

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de
**Trânsitos entre
criação, crítica e
história da arte**

Vanguarda e subdesenvolvimento ou a arte da guerrilha e o artista como guerrilheiro

Maria de Fátima Morethy Couto
Unicamp/ CBHA

Resumo

Analisarei o trabalho de dois críticos de arte brasileiros – Ferreira Gullar e Frederico Morais –, focando-me nos textos das décadas de 1960/70. Discutirei como as propostas de ambos inserem-se em um debate mais amplo, característico do período, que dizia respeito à necessidade de uma tomada de posição política pelos artistas e intelectuais brasileiros. Como objetivo maior, pretendo examinar de que forma suas idéias repercutiram no campo da produção artística e historiográfica do país.

Palavras-chave

arte brasileira, ditadura militar, crítica de arte

Abstract

I'll examine the work of two Brazilian art critics – Ferreira Gullar and Frederico Morais – focusing on their texts published in the 1960's and 70's. I'll discuss how their proposals relate to major debate of the period, which concerned the need for Brazilian artists and intellectuals for making a stand against political and social problems. I also intend to analyze how their ideas influenced artistic production and contemporary art historiography in Brazil.

Key-words

Brazilian art, military dictatorship, art criticism

O poeta maranhense Ferreira Gullar, como todos sabemos, foi o principal mentor do movimento neoconcreto, sendo o responsável por sua denominação e pelo conteúdo do manifesto que selou a ruptura com os concretistas paulistas, lançado em 1959. Sua atuação enquanto crítico de arte, no final dos anos 1950, confunde-se com seu papel de porta-voz do grupo carioca. Coube ainda a Gullar teorizar sobre as principais características do novo movimento assim como sobre suas origens e filiações, tentando conferir unidade às pesquisas de seus membros com o intuito de inserir o neoconcretismo na história das vanguardas internacionais. Em sua opinião, o movimento neoconcreto representou um momento privilegiado de expressão da cultura brasileira, em que a arte brasileira efetivamente assumiu “a problemática radical da arte contemporânea e é também, e por isso mesmo, a primeira vez que, dentro desse processo, ela foi realmente vanguarda”.¹

Se a arte concreta, escreve ele em 1960, “assinalou o encontro da arte brasileira com os problemas fundamentais da linguagem visual moderna (...), eliminando da obra as confissões individualistas, os efêmeros equívocos individuais”,² a arte neoconcreta aprofundou a experiência implícita nos postulados concretistas, “retomando essa experiência exatamente no que ela possuía de mais revolucionário”.³ A seu ver, o neoconcretismo antecipou-se aos movimentos internacionais, ao romper com as categorias tradicionais da arte e propor “uma linguagem efetivamente não figurativa, cuja expressão dispensa[va] um espaço metafórico para se realizar”.⁴

Em sua *Teoria do não objeto*, publicada em 1960, Gullar argumenta que o abandono do quadro de cavalete, a abolição das noções de moldura e base e o salto do plano pictórico para o espaço real praticados e/ou defendidos por grande parte dos artistas neoconcretos promoveram o rompimento com os limites convencionais da arte. Em outro texto, ele relata a excitação que tomou conta dos integrantes do movimento a partir dessa “redescoberta do espaço”:

A eliminação do espaço fictício e a abertura da obra para o espaço real era um gesto radical cujo significado teórico foi por nós entendido como uma reviravolta na compreensão das questões da arte naquele momento. Sentíamos-nos penetrando um espaço novo, que implicava rupturas de conseqüências imprevisíveis, tanto no campo das artes plásticas como no da poesia. A sensação de desbravar uma nova dimensão expressiva serviu de estímulo a todos os participantes do movimento que, assim, entregaram-se às mais audaciosas experiências.⁵

Entretanto, apesar de sua profunda ligação com o movimento neoconcreto, Gullar não tardaria a renegar os ideais vanguardistas e seu engajamento formalista, por acreditar que “havia pouco de realidade no que estava fazendo”

1 GULLAR, F. 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.

2 GULLAR, F. Concretos de São Paulo no MAM do Rio. In: AMARAL, A. (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro e São Paulo, MEC – Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977, p. 140. Artigo publicado originalmente em 1960.

3 GULLAR, F. Arte neoconcreta: uma contribuição brasileira. In: AMARAL, Aracy (org.). *Idem*, p. 120. Artigo publicado em 1962.

4 *Ibid.*

5 GULLAR, F. *Etapas da arte contemporânea. Do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan, 1998 (Prefácio à 2ª edição).

e que o meio em que vivia não expressava de fato o Brasil. Em 1961, ano da terceira e última exposição neoconcreta, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, ele se muda para a nova capital do país, para trabalhar na Fundação Cultural do Distrito Federal. Em Brasília, segundo seu próprio depoimento, pretendia desenvolver uma atividade de vanguarda paralelamente à divulgação da arte popular.

Ao retornar ao Rio de Janeiro no ano seguinte, Gullar assume a presidência do Centro Popular de Cultura da UNE e passa a atuar ativamente em defesa da cultura popular, conclamando os intelectuais brasileiros a participarem da luta pela libertação econômica e pela implantação da justiça social no país. Dois livros de sua autoria, editados na década de 1960, são consagrados à discussão de sua nova opção teórico-metodológica. São eles: *Cultura posta em questão*, de 1964, e *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, de 1969.

Neles, Gullar analisa o caráter de classe dos fenômenos culturais e a responsabilidade social do intelectual e do artista. Afirmando ser urgente escolher entre a alienação e a vida, o escritor prega agora a “necessidade de participação do intelectual na solução dos problemas de estrutura do país” e a importância de se criar uma arte que esteja “a serviço do povo, isto é, dos interesses efetivos da nação”. A arte, declara, deve ser um meio de comunicação coletiva e a obra deve atuar como um veículo de conscientização do público, ao invés de ser apenas a face aparente do extremo subjetivismo de seu autor. Segundo Gullar, o problema da arte contemporânea deveria ser posto em termos mais amplos que os meramente estéticos. “Para quem fala o artista plástico de hoje?”, pergunta-se: “se não é para o público, se não é para a crítica, se não é para seus compradores – é para ninguém”.

Gullar defenderá ainda a importância de se definir a produção de vanguarda no contexto da realidade brasileira. “Um conceito de ‘vanguarda’ estética, válido na Europa ou nos Estados Unidos”, questiona, “terá igual validade num país subdesenvolvido como o Brasil?” As concepções de vanguarda artística transplantadas das nações desenvolvidas correspondem efetivamente a uma necessidade das sociedades subdesenvolvidas? Ele tentará provar que ao artista cabe exprimir a realidade que ele vive, experimenta e conhece. A seu ver, “*a verdadeira vanguarda artística*, num país subdesenvolvido é aquela que, buscando o novo, busca a libertação do homem, a partir de sua situação concreta, internacional e nacional”.

O abismo existente entre as idéias defendidas por Gullar quando de sua participação no movimento neoconcreto e após seu engajamento em prol de uma cultura popular é evidente e creio ser relevante apontar o quanto a conjuntura política do país na primeira metade dos anos 1960 incitava a produção de discursos radicais nos mais variados campos do saber. Nesse período, a conversão do intelectual ou do artista à militância estava na ordem do dia e a relação entre arte e sociedade ocupava lugar de destaque no debate teórico e cultural. Como observa Heloísa Buarque de Hollanda,

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.*⁶

Com uma das facetas deste debate, lembremos, por exemplo, das idéias contidas no *Anteprojeto do Manifesto do CPC*, redigido por Carlos Estevam Martins em março de 1962. Nele, Martins forja a noção de uma arte popular revolucionária, priorizando o conteúdo sobre a forma e pregando que artistas e intelectuais deveriam assumir um lugar *ao lado do povo* na luta antiimperialista.

Por outro lado, cabe aqui destacar o quanto as indagações de Gullar atraíam a atenção de Hélio Oiticica, artista cuja prática jamais resvalou para esquematismos ou adquiriu função didática ligada a um “ativismo político”. Em texto publicado no catálogo da mostra *Nova objetividade brasileira*, realizada em 1967, Oiticica afirma que “a obra e as idéias de Ferreira Gullar, no campo poético e teórico, foram as que mais [contribuíram] neste período no sentido de criar uma base sólida para uma cultura brasileira”. De forma semelhante a Gullar, perguntava-se “como, num país subdesenvolvido, explicar o aparecimento de uma vanguarda e justificá-la, não como uma alienação sintomática, mas como um fator decisivo no seu progresso coletivo? Como situar aí a atividade do artista? O problema poderia ser enfrentado com uma outra pergunta: para quem faz o artista sua obra?”⁷

A decretação do AI-5, em 1968, obrigaria diversos artistas e intelectuais a escolher o exílio, entre eles Oiticica e Gullar. Nesses mesmos anos, porém, novos nomes emergem no cenário artístico nacional, desafiando a censura cada vez mais presente e mais forte. Frederico Moraes é um deles. Nascido em Belo Horizonte, Moraes chega ao Rio em 1966, com 30 anos de idade e passa a participar ativamente tanto da elaboração quanto da divulgação (por meio de sua coluna de artes do Diário de Notícias) de diversos eventos de vanguarda. Seu nome está diretamente relacionado a exposições que marcaram época, como Nova Objetividade Brasileira, Domingos da Criação ou Do Corpo à Terra, bem como a Salões de caráter inovador realizados nos anos 1960/70. Vários artigos publicados no período discutem a função transgressora do artista em uma sociedade repressiva. Um de seus textos mais célebres e que analisa a produção experimental brasileira do período é “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da ‘obra’”, publicado na edição de fevereiro de 1970 da *Revista Vozes*.⁸ Nele, Moraes serve-se recorrentemente de jargões do vocabulário militar, que enfatizam a idéia de combate, de luta, e estabelecem oposições radicais. Diferentemente de Gullar, porém, recorre a estas metáforas para defender uma produção local, de caráter conceitual, que

6 HOLLANDA, H. B. de. *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 17.

7 OITICICA, H. Esquema Geral da Nova Objetividade. In: Idem. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 97.

8 MORAIS, F. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra. *Revista Vozes*. Rio de Janeiro, jan.-fev. 1970. Republicado in: BASBAUM, Ricardo (org). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, pp. 169-178.

atua de forma crítica nas bordas do sistema de arte e fora do mercado mas que não se submete a posições ideológico-partidárias declaradas.

Morais forja aqui a noção de arte como “uma forma de emboscada” e do artista como um guerrilheiro, capaz de “tudo transformar em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano”. Ao artista de vanguarda – atuante dentro ou fora dos museus e salões – caberia, a seu ver, não mais realizar obras dadas à contemplação, mas propor situações que deveriam ser vividas e experimentadas. Ele deveria atuar “imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada” e de modo “a criar um estado permanente de tensão, uma expectativa constante”. Nesta concepção, que privilegia o aleatório, o acaso, não apenas o artista, mas também o público e o crítico mudariam constantemente de posição, deixando de assumir papéis fixos e definidos de antemão.

Suas referências artísticas são claras e precisas: Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Cildo Meireles, Antônio Manuel, Artur Barrio e Carlos Vergara, no contexto nacional; Duchamp, Kaprow, John Cage, Alberto Burri, Andy Warhol, no cenário internacional. Se a herança neoconcreta é por ele valorizada, em especial no que diz respeito à participação do espectador, Moraes vai além dos paradigmas do movimento ao afirmar que o que vale é a idéia, a proposta. Por outro lado, rejeita uma arte fascinada pela tecnologia, dominante nos países desenvolvidos, em favor de uma “arte pobre, subdesenvolvida, brasileira”, que trabalhe com materiais banais, com os “detritos da sociedade consumista”. “Nada de materiais nobres e belos, nada além do acontecimento, do conceito”, proclama. “No caso brasileiro, o importante é fazer da miséria, do subdesenvolvimento, nossa principal riqueza”.

Morais afirmava assim, de modo semelhante a Mário Pedrosa, sua crença no poder revolucionário e estratégico das manifestações artísticas dos países subdesenvolvidos. “A contestação da arte afluenta deve ser, sobretudo, tarefa do terceiro mundo, da América Latina, de países como o nosso”, declara neste artigo.

Em entrevista concedida a Francisco Bittencourt e publicada no *Jornal do Brasil* em maio do mesmo ano, e suscitada pela realização da mostra *Do corpo à Terra*, Moraes declara ainda que

nosso problema não é ético – contra o onanismo estético. Vanguarda não é atualização dos materiais, não é arte tecnológica. É um comportamento, um modo de encarar as coisas, os homens e os materiais, é uma atitude definida diante do mundo. É o precário como norma, a luta como processo de vida. (...) Trabalhamos com fogo, sangue, ossos, lama, terra ou lixo. O que fazemos são celebrações, ritos, rituais sacrificatórios. Nosso instrumento é o próprio corpo – contra os computadores. Usamos a cabeça – contra o coração. E as vísceras, se necessário.⁹

A importância da atuação de Frederico Moraes nestes tempos difíceis não deve ser menosprezada. Como afirma Artur Freitas em sua tese de doutorado sobre a produção brasileira de vanguarda durante os anos de chumbo,

9 BITTENCOURT, F. A geração tranca-ruas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 maio 1970.

*Frederico Morais teve importante papel intelectual quando soube como poucos diagnosticar, sob a forma de analogias, a extensão da fratura que se punha entre arte, política e sociedade. (...) Em muitos de seus textos, lançou teses polêmicas, certamente, mas não raro generosas e politizadas, quase sempre urgentes e via de regra comprometidas com um sentido apurado de atualidade. (...) Em suma, foi um típico crítico militante – um propulsor de idéias e um engenhoso inventor de seu tempo.*¹⁰

Freitas aponta ainda a presença de argumentos e noções similares em textos escritos por artistas latino-americanos no mesmo período, tais como Luis Camnitzer, Júlio Le Parc e Leon Ferrari, que também tratavam da relação entre arte experimental e política.

Todavia, devemos lembrar que muito rapidamente também Morais revisará várias de suas teses, em especial as que dizem respeito à importância da idéia no processo do fazer artístico.¹¹ Em “Gosto deste cheiro de pintura”, texto publicado para o catálogo de um das exposições que reintroduziram a discussão da pintura no circuito artístico brasileiro, 3X4. Grandes Formatos, de 1983, Morais afirma “que a arte conceitual arrefeceu em todo o mundo” e celebra a “experiência sensorial da pintura” como uma “reação à arte hermética, purista e excessivamente intelectual predominante nos anos 1970”. A nova pintura, ao contrário da arte anterior, é “algo visceral, que entra pelos poros, pela narina, pelos ouvidos, vai diretamente ao estômago e ao coração, antes mesmo de passar pelo cérebro”:

As novas tendências informais/figurativas, com toda sua carga de violência e emoção, de humor e sujeira, de temas obscenos e desbragada fantasia, surge, assim, como uma reação à tautologia da arte conceitual, como seu intelectualismo hermético, e à assepsia da arte construtiva, em suas vertentes mais radicais, com seus sistemas, sua lógica e seu rigor purista. (...) Podem não gostar dos quadros do José Cláudio, do Enéas Valle, do Iberê Camargo, do Gerchman, do Granato, do Aguilar, do Dudi, mas eles são o que são e por isso devem ser expostos. Eles são a parte brasileira da nova arte.¹²

Em 1984, em texto no qual comenta as principais características da coleção Gilberto Chateaubriand, decreta que “a arte brasileira não é radical. Creio mesmo que é esta componente lírica (nosso humanismo) que dá à arte brasileira um equilíbrio emocional. Ela impede que levemos nossa arte a situações extremas, sem possibilidade de retorno”.¹³

Poucos anos mais tarde, afirma que “os jovens artistas da Geração 80, mesmo depois de vinte anos de ditadura, não estão com a cuca fundida, não resistem, querem viver, acontecer, pintar e (...) não se sentem absolutamente com-

10 FREITAS, A. *Contra-arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha – 1969-1973*. Tese (Doutorado em História). Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 2007, p. 10.

11 Em 2001, por ocasião de uma exposição que celebrava a mostra Do Corpo à Terra, Morais censuraria a “retórica afirmativamente dogmática, a lembrar a linguagem de outros manifestos da vanguarda histórica” do texto “Contra a arte afluente”. MORAIS, F. Do corpo à Terra – um Marco Radical na Arte Brasileira. Republicado in: SEFFRIN, S. (org.). *Frederico Morais*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p. 118.

12 MORAIS, F. Gosto deste cheiro de pintura. In: 3 x 4. *Grandes Formatos*. Rio de Janeiro: Centro Empresarial Rio, 1983. Republicado in: *Idem*, pp. 83, 85 e 87.

13 MORAIS, F. Retrato e auto-retrato da arte brasileira. São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1984. Republicado in: *Ibid.*, p. 66.

prometidos com temas, estilos, suportes ou tendências”.¹⁴ Acrescenta ainda que “a volta à pintura está provocando um retorno do diálogo do público aos museus, bienais e galerias. Com a nova pintura, o diálogo como público foi restabelecido”.

Neste mesmo texto, publicado uma vez mais em um catálogo de exposição, no caso Como vai você geração 80?, Morais lança uma questão com a qual desejo concluir minha apresentação. Após afirmar não saber em que vai dar o fenômeno do retorno à pintura, ele defende que “é preciso tentar compreender, antes de julgar”. Este é o problema da crítica de arte: como acompanhar o que está acontecendo, como manter, criticamente, a mesma velocidade dos artistas? Ou da arte?”

Seria porém este o papel do crítico de arte?, pergunto-me. O arrefecimento da ditadura militar no Brasil dos anos 1980 parece ter provocado uma distensão também no campo da crítica aqui praticada. Oposições radicais e tomadas de posições políticas não mais pareciam ser bem vindas em um momento em que celebrava-se a liberdade recém reconquistada e a alegria de viver.

Minha intenção, ao cotejar o trabalho desses dois críticos, não foi a de estabelecer hierarquias de valor entre eles, nem tampouco apontar quem “acertou” mais. Ambos, ao praticar sua crítica, informaram a escrita da história da arte brasileira, deixando textos que marcaram época e tornaram-se referências incontornáveis para os jovens estudiosos. No caso do primeiro, Gullar, sua leitura do neoconcretismo é até hoje retomada e citada; no caso do segundo, seus textos do final dos anos 1960 lograram estabelecer relações operatórias entre a produção artística e a situação política do período. Todavia, a intenção declarada por Morais, nos anos 1980, de acompanhar toda a arte de seu tempo, entendendo-a de modo amplo, fez, a meu ver, com que seu foco se dilatasse e perdesse em densidade. Ressalte-se que sua produção, desde então, deu-se sobretudo em catálogos de exposição. Gullar, por sua vez, ao voltar para o Brasil no final dos anos 1970, após seis anos de exílio no exterior, desinteressou-se pela produção contemporânea, expressando, em diferentes ocasiões, seu profundo descontentamento com o rumo tomado pela arte na sociedade contemporânea.¹⁵

14 MORAIS, F. Gute Nacht Herr Baselitz ou Hélio Oiticica onde está você? Republicado in: BASBAUM, R. (org). *Op. Cit.* pp. 224-230.

15 Ver, a esse respeito, GULLAR, F. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1999, entre outros.