Arte|logie

Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine

8 | 2016

Transgression dans les arts / transgression des arts

Ferreira Gullar e a crise da vanguarda brasileira – artes visuais, imperialismo e periferia capitalista (1962-1969)

Marcelo Mari

Edição electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/479>

DOI: 10.4000/artelogie.479

ISSN: 2115-6395

Editora

Association ESCAL

Refêrencia eletrónica

Marcelo Mari, « Ferreira Gullar e a crise da vanguarda brasileira – artes visuais, imperialismo e periferia capitalista (1962-1969) », *Arte|logie* [Online], 8 | 2016, posto online no dia 26 janeiro 2016, consultado o 19 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/artelogie/479> ; DOI : 10.4000/artelogie.479

Este documento foi criado de forma automática no dia 19 Abril 2019.

Association ESCAL

Ferreira Gullar e a crise da vanguarda brasileira – artes visuais, imperialismo e periferia capitalista (1962-1969)

Marcelo Mari

- 1 Após a derrocada do neoconcretismo em 1962, Ferreira Gullar seguiu trajetória ligada à militância política e tentou aproximar a arte dos clamores sociais da época. Sua produção deixou de ser ligada exclusivamente à crítica de arte para tornar-se uma análise da produção artística em geral, denominada crítica da cultura. Já em termos de poesia, Gullar abandonou os poemas visuais e enveredou para o poema didático, para a produção de literatura de cordel e de peças teatrais. Essa mudança de tom de Gullar gerou uma série de mal-entendidos, pois aparentemente havia ocorrido uma mudança de interesses do Intelectual, que produzira uma mudança na produção do Poeta.
- 2 De fato, Gullar voltou-se para o poema como instrumento de conscientização dos humildes e das classes trabalhadoras e buscou aí uma adequação didática da poesia às necessidades do momento brasileiro. A ruptura com a atividade de poeta e de crítico de arte ligado ao Neoconcretismo tinha ocorrido no ano de 1960, quando Gullar deixou de ser o editor do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. Sua ruptura com o Jornal que fora o principal veículo de ideias e de propostas dos neoconcretos, sinalizou mudança e novos desafios para Gullar.
- 3 Em depoimento, Ferreira Gullar afirmava que não havia contradição entre suas duas fases, em especial na poesia, mas continuidade de um processo investigativo, de mesma verve existencial: a primeira fase, de poeta ligado ao concretismo e posteriormente ao neoconcretismo; a segunda fase, marcada pela orientação de busca dos assuntos sociais candentes. É possível pensar essa continuidade a partir de sua referência existencialista, de volta à realidade. O episódio do *Poema Enterrado* (1960) ilustra muito bem essa perspectiva. Ferreira Gullar e Hélio Oiticica dedicaram-se a montar, no porão de casa, aquilo que seria a obra epígona do neoconcretismo em sua busca pela produção

dependente do público para ser concluída. Construção estética que estava investida de operação teórica nova e de nova relação entre público e obra de arte. Tanto a abertura da construção do sentido estético como a significação dele para o ex-espectador levavam à aproximação entre arte e vida.

- 4 O *Poema Enterrado* significou a passagem completa da palavra ao gesto, pois o leitor-participante descia uma escadaria, entrava em uma sala no porão da residência do pai de Oiticica e, depois de levantar um cubo vermelho no centro da sala com mesa iluminada, encontrava um cubo verde menor embaixo daquele ; sob esse cubo verde, o participante por sua vez encontrava um cubo branco ainda menor, na parte debaixo deste último cubo estava escrita a palavra : “rejuvenesça”. Essa experiência poética está impregnada de vontade por mudança que fez com que Gullar seguisse em seus poemas, a busca pela realidade social, realidade crítica do fim do sonho desenvolvimentista brasileiro. De fato, os anos iniciais da década de 1960, conturbados que foram com a renúncia de Jânio Quadros, com o antagonismo classista no governo do Presidente João Goulart e, logo depois, com o golpe militar de 1964, marcaram mudanças de posição não somente de Ferreira Gullar, mas de muitos intelectuais e artistas.
- 5 A crise institucional, imposta pelo Golpe, pôs fim derradeiro às vanguardas construtivas e ao estabelecimento de um novo estágio de influências e de alternativas possíveis da arte brasileira. Ao contrário dessa perspectiva emancipadora, o que veio a seguir foram manifestações consequentes de uma crise ética, política e social que assolou o País. Se a tendência construtiva da arte brasileira acompanhou o período desenvolvimentista dos anos de 1950, a partir da década seguinte as produções artísticas locais estiveram ligadas ao movimento generalizado internacionalmente da *Nova Figuração*, da *Pop Art* ou de anti-arte e tiveram entre suas manifestações epígonas a *Arte Conceitual* que acompanhou todo processo de recrudescimento da repressão política nos anos finais de 1960 e durante a década seguinte de 1970.
- 6 Ao contrário do processo de interrupção política imediata das reformas de base que dariam condições de sustentação para uma possível modernização do Brasil, o breve período do pós-golpe não conseguiu impor censura completa às atividades culturais. Foi nesse momento que Ferreira Gullar prestou contribuição para o pensamento de resistência contra o golpe, com suas atividades no Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE). Logo após o Incêndio desta, Gullar formou o *Grupo Opinião* em 1965 e contribuiu por breve período e com regularidade como ensaísta na seção de poesia e de artes plásticas para a prestigiada Revista *Civilização Brasileira*.
- 7 Três temas principais são abordados por Gullar nos números da Revista : além da produção contemporânea da Arte Pop brasileira, tanto a crítica sobre a crise das artes no mundo como a defesa de uma arte apoiada na ideia de estética nacional-popular. Essa estética aproximava-se, sem dúvida, de uma concepção gramsciana. Todavia, o que se deve inquirir é justamente de que modo se deu a mudança de posição de Gullar ? Por que Gullar teria abandonado a solução construtiva para apoiar uma arte comprometida com preocupações sociais ? A resposta imediata para essas indagações é que a leitura e justificação de Gullar sobre essa nova estética era motivada pela crise imposta pelo golpe militar, porém essa posição persistiu em sua análise até o momento atual. Trata-se do desdobramento disso em uma leitura muito particular de Gullar sobre a crise permanente da arte na sociedade capitalista.
- 8 A produção crítica de Ferreira Gullar na Revista *Civilização Brasileira* fez parte da tônica intelectual de esquerda em um regime político marcado pelo poder da direita. Roberto

Schwarz, em seu ensaio célebre intitulado *Cultura e política, 1964-1969*, apontava que nos santuários da cultura burguesa (e direitista brasileira) quem dava o tom era a esquerda¹.

- 9 A hegemonia da esquerda no Brasil, que teve o Partido Comunista do Brasil (PCB) como catalizador principal das energias críticas do período, centrava-se nos grupos ligados diretamente à produção ideológica, estudantes, professores, jornalistas, artistas, intelectuais em geral. Isso ocorreu porque, como diria Schwarz, “*Cortadas naquela ocasião as pontes entre o movimento cultural e as massas, o governo Castelo Branco não impediu a circulação teórica e artística do ideário esquerdista, que embora em área restrita floresceu extraordinariamente. Com altos e baixos essa solução durou até 1968.*” (SCHWARZ, 2008 : 72).
- 10 O esquema geral de análise da realidade brasileira, feito pelo Partido Comunista do Brasil, manteve-se o mesmo até sua cassação oficial em 1968. Schwarz, entre outros, põe em relevo na análise do PCB, o fator antiimperialista do discurso em detrimento da ênfase na questão do conflito de classes: “*para compreender o conteúdo, a implantação e as ambiguidades dessa hegemonia, é preciso voltar às origens. Antes de 1964, o socialismo que se difundia no Brasil era forte em antiimperialismo e fraco na propaganda e organização da luta de classes. A razão esteve, em parte ao menos, na estratégia do Partido Comunista, que pregava aliança com a burguesia nacional.*” (SCHWARZ, 2008 : 73)
- 11 Isso se explica, na teoria etapista para as nações subdesenvolvidas, pelo caráter reformista e conciliatório da primeira etapa da modernização necessária à nação subdesenvolvida dentro dos limites de uma revolução burguesa para em uma segunda etapa no futuro se seguir o curso da almejada revolução socialista. A grande referência na esquematização e sistematização dessa teoria aplicada ao Brasil foi de responsabilidade de Caio Prado Júnior. Se o PCB acreditava em se aliar aos setores progressistas da economia nacional contra o latifúndio, seu grande inimigo não era somente o latifundiário e a produção do atraso, mas também o imperialista que inviabilizava a autodeterminação dos povos, das nações latino-americanas controladas pelos Estados Unidos.
- 12 É essa consciência crítica dos entraves próprios à modernização brasileira, que mobilizou artistas e intelectuais na aproximação com o Partido Comunista do Brasil nos idos de 1950 e principalmente da década seguinte. Como se sabe, havia precedentes para isso e digamos um protagonismo da URSS na Segunda Grande Guerra e a ação dos partidos comunistas internacionalmente. A vitória na guerra contra o nazismo deu aos partidos comunistas projeção no mundo todo. Para além da sua inserção nas massas de trabalhadores, com sua autoridade moral, o Partido Comunista conseguiu apoio de setores das classes médias e de muitas personalidades, que foram ou não instrumentalizadas, para a campanha ideológica na defesa das ações do Partido e sobretudo da URSS.
- 13 Conforme Marcelo Ridenti relata, em seu livro *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*, não havia muito trânsito entre de um lado os dirigentes do Partido Comunista do Brasil e de outro os intelectuais e os artistas; ambos os grupos essencialmente viviam mundos com formação muito distinta até os anos de 1950. Essa regra, de o partido não se aproximar da cultura e das artes, muda radicalmente a partir da crise da doutrina do realismo socialista segundo preceitos de Andrei Zdanov. Ridenti comenta :

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 (...) (RIDENTI, 2000 : 72).

- 14 Acresce-se a isso o fato de mudanças importantes terem ocorrido no PCB depois das denúncias dos crimes cometidos pelo estalinismo no XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética (PCUS), com o famoso relatório de Krushev em 1956². Depois da crise interna de 1956, o PCB permitiu uma série de acomodações que forneceram oportunidade de abertura para iniciativas artísticas (o Centro Popular de Cultura é resultado disso, também o Grupo Opinião concebido por Ferreira Gullar e muitas outras iniciativas), em que a proposta de uma arte nacional e popular ocupa o lugar do Zdanovismo. Para Gullar e outros, cultura popular era antes de tudo denúncia do caráter classista da cultura e tinha-se o imperativo de colocar a produção simbólica, pelo menos naqueles idos de 1960, a serviço dos interesses efetivos do País : *“A partir de meados dos anos de 1950, na esteira das denúncias de Krushev (...), e também da consolidação da ‘democracia populista’ e do ascenso dos movimentos de massa no Brasil, foram ocorrendo certas mudanças de rumo no PCB, inclusive na área cultural, com o abandono do zdanovismo e a proposição de uma arte nacional e popular, que permitem aproximar os setores culturais do Partido de certos traços românticos (...)”* (RIDENTI, 2000 : 68) que incluíam uma atitude nova de dar liberdade para os artistas e intelectuais que ligados ao Partido Comunista atuavam nos comitês culturais e promoviam ações culturais específicas.
- 15 Tratava-se de uma nova realidade se comparada ao período imediatamente anterior dos anos de 1940 e de 1950, quando a política cultural orientada pelo estalinismo, cooptava apoio intelectual e promovia dirigismo dos produtos artísticos e culturais em geral a fim de atender interesses do mundo da política. Foi nos anos de 40 e 50 que o Partido Comunista recebeu adesão maior de intelectuais e artistas da envergadura de Jorge Amado, Guerra Peixe, Nelson Pereira dos Santos, Cândido Portinari etc. No Brasil, entretanto o jornalista, crítico de arte e poeta, Geraldo Ferraz foi um dos primeiros a denunciar a instrumentalização das artes visuais pelo Partido Comunista. Estávamos no ano de 1945 e em ensaio sobre Cândido Portinari, Ferraz denunciava a aproximação de Prestes e do Partido Comunista com a vanguarda moderna brasileira. Contribuindo para o jornal Vanguarda Socialista, Ferraz apontava a diferença de formação e de interesses entre os quadros políticos do PCB e os artistas e intelectuais que simpatizaram com a causa comunista, a partir principalmente do fim da Grande Guerra.
- 16 De modo geral, o esquema era este : artistas e intelectuais eram usados como chamarizes do Partido Comunista do Brasil para conquistar apoio e adeptos das classes médias e notoriedade social, mas no que concerne à arte, o Partido condenava todas as iniciativas produzidas em termos ditos modernos. Mais valia a circunstância de respaldo dos artistas às causas da política do que realmente a arte por eles produzida. Para o PCB, a arte assim como a cultura eram entendidas como acessórias e seguia-se o entendimento de que antes de tudo, no caso brasileiro, tratava-se de organizar as bases políticas e principalmente as condições sociais derivadas da revolução burguesa, para depois de acontecida a revolução socialista, em uma segunda etapa, com ela chegar por aqui a arte da dita “pátria do socialismo”, a Rússia.
- 17 Como se sabe, não obstante tudo o que isso significava de controle nefasto e de ruína para o campo artístico, artistas e intelectuais que aderiram ao PCB nos anos de 1950 e de 1960, não deixaram de proporcionar valiosas contribuições artísticas e culturais para o Brasil, tais como o teatro de Giafrancesco Guarnieri, as contribuições do Teatro de Arena, a produção de Mário Schenberg como crítico de arte, de Oscar Niemeyer e de Vilanova

Artigas na arquitetura, entre outros. E pode-se dizer mesmo que foram justamente essas contribuições que se não foram responsáveis pelo menos fomentariam o salto da política cultural do PCB nos anos de 1960.

- 18 O processo de desestalinização do Partido Comunista com a condenação do culto à personalidade de Stalin, levou à rearticulação de grupos no interior do PCB que iniciaram lutas intestinas entre duas principais tendências, a saber : uma, que insistirá na pactuação com a realidade nacional no sentido de produzir as reformas de base para a revolução burguesa no Brasil ; outra, que guiada pelas experiências terceiro-mundistas e principalmente pela revolução cubana seguirá a alternativa de se pensar em outra matriz, que não a russa, a via possível de realização da revolução socialista. Tratava-se de se pensar em alternativas, reinventar os caminhos trilhados pelas revoluções em um sentido otimista em relação ao futuro propício de transformações exitosas, coisa muito distante do que se pode verificar no momento atual, marcado pela impressão de ausência de horizontes utópicos.
- 19 Naquele momento, o engajamento político dos intelectuais tornava-se imperativo ético e moral em prol da causa comunista, evidenciado muita vez na posição de Jean-Paul Sartre, que contemplava na sua filosofia a orientação para o pensamento marxista e seguia a luta política em defesa do proletariado, mesmo que com embates intensos com o Partido Comunista Francês (PCF). Como foi sinalizado, somava-se à iniciativa do intelectual engajado, a experiência exitosa da revolução cubana que vinha oferecer alternativa para a revolução nos países latino-americanos, sem a tutela do esquema etapista para a implantação do socialismo.
- 20 Além do Partido Comunista do Brasil, de Jean-Paul Sartre e da pequena ilha de Cuba, outra grande inspiração e referência para os debates na esquerda brasileira foi, sem dúvida, a produção do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), principalmente a partir de 1960. Local de produção ideológica orientada para pensar o desenvolvimento brasileiro na era Juscelino Kubistchek, na fase pós-desenvolvimentista o ISEB tratou dos entraves internos e externos do processo de modernização brasileiro. Independentemente dessa guinada ‘esquerdistas’ do Instituto, o texto de referência nos anos de 1960 para grande parte do pensamento de esquerda no Brasil, foi o conjunto de conferências de Roland Corbisier, intelectual de pensamento eclético, pronunciadas no auditório do Ministério da Educação e Cultura, em dezembro de 1955 e depois no ano seguinte.
- 21 Essas conferências que serviram de base para um curso de introdução aos problemas do Brasil e também para a disciplina de Filosofia do Brasil do ISEB, traziam o tema principal das injunções entre a formação colonial brasileira, sua relação de dependência com a metrópole e seu impacto na história do Brasil contemporâneo. Corbisier adotava o aporte de pensadores como Hegel, Heidegger e principalmente Sartre para explicar a dependência econômica como dependência também cultural, cujo entendimento de fundo é o do processo de preponderância de uma totalidade de sentido que fornece as condições de produção e de reprodução do subdesenvolvimento brasileiro. O que estava em jogo era pois a demonstração de que residia no processo de formação colonial brasileira, a origem e permanência de nossos problemas atuais na ordem da infraestrutura e daí suas implicações superestruturais.
- 22 Como dizia Corbisier, em suas conferências posteriormente compiladas no livro *Formação e problema da cultura brasileira*, nossa história evidencia que a colônia foi organizada para funcionar como *sic* “instrumento” da nação colonizadora :

Quanto aos fatores reais, o colonizador instaura, na região dominada, novos processos de trabalho e novas técnicas de produção. Para entrar em contato com essas técnicas os colonizados aprendem a língua dos colonizadores, veículo de sua cultura, tomando assim consciência de outros padrões e níveis de vida, e criando novas expectativas e exigências de consumo. Por uma reviravolta dialética, o processo de colonização se converte, se não a curto pelo menos a longo prazo, em um processo de libertação econômica e cultural dos povos colonizados. Na vigência do processo, porém, e antes das culturas submetidas começarem a tomar consciência de sua situação no complexo colonial, o que as caracteriza é a radical inautenticidade, quer dizer a carência de originalidade ou de 'ser' próprio. (CORBISIER, 1960 : 31).

- 23 A conclusão de Roland Corbisier será muito próxima da denúncia anti-imperialista do Partido Comunista do Brasil, a saber : não é possível pensar em dependência econômica que não seja também dependência cultural. Diz o autor :

Não há, pois, simplesmente porque não pode haver, um colonialismo econômico independente do colonialismo cultural ou, vice-versa, um colonialismo cultural independente do econômico. Com isso queremos dizer que um povo economicamente colonial ou dependente também será dependente e colonial do ponto de vista da cultura, tomando a palavra cultura no sentido de mundo objetivo em que se exterioriza o espírito subjetivo desse povo. (...) O colonialismo econômico, implicando o colonialismo cultural, não pode permitir, por parte dos povos colonizados, a tomada de consciência de sua situação de colonizados. (...) a tomada de consciência consiste, implica um recuo, ou melhor, uma ruptura do complexo colonial, ruptura essa que seria impossível, na vigência do processo porque contraditória com a sua estrutura e lógica interior. A prazo longo, porém, nenhum império se pode manter pela violência apenas, contra o protesto e a insurreição permanente dos povos oprimidos e explorados. (CORBISIER, 1960 : 32).

- 24 É evidente que a análise de Corbisier, embora se declarasse afastada do marxismo, contribuía para a denúncia do imperialismo, em perspectiva sistêmica, como condição fundamental de entrave do subdesenvolvimento brasileiro. Com a crise da ideologia desenvolvimentista dos anos JK, a teoria sistêmica de Corbisier ganhou projeção nos meios intelectuais e respaldou o surgimento de propostas que superassem as condições do subdesenvolvimento. 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.
- 25 Um dos legados culturais do PCB, que influenciou gerações de intelectuais, de artistas e de escritores brasileiros, foi a criação do Centro Popular de Cultura (CPC) em dezembro de 1961 e que, com vida breve, foi extinto em março de 1964. Devemos lembrar que o CPC nasce do Teatro de Arena, cujo principal objetivo foi produzir peças teatrais para formação da consciência dos trabalhadores, pretendendo ser teatro proletário. Entretanto, a dinâmica contraditória do mundo dos espetáculos e do acesso de público ao teatro levou o caráter proletário do Teatro de Arena a ser consumido pela classe média e pela burguesia na Cidade de São Paulo (Cf. SOUZA, 2002 : 49-51).
- 26 Os impasses levaram à cisão entre os principais articuladores do teatro de arena, José Renato Pécora e Oduvaldo Vianna Filho (o Vianinha). Decidido a mudar o rumo do teatro proletário que resultara em objeto de consumo da elite burguesa, Vianinha reelaborou a linguagem de suas peças seguindo orientação marxista, foi ao Rio de Janeiro e fez enorme sucesso com suas peças. Lá, estabeleceu acordo com a nova direção da UNE para ganhar

apoio financeiro na realização das atividades do recém-criado CPC. A proposta de Oduvaldo Vianna Filho, juntamente com Carlos Estevam Martins e Leon Hirszman foi promover ações culturais que compreendiam tanto a realização de curso de filosofia com José Américo Pessanha como a continuidade da encenação de *A mais valia vai acabar, seu Edgar* (1961) e a realização de outras peças e eventos. De fato, a rede de CPCs criada por todo o país não teve indicação de área privilegiada nas artes, mas seguiu orientação dos próprios CPCs locais, em alguns a música era elemento decisivo em outros o teatro e a literatura. O que a ação dos CPCs da UNE tinha de comum era a realização de atividades de formação de consciência dos trabalhadores.

- 27 Essas ações tinham como fatores principais de aproximação com o público, a produção de arte que valorizasse a eficácia comunicativa ao invés do processo cognitivo ou a elaboração da obra em termos de virtuosismo técnico e de construção da linguagem artística. O objeto principal do teatro e das ações culturais do CPC era debater os temas centrais sobre o Brasil, o imperialismo e a revolução socialista. Outro elemento a ser destacado é justamente o fato de tanto o teatro de Vianinha como as ações do CPC levarem literalmente o teatro e a arte (fosse ela, poesia, música etc) aos locais de trabalho, fábricas, escolas e universidades. No caso do teatro, tratava-se de encenar as peças fora dos lugares instituídos para sua realização e com essa mudança de lugar, com a abolição do palco italiano, aproximar a arte do público e de seus interesses mais concretos. Vianinha explicou esses elementos de seu teatro no célebre texto *Do arena ao CPC* publicado na revista Movimento em 1962.

- 28 A busca de aproximação com a classe trabalhadora, a aproximação da arte com o trabalhador, foi ênfase de época manifesta na posição de Ferreira Gullar³. Em depoimento, ele diz :

Quando fui convidado pelo Vianinha para participar do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, estava rompido com a poesia neoconcreta e não tinha mais um caminho. O Brasil fervia com a luta antiimperialista e as reivindicações pela reforma agrária e me envolvi com essa luta. Vi então que eu conhecia pouco o Brasil, que eu fazia uma poesia deslocada, e passei a ler sobre o país, me interessando sobre as questões políticas de maneira conseqüente. Participando do CPC, refleti sobre cultura popular. Como conseqüência disso, recuperei o discurso, voltando para a forma mais rudimentar, fazendo poesia com linguagem de cordel. É uma poesia narrativa, que não pretende colocar questões mais complexas de linguagem (GULLAR, 2005 : s/p)

- 29 No Centro Popular de Cultura, Ferreira Gullar produziu teatro político para ser apresentado nas ruas, ali no Largo do Machado, Rio de Janeiro, que comentavam os próprios cpcistas atraía menos público do que a roda de capoeira na mesma praça. Com Oduvaldo Viana, Gullar escreveu o texto dramático *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, escreveu ainda em colaboração com Antonio Carlos Fontoura e Armando Costa *A saída! Onde fica a saída?*, depois veio *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* com Dias Gomes. Imediatamente após o golpe militar, com o incêndio da UNE e com o fechamento dos CPCs postos na ilegalidade, um grupo de artistas, de músicos tomou a iniciativa de fazer um espetáculo musical de protesto contra a ingerências do governo militar. Tratava-se de espetáculo realizada no Rio de Janeiro em 11 de dezembro de 1964 no teatro Super Shopping Center, que contou com a participação de Augusto Boal, Zé Keti, João do Valle, Nara Leão e Maria Bethânia. Dessa iniciativa surgiu o grupo Opinião encabeçado por Ferreira Gullar. (Cf. PARANHOS, 2012 :⁴).

- 30 A partir de 1965, Ferreira Gullar passou a contribuir para a Revista Civilização Brasileira com seção sobre literatura e outra sobre artes plásticas. Essa revista foi idealizada e criada por Ênio Silveira, que teve parceria de Moacyr Felix, para ser à época espaço de resistência cultural, intelectual e seguramente veículo dos principais debates e tendências sobre a defesa de direitos civis, liberdades individuais e restabelecimento do regime democrático no período em que a esquerda era ideológica e culturalmente hegemônica no Brasil. Contribuíram para seus números Leandro Konder, Nelson Werneck Sodré, Roberto Schwarz, Roland Corbisier, Dias Gomes, Octavio Ianni, entre outros. Além das contribuições desses intelectuais, a Revista Civilização Brasileira se não introduziu pelo menos fez difundir no Brasil, textos de intelectuais e pensadores da cultura e dos fenômenos contemporâneos, cuja extensão vai do elemento social, histórico até estético implicados, tais como Walter Benjamin, Herbert Marcuse e Erich Fromm, Georg Lukacs, entre outros. A revista vicejou por quatro anos, de 1965, passando por todo o primeiro período da Ditadura até o recrudescimento da política interna e a edição do Ato Institucional de número 5 (AI-5), e terminou com vinte e dois números no final do ano de 1968.
- 31 Nesse período, os artigos de Ferreira Gullar versam sobre as manifestações correntes das artes do período a partir de comentários sobre a produção de exposições, política das artes, o momento artístico e novas perspectivas para as artes visuais. Também fazia parte dessa seção, uma série de entrevistas com artistas, ou já conhecidos, ou que despontavam no cenário brasileiro. Acresce-se a isso, os estudos de Gullar sobre fenômenos sociais e culturais do período, tais como o impacto dos *mass media* na sociedade contemporânea, a formação plena de uma indústria cultural no mundo e seus efeitos estéticos, processos de formação do Brasil e da cultura contemporânea. Apesar da contribuição variada e da amplitude dos temas abordados por Gullar é possível depreender no conjunto dos artigos três assuntos : a crise da arte nos anos de 1960 ; o impacto brutal do mercado de arte no funcionamento do sistema das artes e a cada vez maior impregnação da cultura de massa na produção artística ; o imperialismo que se traduzia em imperialismo cultural e dependência.
- 32 No número primeiro da Revista Civilização Brasileira, lançado em março de 1965, Ferreira Gullar publicou crítica sobre o momento artístico no Brasil e entrevista com Fernando Jackson Ribeiro. No que concerne à análise do momento artístico Gullar apontou, no artigo intitulado “Porque parou a arte brasileira”, dois aspectos da crise da arte brasileira, a saber : a crise da arte internacional evidenciada na produção local ; a alienação da arte brasileira em relação aos problemas locais. Para Gullar, a crise da arte estava relacionada menos à preponderância desta ou daquela tendência, desta ou daquela manifestação artística, que ao funcionamento do sistema da arte como resultado de processo cultural dominante ligado às sociedades centrais neocapitalistas e os constrangimentos produzidos na periferia. É isso que Gullar depreende do processo de estagnação da arte brasileira, pois vinculada a realidades e premissas que lhe eram estranhas.
- 33 De fato, a estagnação apontada por Gullar tinha como foco tanto o reconhecimento da crise da vanguarda construtiva brasileira como a consciência das falsas expectativas depositadas nas tendências de renovação da arte local pela via internacional. Ainda que Gullar estivesse atento ao surgimento de um novo realismo na arte local, de características inusitadas e de grande potencial crítico, em via diversa da do realismo socialista e da arte dirigida mas próximo dos novos realismos dos países ocidentais, ele concluía que as artes visuais no Brasil passavam por crise menos ligada à mudança da

linguagem estética – embora a crise fosse também um problema estético – do que aos valores sociais orientados por uma visão de mundo, por um projeto de país.

- 34 Essa crise teria marcado a opção de abandono da arte construtiva brasileira, porém Gullar não deixou de apontar ali a contribuição neoconcreta para a tendência construtiva internacional que era a valorização da “expressão individual” e de ver no tachismo ou no informalismo, a predominância de uma arte, que se facultou de decidir e operar suas próprias escolhas. O tachismo era expressão desse irracionalismo de época que só tinha em comum com a *pop art*, o fato de serem vertentes predominantes da arte internacional, por força da conjuntura dos países ocidentais, em que a cena artística passa a ser dominada pelas prerrogativas dos interesses políticos estratégicos dos Estados Unidos e, por conseguinte, justificada pelas operações de mercantilização internacional da arte. Pela primeira vez, a arte se tornava grande negócio. Na expressão corrente da cena norte-americana : “*Art is sexy ! Art is money-sexy-social-climbing-fantastic.*”(ARANTES, 2004 : 195).
- 35 É preciso dizer que a crítica de Ferreira Gullar foi mais direcionada ao informalismo do que à *Pop art*. Talvez isso se deva à radicalidade crítica da *pop* brasileira de um Guerchman ou de um Vergara, que foi vista com bons olhos também por Mário Pedrosa. De fato, tanto Gullar como Pedrosa verificaram elementos contraditórios nesse novo realismo da arte pop à maneira brasileira (dito também *pop*) sem se esquecer dos elementos regressivos evidentes ali inscritos. Diferente é a posição de Sérgio Ferro quando este escreve “*Os limites da denúncia*” no jornal *Rex Time*, número 4, do ano de 1967. Ferro problematizava o potencial transformador desse novo realismo da arte brasileira e internacional. Para ele, a *Arte Pop* tinha entrado no Brasil com força de imposição política e de mercado, por isso não tinha potencial crítico radical sobre o sistema das artes em que ela estava inserida. Ainda que considerada como politizada a *Pop* brasileira estava enquadrada dentro da importação de um modelo cultural muito bem definido tanto por sua sensibilidade de época como por sua sustentação de um modelo econômico que fazia preponderar na arte a institucionalização e legitimação por meio da pressão dos valores impostos pelo novo balizador do sistema das artes que passou a ser o mercado internacional.
- 36 Basta lembrar que, não só na cena norte-americana, a *pop art* marca a primazia do mercado nas artes visuais, mas também que já se estava aí em um segundo momento da política cultural norte-americana para o mundo, quando Sam Hunter, adido cultural dos Estados Unidos no Brasil, trabalhava segundo decisões prévias e acertadas com a *Central Intelligence Agency* (CIA). Hunter ficou responsável por dar suporte, difundir a *Pop art* no Brasil e estreitar relações de apoio cultural com o Brasil no período imediatamente posterior ao golpe militar. Essas pequenas iniciativas faziam parte de um conjunto maior de ações de estreitamento geoestratégico e de cooperação política a ser consolidada entre Brasil e Estados Unidos.
- 37 Entre as ações de Hunter, constava a mostra na Califórnia de artistas pop brasileiros e a vinda para a Bienal de São Paulo de artistas pop norte-americanos. Essa segunda ação foi exitosa e completava o ciclo de dominação da arte norte-americana contemporânea na cena mundial das artes visuais. Não é por outro motivo que a polêmica sobre a premiação de Robert Rauschenberg em detrimento de Julio Le Parc na Bienal de Veneza de 1964, já indicava os sentidos de influência consolidados nas artes visuais pelas próximas décadas. Todavia, a exposição dos artistas brasileiros nos Estados Unidos nunca aconteceu, pois Hunter queria apresentar ao público norte-americano uma confirmação daquilo que eles já conheciam na ordem visual da sociedade de consumo reificada, no *mundo cool* de objetos de consumo. A *Pop* brasileira era *hot* demais para o período marcado pela Guerra

Fria, com o medo dos mísseis-teleguiados e com a paranoia da ameaça comunista ali ao lado, medo de Cuba e do *Che* Guevara pintado por Claudio Tozzi, que fora alvo de atentado em sua apresentação no Salão de Brasília em 1967.

- 38 Em seu artigo “Porque parou a arte brasileira”, Gullar tratou das incongruências da arte brasileira contemporânea, a partir do debate das posições de Frans Krajcberg, de Waldemar Cordeiro e de Pierre Restany sobre as causas da estagnação da arte construtiva no Brasil e sobre a crise da arte internacional, que marcavam a complexidade da cena brasileira e internacional, onde a passagem da arte pura para as manifestações de aproximação entre arte e vida parecia não se coadunar bem. Embora não fosse somente um acerto de contas com o passado construtivo, do qual Gullar não pode negar que fez parte, isso lhe serviu para pensar na dificuldade de renovação da arte brasileira e a assimilação subreptícia de modas artísticas, que eram sinais da crise geral da cultura sob os condicionamentos históricos novos, impostos pelo imperialismo e pela sociedade de mercado.

- 39 Diz Gullar :

A afirmação de que a arte brasileira estagnou-se tem aparecido com frequência nas entrevistas e artigos de jornal. Faz poucos meses que o pintor Frans Krajcberg, de volta de Paris, constatou a pasmaceira atual da pintura brasileira e atribuiu à suposta ditadura que o neoconcretismo teria exercido em nosso movimento artístico. Já Waldemar Cordeiro, um dos precursores da arte concreta entre nós, escreveu há pouco que essa estagnação se deve à má influência do tachismo, que no Brasil teria servido à reação artística, que dele se valeu para retornar (...) às receitas acadêmicas. O crítico francês Pierre Restany, de passagem pelo Rio, afirmou que a crise decorre da falência do Informalismo e é o mesmo no Brasil como na Europa.(GULLAR, 1965 : 222).

- 40 Em consonância com a análise de circunstância de Restany, Gullar iria identificar a crise da arte no afastamento em relação à circunstância local ; a arte seria produto de uma cultura que pressionada socialmente por fatores objetivos, enveredara para a constituição de uma linguagem ora abstrata sem lastro real, ora irracionalista cuja expressão epígona foi a arte informal, o tachismo. Todavia, os críticos Gullar e Restany divergem sobre o que viria ocupar o vazio deixado pela arte abstrata. Enquanto para Gullar, tratava-se de uma crise de paradigmas (em que a arte passava a atender interesses políticos e de mercado muito explícitos) e portanto de necessidade de acento nos elementos nacionais da cultura brasileira, para Restany estava claro que a volta ou aproximação da arte com o cotidiano bastava.
- 41 A aproximação, para o crítico francês, entre arte e cotidiano se dava pela utilização de elementos próprios da realidade imposta tanto pelo ascenso dos meios de comunicação de massa (com seus painéis, cartazes, vinhetas, imagens eletro-eletrônicas) como pela indústria de produção de bens de consumo com sua característica principal que era a obsolescência programada e o descarte incessante produzido na civilização do plástico (com sua série de embalagens, texturas, cores etc).
- 42 Se Restany via nisso o potencial eminentemente contemporâneo da arte, para Gullar se tratava menos de uma injeção produzida de necessidades locais que uma superação imediata da fase abstrata da arte brasileira por um novo realismo⁵. Seja arte abstrata, informalismo ou novo realismo, a evidenciação da crise da arte internacional no Brasil passava pela explicação de sua origem e principalmente de sua evolução até meados da década de 1960. Essa crise deu-se com a mudança completa das relações entre os atores no sistema das artes (artistas, críticos, marchands) e seu funcionamento a partir da mudança

do centro principal da arte contemporânea de Paris para Nova York ao final da Segunda Guerra Mundial. Não foi à toa que Gullar denunciou a divisão centro e periferia do mundo capitalista, isto é, tanto os países desenvolvidos como os subdesenvolvidos se adequaram aos processos de entendimento e de constituição do circuito das artes, preponderantes nos Estados Unidos, com a produção de um tipo homogêneo de arte em todas as partes. Restaria aos países subdesenvolvidos imitar o que era produzido pelos países desenvolvidos⁶.

- 43 É claro que havia uma preferência maior de Gullar pela pintura do que por outros tipos de expressão artística e, por isso, o discurso é centrado nela. Entretanto, deve-se ter em mente que a pintura era a principal manifestação da arte contemporânea nova-iorquina. Essa unificação dos ditos estilos de pintura moderna e pós-moderna em um só, da arte em uma expressão artística homogênea foi consequência, como diria Ferreira Gullar, do controle exercido, sobre o mercado de arte internacional, pelos marchands de Paris e de New York. A crise e estagnação da arte brasileira não se referia à solução de continuidade para a produção artística construtiva a partir da escolha das falsas alternativas entre abstracionismo, figurativismo, tachismo e *pop art*. Essa escolha não era o problema fundamental, que deveria ser posto na dominação cultural exercida pelo mercado de arte.

Conclusão

- 44 Para Gullar, as consequências são evidentes :

Tais fatos conduzem-nos inevitavelmente a situar o diagnóstico da crise da arte brasileira em dois planos : no primeiro, verifica-se que essa crise, menos que uma crise da arte brasileira, é uma crise da arte internacional no Brasil ; no segundo plano, constata-se que a crise internacional põe à mostra uma questão mais grave que é a da alienação da arte brasileira, com a anulação de seus estímulos próprios, de suas raízes e perspectivas. (E conclui :) de nosso ponto de vista, a arte brasileira só superará a situação atual se se desenvolver no Brasil um trabalho de crítica das ideias estéticas em vigor, seguida do debate e da pesquisa em torno das possibilidades efetivas de uma arte ligada à nossa cultura e às nossas necessidades. (GULLAR, 1965 : 228).

- 45 Não se fazia uma defesa do nacional-popular em artes visuais que se confundisse com um realismo socialista, longe disso. Todavia, para Gullar, tratava-se em algum sentido de apostar um pouco nas expressões da *pop* brasileira, foi concessão que Sérgio Ferro não fez. Essa aposta no novo realismo de época não exauria o interesse de Gullar por outros realismos, entre eles, aquele expresso na arte de Emiliano Di Cavalcanti. Demais a mais, como se viu, a acusação que se fazia de Gullar como defensor do realismo de tipo socialista nas artes visuais está longe de se sustentar. É o que se constata com a defesa que Gullar faz da nova produção artística quando diz no terceiro número da Revista Civilização Brasileira de 1965, que “os trabalhos de Rubens Gerchman são a mais direta resposta àqueles que negam a possibilidade de uma arte figurativa e só a veem possível como um retorno às formulas ultrapassadas do realismo socialista.” (GULLAR, 1965 : 157).
- 46 Depois de ler *Quarup*, Gullar escreveu sobre o romance de Antônio Callado na Revista Civilização Brasileira de setembro de 1967. Oportunizado pela via do romance, Gullar fez um balanço da história da formação do Brasil, levando em conta a relação entre o passado e o presente, o arcaico e o moderno como duas facetas indissociáveis de nossa realidade. Para explicar como ocorre o processo de modernização no Brasil, Gullar mostra que no caso dos países colonizados e de modernização tardia, o mecanismo de atualização e emancipação traz consigo a dependência. Mais uma vez, Mário Pedrosa é referência do momento, para Gullar, quando o crítico se apoiou na definição dada por Pedrosa no

Congresso Extraordinário da Associação Internacional dos Críticos de Arte (AICA) de 1959, sobre a situação da modernização brasileira e utilizava sua famosa expressão “*Condenados ao Moderno*”. Gullar diz :

O italiano Giulio Carlo Argan ou o norte-americano Richard Neutra – não me lembro bem – estranhou que Pedrosa usasse a expressão ‘condenado’ para exprimir o inevitável destino do País, como se isso fosse um mal. Necessitamos do novo, do moderno e no entanto sentimos que ele nos ameaça, nos dissolve – ele é a libertação e a submissão ao mesmo tempo, ele se chama desenvolvimento e imperialismo. (GULLAR, 1967 : 252).

- 47 A tônica sobre nossa relação de dependência econômica e cultural fora dada pela síntese produzida por Ferreira Gullar em seu livro *Vanguarda e subdesenvolvimento* de 1969. O livro de Gullar – e seu mérito reside aí – consegue estabelecer relação entre o campo artístico e o campo sócio-político. Quando da época dos debates sobre a criação de uma Bienal latino-americana no final dos anos de 1970, Frederico Moraes se apoiará na argumentação de Gullar sobre imperialismo e dependência para descrever a situação não somente brasileira, mas latino-americana no circuito internacional das artes visuais.

- 48 Frederico Moraes faria a descrição dos mecanismos gerais de produção artística no Brasil e América Latina, ao mesmo tempo em que evidenciava a relação de dependência que se estabelece entre centro e periferia no mundo das artes e o resultado disso como imposição de modelos, denominada por ele, de imperialismo artístico. Como diria Moraes em *Artes plásticas na América Latina, do transe ao transitório* :

A vanguarda na América Latina terá inevitavelmente um caráter diferente da vanguarda europeia ou norte-americana, pois estará muito mais atada ao social e ao político. O que não podemos é prescindir dela. O novo é uma fatalidade em nosso continente. Até mesmo Ferreira Gullar, hoje um crítico severo das vanguardas, percebeu isso. Na introdução de seu livro, *Vanguarda e subdesenvolvimento*, diz : ‘mas essas vanguardas trazem em si, embora equivocadamente, a questão do novo, e essa é uma questão essencial para os povos subdesenvolvidos e para os artistas desses povos. Precisamos da indústria e do know-how que eles têm, mas com essa indústria e esse know-how, de que necessitamos para nos libertar, vem a dominação. Assim, o novo é, para nós, contraditoriamente, a liberdade e a submissão. Por isso mesmo é que a luta pelo novo, no mundo subdesenvolvido, é uma luta anti-imperialista’. (MORAIS, 1979 : 40).

- 49 Se Frederico Moraes acertava na medida quando dizia que Ferreira Gullar tornara-se um severo crítico das vanguardas, errava propositadamente na redução da amplitude operativa do significado atribuído por Gullar ao Imperialismo ; isso porque a leitura de Frederico Moraes tinha força meramente direcionada para o campo das artes visuais. O problema é que o que em Gullar era interpretação da realidade social (incluindo aí a dimensão estética), em Moraes seria mera retórica engessada para dar conta de explicar o lugar periférico da arte brasileira na constituição do sistema internacional das artes. Embora não se possa tirar a razão de Moraes sobre o imperialismo no campo artístico, as consequências maiores e mais amplas disso para a realidade brasileira foram apontadas exclusivamente por Ferreira Gullar. Daí seu pensamento consequente não só sobre o imperialismo em dimensão política, social e cultural, mas também sobre a crise das vanguardas e sobre a crise da arte atual ?

BIBLIOGRAFIA

- ARANTES O. B. F., “Depois das vanguardas”, *Arte em Revista*, Número 07, São Paulo, CEAC/Kairós, 1983.
- ARANTES P. E., *Zero à esquerda*, São Paulo, Editora Conrad, 2004.
- CORBISIER R., *Formação e problema da cultura brasileira*, Rio de Janeiro, ISEB, 1960.
- FACIOLI V. (org.), *Breton – Trotsky, por uma arte revolucionária independente*, São Paulo, Paz e Terra/CEMAP, 1985.
- FERRO S., “Vale tudo”, *Arte em Revista*, Número 02, São Paulo, CEAC/Kairós, 1979.
- GULLAR F., “Porque parou a arte brasileira”, *Revista Civilização Brasileira*, março, número 01, Rio de Janeiro, 1965.
- GULLAR F., “Arte atual”, *Revista Civilização Brasileira*, Julho, número 03, Rio de Janeiro, 1965.
- GULLAR F., “Quarup ou ensaio de deseducação para brasileiro virar gente”, *Revista Civilização Brasileira*, Setembro, número 15, Rio de Janeiro, 1967.
- MORAES D. de., *A esquerda e o golpe de 64*. São Paulo, Expressão Popular, 2011.
- MORAES J. Q. de. (org.), *História do Marxismo no Brasil – V.3 : teorias, interpretações*, Campinas, Editora Unicamp, 1998.
- MORAIS F., *Artes plásticas na América Latina : do transe ao transitório*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.
- PARANHOS K. R., *História, teatro e política*, São Paulo, Boitempo, 2012.
- RIDENTI M., *Em busca do povo brasileiro : artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro /São Paulo, Editora Record, 2000.
- SARTRE J. P., *Colonialismo e Neocolonialismo* (Situações, V), Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1968.
- SCHWARZ R., *Cultura e política*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2008.
- SOUZA M. G. de., *Do Arena ao CPC : o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964)*, Curitiba, UFPR, 2002.

Entrevistas

GULLAR Ferreira, entrevista realizada e publicada pelo Jornal do Brasil no dia trinta do mês de outubro de 2005. (Disponível em : <http://www.acessa.com/gramsci/?page...>, acesso em 13 de abril de 2015)

NOTAS

1. Roberto Schwarz relata :

Em 1964 instalou-se no Brasil o regime militar, a fim de garantir o capital e o continente contra o socialismo. O governo populista de Goulart, apesar da vasta mobilização esquerdizante a que procedera,

temia a luta de classes e recuo diante da possível guerra civil. Em consequência, a vitória da direita pode tomar a costumeira forma de acerto entre generais. O povo, na ocasião, mobilizado mas sem armas e organização própria, assistiu à troca de governos. Em seguida sofreu as consequências: intervenção e terror nos sindicatos, terror na zona rural, rebaixamento geral de salários, expurgo especialmente nos escalões baixos das Forças Armadas, inquérito militar na Universidade, invasão de igrejas, dissolução das organizações estudantis, censura, suspensão de habeas corpus etc. Entretanto para surpresa de todos, a presença cultural da esquerda naquela data, e mais, de lá para cá não parou de crescer. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos, e é dominante. Apesar da ditadura da direita, há relativa hegemonia cultural da esquerda no país. (SCHWARZ, 2008 : 71).

2. Em *A Esquerda e o Golpe de 64*, Dênis de Moraes descreve o impacto daquele relatório, “que colocou o movimento comunista internacional diante de intensas discussões político-ideológicas e de redefinições de objetivos estratégicos e táticos. No caso do PCB, porém, a luta interna já se prenunciara em discussões sobre o Manifesto de Agosto de 1950, que imprimira uma concepção esquerdista, favorável à luta armada, conduzida por um ‘exército de libertação nacional’. (...) a orientação levava o partido a fazer campanha pelo voto em branco no pleito que reconduziu Getúlio Vargas à Presidência da República. (...) As críticas dos militantes mais enraizados nos sindicatos forçaram uma revisão dessa orientação, em 1952. (...) Nessa postura anti-getulista, (que fora criticada internamente), os comunistas distanciavam-se mais ainda das massas. (...) De todo modo, o PCB já não era o bloco monolítico de antes – e durante o congresso são formuladas críticas a certos pontos do Manifesto de Agosto, como nos informes do próprio Prestes e de Carlos Marighella. (...) O famoso relatório de Krushev provocou, em princípio, perplexidade e mesmo incredulidade na direção do PCB. A denúncia contra Stalin aconteceu em fevereiro de 1956 e só em fins de agosto, (...) houve a primeira reunião do Comitê Central para discutir os acontecimentos na URSS e seus desdobramentos. Com autorização do Comitê, iniciou-se um debate na imprensa partidária sobre a linha política e as práticas dogmáticas, inspiradas no estalinismo. Autocríticas, ressentimentos, decepções – nas páginas de imprensa popular, os militantes inventariavam os anos de subserviência ao ideário e às práticas autoritárias do estalinismo. Uma frase explodiu dentro do partido: ‘sinto a lama e o sangue em torno de mim’. Seu autor, desencantado, logo se desligaria do PCB: o escritor Jorge Amado” (MORAES, 2011 : 60-61).

3. Ferreira Gullar comenta sua filiação ao Partido Comunista: “Evidentemente. O fator decisivo não foi nem o CPC, foi ter lido em Brasília um livro de um filósofo católico chamado Jean Yves: *La pensée de Karl Marx*. Na primeira parte expõe a filosofia de Karl Marx para na segunda parte afirmar que nenhum católico pode ser marxista. Como eu não era católico, fiquei só com a primeira parte e virei marxista. Mas eu não queria entrar para o partido, dada a minha natureza indagadora e polêmica. Entrei, no dia do golpe, por uma razão lógica: atearam fogo na UNE e toda a atividade legal exercida pela esquerda acabou. O que eu ia fazer? Não iria aceitar a ditadura. Lutaria sozinho? Restou um partido clandestino. Também havia o lado de solidariedade porque as perseguições começaram imediatamente. Convivia com as pessoas enquanto estavam bem, quando começa o cacete me arranco? Não seria correto” (GULLAR, 2005 : s/p) Disponível em: <http://www.acessa.com/gramsci/?page=visualizar&id=1828>, acesso em 13 de abril de 2015.

4. Sérgio Ferro tinha visão pouco otimista da Arte Pop brasileira: “embora chamando a atenção para esta politização da pop arte por parte dos artistas brasileiros, era menos otimista que Hélio Oiticica ou Mário Pedrosa, sobre as possibilidades transformadoras desta arte ou quanto, apesar de tudo, à originalidade da nossa vanguarda. Sérgio Ferro via nela apenas a manifestação clara do que éramos – “colônia ianque”: partíamos da linguagem da metrópole para falar de nós. Segundo ele, tentava-se politizar a pop mas sem conseguir ultrapassar os limites impostos por ela. Além disto, a própria violência interna se encarregava de impedir a denúncia da violência – o que esta arte exprimia não era outra coisa do que a frustração da pequena burguesia alijada do poder. Apontava os fenômenos de superfície sem tocar nas estruturas econômicas do sistema; por exemplo tinha como um dos alvos prediletos a cultura de massa, o que, de acordo com ferro, era mais um problema da metrópole do que nosso – com a qual acabávamos sempre, quiséssemos ou não, nos identificando. Tratava-se, portanto, de uma arte nos limites da denúncia”. (ARANTES, 1983 : 10).

5. Conforme diz Gullar

Explicar a arte abstrata como equívoco implica isolá-la das demais manifestações não-abstratas da arte moderna, concedendo a estas, automaticamente, o selo de autenticidade. Tal argumentação serve, portanto, como arma, na polêmica entre figurativos e abstratos, como é o caso de Restany, que contrapõe à arte abstrata o 'novo realismo' surgido agora em Paris. Realismo esse que, de realismo, tem muito pouco, uma vez que suas raízes mergulham nas mesmas fontes irracionais da arte abstrata. Esse 'novo realismo' emerge da influência da pop art norte-americana (...). (depois de comprovar as idas e vindas de artistas modernos por movimentos contraditórios, Gullar comenta :) agora mesmo, no Brasil, vemos o concretista ortodoxo Waldemar Cordeiro entregar-se a uma conjugação de pop art e arte concreta, expressões aparentemente inconciliáveis. É que uma e outra identificam-se no fundamental : a rejeição do pensamento causal, dialético, que revela o caráter histórico da realidade social. (GULLAR, 1965 : 223).

6. *Antes de muita gente, Gullar expôs o dilema das artes visuais no Pós-Guerra : Nesses dezenove anos de pós-guerra, muito sucedera. O desastre europeu permitira aos Estados Unidos assumir a hegemonia do mundo capitalista. A força de seus grupos econômicos e de seu governo se fazia sentir em toda parte, exceto na área dos países socialistas. A Europa, que agora importava capitais americanos, passara a consumir os seus refrigerantes, sua música, sua literatura, sua arte. O expressionismo picasseano se transformara tanto no expressionismo abstrato como na action painting de Jackson Pollock, que agora espantava a velha Paris. De Kooning, Tobey são nomes que a Europa agora aprende. Uma mesma pintura, que nada de típico ou regional representa alastra-se agora por todas as grandes cidades, de New York a Paris, Londres, Roma, Tóquio, Bonn... Os alemães, como os franceses, os italianos, os americanos, como os turcos, murmuram agora uma mesma língua : o 'esperanto' do abstracionismo informal. O Brasil entra no côro. Integra-se na atualidade pictórica internacional. O capitalismo imperialista abriu todas as portas, levou a coca-cola ao deserto árabe e às selvas amazônicas ; construiu porto de minério no Amapá e instalou fábrica de transistores em Hiroshima. Os países subdesenvolvidos continuam miseráveis, com seus problemas próprios, específicos. Mas, em matéria de pintura, somos todos iguais...(GULLAR, 1965 : 225).*

RESUMOS

Depois de participar ativamente do Neoconcretismo, Ferreira Gullar rompeu com a tendência construtiva da arte brasileira e passou a produzir peças de teatro engajado e poemas de cordel para conscientização política das classes trabalhadoras. Sua atuação como militante e ensaísta ocorreu primeiramente no Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes e, logo depois, já filiado ao Partido Comunista, no Grupo Opinião e na Revista Civilização Brasileira. É justamente nessa Revista que Gullar contribuiu não menos como crítico da cultura burguesa que como crítico apurado da produção das artes visuais brasileiras nos anos da década de 1960. Tratava-se de acerto com o passado construtivo e d análise da produção de um novo realismo em arte.

Après avoir activement participé au mouvement du néo-concrétisme, Ferreira Gullar a rompu avec la tendance constructive de l'art brésilien et commencé à produire des pièces de théâtre engagées ainsi que des poèmes visant à édifier la conscience politique de la classe ouvrière. En tant que militant et essayiste, il a d'abord oeuvré au Centre Populaire de la Culture (CPC) de l'Union nationale des étudiants puis, dans le sillage de son adhésion au Parti communiste, au sein du Groupe Opinião et de la Revue de Civilisation brésilienne. Gullar a collaboré à cette publication en tant que critique de la culture bourgeoise et analyste de la production d'arts visuels brésiliens

dans les années 1960. Ses contributions constituant un corpus d'analyses du nouveau réalisme dans l'art, ont en fait illustré un règlement de comptes avec son passé constructiviste.

ÍNDICE

Mots-clés: Gullar (Ferreira), revue de civilisation brésilienne, critique d'art, impérialisme, arts visuels, histoire du Brésil, dictature

Palavras-chave: Gullar (Ferreira), revista civilização, brasileira, crítica de arte, imperialismo, artes visuais, história do Brasil, ditadura

AUTOR

MARCELO MARI

Professor de teoria da arte da universidade de Brasília
marcelomari.vis[at]gmail.com