



Depoimento de Frederico Morais a Fernanda Lopes
Frederico Morais' statement to Fernanda Lopes

Frederico Morais

Como citar:

MORAIS, F. Depoimento de Frederico Morais a Fernanda Lopes. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 1, n.3, p.115-122, set. 2017. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/868>>

DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v1i3.868>

Imagem: Frederico Morais veste *Parangolé* de Hélio Oiticica no evento *Apocalipopótese*, no Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro, 1968. Foto de Claudio Oiticica.

Depoimento de Frederico Morais a Fernanda Lopes

Frederico Morais' statement to Fernanda Lopes

Frederico Morais

Resumo

Depoimento inédito de Frederico Morais, parte do seu livro *Memórias de um curador de exposições* (em preparação). Editado e ampliado a partir de conversa com Fernanda Lopes, em sua casa em Santa Tereza (RJ) em 30 de setembro de 2016, a pedido dos organizadores do presente dossiê, especialmente para a revista MODOS.

Palavras-chave

Frederico Morais, *Nova Objetividade Brasileira*, crítica de arte, arte de vanguarda.

Abstract

Unpublished statement of Frederico Morais, part of his memoir (being prepared), edited and expanded from a conversation with Fernanda Lopes, at his home in Santa Tereza (RJ), on September 30, 2016, at the request of the organizers of the present dossier, especially for MODOS magazine.

Keywords

Frederico Morais, *New Brazilian Objectivity*, art criticism, avant-garde art.

Instalei-me no Rio de Janeiro em agosto de 1966 com muita gana. Eu recém encerrara um curso sobre história da arte moderna e contemporânea no Studio Raquel Levy de Dança, mas ainda conhecia superficialmente a cidade. Era ainda uma cidade nova para mim, apesar dessa experiência anterior, e imaginei que deveria ser agressivo na minha atuação, para compensar essa falada "timidez mineira", e me estabelecer na cidade. Já organizara, em Belo Horizonte a exposição - Vanguarda Brasileira, que apesar do título, se restringia a artistas atuantes no Rio de Janeiro. Essa foi minha despedida em Belo Horizonte e minha *rentrée* no Rio porque me permitiu reencontrar com essa turma nova de artistas que estava surgindo. Quer dizer, há um espaço muito pequeno entre minha chegada ao Rio e as discussões que levaram à Nova Objetividade Brasileira. Não digo que fui o formulador dessa exposição, mas um dos primeiros a pensar nela.

Tudo começou com a divulgação do regulamento de um "concurso de obras de arte em forma de caixa", promovido pela Petite Galerie (RJ), de Franco Terranova, sob a coordenação de Jayme Maurício. O vencedor do concurso receberia da galeria um prêmio de um milhão e quinhentos mil cruzeiros, previstos ainda dez outros prêmios aquisitivos de 500 mil, oferecidos por dez colecionadores brasileiros, "interessados em renovação e vanguarda". Na mesma oportunidade, a Petite Galerie anunciava a concessão de um prêmio de mil dólares para a melhor "caixa" de autoria de artista brasileiro, exposta na IX Bienal de São Paulo, a ser outorgado pelo júri internacional da mostra. As inscrições estariam abertas até 31 de março de 1967 e a mostra dos trabalhos vencedores seria inaugurada na Petite Galerie em 27 de abril do mesmo ano. A comissão de seleção e premiação estava integrada por Lúcio Costa, Pietro Maria Bardi, José Geraldo Vieira, Jayme Maurício e Franco Terranova. Cada artista poderia concorrer com um único trabalho, cuja dimensão não poderia exceder 80 cm de cada lado. O Artigo 2 do regulamento dizia que o concurso tinha "por objetivo estimular novas formas de expressão entre os artistas brasileiros, no caso tomando o formato da caixa como ponto de partida para especulações formais". Sem mencionar o nome do artista norte-americano, a "box form" de Joseph Cornell era o referencial histórico para o concurso.

Isso provocou certa reação, principalmente desse grupo de jovens artistas: Antonio Dias, Rubens Gerchman e Carlos Vergara. Quem primeiramente abordou o assunto foi o Gerchman, que começou a falar da "caixificação" da vanguarda brasileira - não sei se foi ele quem usou primeiro a palavra ou se fui eu. Divulguei o regulamento do concurso em minha coluna no dia 13 de dezembro de 1966 com o título irônico "Petite Galerie compra caixa a 500 mil". E já no dia seguinte, publicava o texto "A institucionalização da vanguarda brasileira", no qual dizia:

De início, o mais grave perigo reside na tentativa de institucionalização da vanguarda brasileira com o que poderíamos chamar de fabricação artificial de uma outra vanguarda. Esta institucionalização está implícita quando se pretende fazer da caixa um símbolo da arte de vanguarda no Brasil. Ora, não se pode limitar a liberdade criadora do artista a dimensões e formatos. Caixa em sentido amplo é Objeto, e este corresponde a uma situação nova da arte, sendo o veículo mais adequado para expressar as novas realidades e ideias neste estágio pós-moderno da arte. (Morais, 1966a)

E acrescentava:

Apresentando a mostra de um grupo de artistas cariocas na Reitoria da UFMG, em Belo Horizonte, elaborei um histórico da vanguarda no Brasil, perfeitamente integrada num

contexto amplo de afirmação, a revelar uma vontade construtiva, transformadora da realidade. Contudo, num processo crescente de desenvolvimento e afirmação, arte brasileira passou a antecipar-se a certos aspectos da vanguarda internacional. O Neoconcretismo já revelava, então, a necessidade (orgânica e não artificial) do Objeto.(idem)

Continuei discutindo o assunto, no dia seguinte, no artigo “A caixificação da vanguarda”: São sumamente perigosas as tentativas de não só alienar nossa capacidade criadora, como, também, reduzir o Objeto, a um nível digestivo, para um consumo pequeno-burguês. caixas decorativas, barrocas, surrealistas, metafísicas, expressionistas, caixas com flores etc. Um novo modismo, enfim”. E concluía:

Chegamos ao Objeto, não partimos dele. Hoje quer-se impor a 'caixa' como ponto de partida, como ilustração de uma atitude vanguardista. Se a caixa é a vanguarda, fiquemos então, na retaguarda. E quando se pretende levar à própria Bienal de São Paulo, os mesmos propósitos caixificadores, então, configura-se um fenômeno extremamente grave, que é o condicionamento da vanguarda pelo mercado de arte e o que é lamentável, com o apoio de uma certa parte da crítica. (Morais, 1966b)

Então isso foi num crescendo, a gente foi conversando, e se começou a pensar em uma exposição que fizesse um levantamento dessa nova produção brasileira, de alguma maneira para contestar aquele concurso que limitava a coisa à questão da caixa e uma produção mais ousada. Estas ideias discutidas nos textos referidos eram compartilhadas por um bom número de artistas, entre eles, Hélio Oiticica e Rubens Gerchman. Decidimos então, eu e um grupo de artistas, tomar posição contra o concurso, promovendo sucessivas reuniões em uma das salas do Museu de Arte Moderna e também na residência de Pedro Geraldo Escosteguy. Agindo rapidamente, o grupo tomou as seguintes providências, igualmente divulgadas em minha coluna do *Diário de Notícias*: 1 – publicar um manifesto alertando o público e os artistas para as tentativas de “caixificação de nossa vanguarda” e anunciando seus propósitos; 2 – realizar debates públicos e seminários sobre o assunto; 3 – realizar em março ou abril uma grande exposição sobre o Objeto, que teria um retrospecto do que já havia sido feito no Brasil desde o Neoconcretismo, ou mesmo antes, uma apresentação do que estava sendo feito no Rio e em outros estados dentro da mesma problemática.

Redigi a minuta do manifesto, que após ser debatido e modificado em alguns pontos, foi assinado por Anna Maria Maiolino, Antonio Dias, Carlos Vergara, Carlos Zilio, Glauco Rodrigues, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Maurício Nogueira Lima, Pedro Escosteguy, Raymundo Colares, Renato Landim, Sami Mattar, Solange Escosteguy, Rubens Gerchman, Mário Barata e por mim. É importante dizer que a Nova Objetividade não foi uma questão teórica apenas. Naquele momento, já estava em processo um esgotamento do excesso teórico da década anterior, ligada às discussões do Neoconcretismo. Não era uma questão só de renovação de uma doutrina. O ponto de partida eram as obras. Esse não é um manifesto da Nova Objetividade, e sim uma proposição da vanguarda brasileira, uma reflexão sobre essa situação nova que estava surgindo.

Eis a íntegra do manifesto *Declaração dos princípios básicos da vanguarda*: (Peccinini, 1978,73)

1 – Uma arte de vanguarda não se pode vincular a determinado país: ocorre em qualquer lugar, mediante a mobilização dos meios disponíveis, com a intenção de alterar ou contribuir para que se alterem as condições de passividade ou estagnação. Por isso, a vanguarda assume uma posição revolucionária clara, e estende sua manifestação a todos os campos da sensibilidade e da consciência do homem.

2 – Quando ocorre uma manifestação da vanguarda, surge uma relação entre a realidade do artista e o ambiente em que vive: seu projeto se fundamenta na liberdade de ser, e em sua execução procura superar as condições paralisantes dessa liberdade. Este exercício necessita uma linguagem nova capaz de entrar em consonância com o desenvolvimento dos acontecimentos e de dinamizar os fatores de apropriação da obra pelo mercado consumidor.

3 – Na vanguarda não existe cópia de modelos de sucesso, pois copiar é permanecer. Existe esforço criador, audácia, oposição franca às técnicas e correntes esgotadas.

4 – No projeto de vanguarda é necessário denunciar tudo quanto for institucionalizado, uma vez que este processo importa na própria negação da vanguarda. Em sua amplitude e em face de suas próprias perspectivas, recusa-se a aceitar a parte pelo todo, o continente pelo conteúdo, a passividade pela ação.

5 – Nosso projeto – suficientemente diversificado para que cada integrante do movimento use toda a sua experiência acumulada – caminha no sentido de integrar a atividade criadora na coletividade, opondo-se inequivocamente a todo isolacionismo dúbio e misterioso, ao naturalismo ingênuo e às insinuações da alienação cultural.

6 – Nossa proposição é múltipla: desde as modificações inespecíficas da linguagem à invenção de novos meios capazes de reduzir à máxima objetividade tudo quanto deve ser alterado, do subjetivo ao objetivo, da visão pragmática à consciência dialética.

7 – O movimento nega a importância do mercado de arte em seu conteúdo condicionante: aspira acompanhar as possibilidades da revolução industrial, alargando os critérios de atingir o ser humano, despertando-o para a compreensão de novas técnicas, para a participação renovadora e para a análise crítica da realidade.

8 – Nosso movimento, além de dar um sentido cultural ao trabalho criador, adotará todos os métodos de comunicação com o público, do jornal ao debate, da rua ao parque, do salão à fábrica, do panfleto ao cinema, do transistor à televisão.

Até esse ponto, tudo corria bem, harmoniosamente. Com o início da segunda fase do movimento – a realização da mostra – os problemas e divergências dentro do grupo começaram a aparecer. O pintor Maurício Nogueira Lima, que integrara o grupo concretista de São Paulo, fora indicado representante do movimento paulista, encarregando-se de manter contatos com os artistas listados como potenciais participantes da mostra. Ficou decidido, igualmente, que eu iria a São Paulo confirmar os convites e

renovar os contatos, sempre em conjunto com Nogueira Lima. Na velha disputa entre São Paulo e Rio de Janeiro pela hegemonia da arte brasileira, ainda era quase unânime, na segunda metade dos anos 1960, a desconfiança dos paulistas em relação aos cariocas. Prova disso é que antes mesmo de minha viagem, Waldemar Cordeiro me telefonara para dizer que recebera convite para participar da mostra e era sua intenção aceitá-lo, além de colaborar com o evento, desde que todos os artistas comparecessem com o mesmo número de obras e que o texto de apresentação não prejudicasse a vanguarda paulista. Já em São Paulo, foram difíceis, por exemplo, os contatos com Wesley Duke Lee e os integrantes do Grupo Rex, salvo Nelson Leirner e Geraldo de Barros.

Nos quatro dias em que permaneci em São Paulo, participei do colóquio “Propostas 66”, onde apresentei, na terceira reunião plenária, o texto da mostra de Belo Horizonte, agora com o título “Porque a vanguarda brasileira é carioca”, aproveitando para denunciar mais uma vez as tentativas de caixificação da vanguarda, e convidei os artistas Maurício Nogueira Lima e Nelson Leirner para participar da IX Bienal de Tóquio, ao lado de Gerchman e Oiticica.

De volta ao Rio, me reuni, no dia 1º de março de 1967, com o pessoal na casa de Pedro Escosteguy, quando elaboramos, em conjunto, a lista final dos participantes da mostra. No dia seguinte, redigi a carta enviada a Maurício Nogueira Lima, assinada por mim e Gerchman, autorizando-o a confirmar os convites aos artistas paulistas – Maurício, Cordeiro, Luiz Gonzaga, Leirner, Geraldo de Barros, José Resende, Alberto Aliberti, Marcelo Nitsche, Vera Ilse, Samuel Spiegl, Maria Helena Chartuni e Carlos Fajardo e Mona Gorovits. Na carta, informávamos também que foram vetados os nomes de Sérgio Ferro, Ubirajara Ribeiro, Flávio Império e Frederico Nasser. Os demais participantes da mostra listados na carta eram: Abraham Palatnik, Lygia Clark, Lygia Pape, Oiticica, Gerchman, Dias, Pedro e Solange Escosteguy, Roberto Lanari, Collares, Roberto Magalhães, Ivan Serpa, Glauco Rodrigues, Carvão, Carlos Zilio, Gastão Manoel Henrique, Sami Mattar e Maria do Carmo Secco, todos do Rio de Janeiro; além de Avatar Moraes, do Rio Grande do Sul; Raul Córdoba, da Paraíba; Walter Smetak, da Bahia; e José Carlos Sade, do Paraná.

O Estado de São Paulo (12 de março de 1967) deu grande destaque aos preparativos da mostra, falando de seus objetivos e relacionando o nome de todos os participantes, e o mesmo fiz eu, em minha coluna do *Diário de Notícias* (“Nova Objetividade em abril no MAM”).

No último texto que escrevi tratando da mostra, procurei informar os leitores sobre a origem da expressão Nova Objetividade. Sabe-se que uma das características da arte alemã, logo em seguida à Primeira Guerra Mundial, era a de uma crescente politização dos artistas, especialmente entre os integrantes do *Novembergruppe*, que polarizou entre 1918 e 1920 a inteligência alemã da época, amplamente engajada e contrária às intenções do Nazismo em formação. A burrice nazista logo destruiu o “Grupo de Novembro”, assim como mais tarde fecharia a Bauhaus, criada pelo arquiteto Walter Gropius. À desilusão que se abateu sobre a vanguarda alemã, seguiu-se a criação da *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade), tentativa de superar o romantismo da alma alemã e adaptar a espiritualidade expressionista às novas necessidades políticas e culturais do país. George Grosz, Otto Dix e Max Beckman eram alguns dos participantes da Nova Objetividade alemã.

Estes informes históricos, dizia, então, não deixam de ser curiosos se relacionados aos motivos que estão determinando o emprego do termo no Brasil, cuja situação é de um crescente cerceamento da liberdade de criação. Daí o caráter nitidamente político que vai assumindo, também, a vanguarda brasileira.

A mostra foi afinal inaugurada no dia 7 de abril, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com enorme sucesso de público, e ótima repercussão na mídia. Mas antes que isto acontecesse, e após uma áspera discussão com um dos organizadores da mostra, me afastei da organização do evento, deixando, assim, de escrever um dos textos do catálogo, bem como de preparar um número especial da *Revista Tempo Brasileiro*, de Eduardo Portela, inteiramente dedicado à mostra. Entendi, naquele momento, que compromissos assumidos estavam sendo fraudados: princípios da mostra postos de lado; inclusão de nomes não previstos na lista final e que feriam, no meu entender, a ideia central de Nova Objetividade Brasileira; falhas enormes na parte retrospectiva; quebra da proporcionalidade do número de obras— alguns artistas com oito trabalhos, outros com dois—; o acréscimo de atividades paralelas tais como desfile de modas, poesia etc. Quem nunca havia feito Objetos passou a fazê-los em função da mostra – e esta era uma das críticas que fizera quando do lançamento do concurso de caixas. Enfim, a mostra perdera, no meu entender, o rigor necessário, transformando-se verdadeiramente numa objetividade consanguínea ou sexual. Dos 47 expositores, 17 eram maridos, esposas, sogros, genros, filhos, primos, amantes. Alguns entre estes e outros mais, terminada a mostra, nada mais fizeram no campo do Objeto, e mesmo no formato “caixa”, ou mergulharam no ostracismo, em nada mais contribuindo para o desenvolvimento da arte brasileira.

Com o meu afastamento, alguns equívocos foram corrigidos a tempo, mas não conseguiram salvar a mostra, que se transformou num grande salão, e como todo salão de arte, com coisas ótimas, boas, ruins. O texto que eu deveria escrever para o catálogo acabou sendo feito por Mário Barata. Outros dois textos foram escritos por Hélio Oiticica e Waldemar Cordeiro. A escolha deste último provocou enorme reação entre os paulistas, talvez devido à sua liderança anterior do grupo concretista, ou ao dogmatismo de suas posições teóricas. Esta reação, somada a outros fatos, acabou afastando da mostra dois jovens artistas de talento, como José Resende e Fajardo, provavelmente pressionados por Wesley Duke Lee, que também se recusou a participar.

Quanto à mostra das obras de arte no formato caixa, ela foi inaugurada na Petite Galerie quase um mês depois, no dia 2 de maio, e as premiações vieram confirmar muitas das críticas que fizemos ao concurso, e também as contradições que afloraram em Nova Objetividade Brasileira. Com efeito, vários participantes de NOB estavam entre os premiados do concurso, a saber, Gastão Manoel Henrique, que dividiu, ex-aequo, com Heitor Coutinho, o grande prêmio, Avatar Moraes, Vergara, Maria do Carmo Secco e Maria Helena Chartuni, premiados com aquisições.

Hoje, analisando estes fatos retrospectivamente, me pergunto se agi certo ou errado ao me afastar da organização do evento. Recordo-me de Waldemar Cordeiro, tendo ao seu lado Mona Gorovitz, no vernissage, dizendo para mim: “Você cometeu um erro, Frederico. A mostra é um sucesso”. É possível. Talvez eu tenha feito um julgamento moralista de meus colegas ao reagir ao nepotismo artístico do grupo, quando o que estava em questão, naquele momento, era uma tomada de posição em relação à

arte brasileira de vanguarda, sua afirmação diante das pressões mercadológicas, ao colonialismo cultural, etc. Me vem à memória aquele diálogo entre Orson Welles e Joseph Cotton no filme *O terceiro homem*, no qual, o primeiro, que fazia fortuna vendendo penicilina falsificada, refere-se aos Borgias como assassinos e corruptos, mas, ao mesmo tempo, extraordinários mecenas artísticos, enquanto a Suíça, com quinhentos anos de paz, não conseguira realizar mais que um relógio cuco. É verdade também que a história é contada pelos vencedores. E o grande herói da Nova Objetividade Brasileira foi sem dúvida Hélio Oiticica, não apenas por ter representado a obra mais radical da mostra – seu penetrável *Tropicália*, obra precursora do movimento tropicalista –, mas também pela inteligência e habilidade com que ele redigiu o seu texto de apresentação estampado no catálogo. Hoje, quando se fala em NOB, fala-se do texto de Oiticica e de seu penetrável, mas nenhuma análise posterior foi feita do conteúdo da mostra, profundamente desigual e mesmo contraditório. Aliás, este texto de Oiticica também não foi devidamente analisado. De um modo, ele é citado no tópico de abertura, no qual Oiticica define a Nova Objetividade como a “formulação de um estado típico da arte brasileira de vanguarda atual, cujas principais características são: 1. Vontade construtiva geral; 2. Tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3. Participação do espectador (temporal, tátil, visual, semântica, etc); 4. Abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5. Tendência para proposições coletivas e consequente abolição dos 'ismos', característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de 'arte pós-moderna' de Mário Pedrosa; e 6. Ressurgimento e novas formulações do conceito de anti-arte”.

Quanto a mim, estou muito bem situado no texto de Oiticica. Não posso me queixar. Oiticica destaca minha contribuição intensificadora da vanguarda brasileira, com minhas “formulações teóricas sobre uma ‘arte dos sentidos’, com a consciência, é claro, dos perigos metafísicos que a ameaçam”, assim como reconhece que eu, Ferreira Gullar, Mário Pedrosa e Mario Schenberg influenciámos, com nossos pensamentos, obras e atuações em nossos setores culturais, de certo modo a eclosão da “Nova Objetividade” que ele, Oiticica, já vinha, há certo tempo, concluindo de pontos objetivos na sua obra teórica (“Teoria do Parangolé”).

Finalmente, devo reconhecer que Nova Objetividade Brasileira foi a primeira tentativa de se fazer um levantamento de nossa vanguarda, depois da exposição-marco que foi *Opinião 65*, e depois também do golpe militar de 1964.

Referências

PECCININI, Daisy (org.). *Objeto na arte: Brasil, anos 60*. São Paulo: FAAP, 1978. Texto originalmente publicado em 1967.

MORAIS, Frederico. A institucionalização da vanguarda brasileira. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 dez. 1966a.

MORAIS, Frederico. A caixificação da vanguarda. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 dez. 1966b.

Artigo recebido em janeiro de 2017. Aprovado em março de 2017.