

A trajetória crítica inicial de Ferreira Gullar

Renato Rodrigues da Silva

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Resumo

A trajetória inicial do crítico e poeta Ferreira Gullar é fundamental para entender sua atuação nos movimentos concretista e neoconcretista. Depois de mudar-se para o Rio de Janeiro no começo dos anos 1950, ele se tornou, em pouco tempo, uma figura dominante do circuito de vanguarda. Nesse período de juventude, que começou ainda em São Luís e estendeu-se até a última exposição do Grupo Frente, em 1956, sua aprendizagem como crítico foi marcada pela primeira resposta que deu à teoria da *Gestalt*, tal como esta foi apresentada por Mário Pedrosa, pela sua capacidade de articular conteúdos artísticos e poéticos diversos, e pela procura de liderança do grupo vanguardista do Rio de Janeiro. Desde cedo, portanto, sua atuação objetivou a renovação das artes visuais e da poesia brasileiras, em sintonia com o que acontecia nos grandes centros da Europa e dos Estados Unidos.

Palavras-chave: Ferreira Gullar; Mário Pedrosa; teoria da Gestalt; modernismo; Grupo Frente; artes visuais.

Origens

A carreira de José Ribamar Ferreira (1930–2016) como crítico de arte começou em 1956, quando foi contratado para trabalhar como editor de artes visuais do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (SDJB). Então, aos 26 anos, chegou a oportunidade de ele aplicar todo o conhecimento adquirido nos anos anteriores. Apesar de não escrever crítica de arte no período inicial, que começou no final da década de 1940 e se estendeu até a última exposição do Grupo Frente, seu aprendizado foi bastante rico, principalmente depois que entrou em contato com Mário Pedrosa e com artistas e poetas dos grupos concretos do Rio de Janeiro e São Paulo. Através do seu esforço e talento pessoais, o jovem pode desenvolver as habilidades analíticas que exerceria com maestria durante o neoconcretismo, na virada dos anos 1950. Portanto, esse artigo enfoca o período de aprendizagem do crítico, procurando

descrever as influências, as reflexões e as atividades que, posteriormente, permitiriam que ele exercesse a posição de liderança da vanguarda carioca.¹

Ferreira Gullar nasceu em São Luís, capital do Maranhão², cidade que tinha um pouco mais de cento e vinte mil habitantes, em 1950 (IBGE, 1952, p. 32). Ele era filho de um empresário de classe média baixa, chamado Newton Ferreira, e de uma dona de casa, Alzira Ribeiro Goulart. O casal criou uma grande família com dez filhos, o que não era incomum naquela época. Eles moravam em uma típica casa brasileira com horta e quintal, onde os irmãos passaram a infância brincando entre galinhas e animais domésticos. Seu pai era dono de uma mercearia e vendia arroz, feijão, verduras, frutas e afins, de modo que nunca faltou comida nos momentos difíceis. Seu pai também trabalhou como mascate, viajando com Gullar, que então percebeu que o mundo era maior que sua cidade natal. Não havia muitos livros em casa; ele brincou na rua, cometeu travessuras (como roubar frutas dos vizinhos) e tentou jogar futebol no Sampaio Corrêa Futebol Clube, como seu pai fizera. Contudo, na primeira partida, um adversário chutou-o com tanta força que o aspirante pensou que sua coluna estivesse quebrada – assim, ele abandonou esse sonho.

Depois de estudar no Colégio São Luís Gonzaga, que era o melhor colégio particular da cidade, seu pai matriculou Gullar no ensino público, optando pela escola técnica, na esperança que aprendesse o ofício de sapateiro, alfaiate ou marceneiro, para ganhar a vida. Nessa escola, ele inesperadamente percebeu seu talento para a escrita criativa aos treze anos de idade. O professor pediu à turma que fizesse uma redação sobre o Dia do Trabalho e premiou sua composição, que foi lida em voz alta para os colegas. Apesar do reconhecimento, ele não recebeu nota máxima em função de alguns erros ortográficos. De qualquer forma, Gullar abraçou a escrita nessa ocasião, percebendo também a necessidade de estudar gramática. Contudo, após ser reprovado na disciplina de educação física, ele abandonou a escola com o objetivo de autoeducar-se, o que fez nos dois anos seguintes, período em que estudou português e literatura em detrimento dos encontros com os amigos.

O adolescente ampliou seus horizontes, interessando-se também por pintura; mas a iniciação nessa área foi difícil porque não havia escolas de arte na cidade. Após algumas tentativas frustradas, seu pai levou-o a um ateliê de arte dirigido por um aluno da escola técnica. Sob sua orientação, pintou algumas obras figurativas – e sua mãe orgulhava-se de pendurar um desses quadros na sala. A partir de então, as artes visuais passariam a fazer

¹ O presente artigo faz parte de uma pesquisa maior que enfoca vários aspectos da carreira de Ferreira Gullar, tais como o manifesto neoconcreto, o conceito de não-objeto, os debates do concretismo e do neoconcretismo, a parceria com Lygia Clark, a poesia construtivista, e a atuação no SDJB, entre outros, procurando detectar as linhas de continuidade e fratura entre sua crítica de arte, sua prática poética, e sua participação nas vanguardas brasileiras.

² Coletamos informações biográficas sobre Ferreira Gullar de várias fontes. Não temos a pretensão de escrever sua biografia, mas de apontar aquelas circunstâncias de vida que se tornaram importantes para sua carreira como crítico de arte e poeta.

parte de suas preocupações, mas não profissionalmente. De fato, seus talentos poéticos eram mais evidentes e a orientação recebida neste campo era mais sólida, de modo que, depois de praticar um pouco de pintura, reconsiderou os resultados. Aos dezoito anos, Gullar tinha também preocupações objetivas: foi contratado como locutor da Rádio Timbira do Maranhão e começou a escrever para o suplemento literário do jornal *Diário de São Luís*.

Além da poesia, Gullar procurou saciar sua crescente curiosidade pelas artes visuais e filosofia. Sua vontade esbarrava em dificuldades, pois os livros especializados eram escritos em francês. Ele não desanimou e estudou esse idioma sozinho. Mais uma vez, seu aprendizado foi extraordinário, esforçando-se até adquirir um razoável conhecimento da língua e das disciplinas. Dois livros ganharam atenção especial nesse processo: o primeiro foi uma antologia bilingue da poesia francesa, que foi duplamente instrumental, pois permitiu cotejamentos entre o francês e o português, além de ensinar-lhe a evolução da poesia moderna. O segundo livro era uma coletânea de textos de Maurice Denis, que também o influenciou. De fato, a famosa definição de pintura do artista francês – “Lembrar que um quadro — antes de ser um cavalo de guerra, uma mulher nua ou uma anedota qualquer — é essencialmente uma superfície plana recoberta de cores combinadas numa certa ordem” (Denis, 1988, p. 90) – seria lembrada em momentos importantes da carreira do crítico brasileiro, particularmente em sua análise da obra de Lygia Clark, no final dos anos 1950.

Em geral, esse esforço intelectual desenvolveu seu conhecimento da estética moderna. Gullar criou um diálogo inconsciente entre poesia, artes plásticas e filosofia, definindo involuntariamente um caminho que poucos escritores brasileiros trilharam no passado. Enfim, Carlos Drummond de Andrade e o modernismo brasileiro, a poesia europeia e as artes visuais provocaram sua mudança de sensibilidade. Ele escreveu então a primeira obra-prima: *Galo, Galo*, em 1950, poema que relata sua observação de um galo no quintal de casa. O jovem poeta não apenas se identificou com o animal, mas também empregou versos livres e frases em primeira pessoa, colocando a palavra “Anda” à direita do alinhamento usual, de forma a contemplar o resultado da ação retratada (Gullar, 2000, p. 11-12). Ele expressou preocupações bastante inesperadas para um jovem de dezenove anos, refletindo sobre a existência, o destino, a memória e o esquecimento. Com esta obra, Gullar conquistou o primeiro prêmio de poesia no concurso do *Jornal de Letras* do Rio de Janeiro, que era, então, o jornal literário mais importante do país.

Circuito de arte: Rio de Janeiro e São Paulo

Em 1951, o jovem poeta estava pronto para novas aventuras longe da terra natal. Ele economizou dinheiro, vendeu pertences, despediu-se da família e dos amigos e comprou uma passagem aérea para a capital do Brasil, Rio de Janeiro. Lucy Teixeira – que era de São Luís – pediu a um amigo que recebesse o recém-chegado no Aeroporto Santos Dumont, levando-o

a uma pensão no centro da cidade. Gullar lembrou-se de ter chegado num domingo, quando tudo estava tranquilo. No dia seguinte, porém, a grande movimentação de veículos deixou-o atônito, pois não conseguia atravessar as ruas – ele ficou bastante impactado pela cidade grande. Um transeunte notou a situação constrangedora e ajudou-o, apontando a existência de semáforos, que ele ainda não conhecia. A anedota sugere o grande desafio que envolveu sua mudança para o Rio de Janeiro, mesmo que tenha encontrado rapidamente seu caminho. Com a ajuda de amigos maranhenses, também residentes na cidade, ele logo conheceu escritores e artistas modernistas, passando a frequentar a Biblioteca Nacional, onde podia estudar sem colegas de quarto barulhentos.

As primeiras impressões de Gullar são compreensíveis, e não apenas pela inevitável comparação com São Luís. Localizado entre a Serra do Mar e o oceano Atlântico, o Rio de Janeiro era, então, o mais poderoso centro urbano do país. Desde o início do século XX, ele se expandiu tanto para o interior (subúrbios) quanto para o litoral, onde os ricos banhavam-se em praias de beleza de tirar o fôlego, que se tornaram mundialmente famosas. Sua população também cresceu continuamente, chegando a dois milhões e quatrocentos mil habitantes, em 1950 (IBGE, 1952, p. 37). Sendo palco da política nacional, a cidade estava bem equipada, contendo o senado e a câmara dos deputados, repartições governamentais, instituições culturais e artísticas, e órgãos que administravam o rápido crescimento do país após a Segunda Guerra Mundial. A cidade era o destino natural para o jovem intelectual – de fato, “o Rio de Janeiro, na condição de centro administrativo, era o polo de atração dos ilustrados brasileiros por oferecer maiores oportunidades profissionais, ao facilitar acesso ao mecenato oficial recorrentemente desenvolvido pelo Estado” (Arruda, 2006, p. 153).

O Rio de Janeiro dependia de dinheiro federal, liderando o país até a fundação de Brasília, em 1960. No entanto, seu notável crescimento não foi comparável ao de São Paulo, que recebeu fluxos constantes de migrantes do Nordeste do Brasil, da Europa e do Japão, desde o século XIX. Após a quebra da bolsa de 1929, seus empresários transferiram o capital ganho com a exportação de café para o setor industrial. Em 1950, essa cidade contava com dois milhões e duzentos mil habitantes, superando a capital federal em termos demográficos e econômicos ao longo daquela década (IBGE, 1952, p. 39).³ Ela se especializou em serviços, enquanto sua periferia metropolitana (Osasco, ABC, Guarulhos etc.) recebia as indústrias pesadas, cujos proprietários buscavam locais mais baratos, pois visavam redes estratégicas de transporte para escoar suas mercadorias para o interior do estado, para outras regiões do país e para o exterior.

³ No censo de 1950, o IBGE criou um item de análise comparando as economias do Rio de Janeiro e de São Paulo, o que indica a intensa competição entre as duas cidades naquela época.

Os poderosos empresários paulistas buscaram validação política e simbólica: o mecenato cultural tornou-se uma opção compreensível, pois eles investiram na produção e promoção de teatro, cinema e artes visuais. Neste último campo, eles organizaram um circuito impressionante. Primeiro, o magnata da comunicação e político Assis Chateaubriand fundou o Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947, doando obras importantes que comprou de europeus falidos e de compatriotas, através de métodos pouco usuais (Morais, 1994, p. 479–493). Em seguida, o industrial Francisco Matarazzo Sobrinho – que era acirrado concorrente do primeiro – inaugurou o Museu de Arte Moderna (MAM-SP), em 1948, doando também seu acervo pessoal. Finalmente, ele criou a Bienal de São Paulo, organizada pelo MAM-SP⁴. Na década de 1950, com efeito, “os museus introduziram sobretudo um clima qualitativamente diverso, em função da organização de iniciativas em múltiplas direções, permitindo a São Paulo e a capital do país alinharem-se ao ritmo cultural dos grandes centros mundiais” (Arruda, 2006, p. 150-151).

Em particular, a Bienal de São Paulo mudou o circuito internacional das artes, apresentando o Brasil como um ator inesperado, mas importante. De fato, Matarazzo percebeu que a Bienal de Veneza enfrentara dificuldades para reabrir, em 1948, devido à reconstrução na Itália. O industrial aproveitou a oportunidade – através do apoio da sua esposa, a socialite Yolanda Penteado, e da escultora Maria Martins, que acionaram diplomatas brasileiros e contatos em redes internacionais – e convenceu diversos países a participarem do evento (Sant’Anna, 2011). No catálogo da primeira edição da feira de arte, em 1951, o curador – então denominado diretor artístico – Lourival Gomes Machado escreveu: “A Bienal deveria cumprir duas tarefas principais: colocar a arte moderna do Brasil, não em simples confronto, mas em vivo contato com a arte do resto do mundo, ao mesmo tempo que para São Paulo se buscava conquistar a posição de centro artístico mundial” (Machado, 1951, p. 14).

A Bienal alcançou esses objetivos, atraindo a atenção do mundo da arte. Se o primeiro prêmio concedido à escultura *Unidade Tripartida* (1948), de Max Bill, representou o impacto causado pela arte concreta no circuito local, esse prêmio também teve significativa repercussão na Europa, passando a mensagem de que os brasileiros promoveriam abertamente novas tendências. Com base nesse sucesso, a segunda edição da feira internacional de arte esteve lado a lado com eventos semelhantes em todo o mundo: ela foi montada no Pavilhão do Ibirapuera, tratando-se de um edifício modernista do arquiteto Oscar Niemeyer, que tinha sido recentemente inaugurado na zona sul da cidade. Além da arte brasileira, o evento exibiu a famosa *Guernica* (1937), de Picasso, ao lado de salas especiais dedicadas a Giorgio Morandi, Edvard Munch, Paul Klee, Piet Mondrian, Pablo Picasso, Oscar

⁴ Vale ressaltar que Francisco Matarazzo Sobrinho também fundou o Teatro Brasileiro de Comédia (1948) e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949), que financiaram suas respectivas atividades em bases empresariais.

Kokoschka, Ferdinand Hodler, Rufino Tamayo, Alexander Calder, Henry Moore, ao Cubismo, ao Futurismo e ao De Stijl (Milliet, 1953).⁵

O mecenato das artes também estava em alta no Rio de Janeiro: Raymundo Ottoni de Castro Maya e um grupo de empresários locais fundaram o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), em 1948. O modelo do MAM-SP e do MAM-RJ foi o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). O presidente deste último museu, Nelson Rockefeller, doou uma coleção inicial de treze obras para essas instituições, ajudou a organizar suas coleções e até fez sugestões sobre os projetos de arquitetura. Ele procurou organizar um sistema de museus de arte moderna em várias cidades do país, disseminando o domínio cultural dos Estados Unidos; seu objetivo era a difusão dos paradigmas artísticos ocidentais, criando um bloqueio contra o Realismo Socialista, que era a ideologia comunista nas artes visuais (Lourenço, 1999). Embora tenha alcançado esse objetivo, cada museu fundado no Brasil seguiu um caminho independente. Sant’Anna (2011) destaca que a independência ideológica do MAM-RJ e do MAM-SP em relação ao MoMA pode ser percebida no fato de que, enquanto este último apoiava o Expressionismo Abstrato, as primeiras instituições promoviam o construtivismo. Esse fato sugere que os brasileiros aceitaram a proposta da arte abstrata, mas não a supremacia dos Estados Unidos nas artes plásticas.

Além dos museus, poucas, mas ativas galerias privadas funcionaram em São Paulo e Rio de Janeiro, entre os quais se destacam a Gallery Domus, a Petite Gallerie e a GEA Gallery. Essas galerias eram, de fato, pequenas empresas voltadas para a comercialização de arte moderna no país: elas vendiam obras de arte junto com móveis e serviços de decoração, até se especializarem em objetos artísticos no final dos anos 1950. Paralelamente, o Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU) organizou uma galeria sem fins lucrativos para promover o modernismo. Em geral, essa complexa rede de museus e galerias significou a “emergência de uma esfera pública burguesa na sociedade brasileira” (Arruda, 2006, p. 154). Assim, o circuito brasileiro absorveu o gosto internacional (fundado na arte abstrata), formulando novas narrativas sobre a arte moderna.

Gullar escolheu morar no Rio de Janeiro justamente porque queria aproveitar esse circuito de arte modernizado. Para ele,

Essa é uma das razões que me levaram a sair de São Luís, pois minha curiosidade pela pintura e pelas artes em geral não encontrava satisfação nas atividades culturais da cidade. Não havia exposições, nem galerias, nem museus. Tudo isso incentivou minha mudança para o Rio de Janeiro em 1951; nessa época, o Rio era a capital do país e o centro cultural mais importante (Gullar, 2013, p. 46).

⁵ Sérgio Milliet foi curador da *II Bienal*, organizando apenas duas mostras de arte local (sobre Elyseu Visconti e sobre a paisagem brasileira), sugerindo o enfoque internacional do evento.

Além do MAM-RJ, entretanto, o Rio de Janeiro promovia a cultura oficial do país desde o início do século XIX, contando com o Museu Nacional de Belas Artes, a Biblioteca Nacional e o Teatro Municipal.

Dado seu interesse pelas artes plásticas, Gullar logo percebeu que o circuito local era fortemente influenciado pela Escola Nacional de Belas Artes. Em 1816, a Coroa portuguesa organizou essa instituição nos moldes da academia francesa, convidando um grupo de artistas para morar e trabalhar no Rio de Janeiro. Liderada por Joachim Lebreton, a Missão Francesa introduziu o Neoclassicismo no país, sendo que, cem anos depois, a Escola Nacional de Belas Artes defendia uma versão deteriorada dessa estética, o chamado academicismo, que sofreu reformulações, ajustando-se superficialmente ao Romantismo, Realismo, Impressionismo etc. (Canongia, 1986).⁶ Nos anos 1950, os acadêmicos ainda detinham o poder, organizando anualmente o *Salão Nacional de Belas Artes*, que tinha enorme prestígio – em 1949, por exemplo, esse salão exibiu setecentos e dezesseis obras de arte, premiando trinta e sete artistas (IBGE, 1952, p. 451).

O modernismo brasileiro travou duras batalhas ideológicas contra o academicismo, desde a Semana de Arte Moderna de 1922 (Amaral, 1972). São Paulo não teve uma academia oficial, o que facilitou as coisas para os modernistas, pois, no lugar do ensino acadêmico, a educação artística paulistana dependia do Liceu de Artes e Ofícios, que era uma instituição que discutia a arte sob premissas técnicas. No Rio de Janeiro, porém, os artistas modernistas sentiram a necessidade de fazer oposição direta à Escola Nacional de Belas Artes, tentando inicialmente transformá-la por dentro. Em 1930, o governo de Getúlio Vargas indicou Lúcio Costa para a direção dessa instituição, mas o arquiteto perdeu o emprego em menos de um ano, depois de tentar mudar o programa acadêmico (Bruand, 1974, p. 71-74). Mas os ventos da mudança vinham de todos os lados. O Núcleo Bernardelli, por exemplo, organizou um programa independente, propondo a liberdade de expressão e a renovação da profissão de artista em oposição às limitações acadêmicas.⁷

A típica leniência do governo federal na área da administração cultural tornou as coisas ainda mais difíceis para os modernistas. Em 19 de dezembro de 1951, o deputado Lopo Coelho apresentou a lei n. 1512 para subsidiar dois salões (Presidência da República, 1951). De fato, a Escola Nacional de Belas Artes enfrentava sérios problemas para organizar sua exposição anual, pois os modernistas ganharam espaço desde 1940. Então, os políticos interferiram no debate artístico e decidiram que o governo financiaria separadamente a

⁶ Quando esta instituição começou a funcionar, em 1826, foi nomeada Academia Imperial de Belas Artes. Com a Proclamação da República, ela se tornou Escola Nacional de Belas-Artes, em 1889, e finalmente Escola de Belas-Artes, em 1971.

⁷ Curiosamente, esse grupo recebeu o nome dos irmãos Bernardelli, que tinham sido professores da Escola, mas acabaram estabelecendo ateliês independentes.

organização do *Salão de Belas Artes* (realizado desde o século XIX) e o *Salão de Arte Moderna*, que surge nesse momento. A solução era burocrática e conciliadora, não permitindo a substituição do academicismo, já ultrapassado. Assim, Gullar sentiu a necessidade de acompanhar de perto seus seguidores: de tempos em tempos, ele interrompia suas atividades para questionar suas manobras políticas, que ameaçavam destruir os avanços da arte moderna. Para o crítico, esse projeto de lei, que foi realizado sob a influência dos acadêmicos, tem “o objetivo único de vedar todos os respiradores aos verdadeiros artistas”, pois era fruto de um “propósito reacionário” (Gullar, 1957).

Como defensor do modernismo, Gullar criticou o academicismo sempre que sentia que esse gesto era necessário. Contudo, o campo da arte moderna não estava unido durante a década de 1950, apresentando duas tendências. Enquanto alguns artistas defendiam uma forma de figurativismo moderno (resultante da estilização do Cubismo e do Expressionismo), que procurava sensibilizar politicamente o espectador, outros procuravam defender o abstracionismo, afirmando a autonomia da arte, em face a qualquer conteúdo. Em última análise, as diferenças entre as pinturas de Cândido Portinari e Di Cavalcanti (Zílio, 1977), por um lado, e as novas experiências abstracionistas que os museus de arte moderna e a Bienal de São Paulo estavam introduzindo no Brasil, por outro, representavam essa divisão da arte moderna. Gullar refletiu sobre essas disputas ideológicas, decidindo apoiar a arte abstrata e modernista, mesmo reconhecendo o alto nível alcançado por alguns artistas da primeira corrente.

As bases da crítica de Gullar

A defesa que Gullar fez da arte abstrata não foi única, e sofreu influência do crítico Mário Pedrosa. Ambos se conheceram quando o primeiro chegou ao Rio de Janeiro, tornando-se amigos apesar da diferença de idade. De fato, Pedrosa mudou a forma como os brasileiros entendiam as artes visuais naquela conjuntura histórica. Em 1945, ele retornou do exílio na Europa e nos Estados Unidos. A ditadura do Estado Novo – que então findava – perseguiu e exilou o crítico, que morou em Paris, depois em Washington, D.C. e, finalmente, em Nova York, onde trabalhou no MoMA. Após retornar ao Brasil, Pedrosa participou da luta pela redemocratização do país. Nesse período, consolidou-se como crítico de arte do *Correio da Manhã*, trabalhando posteriormente na *Tribuna da Imprensa* e no *Jornal do Brasil*, entre outros jornais. A partir dessa plataforma, ele defendeu o modernismo, a arte abstrata e a autonomia da arte contra o academicismo e outras tendências artísticas, como o Realismo Socialista, por exemplo (Arantes, 1991).

Dois anos antes de Gullar chegar ao Rio de Janeiro, Pedrosa escreveu uma obra muito influente, intitulada: *Da natureza afetiva da forma na obra de arte* (Pedrosa, 1979, p. 12-50): ela foi apresentada no concurso para a cátedra de história da arte e estética da Escola Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro, em 1949. O crítico não conseguiu o cargo, mas sua tese tornou-

se uma referência mundial na área.⁸ De fato, o *insight* original de Pedrosa revelou que a síntese entre os aspectos materiais e espirituais da experiência – que deveria ser o objeto da “arte ideal do futuro” – existia na natureza; em última instância, essa síntese caracterizava a própria estrutura da percepção. Assim, a teoria da *Gestalt* seria capaz “de desfazer o conflito subjetividade *versus* objetividade, forma *versus* expressão, ao fornecer uma explicação científica (e mesmo materialista) para a percepção estética” (Arantes, 1991, p. 55).

Em sua tese, Pedrosa criticou tanto a psicologia funcional quanto o associacionismo: enquanto a primeira projeta gestos utilitários na percepção, a segunda baseia-se na memória e na experiência para produzir significação – mas ambas deixam intocado o problema da percepção. Para ele, “a particularidade de nossos olhos, de nossos sentidos, é segregar os objetos que os estimulam segundo um padrão, uma organização mediata ou imediata. O processo fisiológico resultante de um conjunto de excitações tende a organizar-se espontaneamente, conforme certas leis de estrutura”. Como resultado, a percepção é regulada segundo alguns traços constantes, que também pertencem ao objeto, como a proximidade e semelhança dos elementos perceptivos, a diferenciação entre figura e fundo, e a organização da “boa forma”, isso porque “equilíbrio e simetria são características perceptivas do mundo visual que se realizarão sempre que as condições externas o permitam” (Pedrosa, 1979, p. 13 e 20). Nessa hipótese, portanto, a percepção articula apenas as características essenciais dos objetos.

Quando Lucy Teixeira apresentou Gullar a Pedrosa no Rio de Janeiro, eles tiveram a oportunidade de conversar pessoalmente sobre a teoria da *Gestalt*. Contudo, o debate entre ambos era anterior, pois sua amiga deu-lhe um exemplar da tese inédita de Pedrosa, quando ele ainda morava em São Luís, em 1950. O jovem leu o trabalho com avidez, e suas ideias marcaram-no profundamente. Apesar disso, ele discordou de alguns aspectos da obra, e decidiu escrever uma carta ao crítico. Recentemente, ele recordou aquele incidente como um gesto “audacioso” da sua parte, mas sentiu-se fortalecido quando Pedrosa discutiu com ele suas conclusões de igual para igual, decisão que decorreu da sua personalidade generosa. Sobre a tese, Gullar apreendeu com precisão uma das ideias centrais, lembrando que “cada forma possui uma expressão própria, independentemente do que representa. Todas as formas, mesmo as abstratas, expressam alguma coisa” (Gullar, 2013, p. 50).

Para Gullar, contudo, o problema da teoria da *Gestalt* era a total independência da forma. O jovem crítico recusou um aspecto desta teoria: o conceito de “boa forma”, sublinhando que o problema é que esse conceito privilegia formas que transcendem a realidade. Para ele,

⁸ O uso da teoria da *Gestalt* por Pedrosa para estudar as artes visuais ficou atrás apenas da palestra de Kurt Koffka “Os Problemas na Psicologia da Arte”, que foi proferida no Simpósio da Faculdade Bryn Mawr, em 1939.

Nenhuma forma existe independentemente de seu contexto, nenhuma contém um valor em si que se possa determinar a priori de maneira autônoma. Um círculo pode ser mais ou menos expressivo, dependendo do seu tamanho, de sua cor e textura, das formas que o cercam etc., de modo que uma forma autônoma, sem passado nem contexto, é uma abstração que não existe (Gullar, 2013, p. 52).

Ambos os argumentos são obviamente diferentes: em vez da crença de Pedrosa na recorrência de traços estruturais tanto na percepção quanto em seu objeto, Gullar sustentava que os elementos visuais dependem de seus contextos para produzirem significação. Com base nesse raciocínio, os novos amigos acabaram concluindo que a “expressividade” da forma está ligada às condições imediatas de aparecimento. Eles discutiram este assunto várias vezes, até que Pedrosa graciosamente aceitou o raciocínio do jovem crítico, que seria fundamental em suas participações no Concretismo e Neoconcretismo.

Apesar desse debate, Gullar lembra-se do seguinte: “nossas discussões teóricas jamais chegaram a estremecer nossa relação. Fomos amigos até o final da vida dele. Fui seu discípulo, seu amigo, e Mário sabia do afeto que me unia a ele” (Gullar, 2013, p. 52). Nascido em 1900, Pedrosa pertenceu a uma geração anterior. No início dos anos 1950, portanto, o crítico orientou a formação do jovem amigo, sugerindo leituras no campo da filosofia, emprestando livros de história da arte, ensinando a interpretar uma obra visual e introduzindo-o aos meios artísticos avançados do Rio de Janeiro. Gullar, por outro lado, estava ansioso por obter informações confiáveis sobre a arte brasileira e curioso sobre o circuito local. O crítico evidentemente influenciou Gullar em sua compreensão das artes plásticas – mas os instintos deste último eram fortes, e ele conseguiria trilhar seu próprio caminho.

Nas suas conversas frequentes, Pedrosa sublinhou a importância da arte abstrata, modernista e de vanguarda. Os dois amigos provavelmente encontraram um consenso em relação ao construtivismo, pois apoiaram essa tendência ao longo da década – é possível que a obra de Calder tenha influenciado essa decisão ideológica. Além disso, a certeza que Pedrosa tinha sobre a autonomia da arte permitiu a exploração de novos conceitos. Ele havia concluído sua tese sobre a teoria da *Gestalt* alguns anos antes, tornando-se uma referência entre os artistas que iriam participar da vanguarda brasileira. Paralelamente, ele formulou também o conceito de “arte virgem”, defendendo os artistas alienados, pois “a representação visionária do mundo, tão viva e profunda em todo primitivo, em toda criança, em todo artista, em todo ser sensível como estes, que além de artistas, são alienados” (Pedrosa, 1950).⁹

O conceito de arte virgem de Pedrosa foi importante para o circuito, validando as propostas da Dra. Nise da Silveira. Desde os anos 1940, essa psiquiatra trabalhou no Centro Psiquiátrico Nacional, que, então, tratava doentes mentais com lobotomia, choques elétricos

⁹ O conceito de arte virgem inspirava-se na “arte bruta” do pintor francês Jean Dubuffet, que deu uma contribuição particular ao surrealismo tardio.

e remédios como procedimentos usuais. Ela reformulou a terapia ocupacional da instituição, introduzindo as atividades de pintura e modelagem, ao invés de apenas limpeza e manutenção. A Dra. Nise inspirou-se na ideia de que seus pacientes poderiam expressar-se e, assim, organizar os sentimentos e emoções, mudando suas vidas. Para comandar os ateliês de arte, ela contratou o artista plástico Almir Mavignier, que trabalhou no Centro de 1946 a 1951. Depois de alguns meses, ele montou uma exposição com os trabalhos dos pacientes, que foi ampliada e remontada no Ministério da Educação e Saúde, em 1947. Então, Pedrosa observou a alta qualidade das obras, visitando o instituto logo em seguida, quando se interessou pelos ateliês de terapia ocupacional.

Os ateliês de terapia ocupacional da Dra. Nise receberam a visita de diversos artistas de vanguarda, seguindo o exemplo de Almir Mavignier: entre eles podemos citar: Ivan Serpa, Abraham Palatnik e Geraldo de Barros. Logo depois, Gullar também visitou a instituição:

Quando cheguei ao Rio de Janeiro em fins de 1951 e conheci Mário Pedrosa, ele me falou sobre o trabalho de Nise da Silveira e me estimulou a ir conhecer as obras dos artistas do Engenho de Dentro. Logo em seguida, realizou-se no IBEU, em Botafogo, uma exposição com obras de Emygdio de Barros. Essa exposição foi feita com o propósito de arrecadar recursos para Emygdio, que ia deixar o Centro Psiquiátrico e voltar para casa. Fiquei deslumbrado com as obras de Emygdio, e desse deslumbramento nunca me curei até hoje. Pelo contrário, ele só se ampliou na medida que fui conhecendo as obras do Raphael, Diniz, Carlos, Isaac... (Gullar, 1996, p. 25).

Gullar descreveu sua impressão positiva dos trabalhos de Emygdio e dos internos do Centro, o que acontecia exatamente quando ele formulava uma noção da arte. Ele visitou o Centro Psiquiátrico Nacional para conhecer as “obras dos artistas”, sugerindo que essa noção era ampla o suficiente para incorporar a condicionante mental dos agentes como circunstancial. Tal como Pedrosa, o jovem poeta interessou-se pela dimensão estética do fenômeno, tipicamente modernista, mesmo sendo solidário ao drama existencial.

Além do trabalho desenvolvido no Centro Psiquiátrico Nacional¹⁰, outro fenômeno revelou a enorme mudança que as ideias modernistas estavam provocando no circuito. De fato, a arte infantil também estava em ascensão e duas escolas especializadas foram inauguradas no Rio de Janeiro: a Escola de Arte do Brasil e os ateliês de arte do MAM-RJ. O gravurista Oswaldo Goeldi e o arte-educador Augusto Rodrigues fundaram a primeira escola em 1948. Ivan Serpa assumiu oficialmente a direção da última, em 1952, e formou a nova geração de artistas cariocas, incluindo Hélio Oiticica, Décio Vieira, Aluísio Carvão, João José da Costa e Rubem Ludolf, entre outros (Lôbo, 1952 a e 1952b). Tal como em relação à arte dos alienados, Gullar apoiou essas iniciativas modernistas, chegando a declarar de modo

¹⁰ Os ateliês de arte do Centro Psiquiátrico Nacional cresceram em tamanho e importância, exigindo o desenvolvimento de uma nova função, que era a de armazenar e preservar as obras de arte dos pacientes. A Dra. Nise fundou o Museu de Imagens do Inconsciente em 1952, uma instituição artística que existe até hoje.

polêmico: “Eu não procuro, eu encontro – diz Picasso, e nisso pretende ser, ao criar, igual à criança” (Gullar, 1956a). Ademais, os artistas formados no MAM-RJ eram da mesma geração que o crítico e, juntos, participariam nos movimentos de vanguarda, em poucos anos.

Nas artes visuais, tudo estava mudando rapidamente no começo dos anos 1950. Dados a organização de um circuito de arte ampliado, os esforços de Mário Pedrosa para renovar as artes plásticas do país e a chegada de propostas e teorias experimentais através dos museus de arte moderna e da Bienal de São Paulo, era esperado que os brasileiros tentassem mudar sua cultura artística como um todo – eram estímulos demais para não haver respostas locais. Assim, após algumas exposições pioneiras de arte abstrata organizadas pelos MAM-SP e MAM-RJ – como *Alexander Calder*, em 1948, *Do figurativismo ao Abstracionismo*, em 1949, e obras concretas de Max Bill, em 1950 –, e após a entrega do prêmio da I Bienal de São Paulo a este artista, o lançamento de movimentos de vanguarda tornou-se uma questão de tempo. Em 1952, Waldemar Cordeiro e um grupo de artistas majoritariamente europeu redigiram o *Manifesto Ruptura* e organizaram uma exposição no MAM-SP, lançando aquela que foi a primeira vanguarda do país: a arte concreta (Cintrão; Nascimento, 2002).

O Grupo Ruptura era composto por Anatol Wladyslaw, Leopoldo Haar, Lothar Charoux, Kazmer Féjer, Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto e Waldemar Cordeiro, sendo que este último era líder do movimento. De fato, Theo Van Doesburg originalmente criou o termo “arte concreta” e publicou o manifesto *Base da pintura concreta*, em 1930. Ele declarou que o artista deve primeiro criar a obra de arte em espírito e depois executá-la; e também que pinturas abstratas e concretas são diferentes, pois a primeira ainda é muito especulativa, enquanto a segunda é construída com “elementos puramente plásticos, isto é, planos e cores. Um elemento pictural só significa a ‘si próprio’ e, conseqüentemente, o quadro não tem outra significação que ‘ele mesmo’”. Para Doesburg, “a pintura é um meio de realizar oticamente o pensamento” (Doesburg, 1977, p. 42-44).

De modo geral, o Concretismo paulista seguiu os preceitos descritos acima. O *Manifesto Ruptura* enfatizou que “todas as variedades e hibridações do naturalismo” são antiquadas, propondo, em vez disso, “a renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento, e matéria)”; ademais, os concretistas apreenderam a obra de arte como “um meio de conhecimento deduzível de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para o seu juízo conhecimento prévio” (Cordeiro *et al*, 1977, p. 69). Em teoria, podemos imaginar que Gullar teria problemas em aceitar o caráter dogmático dessa ideologia, pois sua crítica precoce aos princípios centrais da teoria da *Gestalt* torná-lo-ia refratário à independência das formas sugerida pelos paulistas. Mas vamos devagar, pois sob a influência de Mário Pedrosa (que informalmente defendia o Concretismo), o jovem crítico mostrou-se favorável a esse movimento no começo dos anos 1950 – pelo menos, inicialmente.

Gullar e o Grupo Frente

Em comparação com a efervescência de São Paulo, o Rio de Janeiro teve um início lento: a difusão da arte moderna dependia do MAM-RJ, que funcionou em prédios adaptados até inaugurar sua sede no Parque do Flamengo, em 1963. O museu inicialmente preocupou-se com a educação, e montou a primeira exposição *Pintura Europeia Contemporânea*, em 1949, exibindo obras da Escola de Paris pertencentes a coleções particulares: “um modesto início, se comparado ao do MAM paulista, sendo mais uma espécie de lançamento para tentar atrair atenções, situação esta que se reverterá com a adesão de Niomar [Moniz Sodré], que conta, para apoio e divulgação, com jornal *Correio da Manhã*, de seu marido Paulo Bittencourt” (Lourenço, 1999, p. 136). Apesar de alguns avanços, os artistas das duas cidades ainda lutavam para estabelecer o abstracionismo como uma opção válida no início dos anos 1950. Com efeito, a representação brasileira na *II Bienal de São Paulo*, em 1953, foi predominantemente figurativa (Milliet, 1953).

Para mudar essa situação, os artistas do Rio de Janeiro e de Petrópolis organizaram a *Exposição Nacional de Arte Abstrata*, que foi promovida pela Associação Petropolitana de Belas Artes e patrocinada pela prefeitura de Petrópolis, tendo o apoio do MAM-RJ. Assim, o evento aconteceu no Hotel Quitandinha em fevereiro de 1953. Este hotel era destinado à elite abastada do país, estando localizado na Serra do Mar, a cerca de setenta quilômetros do Rio de Janeiro. Durante o ano anterior, os organizadores reuniram-se várias vezes em Petrópolis e no ateliê de Ivan Serpa no MAM-RJ: nessas oportunidades, Décio Vieira e Lygia Pape (que ainda moravam em Petrópolis) conheceram aquele artista, além de Aloísio Carvão e Mário Pedrosa. O MAM-RJ contribuiu com verba para premiação e logística. A exposição contou com a participação de Abraham Palatnik, Antônio Bandeira, Décio Vieira, Lygia Clark, Pape, Carvão, Antônio Maluf, Anna Bella Geiger, Fayga Ostrower, Zélia Salgado, Serpa, entre outros artistas (Moraes, 1984).

A curadoria (Edmundo Jorge e Décio Vieira) e a comissão julgadora (Niomar Moniz Sodré, Mário Pedrosa e Flávio de Aquino) da *Exposição Nacional de Arte Abstrata* acomodaram trabalhos de diferentes vertentes, privilegiando principalmente os construtivos, mas também “os líricos, os expressivos, os barrocos, os da vertente Kandinsky” (Jorge, 1953, não paginado). Contudo, a estrita orientação construtivista de Ivan Serpa interferiu na montagem, “retirando duas telas da sala depois de terem sido aprovadas pela comissão de seleção” (Maurício, 1953). Reforçando essa posição, a comissão julgadora concedeu os prêmios do MAM-RJ e da prefeitura de Petrópolis a Décio Vieira e Lygia Clark, respectivamente. Enfim, vale sublinhar que a cerimônia de abertura contou com a presença do então governador de Minas Gerais, Juscelino Kubitschek – o futuro presidente do Brasil e fundador de Brasília então prestigiou abertamente a arte moderna.

Com a *Exposição Nacional de Arte Abstrata*, o Rio de Janeiro articulou o primeiro grupo de artistas abstracionistas da sua história, procurando fazer frente à liderança de São Paulo no campo das artes visuais; com efeito, essa exposição foi o começo de um vasto movimento de renovação, mas que ainda era incipiente. Vale ressaltar que Gullar não participou da organização da mostra, e possivelmente nem a visitou, seja porque estivesse muito ocupado concluindo o livro de poemas experimentais *A Luta Corporal*, seja porque estivesse com problemas de saúde. De fato, o jovem poeta estava em tratamento de tuberculose – internado em um sanatório em Correias, que era um distrito de Petrópolis – durante a exposição, entre dezembro de 1952 e março de 1953 (Gullar, 1998, p. 10). De qualquer maneira, ele estaria na linha de frente das artes cariocas durante a próxima década.

Em 1954, Ivan Serpa e um grupo de alunos do MAM-RJ e de adeptos do abstracionismo uniram-se para lançar o Grupo Frente, expondo seus trabalhos na Galeria do IBEU. A mostra propositadamente tematizou os novos conceitos artísticos que circulavam no Rio de Janeiro, exibindo obras de Aluísio Carvão, Carlos Val, Décio Vieira, Ivan Serpa, João José da Silva Costa, Lygia Clark, Lygia Pape e Vincent Ibberson. A designação do movimento sugeria uma “frente” contra a arte brasileira do passado, então representada pelas obras de Portinari, Di Cavalcanti, Lasar Segall e Tarsila do Amaral (Moraes, 1994). Nesse momento, Pedrosa (1954) formulou uma crítica contundente aos modernistas brasileiros: para ele, Segall “retirase do contemporâneo por orgulho e comodidade para conforto de uma solidão egocêntrica e materialmente assegurada”. As obras de Portinari eram confusas em termos de forma e cor, pois eram “vazias”. Di Cavalcanti estava velho, porque só se preocupava com fama e bem-estar. Por fim, Tarsila do Amaral repetiu os trabalhos da fase Pau-Brasil sem sucesso. Em sua análise, o modelo era o pintor Alfredo Volpi, que desenvolveu novas soluções a partir do aprofundamento de problemas pictóricos.

O posicionamento de Pedrosa definiu a atitude do Grupo Frente em relação à geração anterior de modernistas, e definitivamente influenciou Gullar, como veremos a seguir. Por outro lado, contudo, devemos mencionar que a denominação “frente” pode ter tido uma origem mais prosaica. O próprio crítico recorda que Ivan Serpa viu essa palavra na capa de um de seus cadernos informais de poesia, para indicar a face principal do objeto. Então, o artista aproveitou o estímulo e batizou o movimento com esse título, sugerindo o início de um desenvolvimento organizado. Dessa maneira, portanto, os dois companheiros evitaram terminologias batidas e esperadas, tais como “vanguarda” e “grupo renovador”.

Ao todo, o grupo frente organizou quatro exposições nos anos seguintes: a segunda no MAM-RJ, em 1955, a terceira e a quarta, respectivamente, no Country Club de Itatiaia e na Companhia Siderúrgica Nacional de Volta Redonda (que são duas cidades localizadas no interior do Estado do Rio de Janeiro), ambas em 1956. Se a mostra do IBEU contou com oito artistas, a última quase dobrou o número de participantes. Gullar escreveu a apresentação da

primeira exposição, declarando: “reunidos em torno de Ivan Serpa, jovem como eles, estes rapazes trabalham pacientemente, seriamente, na invenção de uma linguagem plástica nova” (Gullar, 1954b). Essa declaração apoiava as novas experiências artísticas do Rio de Janeiro, mas não significava que o Grupo Frente promovesse exclusivamente a arte concreta. De fato, o movimento aceitou de bom grado a contribuição de artistas que nem sequer estavam alinhados com a arte abstrata – e a participação de Carlos Val exemplifica esse pluralismo.

Serpa era o líder do movimento: além de sua personalidade forte, o artista ocupava uma posição estratégica para desempenhar essa função, já que tinha sido instrutor de grande parte dos participantes do movimento. Lygia Pape “ressalva, porém, que Ivan não era um teórico e que a liderança intelectual era de Mário Pedrosa, enquanto Décio diz que a influência de Pedrosa foi maior no início, mas que também teve Ferreira Gullar. Este frequentava a casa de Serpa e todos visitavam a casa de Pedrosa”. Noutra oportunidade, João José também confirmou que “Serpa era o mentor do grupo, mas o teórico era Gullar” (MORAIS, 1984, não paginado). Havia evidentes disputas pela liderança do Grupo Frente: os trechos citados indicam que Serpa era o líder indiscutível, enquanto Pedrosa era o mentor do movimento, acabando por dividir esse papel com Gullar. Com efeito, o primeiro tinha a autoridade de pertencer à geração anterior, mas o segundo podia estabelecer um diálogo direto com seus contemporâneos.

A exposição do Grupo Frente no MAM-RJ reuniu as obras concretas de Ivan Serpa, Rubem Ludolf, Franz Weissmann e João José, o construtivismo experimental e o mobiliário de Aluísio Carvão e Abraão Palatnik, as xilogravuras e joias de Lygia Pape, o questionamento do formato pictórico e as maquetes arquitetônicas de Lygia Clark, a “dramaticidade plástica” de Carlos Val e o primitivismo de Elisa Martins da Silveira, além de seus cadernos com exercícios de texturas de diversos materiais. Pedrosa (1955, não paginado) escreveu: “o grupo não é uma panelinha fechada, nem muito menos uma academia onde se ensinam e se aprendem regrinhas e receitas para fazer abstracionismo, concretismo, expressionismo, futurismo, cubismo, realismo e neorrealismo e outros ismos”. Apesar da liberdade, esses artistas têm “horror ao ecletismo”. No geral, o objetivo de superar o passado, o número crescente de artistas, a diversificação das experiências e dos espaços expositivos (instituição cultural, museu, clube social e polo siderúrgico) revelam que o Grupo Frente divulgou a arte moderna e de vanguarda no estado do Rio de Janeiro, mas não foi dominado por nenhum programa específico.

O Grupo Frente apoiou diversas experiências artísticas: apesar disso, os artistas do movimento sofreram o proselitismo do Concretismo, seja do Grupo Ruptura, seja de artistas concretos argentinos, que visitavam o Rio de Janeiro desde 1953 – eles expuseram no MAM-RJ, sendo que Tomás Maldonado e Jorge Romero Brest fizeram palestras sobre essa ideologia artística em São Paulo e no Rio de Janeiro. Por fim, o grupo de artistas que formaria

o Grupo Frente também sofreu a influência de Max Bill, que visitou o país em 1953. Numa entrevista para promover a segunda exposição do grupo, porém, Ivan Serpa afirmou que cada artista “procura exprimir-se em arte através de suas próprias experiências, imprimindo aos seus trabalhos uma visão pessoal, íntima e espontânea das coisas e fatos” (Serpa, 1955). Mais recentemente, Gullar também declarou: “Já o grupo do Rio pensava como Mário Pedrosa, que tinha uma visão abrangente sobre o fenômeno artístico, a ponto de pregar o Concretismo e, ao mesmo tempo, defender o valor da arte dos loucos, dos *naïves* e de crianças” (Gullar, 2015, p. 51).¹¹

Ivan Serpa e seus companheiros apresentaram praticamente os mesmos trabalhos na terceira e quarta mostras do Grupo Frente. Em março de 1956, o jornal *Tribuna da Imprensa* promoveu a mostra em Itatiaia, cobrindo o vernissage e entrevistando os artistas (Editor, 1956). Numa matéria desse periódico, Gullar expressou claramente o objetivo de superar o passado, repercutindo as ideias que foram primeiramente ventiladas por Pedrosa:

Não se pode ignorar a existência de artistas isolados, como Milton Dacosta, Volpi, Lívio Abramo, Marcelo Grassmann e outros, que são realmente valores da arte brasileira e abrem sozinhos o seu caminho. Digo, no entanto, que o Grupo Frente é o que há de mais importante, porque representa a libertação da arte brasileira dessa espécie de lodaçal em que ela caiu, essa coisa estagnada, que tem como representante maior, mais notório, o sr. Cândido Portinari. Se não fosse o Grupo Frente, Portinari estaria sozinho para liderar o grande movimento de retorno da arte brasileira aos quadros patrióticos de batalhas históricas e retratos de generais com bigodes ou sem bigodes (Gullar, 1956b).

Devemos sublinhar o gesto aparentemente contraditório de Gullar, que não apenas elogiou modernistas brasileiros conhecidos, como também criticou Portinari, então considerado o maior representante dessa tendência. O jovem crítico denunciou o que interpretava como a adesão disfarçada do pintor ao academismo, lembrando ainda que o Grupo Frente estava cumprindo a tarefa histórica de superá-lo.

Dois dias depois das declarações de Gullar, o jornal *Tribuna da Imprensa* entrevistou Mário Pedrosa (1956), sugerindo a existência de duas lideranças intelectuais do Grupo Frente. Ele apontou aspectos positivos do movimento, pois “acontecimento como este demonstra que, pouco a pouco, o fenômeno artístico penetra por todo o país. Esperemos vá assim tendo contato com forças espirituais inexploradas e virgens, que hão de estar por aí a fora”. Ele sublinhou as novas pesquisas de Lygia Clark, que abandonou a obra individual, procurando integrá-la à arquitetura: “ela quer a obra de arte, não num quadro isolado de cavalete, não num mural privilegiado, mas numa casa inteira para que nela tudo se harmonize num mesmo pensamento estético e funcional” – esse *insight* sobre a obra de Clark também seria muito

¹¹ Gullar também escreveu em outra ocasião: “o grupo frente, embora constituído em sua maioria de artistas da tendência concreta, não obedecia a nenhum código estético rígido. Para esses artistas, a linguagem geométrica não era um ponto de chegada, mas, sim, um campo aberto à experiência e à indagação” (Gullar, 1985, p. 228).

importante para Gullar num futuro próximo. Finalmente, Pedrosa também prestigiou Franz Weissmann, Aluísio Carvão, Lygia Pape e Ivan Serpa com análises que procuraram mapear a contribuição da nova geração, sem esquecer os mestres do passado.

A quarta exposição do Grupo Frente aconteceu na Companhia Siderúrgica Nacional, Volta Redonda, em julho de 1956, e contou com o apoio do MAM-RJ e do *Correio da Manhã*: ela reapresentou a terceira mostra, recebendo poucas críticas na imprensa; mesmo assim, o concretista argentino Tomás Maldonado visitou a exposição no seu encerramento, procurando contactar os artistas dessa corrente que, então, exibiam seus trabalhos (Maurício, 1956). A despeito disso, Serpa e seus companheiros estavam mais interessados em articular as energias criativas do circuito, do que em formular um programa específico. A contribuição de Gullar para esse processo foi positiva, pois ele tirou vantagens das sutilezas críticas do Grupo Frente. A sua participação como liderança intelectual do movimento exigiu o desenvolvimento de um raciocínio simultaneamente flexível e rigoroso: flexível porque incorporava as contribuições de alguns mestres do modernismo, que defendiam a autonomia da arte, e rigoroso porque também respondia aos parâmetros mais estritos do abstracionismo e do construtivismo.

Em outubro de 1956, Gullar começou a trabalhar para o *Jornal do Brasil*, assumindo a função de crítico de arte e editor da seção de artes do SDJB. Nesse período, ele aderiu ao Concretismo e apoiou a montagem da *I Exposição Nacional de Arte Concreta*, que teve consequências inesperadas, pois acabou separando os artistas expositores nos grupos concretos do Rio de Janeiro e São Paulo. Com o passar do tempo, as dúvidas do jovem Gullar a respeito da autonomia das formas – que foram primeiramente expressas durante o debate com Mário Pedrosa sobre a teoria da *Gestalt* – guiaram suas reflexões poéticas e críticas. Ele finalmente assumiu a posição de liderança da vanguarda do Rio de Janeiro, que levaria, no prazo de dois anos, à organização do Neoconcretismo — mas essa é outra história.

Referências

- AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori Arantes. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Página Aberta, 1991.
- ARRUDA, Maria Arminda de Nascimento. Empreendedores Culturais Imigrantes em São Paulo de 1950. *Tempo Social*, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 135-158, 2006.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura moderna no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CANONGIA, Ligia. *Projeto arte brasileira: academismo*. Rio de Janeiro: Global, 1986.
- CINTRÃO, Rejane; NASCIMENTO, Ana Paula (org.). *Grupo Ruptura*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- CORDEIRO, Waldemar et al. Manifesto Ruptura. In: AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro nas artes: 1950-1962*. São Paulo; Rio de Janeiro: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977, p. 69.

- DENIS, Maurice. Definição do neo-tradiconalismo. In: CHIPP, H. B. (org.). *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1988, p. 90-96.
- DOESBURG, Theo van. Arte Concreta. In: AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro nas artes: 1950-1962*. São Paulo; Rio de Janeiro: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977, p. 42-44.
- EDITOR. O Grupo Frente quer levar a arte concreta ao interior. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 14 mar. 1956.
- GULLAR Ferreira. Exposição infantil. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 dez. 1956a.
- GULLAR, Ferreira (org.). *Exposição do Grupo Frente*. Rio de Janeiro: Galeria do IBEU, 1954.
- GULLAR, Ferreira. A campanha. *Cadernos de Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 6, p. 9-16, 1998.
- GULLAR, Ferreira. *Autobiografia poética e outros textos: Ferreira Gullar*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015,
- GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do Cubismo ao Neoconcretismo*. São Paulo: Editora Nobel, 1985.
- GULLAR, Ferreira. *Ferreira Gullar: conversa com Ariel Jiménez*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- GULLAR, Ferreira. Grupo Frente: o que há de mais importante na arte brasileira. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 15 mar. 1956b.
- GULLAR, Ferreira. *Nise da Silveira: uma psiquiatra rebelde*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.
- GULLAR, Ferreira. Projeto de lei contra os artistas. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 dez. 1957.
- GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- IBGE. *Anuário estatístico do Brasil, ano XI: 1950*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1952.
- JORGE, Edmundo (org.). *Exposição Nacional de Arte Abstrata: Petrópolis: Associação Petropolitana de Belas Artes e Prefeitura Municipal de Petrópolis*, 1953.
- LÔBO, Flávia Silveira. O professor Ivan: o que importa é não ficar dominado pelas formas exteriores. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 dez. 1952b.
- LÔBO, Flávia Silveira. Os meninos do Ivan. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 7 dez. 1952a.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- MACHADO, Lourival Gomes (org.). *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1951.
- MAURÍCIO, Jayme. Exposição de arte abstrata em Quitandinha. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 fev. 1953.
- MAURÍCIO, Jayme. O Grupo Frente em Volta Redonda. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28 jul. 1956.
- MILLIET, Sérgio (org.). *II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1953.
- MORAIS, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- MORAIS, Frederico (org.). *Grupo Frente/1954-1956, I Exposição Nacional de Arte Abstrata, 1953*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte do Banerj, 1984.
- PEDROSA, Mário (org.). *Grupo Frente: segunda mostra coletiva*. Rio de Janeiro: MAM-RJ, 1955.
- PEDROSA, Mário. *Arte, forma e personalidade*. São Paulo, Kairós, 1979.

PEDROSA, Mário. Dentro e fora da bienal: evolução ou involução dos mestres brasileiros. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 14 mar. 1954.

PEDROSA, Mário. Iniciativa que pode brotar em cimento. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 17 mar. 1956.

PEDROSA, Mário. Pintores da arte virgem. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 mar. 1950.

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. *Lei no 1512 de 19 de fevereiro de 1951*. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/1950-1969/L1512.htm. Acesso em: 25 abr. 2023.

SANT'ANNA, Sabrina Marques Parracho. *Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011.

SERPA, Ivan. Ivan Serpa, a III Bienal e o Grupo Frente. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 jul. 1955.

ZÍLIO, Carlos. *A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.