

## FREDERICO MORAIS E A CRISE DA VANGUARDA NO BRASIL (1960-70)

Marcelo Mari<sup>1</sup>

A crise institucional imposta pelo golpe militar de 1964 pôs fim derradeiro às vanguardas construtivas e ao estabelecimento de um novo estágio de influências e de alternativas possíveis da arte brasileira, processado como manifestação consequente de uma crise ética, política e social que assolou o País. Se a tendência construtiva da arte brasileira fez parte do período desenvolvimentista dos anos de 1950 e dramatizou sua crise, a partir da década seguinte com o Golpe Militar e os anos que o sucederam, as sendas artísticas brasileiras estiveram ligadas ao movimento generalizado internacionalmente de nova figuração, de pop arte ou de antiartes e tiveram entre suas manifestações epígonas a arte conceitual que acompanhou todo processo de recrudescimento da repressão política nos anos finais de 1960 e durante a década seguinte de 1970.

Essa nova arte que tomou o conceito como elemento poético principal teve como um de seus estimuladores o jovem crítico Frederico Moraes concebeu e organizou o evento *Do corpo à terra* em Belo Horizonte no mês de abril de 1970. Em um longo depoimento posterior, Moraes dizia:

“Na história da arte brasileira, é referido apenas com o nome *Do Corpo à Terra*. Mas, na realidade, foram dois eventos simultâneos e integrados, 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 de Belo Horizonte, entre 17 e 21 de abril do mesmo ano, promovidos pela Hidrominas – empresa de turismo do Estado de Minas Gerais”. (MORAIS, 2004, p. 115-116).

Nos anos seguintes, Moraes iria produzir um ensaio intitulado *A crise da vanguarda no Brasil*<sup>2</sup> em que ele fazia um balanço sobre as principais iniciativas produzidas na arte brasileira dos anos de abertura democrática ao fim do Estado Novo até os anos iniciais e fatídicos após o Ato Institucional número 05. Nesse ensaio, Moraes define a atividade de vanguarda como “atualização permanente”, isto é, fazia sentido falar ainda em arte de vanguarda no Brasil devido ao caráter transgressivo de suas propostas e ao entendimento de que a arte que se produzia naquele momento estava à frente das questões estéticas de seu tempo (tal como as vanguardas europeias

---

1 Professor Adjunto da Faculdade de Artes Visuais na Universidade Federal de Goiás.

2 Ensaio publicado no livro: MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1975.

tinham também cumprido esse papel anteriormente). Esse impulso tardio de afirmação do caráter vanguardista da arte brasileira tomou conta de gerações de intelectuais e de artistas e foi resultado de um processo de ruptura com o modernismo da primeira metade do século XX.

O fim dos ‘ismos’, nos anos de 1970, decretou a obsolescência do conceito de vanguarda muito ligado ainda à questão da inovação formal. Na definição de Frederico Morais, em *A crise da vanguarda brasileira*, o registro sobre a arte de vanguarda é outro: “A arte como ação e engajamento. O artista de vanguarda não se restringe a produzir obras. Ele luta por impor suas ideias, que não se esgotam, evidentemente, no campo estético.” (MORAIS, 1975, p. 69). Essa definição deixa entrever pelo menos duas coisas: em primeiro lugar, o fato de Morais estar envolvido com a produção de arte conceitual no Brasil e, em segundo lugar, que a arte produzida – naquele momento – já não se identificava com a experiência, sobretudo estética (baseada na visualidade) da vanguarda construtiva no Brasil.

Nesse sentido, o termo vanguarda está posto para descrição tanto da vanguarda construtiva como da arte conceitual do final dos anos de 1960 e da década seguinte. Morais levanta os princípios que nortearam a promoção de vanguardas artísticas brasileiras e como elas estiveram envolvidas com a construção histórica e social de um novo projeto de Brasil, suas conquistas e derrotas. Daí é possível identificar uma vanguarda proativa (construtiva) e outra retroativa (conceitual) na arte brasileira.

Depois de explicar o projeto da vanguarda artística brasileira, Morais aponta sua crise por causa das circunstâncias políticas do País e, por conseguinte, pela entrada do mercado como baliza de reordenamento da produção artística brasileira nos anos de 1970 em diante. Há pelo menos dois sentidos atribuídos por Morais ao termo crise, a saber: por um lado, o termo refere-se ao processo de inviabilização do projeto moderno brasileiro com a crise do desenvolvimentismo que levou juntamente consigo os anseios depositados na potencialidade transformadora da arte moderna autônoma de cepa construtiva; por outro, a crise da vanguarda brasileira faz referência à falta cada vez mais generalizada de liberdade para a produção artística e à desestruturação do sistema das artes plásticas no Brasil (exílio da crítica, perseguição dos artistas, descrédito nas novas ocupações das instituições e dos museus, etc.) em detrimento do incentivo das atividades ligadas ao principiante mercado de arte local.

Esses dois sentidos completam-se na verificação tanto da exaustão dos processos políticos e artísticos envolvidos na abertura de perspectivas e de potencialidades transformadoras da realidade como no processo de autocrítica, vivenciada por intelectuais e por artistas ligados ao mundo das artes, sobre a importância especial da arte na transformação da realidade.

Para Morais (1975), a crise da vanguarda brasileira dava-se com o processo de interdição do funcionamento e da normalização do sistema das artes local (crítica, artistas, instituições) resultado dos anos de repressão sistemática assistidos no Brasil em que artistas, intelectuais e militantes foram atacados, reprimidos, mortos ou foram para o exílio forçado. O que ocorreu a partir daí foi uma mutação profunda do significado atribuído ao sistema das artes e ao seu funcionamento; se antes do Golpe Militar, a constituição de um público interessado e a consolidação da crítica de arte tinham fabricado as bases para ampliação de um ambiente estético particular no Brasil que contava também com o apoio e estabelecimento de suas instituições modernas, a partir da crise do projeto moderno no Brasil, (cujo precedente poderia ser enunciado pelo apoio fundamental dos Estados Unidos para o estabelecimento aqui dos museus de arte moderna e cuja situação mais recente indicava o uso instrumental ou a incorporação das mais ousadas invenções da arquitetura funcionalista pelo regime militar), tanto artistas como arquitetos e intelectuais engendraram ou promoveram uma produção artística baseada na nova assimilação do moderno.

Em seu ensaio, Morais apontava a desrealização e o fim inconcluso da tendência construtiva na arte brasileira, fazendo relação entre o ideário artístico e o social. Embora com fim inconclusivo, a tendência construtiva brasileira apresentava-se tanto como uma projeção utópica quanto como uma tentativa frustrada, pois ilusória aos olhos do crítico. A referência ao discurso inaugural de Juscelino Kubistchek servia para enfatizar o peso que se depositou na construção de Brasília como símbolo de uma nova época:

““Vejo, em nosso encontro, um símbolo. Nele reluz uma significação extraordinária. Sugere, ou antes, afirma, e veementemente, que o futuro tecnológico, econômico e social deste país não se construirá à revelia do coração e da inteligência, como tantas vezes ocorreu no passado e ainda sucede no presente, mas erguer-se-á sob o signo da arte, signo sob que Brasília nasceu”” e o autor concluía contrariando a atmosfera positiva de 1959: “Brasília, entretanto, é ‘aurora que não deu sol’. Decepcionou aqueles que a construíram ou que viram nela um símbolo. (...) O sonho, enfim, desfez-se antes mesmo de entrarmos na metade da nova década. O Brasil não acompanhou a revolução de

Brasília, ou melhor, não assumiu sua perspectiva utópica. O futuro do país está cada vez mais sendo construído à revelia do coração e da inteligência.” (MORAIS, 1975, p. 80).

Em 1978, Moraes voltava a tratar do tema do encontro e do desencontro entre o projeto sociopolítico e o estético da construção de Brasília, ainda que o desenvolvimentismo tivesse esgotado sua perspectiva utópica o mesmo não se poderia dizer da utopia construtiva na arte e de seu potencial socialmente transformador:

“Não se pode inferir, porém, apressadamente que o fim do ‘sonho desenvolvimentista’ seja também o fim do ‘sonho construtivo’, pois se os paralelismos existem, a arte está sempre à frente da realidade. O certo é que nas décadas de 40/50 há uma coincidência de objetivos entre as ideologias construtivas no plano cultural, o desenvolvimentismo no plano econômico e as alianças continentais no plano político.” (MORAIS, 2004, p. 178).

É claro que a avaliação de Moraes esteve se não comprometida pelo menos prejudicada pelas condições adversas do momento vivido no País: descrença no papel revolucionário das instituições, anseio de aproximação da arte com a vida, incerteza com relação ao futuro a médio e longo prazo no Brasil, já que não se sabia quanto tempo a Ditadura se manteria no poder. Esses fatores conjecturais e que dizem respeito à geopolítica do momento (no Brasil e no mundo) marcaram uma nova atitude da vanguarda na arte, isto é, a descrença no projeto moderno era também a descrença no sistema e nas instituições que faziam parte disto que chamamos de moderno. O moderno assumia no Brasil sua versão conservadora identificada com a expressão de Celso Furtado, *modernização conservadora*.

Do fim das vanguardas construtivas às manifestações de arte conceitual, a crítica brasileira foi exilada de seu papel primordial na interpretação da arte e de sua significação social; os que sobreviveram e persistiram no ambiente cada vez mais mortalmente grosseiro e opressivo, sob o comando militar, tiveram de se adequar à diplomacia das meias-palavras e ao empenho involuntário e canhestro, com vantagens particulares ou não, de subordinação à nova ordem estabelecida. De toda sorte, a verve combativa da crítica politizada dos anos de 1960 é substituída progressivamente por outra, às vezes, mais impotente e servil ou, às vezes, pactuada com a ordem estabelecida no que concerne aos apaziguamentos políticos ou institucionais e que termina por fazer concessões tanto por sobrevivência como para manutenção da produção e das instituições artísticas no Brasil.

Se o golpe militar não provocou nenhuma reação imediata de artistas, com o decorrer da década de 1960 até a promulgação do AI-5, aconteceram pelo menos alguns eventos importantes: a mostra *Opinião* no Rio de Janeiro e *Propostas* em São Paulo, ambas de 1965 e que tiveram reedição em 1966, e logo em seguida, foi realizada a exposição *Nova Objetividade*, no Rio de Janeiro em abril de 1967. Em um primeiro momento, a aproximação entre arte e vida ocorreu pela chegada da onda *Pop art* no Brasil. Essa manifestação artística tornava-se tanto referência da ascensão dos *mass media* no mundo e no Brasil como sinal da equivalência entre produtos distintos para o consumo generalizado de imagens; com o passar dos anos, aconteceu a entrada cada vez mais decisiva do mercado de arte na lógica de funcionamento do sistema da arte brasileira.

Conforme diria Pedrosa em 1975, o sistema das artes fechou-se na lógica do mercado: “a mostra de arte passa a ser feira de arte, e os marchands passam a dominar. As leis do mercado capitalista não perdoam: a arte, uma vez que assume valor de câmbio, torna-se mercadoria como qualquer presunto” (PEDROSA, 1975, p. 257). Vários intelectuais próximos e companheiros de Mário Pedrosa, que fizeram parte do ambiente e das manifestações do projeto construtivo brasileiro tiveram o mesmo destino que ele e pressionados pela perseguição militar acabaram por se exilar no exterior, tal como foi o caso de Ferreira Gullar e de Hélio Oiticica. Este último, por não ser alvo prioritário da polícia foi responsável por ser porta-voz dos ideais e da força crítica da geração construtivista. Tanto Ferreira Gullar como Hélio Oiticica partiram das experiências construtivas para a reflexão intelectual e poética sobre a especificidade brasileira, sobre o nacional e o popular no Brasil e sua relação com o campo internacional.

Para Moraes, tratava-se de pensar o espaço da arte para além dos museus e dos espaços curatoriais tradicionais da arte moderna. Essa aproximação entre arte e vida fez com que a dimensão social da arte ficasse mais evidente. Ainda que Moraes acentue a revolução dos comportamentos, o que se evidenciava com mais contraste era justamente a dimensão da arte na vida terceiro-mundista brasileira. Sobre as manifestações de arte na rua nos finais de semana, Moraes comenta:

“Coincidindo com as passeatas, houve um aumento de manifestações de arte-na-rua. Antes de 68 tivemos, os ‘parangolés’ coletivos de Oiticica, no MAM do Rio e no Aterro da Glória. Em São Paulo, em 67, a exposição de bandeiras de Nelson Leirner e Flávio Motta, impedida de continuar em praça pública, porque a fiscalização alegou falta de alvará de licença (...). A mais importante promoção nesta faixa, em 68, foi ‘um mês de

arte pública’, que o Diário de Notícias promoveu, em julho, no Parque do Flamengo. Paralelamente, ainda nos fins de semana, eram promovidas manifestações, como as de Roberto Morriconi, que estourou balões e vidros contendo água colorida, com tiros de espingarda, enquanto Oiticica comandou a manifestação final, denominada ‘apocalipótese’. Esta consistiu em acontecimentos simultâneos, sem qualquer lógica explícita, senão a criação em nível de participação geral do público: ‘sementes’ de Ligia Pape, ‘Apoliroupas’, de Samir Mattar, ‘As Três graças do apocalipse’, de Roberto Lanari, ‘Urnas Quentes’, de Antonio Manoel, show de cães amestrados, sob o comando de Rogério Duarte e ‘capas’ de Oiticica, vestidas por passistas da Mangueira, Portela e Salgueiro. A publicidade sobre ‘Arte no Aterro’, eminentemente popular, foi feita na base de volantes distribuídos aos milhares, nas ruas” (MORAIS, 1975, p. 94-95).

Mas afinal, o que podia se conceituar como vanguarda no Brasil dos anos pós-Ditadura e de recrudescimento do terror militar? Não havia, por assim dizer, um anacronismo no uso do termo, quando se constata que já se tinha avançado para uma nova rotina da arte, que foi denominada por Mário Pedrosa de arte pós-moderna? O termo vanguarda passou a ser usado nos fins de 1960 e início de 1970 como referência direta ao experimentalismo da arte brasileira em oposição à tradição nacional-popular representada pela arte política ou engajada que dando ênfase ao conteúdo em detrimento da forma, na suposição mecânica da separação desses termos, fazia do didatismo artístico uma tentativa de aproximação com as massas em busca da valorização do elemento nacional inscrito nas diversas manifestações da cultura popular brasileira. Esses elementos de afirmação dos valores da cultura popular brasileira seriam posteriormente aclimatados e incorporados pela propaganda e pelo discurso ideológico da Ditadura Militar.

A aposta Frederico de Moraes em uma arte que superasse os limites do espaço tradicional do sistema das artes realizara-se aos poucos a partir de uma série de experiências que já estavam presentes nas experimentações neoconcretas e nas propostas de Hélio Oiticica, nas manifestações artísticas do Grupo Rex ou do próprio Nelson Leirner. Quando Moraes organizou eventos no Aterro do Flamengo a proposta já era, como em Oiticica, de eliminar a distância entre a arte contemporânea, seu significado social e as camadas populares. Aproximar as pessoas da arte, aproximar a arte da vida, esse foi um dos objetivos dos eventos que marcaram a *démarche* experimental dos anos de 1960 e de 1970. No caso específico das artes, o objeto (como categoria artística) tinha ganhado importância no processo de comunicação das linguagens visuais e tornou-se elemento chave para a realização da exposição *Objeto e Participação* no Palácio das Artes em 17 de abril de 1970. Jun-

tamente com a exposição, Morais pensou na realização de manifestações artísticas (arte vivencial, conceitual e efêmera ou etc.) no espaço do Parque Municipal de Belo Horizonte, conhecida como *Do corpo à terra*, entre os dias 17 e 21 de abril de 1970.

As manifestações artísticas *Do corpo à terra* envolviam uma nova concepção de arte, ligada à efemeridade, às vivências e à abertura do processo de significação em que o público e a arte estavam em um campo aberto para experiências possíveis, mas não obrigatórias. Essa abertura levava-se não à abdicação do curador em vivenciar e presenciar todo o evento pelo menos de submetê-lo a outro crivo, o crivo do conceitual e do anteriormente projetado. Afinal tanto público como curador foram testemunhas de parte apenas dos eventos; essa impressão de fragmentariedade da experiência do evento andou *pari passu* com a abertura de possibilidades de experimentar ou não o tensionamento entre arte e público. Diz Morais:

“Foram vários os aspectos inovadores em ambos os eventos, a saber: 1 – pela primeira vez, no Brasil, artistas eram convidados não para expor obras concluídas, mas para criar seus trabalhos diretamente no local e, para tanto, receberam passagem e hospedagem e, juntamente com os artistas mineiros, uma ajuda de custo; 2- se no Palácio 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; 3- os trabalhos realizados no Parque permaneceram lá até sua destruição, acentuando o caráter efêmero das propostas; 4- a divulgação foi feita por meio de volantes, distribuídos nas ruas e avenidas de Belo Horizonte, bem como nos cinemas, teatros e estádios de futebol, tal como já ocorrera com Arte no Aterro.” (MORAIS, 2004, p. 117).

Digressões à parte, a negatividade propositiva da arte pós-moderna – segundo definição de Mário Pedrosa (2004) – geraria uma arte que conseguiu vingar em momento muito adverso no Brasil, em solo árido de tempos difíceis. Hoje se sabe que grande parte das principais manifestações de radicalidade inovadora da arte brasileira surgiu nesse período de ebulição política, social e artística. Hoje se sabe também que enquanto a vanguarda brasileira apontava para os horizontes da transformação social plena do País, o que veio a seguir foi uma resposta denunciadora da situação política e de poder no país; com o passar do tempo, o sistema de arte brasileiro rumou para o adesismo cada vez mais tacanho à lógica de mercado.

Alguns anos depois *Do corpo à terra* em 1970 e dos encontros denominados *Domingos da Criação* em 1971, Frederico Morais fez um balanço da arte do lugar da vanguarda no Brasil des-

de os anos de 1950 até o golpe militar e posteriormente à edição do AI-5. Morais considerou as manifestações Do corpo à terra como conclusivas da atividade da Vanguarda no Brasil. No ensaio *A crise da vanguarda no Brasil*, Frederico Morais assume esquema propositivo em que a atitude contra a cultura vigente e suas instituições e, principalmente, contra a arte estabelecida em forma de antiarte marcou o compromisso propositivo da vanguarda brasileira da segunda metade da década de 1960 e durante a década seguinte. De um lado, a vanguarda era negatividade propositiva e, de outro, negação de possibilidades, crise de paradigma. Dessa dualidade tem-se a crise da vanguarda entendida como crise do moderno e proposição de negação dos paradigmas estabelecidos pelo moderno para transcendê-los em um novo status para a arte e para a vida.

Essa era a nova face da antiarte no Brasil. Uma antiarte que negava não somente a velha moral e os costumes burgueses de sua época (não se tratava apenas de uma revolução de comportamentos), mas que envolvia a ligação desses artistas com a agudização da crise política e social vivida no País. Nesse momento, os artistas seguem o exemplo dos guerrilheiros e imergem na vida, fazem das táticas e do imprevisto, grandes trunfos para se posicionarem contra o estado de coisas existente. As trouxas de sangue de Arthur Barrio, as urnas de Antonio Manuel, as galinhas queimadas vivas de Cildo Meireles e, logo depois, a confecção de coquetéis *molotov* com garrafas de Coca-Cola não deixam margem a qualquer dúvida sobre a aproximação dos artistas com os movimentos da ampla gama da esquerda resistência política no Brasil nos idos de 1970.

Todos os acontecimentos artísticos curados por Morais no período (1968-1975) levaram em conta a efemeridade das propostas não menos pela aproximação entre arte e vida que pela adesão às práticas muita vez individuais potencialmente transformadoras da ordem estabelecida. Morais defendia a crítica de arte como atividade criativa (por extensão podemos entender a posição do curador) em que o crítico ou o curador ocupavam-se com a criatividade, com a produção de experiências artísticas. É nesse sentido que Morais concebe os *Domingos da Criação*. Se Morais parece ceder ao otimismo das transformações comportamentais produzidas pela arte no contexto da participação estética e social em tempos de Ditadura, a produção artística ou as intervenções dos artistas situavam-se para além do campo exclusivamente ético ou moralizante. Daí a força de proposições políticas assumidas pela arte conceitual no Brasil.

BIBLIOGRAFIA

- ALAMBERT, Francisco Cabral. *As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- BOTELHO, André. (org.). *O moderno em questão – a década de 1950 no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.
- CEVASCO, Maria Elisa (org.). *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- FERREIRA, Gullar. (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- FIALHO, Ana Letícia (org.). *Relatos críticos da 27ª. Bienal de São Paulo*. São Paulo: Hedra, 2011.
- MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Arte brasileira: 1965-1973*. Rio de Janeiro: Soraia Cals, 2011.
- RIBEIRO, Marília Andres. *Neovanguardas: Belo Horizonte, anos 60*. Belo Horizonte : Editora C/Arte, 1997.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do Povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2000.
- \_\_\_\_\_. Jorge Amado e seus camaradas no círculo comunista internacional. *Sociologia et Antropologia*, V. 01, número 02, p. 165-195, novembro de 2011.
- SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2001.
- SEFFRIN, Silvana. (org.). *Frederico Moraes*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.
- NOVAES, Adauto. *O nacional e o popular na cultural brasileira: artes plásticas e literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1983.