



DO CORPO À TERRA, OBJETO E PARTICIPAÇÃO: CINQUENTA ANOS DEPOIS

YACI ARA FRONER*

STEFANIA PAIVA **

DOI: <https://doi.org/10.35699/2316-770X.2021.39065>

Entrevista de Frederico Morais para Yacy Ara Froner e Stefania Paiva para o Festival Durante, — com a participação de Francesco Napoli e Marília Andrés Ribeiro — gravada em 2 de abril de 2021 e depois revista a transcrição em 26 de abril de 2021, na casa de Frederico Morais.

* Professora da EBA/UFMG.

** Doutoranda no PPGHA-UERJ.

Do Corpo à Terra, Objeto e Participação: cinquenta anos depois

Federico Guilherme Gomez de Moraes, crítico e curador, dispensa apresentações no meio artístico. Nascido em Belo Horizonte (MG) em 25 de janeiro de 1936, ainda jovem integrou o grupo formado por artistas, críticos de cinema, escritores e ensaístas, como o pintor polonês Chanina Luwicz Szejnbejn (1927–2012), o radialista Flávio Pinto Vieira (1939–2008) e o escritor Silviano Santiago, na criação da Revista Complemento, que circulou entre 1956 e 1958 na capital. Apesar de mudar-se para o Rio de Janeiro em 1966, onde trabalhou como crítico do Diário de Notícias, professor de história da arte, curador de diversas exposições e coordenador do Setor de Cursos do Museu de Arte Moderna, manteve seu vínculo com Belo Horizonte, respondendo pela exposição Vanguarda Brasileira em julho de 1966, no prédio da Reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais e Do Corpo à Terra/Objeto Participação, que aconteceu em abril de 1970 no Palácio das Artes, no parque municipal, nas avenidas, ribeirões e serras da cidade.

Ao longo de sua trajetória, duas entrevistas trouxeram a potência de sua voz: a primeira organizada por Marília Andrés Ribeiro para a Revista UFMG, em 2013, “A Arte não pertence a ninguém”, e a segunda conduzida por Luiza Interlenghi para a Arte & Ensaios, em 2014, sob o título “A felicidade é o problema fundamental da arte”.

Em 2020, por ocasião dos cinquenta anos Do Corpo à Terra/Objeto Participação, foi encaminhado ao edital Aldir Blanc de Apoio à Cultura um projeto objetivando relembrar este evento no âmbito do Durante, — um festival de performance que teve sua primeira edição em 2016. Em sua 11.ª edição, que ocorreu no formato à distância entre 08 a 12 de abril de 2021, o festival se apropriou da emblemática ação Do Corpo à Terra por diversas atividades.

A partir da disponibilidade do Manifesto Do Corpo à Terra, os artistas foram convidados a revisitar o evento através de proposições de performances no formato audiovisual. Camila Buzelin, Paulo Nazareth, Shima e Yacy-Ara Froner compuseram o comitê curatorial responsável pela seleção de doze artistas em um universo de cento e setenta inscritos. A dimensão do desejo, do olhar, do repertório de cada curador procu-

rou encontrar os pontos de inflexões, as conexões possíveis, a atualização política das questões postas no evento anterior... O corpo trans, o corpo negro, o corpo feminino, o corpo enclausurado conduziram a maioria das propostas encaminhadas: são questões hodiernas em um momento crucial de censura, preconceito e retrocesso na área da cultura do país e se conectam com a politização das proposições apresentadas no Do Corpo à Terra, ainda sob o impacto do Ato Institucional n.5 (1968).

Além da mostra artística das performances selecionadas, um seminário proposto com o apoio da ABCA reuniu pesquisadores, artistas e curadores em um debate aberto ao público, disponível nas plataformas digitais. Marília Andrés Ribeiro, Ana Cecília Soares, Guilherme Bueno, Rita Lages Rodrigues, Celso Favaretto, Maria Angélica Melendi e Sandra Makowiecky, entre outros, discutiram temas relevantes, atualizando a reflexão em torno do evento Do Corpo à Terra e produzindo materiais de referência, como um e-book e um álbum do Coletivo nMUnDO, lançado pelos músicos Barulhista, Camila Buzelin, Francesco Napoli e Michelle Barreto.

Contudo, o mais incrível do Durante, foi a oportunidade de conversar com artistas que participaram Do Corpo à Terra. Lotus Lobo concedeu entrevista à Rachel Cecília de Oliveira, publicada no e-book (2021), refletindo sobre a Plantação, de 1970, e sua correspondente feita para a Galeria Superfície, em São Paulo, em 2021; Manfredo de Souza Netto e George Helt participaram de uma entrevista no programa Tropofonia, veiculado pela Rádio UFMG Educativa; Lee Jaffe trocou e-mails com a organização e diversos outros artistas se disponibilizaram a atender aos questionamentos do Festival Durante. Como parte da série intitulada Abeiramento do coletivo nMUnDO, foi proposta a intervenção Dileny Campos Revisitado, uma leitura de Paisagem/Sub-paisagem, intervenção disposta na entrada do Palácio das Artes em 1970, como parte do coletivo Do Corpo à Terra.

Não fosse o período de isolamento social, nossa vontade era de juntar todo mundo, os jovens artistas selecionados pela curadoria do Festival e os jovens artistas de 1970, em um grande encontro no Parque Municipal.

Convidado, Frederico Moraes concedeu uma entrevista de três horas, cuja gravação foi editada por Francesco Napoli para o programa Tropofonia, exibido em 12/04/2021, e transcrita para esta publicação. O material escrito, revisto pelo curador, procurou trazer uma visão presentificada do evento a partir de sua posição acerca do papel da

curadoria, do objeto da crítica e da memória Do Corpo à Terra, além de buscar referências em seu arquivo pessoal. Atualmente, Stefania Paiva coordena um projeto de organização do acervo de Frederico Moraes. Assim, esta entrevista, dialoga com os registros disponíveis do evento Do Corpo à Terra e reforça sua importância, cinquenta anos depois.

Como observado por nós, Yacy-Ara Froner e Stefania Paiva, o evento sobreviveu ao crivo do tempo e, mais atualizado do que nunca, reivindica o lugar político da arte.

YACY-ARA FRONER — Como foi o processo de idealização Do Corpo à Terra/Objeto e Participação com a Mari’Stella Tristão, em 1970, no Palácio das Artes, aqui em Belo Horizonte?

FREDERICO MORAIS — A Mari’Stella Tristão era jornalista, mas também tinha uma função no governo, na área de cultura. Ela organizava sempre uma exposição em Belo Horizonte e cada ano ela buscava abordar um meio de expressão. Aí ela me pediu para organizar uma exibição de escultura no Palácio das Artes, que fica no extremo do Parque Municipal, em uma área muito parecida com o Aterro do Flamengo. A mostra depois iria para Ouro Preto, como parte de uma solenidade ligada ao governo do Estado por conta do 21 de abril. Comecei a pensar no assunto, imaginando os artistas. Pensei em chamar o Weissmann, ele tinha um trabalho lindíssimo, estruturas que emergiam do chão, inteiramente vazadas em que as pessoas podiam entrar. Em 1967, ele havia apresentado a Arapuca na Bienal Internacional de São Paulo e o problema do espaço era fundamental em sua obra. Naquele período eu trabalhava no MAM e, ao mesmo tempo, eu era crítico do Diário de Notícias, onde conseguia patrocínio para a divulgação do Arte no Aterro. Imprimíamos os volantes no papel que sobrava no jornal e fazíamos sua distribuição. Arte no Aterro ocupou o espaço do Pavilhão Japonês, se estendendo pelos arredores no Museu. Lygia Pape tinha aquela caixa que ela saía, o Ovo, como se fosse o nascimento, a criação, que ela apresentou no Apocalipopótese, em 1969. Essa experiência me marcou muito: o espaço externo sempre foi algo no qual eu acreditei como extensão do espaço interno do Museu. Todo sábado eu dava aulas de história da arte e Wilma, minha companheira, ensinava gravura. Outros artistas também participavam. Meu objetivo era alcançar o maior número de pessoas possível, me interessava aproximar as pessoas

da arte. Nesse momento, talvez influenciado pela experiência que considerei positiva no Rio de Janeiro, aceitei o desafio proposto para realizar o projeto no Palácio das Artes e comecei a pensar nas possibilidades que se apresentavam para ampliar o uso do espaço. Eu estava preparando a exposição de escultura, mas então me veio uma ideia: por que não ocupar uma parte do Parque Municipal? Minhas vivências pessoais vieram à tona: eu tinha cerca de sete anos de idade, vivíamos uma situação bastante precária com a morte de meu pai e minha mãe fazia uns pastéis que eu e meu irmão íamos vender na rua. Eu também comprava uma barra de doce de leite com chocolate, dividia em pedaços, botava numa caixinha de madeira e ia vender lá no Parque Municipal de Belo Horizonte. Eu tenho essa memória até hoje, que ora é muito agradável, ora muito desagradável. Eu era só um menino e andar sozinho no Parque me aterrorizava. Então, o Parque Municipal também é parte da minha infância, parte marcante. Quando comecei a pensar no projeto, decidi ocupar esse espaço também, para além das galerias do Palácio. Chamei alguns artistas, o Umberto Costa Barros, a Lotus Lobo, o Artur Barrio, o Cildo Meirelles, a Theresa Simões, o Luiz Alphonso... Era um grupo bom. Diante disso, eu procurei sair dessa coisa da escultura e investir na noção de objeto. Considero hoje uma atitude corajosa, tanto da minha parte, por proporcionar aos artistas a liberdade de criar suas obras sem que eu soubesse previamente o que fariam, quanto deles, porque poderiam propor qualquer coisa. Era um grupo de artistas que representava de alguma maneira uma parte da vanguarda do Rio de Janeiro, uma parte da vanguarda brasileira. Não havia muito dinheiro, não havia praticamente nada, e não havia também nenhuma imposição minha sobre o que eles deviam fazer. O que foi surpreendente é que cada artista recebeu uma carta convite e, não havia nenhuma exigência, eles podiam fazer o que quisessem. Apareceram muitos trabalhos de natureza política, Barrio com suas Trouxas, Cildo com o Totem Monumento e a queima das galinhas, cada um foi inventando suas coisas. O Luciano Gusmão fez um trabalho de demarcação, como se fosse um mapa definindo as áreas; ele fez um estudo sociológico. Como foi uma coisa, assim, aberta, os artistas mergulharam com muita liberdade na proposta. Em toda a minha trajetória como crítico de arte e curador de exposições eu sempre levei em conta aspectos sociais, históricos e políticos para elaborar minhas proposições e minhas ações, mas também acreditei no coletivo e na autonomia dos artistas.

YACY-ARA FRONER — Dos inúmeros acontecimentos singulares resultantes Do Corpo à Terra/Objeto e Participação, quais você destacaria?

FREDERICO MORAIS — Do corpo à Terra, na totalidade, foi um acontecimento marcante. Acredito que foi uma coisa ousada. Muitos artistas ali estavam começando, tinham vinte e poucos anos, era uma geração jovem, não tinham vaidade nenhuma. Eles não ocupavam, assim, o panteão das artes, mas já eram artistas que tinham uma produção reconhecida, discutida no circuito da crítica, por mim, pelo Pedrosa e por muitos outros críticos. Eles não receberam muito, mas perceberam a oportunidade de fazer algo diferente, no sentido político e artístico. Eu tenho dificuldade em destacar acontecimentos que me marcaram, pois me sentia profundamente envolvido com tudo que foi realizado ali. Como foi um evento em que as ações aconteciam ao mesmo tempo, nem eu mesmo consegui acompanhar tudo em tempo real. Décio Novello coloriu o ambiente com uma espécie de sinalizadores coloridos, foi extraordinário; as Trouxas de Artur Barrio e o Totem do Cildo, críticas cirúrgicas a ditadura sob a qual vivíamos; a Plantação da Lotus Lobo, a instalação do Umberto Costa Barros, tão sublimes que mal conseguia respirar diante daquilo. Os carimbos da Thereza Simões. Tenho dificuldade em destacar algo, penso que muito do êxito de Do Corpo à Terra se deu pelo fato de ter sido um acontecimento muito integrado, que estabeleceu um diálogo íntimo entre as obras e o espaço.

STEFANIA PAIVA — Mari' Stella Tristão propôs a você a escultura como tema para o evento, e você optou por objeto. Quando fez essa escolha, você levou em conta a Teoria do não-objeto, do Ferreira Gullar escrita 10 anos antes? Em Arte no Aterro, Helio Oiticica apresentou Apocalipopotese, e já pensava em ocupar os espaços públicos também. Existia um diálogo entre vocês?

FREDERICO MORAIS — Ferreira Gullar estava dialogando diretamente com o trabalho de Lygia Clark, era um momento de virada, o Neoconcretismo. Estavam discutindo a posição do artista como criador e a incorporação verdadeira do público, que no gesto de tocar e manipular as obras torna-se parte delas. Se a arte é, sobretudo, um meio de expressão, e não uma produção em massa, coisa industrial, é porque na produção dos artistas está exposta a experiência estabelecida no tempo e no espaço, que pode ser vivenciada e ter seu sentido alterado a partir da troca com o público. Em 1970, os artistas brasileiros já estavam dialogando com a Arte Conceitual, tinha

acabado de acontecer o Salão da Bússola (1969), as discussões sobre essas questões estavam ativas. Eu conhecia a produção dos artistas envolvidos no projeto Do Corpo à Terra, como poderia limitar as obras a uma classificação? Não podia classificar aquelas experiências, então busquei chamar de objeto porque julguei ser mais abrangente. Abrir as portas do museu e encarar o espaço público como parte da experiência é algo que me acompanhava desde que eu dava aula no museu. Eu sempre dizia que o aterro era a extensão do museu, inclusive a própria arquitetura do museu, quando você sobe numa rampa e sai no terraço, você vê toda a extensão do museu. Então, eu achei que essa ideia do museu como extensão do parque, do parque como extensão do museu estava na minha cabeça. Apocalipotese aconteceu durante o mês dedicado à arte pública através do projeto Arte no Aterro, todos nós estávamos vivendo aquele momento e acreditávamos mesmo que devíamos ocupar as ruas, os espaços. Na época, eu visitei alguns museus na Europa que também ficavam dentro de parques. Em 1969, Territórios, de Dilton Araujo, Lotus Lobo e Luciano Gusmão, apresentado no I Salão de Arte Contemporânea, que aconteceu no Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, me marcou muito. O trabalho, uma caixa, com cordas que levava os rastros do objeto para fora, me deu a ideia de que os trabalhos pudessem ser estendidos e fossem avançando pelas montanhas, a partir dessa relação entre o dentro e o fora. Isso era um assunto que me interessava naquele momento. No MAM, as vezes, do terraço, eu sentia aquela paisagem como uma continuação do prédio, então eu propus inverter a ordem: não do Parque como extensão do Palácio, mas do museu como extensão do espaço externo. Esse jogo é muito claro para mim, ir para além de, ocupar o espaço público também como ato político.

STEFANIA PAIVA — Se naquele momento você estava pensando na experiência por que tratar as obras como objetos e nomear a exposição interna como Objeto e Participação. Por que chamar essa exposição de objeto, se na verdade a proposição era a experiência?

FREDERICO MORAIS — É uma questão semântica, as palavras “objeto” e “experiência”, naquele contexto, dialogavam entre si. É preciso entender que Do Corpo à Terra se dividiu em duas ações: a ideia da experiência do “objeto” foi proposta para dentro do espaço do Palácio, e a experiência da “ação”, no lado de fora. Nesse caso, o objeto foi adotado para criar um outro campo, para além da escultura, porque as obras apre-

sentadas lá fogem da tradição formal da escultura. Quando eu apliquei essa noção de objeto, eu já tinha demonstrado algumas posições, leituras do que era arte para mim, questões que discutiam aspectos da arte para além da pintura e da escultura. E eu achei que ali era uma oportunidade de colocar essas questões que me rondavam também como provocações. Uma escultura é fácil para você delimitar, já o objeto é uma coisa aberta, relaciona-se com a produção de algo que já não tem mais nada a ver com a tradição, era uma revolução dentro do conceito de escultura, é claro que a referência inicial era a escultura, mas o objeto parte de um plano diferente. A Mari'Stella, tinha ainda uma leitura convencional, o projeto dela propunha um ano dedicado à pintura, outro ano ao desenho, outro à gravura. Nessa edição em que ela me convidou, onde eu deveria abordar a escultura, a intenção era seguir para Ouro Preto, depois do Palácio, para um evento mais solene. Inclusive a escultura era mais fácil de levar para essa festa, com convidados especiais, e depois tinha esse banquete de comemoração. Mas quando a apropriação do espaço envolveu outras situações, numa proposta muito mais aberta, tudo ficou diferente. Eu já estava excitado por essa coisa de renovação, então eu achei que em vez de fazer uma exposição de escultura, fazer uma exposição de objeto, Objeto e Participação e estender para o parque o Do Corpo à Terra seria mais interessante.

YACY-ARA FRONER — Antecede o Do Corpo à Terra/Objeto e Participação, uma onda de exposições propositivas de novas linguagens, questionamentos e conceitos, como Opinião 65; Vanguarda Brasileira, em 1966, coordenada por você e Celma Alvim; Nova Objetividade Brasileira, em 1967; Salão da Bússola, em 1969. Como você analisa esse circuito alternativo das artes no início da Ditadura no Brasil?

FREDERICO MORAIS — Opinião 65 era, no fundo, ainda, uma explosão convencional de pintura, de desenho, de coisas assim, mas de conteúdo político, os temas desenvolvidos pelo Vergara, pelo Gerchman, pelo Antonio Dias, com graus diferentes. O Vergara conseguia fazer uma crítica política com aquele desenho refinado, o Gerchman era mais brutal. Mas também tinha a crítica, o meu primeiro artigo no Diário de Notícias, “Rio e a vanguarda brasileira”, procurou dar conta dessas questões. Quando cheguei ao Rio de Janeiro, eu rapidamente busquei me encontrar com as pessoas, os artistas jovens, estabelecer conexões. Quando a Celma Alvim me chamou para fazer essa exposição Vanguarda Brasileira, em 1966, no prédio da Reitora da

UFMG, eu quis levar para Belo Horizonte esses artistas, o Gerchman, o Vergara, o Dias, o Hélio, a Lygia ... A exposição ocorreu no prédio da Reitoria, recém inaugurado, e foi realmente marcante. Houve um acidente curioso, o Hélio estava escalado e ele não foi, pois ele estava nos Estados Unidos, então eu, o Gerchman e o Dias resolvemos produzir a obra do Hélio. Fomos ao supermercado, compramos uma cesta de arame com ovos, colocamos em um desses suportes para escultura, e deixamos lá na exposição. No final da abertura, as pessoas fizeram uma guerra de ovos. No início da exposição, a cesta era objeto muito bonitinho e, no outro dia, estava o chão todo sujo de ovos quebrados. Então, fico pensando no Hélio. Como ele gostaria disso se ele estivesse lá. Eram reações e atitudes políticas, contávamos além de tudo com uma dose de improvisação. Achei uma coisa boa essa guerra de ovos, né? E tudo virou um happening, uma coisa corajosa.

YACY ARA FRONER — Falando do Hélio, qual foi a participação do Hélio Oiticica com o Lee Jaffe na proposta Trilha de Açúcar no Do Corpo à Terra?

FREDERICO MORAIS — Eu chamei o Hélio, que aceitou, mas ele viajou para os Estados Unidos, para participar da exposição Information, no MoMA de Nova Iorque. Ele aceitou o convite para participar Do Corpo à Terra e do Information, pois iam acontecer em momentos diferentes, mas ele teve que ir antes. O Hélio já havia ensaiado uma proposta de ocupação externa no Arte no Aterro, a manifestação coletiva Apocalipopótese, com os Parangolés e os Ovos, de Lygia Pape, em 1968. Depois ele foi para Londres, em 1969, para realizar o Éden. No projeto Do Corpo à Terra, ele começou a desenvolver o que depois viria a ter uma identidade com a série Cosmococa, de 1973. Ele tinha esse amigo americano, o Lee Jeff, que estava no Brasil. O Lee, o Angelo de Aquino e o Miguel Rio Branco haviam participado de uma exposição coletiva em 1969, na Galeria Goeldi, no Rio, com fotografias experimentais, eu acho. Essa polêmica de que ele enviou uma carta para Lygia dizendo que não tinha participado, é complicada. O convite foi feito ao Hélio por mim, e foi ele que indicou o Jaffe para executar a proposta. Foi combinado. Como eu disse, eu deixei tudo muito aberto para os artistas, não controlei nada. Inclusive eu não estava lá naquele espaço que o Jaffe começou a fazer a trilha de açúcar no chão. Nós saímos para comprar os sacos de açúcar e nem lembro como o Jaffe chegou lá na Serra do Curral. Essa trilha de açúcar ia beirando a estrada que leva para o Rio de Janeiro, às margens da BR, mas veio um

trator da mineradora e foi tirando aquela terra toda vermelha, imediatamente após o trabalho. Quase não deu tempo de fotografar. Eu tenho absoluta segurança de que a concepção é do Hélio Oiticica, com a participação do Jaffe, que foi à Belo Horizonte para executar esse trabalho, recriando, de uma certa maneira, o processo. Essa ideia do trabalho que vai sendo encoberto, apagado pelo tempo, foi muito interessante. Eu tento compreender a negação dessa obra por parte do Hélio, talvez por conta do texto do Francisco (Bitterncourt), em que ele fez uma leitura que o incomodou muito [Achamos que, no entanto, que sua trilha de açúcar foi uma ofensa aos pobres de Belo Horizonte sic Francisco Bitemcourt]. Essas coisas são difíceis de lidar, não faz parte da minha conduta atribuir inverdades. O próprio Lee Jaffe já confirmou, eu não teria por que criar isso. Apesar de tudo, foi algo extraordinário. Nunca pensei em propor algo fechado, recebi da Mari' Stella a possibilidade de improvisar e retribui dando aos artistas liberdade de criação. Minha posição era sair desse papel de curador-tutor. Então, o que não estava previsto no Objeto e Participação, era o Parque, e para além do Parque, a rua, a serra. A memória do parque não está explícita na exposição, mas está lá.

STEFANIA PAIVA — Como que você analisa esse circuito artístico diante de tudo que estava acontecendo?

FREDERICO MORAIS — Bom, no início da ditadura, esse circuito alternativo das artes foi um fenômeno, de certa maneira um disparador com a repressão. Nesse momento, na arte brasileira, estava nascendo, surgindo um movimento reflexivo político. As artes visuais eram uma área muito ativa, que dialogava com os outros campos culturais, não era um palco, não era um texto, a posição crítica era o caminho. Precisamos destacar que vivíamos um momento de políticas ditatoriais, isso foi muito sério, afetou muita gente de muitas maneiras. Os artistas captaram o que estava acontecendo, o Helio Oiticica com a Tropicália na Nova Objetividade Brasileira; o Cildo Meireles com as Coca-Colas; a poesia e a música também criaram movimentos de resistência. Era preciso se expressar e a cultura foi o meio, a ferramenta que deu voz aos artistas num momento em que a opressão era a regra. Creio que a arte no Brasil segue impactada ainda hoje pela produção dos artistas dos anos 1960 e 1970, talvez haja alguma explicação em outros campos científicos para esse fenômeno, em momentos de muita repressão desenvolvemos capacidades humanas de criação extraordinárias.

YACY ARA FRONER — Nos anos sessenta, a partir do movimento Neoconcreto, há uma abertura avassaladora nas proposições artísticas que rompem qualquer rótulo – situacionismo, performances, happenings, conceitualismo, etc. Você acredita que este foi o momento de ingresso da arte brasileira no contexto internacional da arte contemporânea, simultaneamente ao que estava acontecendo em distintos contextos – EUA, Argentina, França, Itália...?

FREDERICO MORAIS – A arte concreta foi um movimento teórico, de peso, e funcionou no âmbito da arte brasileira. Aconteceu em São Paulo, inicialmente, com os poetas concretos, o Décio Pignatari, os irmãos Campos, teve sua ramificação nas artes, abrindo alguns espaços, dentro dessa coisa meio fechada que é o circuito das artes. Em um certo momento houve a ruptura, abrindo novos espaços, surgindo o Neoconcretismo, essencialmente carioca. Naquela época o teórico do Rio de Janeiro era Ferreira Gullar e seu Poema Fruta dialogava diretamente com os Bichos da Lygia Clark, o Livro da Criação, da Pape. Acredito sim, que a arte brasileira ingressou no circuito internacional por meio do trabalho desses artistas: Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica... faço aqui, referência ao grande crítico e amigo Guy Brett que dialogou intimamente com a arte produzida no Brasil, abrindo muitos caminhos para nossa produção. Depois, não posso deixar de mencionar, o Cildo Meireles, já com destaque na década de 1970, mas que, seguramente, é nosso representante atual de maior destaque e relevância, dentro e fora do país.

YACY ARA FRONER — Qual a sua intenção com o lançamento do Manifesto Do Corpo à Terra? Como ele se conecta com outros manifestos e todo movimento internacional de contracultura?

FREDERICO MORAIS – Como mencionei, vivíamos num momento de muita tensão política e social. A arte era nosso escape, o campo onde conseguíamos nos expressar. De certa forma o Manifesto era algo que sintetizava tudo o que eu queria dizer, uma maneira de me comunicar através da escrita, que era também meu campo de atuação. Existia um debate, naquela altura, entre alguns de nós, que atuávamos no sistema de arte, sobre como exercer nossa cidadania através da cultura. Era um modo de pensar o lugar do artista, do crítico e da própria produção de arte na sociedade. Eu nunca quis abandonar a arte e ser um militante, mas senti que, em alguns momentos, precisava agir enquanto crítico e curador abordando alguns temas que envol-

viam questões políticas e sociais. Ressalto que, mesmo quando meu trabalho se liga imediatamente a esse tema, meu interesse repousa em questões da história da arte. O aspecto político é para mim fator secundário, me interessa pensar o que um texto crítico ou uma curadoria contribui para o debate dentro do campo da arte e que, depois, foge para todos os outros lugares. Além do mais, era um tempo em que escrevíamos muitos manifestos, existiam jornais ativos, com espaços para o debate cultural, os diálogos também se davam por aí. Eu escrevi durante cerca de dezessete anos uma coluna diária, então a escrita sempre foi meu principal instrumento de expressão. Além do mais, se pensarmos na efemeridade de uma exposição ou de um evento, observamos a importância do registro. Não que o Manifesto seja algo que resuma o acontecimento, ele vem na esteira do evento, mas de certa forma é um registro que traz o tempo, de uma forma diferente. Quanto a conexão entre o que estávamos fazendo aqui e o que acontecia no mundo, creio que seja um movimento global, que liga as pessoas. Estávamos no Brasil, não existia internet, nem toda a facilidade de comunicação que temos hoje, alguns viajavam, traziam notícias, tínhamos livros, revistas, de certa forma sabíamos o que acontecia nos outros lugares, mas creio que os movimentos de arte funcionam de forma global e acabam afetando pessoas que estão produzindo em toda parte. Outra coisa, o Manifesto também se liga às Quinze Lições sobre Arte e História da Arte — Homenagens e Equações

FRANCESCO NAPOLI — A arte brasileira precisa ser conceitual para ser contemporânea? Seria possível ser contemporâneo estando à margem de tal narrativa globalizante? Será que em nosso tempo ainda faz sentido falarmos em vanguardas, antecipações de novas tendências ou ineditismo?

FREDERICO MORAIS – Pergunta difícil! (risos na gravação). Não, eu não acho que é preciso ser conceitual para ser contemporâneo. Acho um risco a gente se fechar dentro de um modo de fazer coisas, ou pensar a arte. É muito difícil você segmentar, tentar enquadrar os artistas ou suas produções. Em determinado período da minha vida, como crítico de jornal eu tinha que comentar as diversas posições, eu via de tudo, tinha contato com todo tipo de produção e pensamento artístico, foi um dos momentos mais produtivos da minha carreira. Eu fiquei muito ligado aos artistas e à produção de arte da geração 1970, que eu chamei de “Geração AI-5”, porque eram os artistas atuantes no período da ditadura brasileira. Esse grupo tinha o Cildo, Barrio,

Antonio Manuel, Luiz Alphonsus...Eles de certa forma flertavam com a arte conceitual, principalmente o Cildo Meireles. Por eu ter escrito muito sobre a produção deles, talvez as pessoas pensem que isso me interessa mais. Penso que, diante da minha trajetória, posso afirmar que há espaço para tudo, os artistas têm que continuar criando, as obras circulando, as pessoas experienciando, sendo tocadas por ela. O mundo é tão diverso, por que você acha que não teria diversidade nas artes? Eu estou velho, mas ainda aprendo, acompanho de longe as coisas que acontecem, os debates, e continuo acreditando na arte e no seu poder de modificar as coisas. Sobre vanguardas, eu acho que esse é um termo desgastado, cumpriu sua função, se pensarmos bem, ninguém está inédito. Agora me disseram que pode se fazer arte que só existe na internet, vender e comprar com moeda digital, e eu nem tenho celular! Isso parece muito distante de mim, ao mesmo tempo extraordinário.

MARÍLIA ANDRÉS RIBEIRO — Frederico, como você se sente hoje, olhando em retrospectiva a comemoração dos 50 anos da Semana de Vanguarda em Belo Horizonte?

FREDERICO MORAIS – Olha, é estranho, hoje, olhando em perspectiva eu acho que foi ousado para a época. Poderia ter dado tudo errado, mas acho que foi um evento importante. Quase diria que foi, talvez, um dos meus melhores projetos como curador. Foi uma exposição trabalhosa em todos os sentidos, desafiadora também. Uma coisa é você colocar obras dentro de um museu, outra coisa é você trabalhar um parque inteiro. De certa forma, propor aquilo, de modo que todos os projetos dos artistas aconteçam como foi planejado, ainda com gastos mínimos, foi desafiador. Os artistas colaboraram muito, de todas as maneiras, embarcaram na proposta e produziram trabalhos excepcionais, sem exceção. Eu me sinto feliz, não apenas com Do Corpo à Terra, mas com todas as coisas que fiz. Penso que consegui, talvez, equilibrar, o trabalho de crítico com a produção de exposições significativas, me relacionando com os artistas, com a produção deles, desenvolvendo meus projetos em instituições por onde passei, nos jornais para os quais escrevia. Agora, eu acho que tem uma coisa importante para falar: eu não sou intelectual. Eu só falo português, leio francês, entendo espanhol, viajei por toda a América Latina em colóquios e outros eventos, mas não faço parte da academia. Eu sempre fui quem eu sou, e mesmo com todas as limitações, sinto que sou um bom crítico, disposto à abertura, ao diálogo. Eu tenho olhos para ver coisas diferentes, e até conflitantes. Para mim, onde há conflito, desafio,

onde há provocação no campo das ideias, está ótimo. Também acho que uma coisa importante é que eu não me detive apenas nos textos: como tive uma formação livre, não fiquei preso exatamente a nenhuma escola. Não que a formação acadêmica não seja importante, pelo contrário, eu admiro muito os intelectuais da academia, mas meu percurso se deu por outros caminhos. Eu li todos os livros dessa biblioteca aqui, mas também vivenciei meus projetos e coloquei muitos em prática. Naquela época não existia o termo “curador”, éramos críticos propositores de uma exposição. Eu acredito que a crítica de arte não é só texto, eu posso exercer a crítica de arte montando uma exposição porque a maneira como você organiza as obras no espaço também diz muito; a cenografia, todas as escolhas curatoriais são mensagens que transmitem algo. Eu acho que a curadoria é uma forma de crítica, e eu nunca fiz uma curadoria à toa, sem querer dizer nada. Talvez uma qualidade do meu trabalho tenha sido o fato de eu não me limitar a fazer a crítica, eu procurei aprofundar os modos de fazer crítica de arte, ou expandir o pensamento através das exposições. A curadoria é uma forma de pensar e eu tenho muito prazer em fazer exposições. Talvez ousadia maior seja eu dizer para você que ainda tem algumas coisas que eu espero fazer antes de morrer.

STEFANIA PAIVA — Parece que Do Corpo a Terra resistiu ao teste do tempo, cinquenta anos depois nós ainda estamos comentando.

FREDERICO MORAIS — Absolutamente todos os trabalhos mostrados ali repercutem ainda, muitos dos artistas selecionados estão em atividade, aquelas obras rodaram o mundo! Do Corpo à Terra, se você pensar, é atual, as discussões ainda estão na pauta do dia. E não é só isso, no caso desse evento, pessoalmente eu não posso separar arte e vida, essa curadoria também conta um pouco da minha própria história. Eu vivia ali, eu conhecia cada palmo daquele parque, voltar adulto, pelo meu trabalho e encarar aquela paisagem de novo me permitiu fazer as pazes com o Parque Municipal. Me alegra também pensar que eu pude levar aquelas obras, aqueles artistas para Belo Horizonte, claro que com a colaboração de muita gente. Talvez seja a idade, com o tempo a gente pensa mais nas coisas da infância, mas Do Corpo à Terra foi também um resgate meu, no fundo, no fundo, eu acho que fiz aquilo no Parque, porque eu o conheci com sete anos de idade. Talvez, por ter andado tanto por ali, eu tenha gostado especialmente do trabalho do Luciano Gusmão e do Dilton Araújo, que demarcavam

os territórios delimitando as fronteiras, um trabalho absolutamente lindo, em que eles se apropriavam de locais, tentando definir as áreas como espaço de repressão ou liberdade, eu me reconheci muito nessa obra.

STEFANIA PAIVA — É impressionante como você tem razão quando fala que tudo ali é muito atual. Ocupar o espaço público, aberto, a efemeridade daqueles trabalhos, as variedades das propostas dos artistas, tudo me parece urgente.

FREDERICO MORAIS — É, eu acho que às vezes você tem que apostar, você tem que ser meio irresponsável, no sentido de se entregar, de se abrir a novidade, de assimilar a estranheza. Eu não quero ser artista, mas sempre pensei junto todo o processo, me fascina participar, ir ao ateliê, acompanhar o processo de criação, conversar sobre as obras, saber o que os artistas estão pensando, fazendo. Tenho orgulho também porque nunca me corrompi, recebi dinheiro ou traí meus colegas, eu posso dizer que fiz amizades no meio de arte, amizades verdadeiras das quais eu me orgulho muito. E olha que trabalhei em um jornal que era poderoso, que tinha um editor censurando tudo, cobranças..., mas agora eu me surpreendi, já tem 50 anos? Passou no teste do tempo! É sinal de que não foi uma bobagem, não é? A mágica da vida é que a gente não conhece totalmente nada, a gente é sempre surpreendido. E, finalizando, eu acho que você tem que envolver a sua vida nas coisas que faz, já recebi muitas críticas por isso, mas para mim é impossível separar, o que você faz está relacionado com o que você tem para dar, com o que você viveu, sentiu. Senão, é só uma coisa de cabeça, sabe? É importante fazer as coisas com paixão, acreditar, depois, ser honesto. A gente pode errar, mas tem que ousar, tem que fazer. Podem me chamar de utópico, de sonhador, mas eu acredito na arte, no seu poder transformador, acredito e muito.



