



Frederico Morais vestindo "Guevarcália" durante o evento "Apocalipopótese", Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro, 1968

‘A ARTE NÃO PERTENCE A NINGUÉM’

MARÍLIA ANDRÉS RIBEIRO*

PALAVRAS-CHAVE Arte Contemporânea. Crítica. Arte Experimental.

‘ART BELONGS TO NOBODY’

KEYWORDS Contemporary Art. Critic. Experimental Art.

O *Salão da Bússola*, realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ) no final de 1969, um ano após a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5) pelo regime ditatorial implantado pelo golpe militar de 1964, era para ser uma despreziosa exposição artística comemorativa, mas, por razões relacionadas ao tensionado contexto de arbítrio político do momento, veio a se tornar um evento decisivo na trajetória da produção experimental brasileira, projetando uma nova, controvertida e talentosa geração de artistas. “O Salão estava calçado em um regulamento absolutamente convencional, mas transformou-se em um dos marcos inaugurais de uma nova vanguarda brasileira”, lembra Frederico Moraes, crítico e historiador de arte, um dos mais reputados organizadores de exposições e eventos artísticos do país, dentre os quais os memoráveis *Do Corpo à Terra* e *Domingos da Criação*, considerados por muitos estudiosos como cruciais para o desenvolvimento recente da arte contemporânea nacional. Pelo relato feito por Moraes nesta entrevista, é possível inferir que essas duas importantes iniciativas culturais, promovidas no início da década de 1970 em Belo Horizonte e no Rio de Janeiro, respectivamente, incorporavam o seu entendimento a respeito do sentido coletivo e da natureza pública da arte, que não pode ser considerada, segundo ele, propriedade particular de museus, galerias, colecionadores e, até mesmo, dos artistas. “A arte é um bem comum do cidadão, da humanidade”, argumenta Moraes, que, nascido em Belo Horizonte em 1936, está radicado no Rio de Janeiro desde 1966, onde coordenou e foi diretor do MAM e da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Autor de 39 livros sobre arte brasileira e latino-americana, Moraes foi curador e cocurador de 83 exposições e eventos no Brasil e no exterior e assinou, entre 1975 e 1987, uma coluna sobre artes plásticas no jornal *O Globo*.

Salão da Bússola (Compass Exhibit) that took place in the Modern Art Museum of Rio de Janeiro (MAM/RJ) in the end of 1969, a year after the enactment of the Institutional Act No.5 (AI-5) by the dictatorship installed by the military coup in 1964, was meant to be an unpretentious commemorative artistic exhibition but, for reasons related to the tense context of the then political issues, it turned out to be a decisive event in the trajectory of the Brazilian experimental production, launching a new, controversial and talented generation of artists. “The Exhibit was based on an absolutely conventional regulation, but it became one of the groundbreaking marks of a new Brazilian avant-garde”, recalls Frederico Moraes, an art critic and historian, one of the most respected organizers of artistic exhibitions and events in the country, among which are the memorable *Do Corpo à Terra* and *Domingos da Criação*, considered by many scholars as crucial for the recent development of the national contemporary art. According to Moraes’ report in this interview, one may infer that these two important cultural initiatives, promoted respectively in the beginning of the 1970’s in Belo Horizonte and in Rio de Janeiro, embodied his understanding of the collective and public nature meaning of art, which cannot be considered, in his point of view, private property of museums, galleries, collectors or even artists. “Art is a common good that belongs to the citizen, to humanity”, argues Moraes, who, born in Belo Horizonte in 1936, lives in Rio de Janeiro since 1966, where he coordinated MAM and Parque Lage Visual Arts School, besides being their director. Author of 39 books on Brazilian and Latin American art, Moraes was curator and co-curator of 83 exhibitions and events in Brazil and abroad, and signed, between 1975 and 1987, a newspaper column on visual arts in *O Globo*.

*Diretora da C/Arte Projetos Culturais, Vice-presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte e Presidente do Instituto Maria Helena Andrés. E-mail: <marilia.andres@gmail.com>.

Entrevista realizada no Rio de Janeiro, nos dias 8 de fevereiro e 12 de abril de 2013.

MARÍLIA ANDRÉS RIBEIRO (MAR) No final dos anos 1960 e início dos anos 1970, você teve uma atuação importante como crítico militante e curador no circuito artístico do Rio de Janeiro e de Belo Horizonte, propondo e coordenando eventos como Arte no Aterro – um mês de arte pública (1968) e os *Domingos da Criação* (1971), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e *Do Corpo à Terra* (1970), no Parque Municipal Américo Renné Giannetti, de Belo Horizonte. Como foram pensadas e articuladas essas intervenções urbanas?

FREDERICO MORAIS (FM): A última coisa que fiz em Belo Horizonte, antes de me instalar no Rio de Janeiro, foi a exposição Vanguarda Brasileira (1966), no prédio da Reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Apesar do título abrangente, ela reuniu apenas artistas cariocas ou atuantes no Rio de Janeiro, como Antonio Dias, Rubens Gerchman, Carlos Vergara e Maria do Carmo Secco, que tangenciavam, com seus trabalhos, a chamada nova figuração e/ou a figuração narrativa europeia; Ângelo Aquino, Dileny Campos, Pedro Escosteguy e, principalmente, Hélio Oiticica, que estabelecia uma espécie de ponte entre esses novos artistas e o neoconcretismo.

Para mim, essa exposição, a primeira que organizei, significou um momento de inflexão e de arranque em minha atividade como crítico. Com efeito, na última hora, não podendo Hélio Oiticica comparecer à mostra e tampouco enviar seus trabalhos, eu, Gerchman e Dias decidimos recriar seus Bólides, tendo como referência seu conceito de apropriação. Escolhemos ovos e brita na realização dos trabalhos, matéria-prima que acabou sendo usada em um grande *happening* na noite do vernissage, no qual muitos presentes viram um ato político – contra o regime militar. Decisão que Oiticica aprovaria, ao referir-se a ela em seu texto de apresentação da mostra Nova Objetividade Brasileira, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1967. A mostra da UFMG foi simultaneamente minha despedida de Belo Horizonte e minha entrada no circuito de arte brasileira, via Rio de Janeiro.

Residindo no Rio e titular da coluna de Artes Plásticas do *Diário de Notícias*, fui convidado a dar aulas de história da arte no Museu de Arte Moderna e, dois anos depois, assumia a coordenação do setor de cursos, promovendo ampla reforma, que integrou os diversos ateliês (pintura, gravura, escultura); vinculou as aulas práticas a matérias teóricas e de história da arte moderna e pós-moderna; criou o curso de cultura contemporânea, com aulas diárias, pela manhã, com duração de um ano,

e conferências diárias, à noite, sobre temas os mais diversos; um curso popular de arte, gratuito, aos domingos à tarde, e outras iniciativas, como a Unidade Experimental.

Continuei mantendo contatos regulares com os participantes de Vanguarda Brasileira, especialmente Gerchman, Maria do Carmo Secco e Oiticica. Mas, ao mesmo tempo, fui me relacionando com artistas mais jovens, frequentadores habituais do MAM, que ficariam pouco depois conhecidos como integrantes da chamada “geração AI-5”. Entre eles estavam Cildo Meireles, Antonio Manuel, Artur Barrio, Wanda Pimentel, Raymundo Colares, Cláudio Paiva e Umberto Costa Barros. Foi essa geração, que iria se destacar pelo radicalismo de suas propostas, que eu apoiei como crítico de arte. Seus integrantes reuniam-se praticamente todos os dias, a partir das 16 horas, na cantina do MAM, para comentar exposições e a situação política; discutir questões estéticas ou se encontrar com artistas mais velhos ou recém-chegados de São Paulo e de outros estados; programar atividades e ações, redigir manifestos. Ou, como afirmou certa vez Carlos Vergara, para “resolver todos os problemas do Brasil e se possível do mundo”.

Foi no Salão da Bússola, realizado no MAM-RJ, em 1969, do qual fui jurado, que essa geração se consolidou, criando, no âmbito da arte brasileira, um contraponto mais conceitual às duas gerações imediatamente anteriores, a de Dias e Gerchman e a dos neoconcretos. Organizado por Aroldo Araújo, proprietário de uma agência de comunicação, o Salão estava calcado em um regulamento absolutamente convencional. Mas, por uma dessas ironias de nossa história artística, transformou-se em um dos marcos inaugurais de uma nova vanguarda brasileira.

MAR Como isso aconteceu?

FM Várias obras realizadas por integrantes dessa geração foram recusadas em bienais e salões de arte ou, depois de aceitas, retiradas das exposições, sob a alegação de que eram obras subversivas. Foi o que ocorreu, por exemplo, na II Bienal da Bahia (1968), inaugurada com um discurso do Governador do estado, no qual defendia enfaticamente a liberdade de criação do artista, mas fechada no dia seguinte por ordem dos organismos de segurança. Ou a mostra da representação brasileira à Bienal de Paris (1969), montada no Museu de Arte Moderna do Rio, impedida de se abrir por ordem do General César Montagna de Souza, comandante de artilharia da I Região Militar. A não participação do Brasil na mostra parisiense resultou no boicote internacional à Bienal de São Paulo. Países como Suécia e Noruega só voltariam a participar da bienal paulista mais de uma década depois.

ARTE NO ATÊRRO

Pavilhão Japonês, de 6 a 28 de Julhó

A arte é do povo e para o povo.

É o povo que julga a arte.

A arte deve ser levada à rua (ao atêrro) ou 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. Para tanto deve ver obras de arte Feitas (em exposições públicas) ou que estejam sendo feitas E conversar, dar palpites sôbre o que vê, diretamente com os artistas, criticos e professôres.

E tudo isso será feito no atêrro Durante um mês, o DIÁRIO DE NOTÍCIAS reunirá os melhores artistas plásticos da Guanabara para realizarem no atêrro (ali no Pavilhão Japonês, defronte do Cine Bruni-Flamengo) suas obras. E quem quiser poderá tocá-las, analisá-las, modificá-las E o artista estará perto para conversar com o povo, pedir sua opinião.

Crianças e adultos, pais e filhos, operários e estudantes, todo mundo, poderá, nos sábados e domingos, pela manhã e à tarde, aprender as mais variadas técnicas de arte, usando todos os materiais e instrumentos possíveis, os quais estarão à sua disposição.

TUDO ISSO GRATIS, SEM INGRESSOS OU INSCRIÇÕES.

Frederico Morais, Folheto
Arte no Aterro, Rio de Janeiro,
1968

Com seus ateliês atulhados de obras, esses artistas decidiram concorrer em massa ao Salão da Bússola. E houve, então, um lance divertidíssimo. O regulamento do Salão dizia que os artistas poderiam se inscrever nas categorias de pintura, escultura, desenho, gravura etc. Aí todos eles se inscreveram na categoria “etc.” [risos]. Dos quinze integrantes da Geração AI-5, onze foram premiados. Juntos, realizaram um salão de vanguarda dentro do Salão da Bússola. Cildo recebeu o prêmio maior – uma viagem Rio-Nova/York-Londres –; Wanda, uma viagem a Paris, outros receberam prêmios aquisitivos ou bolsas de estágio na própria agência de Aroldo Araújo. Estava lançada a primeira geração brasileira de artistas conceituais. Porém, muito diferentes de seus colegas europeus e norte-americanos, mais interessados em questões linguísticas, como era o caso do grupo Art Language, sediado na Inglaterra, com ramificações nos Estados Unidos. No Brasil, como nos demais países do *Cono Sur*, a arte conceitual coincide com a eclosão das ditaduras militares, deixando-se impregnar por questões políticas candentes, como se pode ver nos trabalhos realizados à época por Cildo Meireles, Antonio Manuel ou Artur Barrio.

Com dificuldades para expor suas obras, sempre radicais, nos museus e no circuito de galerias, levaram suas obras para as ruas ou buscaram outras alternativas. Impedido de apresentar suas obras no MAM-RJ, mesmo depois de aprovadas, Antonio Manuel levou sua “exposição” para as páginas de *O Jornal*, cuja manchete dizia “De 6 às 24 horas nas bancas de jornais”. O público foi bem maior. Guilherme Vaz, após caminhar alguns quilômetros, oferecia seus sapatos e sua camisa suada às pessoas para que os vestissem, e Barrio distribuiu seus “amarrados” de pães envelhecidos e, a seguir, suas Trouxas Ensanguentadas em diferentes logradouros da cidade.

No Brasil, como nos demais países do *Cono Sur*, a arte conceitual coincide com a eclosão das ditaduras militares, deixando-se impregnar por questões políticas candentes

MAR Foi a partir desse contexto que surgiu a proposta de Arte no Aterro, ocupando o Aterro do Flamengo com intervenções artísticas?

FM Sim. Como disse, eu era titular da coluna de Artes Plásticas do *Diário de Notícias*, na qual tinha liberdade para escrever o que bem entendesse, facilitando bastante *minha* ação em favor de uma arte de vanguarda. Como mantinha bom relacionamento com

os diretores do jornal, eu os convenci a apoiar a realização do evento, que durou todo o mês de julho de 1968.

Nessa época eu já defendia um processo de democratização e/ou dessacralização da arte, levando à rua a criatividade plástica dos artistas. Ao mesmo tempo afirmava que todas as pessoas são criativas, independentemente de sua origem social, situação econômica ou nível intelectual, ressaltando, porém, que nem todas as pessoas criativas se tornam artistas, assim como nem todos os artistas são necessariamente pessoas criativas. Muitos não passam, na verdade, de burocratas da arte.

Pesadas esculturas de Jackson Ribeiro, revelando certo cunho arcaizante, apesar de realizadas com sucata de ferro, foram colocadas diretamente no chão do Aterro, e nele permaneceram um mês. Em um espaço conhecido pelo nome de pavilhão japonês, foram realizadas exposições semanais de Ione Saldanha, Maurício Salgueiro,

A arte, quando levada à rua, acaba sempre ganhando uma moldura política ro, Júlio Plaza e do grupo Poema-Processo. Nos sábados e domingos, pela manhã, Antonio Manuel, Wilma Martins, Maria do Carmo Secco e Manuel Messias desenvolviam atividades didáticas em desenho, gravura ou talha. Eu dava aulas peripatéticas de história da arte. À tarde, eram realizadas manifestações de vanguarda, como as de Roberto Moriconi, estilizando com tiros de espingarda placas de vidros e estourando balões contendo água colorida, criando, no chão, composições tachistas. No último domingo de Arte no Aterro, Hélio Oiticica comandou a manifestação por ele batizada de Apocalipopótese (fusão das palavras apoteose, hipótese e apocalipse) da qual participaram Antonio Manuel, Lygia Pape e Rogério Duarte. Este, por sua vez, contratou um adestrador de cães para se “apresentar” no Aterro com seus animais. Alguns lances de Arte no Aterro foram premonitórios. No dia seguinte à realização de Apocalipopótese, uma segunda-feira, a polícia empregaria jatos de água colorida e cães na perseguição aos manifestantes de mais uma passeata no centro do Rio de Janeiro contra a ditadura militar. Como se vê, a arte, quando levada à rua, acaba sempre ganhando uma moldura política.

MAR Nessa época você acumulava várias atividades – crítico de arte, curador, professor e coordenador do setor de cursos do MAM, autor de audiovisuais. Como foi sua atuação, enquanto crítico e curador, na realização dos *Domingos da Criação*, em 1971?

FM Naquele tempo ainda não se usava no Brasil o termo “curador”, que identificava nos grandes museus o responsável pelas exposições. No Brasil o emprego do termo

“curador” é recente, inicialmente aplicado às exposições organizadas por críticos de arte independentes em museus, espaços culturais e galerias. Hoje, no entanto, o termo, além de não se restringir mais às artes plásticas, encontra-se totalmente banalizado, não sendo mais uma extensão da atividade crítica e, no meu entender, de uma crítica encarada como criação. A crítica de arte não se restringe mais ao texto, isto é, ao comentário jornalístico ou ao ensaio acadêmico, produzido nas universidades. É cada vez menos uma atividade judicativa, fundada em princípios rígidos, estáveis. É cada vez mais criação. Eu, por exemplo, realizei diversos audiovisuais como forma de crítica de arte e até mesmo uma exposição, que denominei A Nova Crítica, para comentar as mostras sequenciais de Cildo Meireles, Teresa Simões e Guilherme Vaz, englobadas sob o título *Agnus Dei*, realizadas na Petite Galerie em 1971.

A arte não pertence aos museus, às galerias de arte, aos colecionadores e, no limite da interpretação, aos artistas. A arte não pertence a ninguém, isto é, ela pertence a todos. A arte é um bem comum do cidadão, da humanidade

Desde 1969, eu vinha desenvolvendo no MAM uma série de práticas educativas e “museológicas”, que tinham como base dois princípios: mais que um edifício ou um espaço delimitado, mais que depositário de um acervo, o museu de arte, hoje, é um programador de atividades que se podem estender por toda cidade e o ensino de arte não se fundamenta mais no aprendizado de técnicas específicas que envelhecem rapidamente. A noção de ateliê amplia-se, passando a ser qualquer lugar da cidade onde estiverem reunidos professores e alunos, e a técnica a ser desenvolvida na realização dos trabalhos é aquela adequada aos materiais e locais disponíveis no momento. Todo e qualquer material, inclusive o lixo industrial e os resíduos do consumo, podem ser trabalhados esteticamente. Professor de história da arte, eu levava meus alunos às feiras e aos supermercados para melhor compreender a *pop-art*. Ou percorríamos de ônibus áreas industriais para contemplar gasômetros, silos e outras estruturas industriais para em seguida confrontá-las com a *minimal art*. Ou alugávamos tratores e escavadeiras para fazer perfurações e outras intervenções nas areias brancas de uma Barra ainda inabitada, quando o tema em discussão era a *earth-art* e suas implicações metafísicas.

Naquele mesmo ano de 1969, em comunicação que apresentei no VI Colóquio da Associação Brasileira de Museus de Artes, realizado em Belo Horizonte, defini o museu de arte pós-moderna como o Plano-Piloto da Futura Cidade Lúdica, afirmando que, nele, a preocupação central seria a atividade criadora e não a obra de arte em si. Nele, o objetivo não seria levar ao público a arte enquanto o produto acabado, mas processos criativos. E ainda recentemente (setembro de 2012), no Seminário “O Coleccionismo de Arte no Brasil do século XXI”, realizado em São Paulo, usei afirmar que “a arte não pertence aos museus, às galerias de arte, aos colecionadores e, no limite da interpretação, aos artistas. A arte não pertence a ninguém, isto é, ela pertence a todos. A arte é um bem comum do cidadão, da humanidade”.

Com raras exceções,
a crítica oficial fez
oposição cerrada aos
Domingos da Criação.
De dedo em riste, a
velha crítica dizia que eu
estava emporcalhando
e comprometendo a
imagem do MAM

MAR Os *Domingos da Criação* também fizeram parte de sua coordenação no MAM?

FM Os *Domingos da Criação* nasceram como uma extensão das atividades do setor de cursos do MAM. Antes da reformulação referida, essas atividades não ocorriam nos meses de janeiro e fevereiro, o que me parecia um evidente contrassenso, pois é nessa época do ano, a do verão, que o carioca afirma sua personalidade extrovertida, buscando o sol e a praia, a rua e o chope, mas também atividades culturais em espaços abertos. Ora, o Aterro do Flamengo, projetado por Burle Marx, é uma das maiores áreas de lazer do Rio de Janeiro e a área externa do MAM ainda é passagem para as pessoas que, oriundas de bairros limítrofes ou do entorno do Centro do Rio de Janeiro, se dirigem às praias do Flamengo e Botafogo. E Afonso Eduardo Reidy, ao projetar o belo prédio do MAM, procurou adequá-lo à horizontalidade do Aterro e à própria paisagem do Rio. O MAM tem muito lá fora: o pátio, os jardins de pedra e o de palmeiras imperiais, o terraço de onde se contempla o Pão de Açúcar, o Monumento dos Pracinhas, o Outeiro da Glória, o mar e as montanhas. E isto não estava sendo aproveitado e integrado às suas atividades criativas. Por isso, porque me via pensando o MAM não como parte do Aterro, mas este como uma espécie

de extensão do MAM, realizei os *Domingos da Criação*, definidos por mim como manifestações de livre criatividade com novos materiais. A ideia inicial era realizar

**Os Domingos da Criação
reviveram, de forma
alegre e descontraída,
boa parte da história da
arte contemporânea,
ou, para ser mais
preciso, a passagem
do moderno ao pós-
moderno**

um único Domingo da Criação, em janeiro. Ou dois, o segundo em fevereiro. Mas o sucesso foi tão grande e imediato que realizamos seis, entre janeiro e agosto de 1971. Pela ordem: Um Domingo de Papel, O Tecido do Domingo, O Domingo por um Fio, Domingo Terra a Terra, O Som do Domingo e O Corpo a Corpo do Domingo. A escolha de cada material a ser trabalhado pelos participantes foi longamente estudada. Era preciso adequar os materiais aos objetivos do projeto, às características

da arquitetura do museu e de seu espaço externo, à segurança dos participantes e da própria instituição; em seguida, localizar, entre as indústrias sediadas no Rio de Janeiro, aquelas capazes de doar e transportar gratuitamente os materiais solicitados e, recebida a matéria-prima, como estocá-la no MAM e, depois de realizados os Domingos, promover rapidamente a limpeza da área externa do museu.

As quantidades do material doado por diferentes empresas eram significativas. Vários fardos cúbicos de aparas de papel e de tecido, que pareciam inesgotáveis quando abertos, enormes bobinas de papel pardo, sobras de bobinas de papel-jornal, caixas de papelão corrugado, centenas de revistas. Peças inteiras de tecido eram desenroladas pelos integrantes do grupo teatral *Tá na Rua*, de Amir Haddad, para criar cenografias e coreografias em seu deambular pelos espaços do MAM, subindo e descendo a rampa que leva ao terraço ou encimando as pedras retangulares do jardim. Para o Domingo Terra a Terra, foram toneladas de areia, brita e outros materiais de construção transportados em caminhões basculantes e despejados no pátio do museu.

Para o primeiro domingo, convidei artistas como Carlos Vergara e Antonio Manuel para deslanchar, a partir do material existente, processos criativos. Mas tão logo se instalava uma dinâmica criativa eles abandonavam o primeiro plano da ação, dando lugar aos participantes anônimos. Outra medida adotada foi desestimular a repetição das mesmas soluções criativas, como a de transformar papel, tecido e fios em

vestimentas, oferecendo nos domingos subsequentes materiais de difícil manejo, como no Domingo Terra a Terra. Ou como no último domingo da série limitando-se a oferecer o espaço externo do MAM para que os participantes trabalhassem o próprio corpo como a matéria-prima essencial.

É importante lembrar que, com raras exceções, a crítica oficial fez oposição cerada aos *Domingos da Criação*. De dedo em riste, a velha crítica dizia que eu estava emporcalhando e comprometendo a imagem do MAM. Mas enquanto os críticos, encastelados em suas colunas, brandiam contra os *Domingos da Criação*, os jornais estampavam, na primeira página das edições de segunda-feira, lindas imagens do evento, ampliando nacionalmente sua repercussão. E logo passaram a ser uma referência para propostas similares levadas a cabo em várias capitais brasileiras e, até mesmo, em países vizinhos. Quando, sete anos depois, um incêndio queimou a quase totalidade do acervo do MAM e de obras de arte da mostra América Latina: Geometria Sensível, inclusive 80 obras da fase construtiva de Joaquim Torres-Garcia, os *Domingos da Criação* já eram um capítulo importante na história da arte moderna brasileira.

E agora percebo que, de forma subjacente, os *Domingos da Criação* reviveram, de forma alegre e descontraída, boa parte da história da arte contemporânea, ou, para ser mais preciso, a passagem do moderno ao pós-moderno. Estava tudo ali: *Dada*, *Fluxus*, *pop-art*, arte cinética, arte conceitual, *body art*, *performances*, *happenings*, *earth-art* etc.

Tal como na escolha dos materiais, os títulos de cada manifestação foram longamente estudados, alguns carregando certa dose de humor, para que, simultaneamente, se discutisse o próprio significado do domingo em relação a temas correlatos no cenário urbano, tais como as polaridades lazer e trabalho, meio e fim de semana, burocracia e criatividade, arte e sociedade, infância e terceira idade etc.

MAR Até aqui você falou das intervenções urbanas que coordenou no Rio de Janeiro. Fale agora do evento *Do Corpo à Terra*, realizado em 1970, por ocasião da inauguração do Palácio das Artes, em Belo Horizonte.

FM Começo esclarecendo, como já fiz em outras oportunidades, que foram dois eventos simultâneos e interligados: a mostra Objeto e Participação, inaugurada no Palácio das Artes, em 17 de abril de 1970, e a manifestação *Do Corpo à Terra*, que se desenvolveu no Parque Municipal [Américo Renné Giannetti] de Belo Horizonte, entre 17 e 21 de abril do mesmo ano. E, agora me dou conta, a localização do Palácio das Artes na face do Parque Municipal voltada para a Avenida Afonso Pena lembra a



Frederico Morais, "Domingos da Criação",
Rio de Janeiro, 1971
(frames de vídeo remasterizado, Itaú Cultural)

situação do MAM-RJ ocupando um dos extremos do Aterro do Flamengo. Duas instituições culturais localizadas em dois grandes parques públicos, estimulando-se mutuamente.

A mostra Objeto e Participação tinha, aparentemente, um viés conservador. Mas só aparentemente, porque todos os trabalhos expostos se enquadravam em uma nova categoria, o Objeto, estando vários passos à frente de outras categorias, como os Bambus, de Ione Saldanha, as esculturas vazadas de Weissmann, dentro das quais se podia caminhar, os módulos figurativos de Carlos Vergara, construídos com papelão corrugado e empilhados como mercadorias. Havia também obras que solicitavam a participação dos espectadores, como as Caixas Olfativas, de José Ronaldo Lima, e as Camas, de Teresinha Soares. Ou obras quase invisíveis, mas na verdade onipresentes, de Teresa Simões, surpreendendo os visitantes ao veicular, carimbando, palavras emblemáticas, tais como *Dirty*, *Verboten*, *FragILE*, em lugares imprevisíveis do Palácio das Artes. Aliás, uma afirmação de Malcolm X, o ativista negro dos Estados Unidos, contida em um dos seus carimbos, *Act Silently*, era uma definição prévia do modo de agir da artista.

Mas, sem dúvida, *Do Corpo à Terra* foi uma proposta mais radical, por seus aspectos inovadores, quase uma ilustração da teoria da “guerrilha artística”, tema que abordei em um ensaio de 1979, *Contra a Arte Afluente: o Corpo é o Motor*

O que eu estava propondo era ler, na paisagem do parque, a própria história da arte universal e, em ambas, uma parte de minha história de vida da Obra. A surpresa, o improvisado, a velocidade das ações, a precariedade do armamento, dos materiais e dos suportes empregados são algumas das táticas usadas por guerrilheiros em suas ações que foram absorvidas pelos artistas pós-modernos. Pela primeira vez, no Brasil, artistas eram convidados não para expor obras já concluídas, mas para criar seus trabalhos diretamente no local. Se no Palácio das Artes houve um vernissage,

com hora marcada, no Parque os trabalhos se desenvolveram em locais e horários diferentes, o que significa dizer que ninguém, inclusive os artistas e o curador, presenciou a totalidade das manifestações individuais. Os trabalhos realizados permaneceram em seus locais até sua destruição, acentuando o caráter efêmero e deliberadamente precário de boa parte da criação artística atual, que, tendo evoluído do Objeto à ação, esgota-se no tempo de sua realização, passando a existir apenas como

registro e/ou documento. Não houve catálogo, substituído pela publicação nos jornais de um texto, e a publicidade do evento foi feita por volantes, distribuídos nas ruas, praças, estádios de futebol etc.

Do Corpo à Terra foi patrocinada pela Hidrominas, empresa de economia mista responsável pela promoção do turismo no estado de Minas Gerais. Cada artista convidado a participar do evento recebeu uma carta da empresa que o autoriza a realizar seus trabalhos no Parque Municipal – não se mencionando qualquer tipo de restrição ou proibição: locais, temas, materiais etc. O que, em tempos de ditadura e em face de repetidos atos de censura de obras de arte, foi um formidável incentivo à liberdade de criação e mesmo ao enfoque político de certas obras, cujo ápice foi a queima de galinhas vivas por Cildo Meireles, em seu *Tiradentes: Monumento-Totem ao Preso Político*, coadjuvado por Artur Barrio, lançando suas *Trouxas Ensanguentadas* no Ribeirão do Arrudas. Curiosamente, foram nos escalões mais baixos do sistema policial que ocorreram algumas ameaças de repressão. O trabalho conjunto de Luciano Gusmão e Dilton Araújo consistiu em cercar o Parque Municipal com cordas, tendo os troncos de árvores como pontos de referência. Mas, enquanto numa ponta os dois iam armando sua trama, na outra ponta os guardas municipais iam desfazendo os nós. Lotus Lobo armou um pequeno canteiro no qual lançou sementes de milho. Queria vê-las crescer. Mas os guardas de uma radiopatrulha, desconfiados, ficavam todo o tempo rondando o local pensando tratar-se de outra coisa – um ervanário.

Mais uma vez, Hélio Oiticica não pôde comparecer e executar ele próprio seu projeto, o único previsto para se realizar fora do Parque Municipal. E, por indicação dele, coube ao artista norte-americano Lee Jaffe executá-lo: uma longa trilha aberta na Serra do Curral, preenchida com açúcar. Antecipação de trilhas menores, igualmente brancas, redesenhando as faces míticas e heroicas de Marilyn Monroe e Jimi Hendrix.

MAR Ainda sobre *Do Corpo à Terra*, você lançou na ocasião um manifesto no qual reivindicava a liberdade de expressão e apresentou a intervenção *Quinze Lições Sobre Arte e História da Arte: Homenagens e Equações*. Gostaria que você falasse sobre o manifesto e a sua intervenção no Parque Municipal.

FM O que, em seu livro sobre as *Neovanguardas em Belo Horizonte: anos 1960*, você registrou como manifesto foi a minha apresentação conjunta da exposição [*Objeto e Participação*] e do evento [*Do Corpo à Terra*]. Como disse antes, não houve catálogo, por falta de dinheiro e de tempo para editá-lo. Do texto que eu escrevi, foram feitas

cópias mimeografadas, entregues aos artistas participantes e a alguns jornalistas. É possível que outras pessoas e/ou artistas participantes tenham feito novas cópias, aumentando a circulação e reforçando a divulgação que já vinha sendo feita pelo volante antes referido. Por iniciativa de Mari' Stela Tristão, o meu texto foi reproduzido na íntegra, e destacadamente, pelo jornal *Estado de Minas*. O que reforçou a ideia de que se tratava de um manifesto, como tantos que marcaram os primeiros anos do modernismo europeu e no Brasil dos anos 1920.

Busquei em meu arquivo a pasta contendo documentos sobre *Do Corpo à Terra*, reli aquela apresentação de 1970 e me convenci de que, sim, é um manifesto. Como, aliás, já escrevera, como que a desculpar-me, na apresentação que fiz para a remontagem do evento em 2001 na antiga galeria do Itaú Cultural, em Belo Horizonte. Permita-me ler: “devo reconhecer, no entanto, que em alguns momentos a apresentação resvalava para uma retórica afirmativamente dogmática, a lembrar a linguagem de outros manifestos da vanguarda histórica, contudo, plenamente justificável, tendo em vista a radicalidade das propostas dos artistas envolvidos no projeto”.

De volta ao Rio de Janeiro, em entrevista que concedi ao meu colega Francisco Bittencourt, publicada no *Jornal do Brasil* [maio de 1970], carreguei mais ainda nas palavras e, respondendo à pergunta sobre se os acontecimentos de Belo Horizonte teriam significado uma nova Semana de Arte Moderna, respondi:

Mário de Andrade, em conferência comemorativa dos 20 anos de realização da Semana de 1922, afirma: “nós éramos os filhos finais de uma civilização que acabou”. Nós somos mais pretensiosos: se a nossa civilização está apodrecida, voltemos à barbárie. Somos os bárbaros de uma nova raça. Os imperadores da velha ordem que se guardem. Trabalhamos com fogo, sangue, ossos, lama, terra ou lixo. O que fazemos são celebrações, ritos, rituais sacrificatórios. Nosso instrumento é o próprio corpo – contra os computadores. Usamos a cabeça – contra o coração. E as vísceras, se necessário. Nosso problema é ético – contra o onanismo estético.

E acrescentei:

Vanguarda não é atualização dos materiais, não é a arte tecnológica. É um comportamento, um modo de encarar as coisas, os homens e os materiais, é uma atitude definida diante do mundo. É o precário como norma, a luta como processo de vida. Não estamos preocupados em concluir, e dar exemplos. Em fazer História-ismos.

Quinze Lições Sobre Arte e História da Arte foi outra novidade do evento, não só por estarem as fotos na rua, mas, também, porque nele o curador, que é um crítico de arte, participa como artista. Foi o primeiro trabalho que realizei como artista, mesmo tratando de temas da história da arte. De certa maneira, foi um desdobramento de minhas aulas de história da arte, nas quais, como relatei anteriormente, levava meus alunos para supermercados, praias ou áreas industriais para, mediante confrontos, analisar movimentos artísticos como a *pop-art*, a *minimal art* e a *earth-art*. Trazer a história da arte para o nosso cotidiano, para a rua. Passar do texto à imagem.

Para realizar a série, pedi ao Maurício Andrés Ribeiro que fotografasse determinadas áreas do Parque Municipal. Reveladas, as fotos eram montadas sobre placas de madeira e implantadas bem à frente da área ou objeto fotografado. Cada foto era legendada com um texto que estabelecia um vínculo ou conexão significativa entre o conteúdo da imagem fotográfica e a obra de um artista de minha preferência – Constantin Brancusi, Piet Mondrian, Kasimir Malevich, Marcel Duchamp etc. – ou um capítulo da história da arte, como, por exemplo, o cinetismo. Ou, relacionando a imagem resultante e a área fotografada, buscava estabelecer determinadas equações estéticas, tipo “a arte não deixa traços”, “arte: tensionar o ambiente”, “arqueologia do urbano”. Na verdade, o que eu estava propondo era ler, na paisagem do parque, a própria história da arte universal e, em ambas, uma parte de minha história de vida.