpo à Terra, organizado por Morais em Belo Horizonte. Realizado em espaço público (o Parque Municipal de Belo Horizonte), pela primeira vez, em uma exposição de arte brasileira, os artistas foram convidados a produzir diretamente no local – onde os trabalhos ficariam até se dissolver. Do Corpo à Terra teve como um dos principais marcos a ação de Cildo Meireles, intitulada *Tira-dentes: totem-monumento ao preso político*, na qual o artista ateou fogo em galinhas vivas amarradas em uma estaca de madeira, além das *Trouxas ensanguentadas*, de Artur Barrio – pedaços de pano preenchidos com material orgânico e dejetos, simulando corpos esquartejados, largados pelo artista na beira do ribeirão das Arrudas, o principal rio que corta Belo Horizonte. Não houve catálogo ou desejo de se guardar qualquer resíduo, o evento consistiu em uma experiência para ser vivenciada no aqui e agora.

O plano-piloto da futura cidade lúdica

Este museu terá como preocupação central a atividade criadora e não a obra de arte em si. Neste museu não haverá acervo de quadros, mas apenas documentação relativa aos acontecimentos artísticos nele apresentados ou realizados fora. O que propunha era uma nova mentalidade museológica, tendo em vista que a arte moderna, com um século de existência, é hoje matéria histórica, arqueológica, “arte cemiterial” (GOGAN, MORAIS, 2017, p. 269).

A citação, retirada do primeiro parágrafo do Plano-piloto da futura cidade lúdica, resume as principais ideias expostas na definição do Museu de Arte Pós-moderna de Frederico Morais: a preocupação com a ação e não com o produto material gerado por essa ação nem tampouco com sua conservação; o valor dado mais à documentação de ações efêmeras e menos à salvaguarda de dejetos, o que evidencia a preocupação de Morais com uma questão ainda em voga nos dias de hoje, que é a adaptação dos acervos museais às linguagens artísticas contemporâneas; a realização de acontecimentos artísticos fora do museu, que devem ser igualmente documentados; e, por fim, a ideia de que a arte moderna é uma “arte cemiterial” e a mentalidade museológica a ela aplicada estaria obsoleta para ser aplicada à produção artística em voga, pós-moderna.

Segundo Arthur Danto (2006), a passagem da arte moderna para a contemporânea não se fez clara até meados das décadas de 1970 e 1980. A arte contemporânea era, até então, “a arte moderna que está sendo feita agora” (p. 17). O filósofo e crítico estadunidense também reitera que, antes que a expressão “arte contemporânea” se tornasse consensual nos debates críticos globais, o termo “pós-modernismo” surgiu para demarcar mais conceitual e estilística do que temporalmente a produção das neovanguardas. Em sua tese de doutorado, Ivair Reinaldim (2012) reconhece na década de 1980 o auge dos debates sobre pós-modernidade e ressalta, em particular, o posicionamento dos críticos da revista estadunidense *October*, influenciados pelo pós-estruturalismo francês, para a difusão do termo no campo da arte. Uma das primeiras aparições do termo “pós-modernismo” na *October* se daria no famoso texto de Rosalind Krauss (2008) A escultura no campo ampliado, publicado em 1979, que tem como principal argumento a ideia de que as práticas radicais do minimalismo e da *land*

art não poderiam ser limitadas à especificidade de um meio, como na tese desenvolvida pelo crítico Clement Greenberg – um dos principais pensadores do modernismo.

A introdução do termo “pós-moderno” na arte é atribuída ao crítico brasileiro Mário Pedrosa, que a faz pioneiramente em 1966 em uma série de artigos publicados no *Correio da Manhã*, sendo o mais aclamado o intitulado Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. Nele, Pedrosa (1998) decreta o fim da arte moderna e o início de um novo ciclo, pós-moderno, no qual o Brasil participa não como um modesto seguidor, mas como precursor. Esse novo ciclo não seria mais puramente artístico, mas cultural, iniciado pela *pop art*. Marcada pela noção de antiarte, a arte pós-moderna teria como precursores, segundo Pedrosa, a geração de artistas neoconcretos. Considerando essa colocação do crítico, podemos arriscar afirmar que aquilo que Krauss viria a enxergar no minimalismo e na *land art* em 1979 – a dissolução dos meios específicos como uma condição pós-moderna – Pedrosa já detectara ao observar a produção dos artistas neoconcretos, situada na categoria “não-objeto” – termo cunhado em 1959 por Ferreira Gullar (1977), que, por sua vez, antecede questões abordadas pelo escultor estadunidense Donald Judd (2006) no texto Objetos específicos, de 1965.

Frederico Morais absorve muito do pensamento de Pedrosa e o incorpora em seus textos. Além da inclusão do termo pós-moderno em seu vocabulário, podemos mencionar como heranças de Pedrosa a ênfase nos valores perceptivos e situacionais da arte, mais do que nos valores puramente plásticos; a integração da arte na vida social; e a noção da arte como necessidade vital.

O termo pós-modernismo também aparece em outro importante texto de Frederico Morais, publicado em 1970 e intitulado Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da ‘obra’, no qual o crítico afirma que a noção de obra não existe mais. A arte teria se tornado um sinal, uma situação, um conceito, e o artista não seria mais um realizador de obras dadas à contemplação, mas um propositor de situações a ser vividas, experimentadas. Em suas palavras “o artista é o que dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa. Propõe estruturas cujo desabrochar, contudo, depende da participação do espectador” (MORAIS, 1970, p. 51). A arte pós-moderna, segundo seu entendimento, se diluiria na vida e eliminaria tudo o que se relacionasse ao conceito de obra (permanente, durável) e, consequentemente, a museu e galeria. Ao escrever, o crítico tinha em mente os impactos da *arte povera*, proposições participativas como as de Hélio Oiticica e Lygia Clark, além do conceitualismo que aqui se difundia por meio das obras de artistas como Cildo Meireles e Luiz Alphonso. Outro ponto interessante desse texto a ser frisado é a denúncia que Morais (p. 58) faz do empobrecimento das relações humanas, corpo a corpo: “uma das características do meio tecnológico é a ausência. O distanciamento. O homem nunca está de corpo presente: sua voz é ouvida no telefone, sua imagem aparece no vídeo da TV ou na página do jornal. As relações de homem a homem são cada vez mais abstratas”. Dessa maneira, além de Morais tomar a frente na discussão sobre pós-modernismo, também antecipa o debate sobre estética relacional, que tomaria corpo no final da década de 1990 com o crítico francês Nicolas Bourriaud (2009).

No Plano-piloto da futura cidade lúdica, Morais, seguindo o caminho aberto por Pedrosa, dá um passo além ao propor uma nova mentalidade museológica, condizente com as transformações ocorridas no campo da arte devidas ao advento da arte conceitual, da *land art*, do minimalismo, da *performance*, da intervenção urbana e das proposições participativas e sensoriais, que colocavam em xeque os meios artísticos tradicionais, os métodos convencionais de conservação e, principalmente, denunciavam a ineficácia do modelo “cubo branco”, que isola a arte do restante do mundo.¹ A cidade

¹ A ideia de cubo branco se refere ao espaço de exibição de artes visuais, como o museu e a galeria – especificamente ao modelo estadunidense, consolidado com a fundação do Museu de Arte Moderna de Nova York. A expressão designa um espaço homogêneo, capaz de sublimar suas nuances arquitetônicas de modo a não criar interferências na fruição das obras de arte e, assim, demarcar as fronteiras entre arte e não arte. Em conformidade com os ideais de críticos formalistas, como Clement Greenberg, a ideologia do cubo branco contribuiu para encerrar as obras de arte em seus meios específicos e em sua individualidade.

seria a extensão natural do Museu de Arte Pós-moderna idealizado pelo crítico.

Mais do que um acervo ou um prédio, o Museu de Arte Pós-moderna operaria como um museu invisível, integrando-se ao cotidiano e propondo situações artísticas que se multiplicariam pelo espaço urbano, sem limitações arquitetônicas ou geográficas. A rua, a praça, o parque e mesmo os veículos de comunicação de massa, segundo Moraes, seriam extensões do museu. Sendo assim, tendências conceituais em voga naquele momento – como a *land art* e os *happenings* –, que extrapolavam os muros das instituições e traziam a problemática da arte nos ambientes externos, não seriam estranhas ao Museu de Arte Pós-moderna, uma vez que qualquer ambiente poderia ser considerado parte da instituição. Moraes também pontua que as visitas às exposições, aulas e conferências poderiam ser levadas à rua – prática já comum em sua atuação como professor e coordenador de cursos do MAM-Rio. A respeito das ações realizadas no ambiente interno da instituição, o crítico afirma que a realização de exposições retrospectivas e temáticas continuariam existindo – ainda que caibam melhor nos museus de arte moderna, que, a partir daquele momento, passariam a integrar o rol de museus históricos.

Na introdução do texto, Moraes preocupa-se em contextualizar o cenário artístico em voga. Com um século de existência – tendo como marco inicial, segundo o crítico, a primeira exposição impressionista, em 1874 – a arte moderna teria dado seus últimos suspiros com a *action painting* e a *pop art*. A partir de então, prevaleceriam aquelas manifestações que tornam mais complexas ou impossíveis suas guarda e conservação em um acervo. Com a vigência da arte conceitual, fala-se, segundo o autor, não mais em acervos tradicionais – com objetos – mas em “centros de informação” ou “centros de sensibilidade” – numa citação ao artista Yves Klein, que em 1959 já discutia a “superação da problemática da arte” (GOGAN, MORAIS, 2017, p. 269).

Para o crítico,

a arte é um ‘exercício experimental da liberdade’. O museu deve ser o campo onde se realiza este exercício ou onde esta experiência se dá. A experiência (-participação) é fundamental à compreensão da obra de arte (GOGAN, MORAIS, 2017, p. 269-270).

Moraes parafraseia Mário Pedrosa, a quem é atribuída a noção de “exercício experimental da liberdade”. Por experiência, Moraes compreende participação, mais do que a visualização, pois

a TV, as revistas, os livros e fascículos de artes (Gênios da Pintura, Arte nos Séculos, Museus do Mundo, etc.), os filmes de arte, os diapositivos e diafilmes substituíram o museu de arte com muito mais eficiência e repercussão na tarefa de mostrar (GOGAN, MORAIS, 2017, p. 270).

Para Moraes, mostrar não deve ser a função do museu, uma vez que as mídias impressas e eletrônicas já fazem isso normalmente, sem que o espectador necessite se deslocar de sua casa para outro ambiente. O Museu de Arte Pós-moderna deveria oferecer experiências singulares, que não possuam equivalentes nas mídias de massa. A instituição idealizada pelo crítico deveria tornar o espectador participante ativo da obra, permitindo-lhe ser considerado coautor. Como é comum na arte contemporânea a transmissão da função do artista – a criação – para o público, o Museu de Arte Pós-moderna deveria enfatizar, segundo Moraes, atividades de caráter interdisciplinar, sobretudo manifestações ambientais, plurissensoriais, cinéticas, conceituais e práticas de ateliê ou laboratoriais, substituindo a contemplação pela ação. Portanto, “toda limitação à participação lúdica, sensorial, tátil, sonora ou olfativa, deve ser evitada” (GOGAN, MORAIS, 2017, p. 271). Sendo um laboratório de experiências, que visa ampliar a capacidade perceptiva do sujeito e o exercício continuado da liberdade, o tato deve ser um sentido admitido e incentivado pela instituição. Substitui-se o “não toque” e as barreiras que isolam as obras e os corpos dos espectadores pelo “pode-se tocar”.

A problemática do lazer, central nas atividades promovidas por Moraes, aparece brevemente no *Plano-piloto da futura cidade lúdica*. Num país em que o tempo livre se

converte em uma segunda jornada de trabalho ou se restringe a algum entretenimento artificial, voltado para o consumo, a meta do Museu de Arte Pós-moderna seria transformar o lazer em atividade criadora. *Crelazer*, termo cunhado por Hélio Oiticica, é um dos conceitos incorporados à sugestão de museu em que o lazer é visto como criação e não existe o primado do visual, mas a mobilização de todos os sentidos.

Moraes denuncia a superficialidade da experiência do público nos museus tradicionais e a submissão dessas instituições à lógica do *marketing* e à indústria do turismo em voga naquele momento. Para o crítico, “a sociedade atual é essencialmente consumidora. A pressa e a rapidez dos visitantes dos museus eliminaram a aura da obra de arte – sua originalidade. O cartão-postal documenta a ausência das vivências reais” (GOGAN, MORAIS, 2017, p. 270). O convite à participação e a transformação do lazer em criação produziria experiências que romperiam com a lógica do espetáculo e do consumo superficial.

Moraes considera que, com a perda do valor econômico das obras de arte contemporâneas (provocada pela desmaterialização, gigantismo ou uso de materiais precários), a arte deixaria de ser um investimento, e o museu poderia assumir um papel verdadeiramente criador e cultural, impulsionando e coordenando a criação de vanguarda. Sabemos hoje que o mercado de arte se molda para absorver qualquer tipo de manifestação artística, por mais inusitada que seja, assim como os acervos de museus, que encontraram meios de abranger *performances* e qualquer tipo de trabalho efêmero. No início da década de 1970, porém, tendo em vista que os museus estavam se estabelecendo no Brasil há pouco tempo e que nosso mercado de arte era ainda incipiente, o crítico compreendia que a função ideal do Museu de Arte Pós-moderna seria incentivar a criação de vanguarda, e não guardar, arquivar ou manter um acervo.

“Museu-vida” e “museu liberdade” são outros conceitos que aparecem no texto para designar a proposta de instituição que, assim como a arte pós-moderna, deveria ser aberta. A respeito da relação entre arte e vida, Moraes reforça que

necessidade vital do homem, a arte é, por isso mesmo, uma necessidade social. É mais que um fato coletivo – **é parte** integrante da sociedade. O instinto lúdico é vital no homem e sua manifestação e expansão, necessárias à própria vida social (GOGAN, MORAIS, 2017, p. 270, destaque do autor).

Ou seja, uma vez que a arte é uma necessidade vital, o museu deve ser encarado como um bem da coletividade, uma instituição fundamental para a vida social. Pode-se concluir que diferentemente do cubo branco moderno, que isola o objeto artístico daquilo que lhe é exterior, o Museu de Arte Pós-moderna teria o compromisso de assumir a relação intrínseca entre arte e vida, e a integração das manifestações artísticas ao cotidiano.

O Plano-piloto da futura cidade lúdica pode ser compreendido como um manifesto, mais do que um projeto de fato, e sua concretização – parcial, devemos pontuar – se dá no âmbito das atividades promovidas por Moraes nas décadas de 1960 e 1970, como coordenador de cursos do MAM-Rio – que não culminam, como sabemos, na criação de um novo museu ou na reformulação da instituição já existente, mas em pequenas revoluções que estavam ao alcance do crítico em sua função no museu. Trata-se, sobretudo, de suas já mencionadas aulas peripatéticas e dos eventos Arte no Aterro e Domingos da Criação.

ARTE NO ATÊRRO			
Promoção do DIÁRIO DE NOTÍCIAS			
De 6 a 28 de julho — sábados e domingos			
PROGRAMAÇÃO			
SABADO	6-7	16 horas 17 horas	— Exposição de esculturas de Jackson Ribeiro. — "Trailer" das demais manifestações e obras que serão apresentadas durante todo o mês, por outros artistas.
DOMINGO	7-7	9 horas 15 horas	— Início das aulas de desenho, pintura, livre expressão em madeira e outros materiais: Maria do Carmo Secco, Dileny Campos e Angelo Aquino. — Exposição, realização e ensino de talhas (para adultos) por José Barbosa.
SABADO	13-7	9 horas 10 horas	— Aulas para crianças. — Exposição de Ione Saldanha: ripas e bambus. — Realização de desenhos sobre jornal e flim, por Antônio Manoel.
DOMINGO	14-7	9 horas 10 horas 15 horas	— Aulas para crianças. — Exposição de Maurício Salgueiro: postes. — Ensino de gravura para adultos: Wilma Martins e Manoel Messias.
SABADO	20-7	9 horas 10 horas 15 horas	— Aulas para crianças. — Exposição de Gastão Manoel Henrique: esculturas conversíveis. — Ensino de colagens e composições para adultos: Raimundo Colares.
DOMINGO	21-7	9 horas 10 horas 15 horas	— Aulas para crianças. — Aulas para adultos: gravura. — Manifestação "Artes Dinâmicas no Espaço", de Roberto Moriconi. Cooperação do grupo "Poesia-Processo". — Debate público sobre arte: Urian Souza, organizador.
SABADO	27-7	9 horas 10 horas 15 horas	— Aulas para crianças. — Aulas para adultos: colagens. — Apocalipópótese: Hélio Otílica — Masqueira — Parangolé. Lygia Pape — "Semente" Luiz Carlos Saldanha-Raimundo Amado-Rogério Duarte.
DOMINGO	28-7	9 horas 15 horas 17 horas	— Aulas para crianças: encerramento. — Debate sobre Arte Pública. — Hélio Otílica — Parangolé. Encerramento.
NOTA — No decorrer da promoção, outros artistas poderão ser convidados para apresentar suas obras ou realizar manifestações.			
Para participar de ARTE NO ATÊRRO, como espectador ou como aluno, nada é exigido. Não há inscrições e o material de trabalho é fornecido pelo DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Compareça, apenas.			

Figura 1 – Programação do Arte no Aterro

Fonte: *Diário de Notícias*, 4 jul. 1968, p. 13.

O Arte no Aterro abrangeu uma série de manifestações ao ar livre, aos sábados e domingos de todo o mês de julho de 1968 (Figura 1), no Pavilhão Japonês do Aterro do Flamengo. Tratava-se de um evento de caráter essencialmente pedagógico e popular. No folheto de divulgação (Figura 2) pode-se ler um programa que mais tarde encontraria ecos no Plano-piloto da futura cidade lúdica: "A arte é do povo e para o povo"; "A arte deve ser levada para a rua (ao aterro) e ali ser realizada"; "para ser compreendida pelo povo, deve ser feita diante do povo, sem mistério. De preferência por todos, coletivamente"; "Qualquer um pode fazer arte. E boa arte". Na última linha do folheto, em caixa alta, lê-se: "TUDO ISSO GRÁTIS, SEM INGRESSOS OU INSCRIÇÕES", o que ressalta a vontade de Morais de tornar a arte acessível à população de baixa renda, objetivo também visado em seu curso gratuito oferecido aos domingos no MAM-Rio.

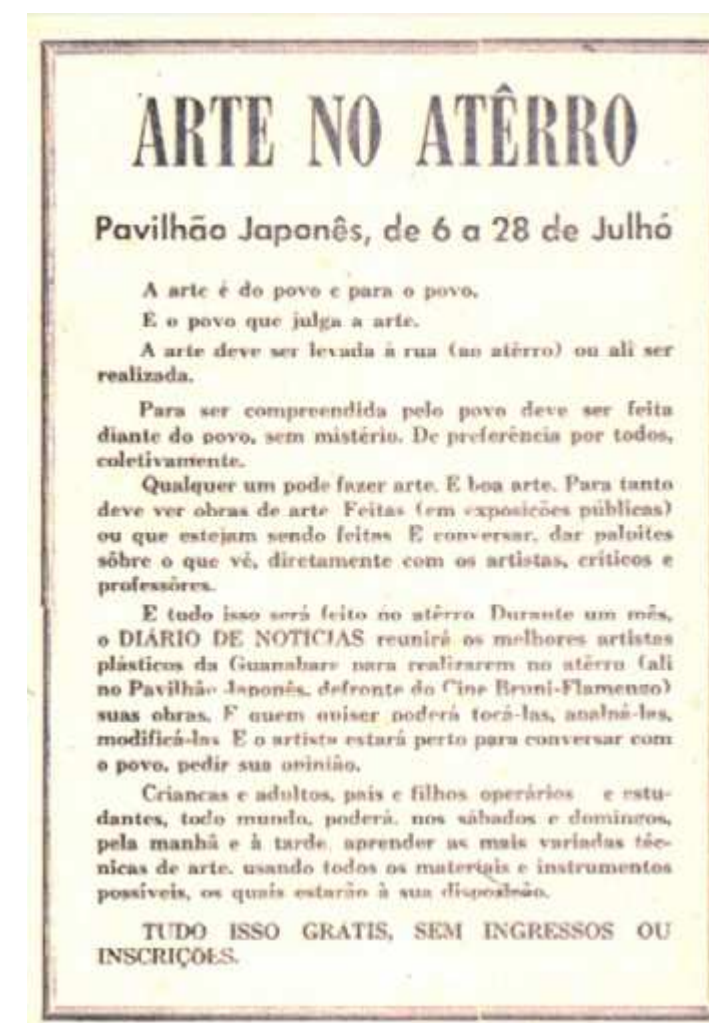


Figura 2 – Folheto Arte no Aterro, 1968

Fonte: Morais, 2013.

O mesmo caráter popular se evidenciara nos Domingos da Criação, em 1971 (Figuras 3 e 4). A proposição de Frederico Morais consistia em uma série de manifestações criativas realizadas gratuitamente na área externa do MAM-Rio ao longo de 1971 em seis domingos: Um domingo de papel (24/01), O domingo por um fio (07/03), O tecido do domingo (28/03), Domingo terra a terra (25/04), O som do domingo (30/05) e O corpo a corpo do domingo (29/08). Cada edição propunha ao público experimentações criativas com materiais/conceitos diferentes, entre eles o próprio corpo. Em seus escritos sobre os Domingos da Criação, Morais afirma ter como pressuposto a ideia de que qualquer sujeito, independentemente de sua origem, é inatamente criativo e que a criação é um elemento essencial à vida cotidiana. O evento visava libertar em cada indivíduo sua própria criatividade e colocar em discussão a problemática do lazer em relação ao trabalho, uma vez que as estruturas empresariais e governamentais exploram não apenas a mais-valia do trabalhador, como também o lazer de seus fins de semana, que adquire formas burocráticas, repetitivas e alienantes. A proposição também apresenta a noção de sala de aula expandida (que pode ser qualquer lugar da cidade) e o estímulo da criação sem que isso signifique a posse da obra realizada. É o processo criativo que importa, mais do que o produto final (GOGAN, MORAIS, 2017).



Figura 3 – Domingos da Criação, Um domingo de papel, 1971, fotografia, autor não identificado, acervo MAM-Rio

Fonte: <https://mam.rio/historia/50-anos-dos-domingos-da-criacao/>.



Figura 4 – Domingos da Criação, Domingo terra a terra, 1971, fotografia, autor não identificado, acervo MAM-Rio

Fonte: <https://mam.rio/historia/50-anos-dos-domingos-da-criacao/>.

Considerações finais

Segundo Michelle Sommer, enquanto na Europa e nos Estados Unidos as neovanguardas propunham estratégias de fuga do “cubo branco” e confrontavam as instituições, no Brasil, onde não havia tradição institucional estabelecida, os museus nasciam naquele momento, juntamente com os diferentes experimentalismos e a expansão da arte para a cidade, e eram contaminados por essa produção não convencional. Portanto, enquanto nos centros hegemônicos da arte se falava numa dicotomia dentro/fora, aqui se praticava um hibridismo.

Nos anos 1960 e 1970, *lá*, no contexto eurocêntrico e norte-americano, enquanto os artistas respondiam com estratégias de saída para um possível ‘fora’ do cubo branco, criticando confinamentos nos processos de produção, circulação, apresentação pública de trabalhos de arte e modelos verticais de curadoria baseados em formatos autorais; *aqui*, emergia a potência do experimental nas proposições artísticas e curatoriais, em relações associativas, que contaminaram, imediatamente, as instituições culturais recém-nascidas nos anos 1950. Se *lá* está a dicotomia dentro e fora, *aqui* está o hibridismo na matriz das produções expositivas contemporâneas (SOMMER, 2018, p. 136).

A crítica e pesquisadora também afirma:

Escapamos à catequização do cubo branco: sua consolidação em território nacional significou também a sua imediata devoração. O cubo branco não foi domesticador das práticas artísticas, mas potência para experimentar o experimental em integração às proposições artísticas vigentes. O nosso dentro é o fora, como proclamou Lygia Clark já no início dos anos 60. O nosso cubo branco é a flexível fita de Moebius e, diferentemente de *lá*, as relações entre dentro e fora são de continuidade e fusão, impulsionado pelo experimental que transbordou do corpo e invadiu o espaço (SOMMER, 2016, p. 1099).

Os escritos de Sommer reforçam a singularidade do cenário artístico brasileiro nos anos 1960 e 1970, bem como nossa capacidade de superação de problemáticas presentes nos países que dominavam o cenário artístico global. Situamos o pensamento de Frederico Morais e suas atividades no museu nessa condição de um hibridismo dentro/fora, que caracteriza a arte brasileira das décadas de 1960 e 1970. O Plano-piloto da futura cidade lúdica é um documento que atesta o caráter inovador da relação entre arte e instituição no Brasil naquele momento.

Referências

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

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

GOGAN, Jessica; MORAIS, Frederico. **Domingos da criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação**. Rio de Janeiro: Instituto Mesa, 2017.

GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. In: AMARAL, Aracy. **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)**. Rio de Janeiro/São Paulo: Museu de Arte Moderna/Pinacoteca do Estado, 1977.

JUDD, Donald. Objetos específicos. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 17, 2008.

MORAIS, Frederico. A arte não pertence a ninguém. **Revista da Universidade Federal de Minas Gerais**, v. 20, n. 1, p. 336-351, 2013.

MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”. **Revista de Cultura Vozes**, v.1, n. 64, p. 45-59, 1970.

PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: ARANTES, Otilia (org.). **Acadêmicos e modernos. Mário Pedrosa. Textos escolhidos III**. São Paulo: Edusp, 1998.

REINALDIM JUNIOR, Ivair. **Arte e crítica de arte na década de 1980: vínculos possíveis entre o debate teórico internacional e os discursos críticos no Brasil**. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Rio de Janeiro: PPGAV/UFRJ, 2012.

SOMMER, Michelle. Mover-se em direção a um (possível) estado da arte das exposições contemporâneas lá e cá. **Modos. Revista de História da Arte**. Campinas, v. 2, n.1, p.133-150, 2018.

SOMMER, Michelle. Exposição como cânone lá e cá: reverência ou devoração? In: 25º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 25, setembro de 2016, Porto Alegre, RS, **Anais....**, org. Nara Cristina Santos et al. Santa Maria: Anpap/UFSM/PPGART/UFRGS/PPGAV, p. 1095-1108, 2016.



Thiago Spíndola Motta Fernandes é historiador da arte, mestre e doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV-UFRJ) na linha de pesquisa História e Crítica da Arte com bolsa Proex/Capes. Atua como crítico e curador independente. Tem como principal interesse de pesquisa as estratégias de apresentação e circulação da arte contemporânea.
Email: thiagosmfernandes@gmail.com

PÔSTERES

