

Frederico Morais, os Domingos da Criação e o museu-liberdade

Jessica Gogan

“Plano-piloto da futura cidade lúdica”, o Museu de Arte Pós-Moderna deve ser um laboratório de experiências, campo de provas visando à ampliação da capacidade perceptiva do homem, exercício continuado de liberdade.

Frederico Morais¹

Organizados pelo curador e crítico Frederico Morais, em 1971, no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro (MAM), onde era coordenador de cursos, os Domingos da Criação situando-se em meio às mudanças radicais na arte e cultura nos anos 60 e 70 e mantidos no auge da ditadura militar brasileira, tanto ampliaram os sentidos públicos da arte e educação com uma atitude de liberdade antropofágica quanto o próprio conceito de museu. Recuperar essa história experimental nos oferece uma oportunidade para construir novas narrativas e leituras das práticas híbridas que moldaram e informaram esses acontecimentos agora quase míticos. O que se segue entrelaça alguns “fios soltos”² contextuais e históricos no intuito de contribuir para uma tessitura genealógica dos Domingos e o que Frederico chamou “museu-liberdade”³ e assim refletir sobre seu legado no contemporâneo.

Museu / anti-museu: o jogo construtivo-antropofágico de escola / floresta

A cidade é a extensão natural do museu de arte. É na rua, onde o “meio formal” é mais ativo, que ocorrem as experiências fundamentais do homem. Ou o museu de arte leva à rua suas atividades “museológicas”, integrando-se ao cotidiano e fazendo da cidade (a rua, o aterro, a praça ou parque, os veículos de comunicação de massa) sua extensão natural, ou ele será um quisto.

Frederico Morais⁴

Para Xisto Tito da Silva, apresentado como “tipo *hippie* (aquele velhinho de cabelo branco)”, um operário de 59 anos do Rio Comprido, que participou em todos os

1 MORAIS, Frederico. Plano-piloto da futura cidade lúdica. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 6 de junho, 1970. Ver p. 268-270 desta publicação.

2 OITICICA, Hélio. Experimentar o experimental (1972). In: BRAGA, Paula (org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 346.

3 MORAIS, Frederico. Plano-piloto da futura cidade lúdica. Op. cit. (p. 271 desta publicação).

4 Ibid. (p. 170, desta publicação).

Domingos, quando entrevistado pela pesquisa por Frederico sobre os frequentadores do MAM no início dos anos 70, o museu era “um lugar onde se encontra liberdade”.⁵

Se, por um lado, tal liberdade dos eventos participativos dos Domingos era quase impensável na imaginação de seus fundadores, por outro, pode-se reconhecer uma semente de futuro na intuição e visão social de seu arquiteto como pulsação subversiva do mundo sobre a função do museu. Affonso Eduardo Reidy projetou o MAM em 1952, alinhado com a paixão da arquitetura modernista brasileira como uma caixa de vidro suspensa por pilotis, para o lado de fora, convidando os visitantes a se envolverem com as vistas das montanhas, do mar, da cidade e do mundo. A ideia era construir um museu, um jardim, uma escola e um teatro. Como um contraponto ao cenário espetacular do Pão de Açúcar e do Corcovado, a nova instituição foi concebida como um *campus* horizontal de "blocos" – Bloco Escola, Bloco de Exposições e Bloco de Teatro – em meio a jardins tropicais projetados por Roberto Burle Marx.⁶ O arquiteto viu seu projeto tanto como transformação do “antigo conceito de museu” quanto como criação de novas formas arquitetônicas, em que o “espaço fluente” vem substituir o “espaço confinado”.⁷ Assim também estimulando novos modos de ver.⁸ A horizontalidade arquitetônica sinalizou o desejo de assumir um programa não hierárquico, uma aspiração que, como Frederico observou, “funcione em contradição com a verticalização sociocultural inerente ao museu.”⁹ Assim o jogo construtivo-antropofágico das forças contraditórias entre “floresta e escola” enunciado por Oswald de Andrade¹⁰ como cerne híbrido da identidade brasileira revela-se nas dicotomias do horizontal/vertical, da

5 UNIDADE EXPERIMENTAL. Pesquisa sobre frequentadores do MAM, 1972-1973. Arquivo Frederico Morais. Ver item # 3 p. 247 e “Dimensionar o Museu” p. 301 desta publicação.

6 LE BLANC, Aleca. Palmeiras and Pilotis: Promoting Brazil with Modern Architecture. *Third Text*. Brazilian Art: Bursting on the Scene. 26(1):103-116, p. 106.

7 REIDY, Affonso E. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1953. In: BONDUKI, Nabil (org.). *Affonso Eduardo Reidy*. Lisboa: Blau; Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1999, p. 164. Série Arquitetura Brasileira.

8 CONDURU, Roberto. Razão em forma: Affonso Eduardo Reidy e o espaço arquitetônico moderno. *Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo*, 2(2005):24-37, 35, USP.

9 SMALL, Irene. “Ped-a-gog-y: How to do things with words”. Ensaio comissionado por ocasião do Seminário Internacional Reconfigurações do Público: Arte, Pedagogia, Participação, organizado pelo Núcleo Experimental de Educação e Arte, MAM RJ, 8 – 11 de novembro 2011.

10 ANDRADE, Oswald de. Manifesto pau-brasil (1924). In: *A utopia antropofágica*. Obras completas de Oswald de Andrade. São Paulo: Globo, 1990.

possibilidade democrática/elitismo funcional, do dentro/fora, e do museu/antimuseu; tensões tanto geradoras quanto desafiantes que permeiam a genealogia do experimental de uma potência de “museu-liberdade” no MAM.

Museu como laboratório, paralaboratório, escola

É que os “museus” de arte contemporâneos [...] São eles intrinsecamente casas, laboratórios de experiências culturais. Laboratórios imediatamente desinteressados, isto é, de ordem estética, a fim de permitir que as experiências e vivências se façam e se realizem nas melhores condições possíveis ao estímulo criador. O Museu, assim concebido, é a luva elástica para o criador enfiar a mão.

Mário Pedrosa¹¹

O museu como casa, laboratório e luva elástica se abre para o afeto, experimentação e a presença dos outros na vida da instituição. Aqui escrevendo em 1961, o crítico Mário Pedrosa já sinalizava a potência experimental do museu que os Domingos com sua plurissensorialidade e coletividade iriam radicalizar e ampliar. Na época, Pedrosa tinha sido profundamente afetado pelos ateliês de pintura e modelagem no Hospital Nacional de Psiquiatria Dom Pedro II (agora Instituto Nise da Silveira), um processo pioneiro de terapia ocupacional iniciado em 1946 pela psiquiatra Dr^a Nise da Silveira e facilitado pelo artista Almir Mavignier com o acompanhamento dos artistas Ivan Serpa e Abraham Palatinik. Além desse ambiente comovente, onde o afeto era fundamental como catalisador de criatividade, Pedrosa foi também impactado, bem como outros críticos, artistas e educadores da época, pelo livro do anarquista e poeta Herbert Read, *Education Through Art* (1943).¹² Pedrosa abraçava e encorajava a potência da educação através da arte e nos anos 50 contribuiu com diversos ensaios para pequenos catálogos publicados por ocasião das exposições no MAM dos ateliês de arte infantil de Ivan

11 PEDROSA, Mário. Catálogo da exposição “Hélio Oiticica: Projeto Cães de Caça” MAM RJ, 1961. In: ARANTES, Otilia (org.). *Mário Pedrosa: acadêmicos e modernos*. São Paulo: Edusp, 1998, p. 341. Textos Escolhidos III.

12 O impacto iniciou-se no Brasil com uma exposição de arte infantil organizada por Read, no Rio, em 1941. Segundo Frederico, foi vista como uma demonstração da “confiança no futuro” no meio da guerra. MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 173. Ver também: D’ANGELO, Martha. *Educação estética e crítica de arte na obra de Mário Pedrosa*. Rio de Janeiro: Nau, 2011, p.58

Serpa, nos quais também colaboraram Carlos Drummond de Andrade e Ferreira Gullar entre outros críticos.¹³

Para Niomar Moniz Sodré, presidente/diretora do MAM (1951-61, depois *ex officio*), o museu e a arte como agentes democráticos foram fundamentais para posicionar o Brasil para o futuro. Os modernos, como observa a socióloga Gláucia Villas Boas, iriam "arregaçar as mangas" e criar uma nova arte, sociedade e futuro.¹⁴ E, nesse sentido, o MAM se posicionou como um gerador institucional da modernidade.¹⁵ Aqui, a equação museu = memória é reconfigurada. Não se trata mais de um museu como um lugar onde a memória está alojada, mas sim produzida. Esse senso do museu como um sítio de criação e recepção veio (in)formar o DNA experimental do MAM. Sabrina Sant'Anna, em seu metucioso estudo sobre a fundação do museu, observa que é precisamente pela orientação para o futuro que o MAM se distinguiu do MoMA, o qual buscava negociar uma relação pedagógica entre arte e público no presente, em que o vetor da educação se movia para o passado, principalmente, pela apreciação estética.¹⁶

No MAM, temporariamente pelo menos, pode-se dizer que a hierarquia museu/escola e o modelo de apreciação/desenvolvimento foi invertida. Em vez da escola servir o museu, era o contrário.¹⁷ Escrevendo em *The School and Society* sobre seu modelo de escola de laboratório em Chicago, ativo entre 1896 e 1903, John Dewey conceituou esse potencial do experimental na relação escola/museu, sugerindo que "na

13 Por exemplo: PEDROSA, Mário e SERPA, Ivan. *Crescimento e criação*. Rio de Janeiro: MAM 1954. ARANTES, Otilia (org.). *Mário Pedrosa: forma e percepção estética*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 71-80.

14 VILLAS BOAS, Gláucia. Prefácio. In: PARRACHO SANT'ANNA, Sabrina Marques. *Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FGV editora, 2011, p. 13.

15 PARRACHO SANT'ANNA, Sabrina Marques. *Construindo a memória do futuro*. Op. cit., p. 321.

16 Ibid., p. 176-177.

17 Max Bill, artista suíço e ex-professor da Bauhaus, ficou tão entusiasmado com o projeto de Reidy que propôs aos diretores da MAM a criação de uma escola de design técnica para o Bloco Escola com base no modelo da Escola Ulm. (Ver: ZILIO, Maria del Carmen. "O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro". *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Banco Safra 1999, p. 9). O artista e designer argentino Tomás Maldonado e, também professor da Escola Ulm, criou o plano para a escola. (Ver: LE BLANC, Aleca. Palmeiras e Pilotis ... Op. cit. p. 110. Também: "Apêndice: Sobre Ulm". In: PARRACHO SANT'ANNA, Sabrina Marques. *Construindo a memória do futuro*. Op. cit., p. 256- 263. Embora não tenha sido realizado no MAM, as práticas pedagógicas da Bauhaus e Ulm permearam a primeira década do Bloco Escola. Eventualmente a Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi), inaugurada em 1962, e integrada à Uerj em 1975, baseia-se nesses planos iniciais.

escola ideal o trabalho de arte pode ser considerado como o das oficinas, passando pela alambique da biblioteca e do museu para entrar em ação novamente.”¹⁸ O museu como "alambique", como destilador e condutor, vinculado à escola oferece uma metáfora da sinergia potente para o papel do MAM desde a passagem do concreto para a arte neoconcreta e para as experimentações ambientais da década de 1960. Ainda mais, considerando que até 1967 e até a abertura do Bloco de Exposições, todas as exposições eram realizadas no Bloco Escola, incluindo Opinião 65, na qual Hélio Oiticica interrompeu a abertura com seus *Parangolés*, capas e estandartes reunindo um grupo de passistas da Mangueira, em um gesto artístico e sociopolítico, um ano depois do golpe militar de 1964. O colecionador Jean Boghici descreveu essa história agora mítica como: "Hélio Oiticica, Flash Gordon nacional. Não voa nos espaços siderais. Voa através das camadas sociais."¹⁹ É um momento-chave quando o experimental sai do museu-escola-estúdio-laboratório para o mundo. É também quando a experiência contemplativa individual da arte é invertida para uma vivência coletiva e participativa de *vestir e assistir*. Ao colocar uma capa, juntando-se à animação do meio, o sujeito tanto participa quanto observa o grupo participando. Aqui, o experimental é imersivo, experiencial, espacial e coletivo – um processo de dobras e redobras para dentro e para fora da subjetividade e objetividade, no que Oiticica chamou de "espaço intercorporal criado pelo mundo em seu desdobramento."²⁰ Aqui, não é mais um laboratório científico, nem escola ou museu, mas sim o corpo – individual e coletivo – que é o "alambique" motor do experimental.

É esse espírito do experimental corporal, do lúdico, da ruptura, do mundo, da escola em pleno voo que vai permear o museu-liberdade pilotado pelo Frederico. A partir da implantação da ditadura e, em particular, depois da imposição de restrições

18 DEWEY, John. *The School and Society*. New York: Cosimo, 2007, p. 104. Publicado originalmente em 1899.

19 Ver Ainda o Parangolé. *O Globo*. Rio de Janeiro, 16 de agosto, 1965. Artes Plásticas.

20 OITICICA, Hélio. Anotações sobre o Parangolé. In: BRETT, Guy et al. (orgs.). *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 1992, p. 93. Vários críticos comentam sobre esse ciclo "vestir/assistir" como tema/ação central para Oiticica tais como: CRANDAL, Jordan "(Notes on the *Parangolé*" In: BRAGA, Paula (org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. Op. cit., p. 150) e SMALL, Irene (Morphology in the Studio: Hélio Oiticica at the Museu Nacional. *Getty Research Journal*, 1 (2009):107-126, 118.

constitucionais do AI-5 em 1968, em tal clima de censura, esse espírito experimental não só adotará a plurissensorialidade das práticas pós-neoconcretas, mas também, como observa a curadora Fernanda Lopes, uma discussão de limites e categorias artísticas e debates sobre o papel dos artistas, críticos e instituições.²¹ Nesse sentido, o MAM se tornou como Pedrosa sugeriu um "paralaboratório" de múltiplas formas – desde a rede social vivida na cantina como ponto de encontro até a escola experimental abrigoando o que a artista Anna Bella Geiger chamou de interesse "extra-artístico" em educação.

À medida que as práticas de arte abraçavam as questões de participação, experiência e coletividade, o potencial da educação se tornou um espaço-tempo fértil para a experimentação artística. Dessa forma, o artista e crítico Luis Camnitzer sugere que, na América Latina, "a crença de [Paulo] Freire de que a leitura do mundo precede a leitura da palavra poderia ser tomada como um paradigma tanto para a arte conceitual quanto para o novo ensino progressivo".²² A alfabetização começa com o contexto do aluno. Assim também deveria ser para a arte. No cenário popular e subterrâneo do Brasil dos anos 60 e 70, esse "ler o mundo" tanto artístico quanto pedagógico, diante a ditadura militar, assumiria uma dimensão política em si. O crítico literário Roberto Schwarz em seu ensaio "Cultura e política, 1964-1969" observou que "o gesto didático [...] vibrava como *exemplo*, valorizava o que à cultural confinada não era permitido: o contato político com o povo".²³ Assim, o experimental em sua incorporação de gestos processuais do não objeto neoconcreto – o olfativo, o sensual, o tátil, o participativo – politizou-se, abrindo-se para o público, o coletivo e o pedagógico.

Nesse *Zeitgeist*, Frederico Moraes emergiu como figura central catalisando novas atuações e formas de pensar sobre arte, instituições e sociedade. Jornalista, Frederico mudou-se de Minas Gerais para o Rio, em 1966, e começou a escrever uma coluna de arte para o *Diário de Notícias*. Em 1968, ele organizou o evento Arte no

21 LOPES, Fernanda. *Área experimental: lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970*. Rio de Janeiro: Prestígio, 2013, p. 29.

22 CAMNITZER, Luis. *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Austin: University of Texas Press, 2007, p. 112.

23 SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política, 1964-1969: Alguns esquemas. As ideias fora do lugar*. São Paulo: Cia. das Letras; Penguin, 2014, p. 30. Ensaio Selecionados.

Aterro: um Mês de Arte Pública, tendo o jornal como parceiro de mídia.²⁴ Parte do porto recuperado e fundamental para a expansão modernista da cidade na década de 1950, o Aterro, como Frederico anota, pode ser considerado uma extensão do museu.²⁵ Destinado a trazer arte ao povo e, ao mesmo tempo, desmistificá-la promovendo a criatividade coletiva a céu aberto, o programa Arte no Aterro se tornou sinônimo de espírito de liberdade que meses depois seria desafiado pelas restrições constitucionais do AI-5. Enquanto muitos artistas e intelectuais foram para o exílio, para aqueles que ficaram, o MAM assumiria cada vez mais um papel fundamental como farol experimental. Para Frederico, que começou a dar aula no MAM em 1967, assumindo a coordenação de cursos em 1969 [até 1972 e depois, com a re-estruturação institucional, como coordenador da Unidade Experimental até 1973], o museu passou a ser o contexto para experimentar não só novas formas de arte, mas também, alinhando-se a Pedrosa, a educação como forma de revolucionar a sensibilidade.²⁶

Educação como espaço-tempo poético: Universidade de Arte no MAM e o Curso Popular de Arte

Espaço poético – qualquer linguagem a serviço do ético

Lygia Pape²⁷

Pouco depois de começar no MAM como coordenador dos cursos em 1969, Frederico cofundou o grupo Unidade Experimental junto com os artistas Luiz Alphonso, Guilherme Vaz e Cildo Meireles. Em um memorando para Maurício Roberto, diretor executivo do museu na época, Moraes descreve o papel da Unidade dentro do Departamento de Cursos como "um tipo de laboratório pedagógico".²⁸ Funcionando como "uma extensão dos cursos do MAM", o grupo atuaria como um "laboratório de vanguarda" que compreendia "artistas, músicos, cientistas, críticos de arte, professores

24 Ver Cronocolagem: Os Domingos das Criação, p. 236 nesta publicação.

25 MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: A crise na hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p. 65.

26 Frederico sempre enfatiza essa "revolução de sensibilidade" e a influência de Pedrosa no seu trabalho. Ver: PEDROSA, Mário. *Arte e revolução. Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16 de abril, 1957.

27 PAPE, Lygia. Depoimento. *Eat me: a gula ou a luxúria?* 21 de abril de 1976. In: BORJAS-VILLEL, Manuel J. e VELÁZQUEZ, Teresa (curadores). *Lygia Pape: espaço imantado*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012, p. 372.

28 MORAIS, Frederico. Um laboratório de vanguarda. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 15 de outubro, 1969. *Artes Plásticas*.

universitários e estudantes". A Unidade não estava interessada em experiências tecnológicas, mas na "mente" usando "apenas o corpo" para "abrir e afiar a percepção".²⁹ No mesmo ano, Moraes, também em um memorando para Roberto, descreveu seu papel de coordenador de cursos e apresentou seus planos para o próximo ano, incluindo o objetivo de longo prazo de inaugurar "a Universidade de Arte no MAM". Com o início desse processo, ele reestruturou os cursos do museu mudando a ênfase de formação técnica para um enfoque conceitual e experimental criando Ateliês Livre de Arte e estabelecendo duas novas iniciativas em particular: 1) Cultura Visual Contemporânea - curso de oito meses dedicado à cultura visual contemporânea integrando design, tecnologia, comunicação e semiótica; e 2) Curso Popular de Arte - curso de arte gratuito oferecido aos domingos. O memorando também observava que o departamento desenvolveria de forma pioneira: cursos para funcionários, tanto os que trabalhavam em exposições quanto os guias; criaria audiovisuais; trabalharia em colaboração com a Secretaria de Educação e Cultura e elaboraria programa de conferências e cursos para bibliotecas locais, centros comunitários, sindicatos e faculdades nas periferias e subúrbios da cidade, incluindo "aulas práticas em praças públicas".³⁰ Como Frederico sinalizou no "plano-piloto da futura cidade lúdica", conceito inicialmente lançado no IV colóquio da Associação Brasileira de Museus de Arte em 1969, em sua opinião, "o museu de arte pós-moderna" poderia ser um programador de atividades que poderia se estender por toda a cidade.³¹

Tanto na sua potência de extensão quanto em modalidades internas, o museu pós-moderno pode se radicalizar numa relação mais porosa de dentro e fora. Em meio a essas iniciativas, o Curso Popular de Arte (1969-1972) surgirá como um rico caldeirão misturando o social e o popular com a arte experimental e o ativismo educacional. O curso começou em março de 1969 com palestras como "A necessidade da arte", de Frederico Moraes ou "Como nasce uma pintura?", com o artista Sérgio Campos Mello.

29 MORAIS, Frederico. MAM: Comunicação interna para Maurício Roberto. Rio de Janeiro, 5 de outubro, 1969. MAM Cursos: Gestão e coordenação 1969, Acervo MAM RJ.

30 MORAIS, Frederico. MAM: Comunicação interna para Maurício Roberto. Rio de Janeiro, 6 de março 1969. MAM Cursos: Gestão e coordenação 1969, Acervo MAM RJ.

31 MORAIS, Frederico. Plano-piloto da futura cidade lúdica. Op. cit. (p. 268-271 desta publicação).

Posteriormente, os programas envolveram uma dimensão mais sociocultural e experimental, geralmente organizada em blocos de mês com temas específicos. Os jornais na época informavam que o curso fazia parte da política de "democratização e divulgação da arte" do MAM, que havia começado no ano anterior com entrada gratuita aos domingos para exposições e com as feiras de arte promovidas pela Associação Internacional de Artistas Plásticos.³² Frederico observa que o MAM estava aberto a um amplo público carioca como se fosse uma espécie de "cultura maracanãzinho", abraçando o espírito popular do famoso estádio de futebol do Rio numa escala afetiva e diminutiva.³³

Misturando a energia da contracultura do tropicalismo e o legado ativista do Centro Popular de Cultura do início da década de 1960, o curso ganhou um "apetite" para o popular, como observou o cineasta Carlos Diegues (Cacá Diegues) em relação ao cinema novo³⁴ – experimentando o cotidiano, o político e o participativo, fundamentalmente entrelaçados na busca de novas formas e formatos. Em 1970, particularmente em sintonia com a participação e a vitória do Brasil na Copa do Mundo daquele ano, o curso enfatizou os temas brasileiros a partir dos principais pensadores que exploravam questões sociopolíticas, tradições etnográficas e antropologia cultural, além de palestras sobre música contemporânea brasileira, cinema, teatro e literatura.³⁵

O espírito da experimentação também floresceu em outros cursos. Frederico descreve o impulso experimental do momento como um constante “turbilhão de ideias” em que ele andava pensando em “ocupar todo espaço e tempo” do museu – cursos à

32 MAM quer aproximar o povo da arte plástica em geral. *A Notícia*. Rio de Janeiro, 9 de junho, 1969; O MAM do Rio inova. *O Estado de São S. Paulo*. São Paulo, 12 de outubro, 1969. PEDROSA, Vera. Feira e outras. *Correio de Manhã*. Rio de Janeiro, 8 de setembro, 1968. Segundo Caderno.

33 MAM: Como você vê, o MAM é, de fato, um maracanãzinho cultural [release]. Rio de Janeiro, [1970] 8.f.; MAM Cursos: Gestão e coordenação, 1970, Acervo MAM RJ.

34 ROCHA, Eryk (dir.). *Cinema novo*. Filme documentário. FM Produções, 2016.

35 As quatro aulas inaugurais do 1º semestre de 1970 do Curso Popular da Arte foram: “A cultura brasileira e a renovação artístico”, com Pessoa de Moraes, 8/03; “Fundamentos folclóricos da cultural brasileira”, com Edson Carneiro, 15/03; “Cultura brasileira uma perspectiva sociopolítica”, com Hélio Jaguaribe, 22/03; “Por uma visão antropológica da cultura brasileira”, com Roberto da Matta, 29/03. MAM: *Curso Popular de Arte*. [programação]. Rio de Janeiro. [1970] 1 f.; MAM Cursos 1970/187, Acervo MAM RJ.

noite, fins de semana e do lado de fora.³⁶ As abordagens pedagógicas estabeleceram relações horizontais entre professores e alunos, formas de arte desmaterializadas e uma espécie de educação-deseducação e a própria cidade como um contexto criativo. Frederico propunha levar estudantes para supermercados para explorar ideias sobre *pop art* e fazer viagens a lugares de construção para discutir *land art* e pedir respostas criativas e artísticas para os temas de seus alunos. Outro curso/ateliê importante chamado Atividade/Criatividade, de Anna Bella Geiger, Lygia Pape e Antonio Manuel se centrava em atividades experimentais baseadas em processos fora da sala de aula com o objetivo de criar uma "comunidade de criação" com os estudantes.³⁷ Frederico enfatizou que os cursos não isolarem dos problemas estéticos do momento cotidiano e político. O importante era "agir" no mundo.³⁸ Nessa ecologia mutuamente enriquecedora do experimental, pedagógico e popular, junto com os interesses artísticos em questões de participação e democratização, novos materiais e formas de suporte, assim como o uso da cidade e o museu, nasceram os Domingos da Criação – eventos artístico-pedagógicos participativos, que aconteceram nos jardins do MAM entre janeiro e agosto de 1971.³⁹

Domingos da Criação: “O museu é a reeducação do homem”⁴⁰

Firmava-se a convicção de que vivo e poético, hoje, é o combate ao capital e ao imperialismo. Daí a importância dos gêneros públicos, de teatro, afiches, música popular, cinema e jornalismo, que transformavam este clima em comício e festa, enquanto a literatura propriamente saía do primeiro plano.

Roberto Schwarz⁴¹

36 Diversas conversas com a autora 2015-2017.

37 MAM. *Atividade/Criatividade* [release]. Rio de Janeiro [12 janeiro – 25 fevereiro? 1971] 1.f. MAM Cursos 1971/193, Acervo MAM RJ.

38 *Jornal do Brasil*. Arte sem bloqueio em curso de férias. Rio de Janeiro, 11 de janeiro, 1971.

39 A série no início era chamada Arte no Domingo. MORAIS, Frederico. Atividade/criatividade. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 12 de janeiro, 1971. Em vários *releases* é apresentada como parte do Curso Popular de Arte. Ver o importante levantamento dos cursos e eventos realizados pelas Pesquisa e Documentação do museu. VARELA, Elizabeth Catoia [coord.]. *Trajetória: cursos e eventos*. MAM RJ, 2016, p. 23. Com *O tecido do domingo* a série começa a ser chamada Domingos da Criação.

40 MORAIS, Frederico. O museu é a reeducação do homem. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 2 de abril, 1971. Artes Plásticas.

41 SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política, 1964–1969...* Op. cit., p. 31.

Organizados por Frederico, os seis acontecimentos que integraram os Domingos da Criação envolveram artistas como Antonio Manuel, Carlos Vergara e João Goldberg, bem como outros que atuavam em várias modalidades criativas na época, como o diretor de teatro Amir Haddad e os dançarinos/coreógrafos Klauss e Angel Vianna. Frederico viu os Domingos como uma oportunidade para nivelar uma crítica marxista da noção burguesa de entretenimento dominical e reconfigurar o lazer e a não atividade, com base na noção de Oiticica de uma experiência criativa ativa e aberta de "crelazer".⁴² Cada domingo teve um material/conceito particular que determinou a natureza das atividades (papel, fio, tecido, terra, som e corpo), enfatizando a simplicidade dos materiais e o tátil, o corporal e o coletivo, além de títulos afetivos, tateando o que Frederico chamou da "tessitura" do domingo, fazendo das palavras um conceito/convite – *Um domingo de papel, O domingo por um fio, O tecido do domingo, Domingo terra a terra, O som do domingo, O corpo a corpo do domingo*. A ideia era demonstrar que qualquer material poderia ser usado para fazer arte e também posicionar uma subversão antropofágica, em que o uso do lixo como material criativo faria uma crítica à industrialização subvertendo a imagem instável de uma nação em desenvolvimento com uma promoção da precariedade.⁴³ A arte era promovida como uma atividade não como um objeto. O que mais importava, observou Frederico, era o processo.⁴⁴

Como crítico de arte do *Diário de Notícias*, Frederico promoveu ativamente os Domingos através de seus textos, educando os leitores sobre as formas de arte emergentes, as relações entre artistas e públicos e as novas formas de pensar sobre os museus. No primeiro trimestre de 1971, ele publicou nove matérias e dois artigos discutindo os Domingos no *Diário de Notícias*, juntamente com inúmeros artigos em outros jornais e revistas que o citam. Cabe ressaltar seu duplo papel de crítico e organizador, quase impensável hoje em nosso contexto contemporâneo hipermidiático.

42 OITICICA, Hélio. Crelazer. In: BRET, Guy et al. *Hélio Oiticica*. Op. cit., p. 132-138.

43 MORAIS, Frederico. Um domingo de papel. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 23 de janeiro, 1971. Artes Plásticas.

44 Entrevista com Renata Wilner, 12 de março, 1997. In: WILNER, Renata. "A experiência dos Domingos da Criação no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro". Dissertação de mestrado. Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997, p. 65.

Sua atuação crítica era fundamental na formação de opiniões e percepções públicas tanto dos Domingos quanto do próprio MAM nesse período. Embora rejeitados pela maioria dos críticos de arte da época, como observa Frederico, os Domingos atingiram uma dimensão midiática (e um sentido de um outro horizonte de ação estética), saindo das páginas de arte e cultura para se tornar “um fato jornalístico da cidade”⁴⁵ – como aponta a pesquisadora Anna Maria Maia no seu estudo sobre arte brasileira e suas intervenções na mídia, um gesto radical de “desaparecer da cobertura de cultura” por apostar em um “reaparecer como fato social”.⁴⁶

Os Domingos também se aproximaram do verão e do espírito de vida cultural ao ar livre do Rio. Aqui, os jardins do museu tornaram-se não apenas praças públicas mas suportes sociais para telas gigantes e coletivas. Cada domingo, das 9 às 19h (encerramento mais cedo no inverno), engajou diversos artistas da época com aqueles que já davam cursos no MAM, além de outros colaboradores e grupos. Morais enfatizou a sinergia experimental entre os cursos e os Domingos em várias entrevistas.⁴⁷ Carlos Vergara e Paulo Roberto Leal, por exemplo, ofereceram o curso Papel e Criatividade após o primeiro Domingo, e Antonio Manuel já estava envolvido no curso Atividade/Criatividade.⁴⁸ Outro elemento-chave foi o envolvimento de várias indústrias para colaborar com a doação de materiais, tais como, jornais e revistas antigas, fios e bobinas, retalhos de tecido, areia e argila. Anárquicas e lúdicas, as imagens registram uma espécie de euforia coletiva de adultos e crianças literalmente nadando em resmas de papel ao fazerem as danças rituais brincantes com tecidos. Igualmente ricas são as imagens dos indivíduos concentrados em atividades específicas, que podem ser vistos totalmente absorvidos pela seriedade do fazer artesanal-conceitual, seja um crochê ou modelando argila, criando roupas de retalhos ou colagens de revistas. Ao capturar este espírito a documentação desempenhou um papel extremamente importante. Cabe

45 Coelho, Guilherme (dir.). *Um domingo com Frederico*. Filme documentário. Matizar, 2011.

46 MAIA, Anna Maria. 1971-85 Pela redemocratização, um outro lugar; desaparecer da cobertura de cultura e reaparecer como fato social. In: MAIA, Anna Maria. *Arte-veículo: intervenções na mídia de massa brasileira*. São Paulo; Recife: Circuito; Aplicação, 2016, p. 150-170.

47 Em MAM. *Jornal de Tarde/O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 23 de abril, 1971.

48 Ver as entrevistas com Anna Bella Geiger e Antonio Manuel nesta publicação, p. 196-199 e p. 204.

recordar que Frederico tenha inaugurado em 69 o Curso Cultura Visual Contemporânea que o artista, também professor no MAM na época, Maurício Salgueiro brincando dizia ser “vestibular” para a Esdi.⁴⁹ Entendendo a importância da produção de registros visuais, Frederico convidou Beto Felício, que, por sua vez, estendeu o convite a Raul Pedreira para, junto com ele, criar a principal memória fotográfica dos eventos (lindamente ilustrada na *Coleção poética do experimental*). Em seu ensaio/relatório, nesta publicação, “Cronocolagem”, Frederico detalha cada domingo, anotando os artistas e colaboradores envolvidos e descrevendo suas atividades, também refletindo sobre os antecedentes e desdobramentos da série.

Ao mesmo tempo que os Domingos reverberavam na mídia conquistando sua identidade visual própria, ressalta-se o uso do termo “manifestação” de forma muito aberta em várias matérias sobre os eventos, um fato curioso diante do auge da repressão militar. É importante lembrar das restrições constitucionais do AI-5, que proibiam protestos e reuniões políticas. Pode-se reconhecer o risco que o MAM corria pelo posicionamento público e/ou que deliberadamente se imaginava protegido por uma imunidade criativa.⁵⁰ No entanto, incidentes anteriores, como quando os militares impediram a abertura da exposição da representação brasileira da Bienal Pré-Paris, programada para abrir no MAM em maio de 1969; eles literalmente entraram nas galerias, contradizendo, de maneira explícita, essa condição intocável do museu. Na verdade, Maurício Roberto mais tarde refletiria que foi depois desse momento que o museu começou a ter uma conotação subversiva e, a partir de então, uma patrulha militar passou a estar sempre estacionada na frente do prédio.⁵¹ Como então, em plena luz do dia, por assim dizer, era possível apresentar as “manifestações” de arte tão abertamente? Frederico menciona alguns incidentes, mas não há nada que indique que

49 Entrevista com a autora, 24 de agosto, 2017.

50 MAM. Carta de Maurício Roberto [carta]. Rio de Janeiro [1971]. MAM Cursos: Coordenadoria e Gestão, 1971. Acervo MAM RJ e MORAIS, Frederico. Um domingo de papel. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 23 de janeiro, 1971.

51 Maurício Roberto apud CALIRMAN, Claudia. *Brazilian Art Under Dictatorship*: Antonio Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles. Durham; London: Duke University Press, 2012, p. 24.

os Domingos tivessem sido ameaçados em termos de censura ou fechamento.⁵² Será que sendo apresentados como aulas criativas poderia tanto protegê-los quanto politizá-los? Pode ser, como Schwarz sugeriu do teatro de Augusto Boal na época, que "onde Boal brinca de esconde-esconde, haja política; onde faz política, exortação".⁵³ Dessa forma, apesar do contexto de repressão, as chamadas públicas dos Domingos como "aulas" mesmo sendo "manifestações" poderiam ter criado o verniz de segurança que, dado o contexto da época, tanto de forma inconsciente quanto consciente, criou a possibilidade da subversão lúdica como linha de fuga para dar lugar à expressão coletiva e política da liberdade. Nesse sentido, *O tecido do domingo* talvez tenha sido o mais comunal e ritualístico da série. Frederico argumentou que, embora seja rico e vital envolver os artistas para criar e fazer as coisas na frente do público, o que é mais revolucionário, e aqui baseado no trabalho do diretor de teatro e ativista francês Jean Jacques Lebel e do Living Theatre dos vanguardistas americanos Julian Beck e Judith Malina, é quando a cultura é criada dinâmica e coletivamente pela energia humana imersa na criação gratuita, observando que "essas atividades teriam sentido se não fossem privilégio de uma pessoa, de uma casta e, sobretudo, de uma classe".⁵⁴ Como Frederico assinala "no fazer criador todos se confundem".⁵⁵ Um colaborador-chave aqui foi o diretor de teatro Amir Haddad e seu grupo A Comunidade. Misturando movimentos coreografados e improvisados com a música de Jimi Hendrix e até com a missa folclórica argentina *Misa Criolla*, a coletividade performática em torno dos pátios e jardins do MAM lembrava os *Parangolés* de Oiticica e também o *Divisor* de Lygia Pape (um grande tecido branco com fendas envolvendo um corpo coletivo de mais de 100 pessoas realizada no MAM em 1968).⁵⁶

52 Diversas conversas com a autora entre 2015 e 2017. Beto Felício, que fotografou os eventos, também falou que se tivesse acontecido algo ele teria fotografado. Entrevista junho 2017.

53 SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política, 1964-1969...* Op. cit., p. 36.

54 MORAIS, Frederico. *A criatividade liberada: domingo, terra-a-terra*. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 27 de abril, 1971. Segundo Caderno. Aqui Frederico se refere ao livro de Jean Jacques Lebel, *Living Theatre: entretiens Julian Beck et Judith Malina* (Paris: Pierre Belfond, 1969).

55 Além do título do texto de Frederico neste livro "no fazer criador todos se confundem" pode ser lido: MORAIS, Frederico. *A crise da vanguarda no Brasil*. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 106.

56 *O Globo*. Som de Hendrix faz domingo do Museu virar happening. Rio de Janeiro, 29 de março, 1971.

Apesar da atmosfera festiva dos Domingos, Frederico observa que alguns criticaram o que viram como um desperdício de fio e tecido (especialmente o pessoal de limpeza e segurança da MAM). *Domingo terra a terra* e seu material básico de areia, terra e argila aliviaram tais preocupações, com a exceção do problema da limpeza. Enquanto as atividades eram mais discretas e distribuídas do que a coletividade do domingo anterior, o espírito criativo foi mantido, optando por várias ações artesanais-conceituais. Um repórter que chega ao MAM lembra encontrar as palavras "Arte-Liberdade" escritas no pátio principal.⁵⁷ Outro aponta para um cartaz instrucional preso à parede pelo restaurante:

Manifest(a)ção
Ação extinta
Obra de arte = pensamento
Pensamento = ação
Obra de arte = esclarecimento e iniciar à ação⁵⁸

No mesmo fim de semana, Morais publicou um artigo importante no suplemento dominical do *Diário de Notícias* (também publicado no *Jornal do Brasil*), apontando antecedentes artísticos como a *arte povera* e *land art*, bem como questões vitais na época sobre as sinergias entre arte/vida. O artigo também observa influências tais como Oiticica e a instalação participativa de Nelson Leirner *Playground*, que já haviam trazido o brincar e a areia para os pátios do MAM em 1969.⁵⁹ Mais tarde, Morais assinala a participação dos artistas e críticos Osmar Dillon, Roberto Pontual e Paulo Fogaça entre outros. Mas nesse artigo ele não destaca a participação de nenhum artista específico.⁶⁰ Pelo contrário, a série é apresentada como uma forma de pedagogia expandida:

A série Domingos da Criação não constitui um novo "ismo", escola ou movimento. Sendo uma proposta da Coordenação de Cursos do MAM tem um caráter mais didático e pedagógico, educativo no sentido mais amplo. As manifestações visam liberar em cada um sua própria criatividade, desenvolver a imaginação a partir do obrar, da atividade.⁶¹

57 *O Globo*. Domingo terra a terra leva muita gente ao MAM. Rio de Janeiro, 26 de abril, 1971.

58 *Correio da Manhã*. Um domingo terra a terra. Rio de Janeiro, 27 de abril, 1971.

59 MORAIS, Frederico. A criatividade liberada: domingo, terra a terra. Op. cit. MORAIS, Frederico. A terra da criação. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 25/26 de abril, 1971. Caderno B.

60 Texto para a exposição *Domingos da Criação*, MAM RJ, outubro 2010.

61 MORAIS, Frederico. A criatividade liberada: domingo, terra a terra. Op. cit.

Os últimos domingos da série – *O som do domingo* e *O corpo a corpo do domingo* – mostravam-se como mais um novo desdobramento dessa criatividade. Em contraste com os quatro eventos anteriores, em que o material foi fornecido – papel, fio, tecido ou terra –, agora o museu só ofereceu o local, espaço e tempo para que o público exercesse sua criatividade. No meio da música e experimentações sonoras, Frederico reflete que nas entrelinhas *O som do domingo* criou tanto um contexto de festa quanto de grito para a angústia política do momento.⁶² Esse domingo parece ter sido o mais frequentado por um público bem diversificado. Uma reportagem da época sugere um comparecimento de mais de 6.000 pessoas, e Frederico em várias entrevistas informa um atendimento de aproximadamente 10.000 visitantes ao longo do dia.⁶³ As imagens dessa efervescência foram incluídas numa exposição de fotografias dos eventos, organizada como prática de incluir os registros dos Domingos prévios como parte da programação. A exposição foi divulgada com o sexto evento juntamente com os planos para a continuação da série.⁶⁴ Observam-se com *O som do domingo* e o que acabou sendo o último da série, *O corpo a corpo do domingo*, os desafios e limites da desmaterialização do objeto da arte para uma possível relação radical com a vida, onde o próprio corpo é tomado como foco de um laboratório sensível de subjetividade e coletividade. Assim como a curadora Júlia Rebouças anota em relação aos Domingos: “a experiência de liberdade poderia ser vivida, então no corpo, pelos sentidos.”⁶⁵

Os sentidos dos Domingos: para uma curadoria ao avesso

Creio mesmo que o que vocês estão propondo é algo que não se pode contar em termos de hoje. É uma proposta para o futuro.

62 Diversas conversas com a autora, 2015-2017.

63 Entrevista com Renata Wilner. In: WILNER, Renata. “A experiência dos Domingos da Criação no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro” Op. cit., p. 76. No entanto, não há registros oficiais para corroborar esses números.

64 *O Globo*. MAM mostra os Domingos da Criação. Rio de Janeiro, 12 de agosto, 1971. Frederico tinha planos para mais dois domingos *É a lei: domingo de madeira* e *Texto contexto do domingo* que não aconteceram. Ver Cronocolagem, p. 295 nesta publicação.

65 REBOUÇAS, Júlia Maia. “Eis a arte: a atuação do crítico, curador e artista Frederico Moraes”. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes. Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2017, p. 289.

Experimental, desmaterializado, livre, *hippie*, palco e *playground* – os Domingos podem não ter feito gestos políticos abertos, mas certamente operaram como "exercícios" vitais de "crelazer" e coletividade em um momento cultural-chave, oferecendo diferentes modelos de arte, museus, educação e espaços públicos. Um ano antes do primeiro domingo, Frederico analisou a arte brasileira da época como "arte-guerrilha" no artigo "Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra". Vários meses depois, em abril de 1970, organizou o evento *Do corpo à terra*, juntamente com a exposição "Objeto e participação", que ocorreu no parque municipal e no Palácio das Artes de Belo Horizonte. Esses se tornaram notáveis eventos de vanguarda abrangendo um espírito antiarte que o crítico definiu como a "arte do nosso tempo". Ele reflete mais tarde que o texto da exposição pode ser visto como um manifesto do período:

Situações, eventos, rituais ou celebrações – a arte não se distingue mais, nitidamente, da vida e do cotidiano [...] a vida que bate no seu corpo – eis a arte. O seu ambiente – eis a arte. Os ritmos psicofísicos – eis a arte. A vida intrauterina – eis a arte. A suprassensorialidade – eis a arte. Imaginar – eis a arte. O pneuma – eis a arte. A apropriação de objetos e de áreas – eis a arte. O puro gesto apropriativo de situações humanas ou vivências poéticas – eis a arte.⁶⁷

Situações abrem possibilidades. Na "guerra oficial da arte", existem posições definidas. Na arte-guerrilha, no entanto, todos são guerrilheiros e iniciadores. Aqui, o artista, o público e o crítico "mudam continuamente de posições".⁶⁸ Em paralelo à "guerrilha" de sua nova crítica, apostando em outras formas mais livres e artísticas da crítica da arte, com o evento *Do corpo à terra*, Frederico abraçou de forma pioneira uma curadoria artístico-poética, embora o termo curador não estivesse em uso ainda, convidando artistas para realizar um trabalho *in situ*, agora uma prática comum, mas na época uma proposta totalmente nova. Os Domingos desafiavam mais ainda essa arte-

⁶⁶ Frederico Moraes entrevistou participantes em dois dos Domingos (*O tecido do domingo* e *Domingo terra a terra*) e incluiu breves citações em uma das suas colunas. MORAIS, Frederico. O repórter da criação. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 30 de março, 1971. Artes Plásticas.

⁶⁷ MORAIS, Frederico. *Do corpo à terra*. In: SEFFRIN, Silvana (org.). *Frederico Moraes*. Rio de Janeiro: Funarte, 2001, p. 118.

⁶⁸ MORAIS, Frederico. O corpo é o motor da obra. *Artes Plásticas*. Op. cit., p. 26.

guerrilha, misturando arte, educação, festa e manifestação com “sua verve, sua gíria, sua tendência à gozação e à avacalhação”, uma atitude que Frederico atribuiu ao espírito tropicalista. Mas como ele diz “uma criatividade capaz de tudo integrar, reaproveitar, transformar”.⁶⁹ Assim, se para Frederico, o audiovisual reúne “dois caminhos diferentes, o ensino e a crítica”, os Domingos podem representar tanto um *site specific* quanto uma aula pública.⁷⁰ Um movimento duplo e simultâneo que o curador/educador Luiz Guilherme Vergara chama “escola de arte pública e escola pública de arte.”⁷¹ Nesse processo, Frederico, como a curadora Cristiana Tejo sugere, forjou uma pedagogia “entrelaçada com sua militância crítica em busca de novos parâmetros de julgamento e leitura da nova arte, novas lentes para se enxergar uma nova arte.”⁷² Como os *Parangolés* de Oiticica, essa nova arte e nova pedagogia precisavam mergulhar nas dobras e redobras de vestir e assistir, inseparáveis umas das outras e do processo em si – uma curadoria que experimenta, organiza e habita as tensões experienciais de subversão das dicotomias: dentro e fora, teoria e prática, arte e educação, observação e participação, instituição e anti-instituição. Podemos, nesse sentido, como sugere a curadora Clarissa Diniz em reflexão sobre os Domingos em relação à tendência internacional mais recente da “virada educacional na arte e curadoria”, perguntar se os eventos não seriam uma contribuição brasileira nesse debate oferecendo o que poderia ser chamado de “uma curadoria e educação pós-neoconcreta?”⁷³ Ou mais: como esse “todos se confundem” ou “se vestir e assistir” poderia oferecer um nó gerador de reversões e possibilidades poéticas, uma “curadoria ao avesso” que desafia e reconfigura as relações entre arte, educação, público,

69 MORAIS, Frederico. A crise da vanguarda. *Artes Plásticas*. Op. cit., p. 97-98.

70 MORAIS, Frederico. A crítica. *Artes Plásticas*. Op. cit., p. 51.

71 VERGARA, Luiz Guilherme. Escola pública da arte x escola de arte pública – irradiações e acolhimento. *Concinnitas* 12, vol. 1(18):99-111, junho 2011.

72 TEJO, Cristiana Santiago. “A gênese do campo da curadoria da arte no Brasil: Aracy Amaral, Frederico Moraes, Walter Zanini”. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, 2017, p. 185.

73 DINIZ, Clarissa. Recompensas e brisas: reflexões e dúvidas. Ensaio comissionado por ocasião do Seminário Internacional Reconfigurações do Público: Arte, Pedagogia, Participação, organizado pelo Núcleo Experimental de Educação e Arte, MAM RJ, 8 – 11 de novembro 2011.

instituição, pesquisa e crítica em práticas horizontais de fazer, ouvir e refletir?⁷⁴ Tal curadoria exploraria uma capacidade da arte de atuar como um dispositivo epistemológico e ontológico, convidando-nos a experimentar e ocupar, o que Anna Bella Geiger destacou na época de potência do MAM como ambiente para “a relação artista-obra-público”.⁷⁵ A arte como ação gera a capacidade de nos vermos e de aprendermos no fazer. É a esse respeito que a arte tem o potencial de afeto como educação epistêmica-ontológica. Num clima de censura e ditaduras (e pode-se acrescentar diante do contexto contemporâneo, desigualdades persistentes, alienação social e fascismo recorrentes) existe uma urgência política e ética para tal arte e educação.

Museu-liberdade: O fazer instituição experimental dos Domingos

A nova arquitetura museológica, portanto, não pode prescindir de espaços amplos, nos quais todos os sentidos possam ser mobilizados, da mesma forma como os elementos básicos – a terra, a água, o fogo, a o ar – possam ser revividos e reaprendidos em uma nova cartilha sensorial. Só assim o museu poderá reeducar a sensibilidade do homem, reorientá-lo no sentido de sua criatividade e espontaneidade, perdidas devido a uma educação castradora e repressiva e aos condicionamentos da vida moderna – que massifica e aliena o homem.

Frederico Morais⁷⁶

Frederico sugeriu que Domingos foi um "coroamento" da postura tropicalista.⁷⁷ Em uma entrevista mais recente, ele os descreveu como "quase um programa educativo".⁷⁸ Schwarz anota que "o tropicalismo submete um sistema de noções reservadas e prestigiosas a uma linguagem de outro circuito e outra data, operação de que deriva o

74 O conceito de uma curadoria ao avesso inspirado nos escritos de Tania Rivera (*O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2013) e Peter Pal Pelbart (*O avesso do nihilismo: cartografias do esgotamento*. Helsinki; São Paulo: N-1 edições, 2013) é um desdobramento em desenvolvimento da tese de doutorado da autora no qual um capítulo é dedicado aos Domingos e ao MAM. GOGAN, Jessica. "Curating publics in Brazil: experiment, construct, care". Tese de doutorado. Departamento de História da Arte. University of Pittsburgh, EUA, 2016.

75 GEIGER, Anna Bella. "Museu de arte diante do artista: problema de ordem conceitual". VI Colóquio de Muses de Artes de Brasil organizada pela Associação de Museus de Arte do Brasil, 1972. MAM: *Assuntos: Gestão* [anotações palestra]. Rio de Janeiro [1972]. 2.f. MAM Administração, 1972. Acervo, MAM-RJ.

76 MORAIS, Frederico. O museu é a reeducação do homem. Op. cit.

77 Entrevista com Renata Wilner. In: WILNER, Renata. "A experiência dos Domingos da Criação no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro". Op. cit., p. 66.

78 COELHO, Guilherme (dir.). *Um domingo com Frederico Morais*. Filme documentário. Matizar, 2011.

seu alento desmistificador e esquerdista".⁷⁹ Aqui, a arte energiza a educação e vice-versa. No entanto, enquanto as práticas participativas reverberavam na educação alternativa no Brasil e na América Latina, da época, houve pouco diálogo entre Domingos e esses modelos emergentes. Mas, como crítico ativista envolvido na vanguarda latino-americana, Frederico simpatizou-se com a visão sociopolítica de Freire e relembra uma entrevista com o educador, observando que a beleza da natureza não custa nada, fazendo um paralelo com o entendimento anticapitalista da beleza da arte como gratuita.⁸⁰ Mas, do ponto de vista das práticas radicais, Frederico se influenciou mais do situacionismo, *happenings*, *arte povera* e Living Theatre.⁸¹ A crítica de Pedrosa, as práticas neoconcretas e pós-neoconcretas do sensorial e participativo, em particular o trabalho e os escritos de Hélio Oiticica, e o teatro de rua de Amir Haddad foram influências brasileiras importantes. Também cita diversas referências estéticas, filosóficas, históricas e sociológicas tais como John Dewey, Gaston Bachelard, Wilhelm Worringer e Alfred Willener.⁸² O último, cujo estudo de maio de 1968 sob o prisma da criatividade social e não do fracasso político, ofereceu o conceito de "imagem-ação" como uma construção proativa e participativa de imaginação social. Uma análise que ressoa com a formulação contemporânea da "protestival" – um protesto/festival misturando celebração carnavalesca, libertação catártica, ação política e rede social.⁸³

Foi esse tipo de caldo sociopolítico, criativo e transdisciplinar que inspirou o crítico Mário Barata a descrever Domingos como uma "nova pedagogia artística interdisciplinar".⁸⁴ No entanto, embora extremamente popular e regularmente

79 SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política 1964-1969: ...* Op. cit., p. 26.

80 Entrevista com a autora, 11 de maio, 2015.

81 SAMPAIO, Márcio. Pai, me leva no museu, ah me leva pai, me leva. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, 8 de maio, 1971 e MORAIS, Frederico. A criatividade liberada: domingo, terra-a-terra. Op. cit.

82 Entrevista com a autora, 11 de maio, 2015. Também ver: MORAIS, Frederico. A criatividade liberada: domingo, terra-a-terra. Op. cit.

83 MORAIS, Frederico. *Criatividade de maio e os Domingos da Criação do MAM*. Op. cit. "Protestival" foi nomeado por John Jacobs no sentido de oferecer uma heurística para os eventos contemporâneos abraçando simultaneamente o negativo/positivo, transgressivo/progressivo, estética/instrumental. ST. JOHN, Graham. *Protestival: Global Days of Action and Carnivalized Politics in the Present*. In: BORJA-VILLEGAS, Manuel, VELÁZQUEZ, Teresa e BRINGAS, Tamara Díaz (orgs.). *Playgrounds: Reinventing the Square*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. Siruela, 2014, p. 249.

84 BARATA, Mário. Carta do Rio de Janeiro. *Revista Colóquio*, 8:55, junho 1971.

aparecendo nas primeiras páginas dos jornais locais, os críticos de arte como Walmir Ayala e Jacob Klinowitz se convenceram que Frederico estava mantendo o MAM como refém de sua própria vanguarda autoinstituída, por isso não exploraram os Domingos em suas possibilidades artísticas, muito menos pedagógicas.⁸⁵ Além das próprias colunas e artigos de Frederico, o artigo "Quando a vida inventa arte" de Roberto Pontual é uma das peças mais perspicazes escritas sobre os Domingos. Dotado de analogias com festivais populares, particularmente as celebrações durante o campeonato da Copa de Mundo de 1970, bem como os impulsos criativos e inventivos presentes nos ex-votos, Pontual contextualiza os Domingos nesses fenômenos e também os situa em um legado de antecedentes artísticos e tendências atuais. Ele escreve, depois de ter experimentado cinco domingos, a necessidade de suspender o julgamento crítico, de que não houve bons ou maus trabalhos, houve simplesmente atividade:

[...] ocorreu sempre uma concentração de interesse no puro gesto de brincar, inventar, criar, transfigurar os materiais e a realidade da paisagem diária, desinibir-se, dialogar, produzir em conjunto, completar ou desfazer o trabalho alheio, descobrir-se importante no anonimato geral de tanta atividade.⁸⁶

O interesse crítico subsequente, no entanto, tendeu a se concentrar nos acontecimentos mais "artísticos" como o já mencionado Arte no Aterro (1968) ou *Do corpo à terra* em que, como observou Pontual, o envolvimento de "artistas" e seus "trabalhos" eram mais visíveis.⁸⁷ Embora Frederico argumentasse dois anos depois que os Domingos ainda eram uma das expressões mais "vanguardistas" da última década, seu fazedor criativo onde "tudo se confunde" desafiava a prática crítica e até hoje existe relativamente muito pouca bibliografia publicada sobre os eventos.

Apesar de não estar em forma de livro, uma exceção é o documentário *Um domingo com Frederico*, de Guilherme Coelho (2011). O diretor entende os Domingos como "espaços republicanos", sendo contextos criativos e políticos que combinam uma mistura de expressões, biopolítica e teatro público que o Rio de Janeiro parece ser

85 KLINTOWITZ, Jacob. O museu por um fio. *Tribuna da Imprensa*, 2 de março, 1971. Coluna Aberta e AYLA, Walmir. O leme em boas mãos. *Jornal do Brasil*, 21 de setembro, 1972. Artes Plásticas.

86 PONTUAL, Roberto. Quando a vida inventa a arte. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24 de julho, 1971. Caderno B.

87 Id., *ibid.*

particularmente hábil a facilitar.⁸⁸ Esse enfoque tem seu paralelo com uma nova geração de pesquisadores que procuram examinar as histórias da arte situadas em meio às práticas institucionais e suas realidades e possibilidades contingentes e precárias do contexto brasileiro, inspirados no espírito de guerrilha de Frederico Moraes, como "desobediência epistêmica", conforme define o teórico Walter Mignolo.⁸⁹ Ou seja explorando como as leituras históricas da arte poderiam, tanto em conteúdo como em método, ser desvinculadas e descolonizadas das macronarrativas e posições tradicionais do Ocidente e/ou retrabalhadas a partir de diferentes pontos de vista. A pesquisadora e curadora Michelle Sommer, por exemplo, observou que, muitas instituições brasileiras de arte, construídas nos anos 50 e 60, como os Museus de Arte Moderna do Rio e São Paulo, foram estabelecidas com o surgimento de práticas de arte experimental, facilitando, em contraste com o seu homônimo do Hemisfério Norte, uma sinergia tropical particular entre o fazer da arte e da instituição.⁹⁰ Aqui, o "gerúndio incessante"⁹¹ do "fazer instituição" modela-se da precariedade, da afetividade, da horizontalidade e da sua própria falta de instituição. As formas "subterrâneas" de crítica institucional encontram a sua tração como híbridos críticos e criativos, naquilo que o escritor e crítico Silvano Santiago sugeriu, em relação à literatura latino-americana, como o "lugar aparentemente vazio" do "entre".⁹² Os anos de Frederico como coordenador de cursos do MAM mostram o que a curadora Izabela Pucu, a partir de vários exemplos brasileiros, aborda como uma prática crítica e criativa modelada na adversidade de um "fazer instituição como crítica".⁹³ As curadoras Cristiana Tejo e Júlia Rebouças, ambas

88 Entrevista com a autora, Rio de Janeiro, 1 de setembro, 2015.

89 MIGNOLO, Walter. "Geopolitics of Sensing and Knowing: On (De) Coloniality, Border Thinking, and Epistemic Disobedience." European Institute for Progressive Cultural Practices. *Journal* (setembro, 2011). Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/0112/mignolo/en>

90 SOMMER, Michelle Farias. "Teoria (Provisória) das exposições de arte contemporânea". Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016, p. 232.

91 Michelle Sommer utiliza a ideia de "gerúndio incessante" em relação à criação e definição do *topos* das exposições no Brasil em diálogo e em contraste com as práticas euro-americanas. Em "Teoria (Provisória) das exposições de arte contemporânea". Op. cit., p. 33-40.

92 SANTIAGO, Silvano. "O entre-lugar do discurso latino-americano" (1971) *Uma literatura nos trópicos: Ensaios sobre dependência cultural*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 24.

93 PUCU, Izabela. Fazer instituição como crítica. In: SZANIECKI, Barbara; COCCO, Giuseppe e PUCU, Izabela (orgs.). *Hélio Oiticica para além dos mitos*. Rio de Janeiro: Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2016, p.

com estudos sobre as práticas críticas e curatoriais de Frederico, buscam tanto recuperá-las quanto estudá-las como potentes antecedentes para o contemporâneo. No entanto, os múltiplos sentidos de "quase" e "entre" dos Domingos, em sua natureza coletiva e carnavalesca, tornam mais difícil categorizá-los ou defendê-los tanto como arte experimental quanto como educação. Mas, talvez sua riqueza resida nessa dimensão de "quase" – no sentido de ir além e extrapolar as categorias reconhecidas, atuar como uma espécie de tela-camaleão para projeção crítica e, como Carlos Vergara fala "democratização anárquica", em sua entrevista nesta edição, embora questionando seu risco de banalizar.

Como o crítico Lars Bang Larsen refletiu em relação a *O modelo, Modelo para uma sociedade qualitativa* (1968) – um projeto que transformou a galeria principal do Moderna Museet [Museu de Arte Moderna] de Estocolmo em um *playground* por três semanas –, retornar a esses acontecimentos provoca novas formas de pensar sobre a crítica institucional, a arte como ativismo e a guerra de arte x antiarte (e eu acrescentaria os sentidos públicos ampliados da arte e da educação). *O modelo* era um projeto coletivo do artista Palle Nielsen, da escritora e editora Gunilla Lundahl e de seus colaboradores que visavam usar o museu como um cenário para um projeto pedagógico radical a fim de protestar contra o planejamento urbano que negava espaços públicos, particularmente para as crianças. Larsen descreve *O modelo* como "nada menos que uma utopia em massa de ativismo artístico, visando à aplicação de um conceito de arte antielitista para a criação de um ser humano coletivista".⁹⁴

Enquanto *O modelo* "desencadeou energia bruta dentro do museu", a série Domingos da Criação canalizou ou, como comenta Cildo Meireles em sua entrevista nesta edição, "repertoriou" essa energia para as margens do "templo" onde o "fórum" pulsa com a liminaridade da floresta / escola. Para Moraes, "o Rio está todo fora".⁹⁵ E os Domingos aproveitaram-se disso e tencionaram diversas zonas limites no seu fazer

252-269.

94 LARSEN, Lars Bang. *Palle Nielsen. The Model: A Model for a Qualitative Society*. Barcelona: Museum of Contemporary Art Barcelona, 2009, p. 31-32.

95 Entrevista com Renata Wilner. In: WILNER, Renata. *A experiência dos Domingos da Criação no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Op. cit., p. 64.

museu-liberdade. Como os comentários recentes sobre os protestos anticapitalistas globais observaram: "o carnaval revolucionário só pode durar algumas horas ou dias, mas o seu gosto permanece".⁹⁶ Talvez seja nesse "gosto" de guerrilha, de cruzamento de fronteiras e da hibridez criativa que mais resida a dimensão estética e política dos eventos. Embora claramente irreplicável, como a artista Graciela Carnevale reflete em relação à radicalidade do projeto ativista *Tucumán Arde* na Argentina em 1968, revisitar sua liminaridade e liberdade oferece "a possibilidade de construir leituras e recuperações críticas com diferentes pontos de vista" e se envolver com "potências e energias ainda latentes".⁹⁷ Também é uma oportunidade de reconhecer a radicalidade, inovação e coragem de Frederico Morais no seu fazer instituição experimental e ali começar escavar futuros.

REFERÊNCIA DO ARTIGO

GOGAN, Jessica. Frederico Morais, os Domingos da Criação e o museu liberdade. In: GOGAN, Jessica em colaboração com MORAIS, Frederico. *Domingos da Criação: Uma coleção poética do experimental em arte e educação*. Rio de Janeiro: Instituto MESA, 2017, p.250- 264

Para mais informação sobre o livro e encomendas:

<http://institutomesa.org/projetos/novo-livro-domingos-da-criacao-uma-colecao-poetica-do-experimental-em-arte-e-educacao/>

⁹⁶ AINGER, K. et al (orgs.). *Carnival Resistance is the Secret of Joy. We Are Everywhere: The Irrestible Rise of Global Anticapitalism*. London: Verso, 2003, 173-184, 182. Disponível em: <http://artactivism.gn.apc.org/stories.htm>

⁹⁷ CARNEVALE, Graciela. Vectores. *Revista Mesa*, n. 4. *Passado como pensamento forma. Práticas híbridas/zonas limites*, maio 2015. Disponível em: http://institutomesa.org/RevistaMesa_4/graciela-carnevale/