

Do crítico-artista: a criação como fundamento da Nova Crítica de Frederico Morais

TAMARA SILVA CHAGAS*

Crítico de destacada atuação na conjuntura da arte brasileira, sobretudo, nos anos 1960 e 1970, Frederico Moraes elaborou, a partir de 1969, reflexões acerca daquilo que denominou de "Nova Crítica": uma proposta de reformulação do papel exercido pela crítica de arte mediante a decadência dos valores cristalizados da arte moderna e as novas questões trazidas à tona pelo paradigma da pós-modernidade.

Ao propor uma alternativa para a crítica tradicional, cuja crise já era, àquela altura, uma questão deflagrada, Moraes refutou a postura convencionalista da mesma, porquanto era legisladora da arte e censora das manifestações experimentalistas das neovanguardas brasileiras. Defasada em relação às prerrogativas e necessidades da arte pós-moderna, tal crítica, de caráter autoritário – uma vez que, segundo o crítico (MORAIS, 1975:46), estabelecia parâmetros inflexíveis e subjugava a obra de arte aos mesmos –, calcava-se em critérios formalistas, na busca por um sentido único, objetivo, e na manutenção da etiqueta do cubo branco (O'DOHERTY, 2002:31-40), reforçando as ideias do museu como ambiente ideologicamente neutro e da contemplação passiva como o *modus operandi* do espectador.

Consoante Frederico Moraes (1970:51), com a obsolescência das categorias tradicionais da arte e do próprio conceito de obra a partir das práticas artísticas contemporâneas, a classificação daquilo que é denominado de Arte em escolas ou movimentos, tomando por fundamento o critério formal, tornou-se problemático. A práxis e o discurso da crítica judicativo-formalista, a qual promovia o julgamento de trabalhos artísticos e sua validação de acordo com os mesmos critérios que vinham sendo questionados, deveriam ser, então, substituídos em prol de uma crítica aberta e criadora.

* Bolsista CAPES e discente do PPGA/UFES, onde é orientada pela Profa. Dra. Almerinda da Silva Lopes. É Bacharel em Artes Plásticas pela UFES.

Mantendo-se alheia ao novo panorama da arte no contexto da contemporaneidade, tal crítica tradicional fundamentava-se, conforme escreve Moraes (1975:46-48), na pretensa objetividade e infalibilidade de seu discurso, o qual impunha um sentido único ao trabalho de arte, ignorando seus devires, de modo a relegar a participação do espectador, e mesmo a do artista – vozes ativas na construção da rede de sentidos que compõe a arte –, a segundo plano. Sua análise das mais diversas propostas artísticas calcava-se em um método cientificista e em valores rígidos, pré-estabelecidos por ela e, portanto, completamente externos à realidade das *obras* em si, com o intuito de explicá-las, como objetos acabados.

Nesse sentido, a "Nova Crítica" inscreve-se como uma possibilidade de superação da crítica judicativo-formalista, uma vez evidenciada a precariedade do julgamento dessa última mediante uma produção artística cuja compreensão das questões essenciais que a engendram lhe escapa. De acordo com a perspectiva de Frederico Moraes (1975:44-52), a crítica de arte deveria se aproximar da práxis artística de maneira a atuar como desdobramento da obra a qual comenta, libertando-se do autoritarismo do discurso crítico elaborado pela crítica tradicional e adquirindo caráter de arte. Tal proposta de uma crítica atenta à abertura do trabalho artístico para uma multiplicidade de sentidos fundamentou teoricamente as incursões de Frederico Moraes como crítico-artista na elaboração de videoarte, de proposições conceituais e de instalações, cuja peculiaridade mais evidente encontrava-se no fato de as mesmas serem comentários críticos abertos de obras de outros artistas.

É provável que o famoso caso envolvendo a obra de Nelson Leirner "Matéria e Forma: o Porco" tenha impulsionado as reflexões de Moraes sobre a urgência de uma revisão dos critérios utilizados pela crítica de arte. Inscrito no "IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal" – ocorrido entre 1966 e 1967, e cujos membros da comissão julgadora foram, além do próprio Frederico Moraes, os críticos Mário Barata, Walter Zanini, Mário Pedrosa e Clarival do Prado Valadares –, o ready-made de Leirner consistia, à primeira vista, em um porco empalhado e cercado por uma grade de madeira.

Potencialmente um trabalho desestruturalizador – e assim o foi ante as significativas consequências que trouxe para o âmbito da crítica e dos salões –, "Matéria e Forma: o Porco" suscitou um posicionamento da comissão julgadora. Aliás, polemizar o sistema da arte era evidentemente uma das intenções do artista. Sua provável estratégia era incitar o júri, caso o mesmo aceitasse ou não a inscrição da obra, a se manifestar, a fim de esclarecer sua atitude (REIS, 2005:170).

Leirner debatia com essa proposta a respeito dos critérios de escolha de uma obra pelo júri e indagava sobre a legitimidade dos mesmos. Em tempo, é importante salientar que, para muito além dos aspectos plásticos, o trabalho de Leirner consistiu em um happening – um todo envolvendo processo e conceito –, o qual abrangia desde a criação do trabalho ou a aquisição dos objetos que fazem parte do mesmo (o porco empalhado com um presunto amarrado ao pescoço e o gradeamento), a elaboração do projeto e sua inscrição no dito evento, à publicação de artigo do artista com foto do trabalho na imprensa, questionando o método da crítica e suas possíveis consequências para a arte (CHIARELLI, 2001:106-111).

Logo após a divulgação de uma nota de Leirner sobre o caso no "Jornal da Tarde" (tornando pública sua indignação quanto ao critério utilizado ou à inexistência do mesmo para o júri ter aceitado seu porco empalhado), Mário Pedrosa publicou o artigo "Do porco empalhado ou os critérios da crítica" (FERREIRA, 2006:207-210), comentando o episódio. Para Pedrosa, desde o advento da arte moderna, com sua sucessão de escolas e "ismos", os critérios da crítica haviam se transformado incessantemente, sempre se adequando às necessidades e questões trazidas à tona por cada um desses movimentos. O crítico, nesse sentido, torna-se parcial, engajado em um determinado movimento, mas, concomitantemente, não abdica do dever de universalidade que a atividade crítica lhe impõe. "Cada artista faz, uma vez, sua revolução, mas o crítico é a testemunha sem repouso de cada revolução" (FERREIRA, 2006:209-210), diz Pedrosa. E prossegue, salientando que a crítica daquele momento, em razão de seu partidarismo e da urgência de uma crítica fluente em diversos campos do saber, passava por uma crise no que concerne ao seu vocabulário especializado, criado para fixar e exaltar os valores expressivos de uma determinada corrente artística.

Pedrosa conclui seu texto citando a polêmica obra de Nelson Leirner e afirmando que a comissão julgadora do salão reconhecia na mesma um comportamento estético do artista (FERREIRA, 2006:209-210).

Vale acrescentar ainda que os cinco membros do júri em conjunto, esclarecendo os critérios usados em seu julgamento relativo à premiação do salão – cujos vencedores foram João Câmara, Anchises Azevedo e Hélio Oiticica –, considerada polêmica pela crítica mais tradicional, elaboraram a “Declaração dos Princípios do Júri” (RIBEIRO, 1997:166).

Frederico Moraes também se manifestou publicamente sobre o caso "Matéria e Forma – o Porco". Usando, tal como Leirner em seu trabalho, do recurso da ironia para elaborar sua carta-resposta, o crítico destacou que "a arte é e sempre foi uma provocação" (MORAIS, [1967?], apud CHIARELLI, 2001:106-111). O crítico afirma:

À crítica de arte aberta não interessa a obra em si; ela não julga mais, academicamente, os chamados valores plásticos, as qualidades artesanais. A esta crítica interessa o problema, a proposição (daí se falar de uma arte proposicional) e como ela foi resolvida. Digo de alto e bom som: tudo é válido para mim, tudo é passível de se transformar em arte. A vida, o viver, o próprio homem, e até o porco do Leirner. Como diz Lebel, 'aproximamo-nos de uma época em que a situação humana total deve ser considerada como uma obra de arte'. Aí estão as razões porque aceitei as suas duas obras no IV Salão de Arte Moderna, de Brasília (MORAIS, [1967?], apud CHIARELLI, 2001:106-111).

Moraes ressalta, nessa fala, pontos os quais, mais tarde, estariam no cerne da proposta da "Nova Crítica". Para ele, o conceito de obra havia sido ultrapassado mediante as propostas artísticas vivenciais e a tendência à desmaterialização do objeto de arte. A aproximação da arte à esfera da vida e a inserção do público no ato criador eram, para o crítico, indicativos de que a postura conservadora de grande parcela da crítica brasileira daquele momento deveria mudar. A abertura da arte implicava uma abertura da crítica de arte.

Outros acontecimentos importantes referentes a tal temática da indignação com os parâmetros de julgamento da crítica foram as elaborações de "Manifesto", de Artur Barrio, lançado em 1970 – no qual o artista se posicionava "contra as categorias de arte, contra os salões, contra as premiações, contra os júris, contra a crítica de arte" (apud CANONGIA, 2002:145) –, e "Manifesto contra o Júri", distribuído no "II Salão de Verão de 1970", no qual Barrio, criando uma situação semelhante ao caso de Nelson Leirner, criticou o júri daquele salão por ter aceitado seu manifesto contra o mesmo na categoria "Desenho", alegando falso liberalismo por parte de seus membros e denunciando sua atitude contraditória ao aceitar sua crítica, visto que “a aprovação do Manifesto implicaria automaticamente na recusa de todos os trabalhos inscritos em categorias, inclusive os meus. Ou então o júri não entendeu nada [...]”, segundo escreve Barrio (apud CANONGIA, 2002:149).

Esses casos demonstram a relevância e recorrência de discussões sobre o julgamento e a crise da crítica de arte naquela época. Morais é, sem dúvida, um dos teóricos de destaque nessa questão. E sobre isso, pode-se dizer que ele agiu de forma inovadora para a crítica nacional, ao propor outro modo, que não o método judicativo-formalista, para se pensar a arte.

Diversamente da crítica à qual ele se opunha, que se mostrava coerente com a estética europeia, analisadora dos aspectos compositivos da obra, a crítica criativa de Morais sugeria o experimentalismo em detrimento da ânsia pela verdade objetiva, absoluta e excludente, validada pela própria História da Arte, ou melhor, por uma narrativa histórica específica e oficial, a europeia. Conforme Morais (1970:27), "a História da Arte lida com 'obras' (produtos acabados), que geram escolas ou ismos. Lida com estilos e tendências". Não obstante, para o referido crítico há, também, coexistindo com essa História da Arte oficial – impregnada de valores calcificados, elitistas e desatualizados –, uma contra-história, a qual ele chama ainda de "história guerrilheira", em alusão às ações das guerrilhas rurais e urbanas nos países periféricos, sob a regência de regimes ditatoriais.

Tal "história guerrilheira" calca-se no imprevisto, na sua recusa em permitir-se cristalizar. Trata-se de uma antinarrativa. Ela comenta muitas obras deixadas à margem da História oficial, sobretudo, aquelas que o modernismo greenberguiano e a história da arte mimética não foram capazes de atribuir uma significação contundente, ou que foram simplesmente ignoradas devido a sua qualidade anômala diante do conjunto de obras pertencentes a essas narrativas e representativas das mesmas.

Consoante Morais (1970:51), essa contra-história da arte caracteriza-se ainda por não possuir categorias e estilos. Ela, pensa-se aqui, é território do híbrido e do múltiplo e, por isso, não pode ater-se a critérios a priori. Sobre isso, o crítico escreve:

Nos gráficos da história da arte, nas sinopses, está surgindo uma coluna central, saída da selva de ismos, a da contra-história. Está constituída de obras inacabadas e inconclusas, de projetos, do que foi apenas idéia e não chegou a ser, do que ficou na virtualidade. Projetos. A contra-história deságua seu lodo na arte pós-moderna, acumula entulhos no terreno baldio da arte guerrilheira, onde não existem categorias, modos ou meios de expressão, estilos e, dentro de algum tempo, autores (MORAIS, 1970:51).

Ele prossegue (MORAIS, 1970:51), relacionando a contra-história com a questão do fim da arte, fim esse ensaiado repetidas vezes por diversos movimentos da Arte Moderna, como futurismo e dadaísmo. O mesmo seria ainda mais uma vez evocado a partir das ações experimentalistas das neovanguardas brasileiras dos anos 1960 e da geração conceitualista do final dessa década.

Interessa aqui explicitar que o enunciado "fim da arte", obviamente, não se relaciona ao término da produção criativa humana. Refere-se antes à falência das narrativas mestras da arte, fornecedoras de discursos explicativos com os quais se pretende fazer crer que abarcam a totalidade da produção artística de relevância já realizada pelo Homem ou, ao menos, uma parcela significativa da mesma (DANTO, 2006:45-53). Todavia, é evidente a existência de um processo de seleção e categorização de obras, artistas e tendências, visando o fortalecimento de uma narrativa específica, ao imbuí-la de "qualidade de verdade".

Frederico Morais estabeleceu uma contrapartida à crítica tradicional, ao enfatizar que o papel da crítica deveria ser o de estimuladora do potencial criativo das proposições artísticas. Para tanto, a mesma deveria ser polivalente, aberta e militante, de forma a atuar junto ao artista no ato criador. Superado o caráter imperativo da velha crítica, minimizar-se-iam, ainda, os entraves para uma atuação mais plena do espectador no processo de criação. Abandona-se, assim, a ideia do texto crítico como um manual para a compreensão de uma obra, em prol da concepção do mesmo como um trabalho artístico, ou seja, uma obra paralela que se liga à outra obra por meio do comentário aberto sobre essa e do apontamento de possíveis percursos de pensamento, porém, sem nunca a explicar. De acordo com Morais (1975:52), "[...] a arte é por excelência contradição e o papel do crítico devia ser o de agravar estas contradições."

Contra-pondo-se ao autoritarismo da crítica judicativo-formalista, defasada historicamente e estéril, posto que buscava atribuir um sentido fechado à obra, Frederico Morais propôs sua crítica criativa. Ao desfazer-se dos valores utilizados pela crítica tradicional, sejam aqueles ligados à narrativa modernista, sejam os pertencentes à narrativa da representação, Morais elegeu um único e potencial elemento constitutivo da crítica de arte: a própria criação. Sobre isso, Morais declara:

Ora, se a crítica não é julgamento (condenar a criação), ela é criação (que exclui julgamento). Pode-se aceitar isso? Não em termos absolutos, pois o julgamento não exclui rigorosamente a participação, que deve ser entendida como criação, da mesma forma como a crítica criadora não exclui o julgamento. O que se recusa é a crítica autoritária, opressora, que em nome de uma hierarquia de valores submete a obra de arte a critérios absolutos e imodificáveis. O crítico de arte, aceitando a relatividade dos valores, contribui para a própria obsolescência dos valores à medida que, criando-os, propõe sua fruição imediata, vale dizer, sua desvalorização. Quanto menos judicativa e parcial, mais criadora é a crítica de arte (MORAIS, 1975:48).

Levando a aproximação entre crítica e criação ao extremo, Morais assume uma postura nova, a saber, a de crítico-artista. Ao longo da década de 1970, ele expôs suas propostas

de arte conceitual e de videoarte, comentando criticamente, em muitos desses trabalhos, proposições de outros artistas. Tais propostas de Morais não manifestavam pretensão de autonomia no sentido de introversão ("fechamento" da obra em sua própria realidade). A "Nova Crítica" não determina, mas sugere, evidencia possibilidades, tencionando potencializar a arte.

Um exemplo disso seria a instalação-comentário de Frederico Morais acerca do emblemático trabalho "Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola", de Cildo Meireles, uma crítica debochada ao imperialismo estadunidense e à sua influência no Brasil mediante difusão ideológica por meio de produtos culturais, e também, uma estratégia perspicaz do artista de se aproveitar do sistema de circulação desse produto para, assim, conseguir desvencilhar-se do forte bloqueio à livre circulação de informação, ocasionado pela censura – ainda mais intensa depois da instauração do AI-5 pelo Regime Militar, em 1968 –, e transmitir suas mensagens críticas, inscritas em garrafas de Coca-Cola. Apresentada na Petite Galerie, em 1970, a proposta de Morais consistia na apropriação e no depósito de cerca de quinze mil garrafas de Coca-Cola no local, logo após o término da exposição individual de Cildo para a série de mostras denominada Agnus Dei – da qual Cildo participava com uma fotografia de "Inserções" –, além da instalação da seguinte inscrição: "Quinze mil garrafas de Coca-Cola gentilmente cedidas e transportadas por Coca-Cola Refrescos SA" (MORAIS apud AGUILAR, acesso em 13 out. 2010).

De acordo com Morais (apud AGUILAR, acesso em 13 out. 2010), a tentativa de Cildo de desarticular a ideologia transmitida pela Coca-cola com uma intervenção em seu sistema é sufocada pela força da marca (fato o qual não diminui o brilhantismo do trabalho). Morais evidencia isso com sua intervenção. É nesses termos que se dá a o exercício crítico a partir da "Nova Crítica": tecendo comentários, expandindo a rede de significações de uma proposta artística. Nessa mesma exposição, denominada "Nova Crítica" (e que durou apenas uma noite), Morais realizou, ainda, comentários sobre as propostas de Thereza Simões e Guilherme Vaz, também participantes da série de mostras Agnus Dei.

Morais assume nesses trabalhos, assim como ocorreu em outras situações em que ele expôs como crítico-artista, não a postura de quem meramente analisa uma obra, colocando-se acima da mesma, mas de quem estabelece com ela e a partir dela um diálogo afetuoso, ou uma crítica amorosa, erótica, como o próprio Morais costuma afirmar. Em concordância com sua teorização sobre a "Nova Crítica", ele demonstra como a crítica criativa pode interferir no âmbito da arte de forma a propor novos questionamentos, investigações e – por que não? – exercícios poéticos, em lugar de realizar julgamentos definitivos.

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, G. **Frederico Morais, o crítico-criador**. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/columnistas.asp?id=3279>>. Acesso em: 13 out. 2010.
- ARGAN, G. **Arte e crítica de arte**. 2. ed. Lisboa: Estampa, 1993.
- BARTHES, R. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CANONGIA, L. (Org.). **Artur Barrio**. Rio de Janeiro: Modo, 2002.
- CAUQUELIN, A. **Teorias da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHIARELLI, T. **Nelson Leirner: arte e não arte**. São Paulo: Galeria Brito Cimino, 2001.
- DANTO, A. **Após o fim da Arte**. São Paulo: Odysseus, 2006.
- FERREIRA, G. (Org.). **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006.
- INSTITUTO TOMIE OHTAKE (São Paulo, SP). **Anos 70 – arte como questão: catálogo**. São Paulo, 2009.
- MARCUSE, H. A arte na sociedade unidimensional. In: LIMA, Luís da Costa. (Org.). **Teoria da cultura de massa**. 7. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005. p. 259-270.
- _____. Sobre o caráter afirmativo da cultura. In: _____. **Cultura e Sociedade**. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006. v. 1, p. 89-137.
- MORAIS, F.. **Arte é o que eu e você chamamos de arte**. Rio de Janeiro: Record, 1998
- _____. **Artes plásticas: a crise da hora atual**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- _____. **Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- _____. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra. **Revista de Cultura Vozes**, Rio de Janeiro, ano 64, v. 64, n. 1, p. 45-59, jan./fev. 1970.

MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA (Belo Horizonte, MG). **Neovanguardas:** catálogo. Belo Horizonte, 2008. 163 p.

O'DOHERTY, B. **No interior do cubo branco.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OSÓRIO, L. C. **Razões da crítica.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

PIGNATARI, D. Teoria da guerrilha artística. In: _____. **Contracomunicação.** 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 157-166.

REIS, P. R. O. **Arte de vanguarda no Brasil.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

REIS, P. R. O. **Exposições de arte:** vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970. 2005. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005. Disponível em: <dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/1884/2397/1/tese.pdf>. Acesso em: 2 out. 2009.

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