
A crítica de arte como desdobramento poético

Tamara Silva Chagas* e Almerinda da Silva Lopes**

O presente artigo busca tecer uma reflexão sobre o processo criativo intrínseco à intervenção com garrafas de refrigerante Coca-Cola, na Petite Galerie, apresentada no contexto da exposição *A Nova Crítica* (1970), pelo crítico de arte Frederico Morais. À época, o referido crítico empenhava-se em promover uma renovação na crítica brasileira, com o intuito de atualizar sua função e de torná-la mais apta ao diálogo com a arte contemporânea dos anos 1970. Além disso, o artigo discute de que maneira esse trabalho se configura como desdobramento poético e comentário crítico aberto de *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola*, de Cildo Meireles.

Frederico Morais, nova crítica, Projeto Coca-Cola

Pois há uma regra e uma exceção: a cultura é a regra; e a arte, a exceção.

(Jean-Luc Godard, *Je Vous Salue Sarajevo*)

Milhares de garrafas de Coca-Cola foram depositadas sobre o piso da Petite Galerie, no Rio de Janeiro, cobrindo-o por completo. Ao contrário do que se poderia supor num primeiro momento sobre essa intervenção, não se tratava de obra de artista, mas de crítico. Ou melhor, de um crítico que se faz artista, segundo palavras do próprio proponente do trabalho (MORAIS, 1975, p. 50-52). Frederico Morais intitulou de *A Nova Crítica* a exposição que, em agosto 1970,

*Tamara Silva Chagas é graduada no bacharelado em Artes Plásticas da Universidade Federal do Espírito Santo e mestranda em Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes também da UFES. E-mail: tamara.chagas1@gmail.com

**Almerinda da Silva Lopes é doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e mestre em Artes pela USP. É professora do Programa de Pós-Graduação em Artes e do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. E-mail: aslopes@npd.ufes.br

realizou na referida galeria carioca, comentando crítica e poeticamente as exposições individuais de Cildo Meireles, Thereza Simões e Guilherme Vaz para a série de mostras *Agnus Dei*, ocorridas no mesmo espaço expositivo e no mesmo ano.

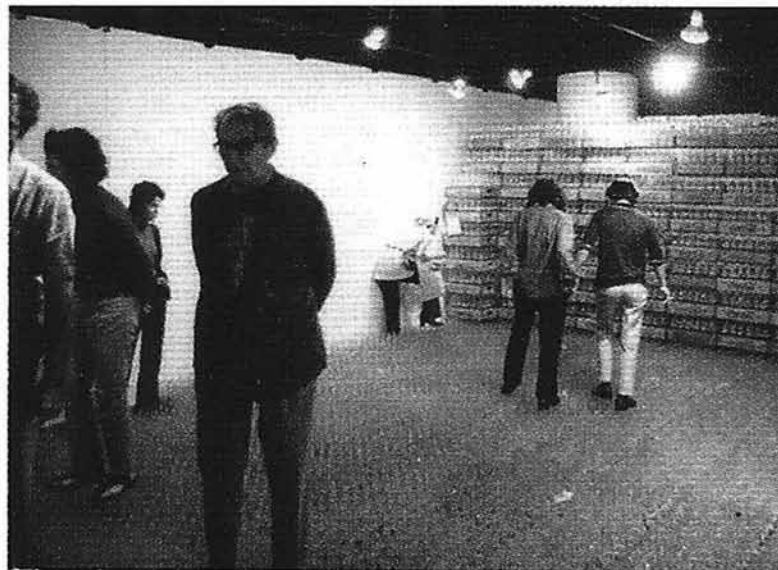
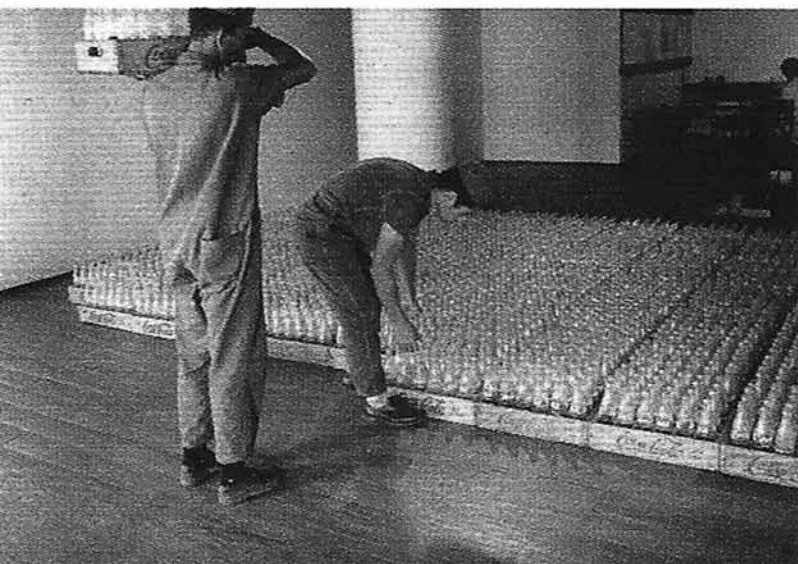
O trabalho com as garrafas de refrigerante era sua crítica de *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola*, intervenção de Cildo Meireles no sistema de circulação das garrafas de Coca-Cola, sobre a qual se falará com maiores detalhes, no presente artigo, mais adiante. Ele simbolizou uma das primeiras experiências de Moraes com o intuito de transpor, para o plano da prática, suas teorizações sobre como atuaria a chamada Nova Crítica, ultrapassando, assim, os limites da crítica textual.

Faz-se necessário, portanto, antes de explicar acerca da exposição *A Nova Crítica*, tratar da teoria crítica homônima elaborada por Frederico Moraes, a fim de esclarecer os alicerces reflexivos fundadores de sua incursão como crítico-artista. Outrossim, busca-se também, dessa maneira, melhor compreender algumas das questões que permearam a intervenção de Moraes e discutir como essa se configura como proposta artística paralela a *Projeto Coca-Cola* e dele indissociável.

A velha crítica em crise e a crítica da crítica

Em 1969, Frederico Moraes, então crítico de arte e agitador cultural de prestígio, elaborou suas primeiras reflexões sobre a urgência de uma atualização da função da crítica de arte, que passava por um momento de crise evidente. Muitos dos jovens artistas brasileiros desse período, entre os quais Artur Barrio e Nelson Leirner, questionaram a legitimidade dos critérios utilizados pela crítica diante da nova realidade trazida à tona pela produção artística contemporânea. Essa última, de caráter muitas vezes efêmero e participativo, contrastava com a noção tradicional de obra de arte, a saber, da obra como um objeto aurático e fechado à participação do espectador. Objeto esse que apenas o olhar especializado do crítico teria autoridade para decifrar e fixar um sentido.

A crítica de arte tradicional, vista pelos artistas brasileiros da época como um elemento conservador, autoritário e censor de sua liberdade criativa – instigados, possivelmente, por uma provável analogia entre ela e órgãos governamentais, como o DCDP e o DOPS¹, responsáveis



Frederico Morais

A Nova Crítica/Agnus Dei, 1970.

Audiovisual, 42 slides.

Acervo Museu de Arte da Pampulha (Fonte: NEOVANGUARDAS.

Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2008. 163 p. il.

Catálogo de exposição. p. 111.)

pelo cerceamento da liberdade de expressão e pela repressão política durante o Regime Militar – também era posta em questão, no cenário internacional, por alguns críticos, sobretudo, os ligados à crítica literária, tal como Roland Barthes. No contexto das artes plásticas, no entanto, o tema ainda permanecia pouco debatido em sua profundidade, apesar de ter suscitado polêmica à época.

Um dos poucos esforços postos em prática a fim de se discutir efetivamente essa temática, como atesta Frederico Morais, dar-se-ia com a realização da mesa-redonda *Crise da crítica: os críticos são libertadores ou opressores?*, durante a edição de 1970 do Congresso Internacional de Críticos de Arte, no Canadá (MORAIS, 1975, p. 44). Imerso nesse contexto de desterritorialização do lugar da crítica de arte e, ao mesmo tempo, trazendo à tona esse debate, Frederico Morais se empenhou, ao longo da década de 1970, em pôr em prática suas conjecturas sobre a Nova Crítica, isto é, sua proposta de repensar a função da crítica de arte, aproximando-a do ato criador. A Nova Crítica contrapõe-se, dessa forma, à crítica tradicional, essa última de cunho autoritário e formalista.

Por um lado, a crítica tradicional é calcada, conforme destaca Morais, em critérios fixados *a priori*, na análise das qualidades formais da obra, no despotismo crítico, na consequente imposição de sua escrita sobre a fala do artista e na exclusão do espectador do processo criativo (MORAIS, 1975 p. 45-52). Por outro, Morais, diante de sua crise – oriunda da falta de critérios adequados para o julgamento dos trabalhos de arte contemporânea –, estabelece a Nova Crítica como alternativa, com o intuito de atualizar a atividade crítica e torná-la capaz de dialogar com a produção artística de seu tempo. Seu fundamento, para tanto, seria a própria criação. Nesse contexto, o crítico passaria a atuar poeticamente, agora não apenas realizando crítica textual, mas também criando trabalhos de arte que funcionariam como comentários críticos abertos de proposições de artistas (MORAIS, 1975, p. 50-52). Tal proposta foi levada a termo por Morais na exposição *A Nova Crítica*, ocorrida em 1970, e em outros trabalhos, como seus audiovisuais, elaborados durante a década em questão.

Se a crítica tradicional encontrava-se alienada da realidade das poéticas artísticas dos anos 1960 e 1970, a Nova Crítica, não obstante, indicava um esforço de reaproximação da crítica à arte de seu tempo. Para Morais, o crítico deveria atuar junto ao jovem artista e frequentar seu ateliê, adotando uma postura aberta ao diálogo com ele. De fato, Morais foi, nesse período,

um dos poucos críticos brasileiros engajados no estímulo a uma produção artística experimentalista e desmaterializada, fundamentada no entendimento do trabalho de arte não mais sob o conceito falido de obra, mas como processo contínuo e indissociável da participação do espectador. Pode-se averiguar isso no depoimento de Thereza Simões, naquela época uma jovem artista em início de carreira: “O único crítico que acompanhava nosso trabalho, que foi à minha casa várias vezes, e com quem a gente conversava era o Frederico Moraes. Foi uma coisa recíproca. Frederico teve um convívio pessoal e profissional conosco muito grande” (GALERIA DE ARTE BANERJ, 1986).

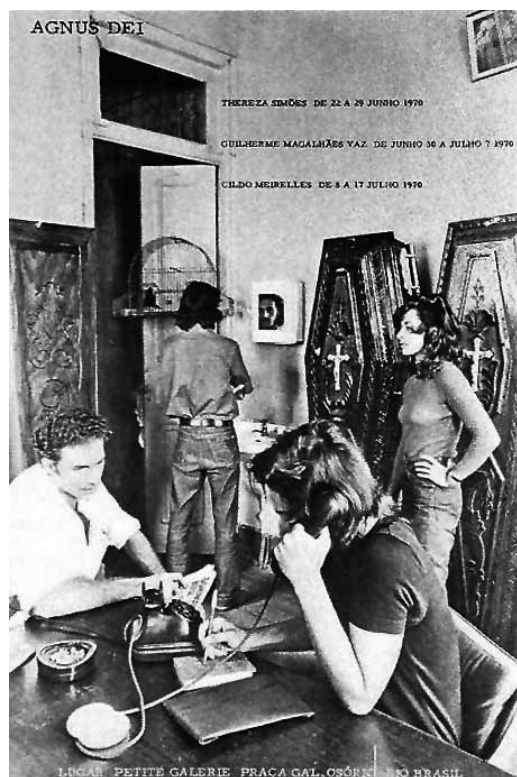
A fala de Thereza Simões ilustra o caráter excepcional, naquele momento, de uma relação de tamanha proximidade entre um crítico de arte e os jovens artistas da geração conceitualista, que marcaria a transição da arte brasileira dos anos 1960 para a década seguinte. É possível que tal proximidade, no sentido da relação dialógica com os artistas que ela propiciou, tenha estimulado Frederico Moraes a elaborar uma crítica também aberta ao diálogo, embasada na transitoriedade da interpretação crítica, no caráter não definitivo de seu discurso.

Agnus Dei

Em sua exposição individual, dentro do contexto da série de mostras *Agnus Dei*, Cildo Meireles apresentou fotografias de sua *performance Tiradentes: Tótem-Monumento ao Preso Político*. Nela, realizada na cidade de Belo Horizonte, no contexto da manifestação coletiva de arte pública *Do Corpo à Terra* (1970), idealizada e organizada por Frederico Moraes, o artista atou galinhas vivas a um poste e, em seguida, queimou-as durante seu ritual performático. Ademais, ele expôs, em *Agnus Dei*, três garrafas de Coca-Cola contendo a frase “Yankees, go home”; como uma exemplificação de *Projeto Coca-Cola*, de 1970 (MORAIS, 2010).

O trabalho de Cildo consistiu na interferência com mensagens críticas impressas com tinta branca, em diversos frascos retornáveis de Coca-Cola, de modo semelhante ao rótulo original do produto. Eles eram, após a ação do artista, postos novamente em circulação. Essas mensagens tornavam-se pouco visíveis nas garrafas vazias devolvidas à fábrica após o consumo, porém, quando as garrafas eram novamente preenchidas pelo líquido do refrigerante, o letreiro mostrava-se legível para o consumidor do produto.

As mensagens inscritas nas inserções, muitas delas de teor considerado subversivo, informavam sobre fatos que estavam a acontecer no Brasil naquele momento, questionavam o estado de submissão ideológica do país, ou ainda, transmitiam uma opinião crítica do artista sobre a realidade brasileira, de maneira a se desvencilhar tanto da censura, que impedia a liberdade de expressão, quanto da perseguição do Regime a qualquer manifestação pública de pensamento crítico à época². Entre as interferências realizadas nas garrafas, figuravam inscrições descritivas de Projeto *Coca-Cola*, com o título da proposição, a descrição da ação do artista e suas iniciais. Com *Inserções*, Cildo Meireles se apropriava do próprio sistema mercadológico de circulação da Coca-Cola para criar um circuito paralelo que possibilitasse a veiculação de informação, tanto por parte do artista como por parte do consumidor desse produto. Esse



Frederico Morais

A Nova Crítica/Agnus Dei, 1970.

Audiovisual, 42 slides.

Acervo Museu de Arte da Pampulha (Fonte: NEOVANGUARDAS.

Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2008. 163 p. il.

Catálogo de exposição. p. 111.)

último, se acaso se sentisse instigado pela proposta inicial do artista, poderia, talvez, também realizar sua própria intervenção, transformando-se, dessa forma, em elemento participante do processo criativo (FERVENZA, 2005, p. 97).

A exposição *A Nova Crítica*, de Frederico Morais, comentava não apenas os trabalhos de Cildo Meireles – ilustrados, no contexto da galeria, pelos documentos de sua ação performática e de sua intervenção –, mas também as propostas conceituais de Guilherme Vaz e Thereza Simões para a série *Agnus Dei*. A primeira dessas mostras foi a de Thereza Simões, com a proposta *Inscrições*, que consistiu na apresentação de algumas telas brancas. “Uma das telas fora exposta, antes, no saguão da Estação de Ferro Central do Brasil e permanecera surpreendentemente intocada e limpa”, relata Morais (2010) sobre a proposta da artista. O trabalho de Guilherme Vaz, por sua vez, tratava da apropriação do público visitante de sua mostra por meio de um documento redigido pelo artista e afixado junto à entrada da Petite Galerie (RIBEIRO, 1997, p. 177).

Morais, ao realizar sua crítica poética sobre esse último trabalho, desapropriou os espectadores apropriados por Guilherme Vaz por intermédio de um segundo documento, que foi deixado no lugar daquele elaborado pelo artista. Já no caso da obra de Thereza Simões, o crítico depositou telas brancas em diversos banheiros de bares localizados em bairros cariocas, como Lapa, Tijuca e Ipanema, e posteriormente, levou-as para o âmbito da galeria. Ao lado das telas depositadas nos banheiros, Morais incluía também tinta, incentivando uma possível interferência por parte dos transeuntes/usuários desses espaços (MORAIS, 2010).

De modo diverso ao ocorrido com as telas brancas expostas na Estação Central do Brasil por Thereza Simões (vale lembrar, lugar de intensa circulação de pessoas), as telas de Morais sofreram interferências por parte dos frequentadores dos locais onde foram depositadas. Por exemplo, a tela deixada em um bar da Lapa, conta Morais em entrevista a Gonzalo Aguilar (2008), foi roubada. Já a tela que ficou na Tijuca, bairro onde havia inúmeras residências de militares, foi pisoteada após alguém ter escrito um palavrão nela; a tela de Ipanema, por seu turno, recebeu desenhos de teor pornográfico e inscrições criticando o Regime. Ademais, para comentar as fotografias do ritual *Tiradentes: Tótem-Monumento ao Preso Político*, de Cildo Meireles, Frederico Morais apresentou imagens de um monge vietnamita ateando fogo em si e um trecho da Bíblia que relata o sacrifício do filho de Abraão (MORAIS, 2010).

Projeto Coca-Cola e a Nova Crítica: o processo criativo como desdobramento

No que tange ao *Projeto Coca-Cola*, proposta de Cildo Meireles para *Agnus Dei*, Frederico Morais o comentou, depositando, no espaço da galeria, conforme já mencionado, cerca de quinze mil garrafas retornáveis de refrigerante Coca-Cola. Sua intervenção cobria o piso da galeria, de forma que o público visitante da mostra deveria andar sobre as garrafas. Tudo foi realizado com o consentimento da marca Coca-Cola, que providenciou até mesmo o transporte das garrafas.

Em meio aos frascos, alguns deles com as interferências realizadas por Cildo Meireles, havia ainda uma mesa encimada por exemplares de Coca-Cola e a seguinte mensagem: “Quinze mil garrafas de Coca-Cola, tamanho médio, vazias, gentilmente cedidas e transportadas, em 650 engradados, por Coca-Cola Refrescos SA” (MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, 2008, p. 110). A crítica de Morais consistia, conforme declara o crítico, em explicitar que a marca Coca-Cola era capaz de se impor diante da crítica de Cildo, apropriando-se dela e a diluindo em seu sistema mercadológico e ideológico (MORAIS, 2008).

Para melhor analisar tal comentário poético de Morais, talvez seja interessante tentar estabelecer um diálogo entre ele e as considerações de Theodor Adorno, filósofo alemão ligado à Escola de Frankfurt, acerca da Indústria Cultural (ADORNO; HORKHEIMER, 2009). Esse termo foi cunhado por Adorno e pelo também filósofo Max Horkheimer para nomear a produção industrial de cunho cultural, voltada para o consumo das massas, e diferenciá-la da dita cultura popular.

Segundo Adorno e Horkheimer, um produto da Indústria Cultural, de modo divergente do que ocorre na arte popular, cuja origem e destino estão nas próprias massas, é mercadoria destinada ao consumo e, ao mesmo tempo, à domesticação ideológica das massas, imersas essas últimas em uma relação verticalizada de poder, na qual são subjugadas por essa indústria. Trata-se de uma relação desigual em que as massas são alienadas da produção de cultura. O sujeito e sua individualidade diluem-se, sendo ele objetivado, anulado em sua capacidade crítica e criadora. Nesse contexto, tanto as manifestações de arte erudita quanto as de arte popular perdem relevância perante o imperativo ideológico dessa indústria. Ela nivela, em um mesmo patamar, o diverso, assimilando-o em seu sistema e planejando, até mesmo, o próprio acaso (ADORNO; HORKHEIMER, 2009, 16-26). Seus produtos, comercializados sob vários rótulos, transmitem uma falsa impressão de diversidade, quando são, em verdade, sempre um único produto: a própria ideologia da Indústria Cultural.



Frederico Morais

A Nova Crítica/Agnus Dei, 1970. Audiovisual, 42 slides.

Acervo Museu de Arte da Pampulha (Fonte: NEOVANGUARDAS. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2008. 163 p. il. Catálogo de exposição. p. 111.)

A crítica poética de Morais, nesse ínterim, parece ressaltar certo utopismo da proposta de Cildo Meireles. A tentativa de Cildo de se utilizar do sistema de circulação da Coca-Cola para a criação de um circuito paralelo de informação é bastante instigante. Todavia, em que medida sua ação encontrou eco entre os consumidores do refrigerante? Em que medida ela possibilitou que ultrapassassem sua função, já delineada pela Indústria Cultural, de reles consumidores?

Neste mesmo artigo, mencionou-se a possibilidade de o *Projeto Coca-Cola* ter estimulado outras pessoas – ao se darem conta das inserções nas garrafas – a reproduzirem a ação proposta por Cildo, como se pode observar quando o artista afirma que: “tal como eu tinha pensado, as *Inserções* só existiriam na medida em que não fossem mais a obra de uma pessoa. Quer dizer, o trabalho só existe na medida em que outras pessoas o praticam” (2006). No entanto, questiona-se se essas inscrições eram realmente visíveis aos consumidores de Coca-Cola, uma vez observada a força alienadora da Indústria Cultural, capaz de direcionar sua percepção para nada além dos logotipos de seus produtos.

É possível que se contradiga a crítica de Morais, argumentando que *Inserções* aborda um dos trabalhos mais emblemáticos de Cildo, que, por seu turno, é um artista de renome internacional. Porém, mais uma vez, pergunta-se: apesar do esforço do artista em ultrapassar as barreiras do circuito oficial da arte, qual o apelo de seu trabalho junto às massas, excluídas do debate artístico? *Inserções* foi efetivamente capaz de ultrapassar a zona limítrofe que a separa da casta frequentadora de museus e galerias, leitora de livros e revistas sobre arte?

Independentemente da resposta a esses questionamentos, acredita-se aqui que uma proposta artística, como força criadora, não necessita trazer resultados efetivos para o campo da vida prática. Não obstante, ela pode indicar novos caminhos para isso, tal como ocorre em *Inserções*. Aliás, vale frisar que o desejo de aproximar a arte ao âmbito da vida, procurando estimular o potencial criativo das massas é recorrente tanto na trajetória de Frederico Morais e de Cildo Meireles quanto na de diversos artistas da geração da passagem dos anos 1960 para os 1970. À arte desse momento e à crítica aberta proposta por Frederico Morais, com a Nova Crítica, interessam evidenciar possibilidades, questionar certezas convencionadas, contestar o já estabelecido, promover experiências libertadoras.

Todo esforço em termos de arte, ainda que aparentemente diluído em meio à ideologia da Indústria Cultural, asfixiante da liberdade criadora, é válido. E no caso de *Inserções*, a

mensagem artística vem imbuída de grande força: ela simboliza o esforço combativo da diferença para se afirmar diante da estratégia da Indústria Cultural, que uniformiza a própria vida e a criação; ela faz soar uma voz denunciadora onde antes havia o silêncio, estimulado seja pela repressão política, seja pela alienação ideológica.

É nesse diálogo entre crítico e artista, onde não há hierarquia e o debate crítico não finda, podendo se estender indefinidamente, visto ser um debate aberto, que se fundamenta a Nova Crítica. O desdobrar-se de uma obra em outra atualiza o discurso sobre ela, tornando a rede de significados constituintes da obra um espaço fértil e flexível. No que se refere a *Inserções* e à *Nova Crítica*, os desdobramentos foram vários, apesar de a exposição *A Nova Crítica* ter durado apenas poucas horas, visto sua interrupção pela polícia, na noite mesma de sua abertura.

Por exemplo, Frederico Morais criou, com as imagens documentadas de sua exposição, o audiovisual *Agnus Dei*, premiado no Salão do Museu de Arte da Pampulha (MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, 2008, p. 105). Sabe-se também que Cildo Meireles deu continuidade ao projeto *Inserções em Circuitos Ideológicos* durante a década de 1970, estendendo sua intervenção para cédulas de dinheiro. Cildo Meireles criou ainda, dentro do contexto do debate sobre a Nova Crítica, o trabalho *Introdução a uma Nova Crítica*, de 1970, que estabelece um diálogo com a proposição *Ninhos*, de Hélio Oiticica, e a obra *Cadeau*, de Man Ray. Outro artista que contribuiu para a discussão acerca da *Nova Crítica* e da crítica como comentário aberto foi Antonio Manuel, que elaborou o *flan*³ *Isso é que é* a partir de fotografia da exposição de Frederico Morais.

Considerações finais

A crítica de arte, quando concebida como desdobramento da produção artística, busca propiciar o diálogo aberto entre as figuras do crítico e do artista, dissolvendo os limites existentes entre ambas as funções e suscitando novos debates. A crítica, nesse contexto, é reflexão que nasce a partir da própria obra, não mais de valores exteriores a ela. A intervenção de Frederico Morais sobre *Projeto Coca-Cola* evidencia isso: ela tece um comentário crítico sobre o trabalho de Cildo Meireles, ao mesmo tempo em que se configura como proposição artística paralela e conectada a ele conceitualmente, sem se impor discursivamente ou se submeter em termos estéticos. Seu processo de criação mostra-se, assim, indissociável não apenas das

conjecturas de Frederico Morais sobre a crítica de arte, como também de *Projeto Coca-Cola*, pois potencializa seus sentidos na medida em que, utilizando-se de sua própria linguagem, estabelece com ele uma relação dialógica.

Recebido em 09/03/2012 e aceito em 15/04/2012.

Notas

1 Respectivamente, Divisão de Censura de Diversões Públicas, responsável pelo controle e censura da produção artística e cultural durante a Ditadura, e Departamento de Ordem Política e Social, cuja finalidade era reprimir opositores do Regime e outros elementos considerados subversivos.

2 Vale lembrar que o Ato Institucional Nº 5, decretado pelo Governo Militar em dezembro de 1968, anulou diversos direitos reconhecidos pela Constituição brasileira e tornou ainda mais intensos a perseguição política e o cerceamento à liberdade de expressão. O AI-5 foi promulgado meses antes de Cildo Meireles iniciar suas *Inserções*, em 1970.

3 Matriz utilizada para impressão de jornais, material recorrente na produção artística de Antonio Manuel nos anos 1960/70.

Referências

ADORNO, Theodor. A Indústria Cultural. In: COHN, Gabriel (Org.). *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Nacional/Edusp, 1971, p. 287-295.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A Indústria Cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Indústria Cultural e Sociedade*. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009, p. 5-44.

GALERIA DE ARTE BANERJ (Rio de Janeiro, RJ). *Depoimento de uma geração: 1969-1970: catálogo*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986. Sem numeração.

MEIRELES, Cildo, ANJOS, Moacir dos. *Entrevista de Cildo Meireles e Moacir dos Anjos a Fernando Oliva*. Jul. 2006. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/000795.html>>. Acesso em: 18 abr. 2011. Entrevista concedida a Fernando Oliva.

FERVENZA, Hélio. Considerações da arte que não se parece com arte. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 8, p. 89-98, jul. 2005. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/Imagens/botoes/baixar-on.jpg>>. Acesso em: 17 ago. 2011.

MORAIS, Frederico. *Arte brasileira: cortes e recortes, quinta parte – 1965-1973*. Rio de Janeiro: Soraia Cals, 2010. 383 p. Sem numeração.

MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

MORAIS, Frederico. *Frederico Morais, o crítico-criador*. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/colonistas.asp?id=3279>>. Acesso em: 29 jun. 2008. Entrevista concedida a Gonzalo Aguilar.

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

RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte, anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.