

**Ferreira Gullar: do engajamento vanguardista
à defesa de uma arte popular revolucionária**

Dra. Maria de Fátima Morethy Couto - UNICAMP

Ferreira Gullar: do engajamento vanguardista à defesa de uma arte popular revolucionária¹

*Dra. Maria de Fátima Morethy Couto -
UNICAMP*

Ferreira Gullar 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, nos anos 1950, confunde-se com seu papel de portavozeiro do grupo carioca. Coube ainda a Gullar teorizar sobre as principais características do novo movimento assim como especular sobre suas origens e possíveis filiações, tentando conferir unidade às pesquisas díspares de seus membros com o intuito de inserir o neoconcretismo na história das vanguardas internacionais. São vários os exemplos dessa tentativa. Em uma série de artigos publicados entre março de 1959 e outubro de 1960 no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* sob o título *Etapas da arte contemporânea* e reunidos posteriormente em livro homônimo, Gullar buscou “realizar uma espécie de nova leitura dos movimentos artísticos de caráter construtivo a partir da visão neoconcreta [visando] situar o neoconcretismo como herdeiro conseqüente das experiências mais radicais de nosso tempo”.² Discorrendo sobre os preceitos fundamentais do Cubismo, Futurismo, Movimentos Russos,

¹ Esse trabalho é parte de uma pesquisa de pós-doutorado, financiada pela FAPESP de agosto de 1999 a maio de 2002 e desenvolvida junto ao Instituto de Artes da Unicamp.

² Ferreira Gullar, Prefácio à 2ª edição de *Etapas da arte contemporânea. Do cubismo à arte neoconcreta*, Rio de Janeiro, Revan, 1998. O grifo é nosso

Neoplasticismo, Bauhaus e analisando a obra de alguns mestres desses movimentos, Gullar estabeleceu uma linha de progressão direta entre tais correntes e o binômio arte concreta/neoconcreta, apresentando esta última tendência como capaz de “reformular alguns problemas básicos da arte contemporânea”.³

Em sua *Teoria do não-objeto*, publicada em novembro de 1960 no mesmo Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, Gullar reafirmou o caráter específico e revolucionário da arte neoconcreta, contrapondo a radicalidade das obras neoconcretas à “face conservadora e reacionária” das experiências tachistas e informais. Enquanto os artistas informais continuavam a servir-se “dos apoios convencionais dos gêneros artísticos”, a jovem vanguarda carioca, retomando o caminho aberto pela vanguarda russa no início do século XX, rompeu com as categorias tradicionais da arte, em especial com a oposição entre pintura e escultura, ao efetuar a passagem do plano para o espaço real, ou seja, ao integrar a obra no espaço global: “Romper a moldura e eliminar a base não são, de fato, questões de natureza meramente técnica ou física”, declara então o poeta maranhense. “Trata-se de um esforço do artista para libertar-se do quadro convencional da cultura, para reencontrar aquele ‘deserto’ de que nos fala Malevitch, onde a obra aparece pela primeira vez livre de qualquer significação que não seja a de seu próprio aparecimento”.⁴

Posteriormente, Gullar voltaria a enfatizar a originalidade da arte neoconcreta não apenas a nível nacional como também internacional. No texto de apresentação de uma exposição dedicada ao neoconcretismo, realizada em 1984, ele afirma que tal movimento marca “o momento em que a arte brasileira efetivamente assume a problemática radical da arte contemporânea

³ *Idem*

⁴ Ferreira Gullar, “Teoria do não-objeto”, in Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger, *Abstracionismo geométrico e informal - a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*, Rio de Janeiro, Funarte, 1987, pp. 237-241. Artigo publicado pela primeira vez na edição do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* de 21 novembro- 20 de dezembro de 1960.

e é também, e por isso mesmo, a primeira vez que, dentro desse processo, ela é realmente vanguarda. (...) Com a arte neoconcreta, a arte brasileira ganha maioria, no sentido de que se defronta com a problemática estética contemporânea e sua crise: perde a inocência”.⁵ Três anos mais tarde, ele retoma essa questão, ressaltando agora o caráter autônomo do neoconcretismo ao proclamar, em uma entrevista, que “ele se antecipou, inclusive, a movimentos de fora. (...) O neoconcretismo é uma demonstração de que, na medida em que você se desliga dessa dependência, pode não só criar coisas próprias, originais, como pode também se antecipar aos caras que sempre ditaram para nós o que nós temos que fazer”.⁶

Em sua opinião, portanto, o movimento neoconcreto representara não somente um enriquecimento das proposições construtivas, como também um momento privilegiado de expressão da cultura brasileira. Se a arte concreta, escreve Gullar em 1960, “assinalou o encontro da arte brasileira com os problemas fundamentais da linguagem visual moderna (...), limpando nossa pintura das aderências literárias, do folclore cenarístico (...) e eliminando da obra as confissões individualistas, os efêmeros equívocos individuais”,⁷ a arte neoconcreta aprofundou a experiência implícita nos postulados concretistas, “*retomando essa experiência exatamente no que ela possuía de mais revolucionário*”.⁸ Segundo seu raciocínio, enquanto o concretismo significou uma primeira etapa de atualização com os centros internacionais, o neoconcretismo instaurou uma nova fase, de assimilação crítica - e não de importação sem resistência - das novidades vindas de fora. Por outro lado, a

⁵ Ferreira Gullar, “Arte neoconcreta: uma experiência radical”, *Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro: Neoconcretismo/1959-1961*, Rio de Janeiro, Galeria de arte BANERJ, setembro de 1984.

⁶ Entrevista com Ferreira Gullar, in Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger, *op. cit.*, pp. 93 e 101-102.

⁷ Ferreira Gullar, “Concretos de São Paulo no MAM do Rio”, in Aracy Amaral (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 no *Jornal do Brasil* de 16 de julho de 1960.

adesão de certos artistas brasileiros à arte tachista ou informal, iniciada simultaneamente à eclosão do neoconcretismo, era por ele encarada como um sintoma de decadência, de submissão completa ao gosto do mercado internacional.

Para Gullar, a introdução da pintura informal no Brasil deve-se “ao controle exercido internacionalmente pelos marchands de Paris e New York”, ou seja, foi uma ação concertada dos grandes centros mundiais com o intuito de abafar a “polêmica doméstica” e aniquilar “experiências nacionais típicas”. Gullar insurgiu-se imediatamente contra o que entendia como uma tentativa estruturada de impor ao Brasil uma linguagem plástica sem raízes, denunciando-a como uma nova “colonização cultural” e propagando a idéia de que a difusão do “esperanto do abstracionismo informal” prejudicaria o processo de criação de uma arte adaptada às necessidades do país.

Entretanto, apesar de sua profunda ligação com o movimento neoconcreto, que, como vimos, ele ajudara a fundar e estruturar, Gullar não tardaria a renegar seu engajamento formalista dos anos 1950 por acreditar que “havia pouco de realidade no que estava fazendo” e que o mundo em que vivia não expressava o Brasil. Em 1961, ano da terceira e última exposição neoconcreta, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, ele muda-se para a nova capital do país, para dirigir a Fundação Cultural do Distrito Federal. Em Brasília, segundo seu próprio depoimento, pretendia desenvolver uma atividade de vanguarda paralelamente à divulgação da arte popular, criando não só o Museu de Arte Popular como um atelier de arte popular, utilizando-se para tanto da experiência do “candango que veio do Nordeste”. Todavia, afirma em 1980: “o que era arte de vanguarda foi fácil fazer. Agora, o desenvolvimento do setor popular não foi possível, porque o candango saía de casa às seis da manhã, trabalhava o dia inteiro, voltava de caminhão para

⁸ Ferreira Gullar, “Arte neoconcreta: uma contribuição brasileira”, in Aracy Amaral (org.), *Idem*, p. 120. Publicado originalmente na *Revista Crítica de Arte*, nº 1, Rio de Janeiro, 1962.

casa... exausto! Nessa experiência, [porém], (...) eu voltei a entrar em contato com o nordestino... e fui me politizando, entrando em contato com a realidade da cultura, quer dizer, a cultura não apenas como fazer poesia, mas a cultura como a coisa prática, de implantá-la, de levá-la a massa, ao povo”.⁹

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*, publicado pela primeira vez em 1964, contendo oito artigos escritos pouco tempo antes, e *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, editado em 1969 acrescido de um ensaio “Problemas estéticos na sociedade de massa”, publicado anteriormente na *Revista Civilização Brasileira*¹⁰

Em *Cultura posta em questão*, livro que chegou a ser retirado de circulação pela censura militar, Gullar analisa o caráter de classe dos fenômenos culturais e a questão da responsabilidade social do intelectual. Afirmando ser urgente escolher entre a alienação e a vida, Gullar prega a “necessidade de participação do intelectual na solução dos problemas de estrutura do país” e a importância de se criar uma cultura nacional-popular, 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. Aos intelectuais brasileiros, que oscilam entre “o paciente cultivado dos gêneros literários ou artísticos” e a “exasperada indagação formal e conceitual cujas premissas se enraízam (...)”

⁹ Entrevista com Ferreira Gullar, in Carlos Alberto M. Pereira e Heloísa Buarque de Hollanda, *Patrulhas ideológicas, marca registrada - arte e engajamento em debate*, São Paulo, Brasiliense, 1980, pp. 61-74.

¹⁰ Ambos os livros foram publicados pela editora Civilização Brasileira, do Rio de Janeiro.

na noção de arte pura”, Gullar indica uma terceira opção: “rejeitar os caminhos do isolamento artepurista ou das ficções fantasiosas para abordar a questão social da arte em termos de prática política”.

Em sua opinião, 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”. Para que o artista restabeleça seu poder de comunicação com o espectador, urge explorar a nossa própria realidade, revalorizar o cotidiano como palco do drama social. Criticando o poder do mercado de arte, o mecanismo de prêmios e prestígio que ele aciona, Gullar sentencia que a arte contemporânea “marchou inapelavelmente para o seu fim. (...) Ela está morta culturalmente”. A independência cada vez maior do artista levou-o a perder-se em formalismos ou manifestações mórbidas, o que resultou em seu afastamento das massas. No entanto, afirma, “a evolução histórica está a indicar que as formas de arte desligadas da massa não subsistirão”.

Outro ponto importante abordado por Gullar neste livro diz respeito à crescente internacionalização da arte, processo que ele via com bastante receio. Embora reconhecesse que estivéssemos vivendo em uma época de abertura ao contato com o exterior, ele alertava que “era importante estar armado de uma visão crítica a fim de que a assimilação de princípios e valores vindos de fora não implicasse a anulação ou entrave da consciência do intelectual com respeito à realidade nacional”. Servindo-se de um raciocínio semelhante ao de Mário de Andrade na época do movimento modernista, e que aplicou quando tratou da introdução do tachismo no Brasil, Gullar argumenta que “nos países em formação, as influências externas tendem, muitas vezes, a agir como fator de perturbação do processo formativo, introduzindo desvios e discrepâncias que só se dão devido à fragilidade do movimento cultural implantado”. Opondo o caráter universal do conhecimento

científico ao caráter específico dos produtos artísticos, ele introduz então uma questão que tratará com maior atenção em Vanguarda e Subdesenvolvimento - a relatividade da noção de modernidade. A seu ver, “seria ingênuo perseguir um nível de ‘modernidade’ equivalente ao das ‘vanguardas’ européias ou norte-americanas, uma vez que tais fenômenos se referem a realidades culturais específicas das quais não participamos com a mesma intensidade”.

Se em *Cultura posta em questão* a intenção de Gullar parecia ser a de clamar pelo engajamento do intelectual brasileiro na luta pela transformação do país, no segundo livro ele mostra-se mais didático, servindo-se de sua erudição para apresentar um amplo panorama histórico das origens e da evolução do fenômeno das vanguardas na Europa e no Brasil. A questão central do texto versa sobre a necessidade de se definir o que se entende por vanguarda no contexto da realidade brasileira. “Um conceito de ‘vanguarda’ estética, válido na Europa ou nos Estados Unidos”, questiona o autor logo na introdução, “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? Ao longo do texto, Gullar tentará provar que “a problemática da arte é uma parte da problemática geral da História em cada época, em cada sociedade” e que, portanto, as mudanças qualitativas que se dão no campo artístico são determinadas por fatos sociais mais profundos e mais complexos do que fatores puramente estilísticos.

O livro é repleto de críticas à arte concreta e ao tachismo, tendências que Gullar considera como os dois pólos opostos do fenômeno da arte pela arte: a objetividade antidialética (esquemática) e o irracionalismo radical (glorificação do acaso). Para ele, ambas as correntes consideram a arte como uma atividade desligada das questões sociais e têm como meta construir um mundo de valores autônomos. Enquanto os representantes do Indianismo e do Modernismo procuraram promover uma “barbarização da sofisticação

européia”, adequando-a às condições do país, concretistas e tachistas descartaram qualquer possibilidade de interpretação da realidade brasileira, almejando atingir uma equivalência cultural perfeita com a experiência dos países desenvolvidos. Contudo, sentencia o autor, “o processo de formação e desenvolvimento desses países não é idêntico [ao das nações subdesenvolvidas] e suas problemáticas respectivas diferem”. Portanto, “não tem sentido pretender levar às últimas conseqüências o formalismo vanguardista europeu, uma vez que se trata de uma problemática alheia à nossa realidade”.

Contrariando seu engajamento anterior em prol da arte abstrata, Gullar pregará agora a prioridade do conteúdo sobre a forma nas experiências artísticas. Dentro desse espírito, enaltecerá a pintura figurativa de um modernista como Di Cavalcanti, afirmando que *Cinco Moças de Guaratinguetá* “é uma obra que permanece, [pois] na sua visão satírica e terna a um tempo, nas suas cores rudes e sensuais, fala-nos de uma realidade, de uma época, de um mundo desaparecido. Esta é uma lição que devemos guardar. Um quadro tachista, por poder ser feito por qualquer pintor de qualquer parte do mundo - por não querer falar de nenhum homem específico nem de nenhum lugar - não fala simplesmente de coisa alguma. Enquanto isso, aquele quadro de Di Cavalcanti, que só podia ser pintado por um artista brasileiro, expressando uma experiência particular do homem Di Cavalcanti, alcança exatamente aquela universalidade que os concretistas e tachistas pensavam atingir pela eliminação do particular e do individual”.

Sobre o neoconcretismo, esboçará, em poucas linhas, uma interpretação que ele próprio renegaria posteriormente: a de que os artistas de tal movimento, buscavam, na década de 1960, uma aproximação entre arte e o mundo real. Em todo o livro, no entanto, Gullar não faz nenhuma menção aos artistas da vanguarda russa do início do século, cujo trabalho ele exaltara em escritos anteriores. Em sua análise do surgimento e desenvolvimento das

vanguardas européias, refere-se de passagem a Mondrian, mas apenas para ressaltar a necessidade de conhecimento prévio na apreciação de obras abstratas e negar que o distanciamento entre o grande público e as artes de vanguarda se deva a uma incapacidade do povo de apreender o significado daquelas obras. Sobre futuristas e dadaístas, aponta o extremo subjetivismo e a liberdade sem limites de seu trabalho, censurando sua “conformação com um marginalismo que se projeta para fora da história”. E a respeito de Kandinsky e de seu livro *Do espiritual na arte*, critica o caráter de crise e o tom de desespero que prevalece no texto, o que revela a seu ver, uma “visão estética aristocrática dentro da sociedade de massas”, que acredita que a arte é para os raros e que os artistas são homens espiritualmente iluminados. Gullar ataca também a filosofia idealista de Susanne Langer, que antes apreciava, por importar-se mais sobre o *como se diz* do que *o que se diz*.

Renegando com vigor os princípios vanguardistas, tanto formalistas quanto irracionistas, e a validade de uma linguagem internacional para a arte, Gullar sustenta que “o específico da obra de arte é o particular e, portanto, a experiência determinada, concreta, do mundo”. Ao artista cabe exprimir a realidade que ele vive, experimenta e conhece, amparado pelo método dialético, e não perder-se em subjetivismos e individualismos: Rejeitando o vanguardismo cosmopolita e alienante, que “admite a existência de um internacionalismo absoluto”, Gullar argumenta que “*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”. Nesse sentido, conclui, retomando a questão inicial do texto, “a definição da arte de vanguarda num país subdesenvolvido deverá surgir do exame das características sociais e culturais próprias a esse país e jamais da aceitação ou da transferência mecânica de um conceito de vanguarda válido nos países desenvolvidos”.

O abismo existente entre as idéias defendidas por Gullar quando de sua participação no movimento neoconcreto e após seu conhecimento do marxismo e seu engajamento em prol de uma cultura popular é evidente. Não nos cabe, porém, emitir julgamentos de valor sobre a evolução de seu trabalho enquanto crítico de arte. Acreditamos ser mais relevante apontar o quanto a conjuntura política do país, tanto nos anos que antecederam ao golpe militar (durante o governo João Goulart), quanto nos que o sucederam (antes da decretação do AI-5), incitava a produção de discursos radicais em todas as áreas do saber. Nesse período, a conversão do intelectual à militância estava na ordem do dia e a relação entre arte e sociedade ocupava lugar de destaque no debate teórico.

Se a rápida passagem de João Goulart pela presidência da República favoreceu o contato direto do artista com a problemática social de seu tempo, a implantação da ditadura militar levou-o a um questionamento profundo de sua função dentro da sociedade. Em ambos os momentos criticou-se o isolamento do intelectual e do artista pois acreditava-se que a arte poderia desempenhar um papel efetivo de conscientização social. Para tanto, era necessário fazê-la alcançar um maior número de pessoas. Há de se ressaltar, contudo, que se no período pré-64 buscava-se forjar 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 (vide o *Anteprojeto do Manifesto do CPC*, redigido por Carlos Estevam Martins em março de 1962), no período pós-64, a jovem vanguarda emergente, tomando como fonte de inspiração a estética pop, conciliava seu interesse por questões políticas a um profundo anseio de experimentação e de questionamento das convenções artísticas. A retomada da figuração e a preocupação com o poder de comunicação da obra não ocorreu aqui em detrimento da expressão.

Ferreira Gullar, no entanto, não permaneceu indiferente ao trabalho da jovem vanguarda neo-figurativa brasileira. Embora reconhecesse o caráter internacionalista desse retorno à figuração, assim como sua relação direta com a *pop art* norte-americana e o novo realismo europeu, acreditava que a assimilação da estética *pop* no Brasil não se dera de forma passiva, pois o caráter figurativo do novo movimento favorecera sua adequação ao solo nacional. A *pop art*, a seu ver, era uma linguagem da qual se serviram os artistas brasileiros para protestar contra a situação política do país. Analisando a importância da exposição *Opinião 65*, em artigo publicado na *Revista Civilização Brasileira*, ele reconheceu tratar-se de um movimento internacional mas ressaltou que “uma arte como esta, que se funda na opinião, na crítica, difere fundamentalmente de uma arte apenas formal, estética, abstrata, cujo suporte comum é a problemática interna de sua linguagem. (...) Os problemas da linguagem pictórica são preocupação de uma minoria, mas a guerra, o sexo, a moral, a fome, a liberdade, são problemas de todos os seres humanos. Essa internacionalização é legítima”.¹¹

Problemas do tipo morte da cultura, funções atuais da arte, nacionalismo e internacionalismo artísticos, expressão popular, subdesenvolvimento, entre outros, estiveram, portanto, igualmente no centro da produção de diversos artistas plásticos de vanguarda atuantes no período. Cabe aqui destacar ainda o quanto as indagações de Gullar continuavam a atrair a atenção de Hélio Oiticica. Em texto publicado no catálogo da mostra *Nova objetividade brasileira*, realizada em 1967, Oiticica defende abertamente as proposições mais recentes do poeta maranhense, afirmando 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”: “O que Gullar chama de participação é, no fundo, essa

¹¹ Ferreira Gullar, “Opinião 65”, *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, ano 1, nº 4, setembro de 1965, pp. 221-225.

necessidade de uma participação total do poeta, do intelectual em geral, nos acontecimentos e nos problemas do mundo. (...) Quer ele que (...) o artista seja um ser social, criador não só de obras mas modificador também de consciências (no sentido amplo, coletivo), que colabore ele nessa revolução transformadora, longa e penosa, mas que algum dia terá atingido o seu fim - que o artista 'participe' enfim da sua época e de seu povo".¹²

Anos mais tarde, porém, Gullar não hesitaria em apontar os erros e acertos de sua experiência junto ao CPC e em valorizar o compromisso formal, com a qualidade de sua obra, de todo artista. Hoje, afirma em 1979, "é fácil se ter uma visão crítica daquela experiência. (...) E a coisa principal que houve ali como erro, é que o CPC, em função de levar a cultura ao povo, simplificou ou subestimou a preocupação com a qualidade artística, literária, do que ele realizava. Então, quer dizer, a experiência mostrou que o sacrifício dessas qualidades - que foi feito em função de buscar uma comunicação mais rápida, mais direta e mais ampla - não deu muito resultado porque, ao mesmo tempo que do ponto de vista literário a coisa produzida não tinha uma alta qualidade, o público ao qual a gente se dirigia (o público que a gente pretendia atingir) não foi atingido. Então se prejudicou uma coisa em função de se conseguir uma outra que não se conseguiu".¹³

Entretanto, em depoimentos posteriores, ele jamais esconderia seu profundo descontentamento com o rumo tomado pela arte na sociedade contemporânea, criticando a busca incessante do novo pelo novo: "Eu já discordei, numa certa época, da posição da Escola de Frankfurt. Até escrevi ensaios mais otimistas com relação à cultura de massa. Eu reconheço que ela tem aspectos positivos, como a difusão da informação. Agora, quando se trata do problema da valorização da arte, dos valores artísticos, há uma grande

¹² Hélio Oiticica, "Esquema Geral da Nova Objetividade", in Idem, *Aspiro ao grande labirinto*, Rio de Janeiro, Rocco, 1986, pp. 94-96.

¹³ Entrevista com Ferreira Gullar, in Carlos Alberto M. Pereira e Heloísa Buarque de Hollanda, *op. cit.*

defasagem. Isso explica um pouco também essa coisa da arte que está aí, desse experimentalismo sem limite. Se você fizer uma exposição de gravura ninguém toma conhecimento, mas se você ficar nu no museu, é notícia. Você manda para a galeria um tubarão cortado ao meio e todo mundo fala de você, mas se pegar e pintar um quadro, não chama a atenção. Para a mídia, pouco importa o valor intrínseco da obra, mas sim se ela é notícia ou não”.¹⁴

¹⁴ Entrevista com Ferreira Gullar, *Cadernos de Literatura Brasileira: Ferreira Gullar*, Instituto Moreira Salles, nº 6, setembro de 1998, s. p.