



Alain Quemin e Gláucia Villas Bôas (dir.)

Arte e vida social
Pesquisas recentes no Brasil e na França

OpenEdition Press

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Frederico Morais, os anos 1960 e a vitória do projeto da vanguarda

Sabrina Parracho Sant'Anna

DOI: 10.4000/books.oep.559
Editora: OpenEdition Press
Lugar de edição: Marseille
Ano de edição: 2016
Online desde: 31 março 2016
coleção: Brésil / France | Brasil / França
ISBN eletrônico: 9782821855892



<http://books.openedition.org>

Referência eletrônica

PARRACHO SANT'ANNA, Sabrina. *O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro : Frederico Morais, os anos 1960 e a vitória do projeto da vanguarda* In : *Arte e vida social : Pesquisas recentes no Brasil e na França* [en ligne]. Marseille : OpenEdition Press, 2016 (généré le 17 mars 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/oep/559>>. ISBN : 9782821855892. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.oep.559>.

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Frederico Morais, os anos 1960 e a vitória do projeto da vanguarda

Sabrina Parracho Sant'Anna

Em anos recentes, muito tem se falado sobre os processos de inflação de memória e de espetacularização dos museus. Além da proliferação de conceitos que têm produzido na academia uma série de reflexões sobre o tema, o discurso em torno da musealização tem invadido o cenário das políticas públicas brasileiras. Desde os 2000, o processo de intervenção urbana sobre a zona portuária no centro da cidade do Rio de Janeiro tem se ancorado em espaços exibitórios icônicos, projetados para mudar a paisagem e atrair uma nova população residente para a região, sendo recebida nos jornais e na imprensa como parte de um processo necessário capaz de colocar o Rio de Janeiro em compasso com as cidades globais¹. No entanto, se no Rio de Janeiro a questão ganha proeminência nos últimos anos, na academia, o debate vem se dando há algum tempo e vem sendo norteado por conceitos cunhados ao longo das últimas duas décadas do século xx. Segundo Huyssen:

O sucesso do museu pode ser considerado um dos sintomas evidentes da cultura ocidental dos anos oitenta: muitos foram planejados e construídos a partir do discurso sobre “o fim de tudo”. O papel do museu como um lugar conservador elitista ou como bastião da tradição da alta cultura dá lugar ao museu como cultura de massa, como lugar de uma *mise-en-scène* espetacular e de cultura operística. (Huyssen, 1997, p. 224)

Com efeito, com este diagnóstico, Andreas Huyssen vem colocando algumas das questões que têm norteado as análises acadêmicas sobre espaços exibitórios no Brasil, tendo repercussão em outras esferas de atuação pública. Bibliografia obrigatória em exames de acesso à pós-graduação² e referência em teses e dissertações

1. Ver, por exemplo: Jaguaribe, 2011, p. 8.

2. Edital de acesso ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

sobre o tema, a obra de Huyssen tem, nos últimos anos, pautado investigações sobre museus com o argumento da explosão de memória em tempos de pós-modernidade. Desde a publicação de *Memórias do modernismo no Brasil*, pela editora da UFRJ em 1997, o termo musealização aparece trinta e uma vezes como palavra-chave no banco de teses da Coordenação de Aperfeiçoamento em Pessoal de Nível Superior³.

Embora não seja mais citado que autores como Maurice Halbwachs⁴, preocupado com a memória como fenômeno coletivo, ou que Pierre Nora, ocupado dos lugares de memória e da nação⁵, Huyssen tem tido crescente fortuna crítica entre trabalhos acadêmicos voltados para análises de instituições museicas e espaços exibitórios na contemporaneidade (Zanete, 2011; Ribeiro, 2011). Apesar de não ter a mesma repercussão em trabalhos sobre os museus da tradição, seu nome tem sido mais citado que outros autores contemporâneos em pesquisas sobre centros culturais e espaços exibitórios para a arte.

A título de exemplo, ainda no mesmo universo de resumos pesquisados, mesmo que Douglas Crimp tenha também importante trabalho sobre o assunto e tenha sido traduzido e publicado pela editora Martins Fontes em 2005, seu nome aparece citado em apenas uma dissertação, defendida em 2000 na PUC de São Paulo. Com efeito, a tese da musealização tem tido uma fortuna crítica mais relevante que o pressuposto da ruína dos museus. Talvez porque venha encontrando ressonância na realidade de fato ou – quem sabe? – porque sua recepção venha sendo responsável por romper os horizontes de expectativas nos tomadores de decisões, tornando possível ordenar e intervir sobre a realidade.

De fato, se a ruína dos museus pressupõe que “a moderna epistemologia da arte é um resultado do isolamento da arte nos museus” (Crimp, 2005, p. 14), a tese da musealização – ancorada não no modernismo, mas nas vanguardas – não só pode ser abraçada por críticos, curadores e *policy makers*, mas parece vir sendo também corroborada por uma série de decisões políticas tomadas pelo menos desde os últimos quarenta anos. Realidade eminente que parece vir referendando a análise teórica.

Com efeito, Huyssen não escreve no vazio. A partir das décadas de 1960 e 1970, alguma coisa parece mudar na maneira de conceber as instituições museicas. Não apenas em âmbito nacional, mas num movimento em que as organizações

3. <http://capesdw.capes.gov.br/capesdw/Teses.do>. Consultado em 17/09/11.

4. Halbwachs aparece citado em cento e quarenta e duas teses e dissertações entre 1987 e 2010.

5. Mesmo sem tradução para o português, os lugares de memória de Pierre Nora são citados em cento e noventa e dois resumos de teses e dissertações no mesmo período.

internacionais desempenham papel fundamental, uma nova concepção de difusão de cultura passa a dominar os discursos institucionais. Publicações da Unesco podem ser tomadas como um importante índice desta mudança.

Realizado pela Unesco em Tóquio em 1960, o seminário “The museum as a cultural centre in the development of the community” parece ser a primeira referência ao novo papel a ser atribuído às instituições (Griffing, 1963, p. 4-5). A partir do seminário, o conceito de museu parece passar por uma clara transformação naquele período e, a partir de 1970, a expressão *centro cultural* passa a ser mais claramente usada na revista *Museum* como novo modelo de instituição exibitória. Em matéria intitulada “Os museus regionais como centros culturais”, Edward P. Alexander, numa clara defesa dos ideais museais americanos, elabora pela primeira vez no periódico a ideia de um centro cultural com uma “concepção alargada das funções do museu”. Associando a imagem dos museus europeus a mausoléus, como antes dele havia feito Adorno, o autor defende os “programas educativos e culturais dos museus americanos, em particular dos museus regionais, os quais são frequentemente autênticos centros sociais e culturais para a coletividade” (1970/1971, p. 275). A ideia de museu como instituição para o grande público começa a desempenhar papel fundamental.

Oito anos mais tarde, também a *Museum* publicaria com grande destaque a criação do Centro Georges Pompidou em Paris. Reunindo num só espaço as salas exibitórias de exposições de artes plásticas, biblioteca e espaços para performances, o centro deslocaria a tradicional centralidade conferida aos museus de arte e se imporia como novo modelo de instituição de cultura, visando, antes de tudo, estabelecer uma relação de absoluta proximidade com seu público. O desejo de fundar uma instituição para as massas se expressava não só no projeto de Renzo Piano com sua fachada monumental e sua sinalização em neon colorido, mas também no pronunciamento do, então, presidente Georges Pompidou:

Eu desejo ardentemente que Paris possua um centro cultural que seja ao mesmo tempo museu e centro de criação, onde as artes plásticas se avizinhem da música, do cinema, dos livros, da pesquisa audiovisual. O museu não pode ser senão moderno, uma vez que temos o Louvre. (Pompidou *apud* Fradier, 1978, p. 77)

O desejo de ruptura com o museu bastião da alta cultura se fazia evidente. Era preciso atrair o público e romper com a autonomia da arte que a tornava de mais a mais elitista. Se a arte de vanguarda, ao aproximar-se da vida e, portanto, do público, procurava denunciar o discurso da arte pela arte e subverter o sentido da arte burguesa, acionando o mecanismo da indústria cultural (Bürger, 2008), não por acaso o

paradigma lançado a partir do Georges Pompidou parece refazer o percurso da arte moderna e, ao se aproximar da vida, construir uma sociedade do espetáculo. Com efeito, a partir de fins dos anos 1970, o discurso das vanguardas passava a ditar as cartas também no interior dos museus.

Diretor fundador do Centro Georges Pompidou, Pontus Hultén constitui peça chave na mudança de paradigma que passa a ordenar as estratégias das instituições museais e transformar os conservadores de museus em curadores de exposições. Responsável por transformar Estocolmo numa capital das artes nos anos 1960, Hultén, numa relação muito próxima com as vanguardas que lhe eram contemporâneas, introduziria nas instituições de arte por que passou a ideia de participação do público e o foco nos jovens artistas e na experimentação. Diria ele:

Em 1967, trabalhamos na Casa de Cultura para a cidade de Estocolmo. A participação do público era para ser mais direta, mais intensa e mais interativa que antes, isto é, queríamos desenvolver seminários, nos quais o público pudesse participar diretamente; pudesse, por exemplo, discutir como algo novo estava sendo tratado pela imprensa; eram locais para exercer uma crítica da vida cotidiana. Era para ser um Centro Pompidou mais revolucionário, numa cidade muito menor que Paris. O Beaubourg também é um produto de 1968: 1968 visto por Georges Pompidou. (Hultén *apud* Obrist, 2010, p. 65)

O processo de ruptura com os museus como bastiões da alta cultura que passam a se abrir para o grande público e, fazendo uso do discurso crítico das vanguardas, passam a colocar em xeque critérios estabelecidos pela autonomia da arte ocupa, com efeito, grande parte das reflexões sobre instituições museais na contemporaneidade. Iniciado nos idos dos anos 1960 e levado a efeito a partir dos anos 1970, o processo parece vir realmente tendo efetividade no mundo da vida contemporânea.

Para discutir a tese da musealização e entender os protagonistas deste processo e o modo como o levaram a efeito, procuro analisar o caso específico do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro que, como sugerido em ocasiões anteriores, poderia ser tomado como um dos precursores deste movimento no Brasil. Em outras palavras, o que procuro entender é até que ponto o MAM carioca, ao lado de instituições congêneres no Brasil e no exterior, poderia estar na antecâmara do processo de musealização na cidade. Para tanto, pretendo entender o lugar de determinados atores sociais que se fizeram portadores de discursos e projetos de ruptura neste processo. Notadamente, procuro analisar o papel de inovação

do museu institucionalizado por Niomar Moniz Sodré desde princípios dos anos 1950 e a radicalização deste papel a partir da inclusão de Frederico Morais no quadro de funcionários do MAM a partir de 1966.

A fundação do Museu de Arte Moderna e projetos concorrentes no interior do museu

Em 1946, José Valladares, então diretor do Museu de Arte da Bahia, publicaria importante livro que alcançaria alguma fortuna crítica nos meios especializados da museologia brasileira e que parecia corresponder ao aparecimento de um novo cânone no modo de pensar espaços expositivos no país em meados do século xx. O livro, presente no acervo bibliográfico do MAM, se intitulava *Museus para o povo* e compreendia os resultados das investigações do autor durante sua estada nos Estados Unidos. Aos museus nacionais e enciclopédicos, descritos como mausoléus de conhecimento esotérico, Valladares contrapunha um modelo de museu americano que, para ele, era capaz de atrair o público e inserir a experiência da memória na vida cotidiana. Diria ele que “o que mais impressiona, quando se consideram as múltiplas atividades do museu americano, é que se procura colocar toda aquela suntuosidade, beleza e competência a serviço do povo” (Valladares, 1946).

Anos mais tarde, também Darcy Ribeiro, ao fundar no Rio de Janeiro o Museu do Índio em 1953, buscava fundar uma instituição museica que pudesse ser mais do que enciclopédica. Tomando posição em face das instituições existentes diria que “o que se impunha era criar um museu voltado mais para a compreensão humana que para a erudição”⁶ e procuraria construir um museu capaz de ter ressonância na vida de fato dos atores sociais representados. Segundo Mario Chagas,

Vale ressaltar que o surgimento do Museu do Índio no cenário museal brasileiro veio acompanhado de um significativo diferencial em relação às instituições nacionais congêneres. Pela primeira vez, aparecia uma unidade museal que assumia explicitamente e sem reservas o seu papel político, educacional, social e assistencial. (...)

Nesses momentos iniciais, as atividades do museu dividiam-se em exposições “temáticas e rotativas”, cuidados técnicos com o acervo (conservação, desinfecção,

6. Site oficial da Fundação Darcy Ribeiro. Disponível em: <http://www.fundar.org.br/darcy_antropologia_musindio_1.htm>, consultado em 12 de junho de 2007.

proteção, restauração e classificação), produção de documentação audiovisual, pesquisas etnológicas, empréstimos de acervos para colégios e programas de televisão, intercâmbio museológico nacional e internacional, realização de sessões combinadas de música, cinema e visitas guiadas, que constituíam o “grande sucesso do Museu” (Chagas, 2007, p. 182).

José Valladares e Darcy Ribeiro, embora não sejam objeto deste estudo, constituíam, então, um léxico coletivo que fazia dos museus espaços de mudança provocada (Villas Bôas, 2006) e interpretavam de maneiras distintas os rumos da ruptura que deveria ter lugar no projeto de desenvolvimento do país. Assim, ao ser fundado em 1948, o MAM parecia se enquadrar num amplo movimento de descontinuidade. Antítese dos romances nacionais (Gonçalves, 2002) e dos lugares de memória para peregrinação coletiva (Halbwachs, 1971), o museu viveria um movimento reflexivo de busca de um novo paradigma. O fim dos anos 1940 e o início dos anos 1950 pareciam assistir à emergência de uma nova concepção de museu, senão de uma nova maneira de ver o mundo, com a qual o Museu de Arte Moderna se identificava. Os museus da tradição, construindo a nacionalidade como bastiões da alta cultura, pareciam ceder lugar a uma nova forma de pensar a memória. Democracia e universalização se tornavam valores a serem defendidos e conceitos a serem acionados e construídos das mais diferentes maneiras.

Assim também, a construção do MAM, ancorada em um novo paradigma, não se daria sem conflitos entre modos diferentes de entender o moderno e o processo de desenvolvimento do país. Com efeito, em ocasiões anteriores, discuti o modo como a fundação do Museu de Arte Moderna supôs, no bojo do processo de sua criação, uma série de contendas e dois projetos divergentes (Sant’Anna, 2011) que, ao se porem em oposição, clarificam processos e são especialmente frutíferos para uma análise em sociologia interpretativa. Neste sentido, vale retomar aqui os dois projetos que marcaram de forma fundamental a trajetória do MAM nas primeiras décadas de seu processo de fundação.

De um lado, Raymundo Ottoni de Castro Maya, um dos primeiros idealizadores do MAM, herdeiro de tradição aristocrática⁷, construía, nas relações para formação do museu e em sua vida pública, uma autoimagem de *connoisseur* longamente cultivada na família e nos contatos com uma elite intelectual vista como portadora da civilização. Fazendo do museu um espaço de colecionamento de

7. Filho de engenheiro, Castro Maya era apresentado, no mais das vezes, como filho “homem culto, pessoalmente convidado por D. Pedro II para ser preceptor de seus netos, e renomado técnico da Estrada de Ferro D. Pedro II (conhecida como Central do Brasil)”. Cf: site oficial da Fundação Castro Maya. Disponível em: <http://www.museuscstromaya.com.br/historia.htm>, consultado em 15 de novembro de 2006.

grandes obras para a posteridade, compunha a instituição como lugar de memória capaz de inserir as realizações brasileiras na longa genealogia das conquistas da civilização ocidental. Reunindo exposições que incluíam Portinari, o livro francês e cerâmica marajoara, Castro Maya tinha peculiar entendimento da arte moderna e centrava seus esforços para o museu na constituição de um acervo e da exposição permanente para um círculo íntimo de diletantes suficientemente cultivados para o exercício da contemplação. A instituição de alta cultura era o objetivo central e seria duramente criticada por Niomar Moniz Sodré, uma vez eleita diretora executiva do museu.

De outro lado, Niomar Moniz Sodré, diretora executiva do MAM a partir de 1951, construindo para si uma autoimagem de mulher empreendedora, pensava o museu como processo modernizador a atrair para si o grande público e a construir, a partir de um projeto educativo claro, a arte moderna no Brasil. O convívio entre os dois principais nomes do museu em sua primeira década de criação foi curto e conturbado. Embora com origens familiares e *habitus* de classe bastante semelhantes⁸, Niomar e Raymundo eram portadores de autoimagens, visões de mundo e de projetos de museu que não dialogavam e a ruptura iminente se daria em 1952, quando Castro Maya se afastaria definitivamente do museu e da disputa pelo MAM.

Neste sentido, 1952 marca o ano em que uma série de posições foi tomada por Niomar Moniz Sodré para apagar da história do museu a lembrança de Castro Maya e sua imagem de um lugar de memória do passado para constituição de identidade nacional. A reivindicação de construção da sede definitiva no Aterro do Flamengo, marcada por uma dura peleja de Niomar com a municipalidade, é um dos mais notáveis eventos a imprimir a marca de sua diretoria no museu. A nova sede, projetada por Afonso Eduardo Reidy, a se constituir como prédio que fosse referência estética para os passantes, se colocava como etapa fundamental na formação de um museu *para o público*. Do mesmo modo, se, até 1951, a marca do museu havia sido dada pela exposição permanente, enfatizando as doações e iniciativas individuais que havia tornado possível a coleção do museu, a partir do ano seguinte, a ênfase da instituição recairia sobre as exposições temporárias que passariam da média de duas por ano, entre 1948 e 1951, para uma média de mais de dez por ano no período que vai de 1952 a 1958. Assim, também a criação de

8. Também Niomar Moniz Sodré descendia de longa ascendência genealógica que remontava à fundação da Colônia. Segundo Flávia Bessône Corrêa, Maria de Teive Argollo, “descendente de dom Rodrigo Argollo, nobre castelhano que teria aportado na Bahia em 1549, na comitiva de Tomé de Souza, primeiro governador da província” (Corrêa, 2001).

uma escola para a formação de artistas se constituiria como parte fundamental do projeto do museu gerando repercussão imediata no circuito das artes do país.

Assim, a ideia de exposições temporárias e itinerantes, de uma cinemateca, de um departamento educativo parecia fazer eco a uma demanda de instituição que se aproximava do que vinha sendo entendido como um “modelo americano de museu” tanto por Valladares quanto mais tarde pela Unesco. De fato, o nome da instituição seria devedor do Museu de Arte Moderna nova-iorquino, fundado em 1929, e dos primeiros incentivos de Nelson Rockefeller à fundação do museu.

No entanto, a relação com o MoMA, mesmo que marcada pela ideia de filial carioca num primeiro momento, seria conturbada e, logo de início, Castro Maya se afastaria de seu congênere americano⁹. Também a relação de Niomar com os Estados Unidos passaria muito mais por doações individuais que institucionais e acabaria por fundar um museu com discursos semelhantes ao do MoMA, mas concepções bastante distintas daquelas que estavam em sua origem (Sant’Anna, 2011).

Interpretando a aproximação com o público de maneira bastante peculiar, o MAM estabeleceria, sobretudo com os artistas que estavam em seu entorno, uma relação de proximidade que levava ao pé da letra o discurso de modernidade e abertura para as vanguardas. No caso do MAM, a ideia de modernidade operava como horizonte possível que se havia de fazer e se associava à vanguarda, abrigando-a em seus cursos de formação e em suas salas de exibição, tornando possível a relação que dispensava mediadores. No caso do MoMA, a mesma ideia de modernidade era entendida como realidade objetiva que se dava a despeito dos sujeitos. A vanguarda havia de ser observada de distância segura, supondo a mediação de técnicos que a consagrariam em movimento *a posteriori*.

Não por acaso, portanto, nos anos seguintes, em que se poderia esperar um processo de rotinização institucional, a relação de proximidade com o público se radicalizaria, tomando rumos muito diversos daquele percorrido pelo MoMA nos anos de sua consagração.

Com efeito, ainda que o MoMA seja com frequência lembrado como difusor de técnicas curatoriais inovadoras¹⁰, sua relação com os artistas é bastante conturbada e a proximidade com o público e as vanguardas é, não raramente, colocada em questão.

9. Em outras ocasiões, mostrei que o financiamento esperado do MoMA de Rockefeller seria frustrado em ocasiões em que exposições foram orçadas a preços superiores àqueles que os diretores do MAM carioca estavam dispostos a pagar. O contato com Jean Cassou, então diretor do Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris, foi muito mais importante para a nova diretora do MAM.

10. Ver entrevistas de Anne D’Harnoncourt, Lucy Lippard e Walter Hopps a Obrist (2010).

Já em 1936, protestos foram organizados à época da exposição “Cubism and abstract art”, por artistas que se definiam como *American abstract artists* e um panfleto foi redigido para perguntar *How modern is the Museum of Modern Art?*. É, no entanto, na década de 1960 que os protestos se tornariam mais frequentes. Segundo Lucy Lippard, protestos contra o MoMA foram organizados “pelos direitos dos artistas”, “por não permitir que os funcionários se sindicalizassem” e, finalmente, “por negligenciar as mulheres artistas” (Lippard, *apud* Obrist, 2010, p. 246). Artistas e jovens críticos pareciam colocar em questão a autoridade do museu pelos mais diversos motivos.

Como se discutirá a seguir, o MAM, pelo contrário, na década de 1960, parecia justamente percorrer o caminho inverso e de mais a mais se aproximava do discurso dos artistas e dos jovens curadores.

A vitória do projeto de Niomar Moniz Sodr e e a d cada de 1960

A partir de meados da d cada de 1960, alguma coisa parece mudar na maneira de conceber as institui es museicas, indicando, no caso do MAM, um processo de radicaliza o das tomadas de posi o adotadas por Niomar Moniz Sodr e para romper com o modelo de museu proposto por Castro Maya    poca de sua funda o em 1948. Se, a partir de fins da d cada de 1960, a Unesco passava a propalar novos modelos para os espa os exhibit rios, tamb m aqui, onde o modelo do MoMA e do “museu americano” haviam sido intensamente discutidos – mesmo que n o identicamente transpostos (Sant’Anna, 2011) –, os ventos de maio de 1968 pareciam antecipadamente soprar.

De fato, o Museu de Arte Moderna passaria, no per odo, por um processo de intensa radicaliza o do projeto vencedor de Niomar e incorporaria ainda mais fortemente o discurso das vanguardas, rompendo com a ideia de basti o da alta cultura e abrindo definitivamente o museu a seu p blico. Se, desde 1951, Niomar Moniz Sodr e j  havia estabelecido uma pr tica museol gica de democratiza o do acesso ao museu, denotando constante preocupa o com sua frequ ncia¹¹ e com a renova o de exposi es, cursos e equipamentos, a partir de meados da d cada de 1960, uma s rie de eventos promovidos pelo museu tornaria a institui o protagonista de novos processos de ruptura na concep o dos espa os exhibit rios da cidade.

11. A t tulo de exemplo, Niomar teria intensa preocupa o com o acesso ao museu. Em carta a Zazi Monteiro de Carvalho de 30 de janeiro de 1952, diria ela: “Mas, justamente, o museu deve ficar aberto aos domingos para o pessoal do sub rbio, gente que n o vai   cidade nos outros dias, nem vai ao museu na segunda-feira e encontra a porta fechada, pode voltar na ter a ou na quarta”.

Com efeito, até 1978, ano do incêndio do museu e do conseqüente recrudescimento de sua importância, o MAM, com Frederico Morais à frente das principais de suas atividades, passaria a empreender crescentes esforços para aproximar instituição e vanguarda. Presente no quadro de funcionários do museu desde 1966, Frederico Morais seria figura central no período e, ao rememorar sua relação com a arte naqueles anos, dava claros indícios dos rumos que seriam tomados pelo MAM a partir de sua chegada:

Eu era bastante novo, mas comecei a perceber (...) que eu não queria ser somente um crítico de arte, que faz uma crítica que confere valores, mas um companheiro de aventura do artista. Essa primeira experiência da crítica como criação e não como julgamento mudou minha maneira de perceber as coisas. A partir daí, tentei teorizar sobre o caráter novo de crítica. A crítica tradicional não podia perceber as características novas da arte e era necessária uma crítica mais participativa. Isso foi no ano de 66: foi a minha despedida de Belo Horizonte e minha entrada em Rio de Janeiro¹².

Mesmo que *a posteriori* histórias de vida e trajetórias sejam frequentemente apresentadas de modo absolutamente linear com uma coerência que só a distância do tempo possibilita, fato é que a tentativa de pensar a crítica como criação pode ser uma chave de leitura da relação que Frederico Morais construiria com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Ao chegar ao MAM em agosto de 1966 para dar aulas e chefiar o departamento educativo do museu, Frederico Morais ia ao encontro de uma instituição que havia, na década anterior, se consolidado como espaço de reunião de movimentos culturais no Rio de Janeiro. Embora, em 1966, Niomar já houvesse se afastado da direção executiva do museu – ocupada à época por Maurício Roberto –, o MAM havia se constituído, desde o período de sua gestão, como espaço de formação de jovens artistas e de experimentação de novas formas e meios de expressão visual (Sant’Anna, 2004; 2011). Mesmo depois de sua saída, o museu havia institucionalizado uma agenda e práticas educativas que proporcionavam uma relação muito próxima com os artistas que faziam arte moderna na cidade.

No mês da chegada de Frederico Morais ao Rio, por exemplo, o MAM abrigava em suas salas de exibição a mostra “Opinião 66”. Desdobramento de “Opinião 65”, iniciativa organizada por Jean Boghici e Cères Franco no ano anterior e que marcara a memória daqueles que definiam os rumos da arte contemporânea então, a mostra construía no museu uma agenda de incentivo aos jovens artistas e ao discurso da ruptura. Havia sido, em “Opinião 65”, que os parangolés de Hélio Oiticica, vestindo os

12. Cf: entrevista de Frederico Morais a Gonzalo Aguilar publicada em 25/05/2008 em <http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=3279>, consultado em 10 de setembro de 2011.

passistas da Mangueira, invadiriam o MAM e que – apesar de rapidamente expulsos, com repercussão negativa para a instituição – seriam lembrados por Rubens Gerchman como “a primeira vez que o povo entrou no museu” (Gerchman, *apud* Morais, 1995). Embora a recepção de “Opinião 66” não tenha tido a repercussão da mostra anterior, a exposição ampliava o espaço para jovens artistas no museu. Após o então recente golpe de 1964, que colocaria o Brasil sob ditadura militar, artistas tomavam posição e passavam a constituir o que seria posteriormente definido pela história da arte como uma nova geração.

Já no ano seguinte, Frederico Morais passaria a intervir mais fortemente nos rumos do MAM, tornando-se um dos protagonistas da radicalização de posições que vinham sendo tomadas para a construção da imagem de um museu *moderno*. Concebida por Hélio Oiticica e aberta em 1967, “Nova objetividade brasileira” foi tentativa deliberada de repensar as diversas correntes de vanguarda depois do golpe de 1964 e estabelecer um divisor de águas que pudesse fazer surgir um grupo de artistas como movimento.

Segundo Morais, sua coluna no *Diário de Notícias* seria espaço fundamental de discussão dos rumos da exposição. Nela, seria publicada a “Declaração de princípios básicos da vanguarda” que precederia a abertura da mostra e seria assinada por Antônio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Lygia Clark, Lygia Pape, Glauco Rodrigues, Sami Mattar, Solange Escosteguy, Raymundo Colares, Carlos Zílio, Maurício Nogueira Lima, Hélio Oiticica, Anna Maria Maiolino, Renato Landim, Frederico Morais e Mario Barata. Na ocasião, seriam publicados oito princípios que definiam a vanguarda como fenômeno lato que não podia se vincular exclusivamente a nenhuma época e a nenhum país. Tratava-se de pensar a vanguarda como “posição revolucionária”, estendendo sua “manifestação a todos os campos da sensibilidade e da consciência do homem” e buscando “denunciar tudo quanto for institucionalizado”. Caminhando “no sentido de integrar a atividade criadora na coletividade”, a exposição buscava se aproximar do público e, se negava “a importância do mercado de arte em seu conteúdo condicionante”, adotava, ainda assim, “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” (Dias *et al.*, 2006, p. 149-150).

Mesmo que tenha se afastado do grupo à época da abertura da exposição, por discordâncias pontuais quanto ao número e à qualidade dos trabalhos, Frederico Morais encampava os princípios que, então, guiavam o grupo. Assumindo a crítica aos bastiões da alta cultura e aderindo à ideia de vanguarda, o crítico passava a abraçar o discurso de diluição das fronteiras entre arte e vida e fazia do MAM

ponta de lança das mudanças nas instituições museicas da cidade. Com efeito, com “Nova objetividade brasileira”, o museu se abria à crítica da vanguarda às instituições, a seu desejo de aproximação com o público, a seu desejo de ruptura revolucionária. Junto com Oiticica e um grupo de jovens artistas, Morais se tornava protagonista de um processo que de mais a mais incorporava o grande público aos museus.

A partir de 1968, quando o Ato Institucional nº 5 endureceu a censura e a repressão à opinião pública, passando a dar poderes extraordinários ao presidente da República e a suspender garantias constitucionais, a aproximação entre o museu e as vanguardas passou a tomar caráter de mais a mais político. De fato, a partir de 1968, a liberdade de experimentação tão enfatizada no discurso do MAM passaria a se identificar crescentemente com uma posição claramente contrária ao regime de exceção. Associado ao *Correio da Manhã* de Niomar, que se colocava como um jornal de oposição, o MAM passaria a ser cada vez mais alvo do controle e da vigilância do Estado. Na ocasião da exposição da delegação brasileira à Bienal de Paris em 1969, se passaria o que seria classificado por muitos como o mais grave incidente do museu com a censura. Quando a exposição já estava montada, com trabalhos que tomavam clara a posição com relação ao estado de coisas vigentes no país, a abertura da mostra foi impedida pelos militares. Seleccionada por júri formado por Niomar Moniz Sodrê, Mario Pedrosa, Frederico Morais, José Roberto Teixeira Leite, Walter Zanine, Ivan Serpa, Renina Katz, Roberto Magalhães, Anna Letycia, Pedro Escosteguy, Jackson Ribeiro, Humberto Francescchi, Armando Rosário, Marcos Konder Neto, a mostra apresentava *Eis o saldo* de Antonio Manuel e fotografias de Evandro Teixeira.

De um lado, tomando posição junto ao MAM e aos setores que tradicionalmente haviam apoiado o museu, Frederico Morais tomava partido das vanguardas, encontrando no experimentalismo uma tomada de posição política que paulatinamente associava o discurso da experimentação à liberdade civil. De outro lado, sua adesão ao discurso das vanguardas colocava em xeque as instituições, repensando o próprio lugar da crítica e do museu no embate com as autoridades instituídas.

Assim é que, em 1970, na mostra “Agnus Dei”, na Petite Galerie, *Inserções em circuitos ideológicos* foi apresentada por Cildo Meirelles, ao lado de obras de Thereza Simões e Guilherme Vaz. Convidado a fazer a crítica da exposição, Frederico Morais realizaria uma nova exposição a partir do que chamava “A nova crítica”. Nela, em lugar do texto crítico que tradicionalmente acompanharia os trabalhos, Morais realizaria obras-comentários aos trabalhos exibidos. À obra de Cildo Meirelles acrescentaria quinze mil garrafas vazias de coca-cola, fotos de um monge se autoimolando no Vietnã e textos bíblicos do Gênesis e Êxodo. A exposição, ameaçada de ser fechada

pela polícia, duraria uma noite e Frederico Moraes definiria o que entendia pela nova crítica dizendo que “não é mais possível qualquer julgamento. O crítico é hoje um profissional inútil.” Por oposição ao crítico que julgava, “limitando áreas de atuação, defendendo categorias e gêneros artísticos, o específico plástico”, Frederico Moraes sugeriria a crítica como criação e passava a perseguir a ideia de que a profissão podia e devia ser exercida como poética a ser realizada no mesmo meio do artista criador (Morais, 1995, p. 311-312).

Levando adiante a discussão, Frederico Moraes criaria, em janeiro do ano seguinte, juntamente com Waldemar Cordeiro, Roberto Pontual, Mário Barata e Maria Eugênia Franco, o Centro Brasileiro de Crítica de Arte. Assumindo posição claramente contrária à ABCA, braço brasileiro da Associação Internacional de Crítica de Arte, os cinco signatários passariam a enxergar na nova instituição um caminho para superar vias autoritárias de julgamento e conceitos totalitários. No documento de fundação do centro diziam eles:

Se, por um lado, em suas manifestações mais recentes, a arte, fazendo uso de novos suportes, inclusive tecnológicos, se torna essencialmente uma arte-crítica, por outro lado, o crítico, abandonando o distanciamento anterior, que dava à sua atuação caráter judicativo e autoritário, passa a desenvolver efetivamente uma crítica-arte [...]. (*apud* Moraes, 1995, p. 320)

Embora afirme hoje que, apesar da polêmica que causou, o CBCA “teve vida curtíssima e na realidade nada fez” (Morais, 1995), fato é que, a partir de 1971, Frederico Moraes passaria de mais a mais a responder aos trabalhos artísticos com críticas-arte, ou obras de artes visuais. De fato, eliminar o distanciamento seria uma constante no trabalho de Frederico de Moraes junto ao MAM. O ponto alto dos esforços de eliminação das distâncias, de aproximação do público e eliminação da autoridade aconteceria também naquele ano quando seriam realizados, entre janeiro e julho de 1971, os “Domingos de criação”.

Durante seis meses, nos últimos domingos de cada mês, os pilotis do Museu de Arte Moderna foram ocupados por atividades que iam muito além do escopo inicialmente proposto pelo departamento educativo do MAM, quando de sua fundação no início dos anos 1950. Se o ateliê livre havia marcado as primeiras iniciativas do museu, formando artistas a partir de um sentido de futuro na arte, os “Domingos de criação” marcariam um momento em que Frederico Moraes estendia o sentido da instituição. Entendendo que “todas as pessoas são inatamente criativas” e que “só não exercem essa criação se são impedidas de exercer ou por repressão política, ou por repressão paterna” (Morais, *apud* Coelho, 2010), Frederico Moraes abria as portas do MAM para

que o público em geral se debruçasse sobre a atividade artística, colocava em jogo critérios de artisticidade e as fronteiras que haviam impedido a entrada dos passistas da Mangueira no museu quatro anos antes. Os jardins do MAM se enchiam de um público que lotava a instituição para construir obras em diferentes suportes. Nos vídeos ainda hoje preservados na Cinemateca do Museu, artistas e anônimos estão absolutamente imersos em um mesmo tempo e espaço, num mesmo sentido de exercício da criação. Como diria Frederico Morais em recente entrevista, com os “Domingos de criação”, o MAM deixava de ser objeto das colunas sociais para se tornar notícia de jornal (Morais, *apud* Coelho, 2010).

Conclusão

Se 1971 é o ano de ápice do projeto de revisão da crítica de arte de Frederico Morais e os anos seguintes seriam anos de consolidação de sua ideia de crítica como arte, 1978 seria o ano de derrocada do museu. A progressiva onda de exílios que acompanhou a ditadura militar, esvaziando o mundo das artes brasileiras, foi acompanhada pelo incêndio que destruiu 90% do acervo da instituição e tornou impossível prever o que teria acontecido a partir da vitória da vanguarda no museu.

De um lado, Niomar Moniz Sodré já havia sido afastada do jornal que havia ajudado a construir o MAM. O *Correio da Manhã*, empastelado pelos militares, havia imprimido seus últimos exemplares em 1974, já arrendado aos irmãos Allencar que o deixaram falir. Os setores que haviam sido ligados ao MAM no período democrático se viam agora destituídos do mesmo poder que lhes havia possibilitado a abertura do museu trinta anos antes.

De outro lado, a radicalização do projeto da vanguarda começava a criar dissenso em setores que o haviam apoiado em sua gênese. Mario Pedrosa, por exemplo, que estivera absolutamente comprometido com o projeto do museu desde os primeiros anos da gestão de Niomar Moniz Sodré, parecia reticente com o futuro da arte de vanguarda. Em 1978, após o incêndio, Pedrosa proporia, em lugar do reerguimento do Museu de Arte Moderna, a fundação de um Museu das Origens em que estariam expostas as principais raízes da cultura brasileira.

Neste sentido, é impossível prever o que teria acontecido ao museu que ainda hoje vem tentando retomar a posição que, até 1978, o colocava à frente da produção contemporânea da arte brasileira. No entanto, fato é que o entendimento de que o destino das instituições museais é a abertura dos museus ao público se tornou lugar comum nas políticas para espaços expositivos da cidade nas décadas seguintes.

Em 1984, o Paço Imperial foi o primeiro centro cultural da cidade já inspirado nos parâmetros do Icom/Unesco, seguido de uma série de outras iniciativas que têm no Centro Cultural do Banco do Brasil, criado em 1989, o modelo de instituição exibitória voltada para a atração de grande público. Num momento de redemocratização, quando o fim da ditadura militar coincide com a crítica das autoridades e o discurso sobre o fim das utopias, parece fazer sentido a análise de Peter Bürger:

Uma arte não mais segregada da práxis vital, mas que é inteiramente absorvida por esta, perde – juntamente com a distância – a capacidade de criticá-la. (...) Mas nesse meio tempo, com a indústria cultural, desenvolveu-se a falsa superação da distância entre arte e a vida, com o que passa a ser percebido a contraditoriedade do empreendimento vanguardista. (Bürger, 2008, p. 107)

Com efeito, é possível que as consequências imprevistas da ação tenham acabado por conduzir o projeto crítico da vanguarda a um percurso em direção ao grande público, no qual museus e espetáculo, público e massas podem efetivamente se confundir.