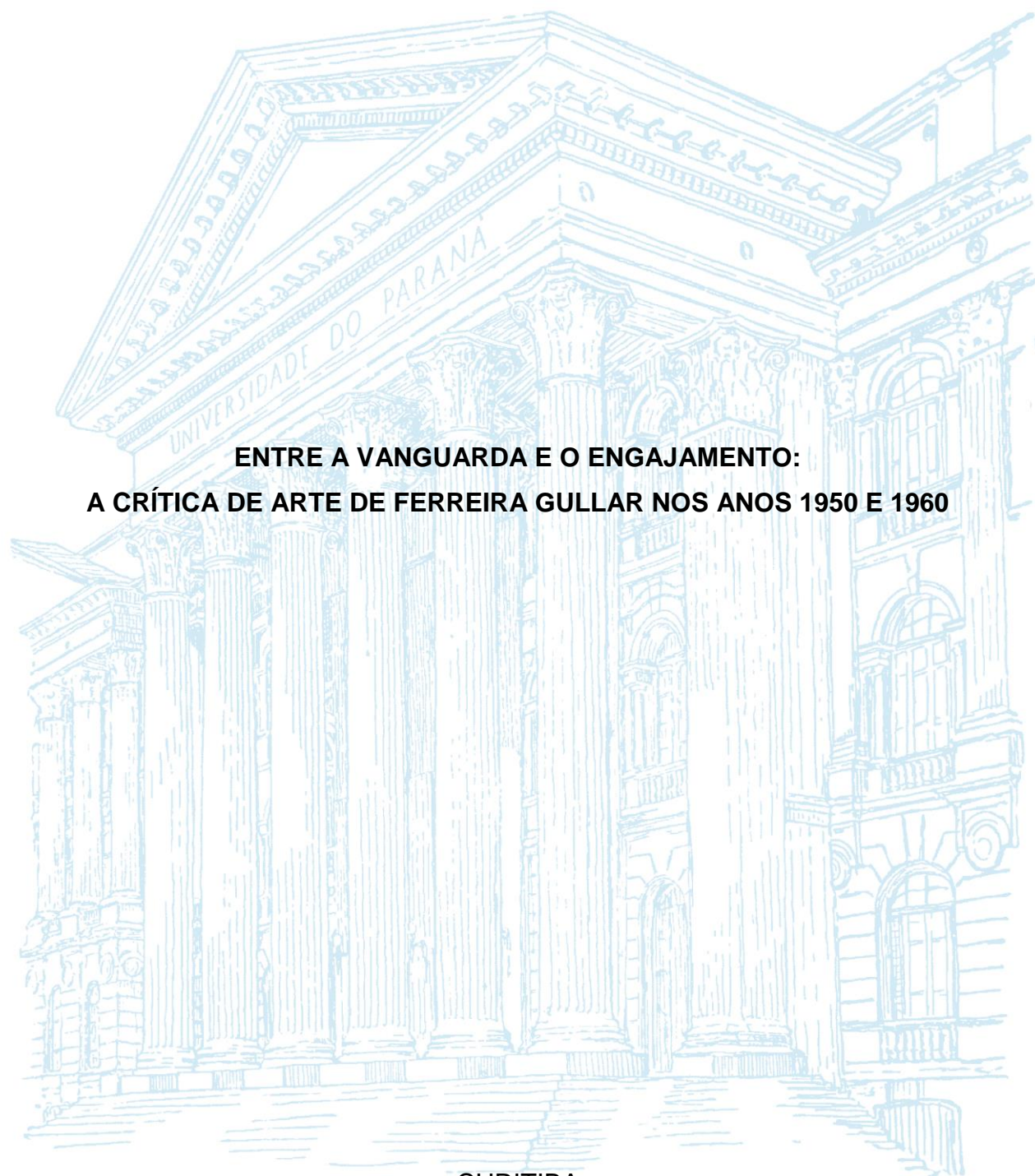


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

AMANDA HABITH NUNES



**ENTRE A VANGUARDA E O ENGAJAMENTO:
A CRÍTICA DE ARTE DE FERREIRA GULLAR NOS ANOS 1950 E 1960**

CURITIBA

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

AMANDA HABITH NUNES

**ENTRE A VANGUARDA E O ENGAJAMENTO:
A CRÍTICA DE ARTE DE FERREIRA GULLAR NOS ANOS 1950 E 1960**

Dissertação apresentada à banca do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Artur Correia de Freitas.

CURITIBA

2017

Catálogo na publicação
Mariluci Zanela – CRB 9/1233
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Nunes, Amanda Habith

Entre a vanguarda e o engajamento: a crítica de arte de Ferreira Gullar nos anos 1950 e 1960 / Amanda Habith Nunes – Curitiba, 2017.

136 f.; 29 cm.

Orientador: Artur Correia de Freitas
Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

1. Gullar, Ferreira, 1930- 2. Arte política. 3. Neoconcretismo. 4. Arte brasileira - Séc. XX - Discursos, ensaios, conferências. I. Título.

CDD 709.04




MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
Setor CIÊNCIAS HUMANAS
Programa de Pós Graduação em HISTÓRIA
Código CAPES: 40001016009P0

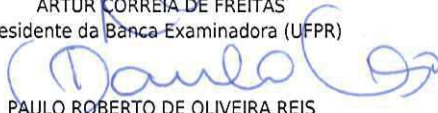
ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM HISTÓRIA

No dia quatorze de Agosto de dois mil e dezessete às 14:30 horas, na sala Prof. Dr. Carlos Antunes, Rua General Carneiro, 460, Ed.D.Pedro I, 6º andar, Departamento de História da UFPR, do Setor de CIÊNCIAS HUMANAS da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos de arguição da mestranda **AMANDA HABITH NUNES** para a Defesa Pública de sua Dissertação intitulada: **"Entre a vanguarda e o engajamento: a crítica de arte de Ferreira Gullar nos anos 1950 e 1960"**. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: ARTUR CORREIA DE FREITAS (UFPR), PAULO ROBERTO DE OLIVEIRA REIS (UFPR), ROSANE KAMINSKI (UFPR). Dando início à sessão, a presidência passou a palavra a discente, para que a mesma expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidência passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. A aluna respondeu a cada um dos arguidores. A presidência retomou a palavra para suas considerações finais. A Banca Examinadora, então, e, após a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela APROVAÇÃO da aluna. A mestranda foi convidada a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidência fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora. A aprovação no rito de defesa deverá ser homologada pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais do programa. A outorga do título de mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, ARTUR CORREIA DE FREITAS, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

Observações: _____

CURITIBA, 14 de Agosto de 2017.


ARTUR CORREIA DE FREITAS
Presidente da Banca Examinadora (UFPR)


PAULO ROBERTO DE OLIVEIRA REIS
Avaliador Externo (UFPR)


ROSANE KAMINSKI
Avaliador Interno (UFPR)



AGRADECIMENTOS

Serei concisa.

À minha mãe, ao Eduardo e mentores, pelo amor e apoio incondicionais.

Ao professor Artur, pela orientação e paciência.

Aos professores da AMENA, especialmente à professora Rosane.

Aos colegas Luce, Sara, Ana, Lucélia, Melissa, Glaucia, Deisi, Sissi, Fabi, Camila, Mariana, Guilherme e Douglas.

Aos membros das bancas de qualificação e de defesa.

À Aline Siqueira (MAM RJ), Ana Maria Tavares Cavalcanti (UFRJ), Celia María Licona López (Biblioteca de las Artes), Daniela Piantola (IEB-USP), ao Jorge Paixão (Biblioteca Nacional), à Maria Cristina Parzowski (PPGHIS), ao Ramon Farias (CEDEM/Unesp), à Sonia Godarth (parente) e Vanda Klabin (historiadora e curadora do Rio) .

À CAPES.

RESUMO

Ferreira Gullar, principal defensor e teórico do neoconcretismo, teve papel de destaque como teórico das artes visuais já na segunda metade da década 1950, quando defendia a abstração geométrica herdeira de uma ideologia progressista. Nos anos 1960, sem perder seu prestígio junto à crítica brasileira de arte, o poeta e crítico deixou de lado as propostas do neoconcretismo, que ajudara a criar junto de outros artistas que viviam no Rio de Janeiro, e passou apoiar uma arte politicamente engajada. Aliado aos ideais da intelectualidade de esquerda, Gullar passou a afirmar a necessidade de uma arte fundamentada na realidade nacional e que visasse à conscientização da população brasileira. Depois de sua atuação junto ao Centro Popular de Cultura e da instauração do regime militar, Gullar passou a se mostrar mais maleável a diferentes propostas artísticas. Defendemos que a mudança vista na produção teórica de Ferreira Gullar, além de estar ligada às mudanças sociais e políticas vistas no Brasil ao longo da década de 1960, às experiências pessoais do crítico e aos grupos dos quais fez parte, esteve vinculada ao seu entendimento sobre a função social da arte, distante no período neoconcreto, mas fortemente presente após 1962. Para analisar as alterações nos textos de Gullar entre os anos 1950 e 1960, utilizamos, principalmente, ensaios publicados no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (1956 a 1961) e na *Revista Civilização Brasileira* (1965 a 1968), assim como seus livros *Cultura posta em questão* (1963) e *Vanguarda e subdesenvolvimento* (1969).

Palavras-chave: Ferreira Gullar, neoconcretismo, arte engajada, arte política.

ABSTRACT

Ferreira Gullar, Neoconcretism's greatest defender and theorist, was already a prominent figure of the visual arts theory, in the late 1950s, when he was defending geometric abstraction, which was an aftermath of progressivism. In the 1960s, without losing any credibility, the poet and critic left behind Neo-Concrete proposals, that he himself had created along with other artists living in Rio, and began supporting a politically engaged form of art. In accordance with left party intellectuals and ideologies, Gullar started to preach the necessity of an art that would be founded on the national reality, and aimed at raising the awareness of the Brazilian population. After his tenure as head of the Centro Popular de Cultura, and the establishing of the military regime, Gullar saw himself become more flexible to different artistic proposals. We argue here that these changes, observed in Ferreira Gullar's theoretical production, not only were connected to the social and political transformations that happened in Brazil during the 1960s, to his personal experiences and to the groups in which he participated, but also were linked to how he understood the social function of art - not so much in his Neo-Concrete period, but very strongly after 1962. To analyze this shift, that happened in the 1950s and 1960s, our main source are essays published in the *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (1956-1961), and in the *Revista Civilização Brasileira* (1965-1968), as well as in his books *Cultura posta em questão* (1963) and *Vanguarda e subdesenvolvimento* (1969).

Keywords: Ferreira Gullar; Neo-Concretism; engaged art; political art.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Waldemar Cordeiro. <i>Movimeto</i> (1951)	34
Figura 2: Lygia Clark. <i>Ovo</i> (1959)	34
Figura 3: Andre Lhote. <i>Les baigneuses dans la forêt</i> (1911).....	52
Figura 4: Constantin Brancusi. <i>Coluna sem fim</i> (1938)	53
Figura 5: Djanira. <i>Candomblé</i> (1957)	59
Figura 6: Lothar Charoux. <i>Sem título</i> (1956)	66
Figura 7: Georges Mathieu. <i>Sem título</i> (1959)	72
Figura 8: Mikhail Larionov. <i>Steklo</i> (1912)	74
Figura 9: Rubens Gerchman. <i>Lindonéia</i> (1966)	105

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1. CONCRETISMO E NEOCONCRETISMO	14
1.1 ARTE CONSTRUTIVA E DESENVOLVIMENTISMO	17
1.2 IDEIAS CONSTRUTIVISTAS NO BRASIL.....	21
1.2.1 Grupo Ruptura	25
1.2.2 Grupo Frente	28
1.3 NEOCONCRETISMO	35
2. GULLAR E A CRÍTICA DE ARTE: FASE NEOCONCRETA	50
2.1 MODERNISTAS BRASILEIROS	61
2.2 ABSTRAÇÃO INFORMAL	67
2.3 ARTE E INDÚSTRIA.....	75
3. GULLAR NOS ANOS 1960	84
3.1 PRÉ E PÓS GOLPE	87
3.2 ATUAÇÃO JUNTO AO CENTRO POPULAR DE CULTURA.....	92
3.2.1 <i>Cultura posta em questão</i>	95
3.3 REAÇÕES AO GOLPE	101
3.3.1 Porque parou a arte brasileira	103
3.3.2 O momento artístico.....	104
3.3.3 Opinião 65	106
3.3.4 A arte como não-fazer	108
3.3.5 As artes na cidade	109
3.4 <i>VANGUARDA E SUBDESENVOLVIMENTO</i>	110
3.5 O PAPEL DA CRÍTICA DE ARTE	116
CONSIDERAÇÕES FINAIS	125
REFERÊNCIAS	129

INTRODUÇÃO

Durante os anos 1950 e 1960, Ferreira Gullar foi uma figura de destaque na cena artística nacional. Juntamente com outros artistas, o poeta e crítico maranhense foi fundamental na formulação do neoconcretismo, proposta artística construtiva que buscava o resgate da subjetividade e renovação da linguagem geométrica, afirmava a arte como um processo e propunha papel mais ativo ao público. Se inicialmente o teor político e social era pouco perceptível nos textos de Gullar, o mesmo não pode ser dito de sua produção a partir de 1962. Após alguns meses na direção da Fundação Cultural de Brasília durante o governo de Jânio Quadros, Gullar retornou para o Rio de Janeiro com uma visão mais politizada da arte, defendendo ideais de cultura popular, arte nacional e afirmando o papel conscientizado dos artistas junto à sociedade. Assim, partilhou diversos ideais com outros intelectuais brasileiros de esquerda de então, sendo inclusive apontado como um militante típico da área cultural da década de 1960¹.

José Ribamar Ferreira nasceu em 10 de setembro de 1930, em São Luís do Maranhão, filho de Alzira Ribeiro Goulart e Newton Ferreira. Aos 18 anos, por haver em sua cidade outro poeta com nome semelhante ao seu e como não queria ser confundido com ele, José Ribamar decidiu adotar o nome artístico Ferreira Gullar. Em 1949, lançou *Um pouco acima do chão*, livro de estética parnasiana, muito diferente dos poemas que ainda faria nos anos seguintes. Em 1950, venceu um concurso promovido pelo *Jornal de Letras* com o poema *O galo*. Neste mesmo ano, obteve uma cópia da tese do já consagrado crítico de arte Mário Pedrosa, por meio de Lucy Teixeira, amiga de ambos. O poeta maranhense discordou de uma abordagem de *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*. Como afirma em entrevista da década de 1990, Gullar mandou uma carta à Pedrosa dizendo, entre outros, que discordava da ideia da “boa forma” defendida em alguns trechos da tese². Ainda conforme esta entrevista, em 1951, mudou-se para o Rio de Janeiro,

¹ VIEIRA, Luiz Renato. **Consagrados e malditos**: os intelectuais e a Editora Civilização Brasileira. Brasília: Thesaurus, 1998.

² GULLAR, Ferreira. A trégua. Entrevista a **Cadernos de Literatura Brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1998. p. 38. Procuramos por esta carta em alguns acervos, como do Centro de Documentação do Movimento Operário Mário Pedrosa da Unesp e o da Biblioteca Nacional, mas não a encontramos.

onde conheceu pessoalmente Pedrosa, que tinha considerado pertinentes suas críticas à tese.

Na então capital nacional teve maior contato com poesia e arte modernas e deu início a uma intensa atividade cultural. Nestes anos iniciais, trabalhou na revista *O Cruzeiro* e no jornal *Diário Carioca*. Em 1954 publicou *A luta corporal*, que marcou a primeira grande mudança em sua trajetória artística. O livro de poemas tinha um projeto visual ousado para a época e atraiu interesse dos poetas concretos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, que entraram em contato com Gullar. Em 1956, o crítico começou a escrever no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, onde publicaria centenas de textos, dentre eles *Teoria do não-objeto*.

Por um curto período atuou junto aos concretos paulistas. Estes lançaram *Da fenomenologia da composição à matemática da composição*, rejeitando uma “estrutura orgânica” em prol de uma “estrutura matemática”, que teria provocado reação no grupo do Rio de Janeiro. Pouco tempo depois, foi publicado no *Jornal do Brasil* o texto *Poesia concreta: experiência intuitiva*, escrito por Gullar, Oliveira Bastos e Reynaldo Jardim. Esta divergência seria uma das principais diferenças entre a arte concreta feita em São Paulo e a neoconcreta, do Rio, como abordaremos melhor no primeiro capítulo. Segundo Eleonora Ziller Camenietzki, uma das principais pesquisadoras da obra de Ferreira Gullar, o crítico e poeta constituiu-se uma espécie de “intelectual orgânico” no neoconcretismo, por estar intimamente integrado ao movimento, sendo divulgador e organizador de grande parte das ideias do grupo³.

Da poesia e arte metafísica e experimental dos anos 1950 e início dos 1960, Ferreira Gullar mudou para uma produção de conteúdo fortemente político e social ao longo dos anos 1960. Em entrevista de 1979, Gullar comentou sobre seu processo de conscientização política. Sobre sua atividade na Fundação Cultural de Brasília, no início da década de 1960, quando tentou desenvolver um projeto de arte com o setor popular trabalhador, o poeta afirmou:

³ CAMENIETZKI, Eleonora Ziller. **Poesia e política**: a trajetória de Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Revan, 2006.

eu voltei a entrar em contato com o nordestino... e fui me politizando, entrando em contato com a realidade da cultura, quer dizer, a cultura não apenas como fazer poesia, mas a cultura como a coisa prática, de implantá-la, de levá-la à massa, ao povo⁴.

No contato com questões práticas da arte popular e de textos marxistas, Ferreira Gullar voltou-se para uma temática diferente daquela defendida no período neoconcreto. Como pretendemos mostrar neste trabalho, Gullar tomou tal atitude por não enxergar nas vanguardas sua face politizada e de apelo popular. Em outra entrevista, o crítico afirmou que, em sua fase concreta e neoconcreta, ele viveu num mundo que “não expressava o Brasil. O fato de eu estar num impasse é que havia pouco de realidade no que eu estava fazendo”⁵.

Concordamos com Heloisa Buarque de Hollanda, segundo a qual produções ditas vanguardistas podem ter a participação social no centro de suas preocupações⁶, além da renovação estética. Esta participação social, que também é política, pode ser entendida como engajada. Um autor interessante para entendermos o engajamento é Benoit Denis. Partindo da problemática da recepção da obra por parte do grande público, Denis trata a noção de engajamento como "apelo ao profano". Este conceito está diante do embate entre uma literatura elitista e uma outra destinada ao grande público, respectivamente, “boa” e “má” literaturas. Denis faz, nesse caso, referência à filosofia de Jean-Paul Sartre, para quem a literatura engajada teria em mente uma massa de leitores excluídos simbolicamente pela produção elitista. Assim, “Fazer esse apelo ao profano é, portanto, recusar-se a escrever só para os *poucos felizes*. Mas tem mais: é justificar todo o empreendimento da literatura

⁴ PEREIRA, Carlos Alberto M.; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Ferreira Gullar. In: **Patrulhas ideológicas**. São Paulo: Brasiliense, 1980. p. 65

⁵ GULLAR, Ferreira. **Cadernos de literatura brasileira**: Ferreira Gullar. n 6. Instituto Moreira Salles, set. 1998.

⁶ Esta constatação pode ser vista quando analisadas produções artísticas brasileiras dos anos 1960 e 1970: “[...] há também nas vanguardas a crença nos aspectos revolucionários da palavra poética, a integração aos debates a respeito de projetos de tomada do sistema e a militância política de seus participantes, cuja história de vida, em muitos casos, se submetida a um exame, revelaria uma atuação próxima às organizações de esquerda, às quais muitas vezes estiveram integrados; eram pessoas que assumiam socialmente um discurso militante e que, em diversos momentos, foram vítimas da repressão policial.” HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. p. 42-43

engajada”⁷. Segundo Benoit Denis, o leitor a quem a literatura engajada se destina tem, na visão sartriana, uma existência concreta e se insere numa coletividade. Tais condições devem ser ponderadas pela literatura engajada para que esta possa entrar em contato com seu público e intervir em sua realidade.

Não enxerguemos “vanguarda” e “engajamento” como conceitos conflitantes, mas o título deste estudo tenta mostrar a maneira como Ferreira Gullar, a nosso ver, encarava a arte nos dois momentos aqui estudados: arte com poder de renovação e atuação restrito à sua própria linguagem; e arte como forma de atuação social e política que não necessariamente busca atualizar sua linguagem.

Ao longo dos anos 1950 e 1960, o crítico de arte maranhense esteve ligado a diferentes posicionamentos quanto ao papel da arte e do artista, a saber, concretismo, neoconcretismo, Centro Popular de Cultura (CPC), Revista Civilização Brasileira (RCB) e Grupo Opinião, sendo os dois primeiros ligados à experiência construtiva e os outros dois, à arte de alto teor político. Nossas principais fontes textuais foram: uma série de artigos presentes no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (SDJB), publicados entre 1956 e 1961, disponíveis em *Antologia Crítica: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*⁸ e *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*⁹; o livro *Cultura posta em questão*¹⁰, de 1963; textos publicados entre 1965 e 1968 na *Revista Civilização Brasileira*; e o livro *Vanguarda e subdesenvolvimento*, de 1969. Realizamos nossa pesquisa nas seguintes instituições, ainda que nem todo o material tenha sido aqui utilizado: Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica do Paraná; Biblioteca da Universidade Estadual do Paraná – Campus de Curitiba I; Biblioteca da Universidade Federal do Paraná; Biblioteca Pública do Paraná; Centro de Documentação e Informação da Funarte; Centro de

⁷ DENIS, Benoit. **Literatura e engajamento**: de Pascal a Sartre. Bauru: EDUSC, 2001. p. 60, grifo do autor.

⁸ GULLAR, Ferreira. **Antologia crítica**: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. SILVA, Renato Rodrigues; MONTEIRO, Bruno Melo [orgs]. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015.

⁹ Idem. **Etapas da arte contemporânea**: do cubismo à arte neoconcreta. São Paulo: Nobel, 1985. Este livro foi relançado anos mais tarde pela editora Revan, com o acréscimo de alguns textos de Gullar como apêndices. Idem. **Etapas da arte contemporânea**: do cubismo à arte neoconcreta. 3 ed. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

¹⁰ Idem. **Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento**: ensaios sobre arte. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná; Centro de Pesquisa do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Centro de Pesquisa do Solar do Barão; e Hemeroteca Digital Brasileira.

Este trabalho visa identificar as eventuais alterações de abordagem crítica e ideológica entre seu período neoconcreto e a fase junto ao CPC, RCB e Grupo Opinião. Para tanto foram analisadas as citadas publicações que mostram os dois momentos teóricos de Gullar, assim como foram considerados textos de menor destaque eventualmente publicados em jornais e revistas. Desta forma, a problemática desta pesquisa é assim definida: tendo em vista que entre meados dos anos 1950 e o final dos anos 1960 os diferentes posicionamentos políticos de Ferreira Gullar na área cultural podem ser compreendidos como posições exemplares no âmbito dos embates entre arte e política no período, de que modo o crítico entendeu o papel político das artes visuais e do artista, e quais foram as principais mudanças de posicionamento do autor a esse respeito? Para responder tal questão, este estudo se propõe mapear e identificar as transformações acerca da arte nacional que o crítico e poeta Ferreira Gullar mostrou em seus textos ao longo dos anos 1950 e 1960. Buscamos dar ênfase à relação entre os posicionamentos de Gullar e as conjunturas culturais e ideológicas mais gerais com as quais o crítico se envolveu no decorrer das duas décadas mencionadas.

A produção poética de Gullar foi bastante revisada em outros trabalhos, como o livro de George Moura, de 2001¹¹, e a tese de Eleonora Camenietzki, publicada em livro em 2006¹². Os textos críticos de Gullar também foram tratados por Ana Maria Tavares Cavalcanti, em 1994¹³, Maria de Fátima Morethy Couto, com seu trabalho publicado pela editora da Unicamp em 2004¹⁴, Marcelo Mari, em 2001¹⁵, e Marcos Oliveira, em 2015¹⁶, entre outros.

¹¹ MOURA, George. **Ferreira Gullar: entre o espanto e o poema**. Rio de Janeiro: Relume Dumará -. Prefeitura, 2001.

¹² CAMENIETZKI, op. cit.

¹³ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. **Mário Pedrosa, Ferreira Gullar e função utópica da arte**. [especialização em história da arte e arquitetura no Brasil] Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1994.

¹⁴ COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)**. Campinas: Ed. Unicamp, 2004.

¹⁵ MARI, Marcelo. **Mário Pedrosa e Ferreira Gullar: sobre o ideário da crítica de arte nos anos 50**. Dissertação [mestrado em arte publicitária e produção simbólica] Universidade de São Paulo, 2001.

Nossa dissertação se justifica na medida em que buscamos estudar mais detalhadamente os textos críticos de Gullar deste período, principalmente os publicados no *Suplemento Dominical* e na *Revista Civilização Brasileira*, além dos livros *Cultura posta em questão* e *Vanguarda e subdesenvolvimento*, pontuando suas mudanças ideológicas, teóricas e metodológicas ao longo de uma década e meia. Nosso estudo também se justifica por buscarmos explicar as alterações no pensamento crítico de Gullar tendo em vista os grupos culturais dos quais participou.

Este trabalho é dividido em três capítulos, sendo que os dois primeiros contemplam a fase em que Gullar defendeu a abstração geométrica e o último, a engajada politicamente. No primeiro capítulo, discorremos sobre a relação entre a ideologia progressista dos anos 1950 e a arte de caráter construtivo, dando especial destaque à produção teórica de Ferreira Gullar. Segundo visão defendida por pelo autor, e que posteriormente foi adotada por parte da historiografia, como veremos adiante, o concretismo, com o intuito de superar o subdesenvolvimento e fazer uma produção de caráter universal, usava fórmulas matemáticas e esquemas gestaltistas, mas isso tornou a proposta mecânica e ortodoxa. Como oposição à arte feita pelo grupo de São Paulo, artistas e críticos que viviam no Rio de Janeiro deram início ao neoconcretismo, que mantinha a linguagem geométrica abstrata, mas valorizava a relação existencial do público e do artista e negava categorias tradicionais das belas-arts. Ainda que as características “paulista” e “carioca” não pareçam por si válidas para a compreensão da arte nacional, optamos por uma categorização semelhante para melhor apresentar a temática dos textos de Gullar e por este embate regional ter adquirido contornos tão significativos. Buscamos nos distanciar da visão de Gullar no trato com o concretismo paulista, apontando algumas arbitrariedades dos textos do crítico.

Ainda na temática da arte construtiva da década de 1950, o segundo capítulo apresenta algumas resenhas de exposições e eventos artísticos, artigos sobre políticas públicas culturais e o circuito nacional de arte publicados por Ferreira Gullar no *Suplemento Dominical*. Assim, se no primeiro capítulo,

¹⁶ OLIVEIRA, Marcus Vinícius Furtado da Silva. **Em um rabo de foguete:** Ferreira Gullar e a crítica as culturas políticas das esquerdas (1970-1985) Dissertação [mestrado em história] Universidade Estadual Paulista, 2015.

tentamos salientar a diferença que o crítico maranhense buscou marcar entre as produções feitas em São Paulo (concretismo), e as feitas no Rio de Janeiro (neoconcretismo), no segundo buscamos apresentar outros assuntos tratados pelo crítico, como o modernismo brasileiro, a abstração informal e a relação entre arte, indústria e tecnologia.

O capítulo 3 trata sobre a “segunda fase” da produção teórica do crítico maranhense. A temática da conscientização da população movimentou vários artistas e intelectuais ao longo dos anos 1960, promovendo ações em prol daquilo que eles entendiam como cultura popular. Discutimos sobre a maneira como Gullar atuou nos momentos anteriores e posteriores ao golpe militar de 1964. Nos textos analisados, encontramos a defesa de posicionamento crítico do artista brasileiro em relação à arte internacional, postulados sobre uma arte ligada às supostas necessidades da população brasileira, destaque à questão social.

1. CONCRETISMO E NEOCONCRETISMO

Em 1945, com o fim da Segunda Guerra Mundial, o cenário mundial foi dividido em dois blocos. De um lado liderava os EUA, do outro, a URSS. As duas potências buscavam ampliar sua área de influência política. O Brasil começava a intensificar sua industrialização e urbanização. Ao longo dos anos 1950, sua população urbana cresceu consideravelmente e mudou bastante seus hábitos.

Marcos Napolitano afirma que os anos de 1955 a 1964 foram marcados por valores ideológicos, estéticos e culturais guiados pela vontade de construir um Brasil moderno e socialmente integrado¹. Estado, intelectuais e artistas se empenharam em buscar soluções para o chamado atraso histórico brasileiro. Segundo o autor, até 1962, o cenário cultural foi dividido em dois grandes grupos, o de nacionalismo progressista, de afirmação nacional-popular, e o que propunha ruptura formal, mais ligado à tradição da arte moderna abstrata e construtiva.

Em 1951, Getúlio Vargas voltou a governar o país, desta vez, via voto popular. Como lembra Fausto, sua gestão foi marcada por iniciativas na área social e econômica², além de forte presença do Estado, industrialização e modernização e atendimento a algumas demandas populares, como legislação trabalhista. Essas ações se chocaram com a classe dominante e a União Democrática Nacional (UDN) acusava constantemente o presidente de planejar, com os líderes sindicais, a criação de um regime socialista. Um de seus principais opositores era Carlos Lacerda, que teria sofrido um atentado encomendado por Vargas. Lacerda ficou levemente ferido, mas o major da Aeronáutica Rubens Vaz, que estava junto na ocasião, foi morto. Isto causou uma indignação geral e tornou ainda maiores as pressões que o então presidente sofria para sair do cargo. Getúlio Vargas teria se matado em 24 de agosto de 1954, gerando, como aponta Fausto, um profundo significado político:

¹ NAPOLITANO, Marcos. A breve primavera antes do longo inverno: uma cartografia histórica da cultura brasileira antes do golpe de Estado de 1964. In: **História Unisinos**, 18(3): 418-428, Setembro /Dezembro 2014

² FAUSTO, Boris. O período democrático. In: **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 1995.

De fato, Getúlio ficaria na memória da massa trabalhadora como o homem que ouvira a voz dos “humildes” e fora responsável pela implantação da legislação trabalhista. Essa imagem é sem dúvida simplificadora e excessivamente concentrada em um homem, mas assim ocorreu, e isso deu alento aos herdeiros políticos do presidente.³

O vice-presidente Café Filho assumiu a presidência e iniciaram-se campanhas para a presidência. Aquele que viria a ser presidente, Juscelino Kubitschek, insistiu na necessidade do desenvolvimento econômico. Afirmou que iria transferir a capital para a região central do Brasil e executaria o Plano de Metas, cujo lema era desenvolver o Brasil “50 anos em 5”. Saiu vitorioso, juntamente com João Goulart, que seria seu vice.

O espírito de otimismo marcou o governo de Juscelino Kubitschek, que, com seu Plano de Metas, conseguiu apoio da maioria das forças armadas e do congresso. Os investimentos em infraestrutura foram enormes. Também foi grande o crescimento da indústria de base e de bens de consumo duráveis. Seu engajamento na construção de um Brasil moderno ficou explícito na fundação de Brasília.

Como lembra Napolitano, o governo de JK trouxe novos hábitos de consumo, mudou a face das grandes cidades e fixou as bases da indústria moderna. Mas era gritante a diferença do investimento: mais de 90% dos recursos foram destinados aos setores de infraestrutura, energia e transporte, enquanto alimentação e educação receberam apenas 7% dos recursos. Sobre este fato, o autor afirma:

A percepção deste descompasso entre o novo horizonte de consumo e desenvolvimento, e o arcaísmo do acesso à educação e à propriedade da terra alimentou, em grande parte, a dinâmica dos movimentos sociais durante o governo João Goulart, com grande impacto na agenda cultural.⁴

Neste período, a publicidade espelhou a expectativa de modernização, que seria alcançada, conforme anúncios estudados por Anna Cristina Camargo Moraes Figueiredo, com o crescimento industrial e urbano, guiados pelo

³ Ibidem. p. 418

⁴ NAPOLITANO, op. cit., p. 422.

governo em parceria com a iniciativa privada⁵. Aliado a aspectos de ordem econômica, social, política e cultural, assim como inovações de caráter técnico e maior profissionalização do negócio publicitário, a publicidade cresceu significativamente nos anos 1950 e 1960.

As artes não ficaram a parte desse novo clima de euforia e vontade de modernização. Guiado pela vontade de renovação estética e acompanhando as mudanças sociais, técnicas e econômicas, um debate sobre arte construtiva teve início no Brasil nos anos 1950. A tendência construtiva se formou inicialmente na Europa do início do século XX, mas se mostrou bastante adequada ao contexto de desenvolvimentismo latino americano da metade do século. A arte abstrata geométrica, ao mesmo tempo em que fugia da imitação da realidade imediata e das formas tradicionalmente aceitas de representação, tinha grande vontade de integração com a sociedade. Tal tendência de certo rigor geométrico e caráter universalista assumiu aqui características próprias. A década de 1950 foi a época em que se consolidou no Brasil um sistema de museus modernos e buscou-se inserir o país no circuito internacional com a Bienal e outros grandes eventos artísticos. Foi um momento em que artistas e teóricos quiseram firmar uma nova ordem estética que dialogasse com a nossa atualização industrial e tecnológica.

Na época, houve grande debate entre a produção geométrica paulista e carioca que parte da historiografia reproduz até hoje. Enquanto os concretistas de São Paulo eram vistos pelos cariocas, em especial, por Ferreira Gullar, como dogmáticos em relação às leis matemáticas da Gestalt⁶, os neoconcretos queriam integrar arte geométrica e fenomenologia. Waldemar Cordeiro defendia a produção iniciada com o grupo Ruptura, de São Paulo, enquanto Ferreira Gullar escreveu textos sobre a particularidade das obras cariocas nascidas na época do grupo Frente.

⁵ FIGUEIREDO, Anna Cristina Camargo Moraes. **Liberdade é uma calça velha azul e desbotada**: publicidade, cultura de consumo e comportamento político no Brasil (1954/1964). São Paulo, HUCITEC/FFLCH-USP, 1998.

⁶ O termo Gestalt é usado para tratar percepção visual. “Segundo essa teoria, o que acontece no cérebro não é idêntico ao que acontece na retina. [...] Não vemos partes isoladas, mas relações. Isto é, uma parte na dependência de outra parte. Para a nossa percepção, que é resultado de uma sensação global, as partes são inseparáveis do todo e são outra coisa que não elas mesmas, fora desse todo.” (GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto**: sistema de leitura visual da forma. São Paulo: Escrituras, 2000. p. 19). Como aponta João Gomes Filho, existem algumas leis da Gestalt que explicam o sistema de leitura visual, como, por exemplo, continuidade, semelhança e proximidade.

O objeto deste estudo é a produção crítica de Gullar, mas, na medida do possível, apresentaremos outros textos da época que dialogam com o poeta e teórico maranhense. Grande parte de seus textos aqui utilizados foram publicados no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* entre 1956 e 1961. Ao todo foram mais de 200 textos, sendo que grande parte foi publicada em *Etapas da Arte Contemporânea* em 1985, e reeditada em 1999, e também em *Antologia Crítica*, organizada por Renato Rodrigues da Silva e Bruno Melo Monteiro e lançada em 2015⁷. Também foram utilizados textos presentes em outros livros sobre arte abstrata no Brasil, principalmente *Projeto construtivo brasileiro na arte*, organizada por Aracy Amaral em 1977, e *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta* de Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger, publicado em 1987.

1.1 ARTE CONSTRUTIVA E DESENVOLVIMENTISMO

Ideologias construtivas começaram a entrar no país, pela arquitetura moderna, nos anos 1930, época em que ainda imperava nas artes plásticas a figuração. A adesão à arte concreta só se deu nos anos 1950, período de grande desenvolvimento urbano e industrial, e organização de um sistema de arte moderna. Foi nesta mesma época em que muitos artistas optaram pela abstração lírica, rebatida tanto pelos modernistas como concretistas. Falaremos mais sobre o posicionamento de Gullar em relação à abstração informal no segundo capítulo desta dissertação.

O uso da linguagem construtiva, como afirmam autores, não foi uma simples adesão entusiástica à arte estrangeira. Conforme Ronaldo Brito⁸, artistas e intelectuais da classe média sofreram pressões estruturais daquele momento. Assim como a vanguarda russa, artistas brasileiros construtivos pensavam num modelo para a sociedade. Segundo Vanda Klabin⁹, a questão

⁷ Os autores do livro afirmam que foram necessárias algumas conversas com Ferreira Gullar para esclarecer algumas dúvidas sobre os textos publicados no suplemento. Acreditamos que algumas dessas dúvidas foram quanto a autoria de certos textos, tendo em vista que muitos deles não eram assinados. No citado livro, várias publicações são apresentadas como de autoria de Gullar.

⁸ BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 1999. [1 ed., Funarte/ Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985]

⁹ KLABIN, Vanda Mangia. A questão das ideias construtivas no Brasil: o momento concretista. **Revista Gávea**, 1985.

construtiva não se reduziu à ordem estética de uma arte abstrata e geométrica, mas foi uma proposta de efetiva participação da arte na sociedade e dos artistas que queriam fazer parte do mundo e não somente dos salões.

Novidades técnicas trouxeram novas possibilidades de inserção da arte no processo social e de articulação com os meios de produção. Arte deveria acompanhar e dialogar com as novas experiências do homem, visando o coletivo, não mais se prender a um comportamento romântico e individualizante. Diferente da abstração informal, que parecia se basear puramente na intuição.

Conforme Vanda Klabin, os programas da Bauhaus e De Stijl são projetos de organização estética, política e ideológica para a sociedade, de crença na positividade da tecnologia¹⁰. Estes movimentos tentavam estetizar o campo social para reformar a sociedade. Tratava-se de definir um novo lugar para o artista na sociedade contemporânea, que passava a ser científica e tecnológica. Desta forma o trabalho artístico deveria carregar um caráter objetivo.

Conforme Giulio Carlo Argan, por volta de 1910, após o entusiasmo com o progresso industrial, quando as pessoas passaram a perceber como aquilo teria consequência em suas vidas e em atividades sociais, “[formaram-se] no interior do *Modernismo* as *vanguardas* artísticas preocupadas não mais apenas em modernizar ou atualizar, e sim em revolucionar radicalmente as modalidades e finalidades da arte”¹¹.

Isso se deu de maneira bem clara no abstracionismo, que buscava a autonomia da arte sobre a representação:

A luta contra a representação tem um alvo político preciso e várias estratégias para atingi-lo, que se transformam nas décadas seguintes até o seu esgotamento teórico. Sob o rótulo impreciso do Abstracionismo coexistem tendências muito diferenciadas que se aproximam, antes de mais nada, por causa de um alvo comum.¹²

¹⁰ Ibidem.

¹¹ ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. Tradução Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 185. Grifo do autor.

¹² COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo, geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta**. Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987. p. 14

Das várias tendências abstratas, as duas correntes principais são as ligadas à Kandinsky e Mondrian e Malevitch, cada um com diferentes noções teóricas. O primeiro seguiu pela abstração lírica, enquanto os dois últimos argumentaram a favor da geométrica. Conforme os Cocchiarale e Geiger, Malevitch, assim como as primeiras tendências abstratas, pareciam desejar o ingresso numa tradição que os rejeita e que foi rejeitada por eles, o que foi muito parecido com o construtivismo na América Latina. Contraditório do ponto de vista ideológico, isso acarretou no plano estético e formal o abandono da representação, mas afirmou-se uma essência comum entre suas propostas e a tradição. Caso não houvesse coisa alguma em comum com o que a tradição tinha feito, teriam rompido com a própria arte.

O nome arte concreta, usado entre artistas brasileiros, surgiu na verdade em 1930. Além do nome, foram retomados os conceitos formulados por Theo van Doesburg¹³, Léon Tutundjian, Jean Hélion, Otto Carlsund e Marcel Wantz. Conforme Cocchiarale e Geiger, tudo começou quando estes artistas, em 1930, se recusaram a participar da exposição *Cercle et Carré*, que pretendia fazer um apanhado das produções abstratas desde 1910, considerando que a iniciativa de tal exposição diluiria as manifestações abstratas. Assim, lançaram uma revista e organizaram uma exposição paralela.

A noção de arte abstrata era equívoca, pois continha uma contradição de enunciado: pretendia fundar a ruptura radical com a representação naturalista e, simultaneamente, mantinha-se, pelo menos conceitualmente, ligada ao mundo da natureza do qual era abstração. A crítica concretista, hiperbólica, pretende situar definitivamente o âmbito de uma arte em ruptura com a representação, não apenas no nível das aparências visíveis do mundo, como também de toda e qualquer forma de representação, seja ela expressão da subjetividade do artista, ou qualquer outra.¹⁴

Van Doesburg, visando redefinir o conceito de abstração para torna-la mais adequada ao trabalho da arte na sociedade, criou a ideia de arte concreta visando consolidar a autonomia dos processos de produção em arte e acentuar seu caráter construtivo e sistemático.

¹³ Theo van Doesburg foi um artista, designer gráfico e arquiteto neerlandês. Conhecido por sua ligação com dadaísmo, ao concretismo e ao neoplasticismo.

¹⁴ Ibidem. p. 15

Ao usar a palavra “concreto”, Van Doesburg contrapunha a arte que ele defendia de outras abstrações. Tratava-se de uma arte que firmava a concretude das formas geométricas representando elas mesmas, não mais elementos do mundo. Com o tempo, o termo passou a indicar direção construtiva entre os abstratos e a opor-se ao informalismo. Nos anos 1940 e 1950, “concretismo” indicava trabalho racionalista, de procedimento matemático e que buscava integração positiva na sociedade.

O movimento de Van Doesburg teve continuidade, a partir de 1936¹⁵, quando Max Bill retomou suas ideias, que, por sua vez, encontrou ecos entre os concretistas paulistas. Conforme Brito, a arte construtiva de Max Bill visava duas transformações básicas: incorporação radical da matemática na produção artística e o estabelecimento de um projeto construtivo da arte na sociedade ¹⁶.

Segundo Klabin, Bill deu continuidade aos ensinamentos da Bauhaus e estabeleceu um projeto básico de integração da arte na sociedade contemporânea¹⁷. As ideias centrais desta escola encontraram solo fértil na América Latina. Diferente da Europa e EUA, que pareciam preferir o informalismo, alguns países latinos optaram pela tendência construtiva, sobretudo Argentina e Brasil.

A produção realmente moderna ficou mais intensa no Brasil somente nos anos 1950, época em que se configurou um sistema de arte moderna, com a criação de museus de arte, circuito de galerias e um mercado de arte:

No Brasil, pensamos, a arte moderna, em seus conceitos fundamentais, só veio de fato a ser compreendida e praticada a partir da “vanguarda construtiva” [...] Foi na década de 50 que o meio de arte brasileira começou a lidar com os conceitos da arte moderna e as implicações deles advindas, seja crítica ou produtivamente.¹⁸

¹⁵ Por causa das guerras mundiais, muitos artistas foram para os EUA e a tendência adquiriu outras características, tendo em vista o diálogo com a sociedade industrial e de cultura de massa: “A tensão ideológica e polêmica, que opunha a arte moderna ao conservadorismo europeu, já não tem ou parece não ter razão de ser no quadro do modernismo e do progressismo americano; a vanguarda, que na Europa andava contra a corrente, nos Estados Unidos segue *pari passu* com o tecnológico, mas perde o gume polêmico da vanguarda. As tendências não figurativas, sendo as mais imunes a conteúdos e características nacionais, são naturalmente as mais seguidas”. ARGAN. Arte moderna, op. cit., p. 525.

¹⁶ BRITO, op. cit.

¹⁷ KLABIN, op. cit.

¹⁸ BRITO, op. cit. p. 36

Para Maria Amélia Bulhões, a adesão ao abstracionismo na América Latina deve ser visto como parte de sua inserção dentro do sistema internacional de dependência¹⁹. A autora cita dois condicionantes para o crescimento do espaço dado a esta tendência. De um lado, os inúmeros mecanismos e estratégias que os EUA usavam para difundir o *american way of life*. De outro, o funcionamento dos sistemas das artes plásticas locais, já que setores urbanos emergentes aspiravam à modernidade. Uma de suas táticas foi a inauguração de inúmeros museus e galerias de arte moderna.

Maria de Fátima Morethy Couto lembra que, além da Bienal em 1951, foi criado o Salão Paulista de Belas-Artes no mesmo ano e, em 1952, o Salão Nacional de Arte Moderna, partindo da antiga Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas Artes²⁰. Estes salões foram realizados num momento em que o mercado de arte moderna começava a se organizar no país e ajudaram a promover o trabalho dos jovens artistas nacionais

As tendências abstratas construtivas, com sua crença na racionalidade e modernidade, dialogaram com o pensamento desenvolvimentista presente na América Latina. Como afirma Brito, as ideologias construtivas deste continente estavam organicamente ligadas ao desenvolvimento cultural daquele período, encaixando-se nos projetos reformistas²¹.

1.2 IDEIAS CONSTRUTIVISTAS NO BRASIL

Segundo Brito, o concretismo brasileiro tinha consciência e era informado teoricamente sobre sua posição histórica entre pesquisas construtivas. O pesquisador afirma que os concretistas, diante das limitações da proposta nacionalista, de pouca lucidez ideológica, abdicaram do político, dedicando-se aos “terrenos neutros” da cultura e economia, no caso dos paulistas, ou da cultura e filosofia, entre os cariocas²². Discordamos deste autor

¹⁹ BULHÕES, Maria Amélia. As correntes abstratas na América Latina: um duplo movimento In: BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos. **Artes plásticas na América Latina contemporânea**. Editora da UFRGS, 1994.

²⁰ COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004. p. 72

²¹ BRITO, op. cit., p. 52

²² Ibidem. p. 53

por não considerarmos tais campos de atuação como neutros, mas áreas interligadas e que dialogam com valores e comportamentos sociais.

Buscava-se romper com esquemas convencionais de percepção na literatura e artes visuais. No primeiro caso, abdicando do raciocínio linear e da sequência lógico-discursiva. No segundo, projetando a manipulação inventiva das formas geométricas pensando a arte enquanto comunicação visual e jogo perceptivo. A arte concreta deu continuidade às pesquisas construtivas, de grande interesse pela matemática.

Segundo Brito, o concretismo brasileiro adotou um ponto de vista moderno, positivo diante de uma ideia de progresso da civilização contemporânea. Referindo-se ao concretismo paulista, o autor afirma que isso dizia respeito bem menos à nossa realidade cultural ampla do que às pretensões de um grupo vanguardista de classe média. O concretismo teria importado modelos e tentado adaptá-los às circunstâncias locais sem o devido questionamento.

Mais uma vez uma posição de vanguarda no interior do desenvolvimento da arte não significou o rompimento do círculo de ignorância (leia-se de despolitização) em que as posições de classe trancam os agentes culturais. Mais uma vez o idealismo dominante prevaleceu sobre uma ação cultural materialista.²³

Ronaldo Brito, como veremos no decorrer deste capítulo, adota a visão defendida pelos neoconcretos, em especial, por Ferreira Gullar, quando afirma que o grupo paulista era dogmático no trato com a matemática, enquanto os cariocas não se prenderam à linguagem geométrica.

A partir dos anos 1950, a industrialização passou a ser muito mais presente em São Paulo e trouxe consigo o crescimento no processo de urbanização. A aceleração no desenvolvimento econômico teve reflexos na cultura e na arte, como dito, aliados a interesses de burguesia industrial, e a atividade artística passou a ser encarada como parte no projeto da nação. Como cita Klabin, a linguagem construtiva passou a ser mais visível no país, que ainda era marcado por uma pintura figurativa e de cunho nacionalista,

²³ Ibidem. p 50.

como um objeto para reflexão sobre a atividade artística e as relações de produção²⁴.

Couto vê a mostra individual de Max Bill em 1950 no MASP e a I Bienal internacional de São Paulo, de 1951, como essenciais para a emergência da arte concreta entre os brasileiros. A Bienal de São Paulo, que buscou incluir o Brasil no circuito internacional de exposições:

[...] insere-se perfeitamente no projeto mais amplo de modernização da sociedade brasileira implementado pelo Estado, que procurava infundir, interna e externamente, a imagem do Brasil como uma das futuras potências mundiais e forte candidato a ocupar um lugar privilegiado no cenário artístico internacional.²⁵

Entre os premiados da primeira edição, além de artistas nacionais consagrados como Brecheret e Goeldi, e internacionais, como Max Bill, abstratos da nova geração também foram reconhecidos, como Ivan Serpa e Abraham Palatnik.

Em 1953, a Bienal de São Paulo foi bem maior, mas, segundo Couto as premiações nacionais não indicaram que a arte abstrata tinha conquistado mais adeptos no país. Nesta edição, o prêmio de melhor pintor nacional foi dividido entre Volpi e Di Cavalcanti. Mário Pedrosa comenta sobre o acontecimento no texto *A Bienal de cá pra lá*:

Essa divisão do prêmio de pintura foi produto de uma última tentativa de conciliação dos membros brasileiros do júri entre a geração dos grandes veteranos e a nova geração em ascensão, ainda que, no fundo, representada por um artista que, em idade pertencia à primeira, Alfredo Volpi [...].²⁶

A arte construtiva, tanto a nacional como estrangeira, vinculou-se à ideia moderna de integração do homem com o processo industrial. Desta

²⁴ Conforme Klabin, alguns artistas, já no começo da década de 1950, ainda que de forma isolada, desenvolviam projetos em torno da abstração geométrica. Foi o caso de Almir Mavignier, Ivan Serpa e Abraham Palatnik. KLABIN, op. cit.

²⁵ COUTO, op. cit., p. 59-60

²⁶ PEDROSA, Mario. A Bienal de cá pra lá. [1970] In: PEDROSA. **Arte. Ensaios**: Mário Pedrosa. Org: Lorenzo Mammi. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 489. Conforme nota do livro, a primeira versão do texto de Pedrosa é de 1970, feita para um número especial da revista *Argumento* da editora Paz e Terra, mas o exílio de Pedrosa e a clandestinidade de Ferreira Gullar, que teria projeto a edição da revista, fizeram com que a editora publicasse o material com alguns acréscimos no livro "Arte brasileira hoje", em 1973, também organizada por Gullar.

forma, renovação estética atrelava-se à ideia de progresso e desenvolvimento social:

O mesmo movimento de aproximação à modernidade via ciência e tecnologia, estão presentes no concretismo brasileiro. O problema era adotar um ponto de vista moderno, positivo, participante, frente ao processo da civilização contemporânea. O artista tornava-se o inventor de protótipos, um técnico que manipulasse com competência os dados da informação visual.²⁷

Estes artistas buscavam o desenvolvimento artístico de um país moderno e a arte era vista como uma forma de renovar a sociedade. Pedrosa revelou sua expectativa em relação à arte construtiva, vista como uma sadia mudança de sensibilidade e uma forma de organizar um suposto caos do cenário brasileiro:

Essa mudança se traduzia numa necessidade imperiosa por assim dizer da ordem contra o caos, de ordem ética contra o informe, necessidade de opor-se à tradição supostamente nacional de acomodação ao existente, à rotina, ao conformismo, às indefinições em que todos se ajeitam, ao romantismo frouxo que sem descontinuidade chega ao sentimentalismo, numa sociedade de persistentes ressaibos paternalistas tanto nas relações sociais como nas relações de produção.²⁸

Muitos artistas concretos, principalmente os paulistas orientavam seus trabalhos como uma atividade ligada à indústria. Deve-se lembrar que o processo de aceleração industrial se encontrava mais avançado em São Paulo do que no resto do país. Alguns deles trabalhavam como artistas gráficos, diagramadores, publicitários, entre outros. Conforme Couto, foi proposta uma redefinição do papel social do artista, como participante ativo no novo projeto de nação²⁹.

Como observa Klabin, houve a incorporação da filosofia da Bauhaus, via Escola de Ulm, no que se refere a uma postura utópica e progressista de integração entre arte e vida coletiva³⁰. Desligada do caráter metafísico e

²⁷ BRITO, op. cit., p. 28.

²⁸ PEDROSA, op. cit., p. 487

²⁹ COUTO, op. cit.

³⁰ KLABIN, op. cit. Bohns aponta para o cunho socialista e racionalista concretista como uma herança dos movimentos construtivos russos. Para ambos os movimentos, a arte poderia alterar positivamente a sociedade. Os concretistas latino-americanos, no geral, viam a arte

romântico, em grande parte ligada à noção de obra de arte como objeto único e sagrado, a arte deveria seguir princípios racionais, práticos e objetivos, intervindo na indústria e diluindo o objeto artístico na sociedade. Esta teria sido uma das posturas adotadas principalmente por concretos paulistas, que queriam produzir uma arte adequada ao mundo contemporâneo por meio de um pensamento racional e de caráter científico. Como veremos mais adiante, este é um dos pontos centrais de discordância entre os grupos em que atuavam Cordeiro e Ferreira Gullar.

1.2.1 Grupo Ruptura

Como dito anteriormente, dois grupos concretistas brasileiros tiveram maior destaque. Em São Paulo, fundado em 1952, o Grupo Ruptura era liderado por Waldemar Cordeiro e tinha como base de criação princípios da Gestalt. No Rio de Janeiro, fundado em 1954, o Grupo Frente tinha Ivan Serpa como líder inicial e Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, principalmente o segundo, como teóricos.

Inicialmente o grupo Ruptura era formado por Waldemar Cordeiro, Lothar Charoux, Geraldo de Barros, Kazmer Fejer, Leopoldo Flaar, Luis Sacilotto e Anatol Wladyslaw, artistas que desde a década anterior realizavam experiências com a abstração, abandonando a representação da realidade em suas obras. Seus posicionamentos coincidiram com o grupo Noigrandes, formado na mesma época por Décio Pignatari e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos. No decorrer na década de 1950, outros membros foram convidados a se unir ao grupo, dentre eles Maurício Nogueira Lima, Judith Lauand e Alexandre Wollner.

Em dezembro de 1952, para oficializar a existência do grupo, o Ruptura realizou sua primeira exposição, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. É desta época o *Manifesto Ruptura*, que falava da crise do que chamaram de “arte do passado” e da validade de suas pesquisas como renovação para o ambiente cultural e histórico brasileiro: “a arte do passado foi

como uma necessidade vital humana e, por isso, colocavam-se contra toda arte de elite e defendiam uma arte coletiva. BOHNS, op. cit.

grande, quando foi inteligente. contudo, a nossa inteligência não pode ser a de Leonardo. a história deu um salto qualitativo. *não há mais continuidade!*³¹.

Entendiam que havia “formas novas de princípios velhos” e também “formas novas de princípios novos”, respectivamente, tachismo e concretismo. Isso porque viam no expressionismo abstrato uma pintura romântica, inovadora apenas no formato, ou também um “não-figurativismo hedonista”. Eram contra esta abstração dita hedonista contra a qual o concretismo lutava nos anos 1950. Para o concretismo, a abstração deveria ser geométrica, “dotada de princípios claros e inteligentes e de grande possibilidade de desenvolvimento prático”³².

Desde o começo de sua atuação, o grupo paulista esteve envolvido em polêmicas em jornais e revistas. Uma delas foi a de Sérgio Milliet no jornal *O Estado de S. Paulo*, rebatidas por Cordeiro, no texto *Ruptura*, publicado do *Suplemento Correio Paulistano* em janeiro de 1953³³. Segundo Cordeiro, os princípios tradicionalmente aceitos e questionados pelo *Ruptura* eram tridimensionalidade, tonalismo e representação do corpo no espaço físico. Os concretistas paulistas defendiam a bidimensionalidade que respeita as características do suporte plano de toda pintura, pregavam o uso de cores primárias e complementares e representavam as formas numa relação de proximidade e semelhança umas com as outras, sem referência ao mundo físico. Isso tudo era feito com a intenção de ficar a par da nova situação do homem moderno: “Com efeito, a arte poderá participar do trabalho espiritual contemporâneo quando dotada de princípios próprios. A questão é considerar a arte um meio de conhecimento tão importante quanto as ciências positivas”³⁴.

Estes preceitos deviam ser seguidos à risca, caso contrário, as obras eram consideradas “um retrocesso no que diz respeito às conquistas da arte não-figurativa. Preservar essa diferença é indispensável para a consolidação

³¹ CHAROUX, Lothar *et al.* Manifesto *Ruptura* [1952] in AMARAL, Aracy. **Projeto Construtivo Brasileiro na arte (1950-1962)**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977. p. 69

³² *Ibidem*.

³³ Como afirma Couto, diante das críticas de Milliet, o crítico não foi ferrenho opositor da arte abstrata em geral, mas da abstração que ele via como fria e racional. Como lembra a autora, Milliet foi inclusive um dos defensores da pintura informal de Antonio Bandeira e de Fayga Ostrower. COUTO, op. cit.

³⁴ CORDEIRO, Waldemar. *Ruptura* [1953]. In AMARAL. *Projeto Construtivo...*, op. cit., p. 102.

da ruptura com o passado”³⁵. Para Cocchiarale e Geiger, este grupo, ao se posicionar contra as tendências de arte no país, fez isso, pela primeira vez, do ponto de vista plástico-formal e não a partir de questões extra-estéticas, como princípios de brasilidade, regionalismo ou realismo social. Segundo Klabin, questionavam a arte que era voltada para a simples cópia ou recriação da natureza, rompendo com o caráter de representatividade ao adotar formas geométricas como valores plásticos autônomos.³⁶

Criticando a arte que, segundo eles, não correspondia às questões da vida contemporânea urbana e industrial, estes artistas se opunham à quase toda arte que se fazia no Brasil. Excluía tanto a representação figurativa naturalista como buscavam eliminar a subjetividade e expressão pessoal. O embate foi, inicialmente, contra a figuração e a abstração lírica, quando falavam das formas novas que carregam princípios velhos. Depois, argumentaram até contra a tendência geométrica feita pelos cariocas.

Em texto sobre o concretismo carioca, Cordeiro fala sobre o que ele entende por racionalidade na obra:

O interesse pela Gestalt — tantas vezes mal compreendido e mal-empregado — tem por base a indagação sobre a racionalidade da forma, tanto comum como artística, indistintamente, sem diferenciações idealísticas. A racionalidade da obra de arte é o fundamento de sua objetividade, e é nesta objetividade que se realiza o conteúdo histórico-cultural; segue-se que a obra de arte não só pode e deve ser racionalmente definida, como também não pode deixar de ter uma ligação imediata com o real.³⁷

Diziam que a prática artística deveria ser feita racionalmente, mas ainda assim, segundo Cordeiro, a arte diferia do puro pensamento. Ou seja, a arte se dava na esfera da experiência concreta e devia apresentar conteúdos reais e concretos. Esta proposição, para os paulistas, estava atrelada a uma concepção do trabalho em arte mais como produção e menos como expressão. Isto se refletiria numa atuação mais ampla na sociedade, ampliando e socializando mais as artes.

³⁵ COCCHIARALE; GEIGER, op. cit., p. 17

³⁶ KLABIN, op. cit.

³⁷ CORDEIRO, Waldemar. Teoria e prática do concretismo carioca [1957] in AMARAL. Projeto Construtivo..., op. cit., p. 134-135

1.2.2 Grupo Frente

Após a I Bienal, em 1951, Ivan Serpa reuniu alguns artistas e alunos da Escola de Arte do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, formando o grupo Frente. Apesar da origem concreta, eles não se restringiam a tal linguagem. Como afirma Ferreira Gullar, Mário Pedrosa teve papel central no desenvolvimento das pesquisas do grupo:

No Rio, essas mesmas ideias sofreram uma inflexão, graças a seu principal defensor, Mário Pedrosa, que partira delas para indagações originais acerca do fenômeno estético e que valorizavam, a par da arte geométrica construtiva, as manifestações artísticas das crianças e dos doentes mentais. Tal visão abrangente refletir-se-ia no trabalho dos artistas de vanguarda que, por influência de Mário Pedrosa, voltavam-se para o concretismo, como Ivan Serpa, Almir Mavignier, Aluísio Carvão, Franz Weissmann, Amílcar de Castro, Lygia Clark e outros. As diferenças entre os dois grupos ficaram evidentes quando eles se juntaram na I Exposição Nacional de Arte Concreta [...] ³⁸

Estes dois artistas, Elisa Martins da Silveira e Carlos Val, sendo a primeira uma pintora naif e o segundo, aluno de Serpa no curso de arte infantil, foram, inclusive, um dos motivos da discordância entre paulistas e cariocas. A presença deles, segundo Gullar, não contrariava a posição teórica do grupo, “sempre interessado nas manifestações estéticas puras como a pintura primitiva, a arte dos loucos e das crianças”³⁹. Este grupo expôs junto pela primeira vez em 1954, no Instituto Brasil-Estados Unidos, no Rio de Janeiro, sob o nome de Grupo Frente. Um ano depois, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, João José da Silva Costa, Abraham Palatnik e Eric Baruch se uniram ao grupo na realização da segunda exposição do grupo.

O Frente era caracterizado pelo antidogmatismo e Serpa dava liberdade para cada componente se expressar à sua maneira, explorando aspectos subjetivos em suas pesquisas cromáticas e formais. Para eles, a “linguagem geométrica não era um ponto de chegada mas sim um campo aberto à experiência e à indagação.”⁴⁰

³⁸ GULLAR, Ferreira. Algumas palavras. In: Etapas da arte contemporânea, 1999, op. cit., p. 10.

³⁹ Ibidem. Etapas da arte..., p. 228.

⁴⁰ Ibidem.

Pedrosa tinha uma visão que não necessariamente era compartilhada por todo o grupo. O crítico, importante militante de esquerda desde os anos 1930, via na produção artística moderna uma forma de intervenção política e social. Uma de suas ideias era a de que a arte não deveria ser luxo para ociosos, mas algo para intervir na produção industrial moderna, com sincronização entre forma e função. Ao resenhar a exposição do grupo Frente, em 1955, afirma:

São todos eles homens e mulheres de fé, convencidos da missão revolucionária, da missão regeneradora da arte. A arte para eles não é atividade de parasitas nem está a serviço de ociosos ricos, ou de causas políticas ou do Estado paternalista. *Atividade autônoma e vital, ela visa a uma altíssima missão social, qual a de dar estilo à época e transformar os homens, educando-os a exercer os sentidos com plenitude e a modelar as próprias emoções.*⁴¹

Logo após a formação do grupo, o Frente passou a manter contato com os paulistas. Em 1956 (SP) e 1957 (RJ), os dois grupos realizaram em conjunto a *I Exposição Nacional de Arte Concreta*. Tendo como objetivo fazer um apanhado das produções concretas no Brasil, o evento mostrou as divergências entre os dois grupos. Aparentemente, os cariocas tinham maior liberdade de criação, enquanto paulistas eram mais restritos aos postulados construtivos. O debate que se seguiu, principalmente entre Cordeiro e Gullar, levou a criação do neoconcretismo no Rio de Janeiro.

Sobre a diferença com os cariocas, Cordeiro afirmou que se tratava "[...] com efeito, não apenas de modos diferentes de realizar a obra de arte, como também de conceber a arte e suas relações"⁴². O movimento carioca, mesmo usando formas geométricas, não teria sido capaz de dar o salto qualitativo rumo à racionalidade e à objetividade que, segundo ele, deveriam nortear as posições da vanguarda naquele momento. O foco da crítica de Cordeiro era a posição de Ferreira Gullar, interpretada por ele como uma diluição das questões artísticas objetivas e universais em uma discussão cultural, subjetiva e fenomenológica. Os paulistas, que escolheram “caminho

⁴¹ PEDROSA, Mário. Grupo Frente [1955], Apresentação da segunda mostra do grupo Frente] In: COCCHIARALE; GEIGER, op. cit., p. 231.

⁴² CORDEIRO, Waldemar. Teoria e prática., op. cit., p. 134.

inverso ao de Gullar”, não tentam “levar o real para a cultura, mas a cultura para o real”⁴³.

Dentre suas críticas, o artista e teórico aponta a preponderância da experiência sobre a forma, a obra vista como expressão e não como produto, o uso livre da cor, entre outros:

Há uma identidade substancial entre as ideias de Gullar e as obras dos concretistas do Rio. A problemática surrada do neoplasticismo, reduzida a um esquema primário e ortodoxo de figura-e-fundo, sem rigor estrutural e — principalmente — sem rigor cromático, serve de apoio e cabide ao lirismo expressivo que se dilui, sem meta precisa, em seus meandros.⁴⁴

De maneira geral, os concretistas buscavam dar relevância social para a arte geométrica. A divergência entre os grupos carioca e paulista se deu na questão entre racional e subjetivo na arte. Esta crítica de Cordeiro se fundamentava na necessidade que eles viam em tirar aspectos subjetivos da criação artística.

Em 1957, dois textos importantes para entender as diferenças entre concretismo paulista e carioca foram lançados: Haroldo de Campos publicou *Da fenomenologia da composição à matemática da composição*; e Ferreira Gullar, Oliveira Bastos e Reynaldo Jardim publicaram *Poesia concreta: experiência intuitiva*.

O autor paulista fala que a poesia concreta era fruto da evolução das formas e que ela caminhava para a rejeição da estrutura orgânica em prol de uma estrutura matemática⁴⁵. Entre estas duas concepções há uma diferença radical na atitude perante a composição do poema. Semelhante é o que Pignatari e os irmãos Campos afirmaram no *Plano piloto para a poesia concreta*. Dentre as várias prerrogativas para tal poesia eles afirmam, frente ao problema da funcionalidade, a necessidade de uma comunicação rápida, utilizando, inclusive, vocabulário corrente na área do design:

Poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem. realismo total. contra uma poesia de expressão, subjetiva e

⁴³ Ibidem. p. 135

⁴⁴ Ibidem. loc. cit.

⁴⁵ CAMPOS, Haroldo de. *Da fenomenologia da composição à matemática da composição* [1957]. In: COCCHIARALE; GEIGER, op. cit.

hedonística. criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível. uma arte geral da palavra. o poema-produto: objeto útil.⁴⁶

Já Gullar, Bastos e Jardim rejeitam a concepção adotada pelos paulistas, vista por eles como um “equivoco cientificista” por pensar que a linguagem é vista apenas como forma. “O poema concreto deve valer como uma experiência cotidiana — afetiva, intuitiva — a fim de que não se torne mera *ilustração*, no campo da linguagem, de leis científicas catalogadas”.⁴⁷

Segundo Cocchiarale e Geiger, os artistas de São Paulo viam-se como representantes legítimos do concretismo no Brasil, enquanto os concretistas cariocas se recusavam a seguir normas matemáticas seguidas pelos paulistas e o concretismo internacional. “De fato, se o fiel da balança é a proximidade aos princípios teóricos do Concretismo, o grupo de São Paulo é, sem dúvida alguma, muito mais rigoroso que o do Rio de Janeiro”.⁴⁸

Os paulistas teriam buscado criar obras puras, baseadas apenas no uso da racionalidade, o que, para os cariocas, era impossível. Mesmo reconhecendo a importância da linguagem geométrica, Gullar pondera sobre a racionalidade que se sobrepõe às obras, em texto sobre o IV Salão de Arte Moderna:

Quero reafirmar, que a arte concreta iniciou no Brasil uma corrente estética de importância fundamental. O acúmulo de experiência e de ideias que ela gerou entre nós durante esses dez anos serviu para que alguns artistas dessem início a uma obra pessoal, nova, e de total atualidade. Graças a isso, será possível resistir às ondas devastadoras da moda e levar avante o trabalho construtivo de uma experiência que ganhou raiz e começa a dar frutos. Quanto ao concretismo ortodoxo, preso a generalizações apriorísticas, esse está morto e enterrado. Que os paulistas se convençam disso.⁴⁹

A desavença com os cariocas se dava na forma como os dois grupos encaravam racionalidade e subjetividade na arte. Enquanto os paulistas se focavam no racional, os artistas do Rio de Janeiro utilizavam também o

⁴⁶ CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. Plano piloto para a poesia concreta. [1958]. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC**, vanguarda e desbunde. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. p. 176.

⁴⁷ BASTOS, Oliveira; GULLAR, Ferreira; JARDIM, Reinaldo. Poesia concreta: experiência intuitiva [1957] In: COCCHIARALE; GEIGER, op. cit., p. 229.

⁴⁸ COCCHIARALE; GEIGER, op. cit., p. 17.

⁴⁹ GULLAR, Ferreira. Salão Moderno, 1957. SDJB, 26-maio-1957 / Idem. **Antologia crítica: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015. p. 270.

subjetivo. Ambas as atitudes eram tanto defeitos como qualidades, dependendo de quem fazia a crítica. Enquanto os paulistas diziam que os cariocas tinham má compreensão dos princípios do concretismo e mantinham uma prática equivocada, estes diziam que aqueles eram ortodoxos e preteriam a prática artística em relação à teoria.

No *Manifesto Neoconcreto*, que será melhor tratado mais adiante, fazia-se uma crítica ao uso de terminologia cientificista e a “exacerbação racionalista” por parte dos paulistas. No documento, é dito que o racionalismo do grupo liderado por Cordeiro roubava da arte sua autonomia e qualidades enquanto obra de arte. Estes teriam aplicado noções objetivas como método criativo e as obras acabaram sendo apenas ilustrações de conceitos dados a priori. Viam o homem como uma máquina entre máquinas e a arte como algo aplicado a uma realidade teórica. Os cariocas não tinham abdicado de ideias da Gestalt totalmente, na verdade, como afirmam no citado manifesto, mas superaram os limites impostos pelas teorias ao trazer significações existenciais, emotivas e afetivas às obras, cujo movimento gerador deveria ser a experiência.

Sobre a discordância em relação ao chamado dogmatismo paulista, Brito pondera:

Não se pode esquecer que o senso comum do ambiente cultural brasileiro permanecia dominado por resíduos das ideologias “românticas” - diante do trabalho concreto, a sua reação epidérmica era a de tachá-lo de racionalista, frio e sem inspiração.⁵⁰

Como afirma Bohns, havia duas posições no discurso concretista: uma que, afinada com o projeto de modernidade, aspirava à total integração entre arte e vida e queria melhorar as condições de vida em geral; outra que achava tal integração impossível e, desvinculada de ações programáticas e buscando liberdade de criação, se dedicava às experiências individuais⁵¹.

Já Cocchiarale e Geiger veem esta diferença entre os grupos de São Paulo e do Rio como originadas nas distintas interpretações teóricas e práticas que fizeram dos postulados construtivistas⁵². Enquanto o primeiro procurou

⁵⁰ BRITO, op. cit., p. 47

⁵¹ BOHNS, op. cit.

⁵² COCCHIARALE; GEIGER, op. cit.

sempre referenciar sua prática nas propostas de Max Bill, o segundo, desde o início, cultivou a ideia de autonomia.

Da mesma maneira, para Couto, enquanto os paulistas se mantiveram apegados às doutrinas de Max Bill, os cariocas, progressivamente, encaminharam-se a uma concepção mais intuitiva do processo de criação artística⁵³.

As divergências entre os grupos Ruptura e Frente levaram à eclosão do movimento neoconcreto em 1959, cujas características principais já estavam presentes em suas práticas desde a I Exposição de Arte Concreta. Ivan Serpa, em 1957 obteve o Prêmio Viagem ao Estrangeiro do VI Salão Nacional de Arte Moderna e passou dois anos na Europa. Quando voltou ao Brasil, já tinha rompido com a linguagem geométrica e se alinhado à tendência informal. A ruptura com o grupo paulista se deu com a formação dos artistas Aluísio Carvão, Amílcar de Castro, Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica, Décio Vieira, Franz Weissmann, Hércules Barsotti e Willys de Castro, sendo que estes últimos dois inicialmente estiveram mais ligados ao grupo paulista, e os poetas Reynaldo Jardim, Ferreira Gullar, Cláudio Mello e Souza e Theo Spanudis.

⁵³ COUTO, op. cit.

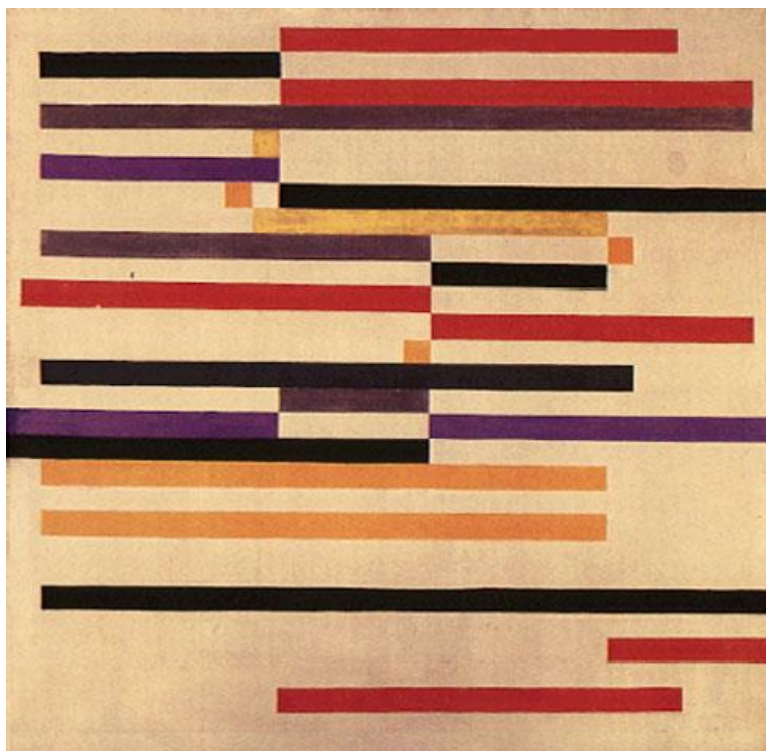


Figura 1
Waldemar Cordeiro. Movimento (1951)
Têmpera sobre tela. 90,2 x 95 cm



Figura 2
Lygia Clark. Ovo (1959)
Tinta industrial sobre madeira. 33 cm de diâmetro.

1.3 NEOCONCRETISMO

Na *I Exposição Nacional de Arte Concreta*, em 1957, Cordeiro, Pedrosa e Gullar notaram as diferenças entre as produções paulista e carioca. Enquanto o primeiro dizia que o outro grupo não tinha entendido os pressupostos do concretismo, os outros dois afirmavam que o segundo grupo era muito racionalista. Gullar chegou a afirmar que seu grupo tinha um caráter mais intuitivo e expressivo⁵⁴. Sobre a *I Exposição Neoconcreta*, de 1959, Gullar afirmou que seus participantes não formaram um grupo fixo:

Não os ligam princípios dogmáticos. A afinidade evidente das pesquisas que realizam em vários campos os aproximou e os reuniu aqui. O compromisso que os prende, prende-os primeiramente cada um à sua experiência, e eles estarão juntos enquanto dure a afinidade profunda que os aproximou.⁵⁵

Gullar teve grande papel no neoconcretismo, atuando como poeta e teórico. Conforme Couto, “Sua atuação como crítico de arte, nos anos 1950 e no início da década seguinte, confunde-se com seu papel enquanto porta-voz do ideário do grupo carioca”⁵⁶. Entre 1959 e 1961, Gullar usou as páginas do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, onde escrevia desde 1956, para falar sobre o movimento. Foi uma grande empreitada, na qual discorria sobre arte moderna, produção nacional, etc, numa época em que textos sobre o assunto ainda eram escassos no Brasil. Entre outros temas, o crítico também publicou textos falando sobre as diferenças entre os grupos de artistas de São Paulo e Rio de Janeiro, colocando ambos numa linha de progressão da arte junto às vanguardas internacionais. Grande parte destes textos foram publicados em 1985 pela editora Nobel com o título *Etapas da arte contemporânea: do Cubismo ao neoconcretismo*.

Gullar buscou promover o neoconcretismo tentando inseri-lo numa linha evolutiva dentro da linguagem construtiva. Numa pequena apresentação do livro, o crítico fala sobre o projeto:

⁵⁴ GULLAR, Ferreira. *I Exposição Nacional de Arte Concreta 1 e 2*, respectivamente de 17 e 24 de fevereiro de 1957 / Idem. *Antologia crítica*. 2015. p. 77-87

⁵⁵ GULLAR, Ferreira et al. *Manifesto neoconcreto*. SDJB, 22-março-1959 / Idem. *Antologia crítica*. 2015. p. 148

⁵⁶ COUTO, op. cit., p. 122-123

Meu propósito era outro: de um lado, imprimir um cunho didático à página de artes plásticas que mantinha naquele suplemento e, de outro, realizar uma espécie de nova leitura dos movimentos artísticos de caráter construtivo a partir da visão neoconcreta. Esse é o motivo por que a série não inclui movimentos como o Expressionismo e o Surrealismo que, apesar de importantes, não se inserem na linha de desenvolvimento iniciada com o Cubismo.⁵⁷

O grupo carioca não negava a tendência construtiva. Buscavam aliar autonomia da arte e formas geométricas, integração das artes, não esquecendo do ambiente industrial e urbano, diferindo do concretismo paulista principalmente na carga racional e emotiva na arte. Isto dialogava com uma característica dos movimentos construtivos, que, segundo Renato Rodrigues da Silva, historicamente, apresenta uma dualidade fundamental:

[...] uma vez que a procura da autonomia da arte era subsequentemente substituída pela criação de novas funções sociais para essa atividade, de forma a incorporar a indústria. Assim, as propostas vanguardistas de síntese das artes acreditavam que a indústria funcionaria como meio revolucionário de transformação da cidade.⁵⁸

Segundo Silva, esta proposta de união das artes se encontra na *Teoria do não-objeto*, que marcou a atuação de Gullar no neoconcretismo.

O grupo carioca se inspirou em grande parte na filosofia de Merleau-Ponty para fazer suas críticas aos paulistas⁵⁹. Estes, para Gullar, partiam de noções objetivas como método criativo, enquanto os neoconcretos buscavam a transcendência racional e sensorial da forma e rejeitam toda ideia a priori. Isto se dava, em partes, pelo questionamento das noções objetivas como tempo e espaço.

Diferente dos paulistas que se baseavam nas leis da Gestalt, os neoconcretos fizeram várias referências aos trabalhos de Mondrian e construtivistas soviéticos, principalmente Malevitch. Além disso, se inspiravam na filosofia de Maurice Merleau-Ponty, Ernst Cassirer e Suzanne Langer⁶⁰. Inclusive, as críticas do filósofo francês à Gestalt tinham grande relação com

⁵⁷ Idem. Algumas palavras. In: Idem. Etapas da arte contemporânea. 1999. p. 10.

⁵⁸ SILVA, Renato Rodrigues da. Ferreira Gullar em ensaio. **Mallarmargens**, v. 5, p. 1, 2015. s/p

⁵⁹ Segundo Otília Arantes, foi por indicação de Pedrosa que os neoconcretos passaram a usar “Fenomenologia da percepção” de Merleau-Ponty para se afastar da Gestalt e do concretismo. ARANTES, Otília. **Mário Pedrosa: Itinerário crítico**. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 78.

⁶⁰ Como aponta Otília Arantes, Mário Pedrosa já havia feito menções a estes filósofos desde o começo da década de 1950. ARANTES. Ibidem. p. 78

aquilo que os cariocas diziam do trabalho dos paulistas, vistos, por Gullar, como reducionistas e dogmáticos, presos às relações mecânicas sem dar a devida importância às questões simbólicas e existenciais do ser humano.

Em decorrência da *I Exposição Nacional de Arte Neoconcreta*, artistas neoconcretos lançaram seu manifesto que fazia parte do catálogo do evento e foi publicado no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* em 22 de março de 1959. Escrito por Ferreira Gullar, mas assinado também por Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis, o *Manifesto Neoconcreto*⁶¹ falava sobre as origens construtivas do movimento, sua base teórica e as diferenças com o grupo paulista:

A expressão neoconcreto é uma tomada de posição em face da arte não-figurativa 'geométrica' (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, Escola de Ulm) e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista.⁶²

Gullar tenta afirmar a “subjetividade carioca” em detrimento do “racionalismo paulista” destacando as qualidades e defeitos em cada um. Na verdade ele exagera quando afirma que os concretos se aventuram numa “perigosa exacerbação racionalista”.

A especificidade neoconcreta dentro da linguagem construtiva vinha essencialmente na importância dada ao elemento expressivo. A abstração geométrica até então teria dado prevalência da teoria sobre a obra, o que levou a objetividade científica, em certos casos, a tirar da arte sua autonomia. Como afirma Gullar, há interesse cultural na aproximação entre arte e questões da ciência, mas, do ponto de vista estético, a obra só começa a interessar quanto ela transcende as aproximações exteriores e se liga às significações existenciais. Malevitch, que não foi tão bem recebido por seus contemporâneos, segundo o crítico maranhense, já teria reconhecido a importância do sensível para a arte geométrica, “uma vontade de

⁶¹ Uma edição fac-símile do catálogo foi lançado pela editora Cosac Naify. Nesta publicação também estão presentes alguns livros-poemas de Gullar presentes na *I Exposição Neoconcreta*, onde o autor dá continuidade à sua pesquisa que busca unir artes visuais e poesia. GULLAR, Ferreira. **Experiência neoconcreta: momento-limite na arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

⁶² GULLAR, Ferreira et al. Manifesto neoconcreto. In: COCCHIARALE; GEIGER, op. cit. p. 234.

transcendência do racional e do sensorial que hoje se manifesta de maneira irreprimível”⁶³.

A crítica ao racionalismo concretista foi um ponto essencial do *Manifesto neoconcreto*. Baseado na concepção fenomenológica da arte, o manifesto propõe incluir na linguagem geométrica outros elementos que fazem parte da experiência humana, não apenas visuais e matemáticas:

O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes científicas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões ‘verbais’ criadas pela arte não-figurativa construtiva. O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, estrutura - que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial, emotiva, afetiva - são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência.⁶⁴

Mais uma vez o crítico maranhense critica o “racionalismo” dos concretistas. Lembramos que a rigidez aos pressupostos científicos e matemáticos estava muito mais presente em Waldemar Cordeiro do que nos outros integrantes do grupo. Isso é admitido por Décio Pignatari em entrevista da década de 1980. Pignatari afirma que Cordeiro “era um pouco estranho” e que encomendou pinturas suas a partir de um projeto seu. “Para mostrar que não era uma questão artesanal?” pergunta o entrevistador. “Foi um escândalo”, responde o artista, “mesmo para nós foi um escândalo, porque a gente aceitava tudo, mas não chegava a tanto. O cara não se dá ao trabalho nem de pintar mais o quadro!”⁶⁵

Gullar afirma que o grupo paulista aplicava em demasia noções científicas na elaboração das obras. Esta era, em grande parte, a crítica neoconcreta aos concretistas paulistas, que seguiam à risca os postulados de Van Doesburg e Max Bill, supostamente eliminando a autonomia da experiência artística e transformando a arte em ilustração destas noções. O grupo carioca, pelo contrário, via a obra como uma totalidade, “um quase corpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de

⁶³ Ibidem. p. 235.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Entrevista de Décio Pignatari aos autores. COCCHIARALE; GEIGER, op. cit., p. 75.

seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica”⁶⁶. A obra de arte não se limitava a ocupar um lugar no espaço objetivo, mas a transcendê-lo com uma significação nova. Segundo o autor, “as noções objetivas de tempo, espaço, forma, estrutura, cor etc. não são suficientes para compreender a obra de arte, para dar conta de sua ‘realidade’”⁶⁷.

Outra questão importante para o neoconcretismo era que o novo espaço expressivo fundado não era válido apenas para a linguagem visual. “[...] na pintura como na poesia, na prosa como na escultura e na gravura, a arte neoconcreta reafirma a independência da criação artística em face do conhecimento prático (moral, política, indústria etc.)”⁶⁸.

Como aponta Renato Silva, os artigos de Gullar mostravam claramente que o neoconcretismo sofreu uma mudança num curto período de tempo, entre o *Manifesto* e a *Teoria do Não-objeto*, publicados respectivamente em março e dezembro de 1959 no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*⁶⁹. Se inicialmente o movimento tinha duas frentes distintas, a poesia e as artes plásticas, num segundo momento o não-objeto mostrava a unificação delas.

Couto fala sobre outra diferença na abordagem dos textos⁷⁰. Conforme a autora, no primeiro texto, o neoconcretismo propôs eliminar os preconceitos científicos contidos na arte abstrata geométrica, que criariam uma barreira entre arte e público. No segundo, buscaram novos conceitos e significações para tentar apreender a especificidade da arte neoconcreta. Isto se deu pela dissolução progressiva do caráter fictício do espaço pictórico.

Comentando sobre algumas semelhanças e diferenças entre a I e II Exposição Neoconcreta, Gullar afirmou que a experiência concreta tinha chegado a um ponto de saturação e que os neoconcretos já tinham se dado conta desta situação, ainda que não completamente:

Não se tratava de negar pura e simplesmente a arte concreta, mas sim de lhe dar prosseguimento, de extrair dela as consequências inevitáveis. Isso não foi compreendido naquela ocasião [...] Os neoconcretos estavam certos de que havia uma experiência a

⁶⁶ GULLAR, Manifesto neoconcreto..., op. cit. p. 235

⁶⁷ Ibidem. p. 236.

⁶⁸ Ibidem. p. 237.

⁶⁹ SILVA. Ferreira Gullar em ensaio, op. cit.

⁷⁰ COUTO, op. cit.

continuar e aprofundar, e entregar-se a esse trabalho, embora à sua volta todos estivessem certos de que a única arte possível era o tachismo. Ou nenhuma.⁷¹

Em outro momento fala mais especificamente sobre obras neoconcretas:

Os pontos centrais da atitude neoconcreta são, de um lado essa busca da espontaneidade controlada, da interiorização dos meios expressivos para recuperar uma objetividade sintética do sensorial e do intelectual; e do outro lado, como consequência inevitável, o desrespeito aos limites convencionais dos gêneros, cuja compartimentação esboroa em face as novas necessidades expressivas. Já não se trata mais de fazer uma escultura, fazer um quadro, fazer um poema, mas de utilizar os instrumentos expressivos -quaisquer que sejam- para dar forma a um conhecimento novo do mundo.⁷²

Nestes dois textos Gullar explica, de certa forma, o caminho entre o *Manifesto* e a *Teoria do não-objeto*, a busca de um novo espaço plástico. Como o próprio Gullar admite, os textos de *Etapas da arte contemporânea* publicados no *Suplemento Dominical*, do qual faz parte *Teoria do não-objeto*, mostram uma perspectiva evolucionista da história da arte e coloca o neoconcretismo como ponto alto desta linhagem ao romper com as categorias tradicionais da arte, com a ideia de espaço representado e a inserção da obra no “espaço real”.

Enquanto objetos são definidos por sua funcionalidade e obras de arte tradicionais são delimitadas por convenções, o não-objeto busca se realizar enquanto experiência:

A expressão *não-objeto* não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O não-objeto não é um anti-objeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo *transparente* ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar rastro. Uma pura aparência.⁷³

⁷¹ GULLAR, Ferreira. II exposição neoconcreta. 12-nov-1960 / Idem. Antologia crítica, 2015, p. 186

⁷² Idem. Arte neoconcreta agora. 26-nov-1960 / Idem. Antologia crítica, 2015, p. 188

⁷³ Idem. Teoria do não-objeto. 19-dez-1959 / Idem. Etapas da arte contemporânea. 1999. p. 289

Em seguida, o autor comenta sobre a dissolução das formas na pintura moderna levando à eliminação do objeto, o que se iniciou com o cubismo. Segundo Gullar, foi Mondrian quem percebeu o sentido revolucionário dos quadros cubistas e deu continuidade a estas pesquisas, retirando da tela todos os vestígios do objeto:

Com a eliminação do objeto representado, a tela – como presença material – torna-se o novo objeto da pintura. Ao pintor cabe organizá-la, mas também dar-lhe uma transcendência que a subtraia à obscuridade do objeto material. A luta contra o objeto continua.⁷⁴

Quando a tela em branco e a moldura perdem sentido, duas tendências divergentes se apresentam na arte. Uma que incluía Duchamp e os surrealistas, que desenvolveram os *ready-mades*, deslocando o objeto de sua função utilitária e significações sociais, ainda que “neste *front*, os artistas foram batidos pelo objeto”⁷⁵. A outra tendência era a dos construtivistas russos e seus seguidores, que rejeitaram todas as convenções artísticas e buscaram realizar suas obras diretamente no espaço, sem a base tradicional da escultura. Gullar percebe semelhança entre obras, por exemplo, de Tatlin, Rodin, Lygia Clark e Amílcar de Castro:

Donde se conclui que a pintura e a escultura atuais convergem para um ponto comum, afastando-se cada vez mais de suas origens. Tornam-se objetos especiais – não-objetos – para os quais as denominações de pintura e escultura já talvez não tenham muita propriedade.⁷⁶

O crítico cita o deserto de Malevitch como o primeiro esforço de libertação da arte em relação à cultura. Com isso, o não-objeto suprimiu a moldura e a base. Mas, como aponta o autor, isso não se trata apenas de uma questão física:

Pode dizer-se que toda obra de arte tende a ser um não-objeto e que esse nome só se aplica, com precisão, àquelas obras que se realizam fora dos limites convencionais da arte, que trazem essa necessidade de deslimite como a intenção fundamental de seu aparecimento.⁷⁷

⁷⁴ Ibidem. p. 291

⁷⁵ Ibidem. p. 292

⁷⁶ Ibidem. p. 293

⁷⁷ Ibidem. p. 293

A integração da obra no espaço global é essencial para a compreensão da experiência neoconcreta. Isso só se daria pelo rompimento com os limites convencionais da arte. Ronaldo Brito comenta sobre a recusa às convenções do movimento carioca:

O que queremos deixar claro é que a vontade neoconcreta de romper as convenções da arte tem afinal uma base ideológica, é índice de uma postura crítica dentro do campo cultural. Se o concretismo, acompanhando a tradição construtiva, se caracterizava por suas posições reformistas, de tipo socialdemocrata, o neoconcretismo apolítico estava mais perto das utopias e de uma recusa anárquica do real estabelecido.⁷⁸

Os neoconcretos buscaram romper com as convenções na arte, assim como os concretos. Cada um o fez a sua maneira e, em ambos os casos, há questões ideológicas e políticas envolvidas, que não são tão diferentes como Brito dá a entender.

Para Gullar, os neoconcretos deram continuidade às pesquisas iniciadas por Mondrian e Malevitch e se mostram como um ponto alto na linguagem construtiva. A visão etapista adotada pelo crítico é comentada por Couto e Silva. Os autores, de maneira um pouco diferente, mas complementar, apontam semelhanças entre a forma como Gullar promove o neoconcretismo e o que Greenberg fez com o expressionismo abstrato. Couto atenta para a recusa a outros movimentos contemporâneos. Conforme a autora, assim como Clement Greenberg, que defendia o expressionismo abstrato e rejeitava a *pop art*, o minimalismo e a arte conceitual, Ferreira Gullar promovia o neoconcretismo negando a arte concreta e a pintura informal⁷⁹. Estas linguagens eram vistas como não pertencentes ao Brasil, sem relação com o desenvolvimento do nosso país.

Já Silva, além da retomada de obras abstratas geométricas, fala sobre as características físicas das obras tratadas pelo teórico. O autor afirma que a forma como Gullar tratou sobre o não-objeto e sobre a arte do passado foi bastante semelhante ao *flatness* tratado por Greenberg⁸⁰.

Pouco tempo após lançar a *Teoria*, Gullar publicou o *Diálogo sobre o*

⁷⁸ BRITO, Op. cit., p. 90

⁷⁹ COUTO, Op. cit., p. 138

⁸⁰ SILVA, Renato Rodrigues da. O não-objeto de Ferreira Gullar, ou como a Poesia Neoconcreta uniu-se ao mundo. *Prometeus: Filosofia em Revista*, v. 7, p. 1, 2014. p. 6

*não-objeto*⁸¹. Nos três meses que separam estes textos, Gullar escreveu alguns ensaios sobre poesia que são úteis para entender o que ficou conhecido como não-objeto. Como lembram Renato da Silva e Marcelo Mari, ao mesmo tempo em que Gullar foi teórico do concretismo, também foi poeta do movimento, de maneira que estas duas produções dialogam⁸². Inclusive, ambos lembram do seguinte trecho de um texto de Gullar da década de 1970:

Não dá para entender direito o movimento neoconcreto se não se leva em conta o que foi por ele realizado no âmbito da poesia. E isso, quando mais não seja, porque a poesia neoconcreta extrapola os limites da linguagem verbal para invadir o terreno das artes visuais.⁸³

Silva vai ainda mais longe ao afirmar que o papel de Ferreira Gullar como poeta, crítico e curador contribuiu para a interdisciplinaridade e renovação dos meios artísticos tradicionais que ocorreu no neoconcretismo. Como afirma o autor, a leitura usual que se faz da obra de Gullar não dá conta de sua complexidade:

Enquanto os críticos de literatura enfocam sua produção poética tradicional, os historiadores da arte consideram sua crítica independentemente, negligenciando o fato que ele permaneceu um poeta por excelência durante todo o período.⁸⁴

Anos após a dissolução do neoconcretismo, Gullar falou sobre o que teria sido o posicionamento do grupo Frente. Para o autor, o trabalho dos paulistas era como uma importação rígida de padrões estrangeiros, negando a adaptação ao ambiente brasileiro. Diferente deles:

⁸¹ GULLAR, Ferreira. Diálogo sobre o não-objeto. SDJB, 26-mar-1960 / Idem. Etapas da arte contemporânea. 1999. p. 294-301. Nesta edição de *Etapas da arte* de 1999, foram acrescentados aos já publicados em 1985 três textos: *Lygia Clark: uma experiência radical*, *Manifesto neoconcreto* e *Teoria do não-objeto*. Este último, na verdade, é composto por *Teoria do não-objeto*, de dezembro de 1959, e *Diálogo sobre o não-objeto*, de março do ano seguinte.

⁸² SILVA. O não-objeto de Ferreira Gullar..., op. cit.; MARI, Marcelo. A trajetória crítica de Ferreira Gullar e a experiência neoconcreta. **Revista VIS** (UnB), v. 13, p. 01-11, 2015.

⁸³ GULLAR, Ferreira. A poesia neoconcreta [1975] in: AMARAL. Projeto Construtivo..., op. cit., p. 339. Outros textos que podem ser úteis para melhor compreender a poesia neoconcreta de Gullar são: GULLAR, Ferreira, *Experiência Neoconcreta: Momento-Limite da Arte*, op. cit. ; SILVA. O não-objeto de Ferreira Gullar..., op. cit.; TURCHI, Maria Zaira. O lirismo solitário. In: *Ferreira Gullar: a busca da poesia*. Rio de Janeiro: Presença, 1985; LAFETÁ, João Luiz. Traduzir-se (ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar). In: **Nacional e o popular na cultura brasileira, op. cit.**

⁸⁴ SILVA. O não-objeto de Ferreira Gullar..., op. cit., p. 2

O grupo Frente não possuía pelo menos duas das características comuns aos movimentos de vanguarda: a defesa de uma única linha estilística e um embasamento teórico. Isso se deve ao modo como nasceu e às condições em que surgiu. Não obstante, desempenhou um papel de renovação da arte brasileira, abrindo caminho para realizações bem mais audaciosas, como as do movimento neoconcreto.⁸⁵

Tanto o entendimento de Gullar sobre os movimentos de vanguarda como a produção do grupo paulista parece um pouco distorcida. Não acreditamos que haja nas vanguardas de um modo geral “a defesa de uma única linha estilística” assim como havia no grupo Frente um embasamento teórico. Ainda que o autor afirme a importância do trabalho dos paulistas, ele o faz para sustentar uma qualidade dos cariocas, supostamente mais audaciosos.

Gullar foi um dos primeiros a afirmar que o neoconcretismo foi um movimento de enriquecimento das linguagens construtivas e expressão da cultura brasileira. Em 1962, quando já estava à frente da Fundação Cultural de Brasília, publicou na *Revista Crítica de Arte* um texto onde discorreu sobre a especificidade da arte nacional em relação à arte geométrica estrangeira e paulista⁸⁶. Tal posicionamento foi partilhado por grande parte da historiografia.

Em seu livro sobre o neoconcretismo, essencial para tratar sobre a arte brasileira do período, Ronaldo Brito critica duramente os paulistas. Uma das questões apontadas é a do posicionamento do grupo de São Paulo que, seguindo uma ideia de progresso e de sociedade como um todo, negava as divisões de classes sociais e ignorava politicamente a inserção social da arte:

Contra o artista maldito do surrealismo e do dadaísmo, contra o artista ativista político, o concretismo propõe o artista informador visual, o designer superior, submisso de certo modo às leis estruturais que regem a prática estética na sociedade burguesa.⁸⁷

Gullar mostra uma visão preconceituosa com o design neste trecho. Ainda que se admita o forte poder da economia sobre o designer, este, assim como o ativista político, tem algum poder de decisão sobre seu trabalho. Nos

⁸⁵ GULLAR, Ferreira. O Grupo Frente e a Reação Neoconcreta. In: AMARAL, Aracy. **Arte construtiva no Brasil**: Coleção Adolpho Leirner. DBAM, 1998. p. 143

⁸⁶ Idem. Arte neoconcreta: uma contribuição brasileira. [1962] In: AMARAL. Projeto Construtivo Brasileiro na arte. 1977. p. 114-129.

⁸⁷ BRITO, op. cit., p. 44

dois casos, sua atuação pode ser determinada por fatores externos, mas o profissional ainda pode criar em cima, por exemplo, do tema ou aspectos visuais pré-determinados.

Segundo Aracy Amaral, ainda que tentasse integrar o artista no projeto social como trabalhador intelectual e não como mero produtor de objetos decorativos para a burguesia, seu dogmatismo era semelhante ao rigor estalinista:

[...] sua grande contradição talvez residisse em querer conciliar suas ideias, que reivindicava como de esquerda, com uma tendência que se identifica com uma aspiração desenvolvimentista, industrialista, vinculada à entrada maciça dos investimentos estrangeiros em nosso país a partir de inícios dos anos 50.⁸⁸

Hollanda também tece comentários à poesia concretista, que teria buscado obras nacionais num padrão internacional. Acreditavam, segundo ela, que o país, subdesenvolvido, precisava ingressar numa nova era, caindo numa armadilha desenvolvimentista:

Mas ainda que movida por um equívoco — a suposição de que esta informação estaria atuando para uma atualização do desenvolvimento, para a formação de um ambiente cultural adequado à realidade de um país prestes a tornar-se desenvolvido — a ação da vanguarda concretista foi de fundamental importância para o debate cultural brasileiro. O concretismo, como preocupação e produção teórica, abriu um espaço de discussão inédito, interditado, inclusive, pelo populismo.⁸⁹

Os neoconcretistas consideravam secundárias a integração social, a inserção no mercado ou a finalidade utilitária das obras. Como aponta Carlos Zílio, a posição econômica privilegiada de integrantes do grupo neoconcreto permitiu que eles tivessem uma atitude experimental, sem levar tanto em conta problemas de ordem mercantil⁹⁰. Neste ponto o autor compara a atitude do grupo carioca com a dos primeiros modernistas, que também teriam tido um tom anárquico e utópico.

⁸⁸ AMARAL, Aracy. **Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970:** subsídio para uma história social da arte no Brasil. Studio Nobel, 2003. p. 253

⁸⁹ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Impressões de viagem: Op. cit. p. 47

⁹⁰ ZÍLIO, Carlos. Da antropofagia à tropicália. In: ZÍLIO. **Nacional e popular na cultural brasileira.** 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Ainda sobre a questão social e política, Brito fala sobre o caráter “apolítico” do neoconcretismo e como isso influenciou positivamente na abrangência de sua ação:

O neoconcretismo, por sua vez, obedecia às prescrições do sistema acerca da atividade cultural: era praticamente apolítico, mantinha-se no terreno reservado, era tímido e desconfiado com relação à participação da arte na produção industrial [...] A inserção neoconcreta se dava num espaço menos abrangente e mais tradicional do que a concreta, levando-se em conta estritamente a participação do artista na produção social.⁹¹

Conforme o autor, diferentes dos paulistas, os neoconcretos eram desvencilhados de funções práticas na sociedade industrial e capitalista. Suas ações não eram tão direcionadas, funcionando como práticas experimentais autônomas. Isso configurou uma “lateralidade neoconcreta” que permitiu a explosão dos postulados construtivos. Seu posicionamento estava diante da história da arte, filosofia e até ciência, mas não da sociedade como um lugar de combate político:

[...] o apolitismo neoconcreto precisa ser analisado no registro correto: a rigor ele apenas segue o apolitismo comum às tendências construtivas. O que tornou a sua inscrição cultural tão marcadamente aristocrática foi a sua posição obrigatoriamente lateral num circuito muito atrasado.⁹²

Como afirma Brito, a posição social dos artistas neoconcretos não exigia deles um contato sistemático com o mercado, representante do “real” e, em última instância, politizador, o que causou certo idealismo por parte deles, que acabaram sendo menos “profissionais” e mais “homens da cultura”. É visível a diferença no tratamento que o autor dá ao concretismo paulista e o neoconcretismo. Neste caso, por exemplo, Brito não usou deste quesito para suas análises dos trabalhos paulistas. O autor até comentou a proximidade destes com o mercado, em seu dizer, de caráter politizador, mas não avaliou positivamente os trabalhos do grupo sob este prisma.

Acreditamos que Brito comete um equívoco ao afirmar que o neoconcreto é apolítico e que é comum às tendências construtivas o

⁹¹ BRITO, op. cit., p. 60-61

⁹² Ibidem. p. 62

apolitismo. Por mais que artistas e teóricos, como é o caso de Gular, não vejam o político nos trabalhos artísticos, ele existe na medida em que se admite ou contesta valores, se posiciona diante dos mais variados temas. Tratamos aqui a política em um sentido amplo.

Segundo Ronaldo Brito, a prática paulista fazia manipulação das leis da Gestalt de forma que a prática artística não superava a teoria, ou seja, as obras tornaram-se demonstrações dos postulados gestalticos⁹³. Brito, assim como Gullar, via no trabalho dos paulistas grande manipulação das regras das Gestalt, mas pouca criação por parte dos artistas. Para nós, este posicionamento é bastante tendencioso, pois supões que os cariocas “não cometeram estes erros”, “não se prenderam à matemática e à ciência”, enquanto os paulistas, sim.

O autor, inclusive, diz que a produção concreta paulista excluía qualquer transcendência, “não tinha o caráter existencial das experiências análogas do neoconcretismo [...] não apelavam para uma sensibilidade que viesse a colocar em xeque a racionalidade estética”⁹⁴. Ele afirma isso e logo após faz uma análise da obra de Franz Weissman, mostrando como ela teria tal transcendência. Mas Brito não chega a analisar obras concretas paulistas e, mesmo assim, discorre sobre o movimento.

Conforme Brito, Cordeiro queria tornar a “geometria sensível”, “estetizar o racional” e pensar em formas de superação do subdesenvolvimento, mas isso se dava com base no concretismo suíço. O resultado, segundo o autor, era uma produção marcada pelo esquematismo reducionista. O trabalho dos paulistas, segundo o autor carioca, teria sido moldado segundo padrões operacionais, assim, ignorando condições sociais e culturais brasileiras da época e dizendo mais respeito às pretensões de um grupo vanguardista de classe média. Configurou-se, assim, na fase ortodoxa de penetração do construtivismo, seguida pelo experimentalismo neoconcreto.

Vanda Klabin acaba fazendo análise semelhante à de Brito⁹⁵. A autora tenta se esquivar de um julgamento de valor como fez o colega, mas indiretamente acaba dando a entender que, de certa forma, o concretismo

⁹³ Ibidem. p. 43

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ KLABIN, op. cit.

paulista pode ter se equivocado na forma como se apropriou do corpo teórico da arte construtiva. Além disso, os paulistas teriam tentado inserir, em nosso meio, pressupostos de um fenômeno artístico de países capitalistas desenvolvidos, ao que parece, da mesma forma que buscaram equivalência teórica para manifestações de ambientes culturais tão distintos.

Neiva Bohns também vê os concretistas, não apenas os paulistas, mas também na América Latina, de maneira bastante dogmática⁹⁶. Ela chega inclusive a dizer que há uma fissura significativa entre o que diziam e o que faziam, por exemplo, entre a doutrina coletivista e a posição dos líderes ou no caso da concepção quase mística que envolvia os artistas.

A professora da Unicamp alerta para esta oposição radical que a historiografia tende a fazer entre os dois grupos, supervalorizando os cariocas⁹⁷. Ainda que existam divergências entre ambos, muitas semelhanças os unem. Por exemplo, nos anos 1950, Ruptura e Frete rejeitavam intenções literárias, qualquer referência à natureza, à figuração ou ao irracional. Além disso, como lembra a autora, os dois grupos nutriam uma visão utópica de realizar uma arte universal e coletiva que fosse par de um novo país industrial.

Couto ainda questiona o dito projeto construtivo na arte baseado na ideia da continuidade evolutiva entre arte concreta e neoconcreta:

Esse recorte arbitrário, que nada mais faz além de oferecer um esquema superficial de uma realidade bastante complexa, limita bastante, a meu ver, o valor teórico dessas noções. Em última análise, os fins inerentes a esse discurso consistiam em (re)definir uma identidade cultural brasileira, em apreender e exaltar a especificidade da arte brasileira isolando-a em um campo fechado, ao abrigo de interferências externas.⁹⁸

Voltamos a afirmar que, por mais que Gullar quisesse apontar uma diferença enorme entre os concretistas e neoconcretistas, os trabalhos tinham muito mais semelhanças do que diferenças. Os próprios artistas reconheciam isso, como é possível na fala de Luís Sacilotto:

A diferença estava no Cordeiro e no Gullar, entre os dois, um problema criado por eles. E os pintores sofreram: em São Paulo, contra o Gullar, e os do Rio, contra o Cordeiro.[...] [O Manifesto

⁹⁶ BOHNS, op. cit.

⁹⁷ COUTO, op. cit.

⁹⁸ Ibidem. p. 138

neoconcreto] Dizia que os paulistas eram frios, matemáticos. Não é nada disso. Não é nem frio nem matemático. Uma falha do Gullar. Não só dele. [...] Esse é o panorama geral que talvez vocês não soubessem porquê “neoconcreto” e “concreto”. Não é motivo de ordem teórica, é motivo de ciúmeira dos cariocas. O Gullar, queria ele ser o porta-voz da pintura concreta, o que não era possível, porque o Cordeiro era duro de cair.⁹⁹

A arte abstrata construtiva, tendência iniciada na Europa, se mostrou bastante adequada ao contexto desenvolvimentista brasileiro de meados do século XX. Parte dessa produção construtiva foi aqui aos “paulistas” e “cariocas”, convencionando-se chamar as pesquisas daqueles como concretistas e as destes como neoconcretistas a partir de 1959.

Na prática, os concretistas paulistas usavam formas geométricas, muitas vezes dispostas de maneira seriada, organizando os quadros partindo de preceitos matemáticos. Preceitos teóricos tinham papel fundamental em sua prática, que buscava excluir aspectos subjetivos, líricos e de expressão pessoal. É neste ponto que se fundava a principal discordância com os cariocas, que, orientados por leituras de Merleau-Ponty, valorizavam a expressão do artista e integração com o público, sem deixar de lado as formas geométricas construtivas.

⁹⁹ “Depoimentos de artistas: Hércules Barsotti e Luís Sacilotto” Apud COUTO. p. 139-140.

2. GULLAR E A CRÍTICA DE ARTE: FASE NEOCONCRETA

Entre 1956 e 1961, ainda em sua fase de tendência construtiva, Ferreira Gullar fez resenhas de exposições em museus e galerias, falou sobre eventos como salões de arte, políticas públicas culturais e sobre o circuito de arte nacional. Seleccionamos alguns textos publicados por Gullar no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* que complementam nossa exposição sobre sua crítica de arte no período neoconcreto. Como veremos a seguir, além do debate dentro da própria linguagem construtiva, o autor também falou sobre questões importantes para a arte moderna, questionou a validade da produção de modernistas brasileiros e abstratos líricos para a arte nacional daquele momento, assim como falou sobre possíveis relações da arte com tecnologia e com outras artes, entre outros assuntos.

Entre março de 1959 e outubro de 1960, Gullar publicou no *Suplemento Dominical* por volta de 50 artigos intitulados *Etapas da arte contemporânea*¹⁰⁰ falando sobre manifestações modernas e contemporâneas sob o viés neoconcreto. Diferente dos anos anteriores, não publicou textos sobre a V Bienal de São Paulo nem do Salão de Arte Moderna em 1959, eventos que acabaram apoiando a entrada do tachismo no Brasil. Ana Maria Tavares Cavalcanti e Renato da Silva afirmam que Gullar e Mário Pedrosa se esforçaram para bloquear a entrada dessa tendência no Brasil, criticando a Bienal de São Paulo em diversas oportunidades.¹⁰¹

Reunidos os artigos num livro também chamado *Etapas da arte contemporânea*, Gullar apresentou numa linha cronológica e progressiva o “cubismo”, “futurismo”, “movimentos russos”, “neoplasticismo”, “Bauhaus”, “arte concreta” e “arte neoconcreta”.

Ainda segundo Gullar, a dissolução da forma iniciada com os impressionistas, e reconhecida pelos cubistas, caminhou no sentido do abandono total da representação com os trabalhos do suprematismo e

¹⁰⁰ Ao longo dos dois anos, os nomes dos artigos variaram entre “Etapas da pintura contemporânea” e “Etapas da arte contemporânea”.

¹⁰¹ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. **Mário Pedrosa, Ferreira Gullar e função utópica da arte**. Monografia [Especialização em história da arte e arquitetura no Brasil] Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1994; SILVA. Ferreira Gullar em ensaio, op. cit.

neoplasticismo. A racionalização da forma geométrica foi mais longe ainda com a arte concreta de Theo van Doesburg:

A posição adotada por Doesburg — que influenciou a arte concreta em sua origem — conduziu a uma relação de objetividade entre o artista e a forma equivalente à do cientista em face da natureza. Desligada do contexto significativo geral, a forma foi submetida ao exame de laboratório, analisada e desintegrada como uma partícula física. Despojada de todas as aderências não-visuais, por um olho que quer atingir a especialização de um aparelho mecânico, a forma reduziu-se a um ato puro de percepção, sem historicidade. E aqui se revela o fundo idealista da arte concreta que se pretende suspensa acima do devir, fora da História e da contingência.¹⁰²

Distanciando-se da questão da sensibilidade humana, na visão de Gullar, o concretismo empobreceria a linguagem plástica e deixava de lado questões importantes para a produção propriamente artística. Percebemos no trecho acima semelhanças nas críticas feitas ao grupo paulista, “extremamente racionalistas”, como visto anteriormente. Segundo Gullar, os neoconcretos não cometeram o mesmo erro que as citadas tendências construtivas, explorando a espontaneidade ao mesmo tempo que davam continuidade às pesquisas feitas por artistas como Mondrian e Malevitch:

Passa, então, o [Manifesto neoconcreto] a examinar o desenvolvimento da arte construtiva (dita geométrica), com o objetivo de explicar historicamente a exacerbação racionalista a que essa tendência foi levada e que terminou por sobrepor os conceitos objetivos da ciência aos problemas estéticos propriamente ditos.¹⁰³

Ana Cavalcanti observa que, ao fazer a trajetória das artes plásticas do cubismo ao concretismo, Gullar dirigiu, em alguns momentos, aos artistas da vanguarda europeia críticas semelhantes às aquelas feitas aos concretistas paulistas¹⁰⁴, como foi o caso da arte de Van Doesburg, mas também a de André Lhote, “de aplicação superficial de certos esquemas formais” do cubismo¹⁰⁵. Também encontramos semelhanças nas características positivas

¹⁰² Idem. EAC XLI - Arte neoconcreta. SDJB, 09-out-1960 / Etapas da arte contemporânea. 1985, p. 244-245

¹⁰³ Ibidem. p. 241

¹⁰⁴ CAVALCANTI, op. cit.

¹⁰⁵ GULLAR, Ferreira. EAC – Cubismo IX: Lhote, Marcoussis, La Fresnaye. SDJB, 06-jun-1959 / Etapas da arte contemporânea. 1985, p. 58

de artistas europeus e do neoconcretismo, como Alexander Calder e Constantin Brancusi.



Figura 3

André Lhote. *Les baigneuses dans la forêt* (1911)

Óleo sobre tela, 91.4 x 56.5 cm.

<http://www.christies.com/lotfinder/paintings/andre-lhote-les-baigneuses-dans-la-foret-4983931-details.aspx>

Segundo Gullar, algumas pessoas criticavam os móveis de Calder, pois estes, ainda que bonitos, pareciam mais brinquedos do que esculturas. A partir disso, o crítico argumenta que uma obra não precisa se encaixar numa categoria de arte para sê-la. Gullar compara um móvel a um corpo vivo, com seus órgãos funcionando em conjunto da mesma forma que as partes da obra se relacionam, e daí alude à questão de tempo e espaço, as duas dimensões onde a obra existe:

Há, portanto, ali, uma ampliação do tempo - um momento que se reparte em momentos, um presente multiplicado em presentes, que duram simultâneos e aprofundam, ampliam e diversificam a duração geral. A continuidade do tempo e do espaço se explicita: um se verte no outro e se recupera nele.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Idem. Calder e a alquimia do peso, SDJB 19-mar-1960 / Antologia crítica: Suplemento dominical do Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015, p. 57

Enquanto o escultor tradicional esculpia e transfigurava a massa, Calder trabalhava com a abstração do peso e produzia obras que usavam ao mesmo tempo conceitos da escultura e da pintura: “Suas linhas e planos estão no espaço natural, mas são virtuais como na pintura. Calder desfaz as fronteiras entre essas duas artes. Porque são virtuais, detrás desses planos e dessas linhas não há nada. Não tem espessura”¹⁰⁷.

Outro artista que tinha qualidades vistas no neoconcretismo é Constantin Brancusi. Como já afirmado na *Teoria do não-objeto* e em outros textos, Gullar diz que o problema da base na escultura equivale ao da moldura na pintura, por isolar a obra do espaço real, e que a tomada de consciência deste problema possibilita uma nova visão da arte moderna.



Figura 4

Constantin Brancusi. *Coluna sem fim* (1938)

Ferro fundido, 30 metros de altura

Târgu Jiu, Romênia

<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-brancusi/ENS-brancusi.htm>

Considerado pela historiografia como o grande revolucionário da escultura moderna, Brancusi fez a *Nouveau-né*, uma escultura de pedra no formato ovoide, onde a figura tinha praticamente desaparecido. Gullar afirma

¹⁰⁷ Ibidem. p. 58

que a forma não estava presa a uma base, mas repousava sobre um cubo de pedra, que seria uma espécie de campo ideal de apresentação daquela forma. Diferente de, por exemplo, um busto, onde um suporte é naturalmente percebido como não pertencente à obra, na escultura não figurativa “a forma da obra confunde-se com a do suporte: são ambas abstratas. E com isso a obra como que transborda de si - e o suporte se inclui nela, transforma-se também em escultura”¹⁰⁸. Esta característica, presente em grandes escultores modernos, assumiria um aspecto dramático em Brancusi, como é o caso de *Colunas sem fim* ou *Pássaro no espaço*, nas quais não parece que há escultura, apenas a forma abstrata da base. Estas duas obras:

ilustram um problema fundamental da linguagem plástica moderna, anunciam a crise e, conseqüentemente, a necessidade de uma expressão não alusiva, não metafórica, mas realizada diretamente em seu tempo (em seu espaço), eliminando de vez o problema do suporte. Está, em Brancusi também, o caminho para o não-objeto.¹⁰⁹

O não-objeto foi uma teoria fundamental para o movimento neoconcreto, mas no princípio não entusiasmou um dos participantes do grupo carioca, Mário Pedrosa:

Um dia, a Lygia Clark nos convidou para jantar na casa dela. Chegando lá, mostrou uma obra que não tinha nome. Não era uma escultura. Fiquei olhando, o Mário Pedrosa também. Ela falou: “Não sei que nome botar nisso”. Mário Pedrosa disse: “É uma espécie de relevo”. Eu contestei: “Não é isso — não tem superfície. Se não tem superfície não é relevo”. Ele saiu, o jantar já estava sendo servido — e eu fiquei ali. Lembro que pensei: “Não é pintura, não é escultura; é um objeto. Mas, se eu disser que é um objeto, ora — a mesa é objeto, a cadeira é um objeto. Portanto, esse trabalho da Lygia não é um objeto”. Fui me sentar com os outros e disse: “Descobri o nome. É um não-objeto”. Mário Pedrosa argumentou: “Não-objeto não é nada. Objeto é objeto do conhecimento”. Expliquei que filosoficamente ele tinha razão. “Mas o problema”, argumentei, “é que isso é um objeto-não; não é mais uma obra de arte dentro das categorias individuais, mas continua a ser objeto”. No dia seguinte comecei a tomar notas e escrevi a Teoria do não-objeto. Em resumo: tudo nasceu de um trabalho novo, não foi uma coisa assim: “olha, teremos que fazer isso ou aquilo.”¹¹⁰

¹⁰⁸ Idem. Brancusi e o problema da base da escultura. SDJB, 09-abr-1960 / Antologia crítica, 2015, p. 60.

¹⁰⁹ Ibidem. p. 61-62

¹¹⁰ Entrevista com Ferreira Gullar, **Cadernos de Literatura Brasileira**: Ferreira Gullar, no 6, Instituto Moreira Salles, set. 1998, s.p.

Pedrosa foi grande amigo de Gullar e teve papel decisivo em sua jornada como crítico de arte. Em uma crônica de 2000, Gullar comenta sobre o começo da relação entre ambos:

Em suas conversas e nos livros que me emprestou, fui formando a base de meu conhecimento da arte contemporânea. Ensinou-me como ver um quadro, como perceber-lhe as qualidades, mas, sobretudo, ampliou minha visão da arte para nela incluir não apenas as inovações da vanguarda, como também a "arte virgem" de Emygdio, Raphael, Diniz, grandes artistas revelados nos ateliês do Centro Psiquiátrico Nacional do Engenho de Dentro, e a arte das crianças, a que ele dedicava atenção nas visitas que fazia ao curso ministrado por Ivan Serpa. Fez-me viver um conflito: poeta, eu buscava uma poesia para além da razão, enquanto ele defendia a arte concreta, que era pura razão. Mergulhei nessa contradição, e fiz companheiro de aventura de Lygia Clark, Serpa, Amilcar, Weissmann, Hélio Oiticica, Carvão, Lígia Pape (todos frequentadores da casa de Mário), além dos poetas que, como eu, tentaram reinventar a poesia.¹¹¹

Pedrosa e Gullar tinham algumas afinidades no trato com a arte, mas também algumas diferenças, como aponta Cavalcanti¹¹². Segundo a autora, os dois críticos diferiam na abordagem sobre a história da arte, principalmente no posicionamento das vanguardas russas. Gullar enxergava dois fatores principais para a eclosão desses movimentos, a saber, a influência do ocidente e o ambiente pré-revolucionário. A questão aqui é que sua leitura era mais voltada para o fenômeno artístico em si, deixando um pouco de lado as questões políticas envolvidas:

Esse fenômeno tanto pode ser explicado pela atração que o Ocidente sempre exerceu sobre a Rússia, como pelo ambiente pré-revolucionário do país naqueles anos. Mas existem outros fatos importantes, e que têm para nós especial interesse: o contato permanente entre o mundo artístico russo e a vanguarda francesa do princípio do século. [...] Esse contato estreito, lidado a outros fatores de ordem cultural e social — podem explicar a eclosão simultânea, na Rússia, de tendências afins às que irromperam na França e na Itália. Explica também uma certa independência e, em certos casos, a antecipação dos artistas russos sobre os franceses e os italianos.¹¹³

¹¹¹ GULLAR, Ferreira. A Mario Pedrosa com carinho. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 16 de abril de 2000.

¹¹² CAVALCANTI, op. cit.

¹¹³ GULLAR, Ferreira. EAC XX – Movimentos Russos. SDJB, 07-nov-1959 / Etapas da arte, 1985, p. 119-120.

Um texto interessante para entendermos a diferença na concepção de arte do Gullar neoconcreto e do politicamente engajado, assunto dos dois últimos capítulos dessa dissertação, é *Arte como fator de transformação social*. O tema foi proposto pela revista *O observador econômico e financeiro*, onde seu texto foi publicado em fevereiro de 1960. O artigo foi publicado novamente em maio do mesmo ano *Suplemento Dominical*. O crítico inicia afirmando que aquele não era um tema que escolheria de livre e espontânea vontade, “a menos que estivesse convencido de que o papel fundamental da arte é transformar a sociedade”¹¹⁴. Em seguida, tece comentários sobre a arte de diferentes épocas, principalmente a moderna, argumentando que ela pode ser revolucionária, mas não um fator de transformação social.

Para embasar sua tese, Gullar afirma que em diferentes momentos da história a arte foi um veículo de valores ideológicos de classes dominantes, que pagavam o artista para mostrar uma visão idealizada do mundo:

A arte foi, assim, durante muito tempo, ou consumo exclusivo das elites ou instrumento dessas mesmas elites para persuasão do povo. O artista era uma espécie de funcionário do Estado em alguns casos; noutros, um protegido dos senhores nobres. Qualquer que fosse a qualidade de seu trabalho, suas preocupações técnicas e estéticas, a situação social em que vivia era a de um artesão privilegiado: fazia o que se lhe encomendava. Poder-se-ia concluir daí, com aparente lógica, que a arte só seria um fator de transformação social quando, rompendo com as classes dominantes, se tornasse veículo das aspirações das classes dominadas. Mas é precisamente aqui que se coloca a questão fundamental: é função essencial da arte a propaganda ideológica ou esse uso que dela fizeram a teocracia, a monarquia e a burguesia é contrário à sua natureza?¹¹⁵

Conforme Gullar, a segunda opção é confirmada olhando para a arte da segunda metade do século XX. As tentativas de usar a arte como veículo de protesto contra injustiças sociais e de exaltação da classe operaria foram em vão, com exceção da Rússia. E mesmo esta exceção confirma a ideia de que a arte funciona como fator conservador da estrutura social:

O advento da fotografia, o desenvolvimento do cinema como indústria, a imprensa, o rádio, a televisão - meios poderosos de divulgação e de controle da opinião pública - concorreram para delimitar o campo verdadeiro da arte em nossa época. Compreende-

¹¹⁴ Idem. *Arte como fator de transformação social*. SDJB, 7-mai-1960 / Antologia crítica, 2015, p. 63

¹¹⁵ Ibidem. p. 64

se hoje, com clareza, que o uso da arte como instrumento de propaganda ideológica no passado não era, senão circunstancialmente, essencial à sua expressão. Em nossos dias, quando as classes dominantes dispõem de meios infinitamente mais poderosos para a divulgação de seus valores, a arte retoma a consciência de sua natureza. E se ela já não serve como veículo daquelas classes, tampouco servirá eficazmente como veículo ideológico ou reivindicatório das classes dominadas. Na verdade, quando se pretende dar-lhe como temática a exaltação do operariado, não se faz mais que encará-la sob o mesmo ponto de vista dos teocratas e dos aristocratas do passado.¹¹⁶

Gullar apresenta uma visão restritiva da articulação entre arte e política, como já apontamos no primeiro capítulo deste estudo. Não negamos que a arte, em muitos momentos, serviu como meio de propagar ideais políticos, mas não é por fazer isso que ela é puramente propaganda ideológica.

Segundo Gullar, a arte tem a condição de ser uma “finalidade sem fim”, de ser meio autônomo de formulação do real, onde ela mesma formula uma visão de mundo. A arte é “uma atividade anti-institucional por excelência”¹¹⁷ que no século XX passou a não representar mais temas explícitos. O crítico afirma que esse ato de não apresentar figuras reconhecíveis mostra a visão político-social da arte moderna, que é a discordância dos valores sociais instituídos. Para o autor, o fato de influir pouco ou nada na transformação da estrutura social vem da natureza da arte, que é lidar com problemas que “ultrapassam a relatividade do momento político”:

Não obstante, ela afirma, pelo seu caráter inconformista, indagativo, anti-preconceitual, a necessidade de liberdade como elemento essencial da realização humana. A arte nega a solução exterior dos problemas fundamentais do homem, prega a prevalência desse problema sobre os problemas circunstanciais e reclama que se de ao homem o direito de buscar por si mesmo o sentido de sua existência.¹¹⁸

Já Pedrosa, como aponta Cavalcanti, enfatiza o caráter revolucionário da vanguarda russa e sua ligação com os ideais da Revolução. “Mário Pedrosa, por acreditar na arte como força transformadora do homem e da sociedade, engloba em sua análise outros aspectos da realidade, associando

¹¹⁶ Ibidem. p. 65

¹¹⁷ Ibidem. p. 65-66

¹¹⁸ Ibidem. p. 67

as formas revolucionárias da arte ao desejo humano de renovar o mundo”¹¹⁹. Em textos de 1967, como *A revolução nas artes* e *Arte e revolução*, Pedrosa mostrou a visão que teria mantido ao longo dos anos.

Silva observa que os critérios de julgamento estético de Gullar vinham dos padrões formais da arte abstrata e de vanguarda, e ele os relativizava de acordo com os trabalhos artísticos que analisava. Ainda de acordo com Silva, “o crítico estendia essa qualidade moderna à expressão das crianças, primitivos e alienados, seguindo um padrão que era usual nos círculos avançados daquela época”¹²⁰.

Podemos encontrar o posicionamento do crítico em relação à arte infantil em alguns textos dos anos 1950, e até mesmo dos anos 1960, como será visto nos próximos capítulos. Para Gullar a afirmação de Picasso “eu não procuro, eu encontro” mostra que o artista pretende criar como uma criança e que este posicionamento é válido para “toda a arte dita moderna, cujo objetivo, desde seu primeiro instante, sempre foi devolver ao homem a capacidade de se expressar livremente, sem se submeter a regras codificadas”¹²¹.

¹¹⁹ CAVALCANTI, op. cit. p. 50

¹²⁰ SILVA. Ferreira Gullar em ensaio, op. cit. s/p. Na década de 1940, Jean Dubuffet desenvolveu o conceito de “arte bruta” para tratar da produção artística de pessoas fora da tradição e do sistema de arte. Dubuffet “considerava esses indivíduos – crianças, visionários, médiuns, gente sem instrução, prisioneiros, doentes mentais – a salvo dos efeitos mortais da formação acadêmica e das convenções sociais e, portanto, livres para criar obras de verdadeira expressividade”. DEMPSEY, Amy. **Escolas, estilos e movimentos**: guia enciclopédico da arte moderna. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 174

¹²¹ GULLAR, Ferreira. Exposição infantil. SDJB 30-dez-1956 / Antologia crítica, 2015, p. 29



Figura 5

Djanira. *Candomblé* (1957)

Têmpera sobre madeira. 250.00 x 242.80 cm

Reprodução fotográfica Iara Venanzi / Itaú Cultural

Gullar não desmerece a produção artística das crianças, nem dos pintores ditos primitivos ou naifes, pois estes são: “artistas como quaisquer outros, com a diferença de que não descendem deste ou daquele ramo pictórico, chegam à pintura como as crianças: sem conceitos nem preconceitos”¹²². Em defesa da pintora Djanira, criticada por sua simplicidade, o autor afirma:

Atente-se, não obstante, para o fato de que esses marginais do processo cultural (se se toma esse processo como uma linha reta) são, com as crianças e os loucos, os únicos herdeiros da linguagem figurativa que vai pouco a pouco desaparecendo em todos os demais setores da experiência pictórica. E por que o são? Exatamente porque neles os elementos plásticos ainda se mantêm livres de contaminações e a representação é um pretexto para as invenções formais e cromáticas. Deixando de lado a linguagem sabida dos mestres e dos que tentam renová-la lutando na crista da onda, os naives recomeçam a experiência milenária, com o frescor e o otimismo de sua ingenuidade. Sua arte pode não responder aos anseios mais dramáticos e mais característicos de nosso tempo, mas respondem a outros, também atuais, porque permanentes em todas as épocas: um deles é essa necessidade de contato com a pureza originária da expressão visual. A arte primitiva é um remanso, um recanto de sombra onde paramos para repousar e sonhar. Para

¹²² Idem. Djanira 1958. SDJB, 17-ago-1958 / Antologia crítica, 2015, p. 49-50

repousar de nossos sonhos mais prementes.¹²³

Outro momento em que Gullar fala sobre a liberdade da arte infantil é quando resenha o projeto de Lúcio Costa para a construção de Brasília. Gullar lembra uma fala do finlandês Alvar Aalto, sobre como o despojamento infantil pode ser útil para um arquiteto, e afirma:

A técnica é altamente importante, mas é preciso evitar que ela use o urbanista. Quando Aalto vira as costas aos problemas de toda ordem que se lhe apresentam, para desenhar como uma criança, é que aqueles problemas o conduziram a uma atitude extremamente “teórica” em face da criação, e é preciso que o homem permaneça ingênuo para criar.¹²⁴

Quirino Campofiorito teria afirmado num debate a propósito da exposição de doentes mentais no Instituto de Psiquiatria da Universidade do Brasil, hoje Universidade Federal do Rio de Janeiro, que em nossa civilização não seria possível a chamada arte primitiva. Gullar não apresenta trechos da fala do artista e também crítico de arte, mas corre na defesa dessa arte que não se enquadra nos padrões ocidentais aceitos. Segundo o autor maranhense, aceitar apenas produções de pessoas integradas ao nosso sistema é um “preconceito intelectualista e racionalista”, que desconhece a validade das culturas primitivas e orientais¹²⁵. Ao contrário desta atitude, tivemos o reconhecimento das culturas e expressões, individuais ou coletivas, diferentes da nossa, uma das maiores conquistas do século XX. Isso resulta num novo conceito de arte, que, ao invés de sobrepor, integra novos esquemas culturais.

Em Pedrosa, como lembra Cavalcanti, a trajetória da arte moderna tem contato com a arte primitiva, em especial, com sua sensibilidade, de poder destruidor sobre a uni dimensionalidade da sociedade capitalista.¹²⁶

¹²³ Idem. VII Salão Nacional de Arte Moderna: Pintores. SDJB, 13-jul-1958 / Antologia crítica, 2015, p. 309-10

¹²⁴ Idem. A lição de Lúcio Costa. SDJB, 31-mar-1957 / Antologia crítica, 2015, p. 418

¹²⁵ Idem. Louco faz arte? A propósito de um debate. SDJB 20-abr-1958 / Antologia crítica, 2015, p. 44

¹²⁶ CAVALCANTI, op. cit. p. 54

2.1 MODERNISTAS BRASILEIROS

A partir dos anos 1930, a arte nacional adotou fortemente uma orientação política e nacionalista. Buscava-se aproximação da linguagem das artes plásticas com um público mais amplo, o que gerou críticas como a de didatismo exagerado. Nos anos 1950, houve um choque entre a já consagrada estética modernista e as teorias construtivas, que, naquele momento, representavam uma opção para a inserção do país numa nova ordem estética modernizada. A abstração brasileira, tanto geométrica como lírica, enfrentou resistência de adeptos das propostas nacionalistas do modernismo. Estes buscavam representar uma ideia de brasilidade a partir de temática nacional e figurativa, aspiravam à modernidade, mas mantinham uma linguagem engessada, conforme alguns críticos, dentre eles o próprio Ferreira Gullar.

Os primeiros núcleos de artistas abstratos no Rio e em São Paulo, entre 1948 e 1949, provocaram reações adversas por parte de vários artistas, principalmente aqueles ligados ao modernismo de 1922, como Di Cavalcanti e Portinari:

O que acho, porém vital é fugir do Abstracionismo. A obra de arte dos abstracionistas tipo Kandinsky, Klee, Mondrian, Arp, Calder é uma especialização estéril. Esses artistas constroem um mundozinho ampliado, perdido em cada fragmento das coisas reais: são visões monstruosas de resíduos amebianos ou atômicos revelados por microscópios de cérebros doentios.¹²⁷

[...] uma arte que, deliberadamente, se afasta da realidade, que submete a criação e teorias de um subjetivismo cada vez mais hermético que leva o artista ao desespero de uma solidão irreparável, onde nenhum outro homem pode encontrar a sombra de um semelhante pois é uma arte humanamente inconsequente.¹²⁸

Como apontam Cocchiareale e Geiger¹²⁹, a crítica à abstração se baseava no critério da realidade. Ao “abolir a figura”, a nova tendência isola a obra de uma visualidade reconhecível, e, ainda mais grave, da realidade social do seu povo. Segundo os autores, além da questão política intrínseca das

¹²⁷ DI CAVALCANTI. Realismo e Abstracionismo [1948] in FERREIRA, Glória. [org]. **Figuração x abstração**: Brasil final dos anos 40. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea, 2013, p. 108

¹²⁸ DI CAVALCANTI, op. cit.

¹²⁹ COCCHIARALE; GEIGER, op. cit.

produções artísticas, o intelectual brasileiro deveria mostrar compromisso com a sociedade que, naquele momento, se reorganizava depois do Estado Novo. Ou seja, o critério de avaliação estava no terreno ideológico:

Fundado em razões ético-políticas o argumento revela compromissos explícitos com as propostas dominantes na esquerda brasileira da época. [...] O realismo social engendra pois uma substituição estratégica para o embate que se configura na troca de campo de batalha. O confronto não deve situar-se no campo plástico-formal mas no nível ético-político compreendido como o lugar onde o sentido último da obra se realiza.¹³⁰

Conforme Carlos Zílio, o modernismo brasileiro não teve caráter tão radical quanto acreditavam, pois “sua luta pela inovação [conseguiu] apenas aparentemente levar a cultura brasileira à modernidade”¹³¹. Ainda assim, levou a sociedade a debater valores simbólicos e dinamizar o sistema de circulação e produção de arte. “O modernismo teria sido uma espécie de ritual de passagem para a efetiva realização do moderno na arte brasileira, o que ocorreria a partir da década de 50 justamente como uma reação ao modernismo”.¹³²

No final dos anos 1940, a discussão entre figuração e abstração ainda estava restrita à vanguarda intelectual. Foi a partir das primeiras bienais que esta polêmica tomou corpo. Como assinala Aracy Amaral, antes da implantação da I Bienal de São Paulo, o abstracionismo era encarado por muitos artistas politizados como uma fuga do mundo exterior e também como descaracterização do nacional por meio de informações externas¹³³.

Um exemplo de crítico que não via com bons olhos a abstração e também a Bienal de São Paulo foi Fernando Pedreira, que dizia serem os abstracionistas alienados e representantes do capitalismo imperialista. Segundo Aracy Amaral, Pedreira, sobretudo por meio da revista *Fundamentos*, estava dentro da linha mais dogmática do realismo das esquerdas e foi o mais acirrado opositor do abstracionismo entre nós¹³⁴.

Outros críticos que desconfiavam das experiências no campo da

¹³⁰ Ibidem. p. 12

¹³¹ ZÍLIO, Carlos. **A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945.** 2 ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997, p. 117

¹³² Ibidem. p. 118

¹³³ AMARAL, Aracy. *Arte pra quê?*, op. cit.p. 229

¹³⁴ Ibidem. passim.

abstração eram Geraldo Ferraz, Sergio Milliet e Mário de Andrade ¹³⁵. Além destes, José Geraldo Vieira, Luiz Martins, Lourival Gomes Machado, Quirino da Silva e Ibiapaba Martins também não se entusiasmaram nem buscaram estimular a nova tendência abstracionista no Brasil ¹³⁶. Ainda que não tenha aderido de imediato à abstração, alguns destes críticos se mostraram favoráveis a certos aspectos da abstração informal, como foi o caso de Milliet, Ferraz e Gomes Machado.

Como lembram Cocchiarale e Geiger, “o compromisso social explícito das obras de artistas como Portinari e Di Cavalcanti não [foi] bastante para assegurar-lhes, automaticamente, um desempenho renovador ao nível estético-formal”¹³⁷. No começo dos anos 1950, a abstração geométrica começou a ganhar força, tentando romper com o passado e fazendo questionamentos sobre a questão social da figuração.

Um dos primeiros textos de Gullar no *Suplemento Dominical* foi *Mário de Andrade: 1956*, no qual critica a visão que o poeta e escritor brasileiro tinha de Portinari: “sintetizador das experiências pictóricas modernas”. Essa afirmação era um absurdo para Gullar, segundo o qual Mário tinha “profundo desconhecimento do fenômeno estético moderno”. Conforme o crítico maranhense, “O que induzia a miragens dessa ordem era, sobretudo, aquele tal nacionalismo artístico, que foi o pior dos equívocos modernistas e a mais lamentável das heranças que deixou”¹³⁸.

Gullar chega a ser injusto quando afirma que Mário de Andrade tinha “profundo desconhecimento do fenômeno estético moderno” para sustentar seu ponto de vista. Seu intuito, ao que parece, era mais de chocar com dada afirmativa, chamar atenção para o culto equivocadamente se fazia para uma estética considerada, por ele, ultrapassada. Acreditamos que, quando Gullar critica tão duramente Mário, ele o faz tendo em vista o tipo de arte defendida pelo escritor paulista, o sucesso que ela ainda fazia nos anos 1950 e o suposto entrave por ela causado para a abstração.

Como afirma Gullar, a renovação da linguagem artística proposta pela

¹³⁵ PONTES, Heloísa. **Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940 – 1968)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 42-3

¹³⁶ AMARAL, op. cit., p. 245.

¹³⁷ COCCHIARALE; GEIGER, op. cit., p. 12.

¹³⁸ GULLAR, Ferreira. Mário de Andrade: 1956. SDJB, 14- out-1956

abstração acabou esbarrando no realismo social:

Por volta de 1951, surgiram no Brasil as primeiras manifestações de arte concreta, e essas manifestações não brotavam como resultado natural da evolução da moderna pintura brasileira e sim como reação a ela. [...] Os artistas jovens, que se negavam a adotar o estilo e os temas portinarescos, experimentavam vacilantes sem saber que rumo imprimir à sua pintura. Foi então que Mário Pedrosa, depois de ter criticado duramente uma das últimas obras murais de Portinari (*O Tiradentes*), começou a chamar a atenção da crítica e dos artistas para a arte abstrata e, posteriormente, para a arte concreta.¹³⁹

Acreditando que a abstração geométrica também podia desempenhar uma função social, artistas reuniram determinação necessária para implementar mudanças no país¹⁴⁰. Como afirma Couto, a tendência construtiva não era entendida por seus adeptos apenas do ponto de vista formal, mas também como instrumento poderoso para construção de uma nova sociedade¹⁴¹. Ainda segundo a autora, o apoio de artistas e críticos nacionais à arte concreta se fundava na vontade de fazer tábua rasa da herança cultural figurativa, de negar a autoridade de Paris sobre a arte nacional e de retomar valores essenciais da arte.

Conforme Cocchiarale e Geiger, havia então ausência de uma tradição verdadeiramente moderna no Brasil. Em partes, isso contribuiu para que os concretistas paulistas se sentissem a primeira vanguarda brasileira:

o grupo [marcou] posição contra todas as principais tendências da arte do país, entendidas, pela primeira vez, do ponto de vista plástico-formal e não a partir de questões extra-artísticas como a brasilidade, o regionalismo ou o realismo social.¹⁴²

A presença das duas tendências no cenário nacional levou a um fato curioso em 1953, quando o prêmio de melhor pintor nacional foi concedido *ex aequo* a Volpi e Di Cavalcanti. Volpi e outros artistas não se enquadravam no padrão consagrado pelos modernistas. Um dos críticos que marcou este distanciamento foi justamente Ferreira Gullar, para quem a arte “imitativa” era

¹³⁹ Idem. EAC XXXIX: Arte concreta V: Arte concreta no Brasil. SDJB, 06-ago-1960 / Etapas da arte, 1985, p. 227

¹⁴⁰ Lembramos que Ferreira Gullar não enxerga na arte geométrica, e nem em outras produções de vanguarda, esta função político-social, dando mais ênfase nas renovações formais.

¹⁴¹ COUTO, op. cit.

¹⁴² COCCHIARALE; GEIGER, op. cit., p. 13

algo ultrapassado. Neste sentido, o cubismo foi bastante importante porque teria mostrado que:

o espaço renascentista estava morto e que a representação do mundo exterior se esgotara. Mostrara também — e aí está a sua importância — que era possível criar uma linguagem pictórica expressiva, sem representar o real exterior.¹⁴³

Gullar valorizava a intuição e experimentação nos trabalhos artísticos. Resenhando a I Exposição Nacional de Arte Concreta, o crítico aponta as obras de Volpi e Lothar Charoux na seção paulista da mostra como significativamente especiais¹⁴⁴. Diferente de artistas que ficavam presos a fórmulas compositivas, estes dois mostravam maior liberdade e, por isso, maior enriquecimento dos trabalhos. Pintores que nem tinham participado da exposição foram criticados pelos mesmos motivos que os paulistas. Gullar chega ainda a afirmar que artistas como Di Cavalcanti e Portinari estariam no “pântano pictórico” por supostamente se restringirem ao uso de fórmulas de harmonia cromática, abrindo mão de novas experiências da cor e limitando seus trabalhos.¹⁴⁵

¹⁴³ GULLAR, Ferreira. EAC: Cubismo II: Picasso. SDJB, 05-abr-1959/Etapas da arte, 1985, p.

13

¹⁴⁴ Idem. I Exposição Nacional de arte concreta I: O grupo de São Paulo. SDJB, 17-fev-1957 / Antologia crítica, 2015.

¹⁴⁵ Ibidem. p. 80-81

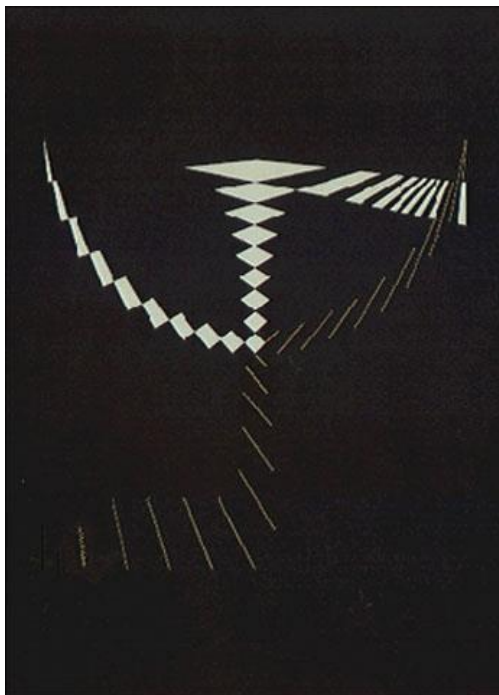


Figura 6

Lothar Charoux. Sem Título (1956)
 Grafite e guache sobre papel. 49.50 x 37.00 cm
 Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
 Reprodução fotográfica Romulo Fialdini

Dentre as críticas que Gullar fazia aos artistas modernistas podemos citar ainda as feitas à temática. Neste sentido Volpi era visto como um exemplo da arte defendida pelo crítico, pois teria demonstrado a possibilidade de ser pintor brasileiro “sem pintar papagaios e índios”¹⁴⁶. Artistas de tendência modernista eram bastante reconhecidos naquele período. Quanto a isso, Gullar ainda escrevia que Volpi mostrava ser possível “fazer arte sem prêmio de viagem ao estrangeiro, sem ajuda de custo, sem casa própria”¹⁴⁷.

O principal alvo de críticas que Gullar fazia a estes artistas era Candido Portinari. A respeito de uma exposição individual do artista na Galeria Bonino em 1960, o autor fala sobre certa esquematização nos quadros de Portinari:

¹⁴⁶ Idem. Volpi. Mestre brasileiro. SDJB, 16-jun-1957 / Antologia crítica, 2015, p.33. Um comentário semelhante é feito sobre a forma como a arte brasileira é vista pelos estrangeiros, que “pedem-nos ou papagaios coloridos ou a adesão pacífica à sua mais recente ‘verdade’”. Idem. Pintura brasileira agora. SDJB, 26-set-1959 / Antologia crítica, 2015, p. 151-2. A “recente verdade” citada é a abstração informal.

¹⁴⁷ Idem. Volpi. Mestre brasileiro. SDJB, 16-jun-1957 / Antologia crítica, 2015, p.33. A questão das premiações e viagens também é usada como forma de cutucar artistas modernistas ou não. “A verdade é que - a começar por Portinari nos idos de 20 e tantos - nenhum artista vai para a Europa pintar, sendo raros, hoje, os que ali estudam com algum mestre.” Idem. Prêmios e candidatos. SDJB, 28-abr-1957 / Antologia crítica, 2015, p. 380

A mostra de Portinari apenas confirmou as suas qualidades técnicas, sua habilidade, que o conduz, agora, à esquematização das figuras, ao desenho estereotipado e à aplicação de um *processo* de pintar. Não há mais invenção ou criação nas obras desse artista, que já cumpriu o seu papel.¹⁴⁸

Gullar argumenta que a pintura modernista, ao invés de ser inovadora, havia usado formas europeias num ambiente que não tinha condições de recebê-las ou compreendê-las. Estes artistas acreditavam que faziam arte brasileira quando, na verdade, usavam apenas uma temática tida como nacional:

Por razões que não interessam aqui discutir, os artistas modernos brasileiros - de Tarsila e Di Cavalcanti a Portinari, Pancetti etc. - conformaram-se em usar as descobertas europeias como estilo para comentários regionais. Pensou-se que uma arte brasileira tinha nascido, porque as mulatas, os malandros, os flagelados e outras figuras típicas do Brasil tinham virado tema de pintura. Era um engano. Essa arte se mantivera longe dos verdadeiros problemas expressivos da pintura e em breve se mostraria incapaz de ser continuada. Com essa constatação, veio a pintura concreta, e vieram as Bienais para confirmar o juízo. Era preciso começar de novo.¹⁴⁹

Como observa Cavalcanti, o que Gullar nega não é a figuração em si, mas a noção de que a função da arte é representar o mundo visível¹⁵⁰. O artista sacrifica a verossimilhança em prol de uma natureza suposta superior. Segundo a autora, a arte defendida por Gullar, na verdade, a arte moderna, rejeita grande parte dos meios utilizados pelos artistas do passado, negando, com isso, uma de suas principais finalidades, que era agradar aos olhos.

2.2 ABSTRAÇÃO INFORMAL

Assim como se questionava a temática nacionalista e as formas com pouca renovação estética, teóricos adeptos ao construtivismo criticaram em vários momentos a abstração lírica, ou informal, muitas vezes resumida apenas como tachista.¹⁵¹

¹⁴⁸ Idem. Balanço de fim de ano. SDJB, 31-dez-1960 / Antologia crítica, 2015, p. 401-402.

¹⁴⁹ Idem. Pintura brasileira agora. SDJB, 26-set-1959 / Antologia crítica, 2015, p. 152.

¹⁵⁰ CAVALCANTI, op. cit.

¹⁵¹ Naquele momento, era comum a generalização da abstração geométrica ao tachismo. A questão greenberguiana da planaridade e do all-over presente na pintura americana não fazia parte de obras abstratas europeias e mesmo brasileiras.

Conforme Couto, enquanto na Europa a polêmica entre a abstração geométrica e a informal ocorreu no final dos anos 1940, este debate só aconteceu no Brasil na década seguinte, principalmente após a IV Bienal de São Paulo, em 1957, e o sucesso da arte que primava pelo gesto e espontaneidade¹⁵².

Cocchiarale e Geiger afirmam que a autonomia entre arte e representação se delineava desde o impressionismo, mas foi colocada claramente pela primeira vez com o abstracionismo¹⁵³. Por isso, a questão abstracionista teria acontecido, antes de mais nada, no nível da significação da arte:

A luta contra a representação tem um alvo político preciso e várias estratégias para atingi-lo, que se transformam nas décadas seguintes até o seu esgotamento teórico. Sob o rótulo impreciso do Abstracionismo coexistem tendências muito diferenciadas que se aproximam, antes de mais nada, por causa de um alvo comum.¹⁵⁴

Conforme Couto, em meados dos anos 1950 a crítica de arte tida como progressista se mostrava bem mais favorável aos construtivistas¹⁵⁵. Cocchiarale e Geiger também apontam para este fato e ainda afirmam que a crítica feita aos informais era inclusive baseada em parâmetros construtivistas¹⁵⁶. Estes se insurgiram contra a arte em voga no exterior, vista como uma nova “colonização cultural”. Como aponta Couto, Pedrosa e Gullar denunciaram o caráter internacionalista do tachismo e apontavam tal tendência como um perigo ao processo de criação da arte brasileira. Os dois críticos teriam tomado para si o papel de guiar artistas nacionais:

Embora a parcialidade e o tom de manifesto de suas análises nos pareçam hoje evidentes, elas nos restituem o espírito utópico que predominava na época. Na realidade, as convicções estéticas de Pedrosa e Gullar nos anos 1950, assim como as de Mário de Andrade na época do movimento modernista, provinham de projetos mais amplos, que visavam à construção de uma nova sociedade e

¹⁵² COUTO, op. cit.

¹⁵³ COCCHIARALE; GEIGER, op. cit. Os autores fazem esta afirmativa se apoiando na “Teoria do não-objeto”. Ainda que Gullar não tenha apresentado este percurso da arte construtiva em termos de busca de autonomia da arte, vemos esta leitura como possível.

¹⁵⁴ Ibidem, p.14.

¹⁵⁵ COUTO, op. cit.

¹⁵⁶ Fayga Ostrower e Iberê Camargo, em entrevista a Cocchiarale e Geiger, comentam sobre a falta de teorização a favor da abstração informal por parte dos críticos brasileiros naquela época. COCCHIARALE; GEIGER. Ibidem. p. 170-187.

para os quais era indispensável descobrir “valores a serem defendidos”.¹⁵⁷

Assim como Couto, Cocchiarale e Geiger também comentam sobre a oposição sistemática que a abstração geométrica de São Paulo e Rio de Janeiro fez ante a abstração informal. Segundo os autores, “A fratura histórica entre Construtivismo e Informalismo, cuja gênese encontra-se por um lado em Malevitch e Mondrian, e, por outro em Kandinsky, ocorre no Brasil talvez de modo mais evidente do que no exterior”¹⁵⁸. Vista como modismo internacional, a abstração informal era reduzida às manifestações tachistas, em oposição à vontade de ordem da tendência construtiva.

Tanto Couto quanto Cocchiarale e Geiger argumentam que a abstração informal não se agrupou em tendências nitidamente delineadas, nem que chegou a formar grupos, teorizar sobre sua produção ou assinar manifestos. Na verdade, isso seria até um contrassenso tendo em vista que tais artistas não seguiam princípios preestabelecidos, como os concretos, e a liberdade individual ocupava lugar central em suas obras. Mas isso não quer dizer que não se preocupavam com a composição nos quadros, pelo contrário. Como afirmam Cocchiarale e Geiger, a abstração informal não se posicionava contra uma ordem interna, mas contra a ideia de norma ou ordem pré-estabelecida:

Trata-se de um tipo de ordem essencialmente atenta a tudo o que ocorre no ato pictórico, inclusive ao acaso que passa a pertencer à estrutura da obra. A preocupação com a estrutura é característica do trabalho de vários artistas informais brasileiros, o que nos permite redimensionar as críticas que tentaram reduzi-lo ao tachismo.¹⁵⁹

Segundo Gullar, o sentido de construção formal de Cézanne, explorado pelos cubistas e algumas vanguardas abstratas seguintes, tinha algo a dizer sobre a ruptura com qualquer princípio a priori na arte. Na obra cubista, de “objeto pulverizado” entre “cubos desarticulados”, a pintura jazia, mas seus quadros carregavam outros dados:

¹⁵⁷ COUTO, op. cit.

¹⁵⁸ COCCHIARALE; GEIGER, op. cit.

¹⁵⁹ Ibidem.

há também signos, arabescos, papéis colados, números, letras, areia, estopa, prego etc. Esses elementos indicam duas forças contrárias ali presentes: uma que tenta implacavelmente despojar a pintura de toda e qualquer contaminação com o objeto; outra que retorna do objeto ao signo e que para isso necessita manter o espaço, o ambiente pictórico nascido da representação do objeto. A esta última tendência pode se filiar a pintura dita abstrata, de signo e de matéria, que se exacerba hoje no tachismo.¹⁶⁰

Para Ferreira Gullar, o tachismo era uma das tendências individualistas ou niilistas da arte contemporânea, assim como o expressionismo, dadaísmo e surrealismo¹⁶¹, e um exemplo de ausência total de ordem e disciplina¹⁶².

Em alguns momentos o crítico maranhense se referiu a esta arte como “informal”, entre aspas mesmo, e não como tachismo. O termo “informal” seria usado por seus próprios defensores e teria como origem a obra de Jackson Pollock¹⁶³. Ao que parece, na visão de Gullar, a Europa teria aderido ao tachismo como uma das consequências da II Guerra. Em texto sobre a obra de Lygia Clark e a pintura brasileira, o autor afirma:

Cá deste lado do Atlântico, um país que felizmente não conheceu na carne a tragédia dos morticínios em massa, que está consciente do momento, mas não desesperado, constrói confiante uma linguagem nova para uma época nova.¹⁶⁴

Gullar lutou contra aquilo que ele dizia ser uma moda tachista, uma “expressão caótica” e “entrega ao acaso”¹⁶⁵. Em seu texto sobre a obra de Ivan Serpa, antigo membro do Grupo Frente, Gullar parece se contradizer, tendo em vista outros textos sobre a arte informal, mas nos ajuda a compreender em partes o porquê de tão duras críticas à abstração informal. Serpa havia ganhado o prêmio de viagem ao exterior no Salão Nacional de Arte Moderna em 1957 e viveu na Europa nos dois anos seguintes. Lá seu trabalho ganhou novos contornos, reviu princípios da arte concreta e passou a incorporar traços

¹⁶⁰ GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. SDJB, 19-dez-1959 / Antologia crítica, 2015, p. 158 / Idem. Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta. 3 ed. Rio de Janeiro: Revan, 1999, p. 290.

¹⁶¹ Idem. EAC XL: Arte concreta VI: Tentativa de compreensão. SDJB, 11-set-1960 / Etapas da arte. 1985. p. 231.

¹⁶² Idem. EAC XLI: Arte neoconcreta II: Do quadro ao não-objeto. SDJB, 15-out-1960 / Etapas da arte, 1985, p. 250.

¹⁶³ GULLAR, Ferreira. Notas sobre a [IV] Bienal: Pollock e o tachismo. SDJB, 10-nov-1957 / Antologia crítica, 2015.

¹⁶⁴ Idem. Lygia Clark e a pintura brasileira. SDJB, 28-set-1958 / Antologia crítica, 2015, p. 120

¹⁶⁵ Idem. Não-objeto prêmio da Bienal Lygia Clark. SDJB, 16-set-1961 / Antologia crítica, 2015, p. 217.

da abstração informal. Segundo entrevista publicada na revista *Mundo ilustrado* de fevereiro de 1961, o motivo que teria levado o artista a uma mudança tão grande vinha da ideia de que “arte concreta é ‘torre de marfim’, expressão alienada da época, fechada às manifestações político-sociais do momento, pintura de elite distanciada da coletividade”¹⁶⁶. Após certo tempo, o artista passou a não pintar nada que não fosse “ditado diretamente por suas necessidades interiores”. É este o ponto que faz de Serpa uma exceção, já que ele não fazia abstração informal “por moda”, mas por necessidade interior.

A questão do mercado de arte, assim como das bienais de São Paulo, foi um dos motivos para a adesão dos brasileiros ao informal apontada por Couto e pelo próprio Gullar. Segundo Couto, os anos 1960 marcaram, efetivamente, a consolidação de um mercado de arte profissional no Brasil. Foi nesta época que começou a diminuir a grande distância entre o público e a arte abstrata, que começou a ter mais espaços expositivos. Segundo a autora, as IV e V Bienais de São Paulo marcaram a consagração desta tendência no Brasil¹⁶⁷.

Silva aponta dois artigos nos quais Gullar fala sobre a influência negativa do mercado sobre a arte¹⁶⁸. No primeiro, de 1959, o crítico afirma que tanto exposições internacionais, como as Bienais, redes de galerias e revistas especializadas promoveram um grande número de obras, numa velocidade tão rápida que nem críticos nem públicos tinham como acompanhar adequadamente. “Em consequência, a pintura (sobretudo a pintura) [esvaziou-se] de seu conteúdo contemplativo, estético, para se tornar uma expressão efêmera e de efeito superficial”¹⁶⁹. Críticas mais duras foram feitas no ano seguinte à visita de Georges Mathieu ao Brasil. Ironicamente Gullar fez comparações entre o modo de produção capitalista e a obra de Mathieu, “o iniciador da produção pictórica em massa”¹⁷⁰.

¹⁶⁶ Idem. Serpa: autocrítica. SDJB, 11-fev-1961 / Antologia crítica, 2015, p.133. Como veremos no quarto capítulo deste trabalho, esta também será uma das críticas de Gullar às vanguardas no ambiente brasileiro e um dos temas da entrevista que o crítico fez a Serpa em 1965 para a Revista Civilização Brasileira.

¹⁶⁷ Como lembra Couto, a V Bienal deu tanto espaço para composições informais que ficou conhecida como a “Bienal tachista”. COUTO, op. cit., p. 144.

¹⁶⁸ SILVA. Ferreira Gullar em ensaio, op. cit.

¹⁶⁹ GULLAR, Ferreira. Crítica e compromisso. SDJB, 31 de outubro de 1959 / Antologia crítica, 2015, p. 354.

¹⁷⁰ Idem. Resposta a um oportunista. SDJB, 28 de maio de 1960 / Antologia crítica, 2015, p. 363.

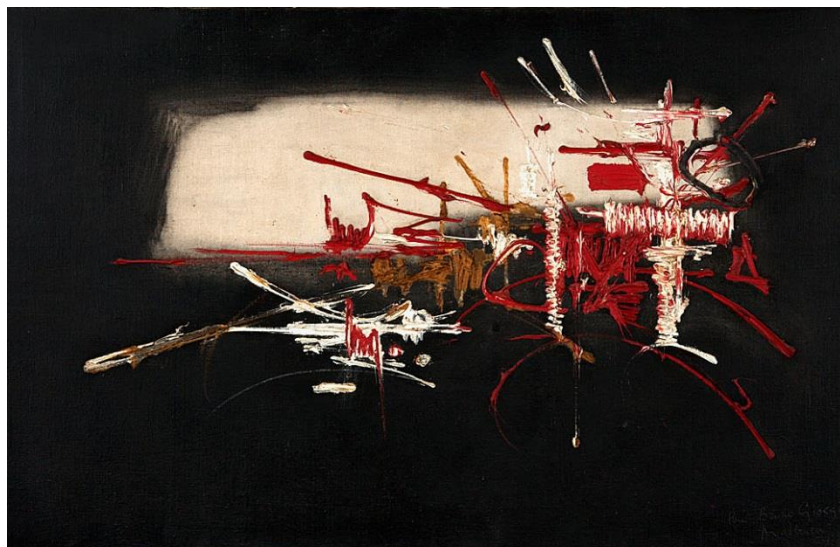


Figura 7

Georges Mathieu. *Sem título* (1959)

60 x 92 cm

<https://www.artsy.net/artwork/georges-mathieu-untitled>

Como dito anteriormente, Pedrosa e Gullar eram contra a abstração informal. Em suas críticas podemos encontrar alguns pontos de contato, mas também divergências. Defendendo uma arte construtiva e com a esperança de contribuição para a construção de um país moderno, Pedrosa entendia a arte informal como desiludida e perdida diante do mundo. Em texto de 1959, argumentou sobre os princípios que achava serem desta abstração. Segundo o autor, “A pintura abstrata atual, denominada informal ou tachista, pretende ser produto de mera explosão de energias que se desencadeia dentro do pintor”¹⁷¹, visto como um ser dinâmico e que deve expressar isso em suas obras.

Para Pedrosa, o processo criador, alimentado por um sentimento de incompletude que conduz à plenitude, se realiza em duas etapas:

No ato de pintar - seja o que for, desde que se trate realmente de arte - um primeiro processo aparece, precisamente o da projeção. Um segundo se segue a este, como uma espécie de contraponto, ou seja, o da simplificação e cristalização da expressão.¹⁷²

Este processo é visto em todo artista autêntico ao longo da história da arte, com exceção dos artistas tachistas, onde dificilmente se observa a

¹⁷¹ PEDROSA, Mário. Da abstração à autoexpressão. SDJB, 12 de dezembro de 1959 / PEDROSA, Mário. **Arte. Ensaios**: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 333.

¹⁷² Ibidem. p. 334.

sucessão de passagens da projeção à simplificação via complexidade. Na verdade, é no plano da chamada expressão direta que a obra é realizada. Num lugar entre o hedonismo estético e moral, “Grande parte da pintura gráfica ou mesmo informal com pretensões a ser produto de fatura espontânea, traduz, no fundo, terrível obsessão egocêntrica e narcisística (sic)”¹⁷³.

De forma um pouco diferente, Gullar também questionou a validade da arte informal, dentre outros fatores, pelo perigo da subjetividade levada ao extremo, ou seja, nem tão controlada, nem tão subjetiva. O autor afirma que esta se trata de:

Uma pintura que se nega a toda forma definida, à vontade de construção, de estrutura e a qualquer referência intencional ao mundo exterior tem que buscar apoio, fatalmente, ou nos impulsos desordenados da subjetividade ou no automatismo da ação. Num caso como noutro, o trabalho do pintor se resolve na expressão de um estado incontrolado e, por isso mesmo, confinado à sua desordem. Em outras palavras, uma tal pintura resta sempre aquém do trabalho efetivamente criador da arte; trabalho que decerto se alimenta daquele caos mas que, em lugar de deixá-lo verter-se fora, por si, sobrepõe-se a ele e lhe dá forma. Eis por que, em nossa opinião, o Tachismo, na melhor das hipóteses, tem que ser para cada pintor uma experiência efêmera no campo da expressão e que, para guardar a sua autenticidade, está condenada ou a descer para o vértice de sua negação e se apagar nele ou a romper o automatismo em busca da forma e da estrutura.¹⁷⁴

Gullar argumenta, fazendo breve comparação com a pintura de Jackson Pollock, que a significação das pinturas tachistas europeias está ligada à linguagem figurativa. Ainda que sempre neguem a figura, esta é sempre referência para tais obras. Isto faz com que tal pintura seja uma reação à arte figurativa, e não à concreta. Conforme o crítico, mesmo a figura não estando visível, a “caligrafia” da linguagem figurativa ainda está presente, a figura não é identificável, mas ainda está no quadro. Isso não acontece, segundo Gullar, na obra de Pollock, que rompeu com a figura e, em um expressionismo dissoluto, exige uma nova relação entre pintor e pintura, uma participação total do homem¹⁷⁵.

¹⁷³ Ibidem. p. 337.

¹⁷⁴ GULLAR, Ferreira. Duas faces do tachismo. Estado de S. Paulo, 28-set-1957 / SDJB, 10-nov-1957 / COCCHIARALE; GEIGER, op. cit. p. 241 / Antologia crítica, 2015, p. 339. Este artigo foi intitulado *Duas faces do tachismo* no Estado de S. Paulo, mas também foi identificado como *Notas sobre a Bienal VI: Pollock e o tachismo*, no Suplemento Dominical.

¹⁷⁵ Ibidem. p. 340-341.

Suas críticas são bem mais duras dois anos depois, na época do lançamento do neoconcretismo. Na *Teoria do não-objeto*, Gullar faz questão de marcar a diferença entre os neoconcretos e os tachistas ¹⁷⁶. Se aqueles buscam “colocar a obra no mundo”, estes “colocariam o mundo no quadro”. Gullar chega a afirmar que, para os tachistas, um quadro é uma obra de arte por seguir os padrões da arte tradicional, ou seja, por estar emoldurado. Assim, mantém uma face reacionária e conservadora.



Figura 8

Mikhail Larionov. *Glass / Steklo* (1912, datado 1909 pelo artista)
Óleo sobre tela, 104.1 x 97.1 cm
Solomon R. Guggenheim Museum
<https://www.guggenheim.org/artwork/2408>

Como bem aponta Cavalcanti ¹⁷⁷, Gullar faz alguns comentários sobre obras das vanguardas históricas bastante semelhantes aos que faz sobre os tachistas. É o caso de sua análise do raionismo de Mikhail Larionov, que confiava excessivamente na autonomia da cor e era desleixado com a estruturação do quadro. Assim, “a pintura tende ou ao decorativo, ao bom-gosto ou ao caótico: não há um aprofundamento da expressão, que é dado

¹⁷⁶ Idem. *Teoria do não-objeto*. SDJB, 19 de dezembro de 1959 / *Antologia crítica*, 2015, p. 162 / *Etapas da arte*, 1999, p. 293-294.

¹⁷⁷ CAVALCANTI, op. cit. p. 40.

através das estruturas”¹⁷⁸. A autora ainda afirma que as críticas de Pedrosa ao tachismo estão ligadas ao posicionamento político do autor em favor de uma arte orientada a agir sobre a realidade e atuar na transformação da sociedade, enquanto as de Gullar, em sua fase neoconcreta, são feitas por motivos exclusivamente estéticos. Mas em ambos, a arte é defendida tendo em vista a integração entre razão e sensibilidade, entre capacidades mentais e sensoriais.

Diferente do tachismo, que se jogaria na subjetividade, o neoconcreto buscava a integração entre razão e sensibilidade numa relação transcendente. Conforme Cocchiarale e Geiger, neste sentido o grupo de Gullar, enquanto movimento construtivo, era bastante atípico¹⁷⁹.

2.3 ARTE E INDÚSTRIA

No final do século XIX, vários artistas procuraram enfrentar o problema da função social da arte. Conforme Giulio Carlo Argan, a Revolução Industrial implicou na crise das técnicas artesanais, dos ofícios tradicionais e da economia baseada no trabalho individual¹⁸⁰. Com isso, as atividades entendidas como belas artes se viram isoladas do conjunto de atividades práticas às quais estavam ligadas no passado e sua função social foi drasticamente alterada. Como resultado, duas vertentes artísticas se delinearam no século XX. Uma que nega a integração da “criação” artística com a “produção” industrial e outra, a chamada vanguarda, que tenta dialogar com a modernização, tentando até se antecipar às transformações da sociedade¹⁸¹.

A criação de escolas de design no Brasil está relacionada à necessidade de formar profissionais capacitados na elaboração de produtos com estética moderna. Como afirma Lucy Niemeyer, o espaço de atuação do design, que se formou no Brasil da década de 1950, está diretamente ligado à ideologia nacional-desenvolvimentista que então se via. Um marco foi a criação da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), no então Estado da

¹⁷⁸ GULLAR, Ferreira. EAC XX – Movimentos Russos. SDJB, 07-nov-1959 / Etapas da arte, 1985, p. 121.

¹⁷⁹ COCCHIARALE; GEIGER, op. cit. p. 22.

¹⁸⁰ ARGAN, Giulio Carlo. Arte no século XX. In: **Arte e crítica de arte**. 2 ed. Tradução: Helena Gubernatis. Lisboa: Estampa, 1995.

¹⁸¹ Ibidem. p. 28-29.

Guanabara, em 1962, mas a história do design e seu ensino têm suas raízes na Europa.

Em 1919, foi fundada na Alemanha, tendo Walter Gropius à sua frente, a Bauhaus. A instituição, que tinha no seu corpo docente artistas e arquitetos, era orientada para a formação de um profissional da “era da máquina” que atuaria na comunicação visual, design de produto e arquitetura.¹⁸² Como afirma Niemeyer, o fator estético devia ser adequado às necessidades de crescimento da produção industrial. Após perseguições do governo nazista, a escola foi fechada em 1933.

Anos mais tarde, em 1951, Max Bill, ex-aluno da Bauhaus, fundou uma escola de design em Ulm, a Hochschule für Gestaltung, seguindo a proposta de trabalho da antiga instituição de ensino. Bill foi diretor da Escola de Ulm de 1953 a 1956. Sua proposta de curso, que privilegiava a questão formal do projeto, em detrimento de questões de uso, de produção e de mercado, desagradou o corpo docente¹⁸³.

A direção de Max Bill foi substituída por Tomás Maldonado, pintor argentino, em 1956. Maldonado propunha uma reorganização dos cursos tendo em vista estética racional e os avanços tecnológicos, não mais o caráter artístico. Segundo Niemeyer, aí está uma questão ideológica, já que “A crescente indústria alemã estava compromissada com os interesses do sistema econômico da sociedade de consumo, e não com uma prática emancipatória¹⁸⁴”.

Tanto Bill como Maldonado mantiveram contato com instituições, artistas e outros profissionais brasileiros: com a ajuda de Bill, Geraldo de Barros e Alexandre Wollner foram estudados na Escola de Ulm. O pintor suíço também participou da elaboração da ideia de uma escola de design no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) e sugeriu nomes para compor o corpo docente da Esdi; Maldonado também participou da elaboração do currículo dos cursos do MAM e da Esdi, além de dar palestras no país¹⁸⁵.

¹⁸² BRAGA, Marcos da Costa; Constituição do campo do design moderno no Brasil e o ensino pioneiro da Esdi e da FAU USP. In: BRAGA, Marcos da Costa. **ABDI e APDINS-RJ**, 2ª edição. São Paulo: Blucher, 2016. p. 26.

¹⁸³ NIEMEYER, Lucy. **Design no Brasil: origens e instalação**. 4ed. Rio de Janeiro: 2AB, 2007. p.46.

¹⁸⁴ Ibidem. p.47.

¹⁸⁵ Ibidem. p.48.

Ferreira Gullar, citando Pierre Francastel, comenta sobre tal mudança ocorrida no século XX. Em seu artigo *Arte e indústria*, de 1961, o crítico afirma que “Paralelamente ao crescimento da indústria, desenvolve-se também uma nova ideologia, provocada pela perspectiva da mecanização do mundo contemporâneo e pelo conflito entre a arte e a indústria”¹⁸⁶. Segundo Gullar, desde a renascença, diferiam-se as belas-artes da arte aplicada, o que causou a deformação do conceito de arte, vista como uma “manifestação sublime, desligada das misérias cotidianas”. Nessa linha de raciocínio, a indústria parecia uma manifestação bárbara e deveria, segundo alguns interessados, ser moldada ao gosto artístico. O crítico afirma que daí surgiram iniciativas como a de Walter Gropius, com a criação da Bauhaus¹⁸⁷, mas não chega a comentar sobre as implicações políticas dessas ações.

As vanguardas passam a adotar características utópicas de atuação na sociedade industrializada. Segundo Carlos Zílio, ainda que defendam diferentes formas de atuação, elas têm em comum uma série de princípios:

Todas elas possuíam uma visão retilínea do desenvolvimento da arte, e todas, conseqüentemente se auto-avaliavam como o final lógico deste processo. Quase todas estavam ligadas a uma posição política [...] Elas não propunham apenas uma nova arte, mas também uma nova política, uma nova moral e um novo homem. Daí a identificação que faziam entre as vanguardas artísticas e políticas.¹⁸⁸

A indústria funcionaria como um meio revolucionário de transformação social. O caso do construtivismo, importante para o neoconcretismo, não foi diferente. Silva afirma que este movimento apresentava uma dualidade porque procurava pela autonomia da arte, assim como buscava formas de ser incorporada pela indústria¹⁸⁹. Isso também ocorreu com o concretismo e, de forma bem menos intensa, com o neoconcretismo.

Segundo Couto, a grande atividade industrial de São Paulo teve papel decisivo na orientação das pesquisas plásticas ali desenvolvidas¹⁹⁰. Apegados às doutrinas de Max Bill, artistas buscaram criar uma arte em consonância com uma cidade moderna, urbana e industrial:

¹⁸⁶ GULLAR, Ferreira. *Arte e indústria*. SDJB, 04-fev-1961 / Antologia crítica, 2015, p. 454

¹⁸⁷ *Ibidem*. p. 458.

¹⁸⁸ ZÍLIO, Carlos. *Da antropofagia à tropicália*, op. cit. p. 48.

¹⁸⁹ SILVA, Renato. *Ferreira Gullar em ensaio*, op. cit.

¹⁹⁰ COUTO, op. cit.

O processo de aceleração industrial em andamento no país, que se encontrava mais avançado em São Paulo, incitava a uma redefinição do papel social do artista brasileiro. Este passa então a ser visto como participante ativo do projeto de edificação de uma sociedade moderna e produtiva, trabalhando no domínio da estética industrial, da tipografia, das artes gráficas etc.¹⁹¹

A integração entre arte e a indústria em expansão era fundamental para o novo projeto de nação. O artista deveria colaborar para a construção de um novo mundo e combater a noção de obra de arte como objeto único. Este posicionamento dos concretistas, segundo Ronaldo Brito, mostrava uma utopia desenvolvimentista, como visto no primeiro capítulo. Segundo este autor, a intervenção em prol da educação estética das massas e a arte como sustentáculo da construção social é uma questão central para as ideologias construtivas:

Implicados nas malhas da ideologia do desenvolvimento tecnológico, na crença de uma progressiva racionalização das relações sociais, tendo como horizonte uma hipotética sociedade onde arte e vida estabeleceriam entre si vínculos concretos e descomprometidos com posições de classe.¹⁹²

Ferreira Gullar, além de ter criticado aquilo que ele viu como posição dogmática do grupo concreto paulista, também afirmou que sua proposta e prática eram inadequadas à realidade brasileira daquele momento. Em texto da década de 1980 o autor reafirma:

Mas que viabilidade tinha semelhante proposta estética num país como o Brasil onde, naquela época, não havia sequer uma escola de desenho industrial e onde a própria atividade do designer tinha um campo muito mais limitado que o de hoje? E como realizar em nosso meio uma arte que exigia um conhecimento matemático que os artistas brasileiros não tinham e um nível de acabamento técnico (no caso da escultura) só possível em países de considerável desenvolvimento industrial e tecnológico? E sem falar em tudo o mais que compõe a vida cultural e social brasileira tão distante do mundo suíço.¹⁹³

¹⁹¹ Ibidem. p. 82.

¹⁹² BRITO, op. cit., p. 15.

¹⁹³ GULLAR, Ferreira apud COUTO, op. cit. Arte neoconcreta: uma experiência radical. In: Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro: Neoconcretismo/1959-1961. Rio de Janeiro: Galeria de arte BANERJ, set. 1984.

O crítico tinha uma visão bastante semelhante em 1961, quando escreveu um artigo sobre ensino de arte. Comentando sobre a comunicação de Tomás Maldonado, na época, diretor da Escola de Ulm, no Congresso Internacional Extraordinário da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), de setembro de 1959, Gullar falou sobre a inatualidade do ensino artístico no Brasil:

É quase ridículo pensar que, enquanto na Europa se discute a renovação dos processos de ensino introduzidos pela Bauhaus e desenvolvidos pela primeira fase da Escola de Ulm, o ensino artístico no Brasil encontra-se numa etapa que corresponde à do princípio do século na Europa.¹⁹⁴

Segundo o autor, o ensino brasileiro, baseado num método acadêmico das escolas de belas-artes, deveria ser renovado com vistas a tornar o estudante apto para o trabalho, por exemplo, na propaganda ou desenho industrial, integrando ensino técnico e ensino artístico:

Não vejo outro senão o apontado pela Bauhaus, com as modificações que se façam necessárias para atender às novas circunstâncias técnicas e sociais. A educação artística deve consistir, hoje em dia, no ensino dos problemas básicos da forma, no uso dos materiais e dos instrumentos de produção industrial. Esse ensino não deve excluir os meios de expressão individual, mas também não deve repousar exclusivamente neles, como acontece nas escolas de belas-
artes.¹⁹⁵

Maldonado teria afirmado que os métodos de ensino artístico tradicional foram ultrapassados pelo desenvolvimento cultural e tecnológico. A partir dessa fala, Gullar afirma que aquele tipo de arte que se busca ensinar, método criticado pelo artista argentino, estava falido. Isso teria acontecido porque o povo buscava satisfação estética em outros lugares que não a arte acadêmica e tradicional, como em revistas ilustradas, histórias em quadrinhos e cinema, entre outros. Somente usando a linguagem dos meios de comunicação das massas é que o ensino poderia “reencontrar o povo”.

¹⁹⁴ Idem. Ensino de arte no Brasil. SDJB, 14-jan-1961 / Antologia crítica, 2015, p. 407.

¹⁹⁵ Ibidem. p. 407-408. Percebemos neste ponto como o ensino artístico, na visão de Gullar, não deveria necessariamente ser pensado tendo em vista o prazer estético ou a fruição artística, mas principalmente o mercado de trabalho. Sob este ponto de vista, sua proposta para o ensino estava próximo ao tecnicismo.

Em outro texto, Gullar também fala sobre a relação da arte com as linguagens das massas¹⁹⁶. O autor aponta para a utilidade dessas novas linguagens, que podem ter qualidade estética como qualquer outra realização humana. Mas elas são diferentes da arte, uma “linguagem transcendente”. O desenho publicitário é um exemplo de expressão plástica da contemporaneidade. Conforme Gullar, ele tem a vantagem de ser um campo propício à aplicação das descobertas feitas pela arte e pela ciência, além de atuar de maneira positiva junto ao público. Ainda assim, não é arte propriamente, mas uma linguagem ativa no mundo concreto que visa tanto à função prática como à qualidade estética. A propaganda e outras formas de comunicação usam técnicas e soluções gráficas das artes de vanguarda, que aparentam ser gratuitas, mas servem para expressar um mundo dinâmico impelido pela técnica¹⁹⁷.

Diferente de Mário Pedrosa, o crítico maranhense do período neoconcreto não acreditava tanto nessa integração da arte com a indústria. Pelo menos é o que diz. No artigo acima citado, *Arte e indústria*, ele afirma:

apesar de todos esses esforços, práticos e teóricos, no sentido de dar à indústria uma estética própria e de fazê-la um instrumento de integração social da arte, os resultados obtidos não justificam o otimismo dos homens que lutaram por essa utopia.¹⁹⁸

Este posicionamento parece ser baseado no ceticismo em relação aos mercados consolidados, que buscam produtos de formas e cores mais propícias ao lucro. Mas o Brasil, com uma indústria iniciante, na visão de Gullar, poderia “recomeçar a luta dos van de Velde e dos Gropius com algum otimismo”.¹⁹⁹

Entre 17 e 25 de setembro de 1959, ocorreu em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro o Congresso Extraordinário da Associação Internacional de

¹⁹⁶ Idem. Desenho publicitário: função e qualidade. SDJB, 15-ago-1959 / Antologia crítica, 2015.

¹⁹⁷ Como lembra Silva, Ferreira Gullar propôs a união das artes por meio do conceito de não-objeto. Segundo o autor, as experiências propostas por Gullar foram parte de uma pesquisa pioneira de autonomia no campo expandido. SILVA, Ferreira Gullar em ensaio, op. cit.

¹⁹⁸ GULLAR, Ferreira. Arte e indústria. SDJB, 04-fev-1961 / Antologia crítica, 2015, p. 460.

¹⁹⁹ Ibidem. p. 461.

Críticos de Arte (AICA)²⁰⁰. O evento teve como tema *A cidade nova, síntese das artes* e contou com a participação de diversos arquitetos, urbanistas, críticos de arte, entre outros. Para Gullar e outros críticos da época, uma das opções para a arte no cenário dos anos 1950-60 seria a integração com a arquitetura, naquele momento em que o país via surgir uma nova capital.

O *Suplemento Dominical* ajudou na divulgação de textos sobre a construção de Brasília, sendo Ferreira Gullar um dos entusiastas dessa empreitada como podemos ver quando analisou o plano piloto de Lúcio Costa, “obra magistral”, em 1957²⁰¹.

Gullar argumenta que o urbanista dever “permanecer ingênuo ao criar”, com despojamento do tecnicismo, ou seja, não ficar preso apenas a questões técnicas. Esta teria sido a atitude de Costa. O crítico de arte faz uma analogia entre a ação de fundar um lugar e o formato de Brasília, que “nasceu de uma cruz, a mais primitiva maneira de assinalar um lugar e tomar posse dele”, e elogiou a organização da cidade:

Os ministérios, as zonas do comércio, a estação rodoviária, a torre de televisão, tudo vai brotando naturalmente em volta dos dois eixos-pistas. E como um eixo se cruza com o outro, sem que haja cruzamento de veículos, cria-se uma plataforma, um remanso e nesse remanso não se pode desejar outra coisa senão parques de diversões, cinemas, teatros, restaurantes... E a cidade vai toda ela, assim, crescendo logicamente, simples e honestamente como convém à habitação do homem.²⁰²

Alguns anos depois, no artigo já citado sobre Mathieu, Gullar também falou sobre a arquitetura brasileira. Pareceu irritado com a afirmação de Mathieu sobre nossa arquitetura ser “a estranha anomalia do Brasil”. O trecho mostra que o crítico via a arquitetura dentro dos moldes construtivos, ou seja, de maneira objetiva e funcional:

Se lhe parece estranho que este País de sambistas e pais de santo tenha se interessado pela arte concreta, com a sua objetividade e seu rigor, por que não estranhar que a nossa arquitetura brasileira tenha nascido das idéias racionalistas e funcionais de Le Corbusier? Por que não estranhar que, no País do Carnaval, se esteja

²⁰⁰ Cf. LOPES, Maria Zmitrowicz. **O Congresso Internacional de Críticos de 1959 e Aspectos da Modernidade no Brasil**. Dissertação [Mestrado em estética e história da arte]. Universidade de São Paulo, 2009.

²⁰¹ GULLAR, Ferreira. A lição de Lúcio Costa. SDJB, 31-mar-1957 / Antologia crítica, 2015.

²⁰² Ibidem. p. 418.

construindo uma cidade inteira toda ela dentro de um espírito de objetivo planejamento?²⁰³

Em texto de 1959, Gullar propôs a inter-relação das artes, não apenas em algumas obras pontuais, mas como meta para os artistas no mundo contemporâneo²⁰⁴. Citando escritos de Le Corbusier e provavelmente influenciado pelo evento da AICA daquele ano, o crítico teve como ponto de partida a arquitetura, chegando a apresentar exemplos nos quais a integração se deu de maneira satisfatória. Alguns destes exemplos foram trabalhos de Carlos Raúl Villanueva, Bernard Tschumi e Roberto Burle Max, sendo que este último mostrou uma forma contemporânea do jardim em “excelente concordância com a arquitetura”. Segundo Gullar, para este tipo de obra é necessário trabalho em equipe e preparação sólida de artistas e arquitetos, que “devem saber alienar uma parte de sua liberdade para tentar realizar a integração desejável das artes na arquitetura”²⁰⁵.

Como visto neste capítulo, as resenhas de Gullar no *Suplemento Dominical* foram bastante vastas. Falou sobre obras de artistas bastante distintos, como Lygia Clark, Alfredo Volpi e Cândido Portinari, além de ter mostrado seu posicionamento sobre arte moderna, “arte bruta”, modernismo brasileiro, abstração informal, relação da arte com a indústria, ensino artístico, arte de massa e integração das artes via arquitetura.

Conforme Silva²⁰⁶, Gullar geralmente tinha atitude simpática e não tinha como intenção criticar negativamente obras e artistas, mas, em alguns casos, como em comentários a obras de Portinari, concretas paulistas e artistas da abstração informal, a postura era diferente, podendo ser hostil. Tais apontamentos fizeram parte de seu posicionamento em favor de uma linguagem construtiva e ao mesmo tempo expressiva na arte. Buscamos apresentar aqui aspectos gerais de sua crítica de arte de Gullar importantes para entender seu posicionamento junto ao movimento neoconcreto.

²⁰³ Idem. Resposta a um oportunista. SDJB, 28- maio-1960 / Antologia crítica. 2015, p. 362-363.

²⁰⁴ Idem. Integração das artes: síntese e unidade plástica. SDJB, 19-set-1959 / Antologia crítica, 2015.

²⁰⁵ Ibidem. p. 445.

²⁰⁶ SILVA. Ferreira Gullar em ensaio, op. cit.

Mostrando um posicionamento etapista, o crítico e poeta propôs uma leitura da história da arte tendo o neoconcretismo como ponto alto da arte construtiva. Como já afirmaram Ana Cavalcanti e Maria de Fátima Couto, além de ver a arte como linguagens a ser superadas, Gullar também mostrava uma leitura de certa maneira formalista dos movimentos artísticos, como, por exemplo, das vanguardas históricas e do concretismo²⁰⁷. Ainda que tenha, como afirma Cavalcanti, usado da fenomenologia de Merleau-Ponty e visto a obra de arte como transcendência, seus textos praticamente não mostravam a questão social e política das obras de arte, diferente, por exemplo, de Mário Pedrosa. Acreditamos que esta característica dos escritos de Ferreira Gullar, contribui para a compreensão da drástica mudança que o crítico mostrou ainda no início dos anos 1960.

²⁰⁷ CAVALCANTI, op. cit.; COUTO, op. cit.

3. GULLAR NOS ANOS 1960

Ferreira Gullar, que acompanhou várias etapas da construção de Brasília enquanto esteve no Jornal do Brasil, mudou-se para a nova capital, a convite, em 1961, para dirigir a Fundação Cultural de lá. Entre 1960-61, na fala do próprio poeta e crítico, ele chegou ao máximo da experimentação com a palavra e só lhe restava reformular sua prática. Como ocorreu com outros intelectuais e artistas, foi nesse período que o fator social apareceu com força em seu trabalho.

Em entrevista de 1979, Gullar comentou sobre seu processo de conscientização política. Após tentar criar o Museu da Arte Popular e desenvolver um atelier de arte popular, o poeta afirmou:

Nessa experiência eu comecei a sentir realmente... eu voltei a entrar em contato com o nordestino... e fui me politizando, entrando em contato com a realidade da cultura, quer dizer, a cultura não apenas como fazer poesia, mas a cultura como a coisa prática, de implantá-la, de levá-la à massa, ao povo. Isso me deu uma visão diferente e uma resposta: eu entendi que o impasse da minha poesia se devia menos a problemas realmente estéticos do que ao meu desligamento da minha própria realidade cultural e social.²⁰⁸

Foi no contato com questões práticas da arte popular e de textos marxistas que Gullar deixou de lado a tendência vanguardista: “Quando voltei para o Rio, em meados de 61 para 62, eu já não podia ser o mesmo intelectual de antes, já estava voltado para outros problemas”²⁰⁹. Enquanto esteve em Brasília, o crítico teve contato com textos que mudaram sua visão sobre a cultura. Um deles, em especial, teve grande impacto em Gullar, “O pensamento de Karl Marx”, do padre e filósofo Jean-Yves Calvez.²¹⁰

Com a saída de Jânio Quadros da presidência, Gullar voltou para o Rio de Janeiro. Thereza Aragão, sua esposa, tinha se aproximado do Centro Popular de Cultura (CPC) e fez amizade com o dramaturgo e ator Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, enquanto Gullar esteve em Brasília. Foi por intermédio dela que o crítico conheceu o trabalho do CPC.

²⁰⁸ PEREIRA; HOLLANDA. Ferreira Gullar, op. cit. p. 65.

²⁰⁹ Ibidem.

²¹⁰ Um poeta no mundo do espanto. [outubro de 2005] Disponível em <<http://www.acessa.com/gramsci/?page=visualizar&id=421>> Acesso em 30 de abril de 2016.

Como afirma Eleonora Camenietzki, com a mesma paixão com que tinha se lançado ao movimento concreto e neoconcreto, Gullar abraçou o Centro Popular²¹¹. A partir desta época, segundo Marcus Oliveira, o crítico entrou num processo de construção de concepção de mundo articulada em torno da expectativa revolucionária e da necessidade de arte engajada, próximo à cultura política compartilhada pelo Partido Comunista Brasileiro²¹².

Em 1963, Gullar foi um dos líderes da uma greve no *Jornal do Brasil* por melhores salários, o que levou a sua demissão. Pouco tempo depois recebeu um convite de Prudente de Moraes Neto para trabalhar como copidesque na sucursal carioca do jornal O Estado de S. Paulo ²¹³. Neste primeiro momento, Ferreira Gullar escreveu poesias de cordel, já apontando sua mudança de posicionamento. São de 1962 *João Boa-Morte* e *Quem matou Aparecida*. Em seguida publicou *Cultura posta em questão*, livro composto por ensaios que mostravam sua nova concepção de arte e cultura, e *Peleja de Zé Molesta com Tio Sam*, outro poema de cordel.

A intensa agitação política e cultural brasileira do início dos anos 1960 foi abalada em abril de 1964, com o golpe militar. A partir de então, o processo cultural de maneira ampla foi revisto²¹⁴. Gullar, após o CPC entrar na ilegalidade, optou por ingressar no PCB e tomou outras iniciativas como crítico e poeta. Logo no início da ditadura, um grupo de atores, dramaturgos e intelectuais, dentre eles Vianinha, Gullar e Thereza Aragão, fundaram o Grupo Opinião. Neste primeiro momento pós-golpe, também foi fundada a *Revista Civilização Brasileira*, um importante meio de resistência da intelectualidade de esquerda, com que o crítico maranhense também contribuiu.

Foi desta época, mais precisamente em 1965, que ocorreu a conhecida história da apreensão de alguns escritos de Gullar sobre o “cubismo”. Como conta o autor no prefácio da 2ª edição de *Etapas da arte contemporânea*, militares armados invadiram seu apartamento:

²¹¹ CAMENIETZKI. Poesia e política, op. cit.

²¹² OLIVEIRA, Marcus Vinícius Furtado da Silva. **Em um rabo de foguete: Ferreira Gullar e a crítica às culturas políticas das esquerdas (1970-1985)** Dissertação [mestrado em história] Universidade Estadual Paulista, 2015.

²¹³ MOURA, George. **Ferreira Gullar: entre o espanto e o poema**. Rio de Janeiro: Relume Dumará -. Prefeitura, 2001.

²¹⁴ SCHWARZ, Roberto. Cultura e política: 1964-1969. In: **O pai de família**. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

O oficial do exército que comandava a operação tirou a pasta da estante e entregou a um soldado. "Vamos levar isto", disse. Estranhei que ele fizesse apreensão de um texto que tratava exclusivamente de sofisticadas questões da arte contemporânea. Sua resposta foi: "Pensa que me enrola, não é?" Eles se foram e eu fiquei tentando entender por que a pasta havia sido levada. Em seguida chegou um repórter do Correio da Manhã e quis saber como eu explicava a apreensão daquele texto. "Ao ler a palavra cubismo, o brilhante oficial deve ter pensado que se trata de alguma coisa relacionada com Cuba", disse eu. Essa resposta, publicada no dia seguinte correu o mundo, tornando-se uma espécie de fábula exemplar da burra truculência militar.²¹⁵

Como ainda conta o crítico, ele ficou sabendo anos depois que a mesma anedota se passou no Chile.

Os anos 1960 foram marcados por uma drástica mudança no posicionamento de Gullar como crítico e poeta. Ainda se preocupando com a questão da arte brasileira e de certa forma com uma identidade nacional, Ferreira Gullar passou a dar mais atenção ao social na arte e deixou um pouco de lado a autonomia e renovação artística, tão caras anteriormente. Ele não renegou as manifestações de vanguarda, como alguns autores chegam a afirmar, mas passou a olhar com cautela para elas no caso brasileiro. Entre fins da década de 1950 e meados de 1960, Gullar foi das questões específicas da arte de vanguarda para as mais amplas da arte, "cultura como coisa prática", como chegou a afirmar. Acreditamos que sua participação no CPC, Grupo Opinião, RCB e a tendência da época contribuíram para que Gullar passasse a defender a cultura popular e a atuação do intelectual para a conscientização da população, a pensar as artes de forma mais ampla e a atuar mais como crítico cultural do que de arte²¹⁶.

Com o intuito de discutir sobre a nova opção teórico-metodológica de Ferreira Gullar, apontaremos algumas mudanças no ambiente cultural, político e artístico ao longo dos anos 1960. Dentro deste contexto, discutiremos sobre iniciativas culturais com as quais Gullar dialogou e contribuiu neste período.

²¹⁵ GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. 3 ed. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

²¹⁶ Afirmamos que Gullar tendeu mais para a crítica cultural do que a crítica de arte tendo em vista a maior ênfase dada às questões culturais amplas do que às específicas das artes visuais, como fazia antes. Este posicionamento também é apoiado por Marcelo Mari (MARI, Marcelo. *A trajetória crítica de Ferreira Gullar*., op. cit). Além disso, notamos um número consideravelmente menor de textos dedicados às análises de obras se comparado ao período anterior.

3.1 PRÉ E PÓS GOLPE

Em janeiro de 1963, João Goulart assumiu a presidência da república. Seu governo se mostrou atento às reivindicações sociais e apostou nas reformas de base como solução para a economia nacional e justiça social. Desde a década anterior, movimentos sindicais, rurais e estudantis, além da atuação de artistas e intelectuais, em grande parte, ligados ao Partido Comunista, agitavam o país, que se encontrava “irreconhecivelmente inteligente”²¹⁷. Em abril de 1964, Jango foi deposto e deu-se início a uma ditadura militar que duraria duas décadas e alteraria radicalmente o cotidiano da população.

Marcelo Ridenti chama de sentimento brasileiro romântico-revolucionário o florescimento cultural e político visto em diversos setores sociais brasileiros entre os anos 1960-70. Acreditava-se na possibilidade de mudança da História e de construção de um homem novo, idealizado num autêntico homem do povo, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista. Segundo o autor, a questão da identidade nacional de então pedia a recuperação das raízes e o rompimento com o subdesenvolvimento:

Naquele contexto brasileiro, a valorização do povo não significava criar utopias anticapitalistas passadistas, mas progressistas; implicava o paradoxo de buscar no passado (as raízes populares nacionais) as bases para construir o futuro de uma revolução nacional modernizante que, ao final do processo, poderia romper as fronteiras do capitalismo.²¹⁸

Paradoxalmente, o homem novo vinha do passado, recolocando-se a questão da identidade nacional e política do povo brasileiro. Buscava-se ao mesmo tempo recuperar suas raízes e romper com o subdesenvolvimento. Era a idealização de uma revolução nacional modernizante que romperia as fronteiras do capitalismo. Ridenti, citando Caio Prado Júnior, afirma que para o PCB haveria resquícios feudais ou semifeudais no Brasil a serem removidos por uma revolução burguesa, nacional e democrática. Num primeiro momento, a burguesia, o proletariado, setores da classe média e camponeses teriam que

²¹⁷ SCHWARZ, op. cit. p. 81.

²¹⁸ RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014. p. 36.

lutar para livrar o país do imperialismo e o latifúndio, forças interessadas no subdesenvolvimento brasileiro. Apenas numa segunda etapa viria a revolução socialista.

O sentimento de brasilidade revolucionária era compartilhado por artistas e integrantes de entidades como o ISEB e o PCB já neste período, ou seja:

[...] não nasceu do combate à ditadura, mas vinha de antes, forjada no período democrático entre 1946 e 1964, especialmente no governo Goulart, quando diversos artistas e intelectuais acreditavam estar na crista da onda da revolução brasileira em curso. A quebra de expectativa com o golpe de 1964 - ainda mais sem resistência - foi avassaladora também nos meios artísticos e intelectualizados [...].²¹⁹

Conforme Schwarz, antes de 1964, o socialismo difundido no Brasil investia no fator anti-imperialista em detrimento da questão do conflito de classes. Em parte, isso se dava por causa da estratégia do Partido Comunista de pregar a aliança com a burguesia nacional.²²⁰

Em outro livro, Ridenti afirma que não havia grandes diálogos entre o PC e outros artistas e intelectuais até meados dos anos 1950. Isso teria mudado radicalmente com a crise da doutrina do realismo socialista de Andrei Zdanov. Após as denúncias de Nikita Kruschev, da consolidação da “democracia populista” e do crescimento dos movimentos de massa no Brasil, ocorreram mudanças nos rumos do PCB. Na área cultural, passou-se a falar em arte nacional e popular e dar maior liberdade para artistas ligados ao partido:

Com o fim do zdanovismo, não havia diretrizes claras da direção do PCB para uma política cultural partidária. Esta passou a ser formulada na prática por artistas e intelectuais do Partido, ou próximos dele, que estavam em sintonia com os movimentos sociais, políticos e culturais do período – talvez o tempo em que o PCB mais tenha influenciado a vida política e intelectual nacional (...)²²¹

Segundo Marcelo Mari, naquele momento, o engajamento político entre intelectuais era um imperativo ético e moral em prol da causa comunista,

²¹⁹ RIDENTI, Marcelo. A canção do homem enquanto seu lobo não vem. In: **O fantasma da revolução brasileira**. 2 ed. São Paulo: Unesp, 2010. p. 85.

²²⁰ SCHWARZ, op. cit.

²²¹ RIDENTI, Marcelo. Em busca do povo brasileiro... op. cit. p. 53.

muitas vezes evidenciado na posição de Jean-Paul Sartre ²²². Somava-se à iniciativa do intelectual engajado a experiência da revolução cubana, que indicava caminho para outras revoluções em países latino-americanos sem usar o esquema etapista, que passaria antes pela revolução burguesa, e a produção do Instituto Superior de Estudos Brasileiros. O ISEB foi um local de produção ideológica que pensou o desenvolvimento brasileiro, na era Juscelino Kubistchek, e os entraves internos e externos da modernização brasileira. Ainda conforme Mari, os escritos de um de seus principais pensadores, Roland Corbisier, ganhou projeção e respaldou propostas para a superação do subdesenvolvimento nacional após a crise da ideologia desenvolvimentista dos anos JK:

Se, no plano econômico e político, surgiram iniciativas para se pensar em outras matrizes as vias alternativas para o comunismo ou para socialismo, no plano cultural, a defesa de uma arte nacional e popular servia como elemento não só de combate do modelo cultural importado, mas também lugar para se pensar a realidade a partir da afirmação da condição de diferença brasileira. ²²³

O golpe de 1964 trouxe grandes mudanças para o Brasil como um todo, mas talvez nem tantas para o meio cultural. Schwarz afirma que, apesar da repressão que a população sofria em vários níveis da vida social, a esquerda teve considerável presença cultural. “Apesar da ditadura de direita, [havia] relativa hegemonia cultural da esquerda no país”²²⁴. É o que o autor afirma ser uma anomalia visível no panorama cultura brasileiro entre 1964 e 1969. Esta hegemonia era vista no meio intelectualizado, entre estudantes, artistas e jornalistas, mas não no grande público. Ou seja, não houve o impedimento da circulação teórica ou artística do ideário esquerdista, ela apenas ficou restrita a um público relativamente pequeno.

Marcos Napolitano afirma algo semelhante:

²²² MARI, Marcelo. Ferreira Gullar e a crise da vanguarda brasileira: artes visuais, imperialismo e periferia capitalista (1962-1969). **Artelogie** (Online), v. 1, 2016.

²²³ Ibidem.

²²⁴ SCHWARZ, op. cit. p. 71. Marcelo Ridenti vê este fenômeno, na verdade, como uma contra-hegemonia: “A hegemonia (cultural, política, econômica), no interior da sociedade brasileira, nunca deixou de ser burguesa, pelo menos desde o final da Segunda Grande Guerra. [...] O golpe de 1964 é o marco da reorganização da hegemonia burguesa, para cuja manutenção não bastava mais o ideário populista. (RIDENTI. A canção do homem..., op. cit., p. 89).

Nos quatro primeiros anos do regime militar, a rica vida cultural que se afirmou ao longo do governo Jango, estimulada pelo debate em torno das reformas de base, foi preservada. A cultura crítica e de esquerda era tolerada pelo governo militar à medida que o artista engajado ficasse dentro do círculo de giz do mercado e dos circuitos culturais da classe média. Isso foi possível até fins de 1968.²²⁵

Segundo Napolitano, a questão cultural foi o calcanhar de Aquiles da ditadura. O regime militar não dispunha de intelectuais humanistas a par da vida cultural mais dinâmica de então, protagonizada por jovens universitários e por intelectuais comunistas. “Se lhe sobravam tecnocratas brilhantes e magistrados respeitados, faltavam-lhe ideólogos humanistas”²²⁶.

O autor afirma que a relação entre os militares e a vida cultural entre os anos 1960 e parte dos anos 1980 se deu de forma direta e indireta. Direta por ter desenvolvido várias políticas culturais ao longo de sua vigência. Indireta pela cultura ter se beneficiado das políticas gerais de desenvolvimento das comunicações e estímulo ao mercado de bens simbólicos. “Para os militares, a cultura era subsidiária de uma política de integração do território brasileiro, reforçando circuitos simbólicos de pertencimento e culto aos valores nacionais, ou melhor, nacionalistas.”²²⁷

Napolitano vê três momentos repressivos sobre a área cultural. O primeiro, de 1964 a 1968, quando o objetivo principal foi dissolver as conexões entre a cultura de esquerda e as classes populares. Neste momento, a arte mais visada pela censura teria sido o teatro, menos por seu alcance social e mais pela capacidade de mobilização dos intelectuais de oposição. O segundo, entre 1969 e 1978, o mais duro, quando o objetivo central foi reprimir o movimento da cultura como mobilizadora da classe média, principalmente dos estudantes. O terceiro momento teria acontecido entre 1979 e 1985, com a tentativa de controle sobre “a moral e os bons costumes”. Segundo Napolitano, o regime reprimiu menos os artistas e mais as instituições e movimentos sociais, como o CPC, o Movimento de Cultura Popular no Recife, a “imprensa comunista”, o Movimento de Alfabetização, universidades, etc., vistos como

²²⁵ NAPOLITANO, Marcos. **1964**: História do regime militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2015. p. 101.

²²⁶ Ibidem. p 98.

²²⁷ Ibidem. p 99.

ameaçadores por ligarem intelectuais e artistas de esquerda aos movimentos sociais e populares.

Aquele ambiente de otimismo foi propício a uma produção cultural empenhada na participação social. Heloisa Buarque de Hollanda afirma que a efervescência política e o clima de mobilização favoreceu a adesão de artistas e intelectuais ao projeto revolucionário, que, ao lado das contradições levantadas pelo processo de modernização industrial, emergiu como referente de produções artísticas de tendência vanguardista como de dicção populista:

[...] a produção cultural, largamente controlada pela esquerda, estará nesse período pré e pós-64 marcada pelos temas do debate político. Seja ao nível da produção em traços populistas, seja em relação às vanguardas, os temas da modernização, da democratização, o nacionalismo e a “fé no povo” estarão no centro das discussões, informando e delineando a necessidade de uma arte participante, forjando o mito do alcance revolucionário da palavra poética.²²⁸

Uma das diferenças entre as duas tendências é a distinção entre povo e operário. Segundo a autora, a corrente nacional-popular adotava o primeiro termo de maneira um tanto genérica e sem distinção entre classes, enquanto seus contemporâneos de vanguarda usavam o segundo termo, pois este retrataria melhor a sociedade urbana e industrial.

No processo cultural pós-1964, a literatura perdeu um pouco de destaque em relação a outras produções artísticas ao deixar de corresponder às necessidades colocadas pela nova situação política. Segundo Schwarz, produções do teatro, música popular, cinema e jornalismo “transformavam este clima [posterior a 1964] em comício e festa, enquanto a literatura propriamente saía do primeiro plano”²²⁹. Formou-se naquele momento uma nova concepção de país, de acordo com a qual a produção cultural deveria pensar na luta de classes e na própria liberdade civil.

Já Hollanda encara a mudança de maneira mais positiva, por ter se mostrado uma opção para a esquerda tradicional. Já que a literatura como tal não correspondia completamente ao projeto mobilizador, desarticulada com a efervescência cultural daquele momento, novos meios, mais eficientes no sentido de aglutinação de público, deveriam ser focados. Houve, então, a

²²⁸ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Impressões de viagem: Op. cit. p. 21.

²²⁹ SCHWARZ, op. cit. p. 94-95.

evasão de valores literários para outras linguagens. A literatura perdeu espaço para a arte dos “gêneros públicos” e a ação cultural de esquerda foi canalizada para um circuito de espetáculo, onde se buscavam maneiras de ter contato efetivo com um novo público. Nessa época teria surgido a chamada “esquerda festiva”, que tinha a festa como princípio de subversão em contraposição à velha esquerda, ortodoxa e moralista.

Outro autor que comenta sobre esta mudança de preferências é Marcos Napolitano²³⁰. Enquanto a literatura, campo privilegiado de elaboração do pensamento esquerdista era substituída pelo teatro, música e cinema, estas manifestações artísticas se mostraram mais adaptáveis àquele contexto e às novas expectativas da arte engajada. Para o historiador, este processo se deu com a reestruturação dos públicos destas artes: o teatro passou por um processo de implosão, já que em muitos casos as peças adotavam atitudes agressivas em relação ao público; o cinema brasileiro teria encarado um processo de fechamento do público, pois suas obras tendiam a ser feitas para pequenos círculos (isso teria ocorrido por opção estética, mas também por problemas de distribuição e da força esmagadora do cinema norte-americano); já a música popular passou por um processo de abertura, pois seu público foi expandido, em grande parte pela contribuição do mercado televisivo e fonográfico.

Segundo os Hollanda e Gonçalves, com as produções engajadas nas artes visuais, no cinema, teatro e música popular, configurou-se uma “área de afinidades” da produção cultural, envolvendo uma geração que, deixando de lado o ideário nacionalista-populista usual de veiculação política direta, via na arte tanto o dado político como um espaço aberto à provocação e a possibilidades expressivas, culturais e existenciais²³¹.

3.2 ATUAÇÃO JUNTO AO CENTRO POPULAR DE CULTURA

O Teatro de Arena, em São Paulo, partia de uma proposta artística que visava atingir a consciência política dos trabalhadores por meio de peças

²³⁰ NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955-1968). In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 28, 2001.

²³¹ HOLLANDA; GONÇALVES, op. cit.

teatrais. Um de seus líderes, Oduvaldo Viana Filho, acreditava que o grupo, mesmo tendo temática popular, continuava se dirigindo ao público de classe média²³². Vianinha, como era conhecido, objetivando um teatro proletário, reelaborou a linguagem de suas peças seguindo orientação marxista e deu início ao Centro Popular de Cultura²³³. No Rio de Janeiro, estabeleceu acordo com a direção da União Nacional dos Estudantes para ganhar apoio financeiro para a iniciativa.

Segundo Miliandre Garcia, de sua fundação, em 1961, até sua extinção, em 1964, o CPC contou com três direções: Carlos Estevam Martins; Carlos Diegues e Ferreira Gullar.²³⁴ Suas peças valorizavam a eficácia comunicativa com a população de baixa renda, e não o virtuosismo técnico ou a elaborada linguagem artística. A forma como isso foi feito, com o tempo, foi criticada pelos próprios integrantes, inclusive por Gullar. Os grupos lidavam com diferentes linguagens artísticas, como teatro, poesia, artes visuais e música, que eram apresentadas em locais como portas de fábricas e escolas.

Em 1962, Carlos Estevam Martins redigiu o *Anteprojeto do Manifesto do CPC*, guiado pela ideia de “arte popular revolucionária”. Nele, os artistas e intelectuais brasileiros eram divididos em três tipos: os “conformistas”, alienados por não ver a arte como parte da estrutura social; os “inconformistas”, que não aprovavam o sistema, mas não agiam contra ele; e aqueles, cuja atitude era apoiada pelo CPC, que faziam parte do povo e do front cultural²³⁵. Preocupado com o problema da comunicabilidade da obra de arte, Martins aponta duas alternativas para o artista. A primeira era se preocupar com a originalidade e questões formais, sem pensar na recepção do grande público, enquanto a segunda, defendida pelo CPC, tentava aliar qualidade de produção e uma maneira que o “povo” possa entender²³⁶.

Outra diferenciação que Martins adotava era entre a “arte do povo”, “arte popular” e “arte popular revolucionária”. A primeira se desenvolve em áreas rurais ou locais sem o contato com a industrialização, o artista, tão

²³² MOURA, George. Ferreira Gullar, op. cit.

²³³ MARI, Marcelo. A trajetória crítica de Ferreira Gullar., op. cit.

²³⁴ GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 24, n. 47, 2004, p.127-162.

²³⁵ MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do manifesto do Centro Popular de Cultura [1962] In: HOLLANDA, Heloisa Buarque. Impressões de viagem..., op. cit., p. 141-146.

²³⁶ Ibidem. p. 156-159.

anônimo quanto seu público, não se distingue da “massa consumidora” e sua produção “não vai além de um simples ordenar os dados mais patentes da consciência popular atrasada”²³⁷. Na segunda, desenvolvida no e para os centros urbanos, a “massa receptora” consome obras de profissionais especializados. Já a terceira, a “arte popular revolucionária”, como é de se esperar, defendida pelo CPC, conseguiria aliar estética compreensível para o grande público e engajamento político, ou seja, as preocupações estéticas ficavam em segundo plano para que seu conteúdo fosse de fácil compreensão.

Não são poucas as críticas ao *Anteprojecto* e à prática do CPC. Teóricos e os próprios participantes do movimento chegaram a apontar falhas naquele tipo de discurso. Uma delas é apontada por Heloisa Buarque de Hollanda, para quem a necessidade de adequação da linguagem deixa clara a separação entre o intelectual e o público²³⁸. Com base no texto *O autor como produtor*, de Walter Benjamin, segundo o qual o engajamento político de uma obra implica qualidade estética²³⁹, Hollanda afirma que o CPC não alcançou propriamente a eficácia revolucionária em suas produções. Ainda assim, conforme a autora, alcançou alto nível de mobilização das camadas jovens e participou do processo que culminou com os movimentos estudantis de 1968²⁴⁰.

Outro autor que comenta sobre as ações cepecistas é Carlos Zílio. Em seu texto, Zílio apresenta trechos de depoimentos de Carlos Estevam Martins e Ferreira Gullar²⁴¹. Ambo os ex-diretores do CPC admitem que a qualidade artística era secundária, contanto que a comunicação com o público fosse alcançada e que o conteúdo estivesse ideologicamente correto²⁴². Zílio conclui

²³⁷ Ibidem. p. 147

²³⁸ HOLLANDA. Impressões de viagem..., op. cit. p. 22-23.

²³⁹ BENJAMIN, Walter. O autor como produtor; A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

²⁴⁰ HOLLANDA. Impressões de viagem..., op. cit. p. 33-32. Apontamento semelhante é feito por Miliandre Garcia, segundo a qual a integração com as classes populares se deu timidamente comparada à mobilização e formação de intelectuais e artistas de classe média. (GARCIA, op. cit., p. 146).

²⁴¹ Ferreira Gullar, em entrevista de 1979, afirma ainda que o ponto negativo foi que essas ações deixaram de lado a qualidade estética das obras e também não alcançaram uma efetiva comunicação com o povo (PEREIRA, Carlos Alberto M.; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Patrulhas ideológicas*. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 62-66).

²⁴² ZÍLIO, Carlos. Da Antropofagia à Tropicália. In: _____.; LAFETÁ, J. L.; LEITE, L. C. M. O Nacional e o popular na cultura brasileira: Artes plásticas e literatura. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 36-37.

que as ações do CPC eram sinceras no apoio às lutas populares, mas fez isso com a estetização da política²⁴³. Zílio afirma ainda que a chamada arte popular é, na verdade, a projeção que uma elite cultural faz do popular e que, mesmo se vendo como contestadora, condiz com a ideologia dominante²⁴⁴.

Ao lado do *Anteprojeto do CPC, Cultura posta em questão*, segundo Aracy Amaral, foi um dos primeiros textos teóricos dos anos 1960 a tratar da participação do intelectual e do artista na problemática social²⁴⁵. Como veremos mais adiante, o texto de Gullar, publicado em 1963, mantém muitos dos preceitos do CPC e apresenta alguns equívocos, mas é de grande importância para entendermos melhor a mudança ideológica e teórica presentes na obra e vida do crítico.

3.2.1 *Cultura posta em questão*

Cultura posta em questão, publicado em 1963 pela UNE, é dividido em oito artigos²⁴⁶, nos quais Ferreira Gullar fala sobre a necessidade de posição que artistas e intelectuais devem tomar em relação à sociedade e suas transformações. Escrito no calor do momento, em um período de intenso envolvimento com o ideário do Centro Popular de Cultura, o livro mostra certo dogmatismo ao tratar a defesa da “cultura brasileira” e o engajamento pela libertação nacional. Nele, o teórico discorre sobre o caráter de classe dos fenômenos culturais e argumenta que, para se estabelecer uma comunicação com o espectador, a obra deve explorar seu próprio meio social.

Como lembra Garcia, diferenciando “cultura popular” e “folclore”, tidos como sinônimos pela geração anterior, Gullar, logo nas primeiras linhas do livro, apresenta o termo cultura popular entre aspas e o mostra como um fenômeno novo na sociedade brasileira²⁴⁷. O autor dá prosseguimento à sua argumentação dizendo que, afirmar uma “cultura popular” mostra a necessidade de colocar “a cultura a serviço do povo, isto é, dos interesses

²⁴³ Ibidem. p. 37-38.

²⁴⁴ Ibidem, p. 47.

²⁴⁵ AMARAL, Aracy. Arte para quê?, op. cit.

²⁴⁶ Os textos estão dispostos na seguinte ordem: *Cultura popular*; *Cultura e nacionalismo*; *Função do artista*; *Fala, meu papagaio*; *Morte cultural da arte*; *O pintor, esse marginal*; *Situação da poesia brasileira*; e *Em busca da realidade*.

²⁴⁷ GARCIA, op. cit. p. 150.

efetivos do país”²⁴⁸. Logo em seguida, Gullar lembra a necessária atuação do intelectual na transformação geral da sociedade, já que ele não está acima dos “problemas concretos”²⁴⁹.

O artista, assim como outros intelectuais, não deve ser individualista em seu trabalho, mas pensar sua obra como uma ação sobre a realidade social, levá-la para o espetáculo de rua, sindicatos, faculdades ou grêmios:

Assim, para o intelectual integrado no trabalho de cultura popular, a cultura se coloca em termos de problema social. Não há nada de novo nessa colocação. O que é importante é que se recupera a visão correta da cultura e se parte da constatação para a ação.²⁵⁰

Falar sobre “a visão correta da cultura” é bastante questionável, mas entendemos que Gullar se refere à cultura ligada à realidade brasileira como um todo, às suas necessidades e problemas históricos, e não àquela de caráter classista, muitas vezes profundamente ligada ao internacionalismo. A discussão sobre o imperialismo, tão em voga naqueles anos, também esteve presente na produção teórica de Gullar. A luta contra este mal externo não implicava acabar com as influências vindas de fora. O poeta afirma que elas deviam ser assimiladas criticamente, caso contrário, poderiam causar um entrave para o desenvolvimento da produção cultural nacional:

Tal influência é sempre positiva quando se exerce sobre culturas com a consistência necessária para [absorver] dela o que é útil, fecundo, e rejeitar o resto. Mas, nos países em formação, as influências externas tendem, muitas vezes, a agir como fator de perturbação do processo formativo, introduzindo desvios e discrepâncias que só se dão devido à fragilidade do movimento cultural implantado.²⁵¹

No capítulo “Função do artista”, Gullar comenta sobre a função social do artista e as duas possibilidades de atuação. O artista poderia ser “descomprometido”, realizando obras esteticamente válidas sem se preocupar com significados implícitos em sua produção, ou “comprometido”, cuja obra, além da qualidade estética, apresenta sentido revolucionário do ponto de vista social.

²⁴⁸ GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010. p. 21.

²⁴⁹ *Ibidem*. p. 22.

²⁵⁰ *Ibidem*. p. 25.

²⁵¹ *Ibidem*. p. 31.

[...] seu comportamento estético — que eles anunciam como “puramente ético” — decorre de uma visão conceitual acerca da arte que, por sua vez, decorre de uma visão geral do mundo — uma filosofia. Quer estejam ou não conscientes dos pressupostos filosóficos que sustentam sua posição “puramente estética”, esses pressupostos existem e funcionam, e deles pode-se deduzir um comportamento político.²⁵²

A ambiguidade desta arte dita descomprometida está em se ver como não ideológica, “desvencilhada das contingências concretas”, mas ser, na verdade, fruto de uma ideologia:

[...] não existe arte que não exprima, direta ou indiretamente, explícita ou implicitamente, uma ideologia. Com essa constatação desfaz-se a imagem idealista da arte, e a obra é devolvida à sua verdadeira condição de produto humano contingente e contraditório.²⁵³

Tanto artistas quanto público, nesta linha de raciocínio, não veem que aquilo considerado belo ou artístico está intimamente ligado a uma estrutura social que valoriza muito mais a produção feita pela classe dominante, em oposição àquela que vem das classes de menor poder aquisitivo.

Aqui podemos até fazer uma conexão com o que Pierre Bourdieu diz sobre o poder simbólico e as hierarquias no meio artístico. Segundo o autor francês, a hierarquia, que varia conforme os diversos campos, está relacionada do chamado capital simbólico, entendido por seus pares como algo natural:

O capital simbólico — outro nome da distinção — não é outra coisa senão o capital, qualquer que seja a sua espécie, quando percebido por um agente dotado de categorias de percepção resultantes da incorporação da estrutura da sua distribuição, quer dizer, quando conhecido e reconhecido como algo de óbvio. As distinções, enquanto transfigurações simbólicas das diferenças de facto, e mais geralmente, os níveis, ordens, graus ou quaisquer outras hierarquias simbólicas, são produto da aplicação de esquemas de construção que, como por exemplo os pares de adjetivos empregados para enunciar a maior parte dos juízos sociais, são produto da incorporação das estruturas a que eles se aplicam; e o reconhecimento da legitimidade mais absoluta não é outra coisa senão a apreensão do mundo comum como coisa evidente, natural, que resulta da coincidência quase perfeita das estruturas objectivas e das estruturas incorporadas.²⁵⁴

²⁵² Ibidem. p. 42.

²⁵³ Ibidem. p. 43.

²⁵⁴ BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989, p. 145.

Esse capital simbólico é motivo de luta em seu campo social entre dominantes e dominados, mantendo ou rompendo a hegemonia. Para Bourdieu, “Todo o campo é um lugar de uma luta mais ou menos declarada pela definição dos princípios legítimos de divisão do campo”²⁵⁵. Assim, ocorreria no meio deste campo, por meio de lutas simbólicas, o processo de institucionalização de seus valores próprios em relação ao capital simbólico.

Para Pierre Bourdieu, a definição do que é ou não arte, o valor simbólico de obras e artistas, é decidida na relação entre os atores sociais que compõem o campo artístico. O que diferencia o objeto artístico de um artefato comum é resultado do processo social que acontece no campo artístico. É por meio do sistema das relações sociais que se constitui o valor simbólico das produções artísticas. Este valor é resultado das relações objetivas e subjetivas dos agentes do campo artístico, composto pelo público, críticos, artistas, *marchands*, curadores, entre outros, que participam deste espaço social. Assim o valor de uma obra não pode ser definido, levado em conta apenas por sua materialidade, mas principalmente tendo em vista o conjunto de agentes e suas relações no campo artístico²⁵⁶.

Voltando aos artistas e intelectuais “descomprometidos”, estes, conforme Gullar, se refugiam em sua própria subjetividade, não se importando com as necessidades da sociedade em que vivem. Diferentes destes, o crítico apresenta os “comprometidos” com as funções sociais da arte e questões pertinentes ao Brasil.:

Esses mesmos críticos [que defendem a primazia da obra artística] consideram uma ofensa à arte e à cultura “baixar” a qualidade da obra com o propósito de atingir a um público mais amplo. No seu entender, não adotar os princípios estético-ideológicos da arte tida como boa é “baixar” a qualidade. Em nome dessa “qualidade” — que, como vimos, não é senão um tipo de formulação determinado por uma visão particular do mundo — tais críticos deixam de reconhecer qualidade num outro tipo de formulação determinado por outra visão do mundo. E, assim, por equívoco ou por escamoteação, combatem a visão revolucionária sob pretexto de defender a arte, a cultura e a própria revolução!²⁵⁷

²⁵⁵ Ibidem. p. 150.

²⁵⁶ Ibidem. p. 285-289. Não é diferente a valorização que se faz, segundo Ferreira Gullar, conforme seu país de origem. Como lembra o crítico, a afirmação de um artista depende das forças econômicas e políticas que estão ao seu lado. É o caso, por exemplo, do expressionismo abstrato dos Estados Unidos, ligado ao prestígio internacional de seu país. GULLAR. Cultura posta...op. cit. p.54.

²⁵⁷ GULLAR. Cultura posta..., op. cit. p. 45.

As produções comprometidas são direcionadas a comunicar conteúdo político para o grande público, ou “massas”. Esta é sua principal qualidade, a de fazer obras que as classes populares também possam entender e, assim, ajudar a conscientizá-los:

[...] é necessário desenvolver uma ação mais próxima da massa, não apenas produzindo obras “para” ela como procurando trabalhar “com” ela, visando tanto desenvolver, nela, os meios de comunicação e produção cultural, como obter, nesse trabalho, um conhecimento mais objetivo de determinada comunidade que permite maior eficácia na elaboração da obra que seja dirigida à massa.²⁵⁸

Gullar não chega a dizer que a vanguarda se restringe apenas às experimentações formais ou que artistas brasileiros que aderem a estas tendências sejam “descomprometidos”, mas não podemos afirmar que exista, em seu livro, uma completa incompatibilidade entre todas estas partes. Ao que nos parece, a divisão entre os termos se dá pela participação que o artista tem com a sua realidade e a comunicação com o público. É possível ver como Gullar sustentou, em partes, este argumento sobre a arte contemporânea no controverso *Argumentação contra a morte da arte*, de 1993²⁵⁹. Ao falar sobre produções artísticas contemporâneas, de “automóveis amassados” e “pinceladas desvairadas”, o crítico afirma que se se nega a vontade de comunicar, fica-se preso à experiência individual:

Se a obra, como trabalho, interessa menos do que a expressão e se a expressão não chega ao “outro”, é forçoso reconhecer que atingimos ao limite da “destruição” da arte.

Essa “destruição” parece implícita na arte moderna, desde sua origem. Apesar de todas as teorias e todos os otimismo ocasionais, a arte contemporânea marchou inapelavelmente para o seu fim.²⁶⁰

Caberia aos artistas comprometidos reintegrar a arte à sociedade, comunicar-se com o grande público e não somente com poucos entendidos. É necessário que o artista olhe para sua realidade e para sua condição de ser social. Só assim será possível fazer de sua obra um instrumento de

²⁵⁸ Ibidem. p. 26.

²⁵⁹ Lembramos que os escritos de Gullar dos anos 1980 e 1990 não são o foco deste estudo. Mencionamos alguns destes textos, mas não entramos no mérito da questão.

²⁶⁰ Ibidem. p. 83.

conscientização social. Como afirma o poeta, “Não se trata agora de fazer sua revolução pessoal, mas de contribuir para uma renovação muito mais profunda e mais ampla, que é a transformação radical da estrutura da sociedade em que o poeta, como milhões de outros homens, vive.”²⁶¹

No período de defesa da arte construtiva, antes mesmo do surgimento do neoconcretismo, Gullar já tentava fazer da poesia uma realidade primeira, fazer a leitura do poema como uma experiência única. Isso seria possível, segundo Gullar, indo às últimas profundidades da linguagem. Recorreu, então, ao vazio em torno das palavras, ao silêncio, dando origem ao “livro-poema”. Esta estética foi deixada de lado nos anos 1960, quando sua preocupação passou a ser denunciar a realidade de forma que o “povo” possa entendê-lo. Sobre este ponto, Camenietzki afirma que Gullar tratou de forma dogmática a questão do engajamento na luta pela liberdade nacional. Para o crítico, o engajamento político imediato era a única forma dos artistas responderem às questões da realidade concreta²⁶². Isto, como bem aponta a autora, o impediu de ver a potencialidade neoconcreta, que operou substantiva e radical crítica ao sistema dominante na arte brasileira.

Sentimento de brasilidade revolucionária, conceito desenvolvido por Marcelo Ridenti, como apontado por Oliveira, aparece nos textos de Gullar, mais claramente em sua produção poética do que ensaística. Nos seus poemas de cordel e em outros presentes em *Dentro da noite veloz*, personagens que representam o povo aparecem como figuras redentoras, essenciais para o processo de revolução.²⁶³ Já em *Cultura posta em questão*, a questão revolucionária aparece, mas o povo como entidade redentora desaparece. Em vez disso, a cultura popular e o papel do intelectual, quando tomados pela consciência revolucionária, têm papel de destaque na conscientização das classes populares e na libertação nacional. Segundo Oliveira, o intelectual é aqui representado como aquele que detém conhecimento e a quem cabe o papel de “iluminar os que não sabem”, conceito oriundo do século XVIII e atualizado para o contexto brasileiro. .

²⁶¹ Ibidem. p.154-155.

²⁶² CAMENIETZKI, op. cit. p. 67.

²⁶³ OLIVEIRA, op. cit. p 58.

3.3 REAÇÕES AO GOLPE

Em meio ao clima de contestação pós-golpe militar, diversas produções culturais politicamente engajadas foram produzidas, dentre elas a *Revista Civilização Brasileira*. A RCB foi uma publicação de destaque no meio intelectual de esquerda entre 1965 e 1968. Nela, Ferreira Gullar participou no conselho de redação e com a publicação de alguns textos seus. Antes de falarmos sobre a produção de Gullar neste periódico, passemos a alguns apontamentos sobre características da intelectualidade de esquerda e da RCB.

Conforme Luiz Renato Vieira, entre abril de 1964 e dezembro de 1968 viu-se um rico debate político no país. É deste período a RCB, publicada pela Editora Civilização Brasileira. A editora teria sido um importante polo de atividade intelectual nos anos 1950 e 1960, além de ter materializado as aspirações de grande parte da intelectualidade brasileira²⁶⁴.

Ozias Paese Neves afirma que cultura de esquerda e fenômenos sociais do período, a saber, populismo, nacionalismo e desenvolvimentismo, estavam vinculados²⁶⁵. O autor ressalta a complexidade e divergência entre autores no que se refere ao termo populismo, mas parece estar de acordo com as posturas de Francisco Weffort²⁶⁶ e Daniel Pécault. Segundo este, o populismo intelectual, visto entre membros do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), Partido Comunista Brasileiro (PCB) e também do Centro Popular de Cultura (CPC), em muitos casos, refere-se ao povo como se este fosse uma comunidade, atribui ao Estado a preocupação de dar forma ao povo e busca o contato com a “gente do povo”, com o “homem simples”²⁶⁷.

²⁶⁴ VIEIRA, op. cit.

²⁶⁵ NEVES, Ozias Paese. **Revista Civilização Brasileira (1965-1968):** uma cultura de esquerda no cenário político ditatorial. Dissertação [mestrado em história] Curitiba: UFPR, 2006.

²⁶⁶ Para Weffort, mesmo havendo manipulação política, o conceito se baseia na aliança entre diferentes setores juntamente com a satisfação de algumas demandas dos assalariados. “Em realidade, o populismo é algo mais complicado que a mera manipulação e sua complexidade política não faz mais que ressaltar a complexidade das condições históricas em que se forma. O populismo foi um modo determinado e concreto de manipulação das classes populares mas foi também um modo de expressão de suas insatisfações. Foi, ao mesmo tempo, uma forma de estruturação do poder para os grupos dominantes e a principal forma de expressão política da emergência popular no processo de desenvolvimento industrial urbano”. WEFFORT, Francisco. **O populismo na política brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 62-63.

²⁶⁷ PÉCAULT, Daniel. **Intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação**. São Paulo: Ática, 1990. p.187-188.

Ainda sobre os fenômenos sociais brasileiros apontados por Neves, o nacionalismo, ou melhor, as várias propostas nacionalistas estavam presentes entre intelectuais de esquerda, governo e empresariado brasileiro, o que implicava uma série de interpretações sobre o desenvolvimento nacional. Os dois posicionamentos divergentes são o nacionalista, ou também antiimperialista, que buscava o desenvolvimento nacional autônomo aliado à reforma social, e aquele que optara pelo desenvolvimento associado, ou “entreguista”, com ideologia fundada no liberalismo econômico²⁶⁸. No primeiro caso, encontra-se o ISEB, “esteio intelectual de toda uma geração”²⁶⁹. Os intelectuais desse instituto, que atribuíam a si próprios a responsabilidade de formação de uma consciência de nacionalidade, identificavam o imperialismo e o latifúndio como os dois grandes entraves para a superação da dependência brasileira²⁷⁰.

Contribuíram com a RCB, integrantes do ISEB, CPC e PCB, além de membros que não vinham de nenhuma destas entidades²⁷¹. Segundo Rodrigo Czajka a Revista Civilização Brasileira, espaço de discussão das esquerdas desagregadas pelo regime de 1964, tinha uma identidade editorial marcada pela diversidade temática, com especial destaque à questão da cultura²⁷². Aliado aos projetos de formação de uma consciência nacional e de construção de uma identidade nacional e popular, surgia um novo vocabulário, “articulando todo um conjunto de valores correntes às necessidades naquele momento de debate”²⁷³. Assim, fez parte do cerne da RCB, mesmo com alterações temáticas em seus vários textos de diferentes autores publicados ao longo de três anos, o que Neves identificou como “cultura política” de esquerda da época.

²⁶⁸ Neste trecho, Neves faz referência ao texto *Do nacional-desenvolvimentismo à política externa independente*, de Paulo Vizentini. NEVES, op. cit., p. 22-23.

²⁶⁹ VIEIRA, op. cit., p. 49.

²⁷⁰ “O ideário isebiano – que reunia concepções de desenvolvimento, nacionalismo e de conjugação de esforços de amplos setores rumo à superação da condição de país dependente, de resto muito próximas daquelas preconizadas pelo Partido Comunista – foi basilar na fundamentação teórica de algumas iniciativas mais importantes no sentido de mobilização popular e de educação política, como o Centro Popular de Cultura da UNE”. VIEIRA, op. cit., p. 50.

²⁷¹ CZAJKA, Rodrigo. **Páginas de resistência**: intelectuais e cultura na revista civilização brasileira. Dissertação [mestrado em sociologia] Campinas: Unicamp, 2005.

²⁷² Czajka e Neves enfatizam o caráter heterogêneo da publicação. O que não se constituiu como um obstáculo, na verdade, contribuiu para um debate aberto e plural, tendo algumas ideias e conceitos em comum.

²⁷³ CZAJKA, op. cit., p. 23.

Com o golpe militar de 1964 e as medidas repressivas tomadas pelo governo, artistas e intelectuais, sem abandonar seus ideais do início da década, precisaram mudar a forma de atuação. A produção artística abordava de maneiras diferentes temas como democratização, nacionalismo e arte participante. Dentro deste ideário, que articulava a intelectualidade de esquerda e a RCB, esteve Ferreira Gullar.

O autor maranhense publicou em várias edições da RCB alguns poemas, entrevistas e textos críticos sobre arte e literatura. Neste estudo daremos maior atenção a sua produção mais voltada para crítica de arte: *Porque parou a arte brasileira* (Edição nº 1, março de 1965); *O momento artístico: crítica ao Salão Moderno* (nº 3, julho de 1965); *Opinião 65* (nº 4, setembro de 1965); *Problemas estéticos na sociedade de massa* (dividido em três partes e publicado nas edições nº5/6, 7 e 8, entre março e julho de 1966); *A arte como não fazer* (nº 9/10, setembro/novembro de 1966); *As artes na cidade* (nº 16, novembro/dezembro de 1967); e *A obra aberta e a filosofia da práxis* (nº 21/22, setembro/dezembro de 1968).

3.3.1 *Porque parou a arte brasileira*

Porque parou a arte brasileira trata basicamente da discussão sobre o motivo que teria levado a arte brasileira àquilo que o autor identificou como estagnação naquele período: abstração expressionista ou figuração. Segundo Gullar, alguns apontamentos desse tipo não vão ao fundo do problema que, “decorre da crise geral das artes plásticas em nossa época e assume característica no caso brasileiro”²⁷⁴.

Para o crítico, a arte abstrata informal é vista como “produto legítimo de uma cultura que, sob a pressão de fatores sociais, mergulhou no irracionalismo”²⁷⁵, além de não estar desligada de outras manifestações não-abstratas e também culturais, tais como a filosofia, romance e o cinema. O caso brasileiro deve ser visto tendo em mente que a abstração, formal ou não, no pós-guerra, era uma afirmação contra o caráter figurativo e regionalista da

²⁷⁴ GULLAR, Ferreira. *Porque parou a arte brasileira*. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, v. 1, março de 1965c. p. 222.

²⁷⁵ *Ibidem*, loc. cit., grifo do autor.

arte modernista, que ainda imperava²⁷⁶. Na *V Bienal de São Paulo*, em 1959, o maior destaque não foi para o abstracionismo geométrico nacional, mas para o tachismo, tido por Gullar como um braço da hegemonia dos Estados Unidos. “Uma mesma pintura, que nada de típico ou de regional representa, alastra-se agora por todas as partes das grandes cidades” e diferentes países “murmuram agora uma mesma língua: o ‘esperanto’ do abstracionismo informal”. Ainda no mesmo parágrafo, o crítico afirma “Os países subdesenvolvidos continuam miseráveis, com seus problemas próprios e específicos. Mas, em matéria de pintura, somos todos iguais...”²⁷⁷.

Gullar faz uma correlação entre internacionalização da arte, diminuição da crítica e o mercado de arte, cabendo à crítica brasileira colocar-se em posição de independência e de crítica propriamente dita. “A verdadeira crise que atravessamos não se define, portanto, como uma opção entre abstracionismo e figurativismo, tachismo e *pop art*. Insistir em colocá-la nesses termos é fechar os olhos ao fundamental do problema, que é a dominação cultural exercida de fora pelos manipuladores do mercado de arte”²⁷⁸. Ou seja, a crise da arte brasileira seria tanto uma crise internacional no Brasil como “alienação da arte brasileira”.

3.3.2 *O momento artístico*

Em *O momento artístico*, o enfoque está no comportamento da arte nacional. A crítica é claramente ao *V Salão Nacional de Arte Moderna*, de “oficializada mediocridade”. Alguns fatores diminuem a importância do Salão Moderno, como o desenvolvimento de um mercado de arte nacional, motivo pelo qual “o mecenato oficial deixou de ser a base de apoio da atividade

²⁷⁶ Ibidem, p. 225.

²⁷⁷ Ibidem, p. 226. Neste como em outros textos da “fase engajada” de Gullar, a abstração informal é vista como uma manifestação rasa, substancialmente internacional e que pouco tem a ver com a realidade nacional. Ainda que o crítico pondere que a questão não seja ficar com abstração ou figuração, o tachismo entre artistas nacionais está ligado à crise da arte brasileira e, por sua vez, à “alienação da arte brasileira, com a anulação de seus estímulos próprios, de suas raízes e perspectivas”. Ibidem, p. 228, grifo do autor.

²⁷⁸ Ibidem, loc. cit.

artística. Somem-se a isso o caráter burocrático do salão e seu vício de origem”²⁷⁹.

Em situação diferente estão alguns “trabalhos de real interesse” no salão de 1965, como gravuras de Samico, Newton Cavalcanti e Roberto Magalhães e pinturas de Rubens Gerchman e Carlos Vergara. Em comum entre as obras dos artistas citados é a figuração: “A arte figurativa de hoje ganhará força na medida em que busque revelar a realidade social e existencial das cenas que capta”²⁸⁰. Segundo Gullar, fórmulas figurativas ultrapassadas, como o caso do realismo-socialista, “esquecem-se de que as formas de expressão nascem também da experiência do mundo e que o mundo se transforma permanentemente”²⁸¹. Assim, não se deve buscar uma fórmula para a arte figurativa, mas “pensar a pintura como instrumento de expressão do mundo e não apenas como um mundo à parte, fechado em seus próprios problemas formais”²⁸².

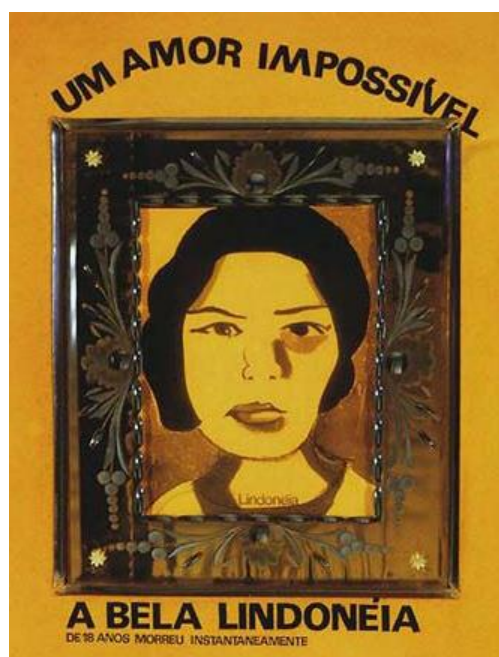


Figura 9

Rubens Gerchman. Lindoneia - A Gioconda dos subúrbios (1966)
 Vidro, colagem, serigrafia, papel, decalque e metal sobre madeira, 60 x 60 cm
 Col. Gilberto Chateaubriand, MAM/RJ

²⁷⁹ GULLAR, Ferreira. O momento artístico: crítica ao Salão Moderno. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v. 3, julho de 1965a, p. 156.

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 157.

²⁸¹ *Ibidem*. loc. cit.

²⁸² *Ibidem*. loc. cit.

3.3.3 *Opinião 65*

Diametralmente oposto ao *V Salão Nacional de Arte Moderna* está *Opinião 65*, outro evento resenhado por Gullar, realizado no MAM-Rio. O evento marcou um novo momento, em que, além da *pop art* americana e o novo realismo europeu, “os pintores voltaram a opinar!”²⁸³. As obras de *Opinião 65* seriam o inverso daquelas pregadas pela “visão aristocrática”. Ferreira Gullar afirma, “Não vi nenhuma obra-prima em *Opinião 65*. Sobretudo, não vi preocupação, da parte dos pintores, em realizar a obra-prima.[...] Não obstante, fazem arte, isto é, comunicam, através de seus meios de expressão, uma visão de mundo”²⁸⁴.

Diferente da arte criticada em *Porque parou a arte brasileira*, a de *Opinião 65* não adere simplesmente às tendências internacionais. Se usam daquelas formas, o fazem de maneira crítica, portanto, são “arte de opinião” que “por sua própria natureza crítica, objetiva, tronar-se em movimento internacional sem eliminar os elementos peculiares a cada cultura, a cada país, a cada região”²⁸⁵. Sua internacionalização é legítima por estar em posição crítica em face do mundo como a realidade concreta e não, como no caso do tachismo ou do abstracionismo, numa atitude subjetiva e esteticista”²⁸⁶.

Em *A arte como não-fazer*, Gullar não fala propriamente de arte brasileira nem de seu tempo, mas tece comentários que podem bem ser aplicados ao seu contexto. Partindo de Courbet e Duchamp, o crítico argumenta que acontecimentos na atividade artística são resultantes de causas socialmente determinadas. Daí a relação entre a perda da função social da arte e a marginalização do artista.

Gullar fala do pintor do século XIX, sentindo que sua atividade já não tinha tanta importância²⁸⁷:

²⁸³ GULLAR, Ferreira. *Opinião 65*. In: **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, v. 4, setembro de 1965b, p. 221.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 224.

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 255.

²⁸⁶ *Ibidem*. loc. cit.

²⁸⁷ “Ele [o homem] está no mundo, numa sociedade e é dentro dela que ele tem que encontrar o sentido de sua existência, sua função. E essa função é decorrência do que ele faz, de seu trabalho, e da utilidade desse trabalho para os outros”. GULLAR, Ferreira. *A arte como não-fazer*. In: **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, v. 9-10, setembro de 1966d, p. 276.

Esse pintor hipotético que realiza pensamento hipotético volta os olhos para uma sociedade nova que fervilha à sua volta, onde há máquinas e operários, ruas cheias de pessoas a caminhar atarefadas, casas que se erguem, subúrbios que vão crescendo – um mundo ativo em transformação. Nada disso está em seus quadros, que fala de coisas antigas ou irreais, e onde o tempo parece não transcorrer²⁸⁸.

Para o crítico, a revolução que a industrialização causou à sociedade também está presente na pintura, quando o homem, em cada pincelada, denuncia sua própria pintura. “O pintor acompanha seu tempo”²⁸⁹.

Segundo Ferreira Gullar, o dadaísmo apresentou uma tomada de consciência em relação à situação da arte e, de maneira radical, afirmava a necessidade de superação da marginalidade social do artista. Para o dadá, “os artistas são criaturas de sua época” assim como “a arte não é fruto das experiências sedimentadas, mas nasce da participação na vida diária”²⁹⁰. Gullar também afirma que a identificação de causas sociológicas “não deve significar a redução da expressão artística a conceitos extra-estéticos. A expressão artística realiza uma síntese própria de significações existentes nos vários níveis da experiência humana”²⁹¹. Dessa forma, tendências artísticas não estão desligadas da dialética geral da sociedade.

Iniciado com apresentação do posicionamento de outros autores, que, em princípio, resumiriam as discussões da época sobre as obras de nossos artistas, *Porque parou a arte brasileira* argumenta que a suposta crise da arte brasileira daquele momento não era resultado da escolha entre figuração ou abstração, mas, sim, da falta de posicionamento crítico, de “opinião”. Gullar manteve esta ideia no texto sobre o Salão Moderno e, de maneira mais clara ainda, em *Opinião 65*.

No ensaio sobre o evento de 1965, uma exposição de ruptura com a “arte do passado”, Ferreira Gullar vê com bons olhos aquelas obras de natureza crítica e compromisso com o social:

²⁸⁸ Ibidem, p. 277.

²⁸⁹ Ibidem. loc. cit.

²⁹⁰ Ibidem, p. 282.

²⁹¹ Ibidem, p. 285.

Os jovens pintores descobriram que não havia mais nada e descobriram também que, do outro lado, na vida de todo dia, havia muita coisa, para não dizer tudo. Bastava o pintor libertar-se dos velhos conceitos, da visão aristocrática que colocara a arte à margem da vida e seus problemas. Foi essa meia-volta que deu origem à pintura dos jovens artistas reunidos em Opinião 65. Sua arte é plena de interesse pelas coisas do mundo, pelos problemas do homem, da sociedade em que vivem. E daí a possibilidade de toda uma nova arte que se define como humanista.²⁹²

3.3.4 A arte como não-fazer

O trecho acima apresentado está intimamente relacionado ao texto *A arte como não-fazer*, no qual o crítico compara artistas impressionistas e dadaístas no que tange à tomada de consciência em relação ao mundo e à arte que queriam fazer. No caso destes como no daqueles contemporâneos de Gullar, tratam-se de artistas que exprimem sua época e buscam fazer da arte uma forma de conhecimento da realidade concreta sem se limitar a meios restritivos de expressão. Na relação com a vida diária e expressão dos acontecimentos está o rompimento com meios aceitos pela cultura artística da época: “Descoagular a arte é tentar descoagular a vida, optar pela mudança, pelo novo, pela liberdade. Mas a dialética da liberdade é complexa, o rompimento com formas velhas implica a criação de outras formas”²⁹³. Mesmo rompendo, ou melhor, por romper com formas antigas e suas definições de obra de arte, tais pintores fizeram arte, retratando a sociedade em que viveram e expressando suas visões de mundo.

Nos citados ensaios, não há relação direta entre as vanguardas históricas e a brasileira daquele momento. Ainda assim, tendo em vista o contexto em que os textos foram escritos e a valorização de certos posicionamentos por parte de Gullar, é possível fazer uma aproximação entre ambos. Por exemplo, quando se fala sobre “libertação dos cânones artísticos”, envolvimento “vital” do artista, meios de comunicação, importância dos

²⁹² GULLAR. Opinião 65, op. cit., p. 221. Uma chamada preocupação humanista foi vista, segundo Daisy Peccinini, tanto entre neoconcretas como entre participantes da *Nova Objetividade Brasileira*. Além da preocupação com a participação do espectador na obra já vista entre fins da década de 1950 e início dos anos 1960, a nova objetividade incentivou uma atitude humanista nunca vista antes, atribuindo ao artista o papel de educador e amplificador de capacidades, renunciando ao conceito de autoria nos trabalhos e afirmando a arte como exercício da coletividade. PECCININI, op. cit.

²⁹³ GULLAR. A arte como não fazer, op. cit., p. 283.

acontecimentos do cotidiano e ponto de vista do público, arte como fruto de seu tempo, ou até mesmo ao ponderar sobre a marginalização do artista na sociedade, é possível perceber certa continuidade entre o raciocínio acerca das vanguardas históricas e a brasileira.

3.3.5 *As artes na cidade*

Entre duas posturas diferentes, arte como produção autônoma ou com função na sociedade, está, em *As artes na cidade*, a arquitetura, “a mais ‘pública’ e a mais ‘útil’ das artes”. Neste texto em que trata sobre as artes junto ao meio urbano e a maneira como esta relação se define tendo em vista as diferentes classes sociais, o autor discorre sobre a obra de arte arquitetônica, que vive entre o belo e o proveitoso, individual e coletivo, buscando coerência interna e com o conjunto da cidade. A exemplo de Brasília, contradições formais são resolvidas, mas outras são colocadas²⁹⁴. Seu planejamento, em oposição à espontaneidade das cidades em geral, faz com que seja condenada ao estilo que lhe foi ditado, sendo, assim, “Uma obra de arte, mas uma obra de arte datada como um quadro cubista”²⁹⁵. Gullar não nega a beleza do projeto de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, mas aponta para as questões corriqueiras da cidade, em que “preocupações metafísicas-formalistas perdem qualquer sentido”²⁹⁶.

Abordando a questão da produção industrial, Gullar chega ao embate entre propriedade privada e experiência estética. Aqui o predomínio do valor econômico sobre valor estético é uma consequência das diferenças entre classes sociais e “Os objetos, transformados em mercadorias, tornam-se símbolos das classes sociais e, por isso mesmo, uma espécie de linguagem através da qual os indivíduos revelam sua posição dentro da sociedade”²⁹⁷. Nesse sentido, um automóvel, por exemplo, é tido como uma obra de arte popular, ou seja, o objeto industrial visto como uma obra de arte popular

²⁹⁴ GULLAR, Ferreira. *As artes na cidade*. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v. 16, novembro de 1967, p. 222.

²⁹⁵ *Ibidem*. loc. cit.

²⁹⁶ A cidade futura “surgirá certamente menos da solução dos problemas formais do que da solução dos problemas sociais. E então a beleza nascerá com fruto da alegria e não como expressão do desespero.” *Ibidem*, p. 222-223.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 223-224.

moderna, cujo significado varia conforme o contexto social em que se encontra. Gullar ainda ressalta que nenhuma experiência é absolutamente do presente, pois toda experiência é condicionada, seja por questões individuais ou de classe²⁹⁸. Por isso, voltando ao exemplo do carro, sua forma remeterá inevitavelmente a sua função que se realizará plenamente “na expressão estética dessa funcionalidade”.

Para Gullar, a arquitetura está fortemente presente no cotidiano da população, assim como nela é marcante a união entre “útil” e “belo”. O que é interessante no texto de Gullar é que a cidade, e não propriamente a arquitetura, é vista como “uma gigantesca obra de arte humana”. Ainda quanto a isso, Gullar afirma que “falar da cidade é falar do próprio homem e de sua aventura cotidiana”. Mesmo planejada, a arquitetura “muda em função das necessidades práticas, das técnicas e da expressão”, assim como a arte defendida pelo crítico maranhense.

3.4 VANGUARDA E SUBDESENVOLVIMENTO

Em livro lançado em 1969, Ferreira Gullar fala sobre a relatividade da noção de vanguarda e apresenta, como opção, a ideia de obra aberta, proposta por Umberto Eco em 1962, tendo em vista sua fundamentação na “dialética concreta do mundo real”. Como aponta Couto, Gullar utilizou vários autores para fundamentar seu posicionamento, como Arnold Hauser, Jean-Paul Sartre, o já mencionado Umberto Eco e, em especial, György Lukács e sua leitura das vanguardas²⁹⁹.

Ao longo do seu texto, o crítico deu bastante atenção à validade das propostas vanguardistas no contexto da realidade brasileira, e se o conceito de vanguarda tem validade universal. Como ele mesmo se pergunta logo de início, “Um conceito de ‘vanguarda’ estética, válido na Europa ou nos Estados Unidos, terá igual validade num país subdesenvolvido como o Brasil?”³⁰⁰. Esta questão, em partes, tinha sido respondida no livro anterior:

²⁹⁸ “O que se chama hoje de experiência estética pura não é outra coisa senão a busca desse instante de desligamento total, em que o homem, por assim dizer, se liberta da historicidade”. Ibidem, p. 225.

²⁹⁹ COUTO, op. cit. p. 177.

³⁰⁰ GULLAR. Vanguarda e subdesenvolvimento, op. cit., p. 171.

Seria ingênuo perseguir um nível de “modernidade” equivalente ao das “vanguardas” européias ou norte-americanas, uma vez que tais fenômenos se referem a realidades culturais específicas das quais não participamos com a mesma intensidade.³⁰¹

Ou seja, estes movimentos artísticos surgiram de processos culturais distintos dos nossos e, como o próprio Gullar afirma, possuem significados diferentes aqui no Brasil. Eles não surgiram da “evolução interna da arte brasileira”, mas foram “instrumento de afirmação de certos setores da intelectualidade”³⁰² quando transpostos para nossa realidade.

Como o autor afirma em vários momentos ao longo dos anos 1960, a arte não trata apenas de fatores puramente estilísticos, mas envolve questões sociais, culturais, políticas, entre outros. Uma forma de analisar estes fatores nas produções artísticas seria, como sugerido em *Vanguarda*, o método dialético materialista.

No início do livro, Gullar apresenta um percurso histórico da arte. Como afirma o autor, desde os primórdios da humanidade, a arte esteve ligada à sociedade onde era feita, mas a situação teria mudado na idade contemporânea. Os românticos teriam sido os primeiros a se libertar das vontades da burguesia, classe social que lhes encomendavam obras, e começaram a explorar a subjetividade. Isso teria levado à desconexão com a sociedade e à ideia de arte pela arte. Gullar aponta o simbolismo como um momento crítico, pois a arte e a literatura europeias chegaram a um “nível de rarefação jamais visto”. “A arte se volta sobre si mesma e inicia um processo de autodevoração que se prolongara, no âmbito de certas tendências chamadas de *avant-garde*, até hoje”³⁰³. Isto estaria em obras de Ezra Pound e James Joyce, onde “A concepção filosófica [...] está em perfeito acordo com o esteticismo: filosofia e estética ali se enlaçam e se completam”³⁰⁴.

Na tentativa de desenvolver uma manifestação estética legitimamente nacional, o modernismo, assim como o movimento indianista, buscou uma temática própria para a literatura e a arte. Já o concretismo trabalhou de

³⁰¹ Idem. Cultura posta em questão. op. cit., p. 37.

³⁰² Idem. Vanguarda e subdesenvolvimento. op. cit. p. 188.

³⁰³ Ibidem. p. 197.

³⁰⁴ Ibidem. p. 199.

maneira diferente. Nestes trechos, mais uma vez, Ferreira Gullar alfineta o concretismo paulista, que tentou dar continuidade àquele tipo de investigação, acentuando o formalismo e simplificando a problemática cultural e formal. Aqueles artistas de São Paulo fizeram menção a poetas brasileiros modernos, como Oswald de Andrade e Drummond, mas teriam destacado neles apenas os aspectos formais:

Ao contrario de todas as tendências anteriores manifestadas na arte e na literatura brasileira, desde o Romantismo, o Concretismo surge com uma problemática puramente formal e se mantem desligado de qualquer temática nacional.³⁰⁵

Trata-se do exemplo de uma tendência vanguardista europeia transposta para o ambiente brasileiro, supostamente sem se considerar as particularidades nacionais.

Gullar recorre ao livro *Obra aberta*, de Umberto Eco, para analisar alguns fundamentos das vanguardas³⁰⁶. O crítico maranhense afirma que o conceito de “obra aberta” aponta para uma característica geral da arte moderna, que é a pluralidade de significados. Diferente do teórico italiano, que deu continuidade às ponderações da obra aberta utilizando a teoria da informação, Gullar preferiu usar outro método³⁰⁷:

[...] por retomar essas tentativas [de buscar a base de uma dialética histórica] e buscar nas conexões da realidade concreta o fundamento do pensamento humano que Marx repôs a dialética sobre os pés e abriu caminho para compreensão objetiva do mundo, compreensão essa que não pretende, em função de uma coerência aparente, negar a natureza contraditória do real e o desenvolvimento da História. A filosofia marxista é uma filosofia aberta, concreta, em que o “sistema” desaparece para dar lugar ao método dialético.³⁰⁸

O método dialético materialista, por buscar entender as mudanças na história e na sociedade, se mostra válido para entender as alterações na arte.

³⁰⁵ Ibidem. p. 194. É possível ver que Gullar manteve parte de sua crítica ao concretismo paulista. A diferença é basicamente o acréscimo dos itens “problemática cultural” e “temática nacional” em sua análise. Já ao comentar as produções dos artistas neoconcretos, os parâmetros foram outros, comentando rapidamente sobre como os não-objetos, mesmo partindo da filosofia metafísica, foram tentativas de aproximação entre a arte e o mundo concreto.

³⁰⁶ Este trecho de *Vanguarda* foi inicialmente publicado como artigo separado na *Revista Civilização Brasileira*, sob o nome de *A obra aberta e a filosofia da práxis*.

³⁰⁷ Ibidem. p. 207-208.

³⁰⁸ Ibidem. p. 210.

São feitas citações diretas aos textos de Karl Marx, mas, grande parte das vezes, as menções são feitas a partir textos de Lukács, especialmente *Introdução a uma estética marxista*, lançado, em português, pela Editora Civilização Brasileira em 1968.

Gullar afirma que a "concretude da lógica marxista [...] faz com que, nela, nem o singular se dissolva no universal, perdendo sua realidade, nem o universal se torne mera ficção intelectual vazia"³⁰⁹. Assim, o universal se mostra pelo singular (fenômenos singulares da realidade concreta), que acaba sendo a base para se entender o universal ³¹⁰.

A partir dos apontamentos que Lukács fez da obra de Johann Wolfgang von Goethe e da afirmativa do escritor alemão, de que "o particular é o específico da arte", Gullar conclui que, considerando a relação entre forma e conteúdo, "o conteúdo é o elemento prioritário, uma vez que ele é a particularidade que se formula"³¹¹. Nesta leitura, a arte tem o papel de organizar e mostrar facetas do universal:

A prioridade do conteúdo sobre a forma, na arte como na sociedade, é que determina a transformação das estruturas, a renovação, a superação do velho pelo novo. Assim, ao contrário do que pretendem afirmar os corifeus do vanguardismo formalista, a verdadeira renovação – aquela que é realmente revolucionária e consequente, na sociedade como na arte - resulta da emersão do conteúdo novo, isto é, da particularidade, do fato histórico, social e culturalmente determinado, que exige a melhor forma possível para se expressar.
312

Como comenta Marcus Oliveira, o particular, no caso brasileiro, se mostra na conexão feita com a realidade nacional, marcada por problemas como o imperialismo³¹³. O artista brasileiro, que vive num país subdesenvolvido, deve olhar para a sua realidade, levar para a obra artística elementos que dialoguem com tais particularidades, fazendo isso da "melhor forma possível para se expressar", ou seja, de maneira que o público possa entender.

Diferentes das obras tachistas, que, segundo Gullar, eram muito

³⁰⁹ Ibidem. p. 219.

³¹⁰ Ibidem. p. 220.

³¹¹ Ibidem. p. 225.

³¹² Ibidem. p. 225-226.

³¹³ OLIVEIRA, op. cit.

comuns naquela época, mas sem diferenças entre si e sem mostrar nem individualidade do artista nem sua realidade cultural, são as produções de artistas como Di Cavalcanti:

Um quadro tachista, por poder ser feito por qualquer pintor de qualquer parte do mundo — por não querer falar de nenhum homem específico nem de nenhum lugar — não fala simplesmente de coisa alguma. Enquanto isso, aquele quadro de Di Cavalcanti, que só podia ser pintado por um artista brasileiro, expressando uma experiência particular do homem Di Cavalcanti, alcança exatamente aquela universalidade que os concretistas e tachistas pensavam atingir pela eliminação do particular e do individual.³¹⁴

O artista aqui não se perdeu na subjetividade, mas buscou formas de representar sua realidade. Como aponta o crítico, esta é uma obra nacional, “não por ser ‘nacionalista’ ou regionalista ou folclórica ou exótica; mas por ser a expressão concreta, particular, do universal no âmbito de uma cultura determinada”³¹⁵. Assim, a vanguarda num país como o nosso deverá partir de questões próprias nossas, e não a transferência mecânica de conceitos de vanguarda válidos em outros países.

A segunda parte do livro de Gullar é intitulada *Problemas estéticos na sociedade de massa*³¹⁶. Nela, Gullar discorre sobre a inviabilidade de uma “estética idealista” e sobre a validade da cultura de massa na realidade dos anos 1960. O autor inicia argumentando que o distanciamento entre o grande público e as vanguardas se dá por uma suposta perda da capacidade de comunicação das artes, que se manteriam isoladas e alheias à sociedade. O autor chega até a afirmar que, para as tendências estéticas ditas de vanguarda, a arte não tem a ver com os problemas sociais e políticos. Agindo dessa forma, “Negando-se a interferir no processo, o artista apenas sofre as consequências dele”.³¹⁷

Gullar dialoga com *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamin. Lembramos que naquela época, meados dos anos 1960, Benjamin ainda era um autor pouco conhecido e traduzido aqui no

³¹⁴ GULLAR, Ferreira. Vanguarda e subdesenvolvimento., op. cit. p. 236.

³¹⁵ Ibidem. p. 246.

³¹⁶ Ibidem. Abordamos melhor *Problemas estéticos* em NUNES, Amanda Habith. Problemas estéticos na sociedade de massa de Ferreira Gullar: uma leitura sobre o conceito de cultura de massa. In: **Anais do V Simpósio Paranaense de Ciências Sociais**. Unioeste: Toledo/PR, 2016.

³¹⁷ GULLAR. Vanguarda e subdesenvolvimento, op. cit. p. 259.

Brasil. Conforme nota do texto de Gullar publicado em 1966, a versão do texto do filósofo alemão que Ferreira Gullar teve acesso foi a francesa³¹⁸. *A obra de arte* seria trazida para o português apenas em 1969, pela própria Civilização Brasileira.

Gullar afirma que o aspecto dinâmico da cultura de massa decorre das técnicas de reprodução próprias à época industrial e assinala, como observou Walter Benjamin, uma nova idade da arte. “Essas novas técnicas, não apenas revolucionaram o processo de criação artística - a partir da fotografia e do cinema - como transformaram, como instrumentos da civilização industrial e urbana, as relações entre o homem e a arte, atingindo o cerne mesmo de sua vida afetiva.”³¹⁹ Esta nova arte se apoia, segundo Gullar lembrando Benjamin, em meios técnicos próprios da sociedade de massa, cuja principal característica é a capacidade de produzir um número indeterminado de “originais”. Esta é uma das principais diferenças com as chamadas belas-artes, já que a “aura” de obra única se perde.

O crítico contesta a ideia de que as artes de massa esgotam as potencialidades expressivas do homem, pois, mesmo tendo se tornado mercadoria, são um produto legítimo da sociedade capitalista e até um progresso tendo em vista a arte do passado, “aristocrática e impositiva”³²⁰.

É muito interessante, tendo em vista seu posicionamento em 1961³²¹, a conclusão a que Gullar chega em *Problemas estéticos*. Percebendo o homem como um ente social, subjetivamente determinado no plano das relações concretas, a arte por ele produzida também se dá nos limites históricos do seu tema, ou seja, ela é política no sentido amplo:

Política, na medida em que a realidade se dá sempre enquanto história humana e na medida em que a história humana se dá como destino comum, socialmente, isto é, politicamente definido. Nesse sentido, toda arte é política e, por isso mesmo, determina uma opção

³¹⁸ Como consta na edição de Problemas estéticos na Revista Civilização Brasileira, Ferreira Gullar teria tido acesso ao ensaio *A obra de arte* através da edição Oeuvres Choises, Ed. René Juliard, Paris, 1959. (GULLAR, Ferreira. Problemas estéticos na sociedade de massa II. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v. 7, maio de 1966. p. 240) Esta informação não consta na edição de *Vanguarda e subdesenvolvimento* da José Olympio.

³¹⁹ Ibidem. p. 274.

³²⁰ Ibidem. p. 287.

³²¹ Tratamos aqui principalmente do texto *Arte como fator de transformação social*, SDJB, 7-mai-1960.

diante dos problemas concretos, a afirmação ou negação de determinados valores.³²²

Anos antes o autor afirmava que a arte não teria um papel fundamental na transformação da sociedade, inclusive esta característica é da natureza da arte, que lida com questões que “ultrapassam a relatividade do momento político”³²³. Ou seja, as visões sobre o papel social e político da arte são bastante diferentes, explicitando uma das diferenças da obra do crítico nos anos 1950 e 1960.

3.5 O PAPEL DA CRÍTICA DE ARTE

Pretendemos agora analisar o posicionamento de Ferreira Gullar especificamente sobre a crítica de arte. Para tanto foram selecionados alguns trechos dos livros *Cultura posta em questão* e *Vanguarda e subdesenvolvimento* em que o autor fala sobre o tema.

Em muitos casos, Ferreira Gullar comentou sobre a utilização por parte de artistas de produtos culturais importados. Para o crítico maranhense seria necessário cautela para a aplicação de ideias estrangeiras na arte nacional. Isso por causa do nosso próprio desenvolvimento cultural, distinto de países do hemisfério norte. Segundo Gullar, a importação, seja de conceitos ou obras, exigiria um posicionamento crítico, diferentemente do que acontecia muitas vezes.

A afirmação de um artista no plano internacional depende muito das forças econômicas e políticas que estão do seu lado [...] A importância que se atribui hoje à jovem pintura norte-americana não está desligada do prestígio internacional de seu país. Como o povo não se interessa pelo destino que venha a ter a pintura, esse jogo de prestígio se faz mais ou menos num âmbito “oficial”, de donos de galerias, diretores de museus, críticos de arte e eventuais autoridades governamentais que, por razões de ordem política ou administrativa, acham-se envolvidas no problema.³²⁴

O âmbito “oficial” citado refere-se às instâncias artísticas legitimadoras. Como aponta Gullar, mecanismos político-econômicos estão envolvidos na

³²² Ibidem. p. 292.

³²³ Ver páginas 56 e 57 deste estudo.

³²⁴ GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. op. cit., p. 54.

ideia que se tem sobre arte. O ponto em questão é a necessidade de integrar arte e sociedade, que, no caso brasileiro, difere do estrangeiro.

Num outro trecho, Ferreira Gullar fala sobre certa incongruência da crítica de arte, na verdade, a incompatibilidade entre o discurso e a prática:

Ora, os críticos mesmos afirmam que não devemos, diante da obra, perguntar pelo autor, mas julgá-la “objetivamente” isto é, como uma realidade completa que se dá a nós nas estritas dimensões da tela. Se assim devem agir os críticos, como negar aos trabalhos infantis qualidade de obra de arte porque seus autores são crianças? E já aí aprendemos alguma coisa. É que, de fato, a crítica jamais poderá se restringir a esse tipo de objetividade mutilada, lerá sempre que envolver em sua apreciação o autor, não para louvar ou negar a obra em função dele, mas para poder situá-la e compreendê-la.³²⁵

O exemplo dado por Gullar é de um caso bem específico, exposição infantil de arte, mas também pode ser aplicado a outras situações no cenário artístico. Ainda que se proponha objetividade, baseada em aspectos formais, a crítica de arte, de uma maneira ou de outra não ficará restrita apenas à aparência de uma obra, levando em conta seu autor. A questão da autoria, aqui, pode ser vista de duas formas. De um lado, o nome do artista pode ser visto como um qualitativo, pois este pode ser alguém já consagrado ou não. De outro, os dados social e psicológico do artista são importantes para a compreensão da obra. De uma maneira ou de outra, a análise puramente formal apresenta-se incompleta.

Em alguns momentos, Ferreira Gullar discorre sobre arquitetura, mas é numa parte de *Cultura posta em questão* que ele fala sobre a crítica. Relembrando o II Congresso Brasileiro de Críticos de Arte, realizado em dezembro de 1961 em São Paulo, e parte das discussões daquele evento, Gullar afirma a inexistência da crítica de arquitetura no Brasil. Os arquitetos teriam afirmado que os críticos não se interessavam pela arquitetura. Já os críticos se defenderam apresentando os motivos para a inexistência da crítica de arquitetura no Brasil naquele momento. Isso aconteceria por alguns motivos:

De fato, um dos principais empecilhos à crítica de arquitetura é a falta de conhecimento técnico específico da parte do crítico, que se sente inseguro em emitir juízos em terreno tão complexo. [...] Outra razão, também ponderável, da natureza prática, é que a formação do crítico

³²⁵ Ibidem. p. 55-56.

de arquitetura requer o dispêndio de muito tempo e muito dinheiro, sem falar numa disponibilidade especial, que lhe permita estudar e viajar por todo o país, uma vez que as obras de arquitetura estão espalhadas por regiões diferentes. Efetivamente, um crítico de arte, que é sempre mal remunerado no jornal para o qual trabalha, não está em condições de vencer tais obstáculos ³²⁶.

Além da falta de conhecimento técnico e da inviabilidade física da crítica de arte na arquitetura, Gullar também lembra uma diferença básica entre as belas-artes e a arquitetura que orientaria de maneira fundamentalmente distinta as críticas de ambas. A obra de arte tradicional, vista como um valor absoluto por parte da crítica, é encarada como um universo fechado:

Não cabe aqui examinar as razões verdadeiras dessa atitude da crítica, mas o fato é que ela não vacila em afirmar a inutilidade da obra de arte e seu caráter de produto de elite para elite (de uma elite espiritual para uma elite econômica). A obra de arte não serve para nada, senão para satisfazer “necessidades espirituais” que a própria crítica tem, cada dia, maior dificuldade em definir. ³²⁷

Gullar argumenta que a crítica daquele momento correntemente separava a arte de sua função social. A arte não teria um fim prático como a arquitetura. Assim, os críticos de arte, naquelas condições acima citadas, teriam duas opções: ou esquecer da arquitetura, ou tratar dela a partir de princípios de uma “arte pura” e considerá-la apenas como uma produção estética. A segunda opção é tratada como inviável da mesma forma que a obras de arte também não são apenas dados formais:

A crítica de arquitetura conduz inevitavelmente ao exame global dos problemas econômicos e sociais, e a uma tomada de posição diante deles. Isso cheira à política, e as “belas-artes”, como a “bela-crítica”, sonham com um mundo apolítico, a-histórico, fora do tempo e do espaço, dimensão dos deuses. ³²⁸

Num outro capítulo de *Cultura posta em questão*, Gullar trata um pouco mais a fundo sobre a crítica de arte. *Morte cultural da arte* continua a falar

³²⁶ Ibidem. p. 60. Durand também comenta sobre a má remuneração de críticos de arte. Segundo o autor, críticos de arte não receberiam a mesma quantia que outros críticos num mesmo jornal ou revista. Esta situação contribuiria para que nos anos 1980 críticos das colunas sobre artes trabalhassem como *free-lances*, o equivalente a pouco menos de dois salários-mínimos mensais (DURAND, José Carlos. **Artistas e críticos**: condições de trabalho e modelos de êxito In: Arte, privilégio e distinção. São Paulo: Perspectiva, 1989).

³²⁷ GULLAR. Ferreira. *Cultura posta em questão*, op. cit. p. 61-62.

³²⁸ Ibidem. p. 62.

sobre a ideia de uma “bela-crítica”. Este tipo de “crítica omissa” examinaria as obras de arte num plano meramente formal e ideal, negando os condicionamentos culturais e históricos dessas proposições. Segundo Gullar esta crítica não dá conta de tratar sobre princípios fundantes da arte contemporânea por dois motivos. Um deles é a característica de muitas propostas (acreditamos tratarem-se de obras do abstracionismo informal) de não se basearem em princípio objetivo algum:

Se até certa altura da evolução da arte contemporânea, ainda pôde a crítica formular juízos mais ou menos precisos, isso já não acontece atualmente, quando a arte extravasou dos quadros estabelecidos adotando uma linguagem cifrada onde nenhum juízo objetivo se mantém, nem no que se refere ao possível significado das obras nem no que diz respeito às qualidades artesanais.³²⁹

Já que tais obras não seguem princípios objetivos, a crítica, no entendimento de Gullar estaria incapacitada para argumentar se determinada obra é boa ou má, se é fruto de mestria artesanal ou do simples acaso. Posto isso:

Para não se dissolver em meras divagações fantasistas, a crítica necessita firmar alguns pontos de referência objetivos. Não são muitos os críticos que procuram se manter ao nível da lógica, sobretudo quando se trata não apenas de teorizar sobre a crítica, mas de exercê-la.³³⁰

Gullar apresenta Helmut Hungerland como um exemplo de proposta contemporânea de crítica de arte. Hungerland teria tentado criar fundamentos de uma “crítica de arte objetiva, livre de dogmas e delírios poéticos”. Como aponta o crítico brasileiro, tal proposta tratava-se de um esforço da crítica de dar conta da arte contemporânea sem romper com os princípios fundamentais que sustentam a noção de arte daquele momento. Ou seja, a proposta tentava resolver um problema que, para Gullar, não era essencial para a arte de então.

Segundo Ferreira Gullar, a teoria de Hungerland tentava definir uma estrutura real da obra, chamada de “estrutura apercebida”. Uma questão apontada por Hungerland eram as várias possibilidades de estruturas dentro de uma mesma obra. Esta questão, que parece apenas um detalhe para o citado

³²⁹ Ibidem. p. 67.

³³⁰ Ibidem, p. 67-68.

crítico estrangeiro é central para Gullar. Dadas as várias possibilidades de estrutura numa obra:

“como afirmar que aquela que elegemos como sendo o objetivo do artista é de fato a estrutura da obra?” A essa questão Hungerland responde que a estrutura verdadeira é aquela que corresponde a um maior prazer estético, pelo fato de absorver harmoniosamente todos os componentes da obra. Mas a isso também se pode retrucar: o que nos diz que esse maior prazer estético não é determinado em você por razões subjetivas, projeções inconscientes, como acontece nos testes de Rorschach?³³¹

Gullar argumentava que temos padrões mais ou menos estáveis de apreciação determinados pelo conhecimento que temos da história de arte, estilos e tendências estéticas, que nos permite situar uma obra dentro de alguma categoria existente. Tendo em vista que estes conhecimentos variam de pessoa pra pessoa, “Como encontrar padrões estáveis de apreciação para obras que se pretendem desligadas de qualquer ligação com o passado, com o estilo de qualquer tempo?”³³²

Para Gullar, a crítica de arte não tem como ser totalmente objetiva e imparcial, pois além de questões formais, que podem ser interpretadas de maneiras distintas, fenômenos psicológicos e sociológicos também podem ser levados em conta.

Fora daí, tudo se restringe ao gosto pessoal do crítico, à maior ou menor identificação subjetiva com o obscuro emaranhado de formas e cores, ritmos e texturas, que a obra apresenta. Se o crítico procura, então, justificar a sua preferência, cai inevitavelmente num verbalismo, ou numa gíria terminológica, tão confusos quanto o próprio quadro a que se referem.³³³

Além da subjetividade do crítico, Gullar ainda aponta para o problema da significação da obra de arte, que ficou evidente no momento que esta deixou de representar objetos reconhecíveis. Do cubismo até a arte de sua época, houve uma sucessão de escolas e movimentos que:

se alimentaram de ideias ou teorias que foram pouco a pouco destruindo toda e qualquer noção objetiva, quer no que se refere às

³³¹ Ibidem. p. 69.

³³² Ibidem. p. 70.

³³³ Ibidem. loc. cit.

relações entre essa arte e a sociedade em que ela surge, quer entre as obras produzidas e os princípios de apreciação e julgamento.³³⁴

Dessa forma, a arte individualista tenta fugir às contingências sociais, aos problemas comuns e imediatos, ou seja, tenta buscar em si mesma sua justificação. Isso se constitui, para Gullar, como uma busca inviável de autonomia da arte. Assim como certas propostas artísticas, a crítica de arte daquele período analisada pelo autor rejeitava qualquer conteúdo *a priori* ou advindo de outros campos de conhecimento humano. Em ambos os casos, desconsidera-se algo essencial para Gullar, a relação entre arte e suas condições históricas e sociais.

Das três partes do texto *Problemas estéticas numa sociedade de massas*, é na segunda que Gullar se posiciona de maneira mais clara sobre a crítica de arte. Conforme o crítico maranhense, a comercialização cada vez maior de obras artísticas e a criação de um sistema internacional de divulgação, com exposições coletivas, prêmios, museus e galerias de arte, aceleraram o crescimento do número de artistas plásticos. Por causa desse grande volume de obras, seria praticamente impossível acompanhar o movimento de exposições de grandes metrópoles, sendo impossível ao crítico de arte acompanhar toda esta produção. Segundo Gullar, isso significaria que a arte tradicional, assim como as artes de massa, escapando à apreciação crítica, passava a apoiar-se principalmente em sua existência comercial.

Cria-se, assim, uma espécie de mercado popular da arte moderna, que passa a ser consumida como os bibelôs e as imagens do “Sagrado Coração de Maria”.

O fenômeno da crescente anulação da crítica, nesses campos, decorre da própria natureza da sociedade de massa, de suas necessidades de consumo e de suas possibilidades de comunicação.³³⁵

Mais adiante, Gullar comenta algo bastante interessante sobre a crítica de arte. Relembrando o mesmo congresso de críticos de arte citado anteriormente, comenta sobre o incômodo que o mercado de arte estava causando nos críticos por causa de suas práticas comerciais para atrair o público.

³³⁴ Ibidem. p. 72.

³³⁵ Idem. Vanguarda e subdesenvolvimento. op. cit., p. 281.

A tendência geral do congresso foi descartar o problema, por considerar que o mesmo escapava ao âmbito da crítica de arte propriamente dita, quando de fato ali se colocava um problema fundamental e da maior atualidade. Registrava-se o choque entre a visão das artes plásticas como fenômeno estético (dos críticos) e a visão das obras como mercadorias (dos *marchands-de-tableaux*).³³⁶

Gullar afirma que, com isso, não se quer dizer que a cultura de massa dispense totalmente de juízo crítico, na verdade, ela até precisa dele, mas que esse juízo varia qualitativamente conforme seu destino comercial e a popularidade de quem o escreve: “Quando se trata de abranger apenas o consumidor já conquistado, a opinião do crítico de arte funciona plenamente, o que já não ocorre quando se pretende ampliar a área de público”³³⁷. Com o intuito de chamar a atenção do público, com frequência, marchands utilizavam o juízo de escritores famosos, ainda que leigos em questão de artes plásticas.

No caso de divulgação de obras no âmbito da cultura de massa, o dado crítico passa a ter quase que apenas função de anúncio publicitário. A “qualidade” de um quadro, por exemplo, é determinada pela aceitação do público. “A própria natureza da arte de massa que a faz escapar ao controle da crítica. Esse fenômeno não é novo, pois parece verificar-se toda vez que a arte ultrapassa o âmbito estrito das elites”.³³⁸

Gullar apresenta brevemente uma história da crítica de arte, a partir dos livros *Historia de la Crítica de Arte*, de Lionello Venturi, e *História Social da Arte e da Cultura*, de Arnold Hauser, para embasar seu posicionamento. O surgimento da crítica teria ocorrido durante a renascença italiana, mas conceitos emitidos por Platão e Aristóteles sobre princípios estéticos já mostrariam preocupação crítica com a arte. O que o crítico maranhense argumenta é que a “arte popular” realiza-se independente do posicionamento de intelectuais sobre o assunto, como poderia ser visto, por exemplo, em obras medievais, executadas sem a preocupação fundamental com a apreciação estética, mas com questões religiosas. Assim, “a arte do povo, como a arte

³³⁶ Ibidem. p. 281-282.

³³⁷ Ibidem. p. 282.

³³⁸ Ibidem. p. 283.

popular anterior à sociedade de massa, realiza-se à margem de qualquer tipo de juízo crítico”.³³⁹

Para Gullar, tanto manifestações folclóricas como folhetos-de-feira do Nordeste, quanto produtos de massa, se encaixariam na categoria “arte popular”, com a diferença que a arte de massa propriamente dita abrange todas as camadas sociais e envolve em seu processo inclusive as artes ditas eruditas. Isso constituiria um fenômeno cultural novo. A arte que deveria ficar, então, atenta para as relações concretas do homem contemporâneo, diferentes de períodos anteriores. A crítica, por sua vez, deveria acompanhar este processo em vez de exigir produções puramente formais e individualistas.

Para Gullar a arte deveria estar de acordo com as condições sociais de sua produção, ou seja, estar ligada à cultura e necessidades da população, em muitos casos, versando sobre temas diretamente políticos. Para dar conta da arte de seu tempo, a crítica deveria também estar atenta às condições históricas e sociais da produção artística. De uma forma geral, caberia à crítica de arte, assim como a outros agentes, considerar as manifestações artísticas em relação ao mundo concreto, não apenas levando em conta aspectos meramente formais.

Diferente de *Cultura posta em questão*, relativamente rígido na proposta cepecista, outros textos teóricos posteriores de Ferreira Gullar se mantiveram engajados politicamente, mas se mostraram mais maleáveis a diversas propostas artísticas de então. Essa diferença na argumentação de Gullar pode ser vista como um exemplo na série de alterações vistas na produção cultural durante aquela década. Como lembra Couto, a conjuntura política anterior (durante o governo de João Goulart) e posterior ao golpe (antes de decretado o AI-5) incitou a produção de discursos radicais em várias áreas dos saber³⁴⁰.

A produção artística e cultural sofreu algumas mudanças ao longo dos anos 1960. A geração deste período, principalmente a partir da segunda parte

³³⁹ Ibidem. loc. cit.

³⁴⁰ COUTO, op. cit. p. 188.

da década, tentou aliar engajamento político e renovações estéticas, o que, nas artes plásticas, ficou bastante claro com as novas figurações³⁴¹.

³⁴¹ Cf HOLLANDA e GONÇALVES, op. cit. p. 65; COUTO, op. cit. p. 189-190; DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60**: transformações da arte no Brasil. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1999. PECCININI DE ALVARADO, Daisy. **Figurações Brasil anos 60**: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade. São Paulo, Itaú Cultural: Edusp, 1999.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre fins da década de 1950 e início dos anos 1960, Ferreira Gullar engajou-se na defesa da abstração geométrica nacional. Entre maio de 1959 e junho de 1961, publicou no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, uma série de textos curtos e didáticos, principalmente sobre artes plásticas. É deste período a famosa *Teoria do não-objeto*, que, mesmo sem mencionar o neoconcretismo, marcava a especificidade da produção feita no Rio de Janeiro, contraposta àquela feita em São Paulo e à abstração lírica.

Parte da historiografia tende a considerar os concretos paulistas como dogmáticos em relação aos pressupostos do concretismo e a contrapô-los aos cariocas, considerados mais expressivos. Acreditamos, no entanto, que grande parte desse juízo de valor é baseado na leitura neoconcreta da arte nacional.

No de Ferreira Gullar neoconcreto, percebe-se certa tendência formalista e evolucionista, ainda que use a filosofia existencialista. Como o próprio crítico afirmou na apresentação de *Etapas da arte contemporânea*³⁴², ele se propôs a escrever uma história da arte tendo como partida a arte construtiva. O ponto alto em sua narrativa vinha com o neoconcretismo, que rompia com as categorias tradicionais da arte e tentava inserir a obra no “espaço real”.

Entre 1960-61, na fala do próprio poeta e crítico, ele chegou ao máximo da experimentação com a palavra³⁴³. Aliado a isso, Gullar atuou na direção da Fundação Cultural de Brasília, experiência que o levou repensar sua prática. Como ocorreu com outros intelectuais e artistas, foi nesse período que o social apareceu com força em seu trabalho.

Cultura posta em questão foi o primeiro livro após sua atuação na Fundação Cultural. Lembremos que não foi sua primeira mudança, tendo em vista que seu primeiro livro, *Um pouco acima do chão*, de 1949, tinha estética parnasiana, renunciada nos anos 1950. No livro de 1964, Gullar discorreu sobre a responsabilidade social do intelectual na conscientização da população e o necessário engajamento político. O teórico argumentava que a obra devia explorar o próprio meio social do artista e do público para que ocorresse o

³⁴² Lançado em 1985 pela editora Nobel e relançado pela Revan em 1999.

³⁴³ GULLAR apud AMARAL. *Arte para quê?*, op. cit. p. 324.

melhor entendimento por parte daqueles que observam a obra. Como já foi destacado pela historiografia, *Cultura posta* esteve bastante ligada ao ideário do Centro Popular de Cultura (CPC), do qual Gullar foi diretor.

O golpe de 1964 mudou o cenário de grande movimentação política e cultural que se via no país no início dos anos 1960. A atuação artística e cultural das esquerdas junto ao grande público passou a ser duramente reprimida pelo governo autoritário e violento. Mesmo assim, tais ações não foram capazes de impedir manifestações de diversos setores da sociedade contra o governo. Foi neste clima de contestação que, entre 1965 e 1968, surgiram textos de Ferreira Gullar na Revista Civilização Brasileira (RCB), publicação de destaque no meio intelectual de esquerda na primeira fase do regime militar.

Após sua experiência no CPC e as mudanças no cenário nacional, o crítico maranhense passou a atuar ativamente em defesa da cultura popular e a chamar os intelectuais brasileiros para a luta pela libertação econômica e justiça social. Dentro desta temática, escreveu poemas (alguns na estética de cordel), ensaios sobre arte e cultura e até peças teatrais, estas últimas em coautoria com diferentes teatrólogos.

Em 1969, Ferreira Gullar lançou *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Neste livro, Gullar relativizou a noção de vanguarda e sua universalidade. Além de criticar a arte feita no Brasil que supostamente transportou para cá padrões internacionais, Gullar argumentou que a verdadeira vanguarda artística num país como o nosso deve ter como base a situação concreta, que será usada na busca da libertação da população.

Podemos identificar uma grande mudança de posicionamento sobre o fator social da arte se compararmos seus escritos entre os anos 1950 e 1960. Isso fica bastante claro quando se analisa o texto “Arte como fator de transformação social”, de 1960, e sua produção de meados da década. Num primeiro momento, Gullar não acreditava no potencial político das artes. Quando o dado ideológico era mostrado em prol do operariado, por exemplo, a arte adquiria caráter panfletário e o fazia partindo do ponto de vista da classe dominante. Interessante notar que crítico acabou apontando nesse tipo de arte engajada politicamente uma falha que ele próprio cometeu alguns anos depois, o de representar o “povo” idealizado pelos intelectuais. Principalmente quando

fez parte do CPC, Gullar apoiou propostas artísticas carregadas de alto teor político e pouca renovação estética.

Desde o início dos anos 1950, Ferreira Gullar manteve contato com o crítico Mário Pedrosa. Segundo Gullar, o crítico já consagrado o ensinou a “analisar a gramática e a visualidade da pintura”³⁴⁴, mas desde o início suas visões sobre a arte diferiam. Como bem aponta Cavalcanti, “Pedrosa jamais deixou de relacionar os fenômenos artísticos à realidade social e a preocupações políticas, embora sem nunca exigir que a arte fosse mera ilustração dessas questões”.³⁴⁵ Este posicionamento passou a fazer parte da obra teórica e poética de Gullar a partir dos anos 1960. Ainda segundo Cavalcanti, o crítico maranhense, que usou da fenomenologia de Merleau-Ponty, buscava as respostas da arte dentro da própria linguagem artística e não na situação do homem na sociedade. cremos, assim como Cavalcanti, que por não enxergar a vocação revolucionária nas vanguardas, Gullar se afastou da arte defendida no período neoconcreto quando passou a defender a necessária atuação social da arte.

Além disso, também acreditamos que questões externas impactaram na obra do crítico e poeta. Uma delas foi a diferença nas propostas dos grupos dos quais Gullar fez parte. Como dissemos no terceiro capítulo deste estudo, sua atenção passou das questões específicas da arte de vanguarda a questões mais amplas, culturais, das artes, no plural. Isso fica bem claro quando comparamos textos publicados no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil e na Revista Civilização Brasileira. No primeiro, os textos são mais curtos, didáticos e tratam mais sobre arte, artistas e exposições. No segundo, questões sobre cultura, necessidade de engajamento, artes no geral e alguns comentários sobre artes plásticas. Isso tem muito a ver com a proposta dos periódicos. Acreditamos que sua participação no Centro Popular de Cultura, Grupo Opinião e RCB o tenham levado a pensar a arte de forma mais ampla, deixando de lado algumas questões específicas das artes para dar mais atenção à relação economia-política-cultura e artística. Em comum entre os dois posicionamentos é a problemática da identidade nacional na arte. No

³⁴⁴ Ferreira Gullar. In: Cadernos de Literatura Brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n°6, setembro de 1998, p. 38.

³⁴⁵ CAVALCANTI, op. cit., p. 51.

neoconcretismo, um conceito de brasilidade (carioca), de defesa da corporeidade e dimensão sensível dos artistas, era contraposta ao suposto internacionalismo do concretismo paulista. Já na segunda fase, a preocupação com o nacional passou a abranger outros aspectos de ordem cultural e política.

Quando esteve no exílio, Ferreira Gullar ponderou sobre seu posicionamento político, como ele mesmo afirma em seu livro de memórias:

Por que logo eu tinha que estar no exílio? Afinal nunca havia sido um militante político, nunca pusera a política adiante da poesia e da arte. Fora levado pelas circunstâncias a participar da luta em favor das reformas sociais e depois contra a ditadura que se instalara no país. E de repente encontrava-me em Moscou numa escola internacional de formação de quadros revolucionários como se fosse meu objetivo tornar-me um profissional do partido, um líder revolucionário. Não era nada daquilo!³⁴⁶

Em 1960, Gullar dizia não acreditar no papel político da arte. Nos anos seguintes o crítico mudou de posicionamento, chegando a defender com unhas e dentes uma arte politicamente engajada. Depois do seu exílio, mais uma vez, sua obra sofreu alterações, caminhando para polêmicas afirmações sobre arte contemporânea e políticas nacionais, como é possível ver em seus textos publicados na Folha de S. Paulo. Em comum entre todos estes períodos esteve a paixão de Gullar pela arte e o carinho com que tratava seus amigos. Falecido em 4 de dezembro de 2016, Ferreira Gullar ficará marcado como um dos maiores poetas e críticos de arte brasileiros.

³⁴⁶ GULLAR, Ferreira. **Rabo de foguete**: os anos de exílio. Rio de Janeiro: Revan, 2008. p. 78-9. Sobre o impacto do exílio na obra de Gullar, ver OLIVEIRA. cit.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy. **Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídio para uma história social da arte no Brasil.** Studio Nobel, 2003.

_____. **Projeto Construtivo Brasileiro na arte (1950-1962).** Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977.

ARANTES, Otilia. **Mário Pedrosa: Itinerário crítico.** 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ARGAN, Giulio Carlo. Arte no século XX. In: **Arte e crítica de arte.** 1995

_____. **Arte moderna.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor; A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BOHNS, Neiva Fonseca. O concretismo na América Latina. **Porto Arte**, v. 6, n. 10, 1995.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989,

BRAGA, Marcos da Costa. **ABDI e APDINS-RJ.** 2ª edição. São Paulo: Blucher, 2016.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro.** São Paulo: Cosac Naify, 1999.

BULHÕES, Ana Amélia. As correntes abstratas na América Latina: um duplo movimento In: BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos. **Artes plásticas na América Latina contemporânea.** Editora da UFRGS, 1994.

CAMENIETZKI, Eleonora Ziller. **Poesia e política: a trajetória de Ferreira Gullar.** Rio de Janeiro: Revan, 2006.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. **Mário Pedrosa, Ferreira Gullar e função utópica da arte.** Monografia [Especialização em história da arte e arquitetura no Brasil] Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1994.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (org.) **Abstracionismo geométrico e informal: vanguarda brasileira nos anos cinquenta.** Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960).** Campinas: Ed. Unicamp, 2004.

CZAJKA, Rodrigo. **Páginas de resistência:** intelectuais e cultura na revista civilização brasileira. Dissertação [mestrado em sociologia] Campinas: Unicamp, 2005.

DEMPSEY, Amy. **Escolas, estilos e movimentos:** guia enciclopédico da arte moderna. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DI CAVALCANTI. Realismo e Abstracionismo [1948] in FERREIRA, Glória. [org]. **Figuração x abstração:** Brasil final dos anos 40. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea, 2013.

DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60:** transformações da arte no Brasil. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1999.

DURAND, José Carlos. Artistas e críticos: condições de trabalho e modelos de êxito In: Arte, privilégio e distinção. São Paulo: Perspectiva, 1989.

FAUSTO, Boris. O período democrático. In: **História do Brasil.** São Paulo: Edusp, 1995.

FIGUEIREDO, Anna Cristina Camargo Moraes. **Liberdade é uma calça velha azul e desbotada:** publicidade, cultura de consumo e comportamento político no Brasil (1954/1964). São Paulo, HUCITEC/FFLCH-USP, 1998.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem:** CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

_____; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60.** 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). In: **Revista Brasileira de História.** São Paulo, v. 24, n. 47, 2004, p.127-162.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto:** sistema de leitura visual da forma. São Paulo: Escrituras, 2000.

KLABIN, Vanda Mangia. A questão das ideias construtivas no Brasil: o momento concretista. **Revista Gávea,** 1985.

LAFETÁ, João Luiz. Traduzir-se (ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar). In: Nacional e o popular na cultura brasileira. ZÍLIO, C.; LAFETÁ, J. L.; LEITE, L. C. M. **O Nacional e o popular na cultura brasileira:** Artes plásticas e literatura. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LOPES, Maria Zmitrowicz. **O Congresso Internacional de Críticos de 1959 e Aspectos da Modernidade no Brasil.** Dissertação [Mestrado em estética e história da arte]. Universidade de São Paulo, 2009.

MARI, Marcelo. A trajetória crítica de Ferreira Gullar e a experiência neoconcreta. *Revista VIS (UnB)*, v. 13, p. 01-11, 2015.

_____. Ferreira Gullar e a crise da vanguarda brasileira: artes visuais, imperialismo e periferia capitalista (1962-1969). **Artelogie** (Online), v. 1, p. 01-15-15, 2016.

_____. **Mário Pedrosa e Ferreira Gullar: sobre o ideário da crítica de arte nos anos 50.** Dissertação [mestrado em arte publicitária e produção simbólica] Universidade de São Paulo, 2001.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica.** 3 ed. São Paulo: Ed. 34, 2008.

MOURA, George. **Ferreira Gullar: entre o espanto e o poema.** Rio de Janeiro: Relume Dumará -. Prefeitura, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do regime militar brasileiro.** São Paulo: Contexto, 2015.

_____. A arte engajada e seus públicos (1955-1968). **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 28, pp. 103-124, 2001.

_____. A breve primavera antes do longo inverno: uma cartografia histórica da cultura brasileira antes do golpe de Estado de 1964. In: **História Unisinos**, 18(3): 418-428, Setembro /Dezembro 2014

NEVES, Ozias Paese. **Revista Civilização Brasileira (1965-1968): uma cultura de esquerda no cenário político ditatorial.** Dissertação [mestrado em história] Curitiba: UFPR, 2006.

NIEMEYER, Lucy. **Design no Brasil: origens e instalação.** 4ed. Rio de Janeiro: 2AB, 2007.

NUNES, Amanda Habith. Problemas estéticos na sociedade de massa de Ferreira Gullar: uma leitura sobre o conceito de cultura de massa. In: **Anais do V Simpósio Paranaense de Ciências Sociais.** Unioeste: Toledo/PR, 2016;

OLIVEIRA, Marcus Vinícius Furtado da Silva. Em um rabo de foguete: Ferreira Gullar e a crítica as culturas políticas das esquerdas (1970-1985) Dissertação [mestrado em história] Universidade Estadual Paulista, 2015.

PÉCAULT, Daniel. **Intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação.** São Paulo: Ática, 1990.

PECCININI, Daisy. **Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade.** São Paulo, Itaú Cultural: Edusp, 1999.

PEDROSA, Mário. Época das Bienais. In: **Mundo, homem, arte em crise.** São Paulo: Perspectiva, 1984.

_____. **Arte. Ensaios: Mário Pedrosa.** Org: Lorenzo Mammi. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PEREIRA, Carlos Alberto M.; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Patrulhas ideológicas.** São Paulo: Brasiliense, 1980.

PONTES, Heloísa. **Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940 – 1968)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RIDENTI, Marcelo. A canção do homem enquanto seu lobo não vem. In: **O fantasma da revolução brasileira**. 2 ed. São Paulo: Unesp, 2010.

_____. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política: 1964-1969. In: **O pai de família**. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

SILVA, Renato Rodrigues da. Ferreira Gullar em ensaio. **Mallarmargens**, v. 5, p. 1, 2015.

_____. O não-objeto de Ferreira Gullar, ou como a Poesia Neoconcreta uniu-se ao mundo. **Prometeus: filosofia em revista**, v. 7, 2014.

TURCHI, Maria Zaira. O lirismo solitário. In: **Ferreira Gullar: a busca da poesia**. Rio de Janeiro: Presença, 1985.

VIEIRA, Luiz Renato. **Consagrados e malditos: os intelectuais e a Editora Civilização Brasileira**. Brasília: Thesaurus, 1998.

WEFFORT, Francisco. **O populismo na política brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

ZÍLIO, Carlos. **A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945**. 2 ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.

_____. Da Antropofagia à Tropicália. In: _____.; LAFETÁ, J. L.; LEITE, L. C. M. **O Nacional e o popular na cultura brasileira: Artes plásticas e literatura**. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

FONTES

ENSAIOS PUBLICADOS EM JORNAIS E REVISTAS

GULLAR, Ferreira. Mário de Andrade: 1956. **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil**, 14 de outubro de 1956.

_____. Exposição infantil. **SDJB** 30-dez-1956.

_____. I Exposição Nacional de arte concreta I: O grupo de São Paulo. **SDJB**, 17-fev-1957.

_____. A lição de Lúcio Costa. **SDJB**, 31-mar-1957.

_____. Prêmios e candidatos. **SDJB**, 28-abr-1957.

_____. Volpi. Mestre brasileiro. **SDJB**, 16-jun-1957.

_____. Duas faces do tachismo. **Estado de S. Paulo**, 28-set-1957 / **SDJB**, 10-nov-1957.

_____. Notas sobre a [IV] Bienal: Pollock e o tachismo. **SDJB**, 10-nov-1957.

_____. Louco faz arte? A propósito de um debate. **SDJB** 20-abr-1958.

_____. VII Salão Nacional de Arte Moderna: Pintores. **SDJB** 13-jul-1958.

_____. Djanira 1958. **SDJB**, 17-ago-1958.

_____. Lygia Clark e a pintura brasileira. **SDJB**, 28-set-1958.

_____. EAC: Cubismo II: Picasso. **SDJB**, 05-abr-1959.

GULLAR, Ferreira. EAC: Cubismo IX: Lhote, Marcoussis, La Fresnaye. **SDJB**, 06-jun-1959.

_____. Desenho publicitário: função e qualidade. **SDJB**, 15-ago-1959.

_____. Integração das artes: síntese e unidade plástica. **SDJB**, 19-set-1959.

_____. Pintura brasileira agora. **SDJB**, 26-set-1959.

_____. Crítica e compromisso. **SDJB**, 31 de outubro de 1959.

_____. EAC XX: Movimentos Russos. **SDJB**, 07-nov-1959.

_____. Teoria do não-objeto. **SDJB**, 19 de dezembro de 1959.

- GULLAR, Ferreira. Calder e a alquimia do peso, **SDJB** 19-mar-1960.
- _____. Brancusi e o problema da base da escultura. **SDJB**, 09/abr/60
- _____. Arte como fator de transformação social. **SDJB**, 7-mai-1960.
- _____. Resposta a um oportunista. **SDJB**, 28 de maio de 1960.
- _____. EAC XXXIX: Arte concreta V: Arte concreta no Brasil. **SDJB**, 06-ago-1960
- _____. EAC XL: Arte concreta VI: Tentativa de compreensão. **SDJB**, 11-set-1960.
- _____. EAC XLI: Arte neoconcreta. **SDJB**, 09-out-1960.
- _____. EAC XLI: Arte neoconcreta II: Do quadro ao não-objeto. **SDJB**, 15-out-1960.
- _____. Balanço de fim de ano. **SDJB**, 31-dez-1960.
- _____. Ensino de arte no Brasil. **SDJB**, 14-jan-1961.
- _____. Arte e indústria. **SDJB**, 04-fev-1961.
- _____. Serpa: autocrítica. **SDJB**, 11-fev-1961.
- _____. Não-objeto prêmio da Bienal Lygia Clark. **SDJB**, 16-set-1961.
- _____. O momento artístico: crítica ao Salão Moderno. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, v. 3, julho de 1965a.
- _____. Opinião 65. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, v. 4, setembro de 1965b.
- _____. Porque parou a arte brasileira. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, v. 1, março de 1965c.
- GULLAR, Ferreira. Problemas estéticos na sociedade de massa. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, v. 5-6, março de 1966a.
- _____. Problemas estéticos na sociedade de massa II. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, v. 7, maio de 1966b.
- _____. Problemas estéticos na sociedade de massa: conclusão. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, v. 8, julho de 1966c.
- _____. A arte como não-fazer. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, v. 9-10, setembro de 1966d.
- _____. As artes na cidade. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, v. 16, novembro de 1967.

GULLAR, Ferreira. A Mario Pedrosa com carinho. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 16 de abril de 2000.

ENSAIOS PUBLICADOS EM LIVROS

GULLAR, Ferreira. apud COUTO, 2004. **Arte neoconcreta**: uma experiência radical. In Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro: Neoconcretismo/1959-1961. Rio de Janeiro: Galeria de arte BANERJ, set. 1984.

_____. **Etapas da arte contemporânea**: do cubismo à arte neoconcreta. São Paulo: Nobel, 1985.

_____. O Grupo Frente e a Reação Neoconcreta In: AMARAL, Aracy. **Arte construtiva no Brasil**: Coleção Adolpho Leirner. DBAM, 1998.

_____. **Etapas da arte contemporânea**: do cubismo à arte neoconcreta. 3 ed. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

_____. **Experiência neoconcreta**: momento-limite da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento**: ensaios sobre arte. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

_____. **Antologia crítica**: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015.

POESIA E TEATRO

COSTA, Armando; GULLAR, Ferreira. **A saída? Onde fica a saída?**: forças e interesses que preparam a guerra nuclear. Rio de Janeiro: Grupo Opinião, 1967. (Coleção espetáculo, v. 2)

GOMES, Dias; GULLAR, Ferreira. **Dr. Getúlio**: sua vida e sua glória. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. (Coleção Vera Cruz Literatura brasileira)

GULLAR, Ferreira. **Dentro da noite veloz**: poesia. 6 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

_____. **Romances de cordel**. [1962-1967] Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

_____.; VIANA FILHO, Oduvaldo. **Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. (Coleção Teatro Hoje, v. 1)

SANT'ANNA, Afonso Romano de et al. **Violão de Rua: Poemas para a liberdade**. v 1 e 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962. (Cadernos do povo brasileiro).

ENTREVISTAS E DEPOIMENTOS

GULLAR, Ferreira. **Autobiografia poética e outros textos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. **Cadernos de literatura brasileira: Ferreira Gullar**. n 6. Instituto Moreira Salles, set. 1998.

_____. **Rabo de foguete: os anos de exílio**. Rio de Janeiro: Revan, 2008.

_____. **Um poeta no mundo do espanto**. [outubro de 2005] Disponível em <<http://www.acesa.com/gramsci/?page=visualizar&id=421>> Acesso em 30 de abril de 2016.

_____. ; NOVAES, Carlos Eduardo. **Ferreira Gullar**. Rio de Janeiro: Rio, 2003. (Coleção Gente)

JIMENEZ, Ariel. **Ferreira Gullar conversa com Ariel Jiménez**. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

UFRJ. **Ferreira Gullar: Aula Magna 2006**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.