

UNIVERSIDADE DO GRANDE RIO – “PROF. JOSÉ DE SOUZA HERDY”
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
ESCOLA DE CÊNCIAS, EDUCAÇÃO, ARTES, LETRAS E HUMANIDADES
Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes - PPGHCA
Mestrado Acadêmico em Humanidades, Culturas e Artes

Gisele Nunes Paz Vieira

IMAGIN-ARTE
A IMAGEM ESCRITA NA POESIA DE FERREIRA GULLAR

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Humanidades, Culturas e Artes da Universidade do Grande Rio - “Prof. José de Souza Herdy” - UNIGRANRIO

Área de concentração:
Educação, Cultura e Linguagens

Orientador: Prof. Dr. Idemburgo Frazão

Duque de Caxias - RJ

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE/BIBLIOTECA - UNIGRANRIO

V657i Vieira, Gisele Nunes Paz.

Imagin-arte: a imagem escrita na poesia de Ferreira Gullar / Gisele Nunes Paz Vieira.- Duque de Caxias, 2018.

151 f. : il. .; 30 cm.

Dissertação (mestrado em Humanidades, Culturas e Artes) – Universidade do Grande Rio “Prof. José de Souza Herdy”, Escola de Educação, Ciências, Letras, Artes e Humanidades, 2018.
“Orientador: Profº. Drº. Idemburgo Pereira Frazão Felix”.

Bibliografia: f. 146-151.

1. Educação. 2. Concretismo. 3. Gullar, Ferreira, 1930-2016 - Crítica e interpretação. 4. Poesia brasileira. 5. Neoconcretismo. I. Félix Idemburgo Pereira Frazão. II. Universidade do Grande Rio “Prof. José de Souza Herdy”. III. Título.

CDD – 370

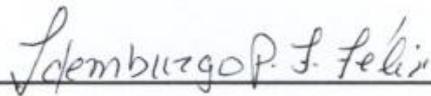
Gisele Nunes Paz Vieira

Imagin-arte: a imagem escrita na poesia de Ferreira Gullar.

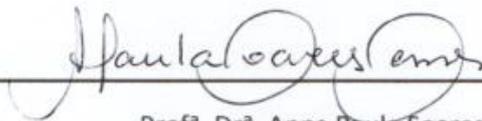
Exemplar apresentado para avaliação pela banca examinadora em

28/02/2018

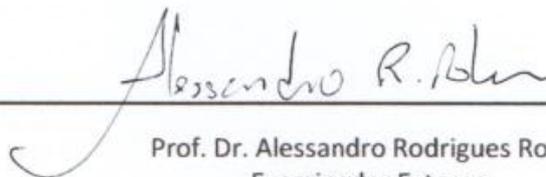
Aprovado pela banca examinadora:



Prof. Dr. Idemburgo Pereira Frazão Felix
Orientador
UNIGRANRIO



Profª. Drª. Anna Paula Soares Lemos
Examinador Interno
UNIGRANRIO



Prof. Dr. Alessandro Rodrigues Rocha
Examinador Externo
CATEDRAL DA UNESCO/PUC

AGRADECIMENTOS

A ideia de uma tarefa concluída enche de júbilo o coração, entretanto esse foi apenas o primeiro passo na direção de voos mais altos.

Agradeço, em primeiro lugar, ao meu orientador Prof. Idemburgo Frazão, por ter me instigado a partir para novos voos. Voos que me proporcionaram a oportunidade de ter um contato mais profundo com a poesia e desvendar um universo novo em relação às imagens. Agradecer a todas as suas valiosas dicas e por ter estado sempre disponível com interesse e bom ânimo para ouvir minhas ideias mais malucas.

Gostaria de poder agradecer ao próprio Ferreira Gullar, pois a força de sua poesia e de sua história pessoal me estimularam nos momentos de maior dificuldade. Pena nosso querido poeta nos ter deixado, assim sem mais nem menos, sou grata pela oportunidade de conhecê-lo pessoalmente, mesmo que brevemente.

Agradeço, a minha pequena e amorosa família, a meu querido esposo por ser meu parceiro em mais essa empreitada, por ter me dado o apoio necessário e por nunca me deixar esquecer de que eu era capaz, a minha filha por sua compreensão durante as inúmeras vezes em que não pôde desfrutar de minha companhia em toda sua plenitude. O meu amor por vocês é imenso.

Aos professores Alessandro Rodrigues Rocha e Anna Paula Lemos por dedicarem um tempo precioso à leitura de minha dissertação e por aceitarem fazer parte da minha banca de defesa.

Agradeço também a minha querida amiga Prof^a Manuela Medeiros por tão gentilmente aceitar revisar este trabalho.

A CAPES, pelo apoio financeiro durante a elaboração dessa dissertação.

Agradeço todos os colegas de trabalho e superiores da UFRJ por terem compreendido esse momento e por terem torcido pelo meu sucesso.

Por fim, agradeço a todos que direta, ou indiretamente, me ajudaram nesse processo, a vocês dedico o presente trabalho.

...então ele disse
o que disse
sem saber o que dizia?
então ele o sabia sem sabê-lo?
então só soube ao dizê-lo?
Ou porque se já o soubesse
não o diria?
é que só o que não se sabe é poesia?

(Ferreira Gullar)

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo investigar as estratégias poéticas utilizadas por Ferreira Gullar, identificando suas experiências com a linguagem e de que maneira a imagem poética se revela através de sua escrita. A questão da imagem na poesia será o fio condutor desta dissertação, cuja fundamentação teórica se apoia em um leque de autores no âmbito da literatura, filosofia, estética e história da arte a fim de possibilitar uma reflexão crítica sobre o objeto pesquisado à luz das teorias existentes. A poesia moderna se caracteriza pela imbricação entre linguagens visuais e escritas, o diálogo entre verbo e imagem permite a ampliação das fronteiras que limitam as poéticas em sua expressão. Segundo Gullar, a linguagem poética nasce com o poema, de modo que o poeta é o “recriador” da linguagem existente, um manipulador do sistema de símbolos, códigos e sinais como forma de expressão, cabe a ele vencer a estagnação da linguagem e torná-la capaz de expressar as experiências vividas. Gullar travou com a palavra uma luta particular, entretanto sempre foi movido pelo espanto, a palavra foi, ao mesmo tempo, sua principal aliada e seu maior embaraço, porém, se tornou o elemento essencial para apreender o real e materializar as imagens de seu universo particular.

PALAVRAS-CHAVE: Imagem poética, Ferreira Gullar, Concretismo, Poesia, Neoconcretismo, Linguagem.

ABSTRACT

This dissertation aims to investigate the poetic strategies used by Ferreira Gullar, to identify his experiences with the language and how the poetic image is revealed through his writing. The issue of image in poetry will be the main point of this dissertation, whose theoretical foundation is based on a range of authors in the scope of literature, philosophy, aesthetics and art history in order to enable a critical reflection on the object searched in the light of existing theories. Modern poetry is characterized by the fusion between visual and written languages, the dialogue between verb and image allows the expansion of borders that limit poetic expression. According to Gullar, poetic language is born with the poem, so that the poet is the "re-creator" of the existing language, a manipulator of the system of symbols, codes and signs as a form of expression, it is up to him to overcome the stagnation of language and make it capable of expressing the lived experiences. Gullar struggled with a private war against the word, though it was always moved by astonishment, the word was, at the same time, his main ally and its greatest embarrassment, but it became the essential element to apprehend the reality and materialize the images of his own particular universe.

KEY WORDS: Poetic image, Ferreira Gullar, Concretism, Poetry, Neoconcretism, Language.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Capa criada por Ferreira Gullar para o livro <i>O Formigueiro</i>	16
Figura 2. Páginas 8 e 9 do livro <i>Bananas podres</i>	17
Figura 3. Recorte de jornal em Cadernos de Literatura Brasileira nº 6.	21
Figura 4. Página 1 do SDJB, 9 de janeiro de 1960.....	25
Figura 5. IL. xx. SDJB. Página 4-5, 22 de março de 1959.....	55
Figura 6. Poema de Augusto de Campos (1957).....	63
Figura 7. Esquema do Livro-poema <i>Fruta</i> de Ferreira Gullar	85
Figura 8. <i>Isto não é um cachimbo</i> (1968), de Magritte da série A traição das imagens (1928/29)	88
Figura 9. Páginas de <i>O formigueiro</i>	96
Figura 10. Desenho esquemático do segundo livro-poema <i>faina</i> (1957).....	110
Figura 11. Foto do segundo livro-poema <i>faina</i> (1957).....	115
Figura 12. Foto do Poema <i>girassol</i>	115
Figura 13. Foto do Poema <i>vai e vem</i> de José Lino Grünewald	116
Figura 14. Foto do Poema <i>beba coca cola</i> de Décio Pignatari.....	122
Figura 15. Foto do livro-poema <i>fruta</i> de Ferreira Gullar	126
Figura 16. Esquema ilustrativo da obra <i>Bicho</i> de Lygia Clark.....	126
Figura 17. Foto do poema-objeto <i>Ara</i> de Ferreira Gullar.....	129
Figura 18. Foto do poema-objeto <i>Lembra</i> de Ferreira Gullar	130
Figura 19. Foto do poema-objeto <i>Pássaro</i> de Ferreira Gullar.....	132
Figura 20. Foto do poema-objeto <i>Pássaro</i> de Ferreira Gullar.....	133
Figura 21. Foto do <i>Poema enterrado</i> de Ferreira Gullar.....	133
Figura 22. Esquema construtivo do <i>Poema enterrado</i> de Ferreira Gullar.....	134
Figura 23. Esquema construtivo do <i>Poema enterrado</i> de Ferreira Gullar	135
Figura 24. Trecho do <i>Poema suio</i> de Ferreira Gullar	135

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1.....	13
1 DA VERTIGEM À LINGUAGEM.....	13
1.1 A surpresa após o espanto: os poetas não estão mortos	18
1.2 E o verbo se fez poesia.....	20
1.2 Fazer arte ou fazer política?.....	27
1.4 Rabo de foguete – poesia, memória e exílio	41
1.5 Poema Sujo, a alquimia final.....	44
CAPÍTULO 2.....	49
2 SOBRE ARTE, SOBRE POESIA.....	49
2.1 Das galerias para as bancas de jornal	53
2.2 SDJB: Um espaço para pensar a arte	57
2.3 A direção do olhar	64
2.4 As Vanguardas: novos caminhos à expressão estética.....	66
2.5 Vanguarda, subdesenvolvimento e os ideais modernos	69
2.6 O Concretismo e o Neoconcretismo - as pontas de lança na “geleia geral brasileira”	77
CAPÍTULO 3.....	95
3 A IMAGEM, OU O AVESSO DA PALAVRA.....	95
3.1 O instante do poema.....	98
3.2 A evolução e a revolução da forma.....	105
3.3 Imagens e palavras	112
3.4 O avesso da palavra - liberdade nos domínios extraverbais.....	117
3.5 O encontro de materialidades e a dimensão estética da poesia	124
CONSIDERAÇÕES FINAIS	138
Referências bibliográficas	146

INTRODUÇÃO

Poesia é imagem?

Eis a questão que norteia esta pesquisa, encontrar na poesia *gullariana* a “imagem escrita” que diz o que não pode ser dito e transforma a linguagem prosaica em poesia, resgatando a palavra dos efeitos limitadores e lógicos da sintaxe usual.

Para o poeta Ferreira Gullar, o tempo da poesia é o tempo da linguagem. “Era como se a linguagem não existisse antes do poema: a feitura do poema seria a invenção da própria linguagem, que nasceria com ele, nova, sem passado” (GULLAR, 2015, p. 28).

Assim como a linguagem poética de Gullar nasce à medida que o poema vai sendo elaborado, ou seja, brotam linguagem e palavra simultaneamente, a ideia dessa pesquisa foi se esboçando, ganhando corpo, volume e se transformando em algo concreto ao mesmo tempo em que fui descobrindo o escritor, o poeta, o crítico, e o grande artista que se revelou para mim, Ferreira Gullar.

Na poesia palavra e imagem se completam, aquela, ora se traduz em imagens e esta, ora em palavras que se materializam na página em branco do papel em completa sintonia. Barthes reflete, em seu ensaio *A retórica da imagem*, que as imagens podem até ser consideradas um sistema muito inferior em relação à língua, e ao mesmo tempo possuir uma riqueza indizível que não se esgota a partir do seu significado analógico (BARTHES, 1984, p.27).

Designer por formação e paixão, recentemente me envolvi com o ensino da arte e descobri um novo universo de experimentações e possibilidades. Digo que minha vida profissional foi desenhada graficamente e povoada desde sempre por imagens. Imagens de todos os tipos: gráficas, artísticas, eruditas, populares e agora meu universo foi acrescido por imagens poéticas. Portanto, tudo que permeia o conjunto das artes visuais, sobretudo, o que diz respeito à linguagem, seja ela visual ou escrita me desperta profundo interesse.

Encontrei na obra de Gullar, especialmente na sua produção concreta e neoconcreta, um vasto campo de pesquisa onde é possível traçar um paralelo e estabelecer diálogos possíveis entre literatura e artes visuais. Sua poesia se traduz em elementos ao mesmo tempo verbais e plásticos, uma vez que rompe a linearidade do discurso e elabora uma nova sintaxe, sem, contudo perder o lirismo e a qualidade literária.

No tocante às experiências no campo da linguagem poética, seu engajamento político e sua inquietação artística se mostraram responsáveis por inovadoras formas de escrever poesia. Seu protagonismo no universo artístico e cultural brasileiro, aliado a uma visão crítica,

influenciaram e ainda influenciam além da literatura outros campos das artes plásticas e da música.

Logo, conhecer mais profundamente a obra deste grande artista e sua personalidade singular foi determinante para que surgisse a vontade de explorar seus escritos e analisar sob o viés filosófico, histórico, literário e artístico a materialidade de seus poemas.

Foucault em seu célebre livro *Isto não é um cachimbo*, aponta para a supremacia da imagem sobre o discurso. Na análise que faz das obras do pintor René Magritte, o autor chama atenção exatamente para a relação dialógica e para o jogo entre palavra (título da obra) e a imagem desta. E cita o próprio artista para explicitar a imbricação entre ambas: "Às vezes o nome de um objeto substitui uma imagem. Uma palavra pode tomar o lugar de um objeto na realidade. Uma imagem pode tomar o lugar de uma palavra numa proposição" (MAGRITTE, 1928, apud, FOUCAULT, 1973, p. 18).

O aforismo que sugere a obra de Magritte nos leva a refletir sobre o estatuto das imagens que estariam para além de uma simples representação ou uma analogia. Imagens visuais e verbais, as quais no discurso poético assumem outra dimensão além das coisas que o senso comum indica.

Nesse sentido se espera observar possíveis diálogos entre palavras e imagens pesquisando conceitos que aparecem nas poesias de Ferreira Gullar como: sintaxe visual, não objeto, livro-poema e livro-objeto e compreender de que maneira sua poesia se traduz em imagens plásticas. E ainda problematizar sobre as imagens poéticas na obra *gullariana* e refletir como sua escrita pode anular os efeitos enfadonhos do discurso tradicional, sem contudo, abandonar a palavra, fazendo com que esta transcenda o sentido prosaico e assuma a dimensão poética.

Alfredo Bosi, em seu livro *O Ser e o Tempo da Poesia*, examina a linguagem poética e entende a "imagem no poema" como sendo "uma palavra articulada", ou ainda uma cadeia verbal, sonora e ressonante que compõem esse código, "um sistema construído para fixar experiências de coisas, pessoas ou situações" (BOSI, 1977, p. 20).

As muitas faces de José Ribamar Ferreira, suas estratégias poéticas na busca pelo "novo", o experimentalismo e o diálogo entre metáforas e imagens pontuam sua obra que se traduz em um constante renovar-se. Logo pesquisar e refletir sobre sua poesia é refletir sobre a própria linguagem artística e suas infinitas possibilidades na recriação da realidade.

Analisar suas estratégias poéticas, desde o abandono de sua formação parnasiana às experimentações concretas e neoconcretas, é passar pelos mesmos caminhos que o poeta percorreu até encontrar a poesia ainda em sua cidade natal, São Luiz; é encantar-se com o

estranhamento provocado pela poesia moderna quando de sua chegada ao Rio de Janeiro e é, acima de tudo, assimilar suas experimentações poéticas até a “implosão” da linguagem em *A Luta Corporal*, que deu início ao movimento concreto e na sequência ao neoconcretismo. Enfim, dissertar sobre sua obra é ao mesmo tempo impregnar-se de sua própria história.

Esta dissertação está dividida de modo a contemplar as várias fases percorridas pelo artista na consolidação de sua obra poética. A leitura minuciosa do vasto material sobre sua vida e obra dispersos entre ensaios, entrevistas, biografias e autobiografias, foram reunidos no primeiro capítulo, que conta com os mais significativos eventos que marcaram sua trajetória e definiram sua carreira literária. Os fatos e acontecimentos não estão expostos cronologicamente, todavia vinculados às suas experiências literárias e às descobertas poéticas.

Gullar sempre foi afeito a rupturas, apesar de seu racionalismo e pragmatismo, participou das problemáticas políticas e sociais assim como das experiências formais mais ortodoxas, porém, nunca desconsiderou as questões existenciais que encharcam de lirismo não somente sua poesia, mas a grande maioria de seus escritos. O próprio autor é fonte e objeto de nossa pesquisa, no entanto, a proposta não é analisar toda sua obra, mas sim, pinçar do vasto universo *gullariano* alguns poemas que podem caracterizar as muitas fases do poeta, e por meio da análise de seus escritos refletir sobre a relação verbo-imagem e observar como o artista enfrenta as questões formais, estéticas e simbólicas que surgem ao longo de sua trajetória artística e literária.

Ribamar Ferreira iniciou sua trajetória, ainda menino, quando descobriu a poesia nas gramáticas escolares. Em seus primeiros contatos com a poesia moderna, causou-lhe certo estranhamento os versos de Carlos Drummond Andrade: “ponho-me a escrever teu nome/com letras de macarrão/no prato, a sopa esfria...” (GULLAR, 2012/2013, p. 43), conquanto veio-lhe o desejo de “cantar” a vida e com ele a convicção de que para tanto se tornaria poeta.

A saída de São Luís e a chegada ao Rio de Janeiro, a influência das vanguardas europeias e a publicação de seu primeiro livro: *Um pouco acima do chão*, foram acontecimentos que forjaram o intelectual Ferreira Gullar e definiram o curso de sua obra. Protagonizou inúmeros momentos importantes no cenário político e cultural brasileiro, foi um personagem atuante e nunca se omitiu em opinar sobre assuntos polêmicos e inquietantes. Seu aguçado senso crítico e sua personalidade sensível às questões sociais fizeram com que se engajasse na vida política e cultural da cidade, fato que mais tarde o levaria à clandestinidade e em seguida ao exílio.

Neste contexto, o engajamento político acontece a partir de sua entrada para o CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes), onde salta das

experimentações vanguardistas aos romances de cordel e escreve peças e artigos de cunho político e social.

As muitas faces do poeta Ferreira Gullar aparecem também neste capítulo. Seus primeiros embates com a linguagem discursiva até sua “implosão” ao final do livro *Luta corporal*; as experimentações concretas; o contato com o grupo paulista: os irmãos Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari; o rompimento com os concretistas; o período neoconcreto e os poemas engajados do poeta militante.

No segundo capítulo, as vanguardas europeias apontam novos caminhos para a poesia moderna e provocam uma renovação estética e cultural no Brasil.

Seguindo os passos de grandes poetas como: Apollinaire, Baudelaire e André Breton que não se furtaram em refletir e opinar sobre arte, Gullar teorizou sobre as mais variadas linguagens artísticas, e em inúmeros artigos publicados no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB)*, interpretou toda a complexidade das vanguardas aliando um apurado senso estético ao profundo conhecimento teórico e prático no campo da arte e da literatura. Ao mesmo tempo em que vivenciou com entusiasmo e paixão as experiências da vanguarda artística brasileira, experimentou uma posição crítica privilegiada para entender o cenário estético que se inaugurava.

Ainda neste capítulo, o Concretismo surge na literatura brasileira como corrente de vanguarda e propõe um novo conceito para linguagem poética. Esse movimento viveu intensamente o processo de modernização do país e todos os impasses ideológicos e poéticos implicados nestas novas descobertas.

O terceiro capítulo concentra o eixo principal da pesquisa, intenta-se perceber como se opera a diluição das fronteiras entre palavras e imagens na linguagem poética de Gullar em sua fase mais experimental (concretismo e neoconcretismo). Observando de que maneira sua poesia se traduz em imagens, será possível encontrar a palavra poética em toda sua plenitude, ora sendo discurso e no momento seguinte se desconstruindo para relacionar-se com a página em branco, transfigurando-se para trazer um novo sentido ao verbo. Transformando a interação do leitor em mais do que uma experiência literária, em uma experiência estética.

O discurso poético traz um grande desafio ao poeta: encontrar a imagem presente nas coisas sem o impedimento do sentido cotidiano e comum que a palavra impõe ao nomear seres e coisas. Ou seja, o poeta é o alquimista que eleva o signo/verbo à condição abstrata e ao mesmo tempo concreta.

CAPÍTULO 1

1 DA VERTIGEM À LINGUAGEM

O jogo poético entre palavras e imagens na obra de Ferreira Gullar vai muito além das questões literárias. A virada linguística que caracteriza a poesia moderna, sobretudo a partir da década de 1950, imprime à sua obra o status de uma experiência estética que une forma e conteúdo e inaugura um novo significado para a experiência visual e poética.

A experiência visual é uma prática singular, uma troca particular e única entre o espectador e o objeto de contemplação. Para o filósofo francês Didi-Huberman, o ato de ver é “inquietar o ver...é sempre uma operação de sujeito, portanto, uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.77).

Desse modo, nos poemas de Gullar palavra e imagem têm a mesma substância, se aglutinam à perfeição para sublimar os modos tradicionais de leitura e levar o espectador a mais do que ler, a ver a poesia.

Poeta, ensaísta, cronista, crítico de arte e importante teórico dos movimentos concreto e neoconcreto, Ferreira Gullar é um autor essencial para se compreender a poesia e a arte contemporânea brasileira. Reconhecidamente um dos maiores poetas brasileiros, Gullar possui uma extensa e importante obra literária, crítica e artística, que pode ser conferida por meio de inúmeros ensaios, artigos, livros, entrevistas, biografias e autobiografias.

Foi um intelectual atuante e aos oitenta e quatro anos começou uma “nova aventura”, desde 2014 ocupava a cadeira de número trinta e sete da *Academia Brasileira de Letras*. Um dos seus últimos trabalhos foi como colunista do jornal *Folha de São Paulo*, onde discutia temas que iam de política a artes plásticas. Assinou sua última coluna no leito do hospital pouco antes de falecer e profetizou que a linguagem artística caminhava para mais uma transformação: “Mas, assim como no Renascimento, surgiu uma nova linguagem artística que mudou a história da arte. Assim, não custa nada imaginar que, em função das novas tecnologias, uma nova arte esteja para nascer” (GULLAR, 2016).

O encontro entre verbo e imagem foi um acontecimento ímpar na arte brasileira, segundo Aracy Amaral não se pode falar sobre concretismo e neoconcretismo sem olhar para sua poesia, que “extrapola os limites da linguagem verbal para invadir o terreno das artes visuais” (AMARAL, 1997, p. 339). Em vista disso, compreender o que aconteceu na esfera literária é um caminho seguro para se entender também as vanguardas brasileiras.

Para o poeta, a linguagem visual assim como a verbal são maneiras de expressar experiências vividas. Afirma que a principal missão da poesia no mundo moderno é se voltar para as questões e “perplexidades” humanas. Para expressar as “perplexidades” humanas Gullar fazia da sintaxe verbal seu principal instrumento. Entretanto, o elemento principal do discurso, se revelou o maior e mais importante embaraço a ser desfeito na poesia moderna, “[...] me dei conta de que a grande dificuldade residia na própria estrutura discursiva da linguagem, que me obrigava a traçar a complexidade da experiência” (GULLAR, 2015, p. 32).

Sua busca por uma linguagem que subvertesse a lógica do discurso deu início a uma série de experimentações, que tiveram por base uma sólida fundamentação teórica acerca de questões sobre o universo da arte contemporânea brasileira e uma aguçada percepção do novo cenário estético que surgia motivado pelas vanguardas internacionais e pelo modernismo brasileiro.

Para Gullar, o poeta depende da linguagem existente, de modo que ele não é o inventor dessa, mas um “recriador” de seus aspectos formais. Ou seja, o poeta é um manipulador do sistema de símbolos, códigos e sinais como forma de expressão. E a poesia é uma maneira de falar do mundo, dos problemas, das lutas e das incertezas do ser humano. Ao poeta cabe o esforço de encontrar a melhor forma, a “linguagem mais rica e mais ampla possível” para expressar essas experiências (GULLAR, 2015, p. 79).

Por vezes desconexa, a linguagem poética pode se apresentar em imagens fragmentadas, do lirismo metrificado às formas livres da poesia contemporânea, o trabalho do poeta é vencer a estagnação da linguagem e torná-la capaz de expressar as complexas experiências humanas.

Em seu fazer poético, Gullar materializava a escrita em imagem e explorava recursos gráficos, espaciais, tipográficos, a fim de tentar registrar visualmente sua escrita. Na aproximação com a imagem que a poesia moderna suscita a sintaxe discursiva cede espaço à forma visual. O poeta estabelece uma relação dialógica entre o texto visível e o não visível, a imagem se forma a partir da relação do leitor com o poema e passa a fazer parte deste com a intenção de traduzir toda a complexidade do ato criador.

O poeta, na verdade, é tomado por cada fenômeno, que é um espanto para ele, e tenta entender, mas sem criar um sistema. Ele resolve cada problema ali. Se há um sistema, ele desconhece a coerência do sistema. É um sistema aberto, e ele não está preocupado em que seja fechado, ele não está preocupado com a coerência. Ele está preocupado em responder a cada momento, a cada espanto que a vida propõe (GULLAR, 2001, p. 238).

Para Didi-Huberman, o ato de ver não é unilateral, ou seja, pressupõe um intercâmbio, e cada coisa a ver, por mais óbvia, possui a “inelutável mobilidade do visível” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 33). Sendo assim, o que se observa na obra *gullariana* é que a apreensão sensorial supera sempre a visualidade absoluta (a experiência supera o conceito) e o poeta concebe a poesia como um exercício fenomenológico que vai além da materialidade objetiva do ato de ver/ler.

Inspiração ou trabalho, construção que se dá por meio de árdua procura pela melhor forma de expressão poética ou a surpresa diante de um fato ou acontecimento, enfim como nasce um poema?

João Cabral de Melo Neto, em um texto publicado na *Revista Brasileira de Poesia* (1956), se refere à criação poética como um ato “íntimo e solitário” e divide os poetas em duas categorias: aqueles para os quais a poesia é uma árdua busca pontuada por muitos fracassos e algumas vitórias, e outros para quem a poesia apenas se materializa, rompe, explode e ele o poeta, passivamente, registra essa explosão.

A composição que para uns é o ato de aprisionar a poesia no poema e para outros o de elaborar a poesia em poema; que para uns é o momento inexplicável de um achado e para outros as horas enormes de procura [...] O ato do poema é um ato íntimo, solitário, que se passa sem testemunhas (MELO, 1956, apud. TELES, 2012, p. 526).

Para Gullar, o poema nasce do “espanto”, “o estado de perplexidade em que subitamente me encontro, seja por que motivo for” (GULLAR, 2015, p. 64). Entretanto esse espanto somente se materializava por meio de “um jogo de tentativas e erros... provisórias certezas” (GULLAR, 2015, p. 24), de um trabalho árduo, não obstante prazeroso de descobrir a linguagem capaz de libertar a palavra do discurso e aprisioná-la na poesia.

O entrelaçamento de linguagens visuais e escritas configura o caráter multissensorial da poesia moderna. Gullar nesse sentido carrega sua poesia de elementos estéticos que se configuram para além da visualidade e dos significados clássicos que encerram a palavra escrita. Logo, o diálogo entre verbo e imagem alarga as fronteiras das criações poéticas, antes limitadas em sua expressão e aprisionadas pela sintaxe discursiva.

O Formigueiro, primeiro poema concreto de Gullar que será examinado nos capítulos subsequente, é um exemplo dessa relação dialógica entre palavras e imagens. O poema abre espaço para reflexão e para a observação de poéticas que se constroem pela visualidade. Nele o poeta desconsidera a linearidade do discurso e desorganiza a sintaxe usual para acentuar a

forma visual e a “relação fisiognômica entre as letras e a coisa nomeada” (GULLAR, 2015, p. 4), organizando um jogo quase lúdico entre palavras e letras que remetem a formigas passeando pelas páginas tal qual em um formigueiro.

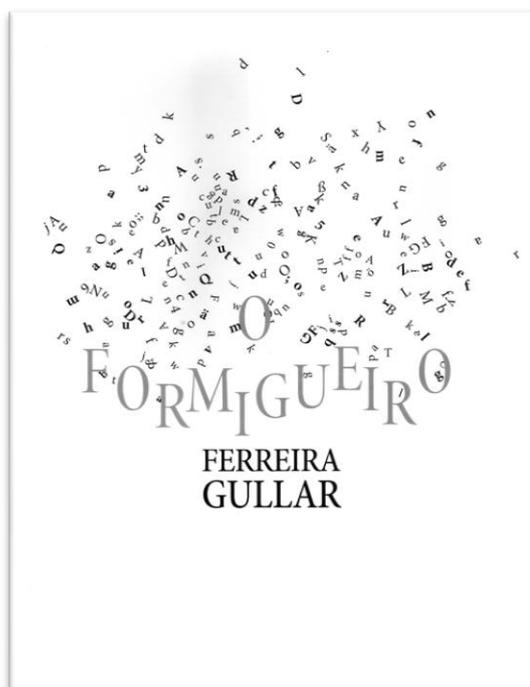


Figura 1 - Capa criada por Ferreira Gullar para o livro *O Formigueiro* (Edição comemorativa lançada em 2015)

Do experimentalismo vanguardista, surgem os livros-poema e os livros-objeto que tratam as páginas como um elemento estrutural do poema. Nestes, vincos, dobras, recortes e espaços vazios exigem a participação efetiva do leitor que supõe a simultaneidade do ver, do ler e do tocar. Esses objetos literários subvertem a lógica do discurso que modifica o tempo de leitura, a poesia ganha um novo sentido, um sentido de experiência lúdica e estética.

Observar a multiplicidade de recursos utilizados pelo artista em sua poética é estar disponível para descobrir o inusitado. “O poema é uma grande aventura de como fazer... a página está em branco e isso significa que todas as probabilidades estão abertas, são infinitas” (GULLAR, 2013).

A obra de Gullar é marcada pela diversidade, procuramos, portanto nesta dissertação, colher um pouco dessa multiplicidade utilizando em nossas análises obras de várias fases do autor. Cada uma destas fases possui sua peculiaridade, entretanto, uma característica que parece ser intrínseca a toda sua obra é a questão do tempo e da memória. Elementos familiares e lembranças de vida são lugares comuns e surgem de forma recorrente em sua poesia, como no trecho do poema *Bananas Podres* (do livro *Na vertigem do dia*): “Os seus risos e vozes lembro-os sem ouvi-los, mas o perfume daquelas frutas que feito um relâmpago desceu na

minha carne e ali ficou, parado, esse de vez em quando volta a esplender (GULLAR, 2011, p. 38).

No poema a transitoriedade e a finitude, temas sempre tão presentes na obra de Gullar, são representadas por frutas em decomposição. As frutas em putrefação são imagens que simbolizam a inexorabilidade do tempo e o movimento da vida.

Relançados, em 2011, em uma edição ilustrada e com encadernação impecável, os cinco poemas *Bananas Podres* revelam aos leitores o memorialismo que, invariavelmente, permeia suas obras. As imagens poéticas apresentam uma São Luís de tempos idos, ilustram a geografia e contam a história da cidade através de ruas, casas, quitandas e personagens que integram o cotidiano local. O cheiro, as cores e a emoção de um tempo que ficou para trás estão impressos numa caligrafia manuscrita, singela, despreziosa, quase como se fosse um rascunho, que ganha o reforço de ilustrações e colagens do próprio autor, contribuindo para intensificar a noção de lapso temporal.

As colagens que ilustram a publicação são recortes dos jornais onde Gullar limpava seus pincéis. O tom amarronzado, típico, que surge da mistura aleatória de cores trouxe-lhe a lembrança das cascas de bananas muito maduras quase apodrecendo, foi daí que lhe ocorreu utilizar aqueles jornais para “ilustrar” o tempo. A memória é a matéria prima do poeta, o nexa que conecta a poesia à vida vem do passado, das experiências e dos acontecimentos cotidianos, como afirma Gullar: “O poeta não é, nem poderia ser, uma consciência sem passado, sem história...” (GULLAR, 2015, p. 82).

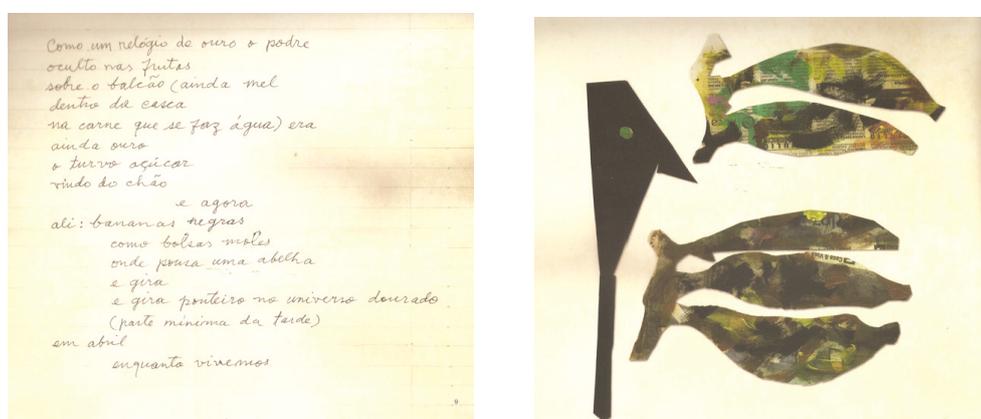


Figura 2 (GULLAR, 2011, p. 8-9)

Gullar explicou em uma de suas inúmeras entrevistas que reunir os poemas *Bananas podres*, foi uma maneira de conferir-lhes outro significado, e nos dá a ideia do quão importante eram suas memórias.

Esses poemas das *Bananas Podres* dois deles saíram em um livro que publiquei nos anos 1980. Depois fiquei anos e anos sem escrever nada mais sobre esse assunto, aí quando foi nesse último livro, já nos anos 2000, surgiu de novo a ideia de escrever outros poemas com esse tema da memória, que estão no *Em Alguma Parte Alguma*. A ideia de reuni-los nesse novo livro agora foi a ideia da colagem. Então pensei: se o livro é todo de colagens, eu vou escrever esses poemas a mão. Para que o livro ficasse, como você falou, um objeto artesanal, uma coisa feita à mão, o que dá uma outra relação do leitor com o poema, a partir da ilustração e do caráter manuscrito. Aí eu dividi o livro em função das colagens. Foi um diálogo. Porque no começo eu só tive a ideia de fazer umas colagens que ilustrassem as bananas podres, não havia projeto nenhum de um livro. Mas aí foi crescendo a ideia de um livro. É em São Luís, quem sabe eu faço uma colagem de um sobrado... Aí eu comecei a delirar e a inventar, e depois é que juntei o poema com as ilustrações. Fui fazendo aleatoriamente. Depois, quando eu já estava organizando o livro, percebi: falta aqui uma colagem que mostre a quitanda, etcetera (GULLAR, 2012, in <http://wp.clicrbs.com.br>, acessado em 25/01/2018).

Dos poemas de *A luta Corporal* que refletem os embates com a linguagem ao emblemático e angustiante relato de vida que aparece no *Poema Sujo*, Gullar reafirmava ser um poeta do tempo, das paixões, das experiências, das rupturas, de erros e acertos e de provisórias certezas como ele mesmo afirmou várias vezes em muitos de seus escritos. Sua poética se faz e se critica constantemente, foi um artista que se renovou e se reinventou ao longo do tempo e esteve sempre atento às demandas contemporâneas. Não sucumbiu cegamente às ideologias, se entusiasmou pela aventura da descoberta e foi guiado pelo espanto que sempre o motivou, não obstante resgatou memórias de uma vida, da infância e do passado e as reescreveu traduzindo em forma, linguagem e imagens.

1.1 A surpresa após o espanto: os poetas não estão mortos

Enfim, o que é o espanto que faz nascer o poema? É a súbita constatação de que o mundo não está explicado e, por isso, cada momento nos põe diante de seu invencível mistério. Tentar expressá-lo é a pretensão do poeta (GULLAR, 2015, p. 15).

Eis a pretensão de Ferreira Gullar: tentar explicar o seu “espanto” diante das coisas do mundo por meio da arte, e buscar uma linguagem capaz de expressar toda sua inquietação parece ser até hoje seu propósito.

Ferreira Gullar nasceu José Ribamar Ferreira na cidade de São Luís do Maranhão, filho de um quitandeiro e uma dona de casa. Gullar não lembra, ao certo, por que aos treze anos abandonou as travessuras infantis e começou a se interessar por literatura. Como sua

família não era formada, exatamente, por literatos, recorda que na infância o mais perto que chegou da literatura foi por meio das revistas de contos policiais lidas por seu pai e as histórias em quadrinhos do Super-Homem e Batman, que dividia com os irmãos. Entretanto, contrariando todas as expectativas e como quem trilha caminhos desenhados pelo destino, o elogio de uma professora sobre sua redação, fez com que Gullar, na tentativa de melhorar sua escrita e assim receber mais reconhecimento, passasse a “ler gramáticas”. E foi, justamente, em uma dessas gramáticas que descobriu a poesia (GULLAR, 2015, p. 17).

Foi numa dessas gramáticas que descobri a poesia: na *Gramática expositiva* de Eduardo Carlos Pereira havia, no final, uma pequena antologia da poesia de língua portuguesa, que vinha de Camões a Ronald de Carvalho, passando por Gonçalves Dias, Castro Alves e Raimundo Correia (GULLAR, 2015, p. 17).

O amor romântico que inspirou e serviu de tema a tantos artistas no curso da história também inspirou Gullar a escrever seus primeiros versos, que dedicou à garota pela qual estava enamorado. “Para ela escrevi alguns daqueles poemas ruins, que copiava num caderno que felizmente se perdeu” (GULLAR, 2015, p. 18).

A despeito dessas primeiras incursões pela seara poética, as questões culturais e literárias ainda não eram destaque em sua vida. Foi sua irmã Consuelo a responsável pelo seu ingresso no cenário cultural da cidade de São Luís, quando o apresentou ao poeta Manoel Sobrinho. Este acontecimento talvez tenha sido seu primeiro espanto. “Isso me causou espanto, pois acreditava que todos os poetas já tinham morrido” (GULLAR, 2015, p. 18).

Definitivamente ambientado na vida cultural de São Luís, Gullar passou sua juventude cercado por poetas, escritores e pintores os quais se tornariam seus amigos e “companheiros de aventura literária”, como gostava de definir suas experiências com a escrita (GULLAR, 2015, p. 20-23).

Gullar só descobriu que a poesia seria seu destino, quando encontrou um livro de contos do escritor romântico E.T.A. Hoffmann perdido em um sebo qualquer de São Luís. Ele conta, em sua autobiografia, que ao folhear as páginas manchadas de mofo, refletiu sobre a importância da arte para a vida. Como poderia aquela obra ter vindo parar no longínquo Maranhão, que força seria essa capaz de fazer a arte percorrer tantos e tão diferentes caminhos? Concluiu que a poesia deveria ter um significado mais amplo, para além do mero interesse literário. “A literatura só terá sentido se mudar alguma coisa, nem que seja minha própria vida” (GULLAR, 2015 p.23).

Nos primeiros passos que iriam mais tarde determinar o curso de sua poesia, Ferreira Gullar sofreu importantes influências. Não tardou a descobrir a obra de Carlos Drummond de Andrade e os poetas modernos portugueses: Fernando Pessoa e Vitorino Nemésio. Também figuravam em seu círculo de amigos José Sarney e Bandeira Tribuzzi, a poesia de ambos se afastava da estética parnasiana e apresentava um viés moderno que se traduzia pelos versos livres e temáticas contemporâneas.

O simbolismo dava o tom de modernidade fora do país, entretanto a estética parnasiana persistiu e marcou a produção literária em terras tupiniquins durante as primeiras duas décadas do século XX. A “linguagem ornada” era impositivo para a poesia, o estilo beletrista bem ao gosto da alta e culta sociedade suprimia qualquer tentativa de originalidade. Foi contra a estagnação cultural e a estética obsoleta dos versos metrificados que os modernistas, sobretudo Mário de Andrade voltaram suas mais ferrenhas críticas (BOSI, 1994, p. 263).

O distanciamento de Gullar de sua formação parnasiana fica evidente em seu livro de estreia *Um pouco acima do chão* (1949). Nele o poeta abandona os sonetos elaborados, os versos decassílabos e dodecassílabos, em detrimento dos versos livres e sugere uma aproximação, ainda que sutil, da primeira fase modernista no que tange à temática nacionalista e um quê da ingenuidade romântica característicos desse período. (BOSI, 1994, p. 264).

Ainda em sua *Autobiografia Poética*, Gullar refere-se à poesia como uma “aventura imprevisível”. Uma vez que não havia um objetivo traçado em relação à temática ou à linguagem, era uma apenas uma experiência que ia tomando forma à medida que a escrita se estruturava durante o próprio ato de escrever (GULLAR, 2015 p. 102).

1.2 E o verbo se fez poesia

O ano de 1950 fora marcado por acontecimentos que iriam definir a trajetória de Gullar como poeta. Em reconhecimento ao amadurecimento de sua linguagem poética, seu poema *O Galo* foi premiado em um concurso nacional.



Figura 3 - Cadernos de Literatura Brasileira, nº 6, setembro de 1998, p. 85

Em entrevista a Ariel Jiménez, Gullar conta que *O Galo* apesar da inspiração prosaica – a silhueta negra de um galo de bico aberto que estampava anúncios de sal de frutas *Eno* – já demonstrava um radicalismo formal mais apurado, tinha um quê de modernidade, pois ao trazer a publicidade para a esfera literária, de certo modo, aproximava a arte das massas (JIMÉNEZ, 2013, p. 44).

No mesmo ano (1950), os embates políticos entre getulistas e udenistas finalmente chegam ao Maranhão. Comícios e manifestações foram marcados por acirradas disputas políticas, que, invariavelmente, terminavam em violenta repressão policial. Nesse mesmo período Gullar fora demitido da rádio local onde trabalhava. A soma desses acontecimentos despertou em Gullar o desejo de perseguir novos caminhos. Em 1951, vendeu seus poucos pertences e partiu definitivamente para o Rio de Janeiro. Decidira que essa mudança seria o ponto de partida para uma vida dedicada inteiramente à arte e à literatura (GULLAR, 2015, p. 26).

O Rio de Janeiro, se comparado a São Luís, era uma metrópole cujo centro financeiro e político exalava prosperidade e combinava a sofisticação da vida urbana com as características dos mais belos balneários, portanto recebia migrantes de todos os estados do Brasil. A cidade crescia e se urbanizava com a mesma rapidez em que chegavam seus novos habitantes à procura de oportunidades (CAMENIETZKI, 2006, p. 33).

Sua formação aconteceu fora da academia e do meio literário. Praticamente autodidata, sofreu grande influência da intelectualidade carioca de formação europeia,

enquanto as leituras solitárias nas bibliotecas e o acesso a muitas publicações nos jornais onde trabalhara, completaram sua formação (CAMENIETZKI, 2006, p. 34).

O interesse pelos movimentos de vanguarda europeus e pelo modernismo brasileiro influenciou o desenvolvimento de sua linguagem poética e de seu processo criativo. Em sua autobiografia (2015), Gullar destaca o interesse pelo Surrealismo e pelas ideias inovadoras de André Breton. Os seus poemas e, sobretudo, suas teorias de valorização do inconsciente e do automatismo psíquico irão influenciar o poeta em suas experimentações linguísticas, que se somariam mais tarde a novos procedimentos na busca por outras formas de conceber a linguagem poética.

Não obstante, fora a partir da leitura dos poemas do autor espanhol Rainer Maria Rilke que Gullar conheceu o que chamou de “verdadeira poesia”. O processo desencadeado por essas leituras estimulou preciosos embates entre sua origem parnasiana e a essa nova perspectiva para a poesia. Os poemas que apareceriam em seu próximo livro *A Luta Corporal*, escrito entre 1950 e 1953 são resultado dessa tomada de consciência. Sua linguagem poética foi sendo elaborada ao sabor de suas experiências existenciais e literárias.

Nesse jogo de tentativas, erros e acertos, algumas provisórias certezas se impuseram, mas sujeitas a desaparecer ou mudar. Ora escrevia versos que se estruturavam em combinação com o branco da página, jogo de palavras e silêncio; ora abandonava esse rumo e escrevia poemas em prosa, desafiando a lógica do discurso; depois voltava ao verso, mas noutra estágio de experimentação, da aventura (GULLAR, 2015, p. 25).

Ferreira Gullar, em uma entrevista concedida à revista eletrônica *Dica&Contradica* (2013), afirmou que, de fato, foi a obra de Rilke, *Elegias de Duíno*, a responsável pela descoberta de algo que seria decisivo para sua criação literária, essas leituras o levaram a perceber a magia transcendente para além do real. “uma apreensão quase metafísica do real, que não se contenta com o que está aqui” (GULLAR, 2013).

Sua personalidade inquieta, o empurrava para experimentos cada vez mais radicais em torno das possibilidades da linguagem. Os primeiros poemas dessa fase denotam uma aproximação com a tradição simbolista e uma familiaridade com a poesia da Geração de 1945. No entanto o aspecto mais marcante que exalava de suas obras era um tom de inconformismo com o adestramento expressivo e a obviedade de fórmulas linguísticas massificadas e recorrentes.

Os poemas que aparecem na *Luta corporal* trazem para o leitor além da perspectiva poética a dimensão humana de Gullar, nas palavras da professora Beth Brait:

Densidade, artesanato de construção, exploração das possibilidades da linguagem, consciência estética, preocupações metafísicas e preocupações com as coisas miúdas do mundo são aspectos que avultam nesses poemas de grande riqueza imagética e que colocam Gullar entre os poetas mais significativos da literatura brasileira contemporânea (BRAIT, 1988, p. 27).

Em sua busca incessante pela linguagem ideal, explorava as relações entre semântica e fonética e o sentido metafórico entre palavra e imagem. E elegera uma máxima, que atribui a Gauguin, e traduzia toda sua inquietação: “quando aprender a pintar com a mão esquerda, passo a pintar com a direita; quando aprender a pintar com a direita, passo a pintar com os pés” (GULLAR, 1997, p. 132), e assim seguiu e norteou sua vida literária.

No Rio de Janeiro, o crítico de arte Mário Pedrosa, a quem conheceu por intermédio da amiga e também escritora Lucy Teixeira, lhe apresentou sua tese – *Da natureza afetiva da forma na obra de arte* (1949), baseada na teoria da *Gestalt*. A “*Gestalttheorie*” estuda a percepção estética, explica cientificamente que as qualidades formais de um objeto artístico definem as reações afetivas do espectador. Sob esta ótica, estaria desfeito o conflito entre forma e expressão, pois a apreciação estética seria determinada pelas leis da percepção fundamentadas na “boa forma” (ARANTES, 2004, p. 74).

Esta teoria foi para Gullar um conhecimento novo do qual mais adiante se serviria em sua incursão crítica pelo terreno das artes plásticas e da poesia.

A casa de Mário Pedrosa era ponto de encontro de jovens artistas, foi lá onde Gullar conhecera o trio de poetas paulistas: os irmãos Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari. O grupo após ler *A Luta Corporal*, vislumbrou em sua obra a oportunidade de uma renovação poética que resultaria, tempos mais tarde, no nascimento da poesia concreta (GULLAR, 2015, p. 26).

Roçzeiral, último poema da *Luta Corporal*, foi o ápice do seu radicalismo linguístico, dessa experiência delirante surgem versos inteligíveis que acabaram na destruição completa da sintaxe verbal. “Ao terminar de datilografá-lo, percebi que havia escrito algo ilegível, incompreensível, havia destruído a linguagem poética. Tinha, afinal, conseguido que a linguagem nascesse com o poema, só que era uma linguagem incompreensível” (GULLAR, 2015, p. 35).

“Roçzeiral

Au sôflu i luz ta pom
 PA inova'
 Orbita
 FUROR
 tô bicho
 ‘scuro fo-
 go
 Rra[...]” (GULLAR, 2015 p. 41)

Esta experiência foi para Gullar tão devastadora, a ponto de achar que jamais voltaria a escrever, a partir daí, passou a se comunicar por escrito somente em francês. Felizmente, para a crítica, o livro foi recebido de forma positiva, assim como para o trio paulista, que tinha a pretensão de romper com as bases tradicionais da literatura brasileira e apostou em Gullar como mais um aliado para essa empreitada.

A nova fórmula estética encontrada pelo poeta maranhense deixava para trás tudo o aquilo que se coadunava à expressão poética usual: desagregava a linguagem deixando de lado a sintaxe, o verso tradicional e a linearidade verbal. Seus experimentos poéticos caminhavam, exatamente, para a desarticulação e para a fragmentação da palavra escrita (CAMENIETZKI, 2006, p. 38). Desse modo, seu estranhamento inicial logo que descobrira a poesia moderna, dera lugar a uma linguagem poética, agora impregnada de conceitos formais e semânticos que iriam se alinhar futuramente à estética da Arte Concreta.

Não obstante todas as divergências com grupo de artistas paulistas, principalmente no que se referia ao lugar da sintaxe na poesia moderna, em 1956 na galeria de arte da *Folha de São Paulo*, é inaugurada a primeira *Exposição Nacional de Arte Concreta*. A mostra reuniu artistas paulistas e cariocas. Entre pinturas, esculturas e poesias, Gullar expôs cinco páginas de seu poema *O Formigueiro*.

A obra *O Formigueiro* reunia sintaxe visual e discurso, palavras e espaços em branco se organizam de maneira a fugir dos padrões convencionais de leitura e traduzia, sobremaneira, os postulados concretos preconizados pelos artistas paulistas: “o poema é forma e conteúdo de si mesmo, o poema é a idéia-emoção faz parte integrante da forma, vice-versa, ritmo: força relacional” (CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. 2006, p. 70).

O Formigueiro marcou o início de sua produção como poeta concreto. No poema ele desconsiderava a sintaxe verbal e brincava com as palavras que dançavam no espaço em branco do papel. As letras deslocadas de sua posição original se transformavam em signos, em pequenos seres que nasciam de suas memórias infantis. Assim Gullar inaugurava o que

chamou de sintaxe visual, e que mais tarde se desdobraria nos livros-poema (GULLAR, 2015, p. 41).

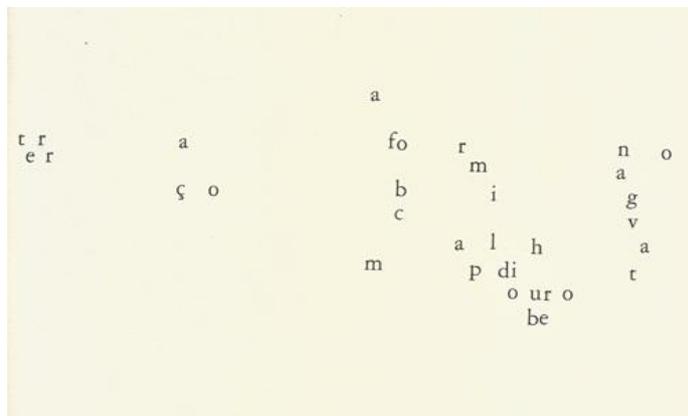


Figura 4 – O formigueiro (p.23)

As tendências construtivas ganhavam as ruas e se integravam à paisagem das principais capitais. Sua estética se traduzia nas pinturas de Cícero Dias no Recife; nas esculturas de Weissmann, Marcos Konder e Hélio Ribas no Rio de Janeiro; e o movimento se popularizou até mesmo entre os jovens universitários, com uma mostra de Arte Concreta na sede da *União Nacional dos Estudantes* - UNE (CAMENIETZKI, 2006, p. 45-46).

Entretanto, foram as publicações impressas os mais importantes veículos de difusão das ideias e da produção dos artistas concretos. Entre as publicações destacavam-se a revista *Noigandres* e os suplementos dominicais do jornal *Estado de São Paulo* e do *Jornal do Brasil*. Este caderno era dirigido por Gullar e publicava, além de artigos sobre arte e poesia, manifestos e experimentações concretistas (AGUILAR, 2005, p. 89).

A construção dos poemas concretos permitia as mais delirantes experimentações. Na concepção da “sintaxe visual”, a linguagem textual se aliava à página que deixava de ser apenas um suporte e passava a ter função expressiva. Esse novo conceito estético e editorial que tomou conta da poesia concreta deu origem ao livro-poema, que evoluiu posteriormente para o livro-objeto.

Na verdade o livro-poema deixa de ser apenas um livro como os outros, repositório de poemas: é um objeto poético. [...] O terceiro já não era um livro propriamente dito, mas um objeto de papel, não para ser folheado como os anteriores, e sim aberto parte por parte até chegar a palavra final na última placa: fruta. Era como se o leitor fosse abrindo uma fruta gomo por gomo. Este livro-poema, por ser já um objeto, e não um livro, levou-me a criar os poemas-objeto, feitos de madeira com uma só palavra (GULLAR, 2015, p. 45).

Nesse ínterim, as divergências ideológicas e estéticas entre os concretistas de São Paulo e os do Rio de Janeiro se acentuaram, aqueles compartilhavam das teorias de Waldemar Cordeiro que valorizava demasiadamente a racionalidade e desconsiderava a complexidade e a subjetividade na criação artística. Para Gullar, esses artistas reduziam a poesia a “artificiosas composições “verbivocovisuais” e a jogos de palavra-puxa-palavra”. Além de se apresentarem como pioneiros de uma nova linguagem que, no entanto, sem ter nada de inovador apenas mascaravam a má qualidade de seus poemas (GULLAR, 2015, p. 51).

Crítico contundente do grupo de artistas paulistas, Mário Pedrosa afirmava que estes ao se afastarem da subjetividade reduziam a arte abstrata a uma simples construção formal. Pedrosa escreveu, em um de seus muitos artigos, que o grupo paulista, na busca exacerbada pelo rigor formal, rompeu com qualquer “compromisso com as experiências fenomenológicas pretéritas” (PEDROSA, apud, ARANTES, 2004, p. 66).

Diferentemente do grupo paulista, os cariocas se alinhavam com as ideias de Mário Pedrosa, para quem o fenômeno artístico compreendia uma multiplicidade de linguagens expressivas, que se evidenciava, sobretudo, nas artes plásticas. Portanto, os artistas cariocas demonstravam um maior cuidado com a linguagem pictórica, no tocante à cor, à matéria e à subjetividade na intenção de superar o rigor das construções meramente óticas e formalistas.

A excessiva racionalização em detrimento da subjetividade, fez com que Ferreira Gullar rompesse definitivamente com o grupo de artistas paulistas. Ele e o grupo carioca lançaram, em 1959, o “Manifesto Neoconcreto”, onde definiam sua posição em relação aos problemas estéticos do Concretismo. Segundo eles, “a arte dita geométrica deixar-se ia influenciar pelas novas concepções da Física e da Mecânica, tendendo naturalmente para uma racionalização cada vez maior dos propósitos estéticos” (GULLAR, 1999, p.244).

A experiência neoconcreta rejeitava a limitação a esquemas perceptivos para a qual a arte concreta tendera. Os artistas neoconcretos acreditavam na superioridade da sensibilidade sobre a racionalidade. Para eles, assim como para Gullar a percepção estética estaria para além do reducionismo perceptivo da *Gestalttheorie*. Seria, portanto, um evento mais complexo, uma experiência orgânica pela busca de novas significações, resultado da “íntima integração das faculdades mentais e sensoriais do homem” (GULLAR, 1999, p. 246-247).

Como vimos anteriormente, *O Formigueiro*, poema que Gullar mais tarde iria classificar como sendo na verdade um “livro-poema”, fora o início de sua experiência concreta. Na sequência, escreve poemas rigorosamente concretistas “que são puramente visuais, explorando as relações entre os valores semânticos e fonéticos”, os livros-poema que se revelaram um poderoso recurso construtivo espacial, onde livro e poesia se entrelaçam.

Estes, cada vez mais elaborados, logo se transformam em verdadeiros objetos, aos quais outros materiais como madeira e metal foram incorporados com o objetivo de acentuar as características expressivas e proporcionar uma maior interação com o público, que a partir daí não mais lia os poemas, mas sim os manuseava tal qual um objeto.

O caminho que percorri esgotou-se com o poema enterrado. Ao conceber um poema, que era na verdade uma sala no subsolo em que o leitor entrava e, após levantar os cubos que se encontravam embutidos uns nos outros, encontrava apenas uma palavra, detive-me a refletir. [...] Essa reflexão me conduziu à crise que me deixou paralisado por algum tempo e me obrigou a buscar outro rumo (GULLAR, 1997, p. 134-135).

O “livro-poema” evoluiu para o “poema-objeto”, e explorava outras possibilidades expressivas uma vez que privilegiava não somente o manuseio da obra, mas a interação completa do espectador com o poema. No quesito interação, o *Poema Enterrado* foi emblemático, o leitor “entrava” literalmente no poema – cujo suporte era uma sala de três metros por três metros, onde o poema “acontecia”. Eram três cubos em tamanhos diferentes sobrepostos que deveriam ser sacados pelo espectador/leitor até que este encontrasse a palavra *rejuvenesça* inscrita no cubo menor. Essa foi, sem dúvida, sua experiência mais radical e ao mesmo tempo a derradeira nesse sentido.

1.2 Fazer arte ou fazer política?

O Brasil que redescobrimos é um país dramático, de poucos ricos e milhões de pobres, e que já não aceita com fatalidade a fome, a doença e a injustiça social (GULLAR, 2010/2013, p. 166).

Ferreira Gullar é um intelectual de muitas faces e sua obra atravessa igualmente fases distintas. Embora não seja reconhecido como um poeta político, nem seja essa a vertente de sua obra com maior expressão, não se pode desprezar sua atuação política no cenário cultural brasileiro da década de 1960.

Gullar forjou-se um “intelectual orgânico”¹ (GRAMSCI, apud CAMENIETZKI, 2006, p. 53), manteve-se vinculado às suas origens, ao mesmo tempo em que defendeu sua

¹ Segundo o conceito elaborado por Gramsci, os intelectuais orgânicos teriam sua função ampliada no âmbito da vida social e seriam sujeitos de ações no mundo real, contribuindo nos processos de formação de uma

ideologia. Viu-se imbricado entre suas convicções políticas e estéticas. Foi simultaneamente ator e espectador dos movimentos concreto e neoconcreto e em uma reviravolta inesperada deixa para trás as vanguardas para fincar os pés na concretude da vida real.

Os embates estéticos com os artistas paulistas lhe trouxeram notoriedade e respeitabilidade no círculo intelectual carioca e o credenciaram como crítico de arte, assim como o capacitaram a participar da criação de políticas culturais. Foi, então, convidado a assumir a presidência da Fundação Cultural de Brasília, em 1960.

Em Brasília, Gullar foi desafiado a pensar um projeto cultural que refletisse a modernidade do país. Entretanto a realidade das periferias brasilienses, que acolheu um sem número de migrantes, sobretudo nordestinos, fez do Planalto Central uma região caracterizada por contradições sociais e econômicas. A capital federal surgia como ícone da modernidade, porém, cercada por mazelas que revelavam a face cruel de um país marcado por enormes desigualdades.

Gullar, à frente da Fundação Cultural de Brasília, tinha a pretensão de incorporar o requinte das vanguardas à cultura popular. Essa experiência, embora não tenha sido bem sucedida, trouxe pontos positivos, pois na mesma medida em que as vanguardas o distanciavam da realidade cotidiana, sua estada em Brasília o aproximou de suas origens nordestinas. A redescoberta de suas raízes, fez com que o poeta se voltasse para problemas concretos relativos à política, à economia e às questões sociais, e é nesse contexto que entra em cena o poeta militante.

Em seu livro *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, Gullar afirma que as vanguardas surgem como uma reação a uma determinada problemática social. Mas chama atenção para seu caráter contraditório, quando movimentos de ruptura se impõem desconsiderando os contextos sociais e em nome da liberdade estética adquirem uma conotação que foge completamente de sua função primeira.

... a orientação da linguagem poética no sentido da ruptura radical com a linguagem comum – como faz o concretismo e tendências afins – distancia o poeta do público e sobrepõe os “problemas poéticos” aos problemas humanos e sociais, de importância fundamental num país como o nosso... Dado que não existem problemas humanos que não se objetivem em situações determinadas, não resta ao artista outra escolha senão exprimir a realidade que ele vive, experimenta e conhece. Do contrário, estará apenas exprimindo, em segundo grau, o que já está expresso nas obras que lhe chegam ao conhecimento (GULLAR, 1978, p. 99).

Até agora, Gullar nunca havia tido contato com a política, entretanto, sempre acalentou preocupações sociais que repercutiram em suas obras, sobretudo após conhecer as teorias marxistas. “Tinha muito a ver com a minha poesia, como eu encarava o trabalho, a coisa poética, a busca de uma coisa concreta e não de fantasias” (GULLAR, apud, RIDENTI, 2012, p. 7). Nesse cenário, o poeta rompeu com seus companheiros de vanguarda e engajou-se na militância política.

Foi durante sua estada em Brasília que conheceu a “teoria marxista”, segundo ele, por meio do livro intitulado *La Pensée de Karl Marx* que lhe caíra em mãos e era ironicamente de autoria de um padre católico francês (GULLAR, 2015, p. 57).

Um livro contrário ao marxismo fez com que Gullar se tornasse comunista, e o instigou a observar a problemática das vanguardas sob a perspectiva da dialética marxista. Essa nova perspectiva foi fundamental para que ele passasse a refutar as limitações estéticas daqueles movimentos que, a despeito da resistência que difundiam em seus manifestos, na verdade, se distanciavam da realidade e seguiam inevitavelmente para o formalismo ou para o subjetivismo.

Em *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, Gullar aprofundou suas teorias sobre o papel das vanguardas no cenário artístico nacional sob a ótica da “estética marxista” de Georg Lucáks, que reforça a tese de que a tríade dialética do singular, do particular e do universal na esfera artística seria reflexo de interações históricas, sociais, políticas, econômicas, filosóficas, enfim, de conexões concretas com a realidade (GULLAR, 1997, p. 67).

... hoje está cada vez mais claro que o método dialético materialista é o instrumento adequado para pensar esse mundo complexo e contraditório, permanentemente aberto à transformação, ao novo, e precisamente porque não pretende ser senão “o reflexo do movimento dialético real”. A constatação de que não apenas a natureza mas a própria sociedade está em incessante transformação exprime a consciência da historicidade do homem e de todos os seus valores. A relatividade e o *devenir* ocupam, então, a mente humana. Se o que há de permanente é o fluir, a realidade é, por definição, “aberta”, e a obra de arte que também não o seja será incapaz de exprimir a realidade (GULLAR, 1997, p. 66).

Olhando por esse ângulo, o universal na arte se expressaria no formalismo estético, enquanto o particular dizia respeito ao conteúdo que abarcava a realidade sociocultural de cada país com todas as suas especificidades.

Quando se fala de vanguarda nacional, é necessário levar em consideração a complexidade da realidade brasileira, na qual particularidades regionais, diferenças

socioeconômicas, políticas e uma gama de variáveis não poderiam ser expressas somente por um único modelo estético. Sendo assim, a obra de arte deveria superar as contradições particulares e singulares através da relação dialética para encontrar o melhor sentido para expressão estética universal (GULLAR, 1997, p. 95).

Segundo Alfredo Bosi, a tendência modernizante na poesia “Pós-Geração de 45” foi influenciada tanto por questões históricas quanto por preocupações formais e estéticas, e seria injustificado segregar as duas vertentes (política e estética), tendo em vista que ambas sofreram pressões ideológicas que ora as aproximava, ora as distanciava. Ademais, “no processo vivo e concreto da elaboração do poema, não há conteúdos fora do jogo semântico que a palavra empreende com a outra palavra”, por outro lado, os aspectos formais ganham importância, à medida que aumentam as tensões ideológicas. Desse modo, a característica da poesia dita “participante” ou “conteudista” é, justamente, a preocupação formal em relação ao leitor e a sua percepção particular. Portanto, a relação dialógica entre os aspectos formais e a mensagem, se baseia no processo de “criação-transmissão-recepção do texto”, que emprega expedientes próprios da comunicação de massa e lhe confere um caráter populista que, se aproxima a poesia do leitor comum, a afasta das questões meramente estéticas (BOSI, 1994, p. 519-520).

No entanto, Luiz Lafetá afirma que os anos 1960 testemunharam o surgimento de duas linhas poéticas bem demarcadas em suas características: uma ligada ao experimentalismo dos movimentos concreto e neoconcreto e a outra crítica e politizada com forte apelo populista característico dos movimentos de esquerda. Segundo o autor, o caráter populista da poesia engajada tende a preferir a qualidade estética em nome da eficiência comunicativa, resultando em produções panfletárias e ingênuas. (LAFETÁ, 2004, p. 458). Ingênuas na medida em que desconhecendo a fundo o contexto histórico e a função social da literatura, não alcançavam o resultado ideológico esperado e ainda acabavam reduzindo, empobrecendo e desqualificando inovações poéticas tão arduamente conquistadas pelas vanguardas.

Mesmo assim não se pode desconsiderar o benefício que os poetas participativos ou engajados, que conscientes de seu papel político, trouxeram para a vida cultural e política do país. Movimentaram a sociedade, expondo a realidade brasileira, suscitando debates e fomentando a incipiente participação política da sociedade. Seus versos traduzidos em músicas, peças de teatro e filmes, mesmo que de baixa qualidade literária, segundo Lafetá (2004), cumpriram o papel ideológico a que se propunham.

Cumprindo seu “dever social”, se assim é possível definir esta passagem de sua vida, Gullar retornou ao Rio de Janeiro. Engajou-se a militância política e em 1962 a convite do

amigo e dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, passou a integrar o *Centro de Cultura Popular* (CPC), da *União Nacional dos Estudantes* (UNE) “... o Brasil fervia com a luta anti-imperialista e as reivindicações pela reforma agrária e me envolvi com essa luta” (GULLAR, apud AULA MAGNA DA UFRJ, 2006, p. 33).

Após um ano no CPC, Gullar escreveu o livro: *Cultura posta em questão*, e em 1964, filiou-se ao *Partido Comunista Brasileiro* (PCB).

... a realidade concreta, política, social, econômica. Ao mesmo tempo, a renúncia de Jânio e a ascensão de Jango empurraram o Brasil para confrontar-se também com sua realidade. Começou a luta pela reforma agrária, contra a dominação econômica dos países ricos, etc., etc. Essa erupção do Brasil real quebrou a casca do desenvolvimentismo e pôs à mostra as contradições profundas de nossa sociedade. Era impossível, diante disso, continuar a fazer poesia concreta ou neoconcreta (GULLAR, 1997-98, p. 135).

No Rio de Janeiro as portas das fábricas, sindicatos, grêmios estudantis e favelas se transformaram em palco para o teatro político improvisado pelos *CPCs* (Centros de Cultura Popular). Os jornais estampavam manchetes falando sobre reforma agrária, movimento operário, nacionalização de empresas americanas etc. O jornalismo político e cultural e a crítica social bem humorada e inteligente acabaram por aguçar na população uma maior consciência político-social. A produção intelectual voltada à problemática social iniciada com os *CPCs* reorientava a relação das massas ao mesmo tempo em que fomentava ideias revolucionárias. Segundo Roberto Schwarz o “país estava irreconhecivelmente inteligente” (SCHWARZ, 1978, p. 69-70), os ventos revolucionários insuflaram definitivamente a consciência nacional para a nova realidade que se apresentava.

Em entrevista ao site *teatropolitico60* (2010), Gullar explica o que foi o *CPC*, fala de sua motivação ao unir-se ao grupo e participar da luta política. Segundo ele, o *CPC* foi uma dissidência do *Teatro de Arena* e surgiu com a intenção de ser um centro de atuação político-cultural. Os eventos seriam direcionados à classe trabalhadora, enfocando questões relacionadas à realidade brasileira.

Embora o núcleo do Rio de Janeiro fosse o mais conhecido, o *CPC* da *UNE*, mobilizou a juventude de várias capitais do país. Era um movimento cultural com forte viés político que envolvia além de jovens artistas, as universidades, os governos estaduais e municipais, o Ministério da Educação e Cultura e até mesmo segmentos da igreja católica estavam engajados na educação das camadas populares e envolvidos nas questões agrárias (CAMENIETZKI, 2006, p. 64).

As metrópoles são, reconhecidamente, espaços de visibilidade para atos de protestos e grandes manifestações. Ambientes propícios para divulgação de demandas sociais, os centros urbanos abrigam as sedes das instituições públicas que são símbolos do poder governamental, nesse cenário, o *CPC da UNE*, no Rio de Janeiro, tornou-se um importante canal de divulgação dessas demandas, no contexto que precedeu o golpe de 64. Seu principal objetivo era a “revolução social”, mostrar à juventude e ao povo a dimensão das desigualdades sociais e da exploração e difundir a ideia de que as injustiças poderiam ser superadas, e uma sociedade mais justa e igualitária seria possível (DEZEMONE, 2002, p. 7).

Transformações radicais estavam em curso na sociedade brasileira desde os anos 1950. Embates entre forças populares e conservadoras, assim como críticas cada vez mais contundentes por parte da esquerda, movimentavam a democracia incipiente. Trabalhadores se organizavam em sindicatos e se uniam à classe universitária para clamar por reformas de base com o intuito de garantir pressupostos republicanos como: acesso universal aos serviços públicos de saúde e educação para todos, saneamento e água tratada, energia, transporte de qualidade, moradia e emprego.

Para a professora Eleonora Camenietzki, a ideia de um processo revolucionário comandado pelas vanguardas intelectuais, somado ao sucesso da Revolução Cubana deu aos jovens *cepecistas* os ingredientes perfeitos para fomentar a luta revolucionária onde a arte popular engajada e revolucionária era seu maior instrumento de conscientização e de politização (CAMENIETZKI, p. 65).

A arte deveria se afastar das formas dominantes e hegemônicas, aproximar-se das massas e engajar-se na luta por reformas sociais, políticas e econômicas, desempenhando o papel de esclarecer e conscientizar os sujeitos da necessidade de um maior protagonismo na exigência por tais mudanças.

Esses jovens escritores, que se organizaram em CPCS (Centros Populares de Cultura), aproximavam-se dos movimentos de “vanguarda” modernos pelo menos num ponto: na rejeição dos princípios estéticos e da arte como ocupação acadêmica. Colocavam o problema do distanciamento da arte e do povo, e se propunham competir com os meios de comunicação de massa buscando formas de comunicação populares e indo com suas obras aos sindicatos, às favelas, aos subúrbios, às vilas operárias, às usinas de açúcar, às faculdades. Eram impelidos pelo processo político-social do país, caracterizado àquela época pela maior participação das camadas populares na vida política, exigindo reformas sociais profundas (GULLAR, 1978, p. 21).

O teatro foi uma das primeiras atividades artísticas desenvolvidas com essa finalidade, e Gullar a pedido do amigo Oduvaldo Vianna Filho – o Vianinha escreveu uma poesia em

formato de cordel que serviria de roteiro para uma peça a ser encenada futuramente pelo *CPC*, assim arte e política começavam a se confundir em sua poética.

O primeiro poema engajado que escreveu foi *João da Boa-Morte, cabra marcado pra morrer* e abordava as lutas das ligas camponesas pela reforma agrária. Nesse momento sua poesia afastou-se das questões estéticas e voltou-se para uma linguagem “banal” com o propósito de expressar uma realidade social de forma clara e direta. “Minha atitude, então, em face da poesia, era essencialmente pragmática, isto é, menos preocupada com a qualidade poética” (GULLAR, 2015, p. 57).

A obra de arte deveria se utilizar de todos os meios para atingir os espectadores. Sendo assim, recitar, cantar e ler em voz alta seriam recursos a serem resgatados, em vista disso, Gullar afirma que “dizer poesia é um dos modos mais eficazes de comunicá-la” (GULLAR, 2015, p. 80).

Portanto, na poesia de cordel, ele resgatou a sonoridade dos versos e o lirismo que emociona e aproxima a linguagem poética do cotidiano, para dar voz aos excluídos e conscientizar por meio da arte. Desse modo, a intencionalidade se sobrepõe à autonomia artística e reafirma com essa nova postura que as “fábulas são agora a história do camponês que tem as mãos cortadas porque se negou a vender ao latifundiário o feijão que plantou. Nosso herói típico é Pedro Teixeira, morto a tiro na Paraíba por lutar pela reforma agrária” (GULLAR, 2010/2013, p. 166).

A poesia de cordel deriva de um gênero oral, que se disseminou em folhetos impressos de forma rudimentar, que eram distribuídos em feiras e festas populares. O ritmo, a métrica e a rima são elementos trazem sonoridade, assim como o uso de redondilhas permite que os cordelistas recitem - “cantem” seus versos acompanhados por violas (BARRETO, 2010, p. 232).

Luiz Lafetá afirma que, embora, de qualidade literária discutível, o grande mérito da incursão de Gullar pela poesia de cordel foi o de dar maior visibilidade a camadas excluídas da sociedade (LAFETÁ, 1994, p. 229). Ao abordar de forma clara e objetiva a realidade nacional, colocou em perspectiva essa população “típica”, que permanecera durante muito tempo invisível, e que em certa medida, poderia também se reconhecer e ser reconhecida na linguagem popularesca dos cordéis *cepecistas*.

O poema *João Boa-Morte, cabra marcado pra morrer*, narra os conflitos agrários, entre camponeses e latifundiários no nordeste do país que deram origem às *Ligas Camponesas* em 1955. Tais embates tiveram início em Pernambuco, e depois se espalharam por outras regiões. O poema era uma forma de denunciar a precariedade da vida no campo e

os desmandos dos coronéis e contava a história de um lavrador explorado pelo patrão, um grande latifundiário da região do Vale do Paraíba.

Morava João nas terras
de um coronel muito rico.
Tinha mulher e seis filhos,
um cão que chamava “Chico”,
um facão de cortar mato,
um chapéu e um tico-tico.
[...]
Olhava pras seis crianças
de olhos cavados de fome,
já consumindo a infância
na dura faina da roça.
Sentia um nó na garganta.
Quando uma delas almoça,
as outras não; a que janta,
no outro dia não almoça.
(GULLAR, 2015, p. 155)

Em resumo, o poema conta a saga do camponês João, que no auge da desesperança, sem terras para cultivar e sem ter meios para sustentar a família, enxergou na morte um ato de amor e a única saída possível para abreviar o sofrimento dos seus. Entretanto quando conhece as Ligas Camponesas, desiste de seu intento e descobre uma nova motivação para continuar lutando.

Nesse momento, poesia e política se confundem, o experimentalismo cede espaço para a ideologia, a emoção cantada nos versos nordestinos apela para o sentimento dos leitores e o tom panfletário assegura que os objetivos políticos sejam alcançados. “os recursos retóricos, são aí, portanto, mais relevantes que os poéticos” (LAFETÁ, 1994, p. 229).

Gullar ao recorrer às fontes populares da poesia nordestina, de certo modo, reencontrou suas raízes. Utilizou a poesia de cordel como veículo de informação e, por meio da métrica e da rima, procurou o tom necessário para abordar temas tão controversos e complexos, ao mesmo tempo em que pretendeu apresentar ao espectador urbano a atmosfera rural, desconhecida pela maioria dos moradores das grandes cidades.

Nesse sentido, a poesia se justifica por sua intencionalidade. Consciente ou inconscientemente, o poema se constrói a partir do vínculo com o pensamento conceitual, que transforma experiência em imagem poética e faz com que o leitor converta essa imagem em experiência, e com isso resgate através da poesia a vida, o cotidiano e a história (GULLAR, 2015, p. 83).

Antonio Cândido (2006, p. 30), afirma que a obra de arte é um “sistema simbólico de comunicação”, portanto, não pode ser separada do momento e do contexto histórico e social no qual foi concebida. Na mesma esteira de Cândido, Gullar afirmou, em entrevista concedida ao site *teatropolitico60* (2010), que a poesia além de expressar subjetividades e realidades, forma opiniões, produz conceitos e ainda “inventa e amplia a vida”.

Traduzir e revelar a vida tal como ela era com todas as suas delícias e suas dores, suas mazelas e dádivas foi seu objetivo, logo, injustiça social, violência, fome, pobreza, questões recorrentes na nossa sociedade são vigorosamente ilustradas no poema. A intenção de levar essa realidade a um maior número de pessoas foi o que definiu a opção de Gullar pela linguagem do cordel. O fio condutor para resgatar o Brasil real que esteve durante muito tempo escondido por trás do lirismo modernista, que caracterizou a Geração de 45, se manifestou no ritmo dos cantadores nordestinos.

Não obstante, o alcance político dos *CPCs* se concentrou nos círculos estudantis e intelectuais da classe média. O desejo de uma arte do povo e para o povo não se concretizou. Luiz Lafeté considera que além da estética *cepecista* reduzir o gênero (cordel) a um mero “esquema ideológico”, impôs ao texto o excessivo peso da densa realidade social turvando justamente a leveza, a graça, a jocosidade e a malícia da tradição nordestina. E acrescenta que o esquema também comprometeu a função didática, quando reforçou estereótipos, analisou de forma superficial os contextos cotidianos e relativizou diversidade das realidades sociais (LAFETÁ, 1994, p. 230).

A justa medida, portanto, a ser considerada pelos artistas *cepecistas* era: conciliar a independência artística e cultural à realidade sociopolítica do Brasil. Diferentemente dos modernistas que resgataram o lirismo das tradições regionalistas, o engajamento político na arte pressupõe uma autonomia criativa submetida ao fim a que se destina.

Uma profusão de críticas surgiu no meio literário quanto à nova fase da poesia *gullariana*. Porém, o afastamento das vanguardas modernistas se mostrou uma necessidade para a reafirmação da postura militante, uma vez que renovações formais e estéticas que fogem ao senso comum tendem a distanciar a arte das massas.

A poesia engajada demanda empatia com o espectador, desse modo, Gullar diluiu o sujeito lírico em função da mimetização para garantir um alcance mais abrangente de sua poesia junto aos leitores. Entretanto, tal estratégia se mostrou limitadora, visto que subordinava a esfera literária a uma, suposta, eficiência *pedagógico-política* que, se por um lado apostava no didatismo, por outro, esvaziava a criação artística (AGUILAR, 2015, p. 98-99).

Em nome do didatismo, os intelectuais dos *CPCs* se utilizavam de poéticas que empobreciam o discurso literário e tendiam para a mistificação da realidade com altas doses de ingenuidade e romantismo que não retratavam de fato a realidade nacional.

Em inúmeras entrevistas, quando indagado sobre o fato de sua poesia agora servir a uma causa, Gullar afirmava que o objetivo era, sobretudo, expor a realidade, mesmo que para isso tivesse que recorrer a uma linguagem popular e regional. Sua intenção não era fazer cultura popular, mas utilizar uma tradição popular para conscientizar politicamente, desse modo, pretendia que as questões relativas à vida do homem no campo alcançassem os espectadores urbanos. E é dogmático ao afirmar que: “a poesia só poderá ter função no mundo moderno se ela falar dele, se se voltar para os problemas, as lutas e as perplexidades do homem de hoje” (GULLAR, 2015, p. 78).

Portanto, o poeta afastou-se, deliberadamente, do requinte literário que marcou sua poesia, explorou a sintaxe tradicional, a linearidade e o ritmo para ilustrar a realidade. Seus versos carregados de emoção e sentimentalismo transformaram plasticamente a sonoridade dos cantadores nordestinos em cenas e imagens do cotidiano, com o propósito de envolver o espectador. Mais do que lugares físicos, o poeta representou lugares sociais, onde cada personagem se caracterizava pelo seu papel social, cujo elemento que os unia era a realidade árida e sofrida do sertão nordestino.

Os cordéis *cepecistas*, mais do que instrumentos de comunicação panfletária, concebidos para atender a objetivos políticos e cumprir uma função didática, pretenderam conduzir o leitor a vivenciar outra realidade.

Na sequência, Gullar escreve mais dois poemas de cordel: *Quem matou Aparecida e Peleja de Zé Molesta com o tio Sam*. O primeiro tem como cenário uma favela carioca, o autor abusa de cenas fortes para sensibilizar o leitor e reforçar a condição de subalternização, desesperança e exclusão de grande parte da população que permanece marginalizada nas periferias das grandes cidades. Já em *Peleja de Zé Molesta com o tio Sam* ele resgata o tom de ironia e o viés cômico característicos dos textos cordelistas, porém, ambos demonstram o caráter desigual das sociedades divididas em classes e a relevância da participação popular nas transformações sociais (CAMENIETZKI, 2006, p. 71).

Passado o fervor revolucionário dos anos de CPC, em uma entrevista a Marcelo Ridenti (1996), Gullar reconheceu alguns equívocos por parte dos intelectuais *cepecistas* ao preterirem a qualidade estética em nome do didatismo ideológico.

É uma coisa que tenho dito e repetido: o grande erro do CPC foi dizer que a qualidade literária era secundária, que a função do escritor é fazer de sua literatura instrumento de conscientização política e atingir as massas; porque se fizer uma literatura, um teatro, uma poesia sofisticados, você não vai atingir as massas. Então, fazer uma coisa de baixa qualidade para atingir as massas. Nós nem fizemos boa literatura durante o CPC, nem bom teatro, nem atingimos as massas, então, sacrificamos os valores estéticos em nome de uma tarefa política que não se realizou porque era uma coisa inviável (GULLAR, 1996, apud, RIDENT, M. 2012, p. 10).

Contrariando a postura rígida e partidária dos espetáculos *cepecistas*, que de fato não contribuíram para movimentar as massas, surgira pós-golpe de 64, como uma dissidência do CPC, o *Grupo Opinião*. Trazendo uma proposta de teatro engajado sem, contudo, tender para a mediocridade estética, valorizou a cultura nacional sem apelar para estereótipos ou para o regionalismo caricatural.

Em dezembro de 1964, estreou, no restaurante *Zicartola*, o *Show Opinião*. Um espetáculo aos moldes do teatro de revista, que cantava as tradições populares trazendo referências históricas e dando nova conotação às manifestações tradicionais e aos aspectos da cultura nacional. Numa mescla de realidades, os vários “*Brasis*” se encontraram nos mais diferentes estilos musicais. Era um espetáculo interativo, que contava com a participação do público para questionar, informar e discutir outras visões de sociedade. (PARANHOS, 2013, p. 5).

Os espetáculos do *CPC* e do *Opinião* saíram dos espaços de dramaturgia convencionais e aproximaram a arte das massas. Abraçaram em suas encenações o vulgar da vida, a linguagem prosaica, os ruídos cotidianos e o improvisado que tornam esses ambientes livres das amarras estilísticas, portanto, locais propícios para disseminação de ideologias.

Espetáculos dignos do melhor *Teatro Rústico*, assim era o *Show Opinião*, que além de divertir, chamava a sociedade à reflexão e servia a um propósito específico. Segundo Peter Brook, o *Teatro Rústico* se aproxima do povo exatamente pelo seu caráter libertador, “pois por sua própria natureza o teatro popular é antiautoritário, antitradicional, antipomposo, antipretensioso” e sua finalidade é provocar e instigar mudanças através do riso ou da raiva, da alegria ou da revolta. É um teatro que trabalha com “energia militante”, a mesma energia que impulsiona a luta e fomenta as revoluções (BROOK, 1970, p. 38).

A vontade de quebrar paradigmas e de se rebelar contra a ordem estabelecida, foi a “energia militante” que moveu o *Grupo Opinião*, que mesmo dentro da legalidade não dissimulava a oposição ao Golpe Militar. Seus espetáculos, pela forma e pelo conteúdo oposicionista, invariavelmente geravam conflitos e tensões que envolviam atores e espectadores contra o aparato repressor.

À primeira vista, a reviravolta na obra de Gullar, que vai dos experimentos vanguardistas mais ortodoxos ao engajamento político, pode parecer insólita. Entretanto, desde que chegou ao Rio de Janeiro o poeta não deixou de lado as questões estéticas e nem tampouco se furtou em participar de maneira efetiva dos momentos mais emblemáticos da vida cultural e política do país. Para entender essa aparente dualidade, Eleonora Camenietzki divide a obra *gullariana* em duas grandes vertentes: uma artística, poética e visceral pautada por reflexões estéticas e existenciais, e outra que expressa anseios e desejos de grupos e ideologias cujos postulados se afinavam com suas inquietações íntimas e pessoais (CAMENIETZKI, 2006, p. 85).

Após um ano no CPC e no auge da militância, Gullar escreveu o livro: *Cultura posta em questão*, um importante estudo teórico, com temáticas voltadas para a cultura popular, artes plásticas e poesia. Escrito pouco antes do Golpe de 64, serviu como um testemunho de uma época e marcou a posição política do poeta. O texto, mais tarde, serviu como referência para a compreensão do projeto cultural adotado no país nos anos 60. Publicado em 1963 pela UNE, voltou a ser reeditado em 1965, pois teve sua primeira edição destruída após o golpe militar de 1964. É composto por oito artigos cujos temas giram em torno de um único viés, o do nacionalismo cultural como ferramenta para frear a dominação imperialista (RIDENTI, 2012, p. 9).

Apesar do radicalismo de seus posicionamentos políticos, Gullar era avesso a qualquer filiação partidária, portanto, foi somente em 1964 que se filiou ao *Partido Comunista Brasileiro (PCB)*. A opção partidária surgiu como uma maneira de romper o isolamento intelectual com o fim dos *CPCs* e resistir ao Golpe se aliando a pessoas com quem compartilhava as mesmas aspirações políticas e ideológicas. O envolvimento com a militância política marcou definitivamente o seu afastamento do requinte literário, deixou de lado o viés experimentalista para se dedicar à poesia política. Não obstante, sem desprezar a qualidade poética e as preocupações estéticas que sempre o acompanharam, Gullar encontrou-se com a realidade sociopolítica do país sem se distanciar de sua verdadeira vocação, que era a de tecer poeticamente os fios da vida (BOSI, 2006, p. 473).

A tessitura de que é feita a obra de Gullar se manifesta a partir de *Dentro da Noite Veloz* (1975). O livro reuniu poemas escritos entre os anos de 1962 e 1975, nos quais a temática social se destacava na maioria deles. Embora tendendo para o tom apelativo, próprio das poesias políticas, as preocupações estéticas, bem como questões que se referem à vida e à humanidade – transitoriedade, efemeridade, memória e tempo – já apareciam naqueles

poemas e continuarão como elementos recorrentes em seus enredos, compondo suas mais emblemáticas criações (BRAIT, 1988, p. 57).

Gullar era um poeta do cotidiano, que traduziu a vida em toda a sua essência, mesmo quando cantava as agruras camponesas, ou dava voz aos excluídos ele não se rendeu à ideologia pura e simples, ao contrário, reinventou o mundo através da arte. Compreendeu a necessidade das transformações sociais para um país que aspirava a uma independência não somente política, mas cultural e lançou um novo olhar para as lutas populares.

As problemáticas sociais e políticas se materializaram nos versos de *Meu povo, meu poema*. O eu lírico denota o nascimento de novos sujeitos, clama pelo despertar de um povo, que protagonista de sua própria vida, luta por uma ideologia e toma consciência de questões políticas e sociais profundas e complexas.

Meu povo, meu poema

Meu povo e meu poema crescem juntos
como cresce no fruto
a árvore nova

No povo o poema vai nascendo
como no carnaval
nasce verde o açúcar

No meu povo o poema está maduro
como o sol
na garganta do futuro

Meu povo em meu poema
se reflete
como a espiga se funde em terra fértil

Ao povo seu poema aqui devolvo
menos como quem canta
do que planta.
(GULLAR, 2015, p.201)

Dentro da Noite Veloz dá início ao que Gullar chamou de reconstrução de sua linguagem poética e foi um prenúncio do que viria logo a seguir no *Poema Sujo* (GULLAR, 2010/2013, p. 162).

Ao contrário dos romântico-simbolistas, que negavam qualquer tendência progressista e se afastavam deliberadamente de valores de ordem social, política ou moral, os poetas participativos reafirmavam sua posição política para repensar a realidade. A poesia engajada se integrava à vida concreta e real, conectava os artistas a problemáticas cotidianas e rompia, desse modo, o isolamento criativo em que muitos se encerravam.

O poeta espanhol Juan Ramón Jiménez afirma que a primazia da imaginação sobre a razão e a autonomia artística que perpassa as grandes criações do gênio humano, são garantias *sine qua non* para existirem grandes obras, entretanto, afirma que até mesmo a imaginação mais autônoma e livre encontra limites quando a poesia serve a um ofício (JIMÉNEZ, apud, HAMBURGER, 2007, p. 136).

Walter Benjamin (1936), em certa ocasião declarou que “o fascismo estetiza a política,” e controla as massas tendo em vista que permiti a expressão, mas não a reivindicação. Quando o autor fala sobre o fascismo, lembramo-nos do progresso que transforma a função social da arte ao desprezar conceitos tradicionais de criatividade e gênio, passando a servir, apenas, a interesses políticos e ideológicos. Tais relações de poder se assemelham ao que Marinetti chamou de “estética da guerra”, quando a arte celebra a máquina e o progresso, em detrimento da humanidade. Nesse universo de contradições o “fascismo” promove uma espetacularização alienada da sociedade, ao passo que “comunismo politiza a arte”, estimulando uma estética voltada para a luta de classes (BENJAMIN, 1987, p. 195).

O mesmo progresso que trouxe inúmeros benefícios ao Brasil dos anos 1950 aumentou, sobremaneira, as desigualdades sociais e excluiu uma parcela significativa da população. Nesse cenário, o país começava a despertar de sua alienação, e artistas ideologicamente comprometidos com tais questões voltaram seus olhares para a função social da arte. Transformaram a arte em mecanismos de resistência atuantes no curso da história, com a pretensão de mudar anômalas relações sociais baseadas em práticas de autoridade que se sustentam na noção de progresso, na empatia histórica com o vencedor e na consequente exclusão dos vencidos.

Os *CPCs* se configuraram como um foco de resistência na *sui generis* vida política brasileira. Seu projeto não hegemônico tinha um caráter apartidário voltado para o povo e com o povo. Os artistas e intelectuais que integravam aqueles centros de cultura estavam dispostos a pensar e a colocar em prática um novo projeto de país que desafiava o sistema vigente. Nesse sentido a classe média, ao mesmo tempo em que desejava um espaço próprio, se confrontava com a verdadeira face do Brasil latifundiário, analfabeto e miserável. Mesmo assim estava disposta a abraçar alternativas políticas e sociais reformadoras, distributivas e menos excludentes (CAMENIETZKI, 2006, p. 80).

O golpe militar de 1964 estancou a escalada popular e a influência artística dos *CPCs*. O novo regime deliberadamente fomentava a despolitização do país, aniquilava as lideranças políticas e controlava a vida social e cultural. A arte engajada foi obrigada a se voltar para

produções comerciais esvaziadas de qualquer viés político ou social. Entretanto o caminho aberto pelos *CPCs* deixou em seus integrantes um legado de ricas experiências que se incorporaram às manifestações artísticas posteriores.

1.4 Rabo de foguete – poesia, memória e exílio

A vida não é o que deveria ter sido e sim o que foi. (GULLAR, 1998, p. 269)

Motivado por inúmeros acontecimentos que agitavam as Américas subdesenvolvidas, o Brasil buscava superar o atraso dos anos de subserviência aos interesses estrangeiros. O sucesso da Revolução Cubana e o simbolismo que representou a condecoração de Che Guevara com a Ordem do Cruzeiro do Sul fizeram crescer o sentimento nacionalista, sobretudo, entre a intelectualidade brasileira, que enxergou nesse momento uma oportunidade de romper as amarras imperialistas e fazer valer o protagonismo do Brasil junto aos países do terceiro mundo (AGUILAR, 2005, p. 87).

Diferentes iniciativas foram implementadas com intuito de resistir à dominação imposta pelos militares e acender nos corações e mentes das camadas populares a esperança de uma sociedade livre da opressão. Movimentos como: a Bossa Nova, o Cinema Novo e os periódicos da imprensa alternativa, entre eles o *Pasquim*, formavam a linha de frente da resistência artística e intelectual. O *Pasquim* tinha entre seus colaboradores importantes intelectuais e o número de estreia contou com Ferreira Gullar, Millôr, Jaguar, Sérgio Cabral, Chico Buarque entre outros (CAMENIETZKI, 2006, p. 91).

Ferreira Gullar influenciou fortemente a intelectualidade brasileira. Artista e crítico respeitado, desde os anos 1950, esteve à frente do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (*SDJB*). Periódico de circulação nacional, seu objetivo era, além de divulgar arte de vanguarda, acentuar a face moderna do país no meio cultural. Ademais seu pioneirismo e desenvoltura em circular dos experimentos vanguardistas, onde elaborou as mais modernas teorias; passou pelo concretismo; neoconcretismo; até que deixou as questões estéticas em nome de uma luta político-social; encontrou eco em uma sociedade que descobria a verdadeira face do Brasil subdesenvolvido e se voltava, com isso, para questões sociais mais profundas (LAFETÁ, 2004, p. 170).

A problemática social conduz arte e artista a um paradoxo. Sob a perspectiva marxista da luta de classes, o valor social da arte condiciona e limita a autonomia artística, desse modo, o artista experimenta sentimentos contraditórios quando descobre a experiência estética

amarrada e condicionada a postulados ideológicos. Por outro lado, a arte por si mesma perde espaço e refuta as problemáticas meramente estéticas quando se descobre política.

Michael Hamburger, teórico alemão e estudioso da poesia moderna, destaca o lugar da subjetividade e a posição do artista em relação às questões sociais quando a palavra e a política se ombreiam. Em sua perspectiva, o artista como “homem representativo” acaba por se distanciar da humanidade, em vista disso, a justa medida encontrada pelos poetas modernos para conservar a subjetividade foi a “impessoalidade”, ou seja, experiências pessoais e políticas se transformavam em imagens poéticas, que seriam uma espécie de “eu” análogo. (HAMBURGER, 2007, p. 134). Parece que Gullar, assim como tantos outros artistas e intelectuais que se envolveram na vida política do país, enfrentou, de certo modo, a mesma confusão – separar a autonomia da arte e do artista.

Esta analogia entre o eu real e o eu lírico que se observa nos poemas de *A Luta Corporal* e vai reaparecer no *Poema Sujo*, corrobora a tese de Alcides Villaça, que enxerga um desafio para o poeta objetivar a verdade das experiências pessoais através das vozes do sujeito poético (VILLAÇA, 1978, p. 89).

Em entrevista a revista *Cadernos de Literatura Brasileira* (1978), Gullar relembra o seu papel e o da intelectualidade na década de 1960. A dicotomia entre os ideais socialistas e a realidade capitalista movimentou gerações de forma apaixonada, e mesmo com toda a utopia que os guiava, existiram sim conquistas sociais importantes. “O senso de justiça é inerente ao ser humano” e cada época vai evocar à sua maneira a arte necessária para questionar os *status quo* (GULLAR, 1978, p. 41).

O golpe militar 1964 agitou o cenário cultural do país. Mobilizou contra o regime instituído vários seguimentos artísticos desde o teatro, passando pelas artes plásticas e a literatura. Artistas, identificados com as classes oprimidas e em uma subversão à ordem estabelecida, reivindicavam liberdade e fomentavam a desordem e a insubordinação através de suas obras. Em um contexto cada vez mais repressor, Gullar e outros intelectuais, foram vistos como uma ameaça ao poder constituído e, privados de seus direitos legais, foram perseguidos de perto pelo regime militar.

As formas de repressão em um estado de exceção se configuram por prisões, torturas, perseguições e exílio. Esse tipo de regime se instala sob forte aparato repressor, entretanto, sempre existirão aberturas por onde emergem focos de resistência, compreendidos por ações populares impetradas por artistas, intelectuais, políticos de esquerda, estudantes, com o objetivo de protestar contra o sistema instituído, lutar pelo reestabelecimento da democracia, por liberdade, e igualdade (LEITE, 2013, p. 98).

Os regimes de exceção se estabelecem na tentativa de manter o controle sobre a sociedade e, sobretudo, sobre os corpos e a vida. No conturbado ano de 1964, o Brasil experimentava violentos embates políticos que culminaram no golpe que instituiu o regime militar, e mergulhou o país em uma ditadura que duraria até 1985. O período foi marcado por atos autoritários, instituição da censura, perseguições políticas e ideológicas, e quaisquer manifestações contrárias à ordem estabelecida eram combatidas fortemente com prisões e tortura.

Com a intenção de manter sua hegemonia, pós-golpe, o governo militar colocou em prática os Atos Institucionais, que objetivavam reafirmar o poder dos militares e legalizar suas ações políticas. O Ato Institucional nº 5, de 1968, delegava ao presidente plenos poderes para perseguir e reprimir a oposição. O poder ora instituído violava quaisquer garantias individuais ou coletivas dos direitos humanos (LEITE, 2013, p. 94).

Com a instalação do *AI-5*, a perseguição as ideias oposicionistas se intensificaram, Gullar foi aconselhado pelos companheiros de partido a sair de circulação. Passou um ano na clandestinidade, até que em 1971, exilou-se em Moscou.

O exílio é um tema recorrente em sua obra. As imagens de morte e as lembranças do passado são lugares usados por Gullar para representar os “não lugares” e traduzir a vida num eterno ir e vir. O processo de resgate de si mesmo começa a aparecer em *Dentro da Noite Veloz* e vai se consolidar no *Poema Sujo*, onde o poeta expõe de forma visceral toda a complexidade da vida.

Apesar de comunista, Gullar nunca se deixou influenciar cegamente pelas utopias marxistas. Sua personalidade crítica questionava as próprias convicções baseado em evidências objetivas e se distanciava da visão romântica e dos paradigmas artísticos para uma avaliação mais pragmática dos fatos. O pragmatismo e a objetividade lhe causaram certo constrangimento, quando em Moscou diante de uma plateia, esclareceu a verdade sobre a atuação do Partido Comunista no Brasil: declarou que as ilusões alimentadas sobre sua presença vitoriosa em terras tupiniquins, escamoteava o fato de que a teoria não poderia ser confundida com a prática como tendia e pregava a ideologia marxista (GULLAR, 2010/2013, p. 176).

Em suas andanças passou por vários países da América Latina. Foi para o Chile onde testemunhou o violento processo no qual Salvador Allende foi deposto. Seguiu para Lima, no Peru, onde experimentou dificuldades financeiras, até que na primeira oportunidade, mudou-se para Buenos Aires a convite de um amigo, e durante um curto período ministrou aulas em uma universidade como professor convidado. Chegou a Buenos Aires exatamente no dia da

morte de Perón, e a Argentina se preparava para um golpe militar, o que aconteceu cerca de um ano e meio depois (GULLAR, 2015, p. 100).

A América Latina vivia um período conturbado e a recente democracia experimentava constantes ameaças por parte de governos totalitários. Gullar não tinha condições de deixar Buenos Aires, pois dispunha de escassos recursos financeiros e seu passaporte fora anulado pelo Itamaraty. No Brasil, muitos de seus companheiros, amigos e conhecidos, estavam fugindo ou sendo presos, e o estado de saúde de seu filho Paulo se agravava dia a dia. Abalado pela perspectiva sombria que o rondava, concebeu o *Poema Sujo* (1975), como um protesto derradeiro, o seu “testemunho final” a consequência de tudo que fora elaborado entre os anos de 1962 e 1975 (GULLAR, 2015, p. 57).

No livro *Rabo de foguete*, relato autobiográfico no qual Gullar narra os tempos de clandestinidade e o período em que esteve exilado, conta passagens difíceis e momentos de grande esperança, encontro com grandes amigos e a saudade de casa e da família que o assombrava. Contudo, foi durante esse período que o poeta escreveu o *Poema sujo*, considerado hoje sua obra-prima.

Gullar termina *Rabo de foguete* com a frase: “A vida não é o que deveria ter sido e sim o que foi” (GULLAR, 1998, p. 269). Com isso o poeta inventa a vida, transcende a realidade e transforma em poesia o que não cabe no real.

1.5 Poema Sujo, a alquimia final

O *Poema Sujo* foi escrito a partir da reunião de fragmentos de vida, da vida de Ribamar Ferreira e da vida de Ferreira Gullar. Em uma sucessão variada de ritmos e estruturas, como uma “sinfonia”, ou uma catarse existencial. “Ao pensar em escrever aquele poema – na noite em que me veio o ímpeto de escrevê-lo –, imaginei começá-lo como uma espécie de vômito do vivido” (GULLAR, 2015, p. 58).

O Poema Sujo, escrito em 1975, em Buenos Aires, assinala uma espécie de implosão da linguagem apurada nos últimos anos, para tentar apreender a matéria, muitas vezes demasiado vulgar, que alimentou o poema. Intitulei-o de sujo por várias razões, inclusive, por esta, estilística: nele se misturam diferentes modos de expressão e estilos, numa espécie de síntese das diversas fases por que passara minha poesia (GULLAR, 1997/98, p. 135).

A vontade de reafirmar o passado é inerente à condição dos exilados. Zygmunt Bauman sinaliza que a aqueles é negado o direito de reivindicar uma identidade própria, haja vista que permanecem nas fronteiras, “desterritorializados num mundo de soberania territorialmente assentada”. Sua presença é rejeitada em territórios que estão sob a lei soberana, portanto, os “não lugares” além de serem os seus espaços físicos por excelência, possuem, ainda, a finalidade de diferenciá-los das pessoas “normais”, as quais podem usufruir de direitos de ir e vir. O exílio ao subtrair o indivíduo dos domínios do permitido pelas leis “afirma a prerrogativa essencial de soberania básica: que é o direito de excluir” (BAUMAN, 2005, p. 44-46).

Embora tenha sido escrito no exílio, Gullar afirma que o *Poema Sujo* não é um poema político, “é um poema sobre o tempo e a memória, é uma tentativa de resgatar a vida verdadeira. Porque eu me sentia como se eu estivesse à beira da morte” (GULLAR, 2001).

A propósito do título Gullar diz: “... é porque eu pego o que tem de escuro, de sujo, as cadeiras velhas, os armários velhos, e coloco uma luz. Vou até embaixo, no fundo, e subo trazendo tudo junto: o que é poesia e o que não é poesia”. (GULLAR, 2001). Ou ainda: “intitulei-o de *sujo* por várias razões, inclusive, por esta, estilística: nele se misturam diferentes modos de expressão e estilos, numa espécie de síntese das diversas fases por que passara minha poesia” (GULLAR, 1997, p. 135).

O *sujo* também pode compreender o exílio, a situação de exclusão e a clandestinidade forçada, a ditadura militar, a censura, a tortura, a miséria, o medo, enfim todos os sentimentos que afligem as pessoas em situações limite.

Gullar não queria sair do país, fora forçado a isso. Longe da família, com os filhos doentes, experimentara a sensação de opressão do exílio, somada à decepção em relação à ideologia comunista que conhecera, de perto, em Moscou.

As primeiras cinco laudas do poema foram escritas de uma só vez, como que “vomitando” as palavras. Logo, os primeiros versos surgem como um amontoado de palavras incoerentes, que no decorrer do poema vão ganhando sentido.

Para o poeta o começar arbitrário, é algo que representa aquilo que está por ser feito, por ser construído. De imediato só sabia que iria ser um poema longo, e que compreenderia toda a sua vida desde o começo em São Luís até o exílio.

Poema Sujo

turvo turvo
 a turva
 mão do sopro
 contra o muro
 escuro
 menos menos
 menos que escuro
 menos que mole e duro menos que fosso e muro: menos que furo
 escuro
 mais que escuro:
 claro
 como água? como pluma? claro mais que claro claro: coisa alguma
 e tudo [...]
 (GULLAR, 2016, p. 31)

Turvo como os anos angustiantes do exílio, turvo como seus próprios pensamentos e os tormentos experimentados no seu íntimo. Gullar tenta nesses versos iniciais organizar o que está fora da ordem, as coisas sem lugar e sem função, assim como os exilados.

Em entrevista ao crítico literário Weydson Barros Leal, publicada no *Diário Oficial de Pernambuco*, em 1995, Ferreira Gullar afirma que: “O homem não faz poesia para sair da vida, ele faz poesia para ter coragem de viver.” (GULLAR, 1995). Portanto, o *Poema Sujo* ao expor toda a complexidade de uma vida inteira feita de memórias, de passagens da juventude, do tempo, de questionamentos pessoais e sociais, parece ter sido uma estratégia encontrada para tornar a vida possível, em um momento em que parecia impossível viver.

No *Poema Sujo*, Gullar reafirmou seu passado para resgatar sua identidade. Quando a vida parecia não fazer sentido, o eu lírico escavou em suas mais profundas lembranças acontecimentos intensos da sua vida desde a infância com a intenção de encontrar a sensação de pertencimento perdida em sua condição de exilado.

Que importa um nome a esta hora do anoitecer em São Luís do Maranhão
 à mesa do jantar sob uma luz de febre entre irmãos e pais dentro
 de um enigma?
 mas que importa um nome
 debaixo deste teto de telhas encardidas vigas à mostra entre
 cadeiras e mesa entre uma cristaleira e um armário diante de
 garfos e facas e pratos de louça que se quebraram já
 um prato de louça ordinária não dura tanto
 e as facas se perdem e os garfos
 se perdem pela vida caem
 pelas falhas do assoalho e vão conviver com ratos
 e baratas ou enferrujam no quintal esquecidos entre os pés de erva-cidreira
 (GULLAR, 2016, p. 33).

Nesse trecho, Gullar fora atrás de sua terra natal, relembrou a juventude, a vida em família, os objetos, a casa, enfim, falou de tempo e memória na tentativa de reorganizar a vida. Por meio do jogo de palavras resgatou imagens, cores, odores, sensações e afetos. Na impossibilidade de ter de volta sua antiga vida, qual um ritual, reviveu emoções passadas tentando reafirmar sua identidade e ressignificar sua existência (RODRIGUES, 1995, p. 74).

Assim como a memória é tratada na dimensão abstrata e corpórea – pensamentos e emoções provocadas por sensações físicas (FULY, 2005, p.36) –, a forma poética do *Poema Sujo* é também híbrida. Gullar utilizou versos curtos e longos, ora livres, ora metrificadas, linguagem figurada, clássica e popular, narrativas lineares e fragmentos de discursos.

A própria estrutura do poema confirma sua sintonia com a multiplicidade de estilos. À medida que o poema se desenvolve, apresenta traços modernistas, concretistas, neoconcretistas, e quando ostenta, no desenrolar de suas mais de cem páginas, espaços em branco, vocabulário popular misturado ao erudito, Gullar afirma que “realiza uma espécie de alquimia vocabular entre palavras naturalmente poéticas e outras antipoéticas” (GULLAR, 2015, p. 57). Desse modo, aquilo que é naturalmente poesia, e o que não é, se misturam no discurso poético.

O *Poema sujo* é um relato emocionado sobre sua própria vida. Essa dramaticidade e o tom combativo que se vê no poema são característicos da poesia moderna, e Gullar, por ser representante desta modernidade, carregava por vezes na agressividade e na emoção, gerando um efeito que pode chocar o leitor. “É como se poeta apreciasse de fora seu próprio drama e assim afrontasse sua tragicidade singular, sem deixar de tecer novas possibilidades de crítica social” (CAMENIETZKI 2006, p. 136).

Para Bauman, é no distanciamento do exílio, que o “modo de vida habitual”, ou seja, a pátria, as raízes adquirem valor de sobrevivência (BAUMAN, 2001, p. 53). Portanto na situação de exilado, para Gullar palavra e memória se traduzem em arte, caracterizando o último recurso frente à derrota política e à mutilação do eu imerso em um ambiente que sempre lhe parecerá incompreensível.

Ah, minha cidade verde
 minha úmida cidade
 constantemente batida de muitos ventos
 rumorejando teus dias à entrada do mar
 minha cidade sonora
 esferas de ventania
 rolando loucas por cima dos mirantes
 e dos campos de futebol
 verdes verdes verdes verdes
 ah sombras rumorejante
 que arrasto por outras ruas (GULLAR, 2016, p. 83).

São Luís está em Gullar, assim como Gullar não consegue se afastar de sua cidade natal. Esta aproximação se revela em vários momentos do poema, como se ele se apossando da cidade recuperasse a própria vida.

Em várias entrevistas, ao longo de sua carreira, Gullar não cansou de contar como se deu o ímpeto de escrever o poema, ficara tão absorvido pela ideia que escrevera as primeiras cinco laudas em um único dia (GULLAR, 2005). O poema demorou apenas alguns meses para ser concluído, período em que como num ritual, se dedicou somente a escrever. Movimentando no seu íntimo lembranças e emoções de uma vida inteira, o eu lírico resgatou as experiências vividas para consubstanciar a ideia de que mesmo distante e na situação mais adversa o homem precisa voltar às suas origens, resgatar o passado para reinventar o presente.

Para Gullar, “a poesia devia captar a força e a vibração da vida ou não teria sentido escrever.” É no poema onde a linguagem comum se traduz em poesia, e esta tem como função principal transformar a experiência humana que se renova a cada leitura (GULLAR, 2015, p. 102).

Observar, mesmo que vagamente, os caminhos trilhados pelo poeta foi um movimento fundamental para conhecer as suas motivações, as aspirações, os desejos e as inquietações que o acompanharam desde sua saída de São Luís. Desfazer as teias de memórias e lembranças foi como conhecer as complexidades de uma vida inteira pautada por questionamentos pessoais e existenciais. Elucubrar sobre suas teorias, seus experimentalismos, seu pensamento crítico e seus posicionamentos políticos permitiu o elementar contato com o artista que não fez do discurso um obstáculo à expressão, ao contrário, levou sua poética a transbordar os limites impostos pela linguagem.

Sua trajetória será, ainda, acompanhada nos capítulos subsequentes onde se pretende observar como a palavra, esta mesma que cerceia e aprisiona, que carrega o fardo do sentido é capaz de exortar a imagem presente nas coisas e tem o poder de lançar a linguagem poética ao nível do abstrato onde os sentidos se abrigam na imagem e se revelam em um universo poético mais amplo.

CAPÍTULO 2

2 SOBRE ARTE, SOBRE POESIA

Ferreira Gullar foi uma personagem singular, sua atuação como: crítico de arte, artista, poeta, militante político e principal articulador da vanguarda literária brasileira, convergiram para afirmar a importância de sua participação no cenário artístico e cultural do país.

Seu lugar de fala lhe concedeu a propriedade e a intimidade de quem foi, simultaneamente, ator e espectador de um dos mais importantes movimentos de vanguarda que despontaram na arte brasileira desde o Modernismo. Juntamente com os irmãos Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, foi um dos principais articuladores do Concretismo.

Pensar a arte parece ser uma constante na obra de Gullar, o poeta e o crítico confluíram durante toda a sua carreira. Por acreditar que a crítica de arte exerceu grande influência em sua formação artística e serviu de fio condutor para o seu inovador experimentalismo pretende-se tomar suas análises críticas como mais um elemento para desvendar obra, artista e história.

No prefácio de seu livro, *Relâmpagos*, o autor afirma que procurava em suas análises compreender a obra de arte como uma experiência fenomenológica, enxergava o objeto artístico como um “fenômeno do ver” – “uma inesperada fulguração, um relâmpago” – que tentava capturar e traduzir em palavras (GULLAR, 2007, p. 11). Não obstante, muitas vezes suas discussões enveredavam pela crítica social, considerava também aspectos culturais, sociais e históricos em seus julgamentos. Visto desse modo, pode-se dizer que Gullar, assim como Walter Benjamin (2009), compartilhavam do mesmo entendimento quanto a crítica de arte, ambos consideravam que o valor filosófico de uma obra não prescinde da relação temporal e histórica.

Na concepção *benjaminiana*, a arte encerra seu próprio espírito absoluto e particular, possui, ao mesmo tempo, um “teor de verdade”, que é seu valor filosófico e o “teor factual”, que são valores e visões de mundo, relativos à sociedade na qual foi criada (BENJAMIN, 2009, p. 12). Cabe, portanto, ao crítico intermediar a relação da obra com o mundo exterior, revelar-lhes as tendências e contradições de uma época, possibilitando, assim, através da arte, uma reflexão crítica da sociedade.

“Na medida em que a crítica é conhecimento da obra de arte, ela é o autoconhecimento desta”, esclarece Walter Benjamin (2009, p. 72). No melhor sentido romântico, a crítica é deslocada do seu modelo tradicional de juízo de valor e segue a premissa de uma estética

voltada para a percepção da obra como um “médium-de-reflexão”, ou seja, à crítica é reservado o trabalho de desdobrar o objeto artístico e revelar todo o seu potencial revolucionário.

Tal consideração nos convida a voltar o olhar, também, para a teoria da “obra aberta” de Umberto Eco (1991), o autor afirma existir em toda obra de arte uma abertura implícita, que independentemente da poética suscita inúmeras possibilidades de leitura. Desse modo, ao crítico é reservado o trabalho de mediar as infinitas possibilidades de fruição e a intenção autoral.

Não cabe à estética estabelecer qual seja o "limiar", mas sim ao ato crítico realizado diante de cada quadro, o ato crítico que reconhece até que ponto a abertura completa de várias possibilidades fruitivas fica, todavia intencionalmente ligada a um campo que orienta a leitura e dirige as escolhas (ECO, 1991, p. 171).

Nesse sentido a função do crítico é revelar “o infinito” inscrito em uma forma estética (sua materialidade significante) e a intencionalidade do artista. A intenção, para Gullar, pressupõe situar historicamente obras e movimentos, considerando modificações estruturais, sociais e econômicas internas e não apenas a arte como um simples produto de processos artísticos aleatórios.

A crítica de arte e a crítica poética convergiram de modo determinante na obra *gullariana*, assim como foi nítida a influência das vanguardas em seus experimentos com a linguagem. No artigo do *SDJB: Pintura Concreta* (1957), esse intercâmbio entre áreas afins fica evidente, quando Gullar enumerava as conquistas incorporadas às artes plásticas a partir de Kandisnski, afirmando que o artista ao libertar a linguagem pictórica da representação figurativa alargou as possibilidades expressivas e impulsionou inúmeras descobertas estéticas na contemporaneidade (GULLAR, 1957/2015, p. 76).

Essa convergência de papéis se confirma, sobremaneira, com sua participação no Concretismo e no Neoconcretismo, o apelo visual incorporado à poesia a partir daqueles movimentos permitiu um inter cruzamento cada vez maior dos conceitos plásticos e literários.

O Concretismo e no Neoconcretismo uniram poesia, artes plásticas, dança e teatro; incorporaram ainda elementos da arquitetura e do design; absorveram a interdisciplinaridade das vanguardas europeias; fomentaram uma renovação na linguagem artística nacional e promoveram, a aproximação inovadora entre palavras e imagens. Ademais, Gullar trouxe para a poesia a interatividade e a ludicidade dos seus livros-objeto sinalizando assim com novas possibilidades de materialização para expressão artística.

Em sua chegada ao Rio de Janeiro, no ano de 1951, o poeta logo se integrou à intelectualidade carioca. A amizade com o crítico de arte Mário Pedrosa foi fundamental para sua formação intelectual como crítico, artista e mais tarde principal teórico de nossas vanguardas artísticas.

Paralelamente à carreira de poeta experimentou seus primeiros passos na seara crítica resenhando a exposição do *Grupo Frente*. Liderado pelo artista plástico Ivan Serpa, o grupo reunia a nova geração de artistas cariocas com tendências moderno/abstratas que se opunham ao nacionalismo da arte figurativa dos primeiros modernistas (SILVA; MONTEIRO, 2015, p. 12).

A partir da década de 1950, o país experimentava um momento de grande efervescência cultural, mudanças sociais, políticas e econômicas provocadas pelo progresso modernizante se refletiam também nas manifestações artísticas gerando mudanças conceituais e estéticas. O cenário cultural se diversificava, assim como os múltiplos olhares por parte da crítica especializada que tentava abraçar e entender as novidades da produção artística contemporânea.

Nesse mesmo período, o Brasil vê surgir museus aos moldes dos melhores espaços de arte mundo afora, ao mesmo tempo se organizavam as primeiras feiras internacionais de arte. A Bienal de São Paulo, logo, se impôs frente à conceituada Bienal de Veneza e colocou em destaque no cenário nacional e internacional o melhor de nossa vanguarda artística e suas novidades estéticas e conceituais (SILVA; MONTEIRO, 2015, p. 13).

Os espaços de visibilidade e disseminação das vanguardas artísticas nacionais foram ampliados com a inauguração dos Museus de Arte (MASP) e Arte Moderna (MAM) de São Paulo e o MAM do Rio de Janeiro. Do mesmo modo, as Bienais, iniciadas em 1951, permitiram que artistas nacionais dividissem o mesmo espaço com as melhores vanguardas internacionais, as mostras traziam para artistas e público o melhor e mais inovador da produção estrangeira, ao mesmo tempo em que fomentavam discussões acerca do papel do artista e da arte para a realidade brasileira (AMARAL; TORAL, 2005, p. 19).

Nesse cenário a crítica exerceu um papel fundamental na mediação entre a experiência estética e o público em formação. Romper as amarras do passado não é simplesmente se libertar da dominação imposta pela tradição e virar as costas para o velho. O olhar crítico para o passado permite a construção de um futuro que se moderniza absorvendo o novo e respeitando as contradições e particularidades de nossa realidade cultural. Por esse ângulo a crítica de arte permite, ainda, que o artista se posicione de forma consciente no universo

artístico, conheça as teorias, as correntes e as transformações culturais na nossa própria sociedade e não tenha somente os olhos voltados para o exterior.

A crítica fomenta a multiplicidade de perspectivas artísticas que enriquecem os processos estéticos que legitimam a arte como produto cultural. A ela cabe desvendar os limites e o alcance de determinado movimento artístico que se propõe inovador, além de procurar entender de que maneira a expressão tradicional é impactada por uma nova linguagem estética e suas implicações na vida cultural em um cenário mais amplo.

É facultado à crítica compreender as nuances, por vezes nebulosas e contraditórias, de movimentos intitulados progressistas e suas implicações não somente na esfera estética mas também no que concerne aos seus interesses ideológicos, tendo em vista que é através da linguagem que visões de mundo e relações de poder se materializam (LAFETÁ, 2000, p. 19).

Nesta perspectiva é importante para uma visão crítica considerar tanto as imbricações estéticas – linguagens e inovações expressivas, quanto as ideológicas – relações de poder e criação de identidades culturais, por exemplo.

Questões relativas à identidade cultural, sobretudo nas criações artísticas, aparecem constantemente atreladas à ideia de nação, tradição e comunidade (HALL, 2000, p. 110). Entretanto a noção de identidade que beira o senso comum tende a homogeneizar as relações pessoais e sociais que se pautam exatamente pelas diferenças, tornando com isso as análises de um tempo ou de determinado movimento esvaziadas.

A partir do século XVI, costumes e movimentos artísticos e culturais se construíram sobre valores burgueses baseados na identidade entre “*logos* e razão”. A razão organizava a sociedade politicamente e estabelecia suas bases mercadológicas, enquanto no campo simbólico a natureza ganhava espaço e se diferenciava do humano e do divino. Nesse contexto, a Europa vê surgir o Renascimento que dominou as artes plásticas, até que a Revolução Industrial e os conflitos sociais dela advindos viessem abalar a harmonia entre o homem e a natureza (ZILIO, 1982, p. 115). A arte moderna surgiu nesse contexto, e fez ruir o ideal burguês de “sujeito cartesiano”² quando incorporou a dimensão internacional das vanguardas europeias.

Para Stuart Hall, a questão de identidade cultural é, sobretudo, uma construção política, portanto temporária, oscila ao sabor das circunstâncias e do tempo (HALL, 2000, p. 112). Nesse sentido, as críticas de Ferreira Gullar, além de se aterem à materialidade significativa do objeto artístico, nos permitem perceber e entender o universo artístico, político

² Conceito descrito por Descartes cujo princípio se baseia na capacidade do sujeito de elaborar seu próprio pensamento e a partir disso afirmar sua existência – “penso logo existo”. (DESCARTES, 1996, p. 39).

e social de grande efervescência que acompanhou a modernização e o crescimento do país. Com ênfase no período construtivo brasileiro, suas análises ajudaram a consolidar nossa cultura e nossa arte no cenário internacional enquanto nação independente.

No Brasil, Mário Pedrosa foi um dos pioneiros em trazer para a sociedade o debate artístico que girava em torno das relações entre arte como linguagem universal e a construção de identidades, respeito às tradições e regionalismos. A década de 1940 viu surgir os primeiros núcleos de artistas abstratos que sinalizavam com um projeto artístico que caminhava em paralelo com a modernização do país. Nesse sentido, a crítica nos anos 50, apontava para uma leitura da arte no sentido de compreender a dinâmica desses movimentos em uma perspectiva mais ampla e profunda que fugia de uma simples revisão e atualização de estilos antigos (FERREIRA, 2006, p. 19).

O universo artístico contemporâneo exige o deslocamento do olhar da obra em si para uma tessitura de significações que unem imagem e discurso, intencionalidade e materialidade, e o olhar crítico abdica de julgamentos e convida ao debate.

2.1 Das galerias para as bancas de jornal

A produção crítica de Ferreira Gullar teve início no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil – SDJB*, o caderno que acompanhava o *JB*, foi um importante veículo de disseminação da arte contemporânea na década de 1950. O *SDJB* circulou entre 1956 e 1961, período no qual Gullar publicou 103 artigos voltados para diferentes aspectos das artes plásticas brasileiras e outras tantas análises sobre poesia. Esteve à frente do caderno, acumulando a função de editor da seção de artes plásticas até meados de 1961, quando se mudou para Brasília onde durante um curto período ocupou um cargo no governo federal (SILVA; MONTEIRO, 2015, p. 11).

Produzido por Reynaldo Jardim, redator das revistas *O Cruzeiro e Manchete*, o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* estreia em 03 de junho de 1956 (VARELA, 2009, p. 30). Inicialmente com 16 páginas, trazia assuntos relacionados à música, à dança, ao cinema, à educação, à ciência, à tecnologia, à arquitetura, à literatura, às artes plásticas, ao teatro e incorporava ainda matérias sobre filosofia e sociologia. Após inúmeras modificações formais na diagramação e na identidade visual o suplemento fechou com um total de 8 páginas. Mário Faustino, Ferreira Gullar e Bárbara Heliadora respondiam pelas seções de literatura, artes e teatro respectivamente.

Eleonora Camenietzki enfatiza que o *SDJB* não fora um mero veículo difusor de arte e poesia voltado para o entretenimento. Em um momento no qual o país caminhava a passos largos rumo à modernização, o suplemento teria uma missão mais ampla e, sobretudo política: de consolidar junto à sociedade brasileira e ao olhar estrangeiro, a imagem de um Brasil independente, inovador e moderno (CAMENIETZKI, 2006, p. 29).

O país na década de 1950 procurava se modernizar não só no cenário cultural, mas também como nação, se desapegava do passado colonial, incorporava a modernidade e abraçava sua nova feição urbana suscitada pela industrialização crescente. Gullar mais uma vez exercendo sua função de intelectual orgânico, no melhor sentido *gramsciano*, surgiu no *SDJB* como um “porta voz” da nova organização social e cultural a que o Brasil aspirava.

Em seus ensaios publicados no *SDJB*, Gullar abordava a arte sob várias perspectivas: como manifestação estética, fato sociológico e histórico ou como expressão ou ruptura de alguma tendência artística. Sem, contudo desconsiderar o objeto artístico como “fenômeno de ver”, suas análises iam além da simples percepção da materialidade, enxergava a obra de arte, como resultado de um complexo processo de significações, uma trama de variados elementos visuais que resultariam em experiências estéticas sensoriais e afetivas.

Os artigos escritos por Gullar no *SDJB* foram, em grande parte, responsáveis pela conexão do país com contexto cultural mundial. Nossa sociedade experimentava uma franca necessidade de transformação, o subdesenvolvimento, derivado de estruturas arcaicas e atrasadas, vislumbrava nas vanguardas a possibilidade do novo, um modo de deixar para trás a dominação e seguir para o desenvolvimento. Seus artigos e ensaios apresentavam aos leitores novos artistas e movimentos, enfim ideias de vanguarda que serviam para aprimorar, familiarizar e preparar o incipiente senso estético nacional para a modernidade futura (VARELA, 2009, p. 18).

O *SDJB* substituiu a coluna *Literatura Contemporânea* que integrava o segundo caderno do *Jornal do Brasil*. O caderno produzido inicialmente de forma rudimentar e artesanal pelo próprio Reynaldo Jardim ganhou novos contornos promovidos pela reforma gráfica, protagonizada por Amílcar de Castro, o jornalista Jânio de Freitas e Ferreira Gullar. O redesign do caderno acompanhou e refletiu, de certo modo, a trajetória dos movimentos de vanguarda que estampavam suas páginas.

De veículo comercial, direcionado basicamente a anunciantes, o *Jornal do Brasil* passara a investir em conteúdo jornalístico e cultural e ao final da década de 1950 o *SDJB* já era considerado um dos mais importantes veículos de disseminação de cultura do país.

Na década de 1950 surgiram, por aqui, as primeiras escolas de design – ESDI no Rio de Janeiro e os primeiros cursos de design na USP – com referências claramente construtivas e ligadas a *Bauhaus*³ a ao neoplasticismo do movimento *De Stijl*.⁴ O paradigma abstrato geométrico foi aos poucos se consolidando também como vanguarda editorial. Tomás Maldonado e Max Bill, grande defensor da funcionalidade na arte, foram uma referência moderna para os artistas concretos e para o desenvolvimento do design contemporâneo.

A ênfase estava na forma e na plasticidade da página que acompanhava a evolução do design editorial da década 1930, cuja tipografia era o principal elemento da página impressa. Portanto, no novo layout do *SDJB* o negrito dos títulos desapareceu e as letras cursivas foram substituídas definitivamente pela moderna tipografia sem serifas. As letras com hastes retas (tipo bastão) remetiam a simplicidade e a pureza das formas geométricas, traziam estilo e legibilidade e estavam em consonância com os movimentos *De Stijl* e *Bauhaus* que adotavam exclusivamente os tipos sem serifas (HURLBURT, 1999, p. 106).

Desse modo, acompanhando a mudança de conteúdo, o visual seguiu no mesmo viés em direção à modernidade. Seguindo a tendência geométrico/abstrata do concretismo, o design do *SDJB* surgiu mais limpo, sem elementos supérfluos – os fios pretos que separavam as colunas, assim como as bordas nas fotos desapareceram e a organização da página privilegiava os espaços em branco criando ritmos visuais baseados nas leis da boa forma (MOTTA, 2012, p. 8).



Figura 5 - *SDJB*, página 1 – 9 de janeiro de 1960 (LESSA, 1995, p. 49)
Revista de Stijl – novembro de 1921 em <https://pt.wikipedia.org>

³Foi um centro de estudos em Weimar, dirigido por Waltwr Gropius, que se dedicava a testar novas concepções artísticas e de design e a formar arquitetos, pintores e escultores em um ambiente de oficina (HURLBURT, 1999, p. 38).

⁴ Movimento que afirmou o estilo de design moderno do século XX e se caracterizava pela rigorosa divisão do espaço (Ibidem, 1999, p. 35).

A reformulação gráfica do *SDJB* acabara, mesmo que sem pretensão, por refletir as características da poesia moderna. Os vazios, os poucos elementos, a inovação na tipologia e na mancha gráfica, que era disposta em blocos de maneira não usual, enfim, o layout das páginas remetia as composições do Neoplasticismo de Mondrian e do grupo *De Stijl*, cuja pureza e simplicidade das formas geométricas possibilitavam opções ilimitadas de divisão assimétrica dos espaços (LESSA, 1995, p. 54).

É bem verdade que Reynaldo Jardim, ao reformular o suplemento, o fizera de forma quase intuitiva. Em entrevista, ele conta que tinha na página em branco um leque de possibilidades que surgiam à medida que a diagramação acontecia, portanto, sem planejamento prévio. Entretanto, não nega a influência dos espaços vazios – pausas e silêncios tão característicos da poesia concreta e nem da assimetria que remetia às obras de Mondrian (VARELA, 2009, p. 150). Por conseguinte, o *SDJB* se revelou o veículo perfeito para as ideias concretistas tanto em forma quanto em conteúdo.

Tendo Ferreira Gullar como o responsável pela seção dedicada às artes plásticas o suplemento logo se afirmou como um espaço de disseminação da arte de vanguarda brasileira, mesmo porque os temas abordados, em sua grande maioria, envolviam diretamente sua produção poética, na ocasião ligada ao concretismo e ao neoconcretismo. A arte construtiva brasileira saiu dos círculos da intelectualidade carioca e paulista e ganhou as ruas, o *SDJB* abriu suas páginas para os modernos artistas e fez circular na sociedade novas ideias de desenvolvimento também no âmbito cultural.

No *SDJB*, Gullar não se dedicou apenas à arte de vanguarda, debatia temas de relevância cultural que atingia o jovem público leitor ávido por mudanças.

[...] em paralelo aos artigos sobre concretismo e neoconcretismo, ele resenhou as exposições mais importantes de nossos museus e galerias, discorreu sobre os problemas relativos à arte moderna, criticou o tachismo, questionou a posição do governo no campo das artes, analisou a política do circuito de arte nacional e internacional, e considerou a relação entre arte, tecnologia e ciência (SILVA; MONTEIRO, 2015, p. 11).

Assim o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* se configurou para além de um simples veículo de informação. Com uma circulação nacional, tirou a arte dos seus espaços de confinamento por excelência – museus, galerias e bienais e a fez ganhar as ruas promovendo a atualização artística e literária do país.

2. 2 SDJB: um espaço para pensar a arte

Debates acirrados e inúmeras controvérsias marcaram a passagem de Gullar pelo *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB)*. Mesmo assim, seus artigos foram responsáveis por uma nova leitura da arte contemporânea e ajudaram a situar o neoconcretismo como resultado dos experimentos mais radicais e ousados nas artes plásticas brasileiras.

Uma série de textos de Gullar, publicados no *SDJB*, traçou o panorama da arte contemporânea desde o Cubismo até o Neoconcretismo. A compreensão dos movimentos de vanguardas nacionais e internacionais, bem como suas características e os artistas foram apresentados ao público em uma época na qual os livros de arte e as biografias eram escassos.

Posteriormente, esses artigos foram reunidos no livro *Etapas da Arte Contemporânea*. Aracy Amaral, que assina o prefácio, comenta que a publicação além de trazer para o grande público informações sobre arte e o melhor das vanguardas, consolidou junto às novas gerações, a participação de Gullar como respeitado crítico de arte no circuito artístico e cultural do país (GULLAR, 1999, p. 8).

Naqueles artigos Gullar interpretou os movimentos construtivos desde o Cubismo até a arte neoconcreta, de maneira simples, objetiva e didática traduziu as vanguardas nacionais e internacionais corroborando para trazer à luz um importante período da história da arte e desvendar para o público o cenário artístico brasileiro e internacional.

Entretanto, era evidente que o *SDJB* dava demasiada importância à arte construtiva em detrimento de outras tendências artísticas, sobretudo àquelas que tendiam para a arte acadêmica. Gullar em entrevista explica que tanto ele quanto Reynaldo Jardim estavam completamente engajados nos movimentos concreto e neoconcreto, portanto nada mais natural que o suplemento se tornasse um veículo daquelas vanguardas.

O *SDJB* trazia o novo para arte e para cultura, e se diferenciava da concorrência que, por outro lado, não fazia qualquer menção ao projeto construtivo brasileiro. As publicações do gênero focavam na produção artística nacional que se limitava a importar estilos estrangeiros e não agregava, de fato, nenhuma novidade (VARELA, 2009, p. 180). O novo causa estranhamento, sugere reflexão e demanda uma postura aberta e receptiva, por isso, foram tantas as críticas sofridas pelo *SDJB* quanto ao seu viés elitista, no que Gullar respondeu com os seguintes questionamentos:

Nós éramos a elite? Está bom. Pode-se dizer que nós éramos a elite? Nós éramos malucos, nós éramos inventores, apaixonados com as coisas que estávamos fazendo. Então quem era a elite? E a Academia? Porque se nós éramos a elite, a Academia era o quê? O “Estadão” era o quê? O suplemento do “Estadão”, com os grandes nomes da arte brasileira? Porque nós não éramos os grandes nomes. Nós éramos uma porção de malucos, jovens, rebeldes e ninguém era grande nome. Agora, no olhar de hoje, dizer... nós éramos pelo contrário, nós éramos discriminados pelas pessoas importantes e ditas sérias... Ah, isso é uma porção de malucos (VARELA, 2009, p. 181).

A despeito do progresso vertiginoso que o país experimentou a partir da década de 1950 e das modernas tendências artísticas e literárias que despontavam impulsionadas por este cenário, a cultura dita acadêmica ainda insistia em manter sua hegemonia, ocasionando com isso certa rivalidade entre acadêmicos e modernos. O estado buscando uma solução conciliatória entre ambos, instituiu por decreto (lei nº 1512, de 19 de dezembro de 1951), um salão nacional de belas-artes e outro de arte moderna. A academia propôs ainda um projeto de lei que previa a unificação dos dois eventos sob uma direção mais conservadora. A crítica de Gullar foi incisiva, em sua perspectiva tal medida impedia a substituição do antigo pelo moderno, e insistia que progresso cultural não poderia permanecer atrelado a práticas artísticas ultrapassadas (SILVA; MONTEIRO, 2015, p.24).

A preocupação e o olhar sempre atento, embora não eximido de radicalismos, do crítico sobre o projeto de lei, resultou no duro artigo: *Projeto da Comissão Nacional de Belas Artes*, publicado no *SDJB* em 13 de julho de 1958.

...as duas correntes, moderna e conservadora – diz o resumo da Agência Nacional – serão apresentadas conjuntamente, embora com premiação e júris distintos.”...tenta a Comissão de Belas Artes iludir o problema fundamental, apontado há vários anos, com insistência, pela crítica brasileira: o absurdo de o governo reconhecer e manter oficialmente, sob a denominação contraditória de “arte conservadora”, uma atividade culturalmente perniciosa como a desses artistas que se dizem “neoclássicos” ou coisa que valha (GULLAR, 1958/2015, p. 387).

A crítica de Gullar exagerava no tom ácido e sarcástico com único objetivo de menosprezar o projeto, e abortar qualquer tentativa de conciliação. E achava de absurda a separação entre arte clássica e moderna, pois enxergava a arte como reflexo de uma época, ou seja, a arte brasileira deveria espelhar o novo Brasil, segundo Gullar, um país capaz de construir Brasília não poderia “subvencionar”, uma arte ultrapassada (SILVA; MONTEIRO, 2015, p. 389).

O crítico apaixonado, sempre combativo, nem sempre imparcial, mas, sobretudo, preocupado verdadeiramente com o desenvolvimento cultural do país, não deixava, por vezes,

de exagerar em suas análises. Embora, imbuído das melhores intenções, suscitava polêmicas e debates acalorados que nem sempre preservavam no texto a objetividade necessária para conduzir o leitor à reflexão e ao entendimento. Suas críticas não eram puramente estéticas, outrossim, possuíam um forte viés político, sociológico e histórico, entretanto, raramente eram negativas.

A crítica de Gullar valorizava o fazer artístico em toda sua complexidade, constantemente pontuado por dados biográficos e sempre atento ao momento histórico, percebeu o potencial das vanguardas na ampliação da experiência estética e ao mesmo tempo sua vocação para questionar os valores estéticos subjacentes.

A despeito de o *SDBJ* haver se tornado um veículo oficioso para o concretismo e o neoconcretismo, ele não deixava de publicar críticas e resenhas sobre artistas modernos e figurativos e teorias estilísticas sobre as mais variadas linguagens artísticas. Além de escrever uma série de resenhas sobre exposições nacionais e internacionais, publicou, em 1957, um conjunto de sete artigos que esmiuçavam em detalhes a *IV Bienal de São Paulo*. Os textos abrangiam desde a produção do evento, os artistas, critérios de premiação e obras expostas até a reação da comunidade artística e do público em relação à mostra (SILVA; MONTEIRO, 2015, p. 21).

No tocante às exposições o crítico, em seu livro *Sobre arte Sobre poesia (Uma luz no chão)*, avalia o surgimento do mercado de arte em meados da década de 1950 e a popularização da arte no Brasil e no mundo, no momento em que e perdem espaço os salões nacionais e entram em cena as Bienais internacionais.

Nesse contexto, Gullar chama atenção de que em meio à revitalização do cenário artístico brasileiro, as vanguardas cresciam em número, assim como em radicalização. Ao abandonar os suportes tradicionais a arte perdia o caráter de objeto permanente e se transformava em um “evento”. Ele atribuía, ainda, as Bienais a demasiada pressão sobre os artistas, as exigências do mercado e a produção “por encomenda” limitavam o aprofundamento e a experimentação, que conseqüentemente inibia a descoberta de novas linguagens (GULLAR, 2006, p.20/21). Logo, não é raro o surgimento de obras efêmeras para suprir as exigências comerciais, portanto, a arte perde sua função em si mesma, sua essência de objeto de culto e contemplação e adquire a finalidade de tornar-se pública e espetaculosa.

A efemeridade da obra de arte é segundo Walter Benjamin, um feito colateral do progresso decorrente da modernização dos modos de produção que impactou também o universo cultural e a própria evolução das tendências artísticas, na medida em que permitiu a

relativização de conceitos como: “criatividade e gênio, validade eterna e estilo, forma e conteúdo” (BENJAMIN, 1987, p. 166).

A autenticidade de uma obra é sua “quintessência”, a expressão do artista que materializa tradições, testemunha a história e reflete o momento da concepção com toda sua carga sensível e significativa (Ibidem, 1987, p. 168).

A esse sentimento abstrato, que toca as fibras sensíveis da alma em um momento fugaz de contemplação, seja de uma obra de arte ou mesmo de uma bela paisagem, Benjamin (1987) chama de “aura”. Desse modo, quando um objeto é despojado de seu valor de culto – de sua aura – sua existência única é substituída pela reprodução seriada, o seu valor “ritual” é esvaziado e ele passa de objeto de culto à mercadoria sucumbindo à massificação mercadológica. Era nessa direção que apontavam as críticas de Gullar em relação as Bienais.

Ainda sobre a pressão mercadológica das Bienais sobre a produção dos artistas, Gullar denotou sua insatisfação nos artigos, *Notas sobre a [IV] Bienal*, publicados entre 6 de outubro e 3 de novembro de 1957. Neles o autor comenta, entre outros assuntos, a respeito da falta de transparência nos critérios para seleção das obras, e critica os organizadores insinuando que escolhas de caráter pessoal teriam prejudicado a representação brasileira na mostra, tendo em vista a baixa qualidade dos artistas e das obras e o evidente privilégio de alguns nomes em detrimento de outros (GULLAR, 1957/ 2015, p. 281).

Em um desses artigos, ele censurou o critério de seleção, sobretudo dos trabalhos de Lygia Clark, cuja obra tinha um inegável apelo construtivo, e foi preterida exatamente por não ter a mesma representatividade em quantidade de obras dos concorrentes. Embora tangenciando a subjetividade quando analisou a obra de Lygia, demonstrou inegável justiça ao aplaudir a escolha de Krajcberg, elogiou a premiação de Franz Weissmann e teceu comentários sobre a contribuição do artista para a escultura moderna brasileira e ressaltou, ainda, a qualidade indiscutível e o merecido prêmio conferido às gravuras de Fayga Ostrower.

Desse modo, percebe-se que Gullar, a despeito de todo seu conhecimento teórico e da lucidez em suas análises, tendia a utilizar critérios de julgamento alinhados aos pressupostos formais da arte abstrata que, em certa medida, cristalizava uma tendência, exageradamente, construtiva que por vezes poderia comprometer seus julgamentos.

Resenhou ainda as exposições de Alfredo Volpi, Frans Krajcberg, Milton Dacosta, Portinari, Iberê Camargo, Oswaldo Goeldi, Lasar Segall, Lygia Clark e Hélio Oiticica, entre outros.

Para entender a diversidade estética e conceitual que despontava no Brasil, Gullar além das resenhas de artistas nacionais e internacionais, promoveu debates com autoridades,

artistas e críticos acerca do valor e da qualidade estética de muitas experiências artísticas que surgiam embaladas pelo apelo do progresso que transformava arte em mercadoria.

Apesar das raras críticas negativas, no último texto sobre a IV Bienal, Gullar condenou fortemente o *Tachismo*. Afirmava que aquele estilo não fazia qualquer referência à pintura de Pollock, cuja característica inovadora foi romper com a figura, inovar na linguagem, no suporte e na espacialidade e usar o automatismo como instrumento do acaso, resultando em formas harmoniosas que caminhavam para um perfeito ordenamento. Ao contrário, os tachistas, efetivamente, não se libertaram da linguagem figurativa, tendo em vista que se utilizam ainda dos mesmos materiais e suportes das pinturas tradicionais. Embora não pintassem figuras sua materialidade “teimava em dizer a figura”, eram “pseudorrevolucionários” e que suas obras tendiam para arte efêmera, tinham caráter performático e espetacular (GULLAR, 1957/2015, p. 339-342).

Sempre atento ao cenário artístico nacional e preocupado com as consequências da superprodução para o mercado de arte, Gullar tratou de ceifar qualquer influência do Tachismo no Brasil. Teceu duras críticas ao artista francês George Mathieu, que desembarcou no país acenando para uma produção pictórica em massa, com forte apelo publicitário e comercial. Mathieu foi chamado de oportunista e ganhou o desprezo não só dos críticos, mas também da classe artística, pois desvirtuava completamente o sentido da “criação artística consciente”, e Gullar ironizou:

Nós conhecemos de perto esse problema da superprodução: ele faz baixar o preço do produto e é preciso ampliar o campo para evitar a desvalorização. Na pintura, o fenômeno é novo e, de bom grado, reconhecemos em Mathieu o iniciador da produção pictórica em massa. Todos nós constatamos, com estes olhos que a terra há de comer, a sua capacidade de produção. Numa hora apenas, pode ele pintar um painel do tamanho da Guernica (GULLAR, 1958/2015, p. 363).

Dentre as exposições que ganharam sua atenção destaca-se a de Lygia Clark em 1958, na Galeria das Folhas, em São Paulo. Intitulado *Lygia Clark: uma experiência radical* (1954-1958). Gullar afirmava que seus quadros, fugiam dos conceitos tradicionais da pintura e criavam uma nova relação entre espaço e tempo que alteraria definitivamente a materialidade da obra. Ao abolir a moldura, a pintura se abriu para o espaço exterior, para o real e interagiu com ele, ou seja, saiu dos limites da superfície e passou a existir no tempo e no espaço. “Daí porque seus quadros são esses objetos vivos, ambíguos, acionados pelo movimento constante de uma metamorfose espacial [...]” (GULLAR, 1958/2015, p. 112).

Para Gullar, Lygia Clark revolucionou a arte brasileira e deu um passo para além de uma mera importação do concretismo europeu. A liberdade e o descompromisso formalista de seus experimentos, além de assimilarem a tendência construtiva, trouxeram novas possibilidades para a criação da forma e para a utilização do espaço na pintura instituindo a comunicação orgânica e fenomenológica entre obra de arte e espectador (CLARK, 1959). Estes novos conceitos de objetos artísticos e de fruição surgiram como uma alternativa ao concretismo esboçando as bases para movimento neoconcreto.

Demonstrando certo descontentamento com os rumos do concretismo, Gullar passou a contestar as criações artísticas enquanto resultado de equações matemáticas e ditaduras formais. Para ele, a obra de arte era resultado tanto em questões filosóficas quanto de postulados estéticos, e argumentava que “desde Kant que o campo da arte foi, de uma vez por todas, definido como terreno independente entre razão pura e razão prática” (GULLAR, 1959/2015, p. 224).

Sob esta perspectiva, Gullar debateu em vários ensaios as problemáticas implícitas no concretismo brasileiro, que ora transitava entre o radicalismo dogmático dos artistas paulistas que racionalizavam a expressão estética, e ora se aproximava da postura mais aberta do grupo carioca cuja expressividade repousava sobre a transcendência significativa que não pode ser condicionada apenas pelo racionalismo.

Acreditando na importância da sensibilidade nas produções estéticas contemporâneas, no início do ano seguinte, Gullar escreveu uma série de artigos explicando o neoconcretismo e se posicionando em relação ao concretismo. Comentou a *I Exposição Neoconcreta* e analisou os trabalhos que compunham a mostra. Na edição, de 22 de março do *SDJB*, publicou o “*Manifesto Neoconcreto*”, assinado por ele, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis, e inicia seu artigo da seguinte forma:

A expressão neoconcreto indica uma tomada de posição frente à arte figurativa “geométrica” (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, escola de Ulm) e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista [...] O racionalismo rouba à arte toda autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções de objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura – que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial, emotiva e afetiva – são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência (GULLAR, 1959/2015, p. 143-145).

O manifesto assinalava antes de tudo que se fazia necessário um amadurecimento da arte concreta, refutava a simplicidade e o racionalismo geométrico impostos pelas correntes

mais ortodoxas do concretismo e destacava o caráter expressivo e multissensorial da obra e sua transcendência no tempo e no espaço.

O amadurecimento no âmbito conceitual se reflete não só nos textos, mas também nos parâmetros gráficos do *SDJB* que corroborava para enfatizar e traduzir o universo imagético da expressão neoconcreta. Na página do manifesto a composição se abre na horizontal; o título transborda da página, livre; as letras dançam; a mancha assimétrica é dinâmica e entremeadada por espaços vazios – recursos espaciais que mais adiante serão tão caros para a poesia neoconcreta.

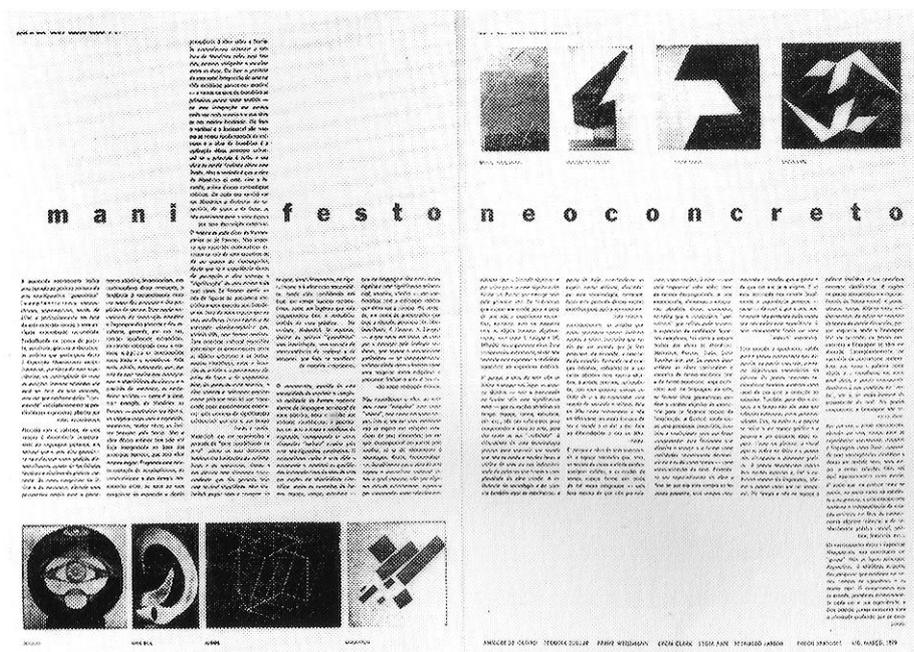


Figura 6 - IL. xx. *SDJB*. Página 4 e 5, dia 22 de março de 1959 (LESSA, 1995, p.51).

O Neoconcretismo instituiu um novo espaço expressivo, propondo novas possibilidades para a linguagem artística, tanto para as artes plásticas como para a poesia. Nesta, seu principal mérito, foi resgatar a palavra que havia sido transformada em simples elemento para composições “verbivocovisuais” e reestabelecer sua função primordial: que é a de produzir significados.

As ideias fundamentais do neoconcretismo foram desenvolvidas e expostas na *Teoria do não objeto*, ensaio publicado do *SDJB* de 19 de dezembro de 1959. *O não objeto* estaria para além de um simples objeto – coisa material que se esgota em sua referencia e função, seria um “corpo transparente” no espaço e no tempo exposto a experiências sensoriais, aberto, portanto ao “conhecimento fenomenológico” (GULLAR, 1999 p. 294).

2.3 A direção do olhar

Toda obra de arte atinge nosso olhar como uma inesperada fulguração, um relâmpago. Atrevi-me algumas vezes a tentar fixar esse relâmpago em palavras (GULLAR, 2007, p. 11).

A obra de arte enquanto “fenômeno do ver”, norteava a crítica de Gullar. Ele buscava extrair do objeto artístico sua materialidade poética, desnudar todo o universo que se encerra naquele corpo e entender as imagens plásticas para além de simples representações. Ao pensar a arte, Gullar penetrava além dos caminhos traçados pela história da arte que classifica objetos artísticos, movimentos e artistas segundo suas características visíveis e seu tempo histórico.

Sob essa perspectiva sua crítica está em consonância com as teorias estéticas de Didi-Huberman, filósofo contemporâneo que se dedica atualmente a pensar sobre o estatuto das imagens artísticas. Para ele, os objetos artísticos, mais que simples peças que induzem à contemplação, sugerem mais do que mostram. A forma visível transborda seu conteúdo “materialmente” invisível e transforma o ato de ver em uma experiência fenomenológica e sensorial entre sujeito e objeto. “Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77).

A crítica de Gullar, sobretudo, no belíssimo livro *Relâmpagos*, segue esta linha, ver mais do que as imagens mostram, procurar e revelar o invisível é por onde enveredam suas análises. São textos extremamente poéticos que acompanham belas imagens e traçam um panorama da arte do século XIV ao XX.

Longe das análises que revisam a história da arte, suas impressões falam da obra “enquanto materialidade significativa, experiência sensorial, sensual e afetiva” (GULLAR, 2015, p. 11).

Em *Relâmpagos*, percebe-se que suas reflexões, influenciadas, muitas das vezes, pelos parâmetros construtivos direcionavam seus julgamentos ao mesmo tempo em que determinariam sua produção poética. No livro ele aponta, por exemplo, para a problemática da obra de Constantin Brancusi, que tal como Lygia Clark incorporou a moldura à pintura, aquele fez a base da escultura confundir-se com a própria escultura, pois para criar uma linguagem realmente nova era imperativo se deslindar de velhos signos. O olhar atento de

crítico e artista, de imediato, enxergou nas obras de Brancusi “um caminho para o não objeto” (GULLAR, 2015, p. 26).

No Rio de Janeiro, Ferreira Gullar, baseando-se nas experiências profundamente criativas de Lygia Clark, elaborou a sua notável teoria *do não objeto*, que forneceu uma orientação de conjunto para as tendências construtivistas cariocas. Apoiando-se na crítica de Merleau-Ponty ao fisicalismo da psicologia da percepção da *Gestalt*, Gullar estabeleceu uma ponte entre o construtivismo e as concepções fenomenológicas, que facilitou a evolução posterior de Lygia Clark e Helio Oiticica, transcendendo o construtivismo (CHENBERG, 1997, apud, FERREIRA, 2006, p. 97).

A arte de Gullar se repensa continuamente com base nessas teorias. Sua crítica defende a autonomia artística, sem, no entanto desconsiderar as transformações sociais e culturais de uma época. Em suas análises, a comunhão entre artes visuais e literatura mostrou mais uma vez que se tais universos se afastam pelas características “linguageiras” de um e pela iconografia de outro, ora se tocam, e se subvencionam das experiências de um e de outro.

O Brasil, nas décadas de 1950 e 1960 viu crescer a veiculação da crítica de arte em jornais e revistas e Gullar, além de importante poeta e intelectual, reafirmou, nesta época, sua posição com respeitado crítico de arte.

Surgida no século XVIII, a crítica de arte separava “arte - tempo - espaço”, na contemporaneidade, o conceito de crítica se estende e considera o objeto artístico e as questões sociais, filosóficas e históricas que perpassam as criações. “A atividade crítica, exige não a renúncia ao julgamento, mas a constituição de um espaço de confronto de ideias e disseminação de sentido” tem a missão de fomentar discussões relativas às transformações da arte e sua materialidade em uma perspectiva histórica (FERREIRA, 2006, p. 34).

No pensamento crítico, segundo Benjamin, a tentativa de compreensão reside justamente na “incompletude” do objeto artístico, a reflexão surge com o inacabado, o vago, o impreciso, tendo em vista que o “completo apenas pode ser desfrutado.” (BENJAMIN, 2002, p. 78). Desse modo, a crítica *gullariana* convergia tanto para Benjamin, quanto para os pressupostos românticos dos Schlegel, estes, separavam a arte de qualquer postulado estético e adotavam critérios de avaliação intrínsecos a própria obra. Contudo, Gullar apesar de defender a autonomia da arte, não desconsiderava as transformações no universo artístico brasileiro e reformulava constantemente os próprios conceitos estéticos. Observou que não só a natureza, mas as sociedades estavam em constante transformação e consciente da historicidade relativizou a autonomia artística que muitas vanguardas artísticas insistiam em propagar.

A discussão de questões estéticas que eclodiram a partir dos anos 50 fomentou, entre artistas e intelectuais, o surgimento de ideais e propostas inovadores no cenário artístico e cultural do país. A efervescência artística publicada nos jornais sob a forma de resenhas, manifestos, artigos e teorias, culminou na ruptura definitiva com o modernismo figurativo, e materializou-se nos mais importantes movimentos da vanguarda brasileira: o concretismo e o neoconcretismo.

Enquanto as análises críticas, como parte do processo artístico, funcionam como mediação entre obra e público e em alguma interseção com o contexto cultural. Para Gullar a reflexão crítica também fazia parte do seu próprio ato criador, pois tudo aquilo que fora aprendido e avaliado previamente se convertia em efetiva contribuição na elaboração de novas linguagens.

Ator e espectador das vanguardas brasileiras, sua contribuição crítica foi, acima de tudo, a de destacar o papel fundamental das artes plásticas na construção de uma nova sociedade, diversificada, plural e multicultural e que buscava sua identidade através da arte.

Observar como se produzem suas análises, é antes de tudo perceber como a visualidade do universo artístico é projetada em sua linguagem poética. O profundo conhecimento crítico das artes plásticas formou o poeta que resolveu de forma *sui generis* as contradições e interseções entre verbo e imagem que pontuam sua obra. Sua linguagem poética encerra todo um universo estético que foi traduzido e subtraído de suas inúmeras análises de obras consagradas, movimentos artísticos, manifestos e artistas que perpassaram a história da arte.

Segundo Wilson Coutinho, que assina a orelha do livro *Etapas da Arte Contemporânea*, tradicionalmente “não existe um grande crítico, sem grandes obras de arte... e essa preferência tem recaído sobre poetas, Baudelaire e Manet, Apollinaire e o cubismo, André Breton e o surrealismo” (COUTINHO, 1999). Portanto, para manter a tradição, Gullar e o Concretismo e Neoconcretismo, a união da prática e da teoria, aliada a uma singular percepção estética fez nascer um grande crítico a partir de grandes obras.

2.4 As Vanguardas: novos caminhos à expressão estética

A arte de vanguarda como testemunho da vida social é, sobretudo crítica, na visão de Peter Burger. A sociedade burguesa do século XX vê emergir uma tensão conceitual, ideológica e estética quando separa a “práxis vital” da arte institucionalizada. É contra a

autonomia da obra de arte – sua separação da vida prática – que as vanguardas se levantam e caminham para a superação da arte como instituição (BURGER, 1993, p. 95).

Os primeiros anos do século XX, na Europa foram marcados por avanços científicos e pela disseminação de ideais filosóficos e sociológicos somados a um desejo de revalorização das tradições. Escritores e artistas transitavam entre a euforia da “*belle époque*” parisiense e o pessimismo característico do final de século. A inquietude derivada do posicionamento entre o passado e a perspectiva de mudanças impostas pelo progresso motivou novos experimentos e transformações que foram determinantes para a arte e a literatura no início desse século. Desse modo, as experiências literárias de Poe, Whitman, Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé contribuíram para trazer à poesia ocidental as características de ruptura quanto à estética e à temática, que motivaram o surgimento do que se convencionou chamar de “vanguardas europeias” do século XX (TELES, 2012, p. 51 e 52).

Romper com o passado e negá-lo parece ser a ideia basilar das vanguardas. O embaraço no qual se encontra a arte frente à revolução tecnológica advinda do desenvolvimento industrial e o desejo de renovação social, tende a ser a epígrafe desses movimentos. Carlos Zílio afirma que um traço em comum entre as vanguardas é que todas possuem uma visão de progresso linear para a arte, cujo final seria a ruptura. Portanto o desfecho lógico desse processo compreenderia negar o passado e instituir um novo marco para a história da arte projetando o futuro, logo, o presente tornar-se-ia “antecipação ao invés de ser memória” (ZILIO, 1982, p. 141).

Esta característica de antecipação que ganha, por vezes, uma conotação determinista, pode fazer com que o impacto social das vanguardas de fato não se efetive. Esse determinismo vanguardista que projeta o futuro através de manifestos tem em Walter Benjamin um opositor, ele rejeita a “tradição do novo” tal como foi apropriada por alguns movimentos ditos modernos. E chama atenção para a influência do materialismo histórico que reduz as vanguardas a mais uma tradição quando, em nome do progresso, limita as linguagens artísticas, esvaziando e reduzindo seu caráter transformador.

Entretanto, Benjamin destaca a dimensão política de algumas vanguardas, sobretudo do Surrealismo que surgiu como uma alternativa de politizar a arte e se opor ao esteticismo promovido pelo fascismo. Em uma maneira de se contrapor as relações impostas pelo progresso, a linguagem e a experiência das vanguardas podem ressignificar a modernidade e expressar verdade do mundo (D’ANGELO, 2006, p. 20-21).

Em linhas gerais, as vanguardas trouxeram novo significado a arte enquanto fenômeno estético-social e revolucionaram o conceito tradicional de obra de arte. As vanguardas do

século XX inauguraram os postulados que promoveram a ruptura dos limites tradicionais da arte, permitindo aos movimentos modernos incorporarem e ampliarem de forma crítica e dialógica seu raio de ação.

A modernidade surge como motivadora de uma disputa entre o poder instituído e a cultura. Nesse cenário, movimentos artísticos e literários, imbuídos de alguma autoridade, questionavam o estatuto da obra de arte procurando legitimar sua posição em um ambiente que acolheu, nem sempre de forma harmoniosa, progresso e herança cultural. Esta tomada de posição tensa e nada conciliatória é característica das vanguardas, que tem nos “manifestos” seu maior expoente de ruptura. Os manifestos reforçam o caráter separatista da tradição em relação ao novo, enfatizando o antagonismo e a temporalidade (velho e novo, antes e agora), ao mesmo tempo em que trabalham com a premissa da experimentação (AGUILAR, 2015, p. 34).

É certo que, a despeito das diferentes tendências – maneiras de se relacionarem com a tradição, inclinação ao racionalismo ou as poéticas aleatórias – os movimentos de vanguarda promoveram a atualização artística e a renovação do legado cultural da humanidade. “[...] uma das operações vanguardistas mais bem-sucedidas foi liberar o passado das tradições dominantes, com o seu peso homogeneizador e sua cumplicidade com o poder” (AGUILAR, 2015, p. 40).

Para Mendonça Teles, a linguagem tem um papel fundamental nos movimentos de vanguarda do século XX. A despeito da aparente desorganização do universo artístico proclamada pelo Futurismo, Expressionismo, Cubismo e, sobretudo, do Dadaísmo, o que se observou, na verdade, foram tendências organizadoras de uma nova ordem estética e social unidas por um objetivo comum – “o da renovação literária” operada pela linguagem (TELES, 2012, p. 53).

Revisitando pressupostos modernistas, o concretismo foi último expoente da vanguarda brasileira, seus postulados estéticos seguiram sobre os mesmos princípios que modularam a linguagem experimental de James Joyce ou Ezra Pound, por exemplo. Os poetas concretos resolveram a crise do verso com uma linguagem autônoma, inovaram na forma e levaram a poesia para além dos seus espaços de representação por excelência. Traduziram, desse modo, a tendência construtiva das vanguardas promovendo diálogos entre a poesia e os fenômenos tecnológicos, sociais e políticos da agenda moderna (AGUILAR, 2015, p. 44).

Foi, justamente, a partir da linguagem que se desenvolveram os conceitos e concepções sobre evolução poética tendo como base as experimentações formais, simbólicas e inventivas das vanguardas. Embora negando os valores estéticos do passado, é por meio

deles que surgiram as possibilidades para a construção de uma nova estrutura estética de renovação linguística. A premissa das linguagens de vanguarda era a pulverização e a eliminação da palavra, ênfase no significado metafórico, na geometrização e o afastamento da realidade, estes princípios repercutiram na poesia brasileira desde o modernismo até o concretismo e neoconcretismo (TELES, 2012, p. 53-54).

Na introdução de seu livro *“Vanguarda europeia e modernismo brasileiro”*, Mendonça Teles (2012, p. 49), aponta para efetiva influência dessas vanguardas na abertura poética conquistada pela nossa literatura. Na especificidade da poesia, a vanguarda descarta a “figuração do verso, da metáfora e de outros usos tradicionais da palavra, passando a informar pela comunicação de novos conceitos, através de novos processos”, que estabeleceram as bases para uma nova literatura.

A busca por novidades caracterizou as últimas décadas, a necessidade de responder a questões impostas pela contemporaneidade motivou artistas e intelectuais a trilharem novos caminhos. Tendo o Cubismo como precursor de muitas correntes vanguardistas que vão da arte abstrato-geométrica, aos *ready-mades* até o Neoconcretismo brasileiro, estas tendências trouxeram elementos novos que significaram uma mudança de perspectiva, uma ampliação do ver e do sentir. “revelaram-nos a expressão de formas, texturas, matérias, para as quais éramos cegos ou insensíveis” (GULLAR, 2006, p. 137).

Considerando os fenômenos sociais, políticos e econômicos, próprios das sociedades modernas, o destino da arte estaria subordinado ao desenvolvimento da percepção estética condicionada aos imperativos dessa modernidade. Às vanguardas artísticas caberia a atribuição de ultrapassar os limites tradicionais da percepção, aumentar o repertório artístico e ressignificar a arte ante a complexidade do mundo contemporâneo.

2.5 Vanguarda, subdesenvolvimento e os ideais modernos

Gullar escreveu o livro *Cultura posta em questão* (1964) no auge do seu engajamento político, no período que antecedeu o golpe militar. No calor dos acontecimentos políticos o poeta tentou teorizar sobre o papel social da arte, ou seja, a arte servindo a uma ideologia, portanto no ensaio condena, de forma contundente, qualquer manifestação artística desconectada da realidade concreta.

Com o viés claramente marxista que percorre os oito ensaios, Gullar critica as correntes artísticas de vanguarda por se desconectarem deliberadamente da problemática social. Analisa as influências europeias na arte brasileira e argumenta que os artistas não

souberam equacionar os estrangeirismos considerando o subdesenvolvimento, o imperialismo e a luta de classes como fatores concretos da realidade social brasileira.

Nesse sentido, Luiz Lafetá sinaliza que em *Cultura posta em questão*, ao menosprezar o potencial inovador das vanguardas apenas por uma aparente desconexão com a realidade Gullar acabava estreitando a visão para inovações estéticas que poderiam surgir na esteira desses movimentos, pois segundo aquele autor “a consciência artística da sociedade se manifesta sob as mais variadas formas – e isto de certo modo ajuda a construir as riquezas da arte” (LAFETÁ, p. 176).

Em outro contexto, sem a intensidade e a impetuosidade que caracterizaram os anos sombrios que precederam o golpe, em 1969, é publicado o livro *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Neste ensaio, a despeito do tom mais flexível e de considerar a necessidade da autonomia para a expressão artística, Gullar ainda insistia no viés marxista e tratava da questão das vanguardas considerando a falta de relação com a realidade concreta e com o contexto social. “Tratava-se, no meu entender, de uma vanguarda importada que estava minando a atividade estética autônoma do país” (GULLAR, 2010/2013, p. 167).

Apesar, dos ares de modernidade que sopravam sobre o país com a construção da capital Brasília e com proliferação na esfera cultural das vanguardas artísticas, Gullar não se deixou entusiasmar pelas perspectivas progressistas que prometiam livrar o Brasil do atraso cultural e do subdesenvolvimento, pura e simplesmente, pela absorção de novas descobertas estéticas e linguísticas que induziriam a uma pseudorenovação da linguagem.

Em suma, as vanguardas surgem em resposta à determinada problemática social e a arte, por ser um campo aberto a novas formas de expressão que possibilitam a renovação artística, é por excelência o meio para se traduzir tais inquietações. Gullar em *Vanguarda e Subdesenvolvimento* resume em três tópicos os desdobramentos que assumiram as vanguardas brasileiras:

a) as concepções de vanguarda artística, pelo menos no período analisado, corresponderam a necessidades efetivas da sociedade brasileira mas não às mesmas necessidades que determinaram o seu surgimento nos países de origem; b) no Brasil, o significado ideológico essencial desses movimentos europeus foi, quase sempre, absorvido por outro, condizente com as aspirações atuais do País; c) o “nacionalismo” foi o sentido básico em que se transfundiram as diversas ideologias vanguardistas importadas (GULLAR, 1978, p. 41).

Não nos concerne aqui aprofundar a discussão sobre as vanguardas europeias, entretanto é importante destacar algumas correlações entre essas tendências e os caminhos percorridos pela poesia brasileira a partir de 1922.

As duas primeiras décadas do século 19 foram um período de grande agitação, a modernidade artística alcançou o Brasil pelas mãos de Oswald de Andrade que propôs uma renovação artística inspirado nas ideias de Marinetti e seu *Manifesto Futurista*. A Primeira Guerra impôs um novo estado de coisas, despertando um sentimento nacionalista ao mesmo tempo em que novos posicionamentos estéticos surgiam na esteira das mudanças ideológicas, sociais, políticas e econômicas. O cenário cultural brasileiro foi atualizado por ideias trazidas da Europa pelos artistas conhecidos como “futuristas” ou “modernistas” – Di Cavalcante, Brecheret, Menotti del Picchia, Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Vicente do Rêgo Monteiro, entre outros (AMARAL, 2006, p. 120).

Fica evidente a interferência dos movimentos de vanguarda na renovação artística e cultural do país, a efervescência experimentada em terras estrangeiras encontra por aqui um ambiente ávido por renovação e abertura intelectual. Ventos da modernidade sopravam e reorganizavam conceitos artísticos que, se antes renegavam o patrimônio cultural, agora produzia uma aceitação inédita da nossa cultura. Mário de Andrade definiu nesta frase as aspirações modernistas que buscavam, sobretudo, o “direito permanente da busca estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional” (ANDRADE, apud, AMARAL, 2006, p. 122).

Em *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, Gullar afirma que entre as idas e vindas dos nossos artistas a Paris, é inegável o apelo exercido pelo ambiente parisiense nos corações modernistas. Para o Brasil, a Europa era a imagem refletida no “espelho”, era a promessa de um futuro promissor. Os movimentos artísticos e culturais que emergiam no velho mundo encontraram eco no país com um lapso de tempo considerável, o que não impedira que as ideias românticas oferecessem novas perspectivas a uma nação que, recém-independente, procurava negar tradições coloniais e ao mesmo tempo afirmar seu nacionalismo. Como consequência, surge uma sucessão de movimentos como o Indianismo, o Sertanismo, a poesia social de Castro Alves, todos eles tendo como fator determinante a importação das novas ideias aliadas a uma atmosfera de mudanças sociais, econômicas e políticas. Estes movimentos foram decisivos para a construção de uma literatura brasileira autônoma (GULLAR, 1978, p. 36-37).

Desse período até 1922, movimentos e tendências se sucedem: Realismo, Parnasianismo, Naturalismo, Simbolismo acontecem quase simultaneamente e refletem a modernidade estrangeira assimilada “antropofagicamente” (GULLAR, 1978, p. 37), porém, alheias à especificidade nacional, essas tendências não foram efetivamente assimiladas,

administradas e incorporadas a nossa cultura, portanto não ocasionaram o resultado esperado, foram apenas ideias novas.

Para Gullar, inovações estéticas e literárias só se estabeleceriam, de fato, se acompanhadas por mudanças no âmbito social e econômico. Ou seja, vanguarda e desenvolvimento estavam intrinsecamente ligados, fatores sociais e econômicos são determinantes para assimilação de tendências exteriores resultando na evolução dos processos artísticos. “o processo socioeconômico ganha relevância e se acelera, determinando preponderantemente a duração e o sentido das tendências artísticas” (GULLAR, 1978, p. 40).

O Modernismo surgiu, nesse cenário, como uma reação extrema a tantas tendências artísticas e literárias que se movimentavam alheias a um propósito mais efetivo e propôs um recomeço e a negação de tudo que fora feito até então.

O Modernismo não é o desaguadouro de todas essas correntes mas a explosão que as pulveriza. No entanto, os movimentos europeus que seriam os equivalentes do Modernismo brasileiro – o Cubismo, o Futurismo, o Dadaísmo, o Surrealismo – surgiram, como vimos, diretamente dos movimentos do fim do século XIX. A desarticulação sintática do Futurismo estava presente em *Un Coup de Dés* de Mallarmé, como o monólogo interior do *Ulisses* fora antecipado por Dujardin. O verso livre já estava nos poemas em prosa de Baudelaire, de Lautréamont e de Rimbaud antes de existir em Mallarmé. No Brasil, porém, como o Parnasianismo, o Simbolismo, o Naturalismo, não são apreendidos e trabalhados em sua problemática fundamental, não geram as mesmas consequências que geraram na Europa (GULLAR, 1978, p. 38).

Para Aracy Amaral, mesmo não se consolidando como estética revolucionária estritamente nacional, o maior mérito do Modernismo foi animar nos corações e mentes dos nossos artistas o espírito revolucionário da busca pelo novo. Fazendo-os acreditar que a experimentação estética e a renovação artística poderiam se desenvolver também longe da academia e influenciar outras áreas da vida social do país (AMARAL, 1998, p. 28).

A modernidade pressupõe uma interdisciplinaridade, as tendências modernistas na pintura – temáticas nacionais e populares das obras de Tarsila do Amaral – encontraram correspondência na literatura de Mário e Oswald de Andrade e trouxeram o coloquial para o texto literário. São dois universos que se tangenciam e se apoiam mutuamente, escreve Sérgio Milliet: “São os escritores que seguem ao pintor e suas ideias literárias nascem da presença de uma invenção pictórica, do contato íntimo com ela” (MILLIET, apud, AMARAL, 1998 p. 39).

Observando esses pressupostos se percebe como os meios tradicionais de expressão são influenciados pelas transformações estéticas na esteira da modernidade. O *Abaporu* de

Tarsila, por exemplo, foi fonte de inspiração para o *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade, assim o Modernismo, rompendo com os postulados acadêmicos lançou o germe de uma parceria inédita entre palavras e imagens que mais adiante iria se consolidar nas vanguardas a partir das décadas de 1950.

Não obstante, Luiz Lafetá chama atenção para a importância de se notar que toda revolução estética não se resolve por si mesma apenas criticando e modificando linguagens, mas traz em si uma tensão subjacente relacionada à visão de mundo que determinada época impõe. Ou seja, o projeto estético não pode ser apartado do projeto ideológico, na medida em que aquele ao confrontar uma nova linguagem com os postulados antigos impõe ao mesmo tempo sua ideologia. E completa afirmando que:

O ataque às maneiras de dizer se identifica ao ataque às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época; se é na (e pela) linguagem que os homens externam sua visão de mundo (justificando, explicitando, desvelando, simbolizando ou encobrendo suas relações reais com a natureza e a sociedade) investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo (LAFETÁ, 2000, p. 20).

Sendo assim, os movimentos de ruptura devem integrar os aspectos ideológicos e estéticos, além de perceber onde estão seus pontos de afinidade e divergências. O Modernismo brasileiro, segundo Antônio Cândido, atravessou esta encruzilhada quando superou recalques históricos, substituiu por superioridade o constrangimento por nossa latinidade, transformou em fontes de beleza e inspiração literária e artística temas ligados à cultura, à tradições populares e à personagens historicamente desvalorizados como – negros, índios e mulatos (CÂNDIDO, 2006, p. 127).

O Modernismo foi, portanto, o primeiro movimento que tentou reajustar cultura e sociedade, misturou inovação formal ao mesmo tempo em que redescobria o Brasil. Cessou sua escalada na década de 1930, entretanto sua grande virtude foi preparar o ambiente para o grande impacto da modernidade que despontou a partir da década de 1950 com a internacionalização e a industrialização do país. O caráter nacionalista do Modernismo se desdobrou em uma vertente social claramente voltada a consolidar o imaginário nacional, portanto, de tradição figurativa era avesso a qualquer tentativa mais avançada de internacionalização que tendesse para a não figuração ou abstração.

Mário Pedrosa foi uma figura fundamental nessa transição para a contemporaneidade, assumiu a defesa das tendências estrangeiras abstrato-geométricas que despontavam por aqui

em substituição à arte como forma de representação. Apostou na abstração mesmo entre as controvérsias que questionavam se seria válido renunciar a tradição e ao projeto nacionalista e apostar em inovações artísticas, que se por um lado se integravam bem à vida cultural cosmopolita de países desenvolvidos, talvez não encontrassem terreno fértil para a experimentação em um país subdesenvolvido.

Contudo, a abstração dominou a arte brasileira a partir da década de 1950, e era frequentemente associada ao crescente progresso e à ideologia desenvolvimentista que o país incorporou. Sintonizada com a estética mundial, a arte abstrata se coadunava ao projeto de país e traduzia um momento histórico. Mário Pedrosa defendia uma tomada de posição dos artistas abstratos em relação à nova conjuntura que decretava o fim da arte como recriação do imaginário enfatizando que “toda pintura é de ordem abstrata, são seus valores intrínsecos, e não a maior ou menor fidelidade de representação externa, que determinam maior ou menor qualidade estética” (PEDROSA, apud, ARANTES, 2004, p. 63).

Sendo assim, Mário Pedrosa refutava a ideia da arte por si mesma, e por “valores intrínsecos” entendia a arte abstrata como a mais perfeita tradução do momento cultural, tecnológico, social e político que a humanidade experimentava. Os cenários culturais e artísticos brasileiros saíram completamente renovados depois da experiência Modernista, que atualizou e impulsionou a pesquisa estética como prefácio para o progresso emergente.

A revolução estética imposta pelo Modernismo, segundo Alfredo Bosi, não aconteceu apenas em nível de conteúdo, mas, sobretudo, atingiu vários aspectos da linguagem literária “desde os caracteres materiais da pontuação e do traçado gráfico do texto até as estruturas fônicas, léxicas e sintáticas do discurso” (BOSI, 2006, p. 388). Ela encerrou uma revolução formalista que renovou toda a expressão artística no campo poético e que encontrou ressonância nos experimentos formalistas mais ortodoxos desde Mallarmé até Pound e Joyce, artistas cuja palavra era seu principal eixo expressivo.

O impacto da modernidade e a problemática que envolvia a construção/transformação do objeto literário em objeto estético, podem ser sentidos, por exemplo, no prefácio do poema *Paulicéia Desvairada* de Mário de Andrade. Pode-se comparar sua criação literária a manifestações do subconsciente que pontuam as melhores experiências surrealistas, sendo assim o autor instaurou o “desvairismo” e declarou:

Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi. Daí a razão deste *Prefácio Interessantíssimo*. [...]. Acredito que o lirismo, nascido no subconsciente, acrisolado num pensamento claro ou confuso, cria frases que são versos inteiros, sem prejuízo de medir tantas sílabas, com acentuação determinada (ANDRADE, apud, BOSI, 2006 p. 390).

É certa, a influência das vanguardas no cenário artístico e cultural do país, tal influência se traduziu pela confluência do global e do local. Antônio Cândido afirma que a partir de 1922, as tentativas de diálogo entre tradições coloniais e o apelo cosmopolita que desaguava em um terreno ávido por mudanças, deram origem à autêntica literatura brasileira. Sobretudo entre os anos 1930 e 1940, quando toda esta conjunção libertou a literatura e as artes do academismo, “dos recalques históricos, do oficialismo literário” e o país vê aflorar no âmbito cultural e artístico uma consciência política e social que até então não existia. Não obstante, o ímpeto de poetizar tradições pinceladas com tintas ideológicas arrefeceu após 1940. A crescente preocupação formalista, estética e não sectária propiciou um afastamento das questões político-sociais e com isso estancou a convivência harmoniosa entre arte e política que pontuou as criações artísticas da década anterior (CÂNDIDO, 2006, p. 131-133).

De um modo geral, a avaliação que se faz da chamada Geração de 45, foi de que ela acentuou o distanciamento entre vida e poesia. A tendência formalizante, colocou a arte e a literatura no mesmo patamar das vanguardas internacionais, sem, no entanto considerar questões cotidianas. Ao se voltarem para temáticas universais em busca do apuro formal e da sofisticação linguageira, se afastavam cada vez mais da revolução dos primeiros modernistas e caminhavam em direção às formas clássicas.

Entretanto, na visão de Alfredo Bosi, o movimento iniciado em 1922 e que se estendeu até os anos 1950, principiou a abertura para experimentos que iriam promover no cenário cultural e estético do país uma transformação no panorama literário contemporâneo.

Foram os artistas de 45 os responsáveis por materializarem as exigências do espectro modernizante que vagava mundo afora e pleiteava a supremacia da técnica e da forma. Artistas como: Péricles Eugênio da Silva Ramos, Domingos Carvalho da Silva, José Paulo Moreira da Fonseca, Mauro Motta, Lêdo Ivo e João Cabral de Melo Neto, introduziram na literatura a complexidade dos tempos modernos com olhos voltados não só para as questões formais como para todas as demandas psicológicas, sociais e conflitantes nas quais está inserido o homem moderno.

Enfim, o caráter próprio da melhor literatura de pós-guerra é a consciente interpenetração de planos (lírico, narrativo, dramático, crítico) na busca de uma "escritura" geral e onicompreensiva, que possa espelhar o pluralismo da vida moderna; caráter - convém lembrar - que estava implícito na revolução modernista (BOSI, 2006, p. 434).

Mesmo com o retorno às formas clássicas e o excesso de formalismo dos poetas de 45, artistas como João Cabral de Melo Neto, com suas temáticas abstratas e o seu rebuscamento formal motivaram e incentivaram a retomada de um formalismo que, de certo modo, ombreava as vanguardas do final do século 19 (GULLAR, 1997/1998, p. 134).

Apesar de ter um caráter pontual e direcionado o Modernismo, em certa medida, soube redescobrir as experiências vanguardistas importadas e incorporá-las à nossa pitoresca modernidade. De todo modo, Gullar vê a poesia concreta não como uma ruptura, mas como uma continuação daquele movimento.

...desdobramento e não revolução, uma vez que não se dá, com ela, a volta à linguagem coloquial e, sim, pelo contrário, um distanciamento ainda maior dessa linguagem, já que elimina o próprio discurso. A poesia concreta não foi, portanto, o começo de uma nova poesia, mas o derradeiro surto do formalismo a que chegara a poesia moderna brasileira, nascida em 22 (GULLAR, 1997/1998, p. 134).

Estimulados pelo formalismo nas artes plásticas surgiram na cena poética os primeiros experimentos formais, que influenciados por Pound, Joyce e pela tradição brasileira do Modernismo, rejeitavam o discurso e valorizavam a imagem gráfica do poema. Os poetas concretos resgataram Mallarmé, Apollinaire e os futuristas, sem, contudo, descartar os nossos modernistas, porém destes só absorveram os aspectos formais desconsiderando qualquer implicação social (GULLAR, 1978, p. 44).

Em certa medida a estética da poesia concreta retomou os passos dos modernistas brasileiros e resgatou a palavra que esteve todo esse tempo oculta pelas formas clássicas.

2.6 O Concretismo e o Neoconcretismo - as pontas de lança na “geleia geral brasileira”

Geleia Geral

Um poeta desfolha a bandeira
E a manhã tropical se inicia
Resplendente, cadente, fagueira
Num calor girassol com alegria
Na geleia geral brasileira
Que o Jornal do Brasil anuncia

E bumba iê iê boi
Ano que vem, mês que foi
E bumba iê iê iê
É a mesma dança, meu boi

"A alegria é a prova dos nove"
E a tristeza é o teu porto seguro
Minha terra é onde o Sol é mais limpo
Em Mangueira é onde o Samba é mais puro
Tumbadora na selva-selvagem
Pindorama, país do futuro [...] (NETO; GIL, 1968).

Geleia Geral de Torquato Neto e Gilberto Gil (1968), canção-manifesto do Tropicalismo, que figura como epígrafe neste tópico, expressa o espírito contraditório e transgressor da miscelânea cultural que embalava as poéticas que se sucederam na esteira dos primeiros modernistas. Nesse contexto surgem o concretismo e neoconcretismo, que ganharam as ruas, conquistaram público e crítica e ficaram impressos na história da vanguarda brasileira através das páginas do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (SDJB).

A canção retrata de modo irreverente, uma problemática que surgiu com o progresso: novas linguagens para traduzir um novo estado de coisas, esbarravam em formas antiquadas e tradicionais herdadas de um passado colonial. Nesse contexto, tal imbricamento, nem sempre consensual e harmonioso, forjou a amálgama cultural da qual fazem parte, desde o santo barroco, passando pelo bumba meu boi, o samba até o índio, tudo isso misturado em uma geleia de tradições e costumes com pretensões progressistas.

Gonzalo Aguilar afirma que apesar de sua breve existência, o Tropicalismo promoveu um intercâmbio profícuo entre as vanguardas dos anos 1950 e sua estética caleidoscópica – iconografia da cultura de massa mesclada a referências intelectuais apropriadas daquelas vanguardas – que se incorporou definitivamente ao ambiente urbano cada vez mais industrializado (AGUILAR, 2005, p. 128).

A mesma expressão já tinha sido utilizada pelo poeta e crítico Décio Pignatari, nos idos de 1960, a “geleia geral brasileira” – caracterizava um Brasil dividido entre os avanços impostos pelo progresso, certo afã cosmopolita que se alastrava pela esfera cultural e social e o apego às tradições.

A arte nesta mistura cultural queria por um lado conservar o respeito às tradições e por outro desejava se inserir em um mundo que se modernizava. Porém, a crescente industrialização não impulsionava o desenvolvimento social na mesma proporção, e foi nesse incômodo contexto que o Concretismo despontou como o “osso” duro de roer, um movimento que surgiu com a proposta de equacionar as demandas culturais de um Brasil real que tomava a súbita consciência de seu subdesenvolvimento (CAMPOS, A., 1975, p. 6).

Para Ronaldo Brito, a corrente construtiva brasileira foi a que mais se debruçou sobre a evolução da linguagem artística e tentou formalizar o positivismo na arte, ou seja, integrar a arte a produção social. Radicalizaram na racionalidade e na abstração na tentativa de integrar arte, ciência, técnica e sociedade em um sistema representativo de modernidade que refutava o padrão modernista de representação do real voltado para a criação de uma “identidade nacional”, mas que na verdade servia a ideologia dominante (BRITO, 1999, p. 13).

A influência do Concretismo se fez sentida em vários campos, desde as artes plásticas até a música, ampliou de forma crítica os limites nacionalistas e resgatou a antropofagia de Oswald de Andrade, de modo mais radical, é bem verdade, haja vista que nesse contexto a “antropofagia foi transposta para a sociedade de consumo como uma estratégia de deglutição e subversão” (SIMON; DANTAS, 1982, p. 105).

Gullar em seu livro *Etapas da Arte Contemporânea*, observa no Concretismo uma atitude de fazer a expressão estética refletir o momento histórico onde a sociedade industrial emergia fundamentada em novos métodos de produção, no cientificismo e no tecnicismo. Desse modo, o Concretismo incorporou elementos dos movimentos *De Stijl*, sobretudo na pintura em relação à composição e da *Bauhaus* quanto à visão social da arte e sua integração a coletividade (GULLAR, 1999, p. 236).

A tendência das correntes artísticas que despontaram no final do século XIX e início do XX fez com que a arte se envolvesse com outras questões que não somente as estéticas. Os postulados que apontavam para a superação dialética das tradições históricas direcionavam a maioria daqueles movimentos, de modo que, se criou uma dicotomia entre a arte autônoma enquanto experiência estética e seu papel social, ou seja, a necessidade de expressar realidades sociais, políticas, religiosas e intelectuais. As vanguardas surgiram nesse contexto e tenderam a impor sua própria poética, integrando a arte à realidade concreta. Giulio Argan

analisa que a sucessão de “ismos” que se observou nesse período “representa a vontade de definir a relação entre arte e vida contemporânea, em contínuo e acelerado movimento” (ARGAN, 1987, p. 50).

Logo, sem a necessidade de representar tradições, as poéticas visuais contemporâneas se vincularam a movimentos políticos revolucionários e progressistas que apontavam para uma nova concepção do homem e da sociedade. Nesse sentido, a poesia concreta revisitou tendências estrangeiras, retomou o diálogo com os modernistas de 22 que havia sido interrompido com a Geração de 45 e pensou o nacionalismo de forma crítica, propôs uma nova estética revolucionária situada no tempo presente e alinhada com questões ideológicas também revolucionárias, internacionalizou-se, importou ideias e formas e as reinterpreto.

Em sintonia com as vanguardas, como o Futurismo italiano, o Concretismo teve suas primeiras manifestações nas artes plásticas, entretanto, seu efeito se estendeu para outras esferas artísticas. Na literatura, deslocou para a poesia as pretensões figurativas daquelas vanguardas na medida em que se utilizou das palavras/signos como objetos autônomos, que livres do discurso passaram de signos a “coisas” (CAMPOS, A., 1975, p. 34). A ditadura da língua se rompeu definitivamente quando o caráter discursivo da poesia foi relativizado em detrimento das questões formais.

Apesar de um fenômeno global o Concretismo brasileiro foi fruto de um processo cultural e um dos mais importantes movimentos de ruptura que inaugurou novas relações entre artista e público. Impregnados pelas leituras de Ezra Pound e pela arquitetura das poesias de Mallarmé, os poetas concretos incorporam elementos novos e extrapolaram os limites verbais do discurso poético.

A arquitetura de *Un Coupe de Dés* (1897) anteviu a evolução das formas verbais e impulsionou os novos rumos que a poesia concreta iria tomar a partir de então. Mallarmé reorganizou o espaço gráfico por unidades temáticas as quais chamou de “subdivisões prismáticas da Ideia” e inovou nos recursos gráficos inéditos, até então, na poesia. Ezra Pound com o seu método ideogrâmico que aparece em *The Cantos*, permitiu a associação de ideias e palavras díspares combinadas por afinidade. E ainda de James Joyce os artistas concretos incorporaram as associações sonoras e de E. E. Cummings a visualidade gráfica que advém da desintegração do verbo (CAMPOS, A., 1975, p. 34-35).

A revolução futurista europeia expressa em manifestos que ditavam novas regras formais para os versos, somadas aos melhores experimentos simbolistas, aboliu a linguagem discursiva e introduziu o verso livre. Esta nova arquitetura poética moderna, ou seja, o lirismo construído em blocos de palavras com efeitos sonoros e visuais encontrou eco por aqui,

primeiramente, em João Cabral de Melo Neto, Manoel Bandeira, Mário de Andrade e Oswald de Andrade.

A soma do impacto modernista na produção literária, das influências estrangeiras e do “boom desenvolvimentista” que o Brasil experimentava na década de 1950, criaram as bases para o desenvolvimento de uma vertente construtiva alinhada aos valores artísticos das vanguardas que tinham como postulados a geometria e a organização racional do espaço e da forma. Conceitos que se traduziram na poesia concreta pela plasticidade e pela inédita função visual das palavras na página (MENEZES, p. 22-27).

A poesia concreta, portanto, não nasceu somente das experimentações com a linguagem poética, mas sob o signo do progresso que se propunha reformador não somente da estrutura econômico-social, mas também na inovação de uma linguagem revolucionária capaz de libertar a escritura de suas amarras formais.

Ao contrário da geração de 1922 que tendia a exacerbação do nacionalismo rejeitando qualquer influência estrangeira, ou dos intelectuais dos CPCs que competiam com o avanço midiático imperialista usando estratégias populares de disseminação cultural, a nova geração de artistas concretos absorveu as vanguardas internacionais, incorporou os elementos da cultura de massa e promoveu uma revolução a partir do próprio sistema (AGUILAR, 2005, p. 118).

Luiz Lafetá observa a experiência concreta não como um movimento que apenas se concentrou nas questões experimentais relacionadas à metalinguística, todavia procurou conectar-se a concretude de uma realidade que se estabelecia sob a égide do progresso, que trazia consigo novas relações sociais vinculadas à indústria, à produção e ao consumo. O Concretismo, desse modo, não subtraiu a plasticidade e o lirismo da poesia, pelo contrário aliou estética à dimensão social que havia sido preterida pelas vanguardas estrangeiras (LAFETÁ, 2004, p. 162).

O mesmo autor chama atenção para o grande paradoxo da poesia concreta: ao mesmo tempo em que rompe a linearidade discursiva e a sintaxe, chegando mesmo ao desintegrar do verbo, reconstrói, reestrutura a linguagem poética de modo intelectualmente racional.

Sob esta ótica, o projeto construtivista brasileiro exerceu um grande benefício sobre a poética *gullariana* após o impasse criativo que o poeta experimentou depois de *Roczeiral* (que figura no primeiro capítulo) – era preciso ordem para organizar o caos.

Em seu ensaio, *Traduzir-se*, Lafetá afirma que a poesia concreta fez arrefecer em Gullar a inquietação íntima que o acompanhava desde *A Luta Corporal*. A construção dos

versos sob princípios plásticos e formais, de certo modo, trouxe organização ao seu caos particular (LAFETÁ, 2004, p. 162).

Nos poemas de *A Luta Corporal*, Gullar tentava reencontrar a linguagem perdida, reduzida a pó em *Roçzeiral*. O poeta não negava a importância da linguagem, pois entendia o verbo como um elemento vivo, e que sua aparente desarrumação, era na verdade, para “romper a crosta verbal que impede o aflorar, na linguagem, da experiência viva” (GULLAR, 1989, p. 42).

No poema seguinte a *Roçzeiral, O Inferno*, Gullar recuperou a linguagem, pois falar ao mundo as coisas do mundo só seria possível com o poder da linguagem, não necessariamente esta que conhecemos, mas outra que o poeta dominava a sua vontade. E escreveu, assim mesmo, em caixa alta, gritando como se para ouvir-se a si próprio.

LUTEI PARA TE LIBERTAR
eu-LÍNGUA,
MAS EU SOU A FORÇA E
A CONTRA-FORÇA,
MAS EU NÃO SOU A FORÇA
E NEM A CONTRA-FORÇA
(GULLAR, 2000, p. 58-59)

E se despediu nos versos seguintes, quando então pensou encerrada sua breve carreira de poeta, chegando nesse instante ao seu pior impasse criativo.

finda o meu
sol
pueril
o ilícito
sol
da lepra acesa na pele
(GULLAR, 2015, p. 35)

Nesse sentido, na poesia supracitada, “somos levados de encontro a um tempo do significante, antecedendo, opondo-se, distinguindo-se de um tempo do ser como significado ontológico” (MENDONÇA, 1970, p. 23). O poema representa um tempo que se distingue da realidade e da natureza.

O seu processo, particular, de reconstrução da linguagem poética estava fundamentado nas características fenomenológicas da composição. A imagem poética nascia da decomposição, da espacialização e da relação semântica que se deslocava da palavra para forma de acordo com a intencionalidade que constrói a emoção.

Como em uma espécie de prenúncio do que viria a seguir com o Concretismo e o Neoconcretismo, a ideia da fenomenologia não se detém apenas no ato de ver/ler, mas está exatamente submetida ao prazer que emerge da experiência, da percepção, da fantasia, da descoberta e do mutável.

O que nos remete a Roland Barthes para quem a experiência, a fruição e o prazer da leitura acontecem pelas rupturas, pelo novo que instiga os sentidos, é o “instante antes do beijo” aquele que aventa um leque de possibilidades e não encarcera a palavra no discurso, é a fenda aberta ao experimento que renuncia a qualquer sistematização.

Duas margens são traçadas: uma margem sensata, conforme, plagiária (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico, tal como foi fixada pela escola, pelo uso correto, pela literatura, pela cultura), e *uma outra margem, móvel*, vazia (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais do que o lugar de seu efeito: lá onde se entrevê a morte da linguagem. Estas duas margens, *o compromisso que elas encenam*, são necessárias. Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica (BARTHES, 1987, p. 11).

Sob esta perspectiva, o Concretismo representou para a literatura brasileira, a ruptura, o novo no enfadonho cenário no qual se encontrava a nossa poesia, influenciou inúmeros poetas e renovou a interação leitor-obra. Gullar afirmou no livro *Vanguarda e Subdesenvolvimento* (1969) que a poesia concreta brasileira deu um passo à frente em relação às vanguardas internacionais no que dizia respeito à autonomia artística. No entanto, não poupou críticas ao rigor dos concretistas, que no seu entender, voltados somente para experimentações formais desconsideraram as especificidades nacionais e importaram os formalismos vanguardistas reduzindo demasiadamente as problemáticas culturais e formais subjacentes à obra de seus cânones estrangeiros.

Por outro lado, os concretistas, presos à simplificação formalista, deixam de ver que tanto o *Ulisses* como o *Finnegans Wake* são obras profundamente ligadas à história, à cultura e mesmo ao folclore da Irlanda, pátria de James Joyce. Dentro da teoria concretista – que renega o conteúdo, o discurso, a subjetividade, o folclore, a temática nacional –, a obra de Joyce seria simplesmente inviável (GULLAR, 1978, p. 49).

Para Gullar, o modernismo brasileiro a despeito de ter adotado elementos das vanguardas europeias (futurismo, cubismo e dadaísmo), se voltou para as problemáticas nacionais, não se pensou universalista como o concretismo, ao contrário, afirmou-se

figurativo, nacionalista e regionalista. O Concretismo, no entanto, quando aporta na terra *brasilis*, segue os postulados cientificistas e racionalistas do arquiteto e designer suíço, Max Bill que descartava qualquer influência da subjetividade ou do lirismo, rompendo totalmente com qualquer tradição modernista e se subordinando ao Neoplasticismo construtivista de Mondrian (GULLAR, 2012/2013, p. 57).

Embora negasse a influência modernista e qualquer conexão entre ambos os movimentos, Gullar enxergava esse distanciamento como uma espécie de evolução do primeiro modernismo, uma ruptura definitiva com a linguagem coloquial e com o discurso, fundamental para o nascer de uma nova linguagem poética.

Na visão de Gullar e dos companheiros concretistas Lygia Clark, Hélio Oiticica, Amílcar de Castro, Franz Weissmann entre outros que compunham o grupo de artistas cariocas, a extrema racionalização que pretendeu o Concretismo, acabou por sabotar a criação artística que de modo algum poderia, segundo aqueles, ser considerada uma experiência mecânica e racional. “Ao contrário, a arte é um fenômeno que requer criatividade, intuição e fantasia” (GULLAR, 2012/2013, p. 59).

Foi nesse sentido que surgiram as primeiras divergências entre os concretistas cariocas e o grupo paulista, os irmãos Campos, Décio Pignatari e Waldemar Cordeiro. Estes, mais sectários e radicais faziam da poesia um jogo visual e defendiam a palavra como sendo um objeto absoluto, apartado do discurso e da sintaxe. Por esse motivo, o poema de Gullar *O Formigueiro* (1955), exposto na *I Exposição Nacional de Arte Concreta* onde os dois grupos se reuniram, causou-lhes reação tão negativa. O excesso de rigor teórico dos paulistas não permitiu que enquadrassem o poema nos moldes tipicamente concretos (GULLAR, 2012/2013, p. 61).

O formigueiro, embora rompendo a linearidade para transcender a visualidade, manteve o discurso – o poema se estruturava em torno de um núcleo “a formiga trabalha na treva a terra cega traça o mapa do ouro forno maldita urbe” (GULLAR, 2015, p. 2) – o nexo conceitual que transforma a palavra em mais que um simples objeto disposto arbitrariamente na página com a intenção visual pura e simples. O poema, desse modo, se desvenda, e cresce, e mostra, acima de tudo, uma intencionalidade.

Haroldo de Campos em seu artigo *Da fenomenologia da composição á matemática da composição*, deu o ponta pé inicial para as muitas divergências que iriam pontuar a relação entre cariocas e paulistas e que acabaria pelo rompimento definitivo entre os grupos.

A poesia dos jovens paulistas se radicalizava em objetividade e racionalismo. Declaravam o fim do verso e da expressão subjetiva e afirmavam que a poesia concreta seria

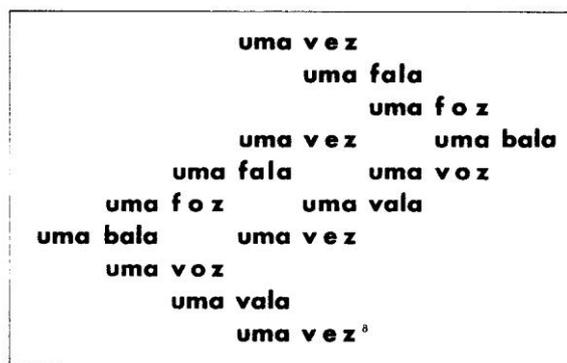
“a linguagem adequada à mente criativa contemporânea, que permite a comunicação em seu grau mais rápido... substitui o mágico, o místico e o “*maudit*” pelo útil.” (CAMPOS, H., apud, AGUILAR, 2015, p. 362). À medida que recusavam a expressão e se direcionavam para a criação baseada em estruturas matemáticas, mais se afastavam das concepções estéticas ligadas à subjetividade dos poetas cariocas.

Segundo Haroldo de Campos, a poesia concreta ao rejeitar a subjetividade privilegiava a técnica, ou seja, a construção do poema obedecia a uma organização espacial planejada previamente, a criação se subordinava a esse ambiente projetado e racional onde as intervenções poderiam ser matematicamente controladas, “a fenomenologia da composição cederá a uma verdadeira matemática da composição.” E, ainda, no mesmo artigo, afirma que o “conteúdo do poema será sempre sua estrutura” (CAMPOS, H., 1975, p. 93-94).

Em 1958 o trio paulista publicou na revista *Noigandres* o *Manifesto da Poesia Concreta – Plano Piloto para Poesia Concreta*. O manifesto enterrava definitivamente o ciclo do verso na poesia e exaltava a sintaxe espacial/visual.

Segundo o Manifesto, a poesia concreta se estruturava na “tensão de palavras-coisas no espaço tempo”; tendia à comunicação não verbal, a própria estrutura dinâmica falava por si; se alinhava aos preceitos de proximidade e semelhança da *Gestaltheorie*; privilegiava composições “verbivocovisuais” que direcionavam para a metacomunicação através de formas verbais e não verbais; a sintaxe tradicional era substituída pela sintaxe relacional e pela identificação com semelhantes – isomorfismo; domínio da geometria e do racionalismo matemático e por fim era contra qualquer expressão subjetiva e hedonista (CAMPOS, H; CAMPOS, A; PIGNATARI, 1958/1992, p. 404).

A ortodoxia concreta pode ser exemplificada pelo seguinte poema de Augusto de Campos. No poema a geometria da composição se estrutura rigorosamente em dois ângulos extremos que se encontram no eixo vertical (uma vez), ao passo que, a sonoridade das palavras (vez, foz, voz, bala, fala, vala) evoca um leque de possibilidades narrativas (SIMON; DANTAS, 1982, p. 30).



Augusto de Campos — 1957

Figura 7

Gonzalo Aguilar esclarece que nos poemas concretos a imagem não é um referente, na medida em que, não nomeia coisas. A imagem poética na poesia concreta é, no entanto, uma imagem “literal, espacial e antimimética”, está impressa na materialidade dos signos – está na “própria palavra feita imagem” através de similaridades fônicas, rítmicas e espaciais. “O significante é imagem e o signo é um nó material de relações” (AGUILAR, 2015, p. 208).

O autor supracitado compartilha do mesmo pensamento que Ferreira Gullar, ambos concluem que para a literatura, o Concretismo refinou as tendências modernistas desde 1922, instituiu o novo na literatura, libertou o discurso da ditadura da língua que renovou a linguagem poética. E, acima de tudo, acreditou na utopia de que a arte poderia se integrar a vida e fazer parte do projeto desenvolvimentista brasileiro para questionar o *status quo*.

Depois de arrefecido o ímpeto utópico de transformar o ambiente social contemporâneo por meio de um projeto construtivo na arte, o que se observou, de fato, foi um movimento de vanguarda, que típico de economias subdesenvolvidas não se alinhava profundamente com nenhuma transformação social. Portanto não alcançou a devida projeção, teve seu raio de ação restrito a uma elite cultural e não chegou ao ponto de efetivamente exercer um grande poder transformador na sociedade.

O concretismo surgia no cenário poético como mais uma onda de internacionalização, porém conservando diferenças em relação aos modernistas – maior autonomia e capacidade de se sobrepor as melhores experiências vanguardistas de Ezra Pound ou James Joyce, por exemplo. No entanto, incorreu no mesmo erro das experiências anteriores, desconsiderou as idiosincrasias inerentes ao grau de desenvolvimento de cada país. Os concretistas acentuaram o formalismo ao mesmo tempo em que não ponderaram sobre a problemática cultural e com isso desprezaram o discurso, o conteúdo e a subjetividade transformando a poesia em um mero jogo de símbolos (GULLAR, 1978, p. 47).

Não obstante, o Concretismo não deixou o meio artístico indiferente, despertou reações contraditórias, provocou estranheza e desconfiança, mas também suscitou defesas apaixonadas. É certo, que entre prós e contras, o panorama artístico brasileiro nunca mais foi o mesmo depois dele.

O crítico de arte Mário Pedrosa e grande entusiasta da abstração foi um importante defensor da arte concreta. Seu pensamento a respeito da antítese clássica “forma *versus* expressão”, em certa medida, se alinhava aos postulados levantados pelos artistas concretos. Em sua tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte* (1949) defendia que a universalidade da forma deveria se sobrepor a experiência estética individual e dedicou-se a explicar a percepção estética cientificamente sob a luz da *Gestaltheorie* (ARANTES, 2004, p. 73).

Entretanto, Mário Pedrosa entendia que não somente nas leis da percepção e da “boa forma” se encerram as obras de arte, estas transpõem o campo do imaginário e formalizam vivências desconhecidas, trazem uma “organização simbólica nova, perceptiva ou imaginária.” (PEDROSA, apud, ARANTES, 2004, p. 76). Embora a teoria da “boa forma” parecesse garantir à arte a universalidade e a capacidade de comunicar, não solucionava a problemática da dimensão simbólica que a arte traz consigo.

Nesse sentido, Pedrosa se viu obrigado a relativizar o racionalismo da *Gestalt* e a incorporar conceitos da fenomenologia para explicar o caráter simbólico da arte, estes fatos acabaram por aproximá-lo dos concretistas cariocas. Como mentor intelectual do grupo e amigo pessoal de Ferreira Gullar, foi por sua indicação que os neoconcretos adotaram a *Fenomenologia da Percepção*, se afastaram dos preceitos da *Gestalt* e romperam definitivamente com o grupo paulista.

Diante do embaraço formalista versus a problemática da sensibilidade levantado pelos *gestaltistas*, Gullar declarou:

... no campo da estética, a forma é perfeita em relação ao que ela exprime e como o que o artista exprime não preexiste à sua expressão, a “perfeição” da forma é encontrada ao mesmo tempo que a forma: é a expressão mesma. Encarando a forma apenas como fenômeno físico – que ela também o é, sem dúvida – a *Gestaltheorie* relega para segundo plano o problema da significação (GULLAR, apud, ARANTES, 2004, p. 78).

A arte neoconcreta não surgiu da noite para o dia foi, sobretudo, uma experiência estética que se desenvolveu na medida em que inquietações pessoais e individuais foram

sendo solucionadas. As respostas encontradas pelos neoconcretos para determinados problemas artísticos contemporâneos tiveram como ponto de partida as mesmas proposições construtivistas. Inspirado pelas obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica, Gullar criou os seus livros-poemas e os poemas espaciais ou poemas objeto. O impasse forma-conteúdo foi sendo superado pelos experimentalismos concretos e a subjetividade perseguida pelos artistas cariocas foi resolvida com a interatividade. Nos poemas que inauguraram o Neoconcretismo a integração da linguagem verbal e plástica e a participação do leitor são fundamentais, o poema passa a existir a partir do instante em que alguém passa a lê-lo.

A ideia de manipulação das obras de arte foi transferida para o livro-poema, onde dobras, recortes, poesia na forma de objetos induziam a participação e a co-criação. Tais experimentos se iniciam com a publicação do poema *verde erva*⁵, no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. No início, a construção do poema não atendeu ao objetivo pretendido (a forma deveria revelar aos poucos o conteúdo), o impasse que se seguiu a publicação era o grande entrave para a nova poesia: “a contradição entre natureza temporal da linguagem verbal e o poema novo com estrutura espacial” (GULLAR, 2015, p. 44)

verde verde verde
verde verde verde
verde verde verde
verde verde verde erva
(Gullar, 2015, p. 43)

O impasse foi solucionado incluindo a página como mais um elemento expressivo fundamental para a estrutura do poema – as páginas cortadas em diagonal com tamanhos diferentes, em uma sucessão da menor para a maior, participam da expressão na medida em que revelam pouco a pouco o conteúdo. No livro-poema a página deixa de ser um mero suporte e passa a fazer parte da estrutura, “e mais: por essas razões todas, o ato de passar a página perdia seu sentido puramente mecânico para tornar-se um gesto construtivo do poema” (GULLAR, 2015, p. 45).

⁵ A palavra *verde* que se repetia doze vezes formando um quadrado e era para ser lida uma a uma, para só então o leitor ler a palavra *erva*, “que explodiria do *verde*.” Entretanto se visualizava imediatamente o bloco de texto inteiro, e com isso inviabilizava o processo de repetição. Este problema estrutural, o “erro de projeto”, no entanto foi o ponto de partida para a criação do livro-poema (GULLAR, 2015, p.43).

A radicalização da forma fez nascer, portanto, mais que um livro onde letras pretas são gravadas em uma superfície branca, o livro-poema se configurou como um verdadeiro “objeto poético”, tendo em vista que demandava outros sentidos além da visão.

Outros livros-poemas se sucederam e mais elaborados exploravam superposição de páginas, cortes inusitados, dobras que formavam sombras e estruturas que em nada se pareciam com o conceito tradicional de um livro.

O surgimento do livro-poema teve consequências sobre o desenvolvimento da arte neoconcreta. Essa possibilidade de integrar a ação do espectador na obra – que se tornaria uma das características da arte neoconcreta – influenciou Lygia Clark, que, aquela altura saíra de seus “casulos” para criar o primeiro não objeto, o *Contra Relevo* (GULLAR, 2015, p. 46).

O intercâmbio entre linguagens artísticas foi fundamental para o desenvolvimento do neoconcretismo. Este livro-poema, por exemplo, inspirou Lygia Clark na criação de sua emblemática obra *Bichos* – esculturas metálicas articuláveis – que se assemelhava no formato ao livro-poema *Fruta*, bem como na interatividade que ambos propunham. Manipular para desvendar essa foi a premissa do movimento neoconcreto.

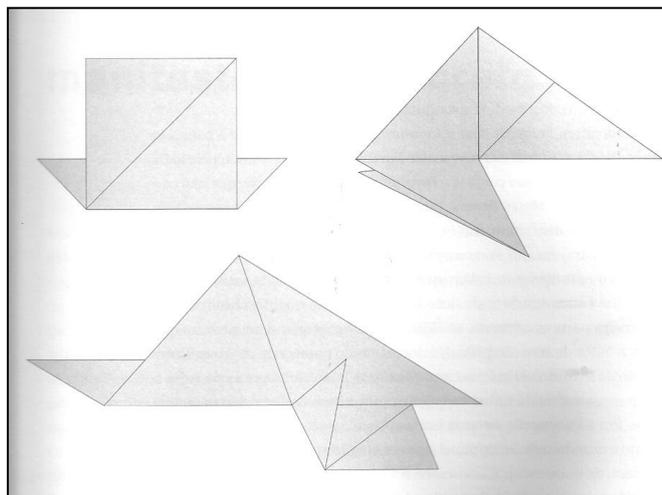


Figura 8 - Livro-poema: *Fruta* (GULLAR, 2007, p. 39)

Mais ousados os livros-poemas deram lugar aos poemas-objeto e aos poemas espaciais, que deixavam de lado o papel para ganhar outras possibilidades de suporte: madeira, placas de metal, papelão, enfim, o que mais a imaginação criativa do autor pudesse conceber. O livro-poema, os poemas espaciais ou não objetos e o poema enterrado não teriam

surgido fora do movimento neoconcreto, sem o convívio e o intercâmbio de experiências que nos estimulavam mutuamente.

O diálogo entre diferentes linguagens artísticas – pintura, escultura, poesia – foi um terreno profícuo para o desdobramento do neoconcretismo. E “o conceito de participação do espectador na obra tornou-se, com os anos, o principal traço que distingue a arte neoconcreta dos demais movimentos de vanguarda” (GULLAR, 2007, p. 50).

O afastamento natural entre os grupos de artistas cariocas e paulistas, resultou na cisão entre ambos. Os paulistas se afastaram do *SDJB*, porém, continuaram com a publicação da revista *Noigandres*, e passaram a escrever sobre o Concretismo para o jornal *O Estado de São Paulo* e para outras publicações que se dedicavam a difusão das ideias construtivas. Enquanto isso, o grupo carioca, encabeçado por Ferreira Gullar, iniciava o movimento neoconcreto.

O Neoconcretismo foi uma experiência estética que se desenvolveu, a partir da práxis. Surgiu como resposta para a problemática concreta, levantada pelos poetas cariocas, em relação ao racionalismo do grupo de artistas paulista.

Em um artigo no *SDJB*, veiculado em 7 de março de 1959, Gullar sinalizava outubro de 1958 como o início de uma nova etapa para o movimento concreto, cuja pedra fundamental seria a primeira exposição do grupo carioca. Para estes artistas, a *1ª Exposição Neoconcreta* traria um novo “fôlego à expressão geométrica,” tendo em vista que a ideia de arte fundamentada por leis científicas, preceitos formais e equações matemáticas preteriria a questão da subjetividade e não deixava espaço para a imaginação criadora (GULLAR, 1959/2015, p. 223).

No livro *Experiência Neoconcreta*, Gullar procurou tornar aquele movimento mais compreensível, esclarecendo seus aspectos principais. Em sua posição concomitante de teórico e artista, observou as obras dos companheiros cariocas, concluindo que, não obstante terem nascido sob o signo da arte concreta, naquele momento os neoconcretos se afastavam, e muito, dos postulados construtivos. Surgia algo novo, que não negava o concretismo, porém, nem tampouco, o representava (GULLAR, 2007, p. 41).

O Neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno [...] nega a validade das atitudes cientificistas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões “verbais” criadas pela arte não figurativa construtiva (GULLAR, 1959/2015, p. 145).

A edição de 22 de março de 1959 do *SDJB* estampou em suas páginas o *Manifesto Neoconcreto*, escrito por Ferreira Gullar e assinado por ele, Amilcar de Castro, Lygia Pape, Franz Weissmann, Lygia Clark, Reinaldo Jardim e Theon Spanúdis.

Diferente dos demais manifestos vanguardistas que tentavam prever os caminhos que a arte tomaria no futuro, o *Manifesto Neoconcreto* analisava a arte no tempo presente, observava a problemática concreta e teorizava sobre a prática.

O manifesto se posicionava em relação ao exagerado racionalismo concreto que negava a dimensão afetiva, emotiva e existencial da obra de arte, em favor de uma objetividade científica, que desse modo, esvaziava a obra de sua autonomia expressiva. Os neoconcretos acreditavam em uma relação fenomenológica com a obra de arte que não se encerrava na materialidade, concebiam as criações artísticas como “organismos estéticos”, que induziam a novas significações e não se limitavam a “ocupar um lugar no espaço objetivo” (GULLAR, 1959/2015, p. 146).

No que diz respeito à poesia, o manifesto é igualmente crítico ao excesso de objetividade mecanicista que reduziu a página a um mero espaço gráfico e as palavras a objetos pousados neste espaço. A essa altura, o Concretismo, ao privilegiar o efeito visual/gráfico/espacial parecia esgotar o conteúdo expressivo e significativo do verbo, negava a subjetividade fazendo com que à poesia se semelhasse a pintura.

Pode-se dizer que o Neoconcretismo foi uma evolução natural do Concretismo. Ambos estavam mais ou menos sintonizados com o projeto desenvolvimentista do país, entretanto o primeiro tinha um viés mais prático que teórico. Os neoconcretos transitavam no campo existencial e experimental, seus princípios foram norteados a partir de inquietações surgidas de experiências autônomas, privilegiavam o objeto artístico, as relações com espectador e a expressividade que transcendia a simples percepção.

Para o crítico Ronaldo Brito, se por um lado, o Concretismo se pensou “politizado”, atuando no âmbito da cultura de massa e no campo da semiótica – muitos artistas concretos trabalhavam como publicitários e designers – os concretos esperavam intervir na esfera social para superar o subdesenvolvimento e impulsionar o progresso cultural do país. Por outro lado, presos a postulados e dogmatismos tecnicistas não perceberam questões sociais mais profundas e complexas (BRITO, 1999, p. 61).

A questão da subjetividade *versus* objetividade era constantemente rebatida pelo grupo paulista. Haroldo de Campos explicava que:

A função da poesia concreta não é – como se poderia imaginar – desprover a palavra de sua carga de conteúdo: mas sim utilizar essa carga como material de trabalho e em pé de igualdade com os demais materiais ao seu dispor. O elemento palavra é empregado na sua integridade e não mutilado através de uma unilateral redução à música descritiva (letrismo) ou a pictografia decorativa (caligrama ou qualquer outro arranjo gráfico hedonista) (CAMPOS, 2006, p. 109).

Do mesmo modo, o desvio radical tomado pelos neoconcretos também acabou por afastá-los de qualquer pretensão de produzir uma vanguarda construtiva efetivamente transformadora. Porém, mesmo se afastando de questões políticas e sociais o Neoconcretismo se alinhou a preceitos filosóficos e artísticos e abriu caminho para uma crítica ao próprio papel social da arte (BRITO, 1999, p.63). A arte neoconcreta se repensa, se descobre singular e reage contra o racionalismo e o reducionismo técnico dos concretos.

A arte neoconcreta suscitava a participação efetiva do espectador, principiava da experiência no tempo e se mostrou um terreno aberto a possibilidades. O poema para os neoconcretos não era um conjunto formal de métrica e rimas ou uma obra literária, era antes de tudo um encontro entre o ser e a poesia.

O encontro entre o ser e a poesia está, exatamente, na interatividade que o movimento neoconcreto propõe, no manusear para revelar que fica, inteiramente, a cargo do leitor/espectador. Nesse sentido, Octávio Paz chama atenção sobre a importância do leitor, pois o poema só se transforma em poesia com a sua participação. O poema é “o secreto lugar de encontro de forças contrárias” que acena com a promessa da experiência poética a todos os que se dispuserem a atravessar “os muros temporais” para além de si mesmos (PAZ, 1982, p. 29-30).

Se a racionalidade concreta e a supervalorização do cientificismo inibiam a descoberta, a criação, a intuição e a imaginação, os neoconcretos optaram por transcender a materialidade da obra e apostaram na subjetividade das experiências no mundo. “A página na poesia neoconcreta é a espacialização do tempo verbal: é pausa, silêncio e tempo” (GULLAR, 1959/2015, p. 147). A experiência neoconcreta é multissensorial, fenomenológica e é antes de tudo expressão do mundo humano com todas as suas contradições e especificidades.

A arte neoconcreta não se detém na simplificação representativa nos moldes concretos, que considera a materialidade icônica da imagem poética – literal, espacial e antimimética – (AGUILAR, 2015, p. 208), outrossim, concebe a imagem poética como resultado da integração das faculdades mentais e sensoriais do espectador, ou seja, a poesia como produto das complexas experiências humanas. Conciliado com as ideias do filósofo francês Merleau-

Ponty⁶, o Neoconcretismo não nega o humano e está conectado a experiências multissensoriais no tempo e no espaço (GULLAR, 1999, p.248).

A atividade artística longe de ser racional, como pretendiam os concretos, é produto do pensamento humano, portanto intuitiva, sensível e subjetiva. Ferreira Gullar foi quem melhor definiu o Neoconcretismo como sendo uma “contribuição brasileira” a vanguarda internacional. E completa em sua *Autobiografia Poética*, criticando o racionalismo dos concretistas que, a seu ver, ao renunciarem a experiência estética em detrimento da provocação apenas sensorial, supunham fazer arte, entretanto “renunciar a criação estética é optar por não inventar a vida melhor do que ela é” (GULLAR, 2015, p. 55).

Em uma série de artigos publicados no *SDJB*, entre março de 1959 a setembro de 1960, Gullar procurou elucidar os desdobramentos do Concretismo e do Neoconcretismo, comentando os pontos de equivalência e os consequentes distanciamentos entre ambos. A partir dessas leituras percebe-se que a opção pelo neoconcreto era, antes de tudo, uma tentativa de resgatar para a arte o status de linguagem criativa e independente, cuja realidade não se esgotava na materialidade dos seus elementos. Assim sendo, como expressão do humano, a obra de arte não poderia ser compreendida fora de sua dimensão existencial (GULLAR, 1959/2015, p. 242).

Nesse sentido a arte neoconcreta ultrapassou as teorias da percepção e tendeu a expressão, a experiência, a vida e a existência. Os artistas neoconcretos afirmavam que a criação artística independe da ciência ou de ideologias e, de certo modo, retomavam o conceito de “gênio” aparentemente como o concebiam Schiller e Hegel, para os quais a criação artística na modernidade está, incontornavelmente, ligada a história e a cultura (SÜSSEKIND, 2009, p. 35).

O artista neoconcreto rejeitou a primazia da razão sobre a sensibilidade e resgatou a percepção estética para traduzir as complexas experiências humanas e responder a questões históricas, criando, desse modo, um mundo imaginário mais espetacular que a realidade.

Entretanto, por estarem intrinsecamente vinculados aos postulados construtivos, a subjetividade romântica era um conceito a ser superado pelos neoconcretos. Ao mesmo tempo em que era parte do projeto construtivo do país, o Neoconcretismo foi também sua ruptura, negou a utopia do progresso e perseguiu um novo conceito de poesia baseado na

⁶ Merleau-Ponty em seu livro *Fenomenologia da percepção* discute o papel das relações fenomenológicas nas experiências humanas. “O mundo fenomenológico é não o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências, e na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras; ele é portanto inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha” (1999, p. 18).

fenomenologia e no existencialismo francês para equacionar a problemática da expressão/criação, e se afastar da concepção de arte como produção/invenção (CAMENIETZKI. 2006, p. 50).

Na sequência o Neoconcretismo foi se consolidando enquanto corrente artística, por meio de ensaios e artigos que o grupo carioca publicava no *SDJB*, assim como em outros veículos, suas ideias foram se tornando mais claras e sem negar o passado os neoconcretos romperam com conceitos tradicionais de tempo e espaço nas criações artísticas. O radicalismo das experiências neoconcretas não se ateve apenas ao manuseio, se desdobrou em experiências sensoriais completas. Os recursos espaciais e temporais impressos em placas, caixas e objetos diluíram a palavra e extrapolaram a noção de participação na poesia.

Gullar sempre concebeu o poema como um organismo vivo e o fazer artístico como uma atividade emocional e subjetiva. A radicalização de seus experimentos foi fundamental para os desdobramentos posteriores que se sucederam ao neoconcretismo. A despeito de sua breve existência, a experiência neoconcreta foi fundamental para o alargamento das fronteiras da arte contemporânea brasileira. Inaugurando uma nova relação entre espectador e obra, agregou a temporalidade e a subjetividade à escalada *verbivocovisual* pela qual enveredou a poesia concreta e libertou a arte do isolamento e da posição elitista onde se encontrava. Jamais a poesia seria a mesma depois desses experimentos, a poesia tornou-se, enfim, uma obra de arte para ler, ver e sentir.

Otília Arantes (2004, p. 164), observa que o período a partir dos anos 1950, foi um momento singular para a arte brasileira que ganhou destaque no cenário nacional e internacional, passando a ser respeitada como um importante produto cultural, ditando tendências e inovando tanto em forma quanto em conteúdo. Para a pesquisadora, Lygia Clark foi uma das precursoras dessa reviravolta, quando incorporou a moldura ao quadro elevou a obra a uma totalidade orgânica que deslocou arte de sua função precípua de objeto estético de contemplação para elevá-la a sua nova condição revolucionária de experiência estética dinâmica, interativa e representativa da modernidade.

Os conceitos tradicionais de arte se ampliaram e alcançaram outras áreas além das artes plásticas. O Concretismo e o Neoconcretismo inauguraram novos espaços representativos, libertaram a arte de seu sentido tradicional e abriram caminho para um novo estatuto também para as imagens poéticas. Pensar poesia é pensar imagens, é deixar o campo simbólico e representativo no qual está encerrado o signo linguístico e perceber o mundo de forma singular e exclusiva.

Gaston Bachelard compara a experiência poética a pequenos fragmentos vitais, “a imagem poética é uma emergência da linguagem” que está sempre procurando superar o significante para relevar a vida em toda sua plenitude. O verso revela imagens obscurecidas pela significação tácita da língua e a palavra se torna imprevisível, livre. Desse modo “[...] a poesia contemporânea pôs a liberdade no próprio corpo da linguagem. A poesia aparece então como um fenômeno da liberdade” (BACHELARD, 2003, p. 190).

Liberdade que Gullar encontrou nas rupturas e na ousadia de suas experiências mais radicais que inovaram nas composições fônicas, rítmicas e espaciais. Em busca da linguagem ideal que nascesse com o poema e expressasse toda sua inquietação, fez do verbo matéria prima de suas composições. Sublimando a sintaxe usual, superou a função referencial da palavra e transformou-a em imagem única e singular capaz de se render a vontade do poeta e expressar as profundezas do ser.

Expressar as coisas do mundo sempre foi a pretensão do poeta, o espanto que lhe causava o súbito reconhecimento de que, veja só, o corpo humano possuía um esqueleto feito de ossos e que esses ossos provocavam ruídos ao se tocarem, essa simples constatação poderia ser o relâmpago a iluminar sua escritura.

Gullar, em sua *Autobiografia Poética*, afirma que o “poeta não é, nem poderia ser, uma consciência sem passado, sem história, capaz de formular o “agora” livre de qualquer “pré-conceito” (2015, p. 82). Portanto, a liberdade com que sempre concebeu suas escrituras, não prescindiam do nexos conceitual que singularizou toda a sua obra. A intenção que anima o poeta é o núcleo de onde afloram suas imagens poéticas é para onde converge a significação de sua poesia. O nexos com a vida e as coisas do mundo é o responsável por traduzir experiência em imagem, imagem onde o leitor se reconhece e a comunicação silenciosa e sublime acontece.

CAPÍTULO 3

3 A IMAGEM, OU O AVESSO DA PALAVRA

A poesia não é um tipo novo de conhecimento, mas um trabalho contra a inércia da linguagem que tende a anular a experiência presente absorvendo-a em formas viciadas (GULLAR, 2015, p. 82).

Vencer a inércia da linguagem, será esse o sentido da poesia? Subverter as imposições da língua e libertar a palavra do signo que induz a significados pré-concebidos e autoritários.

Roland Barthes afirma que ao escritor é delegada a mágica tarefa de “trapacear a língua”, de se esquivar do poder que esta impõe (BARTHES, 1978, p. 19). É por meio da escritura e do jogo de palavras que a verdadeira liberdade é alcançada, é na literatura onde os desvios são traçados, e a palavra adquire diferentes saberes e infinitos prazeres.

A poesia moderna, assim como a pintura e a música, reinventou antigos modelos de expressão cuja premissa é a liberdade. A poesia traz consigo um discurso no qual se evidenciam as tensões impregnadas nas ambiguidades da palavra poética que revelam sentimentos, memórias, paisagens, gestos, atitudes e imagens que contam e cantam as coisas do mundo, e dela (a poesia) transborda “algo de inefável em termos lógicos, e que só ela, a seu modo, sabe dizer plenamente” (BOSI, 1996, p. 8).

A separação entre signos linguísticos e elementos pictóricos foi o postulado que norteou as artes plásticas até que o advento das vanguardas proporcionou a inusitada aproximação entre diferentes linguagens artísticas. As vanguardas mostraram que a estética tradicional não era a única possível, assim, a união entre verbo e imagem instituiu inovadoras formas de expressão e representação para a arte e para a literatura.

Na reflexão que Michel Foucault faz sobre a obra de Magritte *Isto não é um cachimbo* (1968), da série *A traição das imagens* (1928/29), aquele autor alude, justamente, sobre as nuances e ambiguidades que o surrealismo propõe ao misturar linguagens, desconstruindo, dessa maneira, os lugares comuns da representação pictórica. Nesse sentido, Magritte subverte a função clássica da representação plástica baseada na semelhança com o real fazendo do jogo de palavras e imagens uma ferramenta a mais para materializar o abstrato em suas obras. As legendas e os títulos se integram aos seus quadros e corroboram para a interação do signo linguístico com a figura, que se auxiliam mutuamente para dizer o indizível. Juntas, palavras e imagens se desvencilham do senso comum, coisa que uma ou

outra isoladamente, não poderia fazer e, em um jogo quase lúdico de associações, o artista transforma o sentido das coisas e, através do paradoxo entre texto e imagem, subverte a lógica do visível deixando espaço para a imaginação.

Em uma das cartas enviadas a Foucault e publicada no mesmo livro, Magritte afirma que a pintura não teria, por si só, o poder de materializar o pensamento invisível do artista utilizando apenas a representação do real, que busca a semelhança das coisas de acordo com o senso comum. Desse modo, a imagem pintada só representaria o pensamento que pudesse ser traduzido em coisas concretas, o abstrato, portanto, estaria para além da representação meramente pictórica (MAGRITTE, 1966/1973, p.29).



Figura 9 (PAQUET, 2000, p. 9)

Observando a imagem acima da obra *Isto não é um cachimbo* (1968), é possível perceber onde Foucault pretendia chegar com tais reflexões. Para ele, de tão óbvia, a proposição de Magritte pode até se assemelhar a um caligrama quando aproxima texto e figura, “a letra permite fixar as palavras e a linha, ela permite figurar a coisa.” Nesse estranho e paradoxal jogo entre imagens e palavras, de tão explícita, a proposição ilude até o mais atento espectador que é facilmente ludibriado pela sonoridade das palavras, pelos espaços, pela forma e pelo tempo. (FOUCAULT, p. 7).

Naquela pintura de Magritte, a palavra é muito mais que uma mera legenda, é o elemento contraditório que pode ou não se afigurar na própria imagem com toda a solidez e a materialidade do objeto que o artista pretende representar. Logo, a associação entre imagens e palavras pode resgatar não somente o visível – a semelhança das coisas – mas expor toda a invisibilidade presente no pensamento do artista.

Seguindo a mesma premissa teria a palavra poética o poder de objetivar a invisibilidade inefável dos pensamentos?

Octávio Paz chama de imagem na poesia “toda forma verbal, frases ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema.” Todas essas “imagens” conservam uma pluralidade de significados, contraditórios ou afins, inerentes à palavra (PAZ, 1982, p. 119). Tais imagens podem aproximar ou afastar realidades opostas ou materializar conceitos novos que fogem do senso comum, portanto, essa união de contrários parece ser a premissa da imagem poética, segundo o autor.

Paz ainda questiona a limitação da linguagem prosaica, cujas palavras apontam para uma única direção, a lógica da sintaxe gramatical não é capaz de relativizar a infinita gama de significados que podem ser atribuídos à palavra. “Como pode a imagem encerrando dois ou mais sentidos, ser una e resistir à tensão de tantas forças contrárias, sem se converter num mero disparate?” (PAZ, 1982, p. 130).

Outrossim, quando a palavra na poesia se vê livre das amarras do discurso, assume uma infinidade de significados, transforma-se em expressão do universo particular e das experiências do poeta que as concebeu. Na poesia, coisas e seres não perdem sua concretude, nem suas especificidades, entretanto, se transfiguram no sentido metafórico. Não revelam a verdade e o visível, mas, antes disso, criam uma nova realidade que pode até se configurar inverossímil, não obstante, o real exhibe toda sua concretude na forma poética.

Para Alfredo Bosi (1977), a imagem no poema é a palavra articulada, é o signo que se entrelaça aos significantes materiais por meio de articulações fônicas (a linguagem) indicando e evocando seres e coisas, expressando sentimentos e traduzindo as mais indizíveis emoções.

Ao poeta, é dada a missão de encontrar a melhor linguagem possível, articulando palavras e imagens em um encadeamento perfeito que encontra a realidade da imagem no ícone e sua verdade, na linguagem. Buscar a justa medida para encerrar a imagem na poesia, assim foi pautada a trajetória de Ferreira Gullar, um poeta dado às rupturas, às transgressões e aos desvios, sempre preferiu a porta estreita, dialogou com a modernidade mergulhando no experimentalismo estético dos movimentos de vanguarda mais radicais, contudo, não se alienou das problemáticas políticas, sociais e existenciais.

O poeta travou com a palavra uma luta particular, e a despeito de sua racionalidade, de seu comprometimento com a concretude da vida e com a realidade, sempre conservou a delicadeza e o sonho, foi movido pelo espanto e pela estranheza que lhe provocava o simples fato de estar vivo para deixar aflorar todo o sentimento e fazer nascer o poema. Em uma entrevista ao jornal O Globo (julho de 2012), Gullar fala sobre seu processo de criação: “Quando escrevo, penso num texto que corresponda à música e que transmita uma imagem. É preciso respeitar as pausas, os silêncios, o tom do que você quer passar para o leitor.”

Essa busca, essa luta travada durante uma vida inteira dedicada a captar a complexidade da existência humana foi sua maior ambição. Sem almejar soluções definitivas e buscar repostas fáceis, pretendeu que a poesia acendesse uma “luz qualquer” na escuridão do espírito humano. Lutou para libertar a linguagem e transformá-la em um organismo vivo, pulsante e fazer do poema “um corpo vivo, é uma aspiração legítima de todo poeta” (GULLAR, 2006, p. 162).

3.1 O instante do poema

“Meu caro Edgar, poemas não se fazem com ideias – mas com palavras” (MALLARMÉ, 1897, apud, PIGNATARI, 2005, p. 10).

Reza a lenda, que esta epígrafe foi uma conversa entre o pintor impressionista Edgar Degas e seu amigo Mallarmé. Degas vivia às voltas tentando escrever um poema, ideias não lhe faltavam, porém o artista não conseguia materializá-las em palavras. Mallarmé, então, o alertou para a materialidade da poesia, que se distanciava do ícone para encontrar o instante necessário para a alquimia poética, não no campo das ideias, mas sim, através das palavras. E estas, pelo visto, eram, ao mesmo tempo, suas cúmplices e seu maior impedimento.

Para o filósofo e fenomenólogo francês Merleau-Ponty, a materialidade da poesia reside na palavra elevada à segunda potência, que habita no âmbito da linguagem e nos transporta para além do símbolo ao pensamento do autor. E a linguagem, ao mesmo tempo, em que nos distancia da palavra, não prescinde dela e até “parece-nos incrível que tantos pensamentos nos tenham vindo delas” (PONTY, 1974, p. s/n).

Nesse sentido, “a poesia é uma metafísica instantânea”, segundo Gaston Bachelard (1985, p.183). No curto espaço do poema, se encerram universo e ser; a vida se revela com todas as suas cores, sabores, prazeres e dores neste instante fugaz. O instante do poema é o tempo onde a vida acontece, um tempo metafísico longe de *Chronos*, e perto *Kairós*.

Em uma das narrativas da mitologia grega *Kairós* “era o filho de *Chronos*, deus do tempo e das estações, e que, ao contrário de seu pai, expressava uma ideia considerada metafórica do tempo”. *Chronos* é o tempo dos homens, cronológico, linear e ordenado, ao passo que *Kairós* é o tempo existencial, onde o inefável da vida acontece (ARANTES, 2015, p. 3).

Esta analogia torna compreensível o instante do poema, como considerou Bachelard. O poema é o lugar onde os nós da realidade são afrouxados, a palavra se desprende do discurso e se faz imagem, as verdades absolutas são subvertidas, e os opostos se fazem iguais para celebrar a harmoniosa união de contradições.

Existem poetas que, na busca por esse instante metafísico que abriga o poema, desorganizam a lógica e destroem a sintaxe usual numa tentativa de libertar a palavra por meio dos versos livres e da experimentação gramatical, como Mallarmé – que inaugurou em *Um Coup de Dés* (1897) a justaposição de ideias e a espacialização visual do poema na página. E outros, como Baudelaire, que apreendem o instante, a centelha dos sentimentos que escapam das horas em um mosaico de sensações que só se efetiva pela mágica união de ideias opostas – “êxtases e quedas que podem até estar em oposição aos acontecimentos: o desgosto de viver se apodera de nós no gozo, tão fatalmente quanto a altivez, na infelicidade” (BACHELARD, 1985, p. 188).

Quanto a mim, se me chego à bela Felina – que nome justo! – que é, de uma só vez, a honra do seu sexo, o orgulho do meu coração e o perfume do meu espírito, quer seja de noite, quer seja de dia, em plena luz ou numa escuridão opaca, no fundo dos seus adoráveis olhos eu sempre vejo distintamente o tempo, sempre o mesmo, um tempo vasto, solene, grande como o espaço, não dividido em minutos nem em segundos – um tempo imóvel que não é marcado pelos relógios e, todavia, leve como um suspiro, rápido como uma olhada (BAUDELAIRE, 2010, p. 50-51).

E foi, justamente, esse o “poema essencial”, a duração de um instante, a imagem transfigurada que conecta forma e conteúdo, que Ferreira Gullar procurou imprimir na maioria de seus poemas. Até mesmo em suas experiências mais radicais de sua fase concreta e neoconcreta, o autor privilegiava a relação forma/contéudo, sem abrir mão do encadeamento conceitual que intensificava suas imagens poéticas estruturadas no espaço para encontrar a fundamental e máxima expressividade. Seus experimentalismos poéticos margearam e extrapolaram as fronteiras da linguagem tradicional e do tempo linear, desse modo, forma e conteúdo se fizeram elementos inseparáveis de uma nova poética que transbordava no tempo e no espaço, e demandava outros modelos de percepção conjugando o ler, o ver e o sentir.

Kandinsky, em seu livro *Do espiritual na arte* (1996, p. 76), observa que a forma, nada mais é do que a delimitação espacial de uma superfície. E que toda forma encerra necessariamente um conteúdo interior. Forma seria, portanto, a manifestação exterior do conteúdo.

Sendo assim, a poesia transita no universo das formas abstratas, foge da materialidade vulgar que as palavras comportam para se situar nas esferas vagas e fluidas das formas imprecisas que só fazem enriquecer a expressão do artista. As poéticas modernas superam os limites impostos pela linguagem discursiva, o verbo extravasa e não cabe no discurso, instiga os sentidos e induz a novas maneiras de ver, ler e sentir. É na forma e no espaço – suporte, papel, tela, ou qualquer outra superfície, onde ela, a poesia, se revela, fazendo da palavra, da forma, do espaço e das imagens elementos indissociáveis.

Desse modo, a poesia moderna ao se descartar da figuração do verso, da metáfora e de outros usos tradicionais da palavra, se volta automaticamente para novos processos e conceitos que apostam na interação da forma e do conteúdo e na aproximação das materialidades que passam a confluir nas vanguardas poéticas.

Para Kandinsky (1996, p.85), “o estilo pessoal e de época culminam, em todas as épocas, em numerosas formas”. Seguindo por esse caminho, as inusitadas soluções formalistas que perpassam as obras *gullarianas* refletem a época em que as vanguardas brasileiras, no intuito de espelhar o progresso, acabaram esbarrando no nosso subdesenvolvimento. Desse modo, a obra de Gullar se mostra plural, pois, ao mesmo tempo em que absorve o surrealismo que despontou por aqui trazendo questionamentos acerca do futuro; reflete o pragmatismo que nasce do engajamento político; e por fim, revela a pulsação da vida orquestrada numa trama de memórias, experiências, paisagens e afetos. Sua poesia se configura e se estrutura na forma, na semântica e na fonética, no uso de metáforas, no ritmo e nas imagens que espelham suas sucessivas experiências vividas.

Para Alfredo Bosi, o caráter multissensorial da poesia moderna se consolida através do imbricamento entre linguagens visuais e escritas. Uma das características da revolução modernista foi a pluralidade, que se baseava na diversidade de meios, mensagens e linguagens que encontravam na celebração da máquina, no desenvolvimento de novas tecnologias e no formalismo impulsionado pelo desenvolvimento das técnicas que despontavam timidamente, o estopim necessário para alargar os limites da literatura (BOSI, 1994, p. 434).

A modernidade trouxe avanços tecnológicos e em sua esteira mudanças também nas relações sociais. A vida nas sociedades modernas é marcada pela velocidade que substituiu, aos poucos, o prazer da experiência pelo automatismo dos gestos mecânicos. Nesse contexto, novas sensibilidades são demandadas na relação com esse novo ambiente, tendo em vista que a percepção humana é condicionada naturalmente e historicamente, ou seja, fatores culturais, sociais e políticos implicam diretamente a maneira de sentir e perceber as coisas do mundo inclusive a arte.

Desde o Renascimento, não se experimentava uma evolução tecnológica como a que se observa na contemporaneidade. O desenvolvimento das primeiras técnicas de reprodução (principalmente a fotografia) tirou da obra de arte o status de objeto único e submeteu as criações artísticas à revolução tecnológica em curso. A partir de então, a arte se descobriu “vulgar”, perdeu sua característica de objeto único e com ela, seu valor ritual. O fundamento teológico e sagrado embutido na autenticidade do objeto artístico foi fortemente abalado com o advento dessas técnicas, assim a arte não querendo ser profana reagiu com “a doutrina da arte pela arte... sob a forma de uma arte pura, que não rejeita apenas toda função social, mas também qualquer função subjetiva. (Na literatura, foi Mallarmé o primeiro a alcançar esse estágio)” (BENJAMIN, 1987, p. 171).

Para Benjamin, o paradigma da arte como objeto de culto foi definitivamente substituído com a modernidade, que restituiu ao uso comum dos homens aquilo que antes se situava na esfera do sagrado. A arte, não tendo escapatória diante dos avanços do progresso, buscou alternativas para conservar sua sacralização e encontrou no jogo a oportunidade de se distanciar do sagrado sem, contudo, aboli-lo completamente. A arte moderna encontrou no jogo entre palavras e imagens e na não obviedade do discurso e da iconografia uma oportunidade de transgredir e, ao mesmo tempo, se humanizar.

Giorgio Agamben, em seu ensaio *Elogio da Profanação*, cita o linguista francês, Émile Benveniste, para explicar o conceito de sagrado e em que momento um objeto de culto perde sua sacralização e se humaniza.

“A potência do ato sagrado reside na conjunção do mito que narra a história com o rito que a reproduz e a põe em cena. O jogo quebra essa unidade: como *ludus*, ou jogo de ação, faz desaparecer o mito e conserva o rito; como *jacus*, ou jogo de palavras, ele cancela o rito e deixa sobreviver o mito.” (BENVENISTE, apud, AGAMBEN, 2007, p. 59)

Assim, as poéticas modernas buscando manter o *status quo* da arte encontram sua linguagem particular na autonomia que liberta imagens e palavras de seus referentes e apostam no jogo e nas experiências multissensoriais e interativas. Até mesmo Mallarmé que nunca deixou de lado a tradição francesa, nunca fez versos sem rimas, nunca experimentou os versos livres, em *Un coup de dés (Um Lance de Dados)*, publicado em 1897, “estraçalhou o verso francês e o distribuiu pelo branco da página”. Em uma das primeiras e mais importantes radicalizações poéticas de nossos dias, explorou infinitas possibilidades de leitura por meio dos espaços e da combinação dos versos como constelações (PIGNATARI, 2005, p. 26).

A linguagem expressiva encontrada pela arte e pela poesia moderna trouxe a interação, e com ela, novas possibilidades de fruição. Nesse sentido, a arte se humanizou quando se aproximou do lúdico, desceu dos pedestais clássicos e ancestrais sem se desviar completamente do sagrado. O jogo entre palavras e imagens e a interação cada vez maior do espectador com a obra proporcionou o desenvolvimento de uma nova percepção que se iniciou com as vanguardas europeias e culminou com os movimentos concreto e neoconcreto.

A contemporaneidade reforçou a necessidade da conjunção fenomenológica para que as obras de arte expressem toda a sua carga sensível, religiosa, política e estética. E o jogo, segundo Didi-Huberman, tem o poder de frustrar qualquer tentativa superficial de análise meramente formalista, simbólica ou alegórica, ele inquieta o ver, resgata o suspense e a curiosidade infantil e subverte a lógica da representação como sugere o senso comum, a percepção se amplia e diante do inesperado penetra todos os sentidos. E para esclarecer sua teoria, recorre a Merleau-Ponty que diz que toda experiência fenomenológica necessita de alguma privação ou “desconstrução” para que ela se revele (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 99).

Nesse processo, as poéticas visuais não se limitam a representar algo, ao contrário, elevam as imagens poéticas a outro patamar de interação. As imagens poéticas promovem a inquietude, a reflexão, dialogam com a modernidade e absorvem as inovações inerentes ao progresso transformando não só sua forma, como seu conteúdo e, conseqüentemente, sua função social, quebrando, desse modo, o paradigma visual de distanciamento que durante muito tempo sustentou o posto aurático da arte. Como observou Benjamin, com o declínio e a perda da aura, a arte passou a atuar em outra instância: “Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política” (BENJAMIN, 1987, p. 172).

É certo que progresso afasta a humanidade das tradições, dos rituais, dos mitos, do inefável da vida e, conseqüentemente, do jogo. A poesia surge nesse cenário como uma ponte capaz de unir a vida real com o universo transcendental, ela tem o poder de materializar o mundo imaginário, espiritual, onírico e lírico preso na realidade. O poeta orbita nesse espaço lúdico e é o responsável por brincar com os elementos plásticos, com a língua e com a forma para transformar, numa espécie de alquimia metafórica, palavras e imagens em poesia e transcender o real.

O instante poético que transcende o real é um momento no qual autor e espectador se aproximam do lúdico, se despem da realidade e atravessam para o mundo mítico e particular. A partir disso, o professor Johan Huizinga investigou a natureza da criação poética e concluiu que a *poiesis* tem uma função lúdica exercendo sua influência no interior do espírito humano

distante da lógica cartesiana e da casualidade. Portanto, “para compreender a poesia precisamos ser capazes de envergar a alma da criança como se fosse uma capa mágica, e admitir a superioridade da sabedoria infantil sobre a do adulto” (HUIZINGA, 2000, p. 88). E ainda completa que é preciso rejeitar a ideia de que a poesia tem apenas a função estética, ao contrário, a poesia, no curso da história, sempre desempenhou uma “função vital que é social e litúrgica ao mesmo tempo”.

No ensaio *Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões*, Alfredo Bosi diz que a história testemunhou sucessivas transformações no fazer poético, que influenciariam nas diferentes formas de ler poesia. O Renascimento resgatou a poesia homenagem (ode) – “figuração da beleza cósmica ou canto dos destinos de um povo”, na sequência, a poesia moderna aparece nesse cenário como uma prática reflexiva e psicológica, causando estranheza e, por que não dizer, certo temor. A nova poesia deixava de lado a ingenuidade romântica e mudava o foco da escritura que se voltava para as reflexões pessoais e para o próprio fazer poético. Assim, a unidade estética que marcou as criações artísticas até o Renascimento cedeu espaço para a interação entre linguagens visuais e escritas, como na poesia-imagem tão ao gosto *poundiano* (BOSI, 1996, p. 12).

Na pluralidade da obra *gullariana*, se observa uma amálgama que sustenta sua produção poética: “o poeta sempre se interessou em surpreender o múltiplo, o simultâneo, o diverso e o movimento sob as aparências implacáveis do uniforme, do linear, do compacto e do estático” (VILLAÇA, 2014, p. 227). Sua poesia se faz da vida, da experiência e do experimentalismo que sempre perseguiu na tentativa de traduzir em imagens poéticas o ser e seu universo.

Ferreira Gullar foi um artista singular que fez da palavra o gérmen de sua poesia. Em sua obra é possível observar desde palavras singularizadas pelo lirismo que espelham o real, até estruturas organizadas estrategicamente em blocos de ritmo, repetição e sonoridade, explorando as relações fisionômicas entre palavras e a coisa representada que se insinua tênue e poeticamente num ir e vir como o mar, como a vida.

Como se pode observar na construção do poema concreto “mar azul”, reproduzido abaixo, a palavra/cor *azul* se repete ao longo de toda estrutura simétrica. Pares de substantivos e adjetivos se alinham na vertical e sugerem múltiplas possibilidades de leitura (horizontal linha após linha, vertical seguindo a estrutura em bloco ou mesmo de trás para frente), através de repetições sonoras e rítmicas ou semânticas. E há, ainda, sob outra perspectiva, a associação da forma à imagem de velas e veleiros ao mar, que remetem, de certa maneira, a representação visual dos caligramas de Apollinaire.

mar azul

mar azul marco azul

mar azul marco azul barco azul

mar azul marco azul barco azul arco azul

mar azul marco azul barco azul arco azul ar azul

(GULLAR, 1958)

A poesia concreta tem em Apollinaire uma importante referência de poesia visual e espacial, entretanto, o concretismo não explicitou de forma tão contundente a supremacia do referente sobre o signo – palavras formando figuras às quais o poema faz referência. Os poemas concretos buscavam a “palavra-coisa”, a materialidade do signo e não uma forma poética representativa do tema em si, outrossim, “a vontade construtiva e a necessidade de buscar princípios de organização imanentes à forma poética”. (AGUILAR, 2015, p. 193).

Embora mergulhado no formalismo dos experimentos de vanguarda, alinhado às estratégias *mallarmeanas* e em consonância com o surrealismo, Gullar não se rendeu exclusivamente à construção e à materialidade do signo, ao contrário, tendeu, em vários momentos, a deixar de lado a palavra por si mesma e a se deter na estrutura do verso. Buscando sempre o nexo conceitual que a palavra sozinha não resolve.

São esses instantes que revelam a especificidade de sua obra, que ao mesmo tempo em que viaja através de inusitadas construções concretas, não se acanha em lançar mão da simplicidade dos versos cordelistas e nem de mergulhar por entre representações sensíveis para encontrar o fio condutor que anima sua poesia: a própria vida.

Seus dilemas políticos e artísticos aparecem misturados a sua inquietação pessoal em muitos momentos ao longo de sua trajetória. É importante pensar o engajamento político de Gullar em um contexto no qual a intelectualidade da época se voltava quase que exclusivamente para projetos artísticos vinculados posições políticas de esquerda. Os *CPCs* foram as incubadoras para essa produção artística que se manteve, em consonância com os debates políticos. Havia, segundo Schwarz, entre os intelectuais até 1968 uma “hegemonia cultural da esquerda” (1978, p. 62) que proclamava um projeto nacional de arte revolucionária organizada a partir dos movimentos sociais e das instituições políticas.

Para o professor Júlio Cezar Bastoni da Silva os poemas de *Dentro da noite veloz* estão impregnados das tensões políticas e pessoais pós golpe, o conflito social se mistura as questões individuais. O próprio título do poema *Dentro da noite veloz*, por exemplo, sugere

um tempo sombrio que se abate sobre toda a América Latina. Neste trecho as mudanças lentas denotam um futuro incerto para o país, porém a *noite veloz* pode revelar também novos caminhos para sua produção poética (SILVA, 2014, p.16).

Dentro da noite veloz

[...] A vida muda como a cor dos frutos
 lentamente
 e para sempre
 A vida muda como a flor em fruto
 velozmente
 A vida muda como água em folhas
 o sonho em luz elétrica
 a rosa desembrulha o carbono
 o pássaro da boca

mas
 quando for tempo
 E é tempo todo o tempo
 mas
 não basta um século para fazer a pétala
 que só um minuto faz
 ou não
 mas
 a vida muda
 a vida muda o morto em multidão (GULLAR, 1979, p. 68-77).

O poema narra a prisão e morte de Ernesto Che Guevara na guerrilha boliviana, em 1967. Na temática fica clara sua ligação com as questões políticas e vitais que denotam o clima de instabilidade que assolava, não só o Brasil, como a América Latina, a disposição confusa das estrofes e dos versos seguem o estado de coisas e o espírito do nosso poeta. Mesmo assim, o poema está longe de se apresentar apenas como testemunho de uma época, da mesma maneira, o poeta traz à cena a vida com toda sua subjetividade. Ou seja, Gullar estabelece uma sintonia fina entre “voz pública” e “toque íntimo”, como se referiu Sérgio Buarque de Holanda, na introdução de *Toda poesia* (2004, p. 122).

3.2 A evolução e a revolução da forma

A linguagem nova que se anunciava com a modernidade encontrou eco em experiências pretéritas que definiram seus caminhos e descaminhos, como comenta Julio Plaza (2003, p.2). Quando se leva em consideração o desenvolvimento das técnicas, as

tradições e os modos de fruição necessários a esses novos modelos estéticos fica evidente que as relações entre história e linguagem influenciaram, em certa medida, também os rumos da arte.

O século XX assinalou a interação entre linguagens, com a evolução das técnicas o artista tinha ao seu alcance infinitas possibilidades para as criações artísticas. Júlio Plaza chama esses diálogos entre linguagens de “traduções intersemióticas” entre sons, cores, formas e palavras. Ou, ainda, uma espécie de “tradução criativa – de uma forma estética para outra”, que começou a fazer parte das poéticas modernas desde então, se consolidando e crescendo em importância com o movimento concreto e neoconcreto.

Já no campo da Poesia Concreta, as relações tradutoras entre Ideograma e linguagem verbal, entre signo analógico e o lógico norteiam os trabalhos do grupo Noigandres. O trabalho de Augusto de Campos, “Poetamenos” (1953), estabelece as relações precisas entre os códigos ideogrâmico, visual e musical weberniano (Klangfarbenmelodie), assim como o fonético na oralização do poema (PLAZA, 2003, p. 12).

Dessa maneira, é na literatura, ou mais especificamente na poesia, onde a língua é subvertida e desviada do seu enrijecimento involuntário e dos estereótipos. A poesia surge para libertar o discurso do automatismo “linguageiro” e se apresenta como um espaço a ser preenchido pelos recursos gráficos e espaciais, e para ser explorado pelos sentidos.

Gullar foi avesso a padronizações e a soluções fáceis, sempre preferiu o imprevisível e a experimentação sem, contudo, abandonar a reflexão sobre a própria prática. Em vários momentos, é possível observar o uso de recursos metalinguísticos em seus poemas, o eu lírico está, invariavelmente, preocupado com o fazer poético.

Como pode ser observado neste trecho do poema *O Abismo da Verdura*, o poeta conduz o leitor pelo seu processo criativo, os versos compartilham o resultado de um árduo, porém, prazeroso trabalho que é o próprio poema. E quanto maior a riqueza poética menos o poeta se aprisiona no “puro jogo de palavras” que empobrece o discurso poético (TELES, 2012, p. 540).

“[...] Fora é o jardim, o sol – nosso reino.
Sob a fresca linguagem, porém,
Dentro de suas folhas mais fechadas,
a cabeça, os chavelhos reais de Lúcifer,
esse diurno.

Assim é o trabalho. Onde a luz da palavra
Torna à sua fonte,
Detrás, detrás do amor,
Ergue-se para morte o rosto [...]
(BOSI, 2004, p. 46)

Gullar não faz do jogo de palavras seu único argumento, explica sua intencionalidade, usa as palavras necessárias buscando e perseguindo a beleza e a boa forma. Bem ao estilo de Ezra Pound que define “beleza como adequação ao objetivo” (2006, p. 63), nosso poeta vai direto ao ponto, não se perde na verbosidade supérflua, que não necessariamente, irá influenciar a qualidade literária, ao contrário, pode se tornar um cansativo jogo de palavras e trocadilhos.

Maiakovski afirmou não haver "poesia revolucionária sem forma revolucionária" (BOSI, 1994, p.520). Desse modo, a poesia *gullariana* não cabe em uma forma pronta, a forma deve nascer com o poema, nova e sem passado.

Por isso, foram tantas e tão radicais rupturas. Entre erros e acertos, da implosão da linguagem em *Roçzeiral*, a um sem número de tentativas de captar a “essência” da linguagem e transformá-la em poesia, Gullar, ao final do livro *Luta corporal*, parece chegar ao limite da expressão contra a universalidade do discurso. E antecipando o que aconteceria logo a seguir (o concretismo e o neoconcretismo), ou em resposta à crise pela qual passava sua poesia, se debruçou sobre o diálogo profícuo entre verbo e imagem, que abriria caminho para uma nova estética que estimulou a experimentação e a inovação levando a poesia brasileira a tomar novos rumos.

A poesia visual surgiu sob o signo da modernidade, a página em branco é para o poeta um espaço aberto às experimentações e descobertas. Ao mesmo tempo, a forma do poema, suas pausas e silêncios, palavras partidas, entrelinhas e ritmos são para o leitor uma experiência pessoal e única, a intensificação máxima da linguagem cotidiana que concentra a vida no espaço e no tempo da poesia.

A poesia, expressão máxima da subjetividade, faz parte da grande literatura, como classificou Ezra Pound, “é simplesmente, a linguagem carregada de significado até o máximo grau possível” (POUND, 2006, p. 40). Segundo o mesmo autor, a linguagem poética é a expressão verbal saturada de significação que atinge o seu “grau máximo” por meio da relação entre o ler e o ver que se estabelece sobre três pontos a considerar: fanopeia, melopeia, logopeia, termos explicados, respectivamente, da seguinte maneira:

1. Projetar o objeto (fixo ou em movimento) na imaginação visual.
2. Produzir correlações emocionais por intermédio do som e do ritmo da fala.
3. Produzir ambos os efeitos estimulando as associações (intelectuais ou emocionais) que permaneceram na consciência do receptor em relação às palavras ou grupos de palavras efetivamente empregados (POUND, 2006, p. 63).

Augusto de Campos (1975, p. 23) esclarece que a estética *poundina* teve influência da música, do ideograma chinês e da teoria de Ernest Fenollosa⁷ que observou a relação entre a sonoridade da escrita chinesa e a estruturação do poema. A descoberta de tais conceitos foi fundamental para a construção da estética concretista, que surgiu como um apelo à renovação do vocabulário visual na arte brasileira. Este apelo reverberou por outras instâncias da arte e contagiou grupos de artistas paulistas e cariocas, que empreenderam uma exploração às formas abstratas e geométricas também na poesia.

Campos, no livro *Teoria da poesia concreta*, afirma, ainda, que os novos paradigmas para as composições poéticas não surgiram apenas com Pound, mas também a partir das realizações de Mallarmé (subdivisões prismáticas da Ideia), da representação *verbivocovisual* de Joyce e da mímica verbal de Cummings, que confluíram para um novo conceito de composição.

...para uma nova teoria da forma – uma organoforma – onde noções tradicionais como princípio-meio-fim, silogismos, verso, tendem a desaparecer e ser superadas por uma organização poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmica da estrutura: POESIA CONCRETA (CAMPOS, 1975, p. 25).

A nova linguagem poética extrapolava os conceitos tradicionais da poesia alterando significativamente seus aspectos formais quando anulava o discurso, fazia do suporte parte integrante da forma poética, espacializava e multiplicava os significados do verbo e elevava a imagem poética ao nível máximo do simbólico.

O primeiro poema notadamente concreto de Ferreira Gullar foi *O Formigueiro*, escrito em 1955, teve as cinco primeiras páginas apresentadas na Exposição Nacional de Arte Concreta. Era um poema longo de cinquenta páginas que se estruturava na relação “palavra-silêncio”, como explicava o próprio autor. O poema inicia com a palavra *formiga*, que logo na segunda página se fragmenta em letras soltas para na próxima página se agrupar no canto direito superior em uma nova forma, uma pequena mancha gráfica, e nas sucessivas páginas a palavra *formiga* torna a reaparecer em uma outra ordenação, porém inteligível, e acrescida de outras palavras até que se forme a *frase-núcleo* em torno da qual se estrutura todo o poema: “a formiga trabalha na treva cega traça o mapa do ouro forno maldita urbe” (GULLAR, 2015, p. 2).

O poema se desenvolve a partir de um jogo de palavras, cujas letras escapam do núcleo uma a uma e se posicionam no espaço levando em conta a relação visual com a palavra

⁷ Ernest Fenollosa destaca a importância dos caracteres chineses para escrita poética, in Haroldo de Campos (org.), *Ideograma, Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1977.

que a precede ou sucede. E assim, a imagem poética adquire uma dimensão gráfica, sonora e discursiva ao mesmo tempo.

Neste poema, a configuração e a relação entre a linguagem e a imagem poética se assemelham, em certo aspecto, ao princípio de composição ideogramático. Segundo a professora Maria Luiza Guarnieri (1995, p. 65), o ideograma aproxima a linguagem da representação concreta das coisas, o minimalismo dos símbolos ideogrâmicos trazem para a palavra poética o dinamismo e o movimento que caracterizam o mundo natural.

Desse modo, enfatizando o aspecto relacional entre palavras, ideias e formas, Gullar consegue um efeito que foge do figurativismo óbvio construindo um conceito formal que se aproxima do que Décio Pignatari chamou de “organoforma – onde noções tradicionais de início, meio, fim, silogismos, tendem a desaparecer diante da ideia poético-gestaltiana, poético-musical e poético-ideogrâmica de estrutura” (PIGNATARI, 1991, p. 186).

A estrutura visual do poema descreve o hábito das formigas: carregar “folhas, grãos, insetos mortos.” A sintaxe fica por conta de palavras soltas que vão sendo introduzidas pouco a pouco e que remetem a vida no formigueiro, “a essa espécie de urbe primitiva que elas constroem, para terminar com a palavra “Ur” – o nome da cidade dos caldeus, a mais antiga cidade que se conhece e que em alemão significa origem (GULLAR, 2012, in JIMÉNEZ, 2013, p. 103-104).

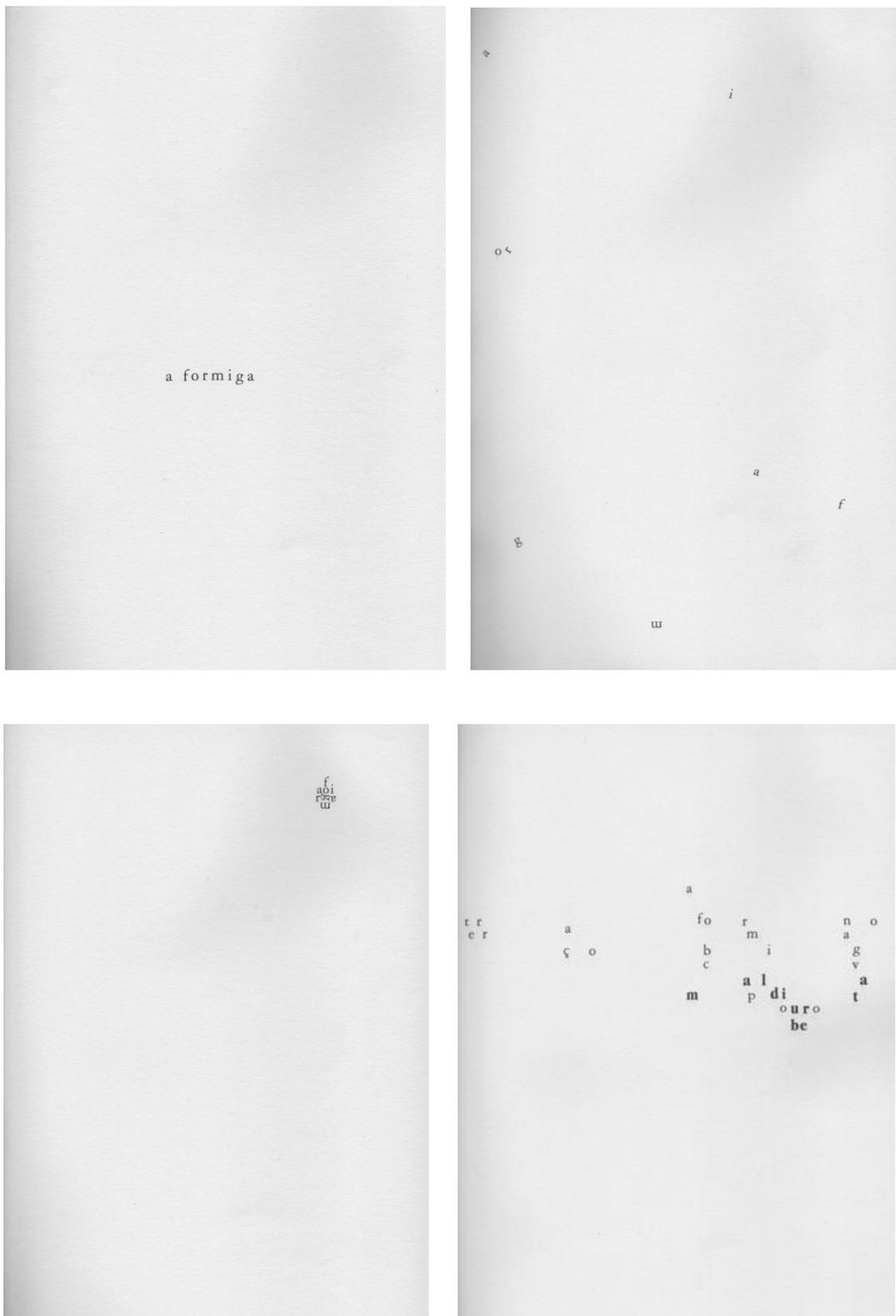


Figura 10 - O Formigueiro, 2015, p.1, 2, 3 e 12 (respectivamente)

O poema, embora um dos mais ortodoxamente concretos da carreira de Gullar foi rechaçado pelos concretistas paulistas, para o grupo paulista e segundo o conceito elaborado por Augusto de Campos, no livro *Teoria da poesia concreta* (1975), existia uma poesia concreta em consonância direta com a terminologia adotada pelas artes visuais e pela música:

Concreta no sentido em que, postas de lado as pretensões figurativas da expressão (o que não quer dizer: posto à margem o significado) as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos. Se no entender de Sartre, a poesia se distingue da prosa pelo fato de que para esta as palavras são signos, enquanto que para aquela são coisas... (CAMPOS, A., 1975, p. 34).

Segundo aquele autor, para ser considerado concreto, o poema deveria privilegiar o mecanismo fonético-visual e a comunicação imediata da linguagem publicitária.

No entanto, no *Formigueiro* percebe-se o mesmo enfrentamento com a sintaxe discursiva que apareceu anteriormente na *Luta Corporal* (1954). Porém, a engenhosidade formal, ao mesmo tempo em que resgatou a simplicidade do discurso poético, encontrou na sofisticada abstração discursiva a metáfora essencial para expressar a analogia entre letras e formigas. As palavras tecidas a partir do núcleo trazem à tona o discurso implícito e adquirem autonomia, embora conservem sua carga semântica, ganham novos contornos formais que fogem da linearidade discursiva sem, no entanto, cair no vazio arbitrário e fortuito das palavras soltas.

Para Gullar, a busca por uma nova linguagem não prescindia das relações ricas e complexas da realidade com seu mundo interior. No prefácio da mais recente edição de *O formigueiro*, o autor explica que o nexos conceitual é fruto de uma experiência vivida, de uma tradição que se mantém viva em suas mais caras lembranças, “uma superstição maranhense segundo a qual “*onde tem formiga tem dinheiro enterrado*”. Por isso, a formiga traça na terra, cega, o mapa do ouro” (GULLAR, 2015, p. 5).

O passado em São Luís, mais uma vez surge para ampliar e alargar seus horizontes provincianos e se soma aos profundos conhecimentos teóricos e críticos sobre arte e poesia. Portanto, suas escolhas, longe de serem arbitrárias, denotam toda a complexidade do fenômeno artístico que não cabe na exatidão das equações matemáticas e nas soluções poéticas que tendem a uma racionalização cada vez maior da poesia.

3.3 Imagens e palavras

Com uma postura histórico-crítica, a poesia concreta transformou o fazer poético em um jogo elaborado de manipulação de signos, atualizando conceitos das vanguardas europeias, e, ao mesmo tempo, desejando traduzir a modernidade brasileira dos anos dourados e, com isso, assumir seu posto de vanguarda literária. Esse projeto exigia, para tanto, um leitor/espectador antenado com essas inovações, tendo em vista que, o hermetismo conceitual e estético da nova poesia ao mesmo tempo em que a elevou à posição de vanguarda literária, admitiu seu caráter elitista e excludente (LAFETÁ, 2004, p. 456).

Mesmo assim, o espectro construtivo se espalhou por todas as esferas artísticas, e a poesia concreta nesse cenário se “apresentava como planejamento, design e construção” agregando a autonomia das artes visuais (as palavras passaram de signos a coisas), sofrendo influência da poética de João Cabral de Melo Neto e se aproximando do ícone da tradição modernista: a arquitetura. O progresso exigia cada vez mais o intercâmbio entre linguagens, e o design surgia, nesse contexto, como um importante elo, um ideograma⁸ entre a poesia, as outras artes e o espaço social e urbano. A poesia concreta legitimava sua posição apoiando-se em outras artes e adotando preceitos formais vinculados ao design gráfico como: cuidado com a escolha da tipografia, com formato das páginas, com a estruturação da forma poética para promover sua integração social e cultural. Desse modo, a poesia passou a incorporar objetos das artes aplicadas que lhe eram estranhos até então e que, em certa medida, a afastava das questões propriamente literárias (AGUILAR, 2015, 74).

Na segunda metade do século XIX, o movimento *Arts and Crafts*, liderado pelo poeta e designer inglês William Morris, propôs uma forma de repensar a arte na sociedade industrial como uma alternativa à massificação e à industrialização de objetos artísticos, advindos do desenvolvimento das técnicas de produção e reprodução. Morris e seus companheiros propunham a retomada da produção artesanal com a intenção de recuperar a dimensão estética dos objetos de consumo, agora, industrializados. Essa produção artesanal abrangia desde móveis, joias e até mesmo livros. No final do mesmo século, o grande interesse de Morris eram os livros, que trabalhados plasticamente – estampavam ilustrações em xilogravuras, uma variedade de formatos, bordas e ornamentos nas páginas que remetiam à arte renascentista e

⁸ Gonzalo Aguilar (2015, p. 74) utiliza o termo a partir da definição de Mikhail Bakhtin, Carlos Altamirano e Beatriz Sarlo que definem *ideograma* como um sistema de ideias responsável pelo diálogo entre práticas culturais (literárias, artísticas etc.) e a realidade social.

ao passado medieval, assim como as tipologias que eram criadas exclusivamente a partir de modelos de letras do século XV (HOOLIS, 2000, p. 19-28).

Os livros para Morris eram, antes de tudo, objetos artísticos que encerravam algum conteúdo e estimulavam o prazer dos sentidos. Sensações provocadas pela própria estrutura do livro – tamanho e formato das páginas, tipo de manuseio, variedade de papéis e de impressão e a tipologia utilizada extrapolavam a relação sensorial entre o tato e a visão, levando o leitor/espectador a uma experiência física, mental e afetiva com o objeto e seu conteúdo.

O século XX testemunhou a importância do design para o mundo que se modernizava, estava definitivamente estabelecido o intercâmbio entre linguagens. Em um ensaio para a revista *ad – arquitetura & decoração* (1956), intitulado *Arte Concreta: Objeto e Objetivo*, Décio Pignatari legitimou este intercâmbio e a aplicação do design à linguagem da poesia concreta declarando que as relações óticas deveriam prevalecer sobre as discursivas, liberando, então, a poesia para se associar a elementos da comunicação, da semiótica e da cibernética (AGUILAR, 2005, p. 77).

Entretanto, como conjugar poesia – o universo íntimo e particular do poeta plasmado em imagens – com o utilitarismo e a funcionalidade do design? Gonzalo Aguilar observa um paradoxo nesse intercâmbio entre a linguagem escrita e o design, para ele, o grande embaraço dos artistas concretos era resolver como experiências classificadas como “não úteis”, no campo da literatura (de acordo com algumas vertentes político-ideológicas a poesia experimental permanecia no limiar entre erudição e a marginalidade), poderiam ser elevadas à categoria de utilidade. Porém, foi justamente essa incompatibilidade que livrou a poesia de se tornar um mero objeto poético cuja funcionalidade estaria atrelada à linguagem das artes gráficas, da propaganda e do jornalismo. Essa encruzilhada, portanto, resgatou o experimentalismo, a subjetividade e o valor simbólico da palavra poética (AGUILAR, 2015, p.79).

Embora seja evidente a utilização de recursos estilísticos e visuais inerentes ao design gráfico (cortes, vincos, dobras, variedade de tipologias, cores), os artistas concretos têm, intrinsecamente, na palavra, sua maior aliada. Matéria-prima por excelência, um universo imagético de possibilidades e um organismo vivo, a palavra na poesia concreta transita na esfera simbólica tangenciando o irracional, o subjetivo e o abstrato.

A realidade da poesia é sensorial e conectada com o tempo cultural. Sendo assim, o artista faz da palavra poética, imagem, quando libera o objeto de sua condição concreta no universo real e o transporta para o universo simbólico. No jogo entre o que é e o que não é

poesia, o concretismo abandona os “velhos símbolos” associados ao universo real e admite, enquanto “arte nova”, dispor de elementos gráficos, tipologias diversas, variedade de suportes, outros idiomas somados a recursos inovadores de outras artes e às novidades tecnológicas para a criação de uma linguagem visual que traduz a contemporaneidade.

A descoberta das potencialidades espaciais e visuais das páginas dos livros por Morris e mais recentemente pelos poetas concretos, amplificou o conceito de poesia, que passou a envolver também o suporte como componente expressivo fundamental para a construção do poema.

Julio Plaza, em seu ensaio: *O livro como forma de arte* (1982, p. 2), vê o livro como objeto de linguagem que espelha a modernidade agindo como uma estrutura autônoma “espaço-temporal”. O livro dialoga com outros códigos (verbais e não verbais), assim, sua forma e conteúdo fazem parte da mesma estrutura, podendo ser considerado um objeto de design para ser lido, visto e manuseado.

Na contemporaneidade, o domínio tradicional das artes plásticas (pintura, escultura e arquitetura) não é mais destino exclusivo para a visualidade, pois a multiplicidade de meios, técnicas e linguagens que se relacionam e se influenciam mutuamente torna o limite entre as formas de arte e suas especificidades cada vez mais tênue. E nesse contexto se insere o livro como forma de arte, com novos conceitos e modalidades de leitura se desdobrando em uma série de categorias, entre elas no livro-poema e o livro-objeto. Plaza, ainda, observa a interseção de vários códigos: visuais, escritos, desenhos, fotografias, uso de materiais não convencionais (madeira, metal) e destaca um ponto importante que diz respeito à “fiscalidade do suporte interpenetrada com o poema” de modo que o poema somente existe quando se relaciona com a propriedade física do suporte (PLAZA, 1982, p. 24).

O suporte, peça fundamental para a expressividade, foi o impasse que deu início à exploração e à invenção do primeiro livro-poema de Ferreira Gullar. *Verde erva*, discutido anteriormente (capítulo II, p. 89), foi mais um embaraço a ser desfeito: como resolver a lógica interna da construção do poema que se desenvolve durante o manuseio?

O poema “acontecia” no momento do manusear das páginas, desse modo, as páginas se tornam condição necessária para que o poema exista com toda sua carga expressiva. A estrutura visual e a estrutura semântica coexistem, e a característica da página (corte, dobra, tamanho) é fundamental para o conceito espacial e para a realização do poema.

Mais elaborado o próximo livro-poema *faina* possui, segundo Gullar (2007, p. 36), uma trama vocabular mais elaborada do que o *Verde erva*, porém segue o mesmo princípio, as palavras vão surgindo à medida que o leitor vai folheando o poema.

Como se percebe na figura a seguir, a estrutura espacial deste livro se organiza em uma página-base de dezenove centímetros quadrados, cujas páginas subsequentes em tamanhos diferentes são cortadas algumas em diagonal (tanto para esquerda, quanto para direita) e outras com corte reto, que fazem com que as palavras se sucedam uma a uma com o “manusear” do poema. O poema é, ao mesmo tempo, livro e poesia.

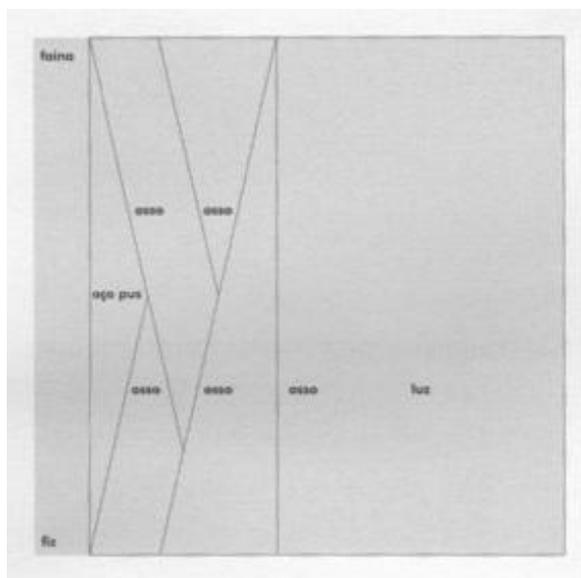


Figura 11- Desenho esquemático do segundo livro-poema *faina* (GULLAR, 2007, p. 36)

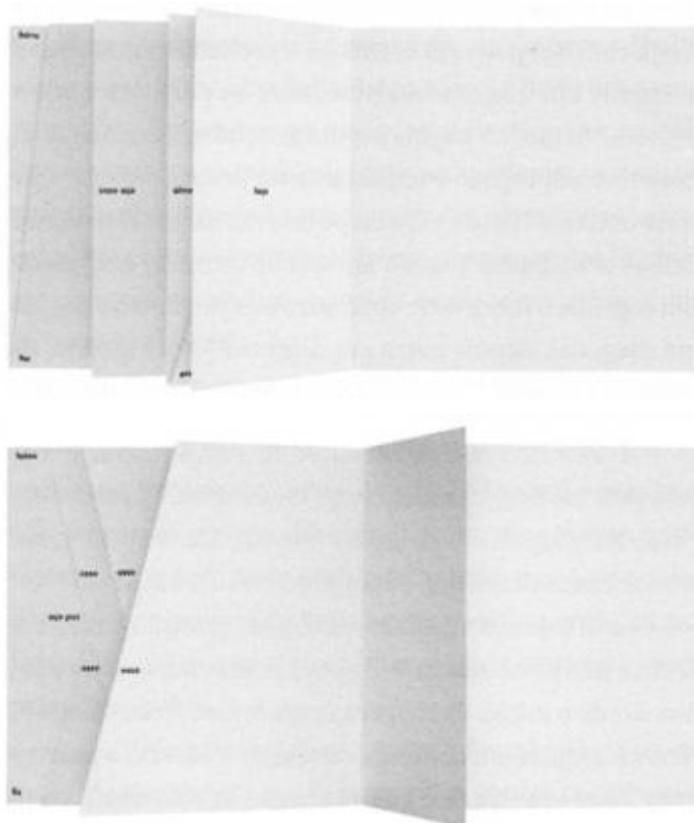


Figura 12- Foto do segundo livro-poema *faina* (JIMÉNEZ, 2012, p. 123)

O manusear fundamental das páginas na poesia neoconcreta transforma o tempo mecânico em instante e duração, porém com um elemento a mais: o silêncio – que se consegue com o espaço em branco entre uma palavra e outra, uma pausa interior e subjetiva na estrutura mecânica dos poemas concretos. “Essa invenção que, como expliquei, nasceu naturalmente da necessidade de resolver um problema de leitura, iria ter consequências muito importantes no desdobramento futuro da arte neoconcreta” (GULLAR, 2007, p. 37).

Os livros-poemas subsequentes ganharam riqueza vocabular e uma composição estrutural mais elaborada. Através das sobreposições das páginas, das linhas de sombras que os cortes inusitados proporcionavam e o jogo de esconde e mostra, o poema se organizava semântica e espacialmente e, aos poucos, revelava o lirismo poético em uma verdadeira experiência estética.



Figura 13

Livro - poema *Osso*

Anexo do livro

Experiência Neoconcreta

lançado em 2007

Nessa “transmutação”, tomando emprestado o termo de Julio Plaza (2003), ou nessa tradução criativa, a imagem poética encarna não uma referência, mas uma forma representativa de um estado, um sentimento ou uma ideia. Esse novo conceito de poesia que surge com a modernidade aponta para a tese de Lúcia Santaella, que defende que a poesia, cada vez mais, condensa matrizes sonoras, visuais e verbais, e, nesse caso, o espectro da palavra poética se transfigura em imagem até sobrarem apenas “reminiscências” do verbo (SANTAELLA, 2005, p. 384).

Seguindo esse raciocínio, o inter cruzamento do visual com o verbal permite ampliar a visualidade que não se detém apenas na relação palavra-imagem. A página impressa está para poesia, assim como a tela está para pintura, ou seja, o design da página, os cortes, as dobras, o

posicionamento da mancha gráfica, a tipologia utilizada, tudo isso extrapola o espectro meramente visual ampliando a imagem poética que se constrói nessa teia de relações.

3.4 O avesso da palavra - liberdade nos domínios extraverbais

Nos comunicamos e nos orientamos através de imagens, gráficos, sinais, números, luzes...objetos, sons musicais, gestos, expressões, cheiro e tato, através do olhar, do sentir e do apalpar (SATANELLA, Revista USP, p. 2).

Para a pesquisadora Lucia Santaella, a comunicação humana é uma linguagem complexa, produto de uma intrincada e diversificada rede de signos verbais e não verbais, sendo assim, o discurso não se apoia única e exclusivamente na língua como meio de expressão, o que reforça sua tese de que a poesia é a “forma mais legítima de descrição qualitativa” (SANTAELLA, 2005, p. 231). Por estar mais próxima da música e das linguagens plásticas, possui um espectro universalizante que lhe confere certa autonomia capaz de alargar as fronteiras da linguagem discursiva, na medida em que lança mão de recursos estéticos, gráficos e formais que aparentemente pouco ou nada têm a ver com a palavra escrita.

O linguista russo Roman Jakobson, enfatiza que a palavra poética aponta para o símbolo, ao passo que na prosa, a mesma palavra se dirige ao referente e completa que o *tropos* assim como as imagens são recursos essencialmente poéticos. A similaridade – métrica, rimas e contrastes semânticos – é característica predominante no texto poético, a metáfora está para poesia, assim como a metonímia está para prosa.

Em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto. As categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes (traços distintivos) — em suma, todos os constituintes do código verbal — são confrontados, justapostos, colocados em relação de contiguidade de acordo com o princípio de similaridade e de contraste, e transmitem assim uma significação própria. A semelhança fonológica é sentida como um parentesco semântico. O trocadilho, ou, para empregar um termo mais erudito e talvez mais preciso, a paronomásia reina na arte poética; quer esta dominação seja absoluta ou limitada, a poesia, por definição, é intraduzível (JAKOBSON, 1969, p. 72).

Nesse sentido, a poesia no âmbito da atividade humana é, antes de tudo, uma forma de produção de linguagem que utiliza os mais variados recursos com a intenção de produzir

significados. O poeta é um manipulador que transforma os símbolos da linguagem cotidiana em ícones representativos da sua subjetividade e de seu universo particular.

O filósofo francês Jaques Rancière, no livro *O destino das imagens*, aborda e questiona o conceito de imagem tal como foi construído e endossado pela tradição, que tem na figura um ícone, ou uma mera forma imutável que encontra sua referência no mundo real. Para ele, as imagens nunca são óbvias, simples, nem tampouco exclusividade do universo visível, ao contrário, são relações entre o dizível e o visível, um jogo entre analogias e dessemelhanças. É desse processo, desse jogo que surge a inquietação do ver que transborda da linguagem poética, onde o visível não necessariamente é feito de imagens, tendo em vista que as imagens são todas em palavras (RANCIÈRE, 2016, p. 16).

O final do século XX testemunhou inúmeras previsões que decretavam o fim das imagens como a principal característica da renovação artística na modernidade. De fato, esses períodos presenciaram o afastamento entre a arte e o testemunho da realidade. Sob o imperativo de uma pretensa autonomia artística, a arte se objetivou em formas abstratas e no dinamismo geométrico que procurava refletir a atmosfera frenética da vida moderna.

Os inúmeros movimentos artísticos modernos, em nome de uma pretensa autonomia e de um purismo formal, impuseram às imagens o rigor vanguardista que afastava a arte das tradições pictóricas. Entretanto, foi no cinema e na poesia onde, de fato, a modernidade pode se afirmar. Estas, como observou Rancière, foram as precursoras da contínua e necessária interação entre linguagens, o cinema, por exemplo, se apropriou de outras artes utilizando palavras, sons e imagens e as transformou em inovadoras linguagens artísticas. Desse modo, quando a distância entre as artes foi anulada, as materialidades se misturaram, e para a modernidade, “a mistura das materialidades é ideal antes de ser real” (RANCIÈRE, 2016, p. 52).

Com base nas considerações de Rancière, observa-se na poesia *gullariana* uma busca pela justa medida para a delicada relação entre imagens e palavras, o encontro de materialidades é um traço marcante em sua poética. Entrelaçados, signos e formas revelam o dizível e o indizível, o visível e o invisível, o óbvio e o obtuso e a representação sensível.

A *Luta Corporal* marca na obra *gullariana* o prenúncio do experimentalismo concreto, a espacialização do verso, a preocupação com o suporte e a sonoridade das palavras, elementos fundamentais para a renovação linguística que seria vista mais adiante no concretismo.

Alcides Villaça, ao analisar *A Luta Corporal*, cita uma pluralidade de vozes e formas metamorfoseadas em linguagens que abarcaram tímidas tentativas simbolistas, ombream

nostros antigos modernistas e absorveram a atmosfera onírica e catártica dos surrealistas chegando até a renunciar aspectos metodológicos e linguísticos. Esta aparente desorganização e ecletismo caprichoso, na verdade, foram uma atitude profunda e vital na busca existencial e estética, uma “cosmologia pessoal” que vai da retórica tradicional à implosão da linguagem. Diante da impossibilidade da linguagem convencional de exprimir a modernidade, o impasse exacerbou o experimentalismo linguístico e abriu um sem número de possibilidades expressivas para o poeta (VILLAÇA, 1998, p. 89).

Suas experimentações eram fundamentadas por planos, manifestos e teorias que consideravam, sobretudo, o protagonismo do leitor na decodificação e compreensão da nova poesia. Entretanto, Gullar nunca compartilhou completamente do radicalismo construtivo e da racionalidade ortodoxa dos poetas concretos. Em tese, os artistas concretos, tanto os paulistas quanto os cariocas, tinham um objetivo comum: abandonar as formas tradicionais do discurso e seguir na direção de uma nova estruturação para linguagem poética que refletisse a contemporaneidade. Augusto de Campos (1975, p. 48) afirmava que a “poesia concreta era a linguagem adequada à mente criativa contemporânea”.

Para o linguista Michael Hamburger (2007, p. 425), os poetas concretos respondem por tentarem livrar a poesia de conceitos arraigados e óbvios e de legitimarem, através de suas práticas, as ideias estético/filosóficas que refletiam os novos tempos. Mas chama atenção para o excesso de casualidade na poesia moderna experimental, que, por vezes, abusa da sonoridade e da visualidade de forma quase mecânica, insistindo no equívoco de fazer da palavra um material semanticamente e subjetivamente neutro correndo o risco de perder de vista os objetivos primordiais da poesia: construir pontes entre o mundo interior e o exterior.

E pondera, ainda, sobre certa “desumanização” na poesia por conta do exacerbado experimentalismo. “Se a poesia também desaparecer nesse processo, como frequentemente acontece, não só descobriremos mais sobre a natureza e os limites da poesia, como também a lacuna, com certeza, será preenchida por poetas de um tipo diferente” (HAMBURGUER, 2007, p. 426).

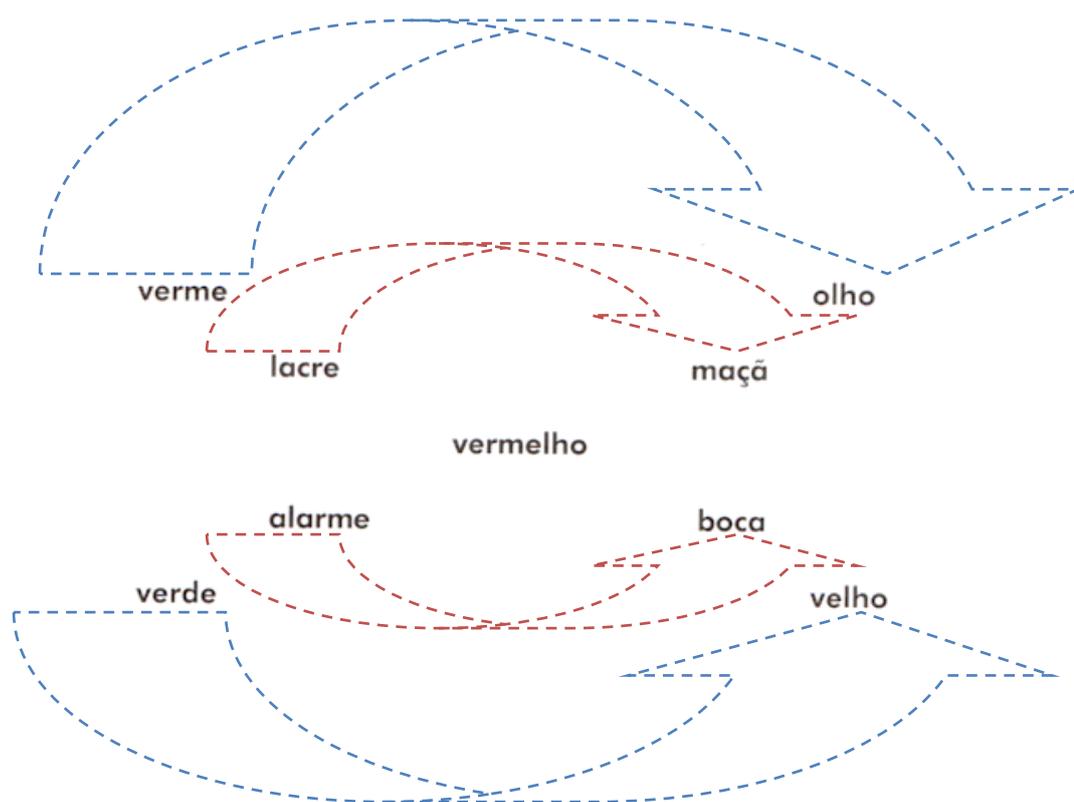
Vivina Bosi, no artigo intitulado: *Ferreira Gullar: o fogo procura sua forma* (2017, p.215), destaca que a polarização entre a crise da linguagem e a reconstrução desta foi uma constante na trajetória *gullariana*, se por um lado o autor reclamava a expressividade, por outro clamava por construção, pela plasticidade e pela subversão da lógica poética. Ao mesmo tempo em que propunha a implosão da linguagem, soube conservar, mesmo naqueles momentos no qual recusava o discurso, o nexos com a humanidade e a transcendência do real.

O que se observa na obra *gullariana* é uma busca pelo equilíbrio dentro dos limites da linguagem poética. Esse equilíbrio se reflete na preocupação do poeta em não deixar que o experimentalismo se sobrepusesse à subjetividade e ao lirismo. Para ele, o equilíbrio entre expressividade e linguagem que se detém apenas na relação visual/espacial exige do leitor/espectador uma objetividade de leitura e um entendimento das leis da percepção e dos parâmetros formais que acabam por afastá-lo da verdadeira experiência estética que o mergulho no universo poético proporciona. Entretanto, por outro lado, a herança deixada por tal experimentalismo promoveu uma atualização da linguagem fomentando diálogos possíveis e suscitando outras possibilidades de encontrar a mensagem poética para além do discurso, da métrica e da rima.

A poesia concreta se apropriou de códigos visuais contemporâneos e teve como consequência sua forma modificada por eles. A imagem poética se espelhou na contemporaneidade e se voltou para a materialidade do signo e seus múltiplos significados e não mais para as imagens evocadas por metáforas, analogias, dessemelhanças e semelhanças. “Nos poemas concretos, a imagem não é um referente ou uma entidade mental, e sim uma imagem literal, espacial e antimimética” (AGUILAR, 2015, p. 207).

Em suas experiências construtivas, Gullar transformou os conceitos tradicionais da poesia, e sua imagem poética não prescindiu da palavra em função da pura forma visual, ao contrário, expandiu suas possibilidades em uma nova linguagem. Seus versos se objetivavam a partir da própria estrutura verbo-visual que se organizava livremente no espaço, a espacialização e a forma dinâmica da composição multiplicaram os significados da palavra agindo no nível do simbólico e o suporte passou a ser parte efetiva de sua poética.

Ao analisar o poema experimental *vermelho* (GULLAR, 2007, p. 30), julga-se de imediato que a relação visual/espacial se sobrepõe à expressividade. Os aspectos construtivos priorizam a organização “ótico-fonética-semântica” que se estabelece a partir de uma palavra-núcleo (vermelho) do qual se irradia uma sequência circular que associa o núcleo ao significado das palavras (lacre, maçã, alarme, boca) e se espalha para um segundo nível (verme, olho, verde, velho) cuja associação com o núcleo se dá foneticamente. A organização espacial permite não apenas ler, mas ver o poema “vermelho”, o que causa a impressão de que as palavras têm vida própria, se organizam diante de nossos olhos, em movimentos não lineares, num jogo aleatório e ao mesmo tempo sensorial, casual e lúdico.



De todo modo, levando em conta o conceito de princípio construtivo, conforme entendia o formalista russo Iuri Tinianov (p. 477, 2002). A unidade formal do poema *vermelho* faz parte de um organismo dinâmico, e como tal é resultado de um processo de integração e correlação entre os múltiplos aspectos da palavra que estabelece um fluxo de fatores, que ora se subordinam, ora se sobrepõem num movimento dinâmico e aberto que prescinde da implicação temporal para efetivar a noção de desdobramento.

Tinianov esclarece esse conceito que pode ser, perfeitamente, tomado e aplicado para um melhor entendimento da dinâmica e da estruturação no espaço dos versos livres na poesia moderna.

O fluxo dinâmico pode ser tomado em si, fora do tempo, como puro movimento. A arte vive desta interação, desta luta. Se não percebemos a subordinação, a deformação de todos os fatores pelo fator que desempenha o papel construtivo, não existe o fato artístico. (“A concordância dos fatores é por si mesma uma característica negativa do princípio construtivo”, V. Chklovski). E, se falta a sensação de uma interação dos fatores (que supõe a presença necessária de dois aspectos; o subordinante e o subordinado), o fato artístico desaparece; torna-se automatizado (TINIANOV, 2002, p. 478)

Esse sentimento que a poesia moderna incita, traz uma ideia de autonomia da linguagem artística, na medida em que se utiliza da palavra pura e livre de subjetividade e lirismo. Entretanto, essa autonomia tão característica da estética moderna que se materializa em formas icônicas aparentemente apartadas de quaisquer recursos gramaticais, na verdade, encerra um intrincado jogo de “permutações gramaticais, divisões silábicas ou de letras e novas combinações desses componentes,” que acaba por comprometer a premissa da autonomia como a concebemos (HAMBURGUER, 2007, p. 428).

A poesia moderna aparentemente ostenta a capa da autonomia artística, entretanto, o artista segue em busca da melhor maneira de traduzir o pensamento abstrato dentro de uma outra lógica, que apesar de utilizar os mesmos códigos alfabéticos, lança mão de elementos novos: o espaço não linear, a simultaneidade, a justaposição e a visualidade, construídos a partir de uma nova lógica discursiva.

No poema *girassol*, publicado no livro *Toda Poesia* (1980), mais um exemplar de sua fase experimental, Gullar reafirma sua opção pela estrutura “verbivocovisual”, explora recursos semânticos e fonéticos para a formação de cenas ou quadros de sons, articulações gramaticais e ritmos. O poema descreve um movimento em espiral no sentido anti-horário que deve ser lido a partir do centro – *gira, sol, faro, farol, girafa, girassol*⁹. As palavras *gira, girassol e girafa* se agrupam foneticamente e as palavras *sol, farol e girassol* compartilham o mesmo valor semântico.

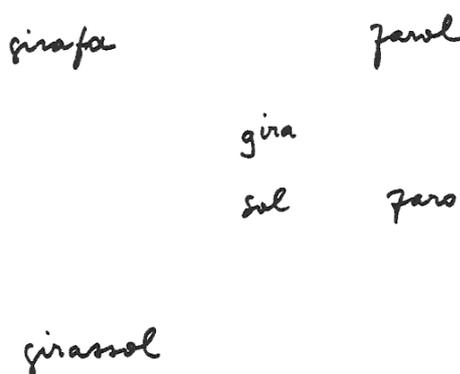


Figura 14 (GULLAR, 2015, p. 42)

Sendo assim, o ler e o ver se conjugam na fruição da poesia, a concretude das coisas se desenha no espaço, numa espécie de caligrama, ou uma imagem escrita. Entretanto, a despeito

⁹ Leitura proposta pelo autor no livro: *Autobiografia Poética* (2015, p. 42-43).

da sintaxe claramente visual, em sua *Autobiografia Poética*, Gullar tende a subjetivar, sobremaneira, a forma poética reforçando a relação conceitual entre a forma longilínea do *farol, da girafa e do girassol* que metaforicamente determinariam o significado das palavras soltas, como o autor explica neste trecho: “a forma esguia e alta do farol lembra o pescoço da girafa e o talo do girassol. A *girafa*, que tem faro e se liga ao farol, é a própria imagem do girassol, com sua cabeça de flor e seu enorme pescoço espiando por cima da cerca” (GULLAR, 2015, p. 43).

A combinação vocabular e suas muitas possibilidades de leitura fazem o corpo poético adquirir vida própria, fazendo girar uma imagem de luz, cor e sonoridade. Logo, o poema não se constrói apenas sonora e visualmente, mas se relaciona, em certa medida, com o próprio movimento universal da natureza.

Nesse caso, a imagem poética traz consigo sua própria verdade e carrega uma intencionalidade dentro daquele universo, apesar da ambiguidade inerente à palavra. Otavio Paz sinaliza que o “sentido” é o elemento unificador dessas realidades distintas que são evocadas, despertadas, recriadas e ressuscitadas pelos poetas. “Assim, a imagem reproduz o momento de percepção e força o leitor a suscitar dentro de si o objeto um dia percebido” (PAZ, 1982, p. 132).

Seriam esses os instantes da poesia em formas condensadas que Gullar desejou alcançar em suas experiências? Se fora essa sua intenção, não se pode afirmar com certeza que seu intento obteve sucesso, ou não seria necessário tão detalhado roteiro para entendimento do poema. Talvez a reação exagerada ao uso de metáforas e a busca pela imagem poética centrada na própria palavra como objeto tenham esvaziado de significados mais profundos o instante poético. Mas, por outro lado, o poema livre da sintaxe, da rima e do beletrismo clássico fez com que sua poesia universalizasse a experiência estética em novas fórmulas.

Admitir o símbolo somente como ícone, como representação gráfica e tipográfica capaz de, por si mesmo, plasmar ideias e conceitos, é antes de mais nada, reduzir sua significação? Tais considerações suscitam um sem número de reflexões e nos levam à concepção *benjamineana*, que problematiza a relação simbólica e alegórica da linguagem. Esta relação se estabelece em bases teológicas que não cabem serem discutidas aqui com o agravante de reduzir sobremaneira seus conceitos. Porém, para melhor entender a linguagem *gullariana* cabe, aqui, estabelecer uma relação entre o conceito de alegoria e a poesia moderna de acordo com a pesquisadora Erika Fischer-Lichte. Em suas considerações, a fragmentação da linguagem característica das vanguardas artísticas, a desconstrução e a

descontextualização tiraram a palavra de seu contexto específico, fazendo com que esta se tornasse não mais que um fragmento sem valor semântico, um signo/coisa, um artefato, que só encontrou na alegoria a possibilidade de resgatar o espírito humano na obra de arte (LICHTÉ, 1986, apud JUNKES, p. 8).

A alegoria, portanto, no conceito de Benjamin (1984, p. 184) estaria para além de uma simples ilustração ou imagem de arte, seria a própria expressão que surge da linguagem. Ou citando, novamente, Otávio Paz, “a imagem é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece” (PAZ, 1982, p. 130). A imagem poética é o elemento que transcende a realidade e permite recriá-la para além da lógica e do sentido que a linguagem discursiva impõe.

Desta forma, a escrita icônica, a expressão visual e gráfica utilizada pela poesia moderna subverteu a organização dominante – “subordinação (hipotaxe), em ordem horizontal retilínea, da esquerda para a direita, e de cima para baixo” (MARCOLINO, 2013, p. 101), para buscar a máxima expressão.

3.5 O encontro de materialidades e a dimensão estética da poesia

O progresso instituiu novas possibilidades para as linguagens; com base nos avanços tecnológicos, multiplicou significados e acenou com outras possibilidades de percepção; apostando na interação leitor/obra, aproximou desse modo, literatura, arte e design que passaram a compartilhar técnicas e formas.

A partir da década de 1960, a revolução tecnológica proporcionou outras maneiras de manipular textos e imagens. O design gráfico se expandiu para áreas antes reguladas por ofícios, como os jornais. A reforma gráfica do Jornal do Brasil inaugurou a participação do design como ferramenta para divulgação cultural e de serviços, o maior controle dos processos e das técnicas de produção permitiu uma integração cada vez maior entre palavras e imagens para expressar uma ideia (HOLLINS, 2001, p. 201).

Novas tipologias, inusitados modelos de composição e resultados estéticos inovadores impulsionados por estas novas técnicas de criação e impressão abriram novas possibilidades criativas para várias esferas artísticas inclusive para a poesia, acenando com outras formas de existência para a linguagem escrita. Portanto, é inegável a aproximação da poesia concreta com o universo das comunicações e que o concretismo tangenciou a linguagem do design moderno e que ambos se beneficiaram mutuamente deste encontro de materialidades.

O encontro de materialidades parece ser a premissa das poéticas modernas. A poesia concreta nasceu nesse contexto, também como uma estratégia verbal capaz de refletir os novos tempos. E antes de ser um mero “disparate” é uma natural evolução da linguagem poética com o objetivo de substituir as já esgotadas formas tradicionais (GULLAR, 1957/2007, p. 76).

O projeto construtivo deu ênfase à forma gráfica do poema, o conteúdo segue a forma, é basicamente uma comunicação de formas cuja visualidade se estrutura com palavras. Sendo assim, de modo geral, a poesia concreta segue, mais ou menos, as mesmas regras compositivas (formais e visuais), o que mantém as individualidades são as referências temáticas de um ou outro artista. Para o professor Philadelpho Menezes, o ponto de partida para o poema concreto é a palavra, seja ela qual for, desde que esta proporcione um desenvolvimento estético (MENEZES, 1998, p. 98).

A expansão visual e sonora da palavra na poesia concreta encontra algumas particularidades, entretanto, Menezes observa duas linhas temáticas que se sobressaem: a poesia “autorreflexiva” – onde o tema é o próprio poema, sua estrutura, maneiras de ler e ver, o seu mecanismo de leitura, disposição espacial e temporal.

Tomamos como exemplo o poema *vai e vem* do poeta José Lino Grünewald, que segue na mesma linha temática de *girassol* (p. 29), se baseando na proximidade e semelhança, aquele se debruça em sua própria estrutura e na ideia de movimento induzindo a múltiplos olhares e a uma gama de possibilidades de leitura em várias direções. Julio Plaza complementa a teoria de Menezes e vai além considerando no processo as relações perceptivas formais e sensíveis.

O poema, como texto “descritivo qualitativo”, ao descrever verbalmente, rompe o caráter linear da sintaxe verbal, cria uma gestalt de relações inusitadas e acaba por recuperar analogicamente (em termos concretos) qualidades físicas, sensíveis daquilo que é descrito, (...) excitando a mente receptora sensações análogas às que o objeto excitaria. Assim o movimento de ida e vinda das palavras-sons no seu campo de relações (umas com as outras) acaba sendo analógico ao movimento sugerido. As palavras recriam, sensível e concretamente, efeitos físicos do objeto descrito (que, no caso, está em suspensão, elisão), daí a linguagem ser qualitativa. O receptor redescobre o objeto que se confunde com a própria linguagem. A linguagem se faz movimento e se faz linguagem (PLAZA, 2003, p. 169).



Figura 15 (GRÜNEWALD, in MENEZES, 1998, p. 99)

Outra linha temática definida por Menezes (1998, p. 100), é bem mais abrangente, podendo envolver uma variedade de assuntos ligados à natureza, à política, à sociedade, ou a qualquer tema que conecte a poesia à concretude da vida. Nesse caso, o autor toma como exemplo a poesia “beba coca cola”, de Décio Pignatari, para ilustrar a conexão entre a poesia e a realidade.

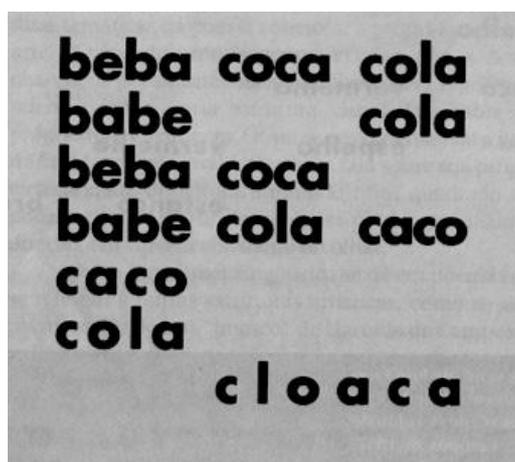


Figura 16 (PIGNATARI, in MENEZES, 1998, p. 100)

A realidade, nesse contexto, dialoga com o presente definindo a escolha sensível que se detém em dado momento histórico. Tais escolhas incidem sobre a arte do presente, como afirma Julio Plaza, criando novas poéticas que definem não só o projeto artístico, mas refletem também um projeto político (PLAZA, 2003, p. 205).

Pignatari, no poema acima, utilizou um clássico da sociedade de consumo e da vida moderna para tecer uma crítica irônica à sociedade, mantendo-se sempre alinhado ao processo construtivo que norteava a poesia concreta – divisão matemática do espaço e construção “ótico-fonética-semântica. Neste momento, o grupo *Noigandres*, do qual Pignatari fazia parte, inaugurou o que chamaram de “salto participativo”, quando temas político-sociais passaram a fazer parte, mais efetivamente, da temática concretista (MENEZES, 1998, p. 101).

Tomando como referência a teoria do professor Menezes, pode-se observar, na fase concreta de Ferreira Gullar, uma tendência a alinhar as duas vertentes temáticas. No poema *vermelho*, apresentado anteriormente (p. 21), observamos várias possibilidades de leitura dentro de sua estrutura visual dinâmica, bem como a força semântica da palavra núcleo que associada às demais imprime uma imagem poética perturbadora quando as palavras se correlacionam visualmente e semanticamente tangenciando o senso comum para a palavra *vermelho* e suas possíveis traduções.

No poema “girassol” (p. 23), manifesta-se tanto a construção baseada nas articulações gramaticais e no ritmo da própria estrutura visual, como a relação conceitual e metafórica com as coisas concretas.

A “palavra-imagem” ou a “imagem escrita” característica das poéticas modernas, impregnou o signo de significado estético, a palavra afigurou-se e se materializou nas sensações ali representadas. No instante poético, a vida ganha a dimensão estética e é capaz de resgatar “tudo aquilo que foi rejeitado e esquecido pela história oficial”, revelando por completo a dimensão expressiva que se esconde por trás do símbolo (PEREIRA, 2007, p. 53).

As experiências modernas ampliaram a dimensão expressiva da imagem poética que não precisa estar amarrada a temas ou a narrar qualquer fato, pode empregar palavras poéticas ou não, pode até mesmo prescindir das palavras. A ideia de poesia se ampliou à medida que inovaram os poetas, chegando mais perto de constatar que não há, na verdade, uma fórmula a seguir para se fazer poesia, tendo em vista que é possível encontrar a imagem poética em inusitados meios, diferentes formas e com características não essencialmente poéticas. Da mesma maneira, como diz o poeta e filósofo Antonio Cícero, a essência da poesia está, justamente, em não se ter uma característica essencial, mas uma infinidade de caminhos

possíveis, e até mesmo certo empirismo para alcançá-los (CÍCERO, 1999, apud. PEDROSA, 2000, p. 20).

Observamos que a ideia de poesia para Gullar ganhou outra dimensão a partir do poema *verde erva* (analisado na pág. 89 desta dissertação), em uma importante reviravolta em relação à construção do poema, o poeta se avizinhou cada vez mais das artes plásticas levando-o à invenção dos livros-poema, dos livros-objeto e dos *poemas-espaciais*.

Após *verde erva* vieram outros livros-poema mais elaborados e que marcaram a última e mais experimental fase do poeta. Antes de Gullar ter cunhado o termo Neoconcretismo, os livros-poema e os poemas-espaciais começando pelo *O formigueiro* já materializavam as ideias que o artista transformaria, mais adiante, no Manifesto Neoconcreto.

O neoconcretismo foi um movimento fundamental não somente para a obra *gullariana*, como para toda arte contemporânea, pois reafirmou definitivamente a união entre diferentes linguagens artísticas e trouxe inovadoras formas de representação e expressão que levavam em consideração desde o suporte até a interação e a participação do espectador. Os limites das linguagens artísticas se alargaram sobremaneira após tais experiências, e Gullar, impelido em certa medida por uma boa dose de intuição, emoção e paixão por descobrir o instante do nascimento do poema exerceu a liberdade linguageira que tingiu não apenas sua obra, como se espalhou para o universo artístico em geral.

O poema sai do espaço bidimensional e estático da página e se insere no universo tridimensional, cinético e sensorial. Assim, o terceiro livro-poema vai além da estrutura clássica de um livro para transformar-se em um objeto manuseável: o poema fruta, cuja inspiração remonta a um poema de *A luta corporal* – “cerne claro, cousa / aberta; / na paz da tarde ateia, bran- / co, / o seu incêndio.”

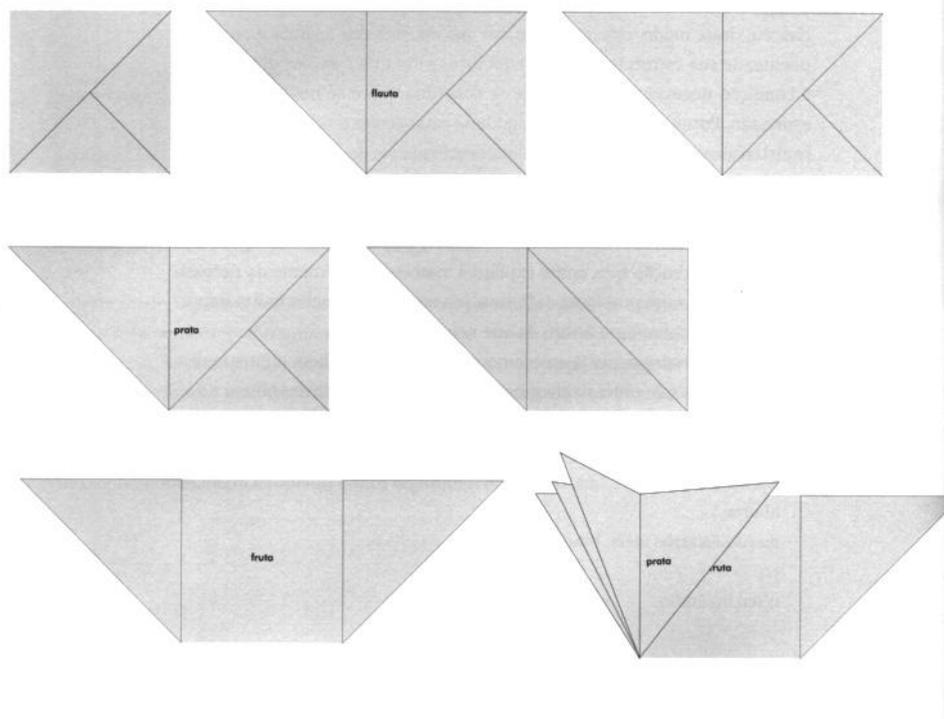


Figura 17 (GULLAR, 2007, p. 38)

Segue o comentário do próprio autor no livro *Experiência Neoconcreta: momento limite da arte*, sobre este *livro-poema*:

No poema não está dito mas essa “coisa aberta” era uma fruta – uma maçã – e eu agora queria materializar essa sensação da fruta que se abre revelando o seu “cerne claro”. Por isso esse livro-poema se chama *Fruta*, consiste numa folha branca quadrada, a que se sobrepõem cinco outras cortadas em diagonal; o leitor vai, com o passar das páginas, abrindo a fruta, desvelando o seu cerne até chegar a palavra *fruta* escrita na última página (GULLAR, 2007, p. 37).

Gullar não menciona a relação entre as palavras – “flauta, prata e fruta” – que compõem o poema, de modo que é difícil definir o sentido entre elas, tendo em vista que além de substantivas, não se evidencia de pronto sua correlação. Entretanto, o autor ainda afirma que a obra de Lygia Clark, *Bicho*¹⁰, teve clara influência desse *livro-poema*.

¹⁰ Estruturas constituídas de placas de metal que deslizam umas sobre as outras, que se interpenetram ou se recompõem (presas a dobradiças como espinhas dorsais) (GULLAR, 2007, p. 58).

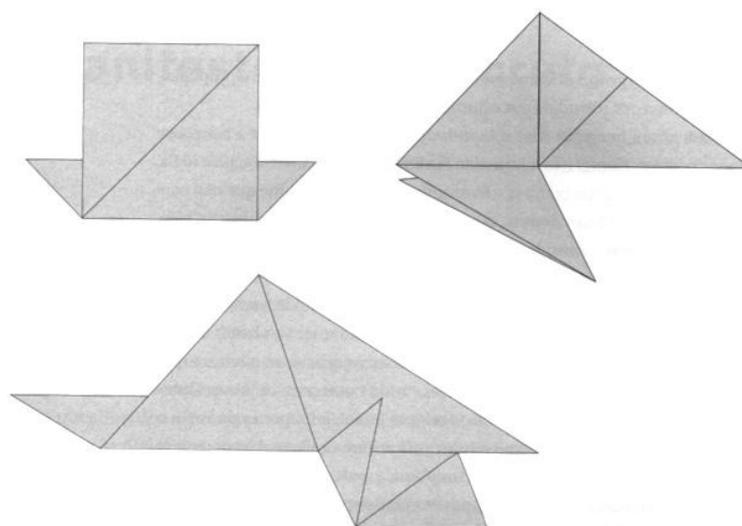


Figura 18 - Esquema ilustrativo da obra *Bicho* de Lygia Clark (GULLAR, 2007, p. 38)

A semelhança formal é evidente, apesar da diferença de materialidades, o princípio é o mesmo: em ambos os casos o quadrado é a forma base, da qual partem outras formas triangulares, cortes diagonais, dobras e vincos que podem ser manuseados dando origem a outras construções geométricas.

O intercâmbio entre linguagens marca não só o neoconcretismo, como é uma característica das poéticas na contemporaneidade. Gullar deixa claro que seus experimentos se cruzaram em inúmeros momentos com ideias de outros artistas que transitavam nesse mesmo universo. Ele cita, como exemplo desse intercâmbio, além de *Bicho*, o *livro-universo* (1961) de Reynaldo Jardim – livro de dois dorsos que provocava uma espécie de movimento cíclico de leitura –; o *Livro da criação* (1960), de Lygia Pape – feito em cartolina e papel japonês colorido criando metáforas visuais da noite e do dia –; e o *Ballet neoconcreto* (1958) – sem a participação de bailarinos ou bailarinas, protagonizado por placas de madeiras (GULLAR, 2007, p. 40).

O intercruzamento de linguagens tão distintas remete ao inusitado, traz ao artista e ao espectador uma autonomia e uma emancipação desde o momento da criação até a fruição. Para explicar essa emancipação que também observamos na fase mais experimentalista de Gullar, cita-se, mais uma vez, o filósofo Rancière, para quem o espectador perde sua condição de agente passivo e passa a ser responsável por sua própria leitura, traduzindo à sua maneira aquilo que percebe. “O espectador compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem à sua frente” (RANCIÈRE, 2010, p. 22).

O lúdico, mais uma vez, surge como elemento fundamental e parece perpassar a poesia contemporânea e o universo *gullariano* em sua totalidade. Huizinga afirma que o elemento lúdico é inerente à poesia. Na elaboração de uma frase poética, existe sempre o elemento lúdico para criar a tensão necessária e “encantar” o leitor. A imaginação é o fator que ilumina ideias e conceitos aprisionados nas palavras, portanto, somente a “palavra-imagem, a palavra figurativa, é capaz de dar expressão às coisas” (HUIZINGA, 2000, p. 98).

Sendo assim, no contexto radical em que se insere o neoconcretismo, a linguagem poética *gullariana* joga com palavras e formas no espaço e no tempo para além dos limites convencionais da arte.

É interessante salientar que esta fase de sua poesia ocorre em paralelo com a divulgação do *Manifesto Neoconcreto* e com a elaboração da *Teoria do não objeto*, que procurava explicar com mais consistência as inovações artísticas que não se enquadravam na classificação usual das linguagens artísticas.

A Teoria do não objeto (1959) surgiu da análise das obras não figurativas, mais precisamente, da observação da obra de Lygia Clark, *Superfície modulada* – que eliminou a moldura do quadro. A partir do momento em que sai de cena a representação pictórica do objeto, o quadro passa a ser o objeto da pintura em si, o espaço fictício e cenográfico onde se inseria a imagem representativa, é agora um vazio bidimensional ao dispor do artista que pode organizá-lo como bem entender. A tela passa a ser o objeto artístico, aberto, manuseável, manipulável à disposição do espectador (GULLAR, 2007, p. 46).

A subversão dos espaços pictóricos e a nova relação entre a pintura e seu suporte trouxeram para o poeta outras possibilidades de expressão, ampliando o conceito de poesia para além do espaço bidimensional. O livro-poema *Fruta* possui essa característica evidente: a participação do espectador é condição para a existência do poema, o que o torna mais um objeto lúdico e manuseável que propriamente um livro, na concepção usual do termo.

As reflexões sobre a *Teoria do não objeto* somadas à frequente observação dos trabalhos artísticos dos companheiros teve como consequência uma importante reviravolta na obra *gullariana*: a comunhão definitiva entre diferentes linguagens artísticas. Deste encontro o livro-objeto extrapolou o suporte e alcançou o espaço, surgindo o primeiro poema espacial, que inovava na imagem poética conduzindo-a do espaço bidimensional – preso a representações, ao plano das significações.

Nos poemas espaciais *Ara*¹¹ (pedra de altar), *Lembra*¹² e *Pássaro*¹³, Gullar se detém no aspecto fenomenológico – a questão da expressão perpassa toda sua produção concreta e neoconcreta. Esses poemas não se traduzem apenas pelo manusear, solicitam à memória que transforma o tempo em duração, em experiência.

A imagem poética leva o espectador/leitor a descobrir o pensamento do artista implícito na palavra estruturada no espaço a partir de uma experiência sensorial, intelectual, pessoal e cultural, que, nesse caso, vai além da lógica ortodoxa concreta que transforma o espaço temporal em simples atos mecânicos.

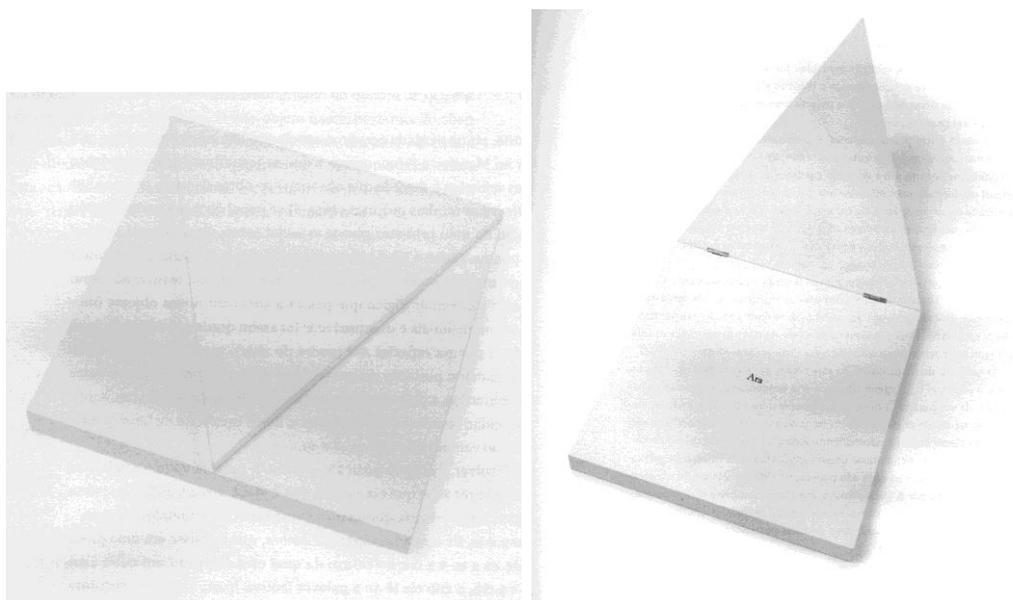


Figura 19- Foto do poema *Ara* (GULLAR, 2007, p. 48-49)

¹¹ O poema consistia em duas placas brancas de madeira sobre postas, presas uma à por duas dobradiças se assemelhando a um envelope e medindo 30x30 cm que quando aberto revelava a palavra *Ara*.

¹² O poema espacial *Lembra* era formado por uma placa de madeira branca (40x40x5 cm), com uma cavidade no centro donde se encaixava um cubo azul que quando levantado se lia a palavra *Lembra*.

¹³ O poema seguinte *Pássaro*, tinha um conceito diferente dos demais, consistia em um cubo de 40 cm de lado com a frente vazada onde se introduziam (como numa espécie de gaveta) duas lâminas de madeira sobrepostas, uma delas trazia a palavra *Pássaro* que se revelava quando uma das lâminas era puxada (GULLAR, 2007, p. 47).

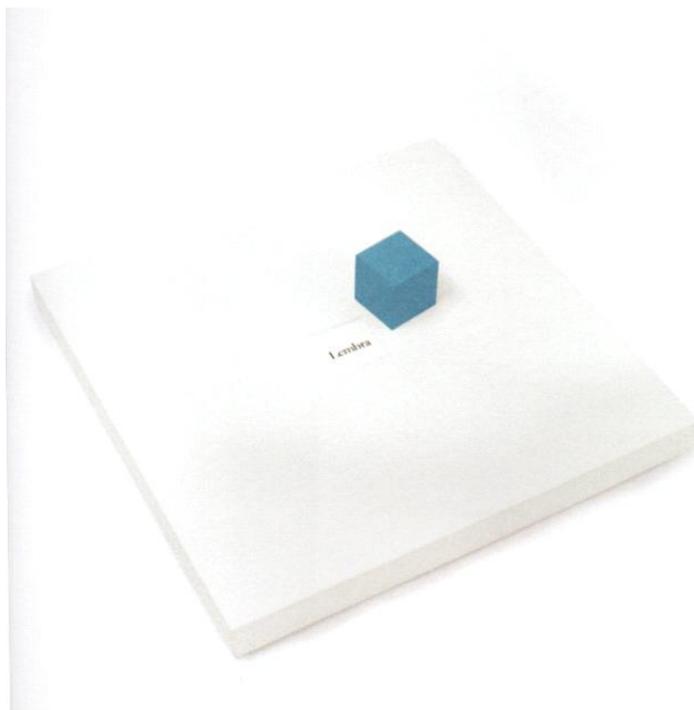


Figura 20 - Foto do poema Lembra (GULLAR, 2007, p. 51)

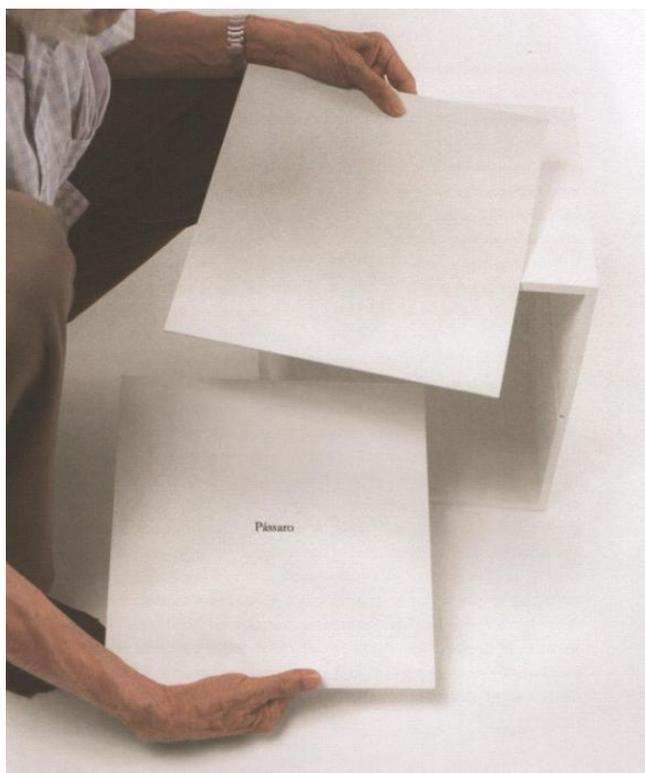


Figura 21 - Foto do poema Pássaro (GULLAR, 2007, p. 52)

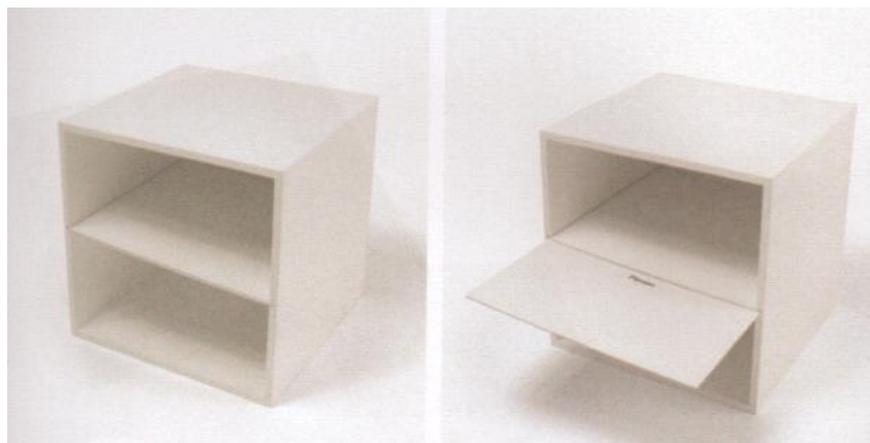


Figura 22 - Foto do poema Pássaro (GULLAR, 2007, p. 53)

Ariel Jiménez chama atenção não somente para o fato de a palavra coincidir com seu significado. Nos poemas espaciais, a imagem poética está para além do referente, traduzindo o momento, o ato, ou o espaço no qual está inserida, “fazendo da obra uma realidade não representativa”, que, entretanto, nos apresenta o instante da poesia que nasce da reflexão do espectador sobre aquela situação (RIMÉNEZ, 2013, p. 141).

Desse modo, a visão de Gullar dentro dos moldes neoconcretos o levou a buscar uma imagem poética que não se encerrava apenas na visualidade, mas exprimia a incerteza dos sentimentos e representava a expressão do ser em toda a sua essência. Como principal agente das ideias anticoncretas apostou na fenomenologia e no existencialismo, trazendo o homem de volta ao mundo como ser participante, capaz de atuar em todas as instâncias, inclusive na arte, com toda a sua carga subjetiva e expressiva, e contra a tão propagada autonomia postulada pelas vanguardas e materializada na objetividade concreta (BRITO, 1999, p. 58).

É interessante observar que nesse período experimental Gullar contraria o consenso de que a linguagem visual é fundamentalmente icônica, como diz Santaella, ou seja, representa algo do mundo visível. Estar diante da imagem poética *gullariana* implica mais do que simplesmente o ato de ver, é um processo de apreensão e de percepção. A ênfase na visualidade faz com que a palavra se transmute em imagem devido ao inter cruzamento de palavras, sons, imagens, formas, diagramação, suporte e interatividade, desse modo, o verbal – não necessariamente em palavras – fica ali implícito, e quanto mais a linguagem verbal se afasta de suas especificidades, mais se aproxima da poesia. Logo, na hibridização entre arte e literatura, a palavra é transformada em uma narrativa plástica e “a impossibilidade denotativa do discurso é compensada pelas constelações grávidas de sentido das similitudes” (SANTAELLA, 2005, p. 375).

O *Poema enterrado* (1960) fecha o ciclo de experimentalismo iniciado como os primeiros poemas-objeto, e como dizia o próprio Gullar: “representa a conclusão lógica dos meus trabalhos no espaço tridimensional, mas também marca o fim desse processo de experimentação” (GULLAR, 2012, apud JIMÉNEZ, 2013, p. 147).

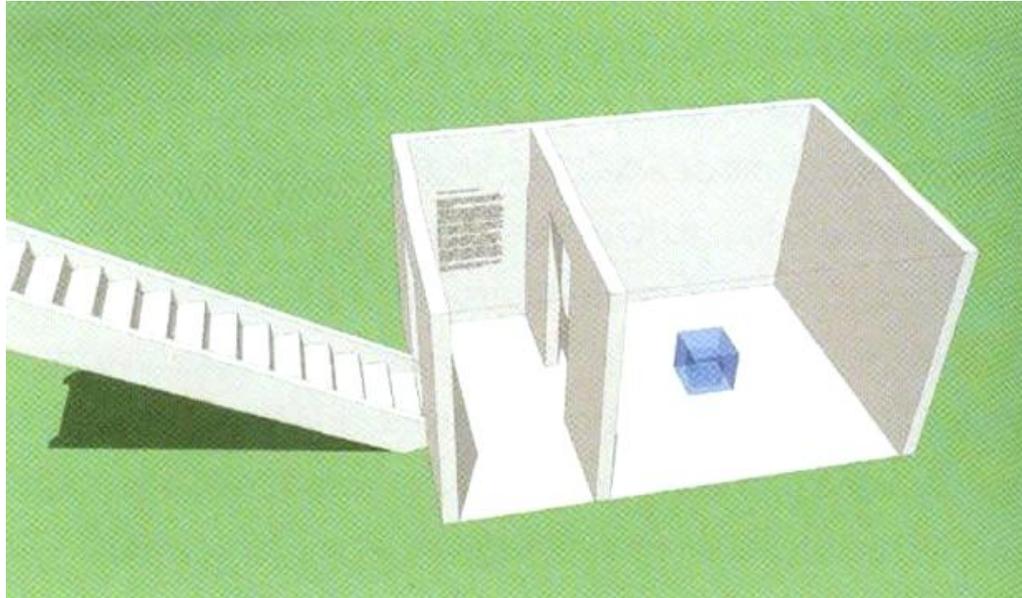


Figura 23 – Foto do Poema enterrado

Site: http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/ferreira_gullar.html

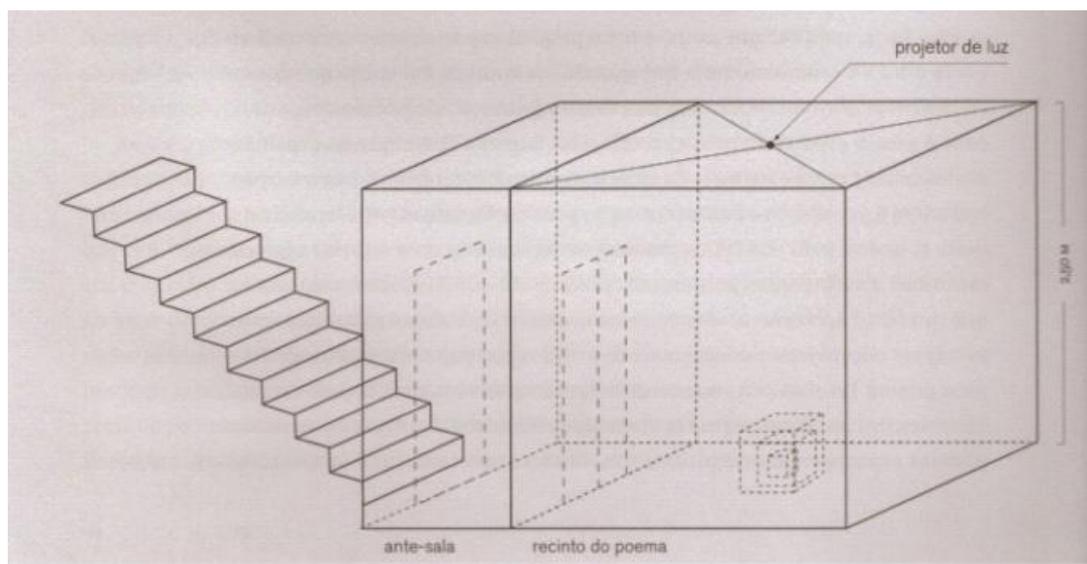


Figura 24 - Poema enterrado - Esquema do projeto (GULLAR, 2007, p. 62)

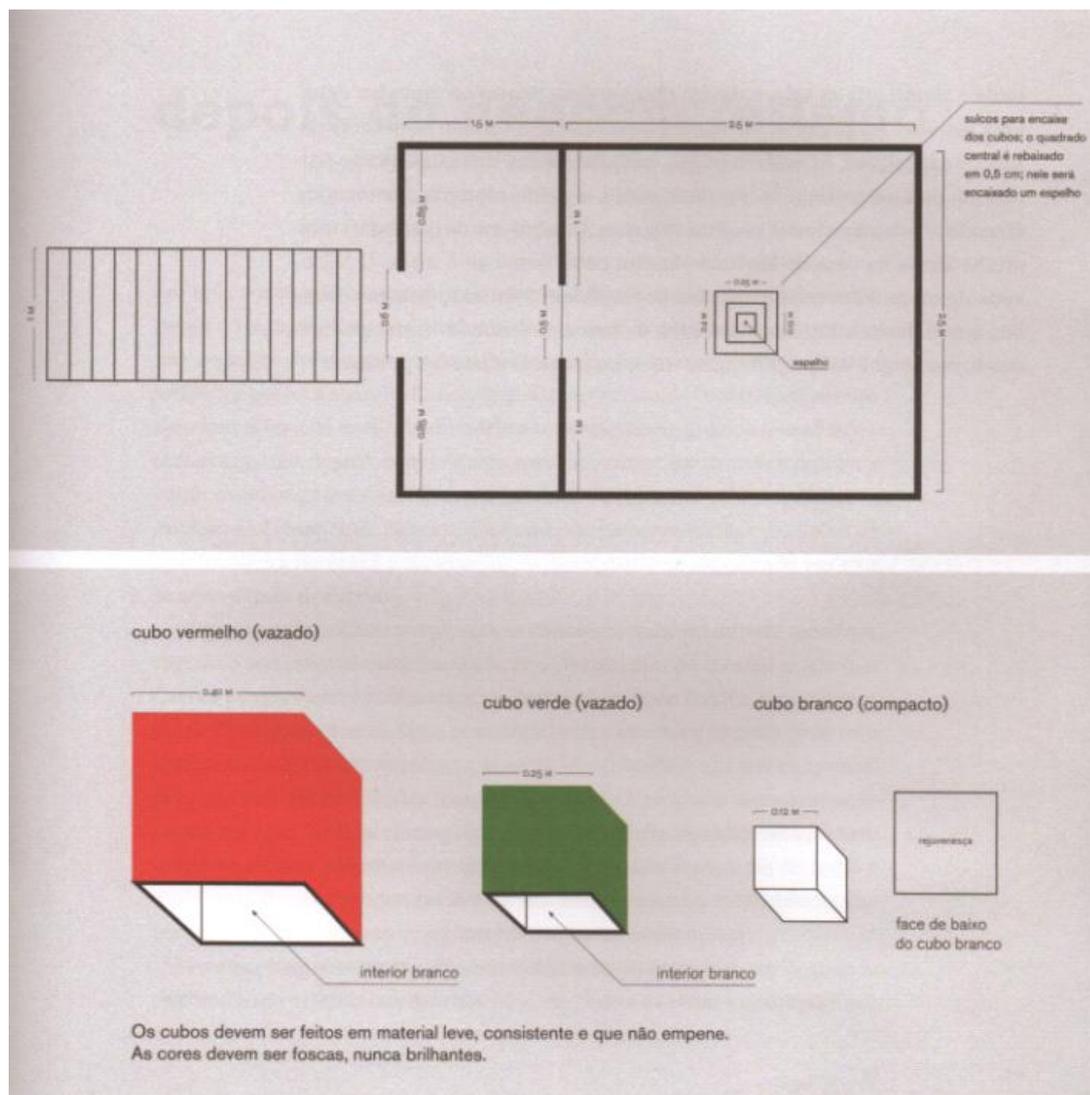


Figura 25 - Poema enterrado - Esquema do projeto (GULLAR, 2007, p. 63)

O *Poema enterrado* “acontecia” em uma sala de 2 x 2 m no subsolo (daí o nome), o leitor “desceria por uma escada, abriria a porta do poema e entraria nele”, no centro da sala três cubos de tamanhos diferentes sobrepostos, o leitor ergueria cubo por cubo para no final encontrar a palavra *rejuvenesça* na face do cubo menor voltada para o chão.

Era a poesia transformada em algo para ser tocado, sentido, apreciado e experienciado, que a essa altura se aproximava cada vez das artes plásticas, a experiência superava o conceito. O próprio autor sugere que esse poema seria a primeira obra de arte conhecida como *ambiente* – um espaço totalmente criado pelo artista e que deu origem às instalações como conhecemos hoje em dia – (COSTA, 2006, p. 64), nesse caso, o poema se tornou uma forma híbrida combinando diferentes linguagens artísticas.

Mais do que uma imagem de arte pragmática, absoluta que se encerra em si mesma, a imagem poética oferece a possibilidade de “vir a ser”, como diz Otávio Paz: uma experiência

poética não pode ser reduzida à palavra, entretanto, só a palavra pode expressá-la (PAZ, 1982, p. 135).

E foi por meio dessa experiência absolutamente neoconcreta às margens da literatura, que o poeta levou o leitor a penetrar na energia do poema recriando o instante poético a partir do encontro entre verbo e imagem metamorfoseado no espaço de uma sala proporcionando uma experiência subjetiva e concreta ao mesmo tempo.

No livro *Ferreira Gullar conversa com Ariel Jiménez* (GULLAR, 2012, in, JIMÉNEZ, p. 150, 2013), o poeta explica com detalhes o conceito de todo aquele experimento: promover a participação e a interação leitor-obra, porém não de modo gratuito, o sentido de toda aquela estrutura espacial e arquitetônica vinha imbuído de um nexos que remetia a pirâmides, a tumbas, ao primitivo e à ressurreição, que nesse caso, pressupõe uma existência atemporal e diz muito sobre o ponto de vista de Gullar em relação à arte. Para o poeta a arte recria a vida, nos dá esperança e nos ajuda a viver e a alcançar a máxima vocação do ser humano, que é a felicidade.

Nesse ínterim, Gullar reflete e começa a se questionar em relação à pertinência dessas experienciais.

Nossa evolução biológica não nos dotou de inteligência simplesmente para sermos pessoas instruídas, muito menos para buscarmos a morte, mas para ajudar-nos a resolver os problemas que nos desafiam, para sobreviver. [...] O *Poema enterrado* foi efetivamente uma experiência-limite, na qual eu já estava trabalhando nas margens da linguagem e, ao mesmo tempo, começava a me preocupar se tinha sentido continuar, por aquele caminho (GULLAR, 2012, in JIMÉNEZ, p. 151, 2013).

Otávio Paz (1982, p. 234) vê o poema como uma obra aberta, sempre à espera de um novo leitor para completá-la ao seu modo. No caso do *Poema enterrado*, sua destruição acidental, por uma enchente, antes mesmo de sua exposição ao público, fez dele uma obra, de certo modo, inacabada que não se realizou efetivamente. Além ter sido uma experiência limite, que o levou ao afastamento das vanguardas e a uma profunda mudança na sua concepção sobre o papel da arte na sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A poesia surge em Ferreira Gullar para preencher os espaços vazios deixados pelo automatismo discursivo no qual estamos mergulhados cotidianamente. Assim como a pintura e a música reinventaram antigos modelos de expressão cuja premissa é a liberdade, a obra *gullariana* deixou-nos o legado da ruptura. A palavra foi ao mesmo tempo sua principal aliada e seu maior embaraço, porém, foi o instrumento mais perfeito para cantar sua música interior e traduzir as imagens de seu universo particular.

As rupturas levaram Gullar a se desviar do discurso, a caminhar à margem da linguagem, entretanto, sua poesia fez da palavra não uma simples representação do que se quer dizer, mas a pura imagem com toda a sua carga de ambiguidades. A lógica da poesia, como aponta Santaella, com seus jogos de palavras, figuras de linguagem, fluxos e refluxos, suas regressões e digressões, analogias, correspondências e particulares processos relacionais, está à parte da linearidade cronológica do discurso (SANTAELLA, 2005, p. 298).

Portanto, observa-se nas obras analisadas nessa dissertação, que suas imagens poéticas sempre procuraram fazer da experiência uma importante aliada, ao ponto de em alguns casos, como no *Poema enterrado*, por exemplo, essa experiência se sobrepor ao conceito, sem, no entanto, prescindir nonexo que faz de sua poesia um instrumento para cantar e contar a vida.

E quanto mais a poesia *gullariana* rompe os códigos verbais, mais se aproxima da dimensão plástica da “pura visualidade” – ponto de encontro da sonoridade com a imagem visual. Suas estratégias poéticas são capazes de apagar os vestígios referenciais e fazer a palavra, por meio de estímulos sensoriais, alcançar a imaginação criativa do leitor/espectador, para que este possa interpretar e preencher os espaços que a palavra por si mesma não contemplava.

Outro aspecto percebido em sua fase experimental foi a relação temporal que acontece quando da passagem do verbal para a visual, do bidimensional para o tridimensional. A imagem poética ganha outra dimensão a partir do momento que considera o espaço e o movimento na tessitura do poema.

Para explicar melhor tais conceitos Didi-Huberman reflete sobre a relação entre linguagem e visualidade. Segundo o filósofo, toda imagem, assim como as palavras, se origina a partir de um jogo de distanciamento e aproximação inerente à percepção humana que faz com que o poder da coisa olhada incida sobre aquele que olha e vice versa, em um movimento de ver, sentir e ressignificar o que se vê no espaço e no tempo. E cita Benjamin para explicar essa experiência: “Sentir a aura de uma coisa é conferir-lhe o poder de levantar

os olhos”, e acrescentava que esta era a característica principal da poesia (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 148).

O *Poema enterrado* é emblemático e traduz em sua imagem poética a concepção de espaço e de fenômeno aurático tal como pressupõe Huberman. Nos poemas espaciais, o espaço não se objetiva, não se deixa medir, ao contrário, se desdobra, está diante e além de nós, pronto para exercer o poder da distância sobre o ver e sobre aquilo que nos olha, o que não quer dizer que seja uma abstração, ao contrário, está sempre ali concreto e aberto à experimentação.

Os aspectos construtivos das poéticas modernas dispensam o uso de metáforas e se voltam para uma abordagem estrutural que baseia a concretude da expressão poética nas construções sonoras e visuais, nas experiências *poundianas* de justaposição de “coisas” e nos ideogramas. Ideias que se aproximam pela percepção no campo simbólico e formal. Décio Pignatari observou que, apesar da diluição dos limites entre as linguagens artísticas modernas e da poesia concreta ter se desviado em direção a uma concepção artística mais lógica privilegiando aspectos formais e construtivos, o caráter da poesia continuou essencialmente analógico, ou seja, trabalhando no tempo e no espaço e habitando o universo do sensível.

Sendo assim, a poesia de Gullar se mostrou realmente inovadora, buscando novos modelos para a sensibilidade e apostando na contradição dentro da lógica discursiva, linear, de causa e efeito, de princípio/ meio/ fim. Sua poesia lançou mão de modelos e estruturas que privilegiavam as relações entre o lógico e o analógico, criando, desse modo, o que Décio Pignatari chamou de “sintaxe analógica”, onde causas e efeitos se confundem e parecem ocorrer ao mesmo tempo, é a palavra poética transformada em imagem no espaço e no tempo (PIGNATARI, 2005, p. 55-56).

O que se observou na poesia *gullariana* é que a palavra também é um modo de representação e quando transformada em imagem é forma e matéria, ampliando, desse modo, as margens da expressão verbal e das ideias. A palavra vai além da escritura, os sentidos e os conceitos são ressignificados a todo o momento, o verbo sem limites recupera seu caráter visual que estava aprisionado no discurso.

A poesia ao longo da história se desenvolveu em muitas direções, associou seu léxico tanto aos valores acústicos, visuais e gráficos quanto aos semânticos, desse modo, os poetas modernos têm ao seu dispor inúmeras possibilidades para o desenvolvimento de suas ideias; e suas poéticas multissensoriais suscitam uma igual variedade de abordagens por parte dos leitores.

Visões particulares sobre poesia incrementaram inúmeras discussões e teorias de críticos e poetas sobre os modos de dizer, ou de materializar ideias, pensamentos e conceitos. Mallarmé dizia que: “os poemas são feitos não de palavras, mas de ideias” (MALLARMÉ, apud HAMBURGUER, 2015, p. 58), sendo assim, a modernidade trouxe com ela a liberdade e a palavra poética ganhou uma nova dimensão que se opunha às formas poéticas tradicionais baseadas no uso da rima, da métrica, da subjetividade, da estética apurada e de palavras naturalmente poéticas.

A cristalização das formas poéticas tradicionais, em oposição aos caminhos tomados pela poesia moderna, que prescindiam daquelas formas pré-determinadas, geraram paradoxos e divergências relacionadas à linguagem poética e tornaram confusas qualquer conclusão sobre o que pode ou não ser considerado poesia. As vanguardas acenaram com novas possibilidades para a criação poética, e a despeito de muitas, decretarem o fim das formas tradicionais de poesia, o que se observou foi que o antigo e o novo são formas possíveis, e a abertura para o experimentalismo serviu para possibilitar o aparecimento de novas linguagens onde essas formas se encontram.

Diante disso, Gullar quando pensou ter implodido a linguagem, ao final de *A luta corporal*, se voltou para o radicalismo das vanguardas na intenção de romper com a tradição e buscar novos caminhos. No entanto, depois de todas essas experiências, o rompimento definitivo, na verdade, não aconteceu, o que se viu foi a modernidade com traços de tradição e vice-versa.

Esse intercâmbio, típico das poéticas contemporâneas, que pode ser observado neste trecho do *Poema Sujo* (pág. 50), nos leva a refletir sobre os tênues limites que separam palavras e imagens, muito mais que uma simples grafia, o gestual, a intenção do artista, a sonoridade e os artifícios construtivos recuperam o potencial visual da escrita. Segundo Antonio Cícero, que assina o prefácio da mais recente edição, o *Poema Sujo* combina elementos formais característicos de sua fase parnasiana (rima e métrica) com versos livres e até mesmo um viés concretista que mistura onomatopeias, visualidade com o lirismo melancólico e lúdico de suas memórias (CICERO, 2016, p. 14).

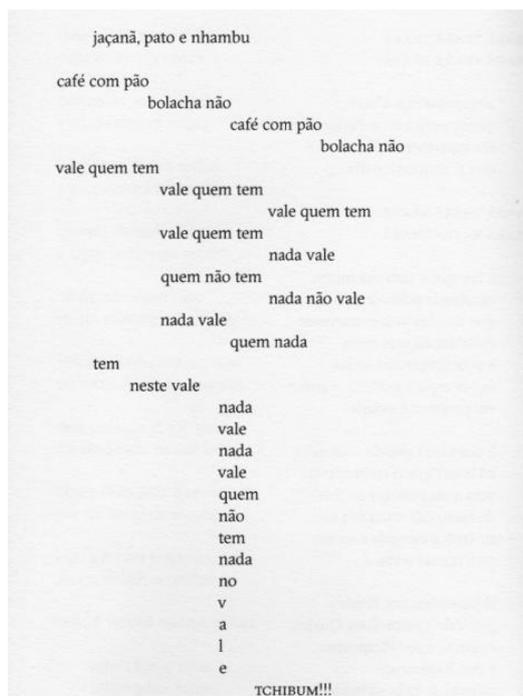


Figura 26 (GULLAR, 2016, p. 50)

Na realidade, a imagem poética pode afigurar-se no lirismo dos versos metrificados que emocionam, em padrões visuais, espectros sonoros ou em construções espaciais, porém quanto mais significativas para os leitores tais experiências, tanto mais humanidade a palavra poética é capaz de expressar. A poesia, portanto, é a ponte que estabelece o liame entre palavras e coisas com a vida e suas questões, e citando Otávio Paz: “o que caracteriza o poema é sua dependência necessária das palavras tanto quanto sua luta para transcendê-las” (PAZ, 1982, p. 249).

Foi justamente essa dimensão plástica ampliada em consonância com a palavra escrita, que Gullar perseguiu durante a sua vida e procurou imprimir em sua obra, e mesmo quando abriu mão de metáforas e ornamentos e optou pelos versos livres e pelo radicalismo concreto, sua escrita ainda foi capaz de materializar a expressão da imagem em linguagem. O poeta fazia da busca pela transcendência da imagem poética sobre a palavra escrita um processo sem qualquer lógica e sem nenhum projeto prévio, uma “aventura imprevisível”, como ele mesmo afirmou neste trecho de uma entrevista.

Pra mim a poesia é uma coisa... eu acho que sou essencialmente poeta, e isso é uma atitude de vida, não é só uma especialidade literária, uma especialização literária. A poesia, ela não se baseia em nada, ela não é uma filosofia, ela não tem verdades. A verdade da poesia é a que comove, não é a verdade da ciência que é provar, não é a verdade da filosofia que é seguida em um sistema lógico. O poeta não é coerente, ele escreve sobre qualquer coisa, na hora em que ele tá escrevendo ele tá pouco ligando se isso tá contrariando o que ele disse antes. Por isso mesmo, a visão que ele tem do mundo é uma visão mais complexa do que a da filosofia. Porque, como ele não liga para as contradições, cada vez que o mundo apresenta a ele uma coisa diferente, ele fala dessa coisa, ele expressa essa complexidade e essa contradição que constitui a experiência do ser humano. É uma aventura.¹⁴

Augusto de Campos no capítulo *Poesia concreta: memória e desmemória*, afirmou que Gullar logo em seus primeiros contatos com a nova poesia, confundira fragmentação e espacialização das palavras com a perda de significado, atribuindo, exclusivamente, à sintaxe o verdadeiro embaraço que se colocava entre a linguagem discursiva e a poética, sem vislumbrar os verdadeiros aspectos construtivos, que segundo Campos, seriam fundamentais para a imagem poética na modernidade (CAMPOS, 1978, p. 65).

Entretanto, talvez quem não tenha entendido o verdadeiro processo de gestação de um poema tenha sido Augusto. Gullar era um poeta de outra natureza, em sua fase mais experimentalista e mesmo nos momentos de formalismo e espacialização mais exacerbados, continuou firme em sua intenção de fazer da palavra um organismo vivo, e para tanto não prescindia do nexos conceitual que animava sua escrita. A subjetividade e a intuição eram alcançadas através da conexão entre as experiências vividas e as circunstâncias presentes sem se deter apenas ao virtuosismo formal que o concretismo defendia.

Essa tal subjetividade e intuição que Gullar buscava, pode representar o que T.S Eliot chamou de “preguiça receptiva ou receptividade preguiçosa”, e que segundo Eliot era uma condição necessária para a criação poética. A preguiça perceptiva está ligada ao tempo que não conhece limites, que se faz profano posto que é divino, que ultrapassa a lógica e a ciência e não se detém no tempo físico e sim, no metafísico. Esse estado de desapego e liberdade pode ser exemplificado também nas palavras de Paul Valéry.

¹⁴ Ferreira Gullar em entrevista a Maria do Socorro Pereira de Assis, em setembro de 2009. In: ASSIS, Maria do Socorro Pereira, Poema sujo de vidas: Alarido de vozes. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2011, p. 267. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira.

[...] aquela paz essencial nas profundezas do nosso ser, aquela ausência sem preço durante a qual os elementos mais delicados da vida se renovam e se reconfortam, durante a qual o ser, de algum modo, se lava do passado e do futuro, da consciência presente, das obrigações pendentes e das expectativas à espreita... Nenhuma preocupação, nenhum amanhã, nenhuma pressão interior; mas uma espécie de repouso na ausência, uma vacuidade benéfica que devolve ao espírito a liberdade própria (VALÉRY, apud CICERO, 2017 p. 25).

Com efeito, não existe imagem sem imaginação, portanto, a imagem poética em Gullar nos faz mergulhar em uma experiência estética apartada de clichês, que desconserta e ao mesmo tempo reorganiza conceitos e princípios elaborando novos pensamentos e nos coloca diante da alma do artista. Porque a poesia é isso, a união de contrários, o jogo, “a poesia põe a linguagem em estado de emergência. A vida se mostra aí por sua vivacidade” (BACHELARD, 1993, p. 191).

E ainda sobre as imagens, Didi-Huberman afirma que elas “ardem” quando tocam a realidade, e explica:

Porque a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216).

Como se percebe ao longo desta dissertação, a poesia, através dos tempos, assumiu inovadoras formas, se adaptou a diferentes modelos e conceitos, prescindiu da palavra, se estruturou no espaço e no tempo. Podemos até questionar se muitas dessas obras seriam realmente poesia, no entanto, o que se observa aqui é como tais experiências enriqueceram e ampliaram o diálogo entre as diversas linguagens artísticas. Se há dúvida sobre o que é ou não é poesia voltemos nosso olhar, novamente, para Ezra Pound que define poesia como sendo “a linguagem carregada de significado até o máximo grau possível” (POUND, 2006, p. 40).

Gullar a certa altura percebeu que carregar a linguagem de significado implicava em romper com os automatismos *linguageiros* – rima, métrica e palavras tradicionalmente poéticas – que condicionavam sua expressão. Optou pelos versos livres, no entanto sem abrir mão da subjetividade, da intuição e do nexos com as questões mais profundas da vida. Nesse sentido preferiu a reconstrução da palavra, uma nova ordenação verbal, ao invés da construção matemática de estruturas espaciais e visuais, como propunham os concretos mais ortodoxos que se detiveram, sobretudo, no automatismo da leitura.

As experiências concretas e neoconcretas foram para Gullar um derradeiro surto de formalismo e ao mesmo tempo uma evolução da linguagem desde os antigos modernistas. Para ele o importante era “explorar a duração da palavra, sua irradiação semântico-fonética no silêncio da página e sempre mantendo referência a alguma experiência vivida” (GULLAR, 1997/98, p. 134).

E o que é a imagem na poesia de Ferreira Gullar? Pode-se dizer, tomando como referência Alfredo Bosi, que é mais que um ícone fixado na retina, ou uma imagem onírica, é uma “palavra articulada” (BOSI, 1977, p. 21). Ou seja, uma linguagem nova cujo verbo adquire sua máxima expressividade por meio de articulações fônicas e visuais capazes de fixar não somente o código verbal, mas as experiências, sensações, situações e a própria alma do poeta e suas experiências de vida. Esse relâmpago que anima a poesia *gullariana* se constrói a partir de um encadeamento de relações que transformam a própria imagem que antes mimética passa na poesia a afigurar-se em uma dimensão plástica ampliada para além do que o senso comum indica.

A poesia em Gullar “vive em estado de fronteira”, ora é som, ora é ritmo, ora é imagem, ora é a palavra pura, e ora é a articulação de todos esses elementos em uníssono no espaço.

Os poemas-objeto, assim como os poemas-espaciais, que foram analisados no decorrer dessa dissertação acontecem no espaço de um instante. O *Poema enterrado*, por exemplo, nasce da ideia de um cubo, objeto simples, quase minimalista em seus aspectos formais, entretanto como nosso poeta foi capaz de inquietar o ver a partir de um artifício aparentemente tão trivial? Quem responde a essa pergunta é o filósofo Didi-Huberman, (2010, p. 98) que atribui esse processo de significação, mais uma vez, ao jogo que supõe ou constrói as relações de sentidos a partir de uma teia de relações envolvendo o sentir, o tocar, o ouvir, além do ato de ver, ou inquietar o ver. Essa inquietação do visível é, segundo este autor, um atributo inerente às imagens da arte e que normalmente provocam o imaginário do espectador por saírem justamente dos lugares comuns da pura representação.

A poesia é o ponto de interseção entre as mais diferentes linguagens artísticas. No poema o som, a cor e a forma de outras artes encontram a unidade essencial e significativa na palavra poética. Segundo Otávio Paz (1982, p. 27), “a poesia converte a pedra, a cor, a palavra e o som em imagens”, ou ainda, em “constelações de imagens” que instigam o olhar e o sentir transformando a mais minimalista das obras de arte em poesia.

Assim, a estratégia poética de Gullar transita no universo das imagens plásticas, usufrui de suas materialidades pictóricas, espaciais e temporais e transcende a linguagem

artística através do poema, que sem prescindir da palavra é a própria linguagem amplificada que se transforma em poesia quando encontra o leitor.

É interessante observar que a obra *gullariana* esteve, sobretudo, nesse período experimental, completamente voltada para estética da imagem poética, com a intenção de ampliar as qualidades expressivas e visuais da palavra. Desse modo, deixou-nos um importante legado, que reverbera até os dias atuais, de que é sempre possível explorar novas formas de ver, sentir e dizer poesia. E que mesmo nos tempos mais sombrios, importantes trajetórias intelectuais e artísticas se fizeram. Certamente não lembraremos nomes de políticos, mas os nomes da arte sempre ecoarão.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, G. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- AGAMBEN, G. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGUILLAR, G. *Poesia Concreta Brasileira: – As vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: EDUSP, 2005.
- AMARAL, A.; TORAL, A. *Arte e sociedade no Brasil*, v. 1. São Paulo: Inst. Callis, 2005.
- AMARAL, A. *Artes plásticas na semana de 1922*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- AMARAL, A. *Textos do trópico de capricórnio - Ensaio e artigos (1980-2005)*, vol. 1: Modernismo, arte moderna e compromisso com o lugar. São Paulo: Editora 34, 2006.
- ARANTES, O. *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ARGAN, G. As fontes da arte moderna. *Revista Novos Estudos*, nº 18, Trad. Rodrigo Naves. São Paulo, 1987.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARRETO, G. *Português: ensino médio - Col. Ser Protagonista*. São Paulo: Editora SM, 2010.
- BARTHES, R. *Aula*. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- BARTHES, R. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BARTHES, R. Retórica da imagem. In: *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BAUDELAIRE, X. XVI - O Relógio. In: *O esplendor de Paris: pequenos poemas em prosa e outros escritos*. Trad.: Oleg Almeida. São Paulo: Martin Claret, 2010.
- BAUMAN, Z. *Vidas Desperdiçadas*. Trad.: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BAUMAN, Z. *Vida Líquida*. Trad.: Carlos Alberto Medeiros. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- BAUMAN, Z. *Identidade: Entrevista a Benedetto Vecchi*. Trad.: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história: Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. In: *Obras escolhidas*. V.1. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, São Paulo: Iluminuras, 2002.
- BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BOSI, A. Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões. In: BOSI (Org.). *Leitura de poesia - Série Temas Vol. 59 - Literatura brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.
- BOSI, A. *Melhores Poemas de Ferreira Gullar*. 7. ed. São Paulo: Global, 2004.
- BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: EDUSP, 1977.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOSI, V. A imagem na poesia: Jorge de Lima - Leitura do Soneto X, Canto X de Invenção do Orfeu. In: BOSI, V. e outras (Org.). *O poema: leitores e leituras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- BOSI, V. Ferreira Gullar: o fogo procura sua forma. *Revista Estudos Avançados 31 / USP*. São Paulo, 2017.
- BRAIT, B. *Ferreira Gullar: Seleção de textos, notas, estudos biográficos, históricos e críticos*. 2. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- BRITO, R. *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

- BROOK, P. *A Porta Aberta*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- BURGER, P. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993.
- CÂNDIDO, A. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CAMENIETZKI, E. *Poesia e Política: A trajetória de Ferreira Gullar*. Rio de Janeiro: Revan, 2003.
- CAMPOS, A. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez, 1978.
- CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- CAMPOS, H. (Org.). *Ideograma, Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CÍCERO, A. Poesia e paisagens urbanas. In: PEDROSA C. (Org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- CÍCERO, A. *A poesia e a crítica: ensaios*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- COSTA, C. *Arte no Brasil 1950 - 2000: Movimentos e meios*. São Paulo, 2006.
- COSTA, L. Cor(P) oralidade em Ferreira Gullar e Hélio Oiticica. *Revista em Tese*. v. 9, Belo Horizonte, 2005.
- COSTA, J.; SERRA L. O poema é uma coisa, que não tem nada dentro: reflexões metaliterárias na poesia de Ferreira Gullar. *Revista de Estudos Literários - Terra roxa e outras terras*, Londrina, vol. 23, p. 44-57, 2012.
- D'ANGELO, M. *Arte, política e educação em Walter Benjamin*. São Paulo: Loyola, 2006.
- DESCARTES, R. *Discurso do método*. Trad. Ermantina M. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- DEZEMONE, M. Conflitos rurais no Brasil: breve exame no século XX. *Revista Cantareira dos Estudantes da Área de História da UFF*, v.1, n.1, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da Imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- ECO, H. *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.
- FABRIS, A. *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- FOUCAULT, M. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- FULY, S. *Leitura do poema sujo de Ferreira Gullar*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais. 2005.
- GIANNOTTI, M. *A imagem escrita*. São Paulo: 2003.
- GLÓRIA, F. (Org.). *A crítica de arte no Brasil: Temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funart, 2006.
- GRAMSCI, A. *Os Intelectuais e a Organização da Cultura*. Trad.: COUTINHO, C. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- GUARNIERE, M. O ideograma e a poesia. *Revista Magma*. São Paulo, n. 2, p. 60-65, 1995.
- GULLAR, F. *Poema Sujo*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2016.
- GULLAR, F. *Autobiografia poética e outros textos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- GULLAR, F. *O Formigueiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- GULLAR, F. Diálogo sobre o não-objeto. In: SILVA, R.; MONTEIRO, B. (Org.). *Antologia crítica: suplemento dominical do Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: Contra capa, 2015.
- GULLAR, F. *Bananas Podres*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.
- GULLAR, F. *Experiência neoconcreta*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- GULLAR, F. *Sobre arte Sobre Poesia (Uma luz do chão)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- GULLAR, F. *Aula magna da UFRJ*. Rio de Janeiro: Coordenadoria de Comunicação/Divisão de Mídias Impressas/UFRJ, 2006.

- GULLAR, F. No calor da obra: Encontros com a produção cultural contemporânea - entrevista com Ferreira Gullar. *Revista de Letras. Universidade Federal do Paraná*. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Curitiba: Editora UFPR, n. 55, p. 237-267, 2001.
- GULLAR, F. *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- GULLAR, F. *Etapas da arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.
- GULLAR, F. Testemunho. *Revista da USP*, São Paulo, p. 129-135, 1997/98.
- GULLAR, F. *Cadernos de literatura brasileira*. n. 6. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.
- GULLAR, F. *Indagações de hoje*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- GULLAR, F. *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, Civilização Brasileira, 1978.
- GULLAR, F. A poesia neoconcreta. In AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*, Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- GUSTAVO, M. A arte moderna vai às bancas - jornal e politização da forma no Brasil desenvolvimentista. *Revista Angelus Novus*, n. 3, maio de 2012.
- HALL, S. Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais. In: *Questões de identidade*. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.
- HAMBURGER, M. *A verdade da poesia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HOLLIS, R. *Design gráfico: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HORKHEIMER, M. *Eclipse da razão*. Trad.: Sebastião Uchôa Leite. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976.
- HUIZINGA, J. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- HURLBURT, A. *Layout: o design da página impressa*. São Paulo: Nobel, 1999.
- JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- JIMÉNEZ, A. *Conversa com Ferreira Gullar*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- JUNKES, L. O processo de alegorização em Walter Benjamin. *Anuário de Literatura 2*, São Paulo, 1994.
- KANDISNKY, V. *Do espiritual na arte: e na pintura em particular*. Trad. CABRAL, Á., DANESI, A. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LAFETÁ, L. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- LAFETÁ, L. Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar. In: PRADO, A. (Org.). *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- LE GOFF, J. *História e Memória*. Trad.: Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges. Campinas SP: Unicamp, 1990.
- LESSA, W. *Dois estudos de comunicação visual*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.
- LIMA, L., C. *Teoria da literatura em suas fontes – 1 vol.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- MARCOLINO, F. *Antirretórica do menos: a poesia pós-concreta de Augusto de Campos*. Tese de Doutorado para Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, 2013.
- MILLIET, S. Da Pintura Moderna. In: *Três Conferências*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, 1955.
- MENEZES, P. *Roteiro de leitura: Poesia concreta e visual*. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- MENDONÇA, A. *Poesia de vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1970.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Trad.: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MOTA, G. Ferreira Gullar: Vanguarda e subdesenvolvimento. In: *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica*. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- OTÍLIA, A. *Mário Pedrosa: Itinerário crítico*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

- PAQUET, M. *Magritte: o pensamento tornado visível*. Trad.: Lucília Filipe. Germany: Taschen, 2000.
- PARANHOS, K. *Cabra marcado pra morrer?: Ferreira Gullar, arte, engajamento e criação teatral no Brasil dos anos 1960*. Artigo para XXVII Simpósio Nacional de História. Rio Grande do Norte, 2013.
- PAZ, O. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PEDROSA, M. Da dissolução do objeto ao vanguardismo brasileiro. In: OTÍLIA, A. (Org.). *Acadêmicos e modernos - textos escolhidos III*. São Paulo: EDUSP, 2004.
- PEREIRA, M. Barroco, Símbolo e Alegoria em Walter Benjamin. *Revista ANALECTA*, Guarapuava, Paraná v.8 n° 2 p.47-54 jul./dez. 2007.
- PIGNATARI, D. Arte Concreta: Objeto e Objetivo. In: CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. *Teoria da Poesia Concreta*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- PIGNATARI, D. *O que é comunicação poética*. 8.ed.- São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- PLAZA, J. O livro como forma de arte (Parte II: O livro artístico). In: *Revista Arte em São Paulo*, abril n. 6. São Paulo, 1982.
- PONTY, M. *O homem e a comunicação: A prosa no mundo*. Trad.: Celina Luz. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1974.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. (Org.) CAMPOS, A.; PAES, J. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.
- RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. Tradução: JUSTO, J. Lisboa/Portugal: Orfeu Negro, 2010.
- SANTAELLA, L. *O que é semiótica*, São Paulo: Brasiliense, 2007.
- SANTAELLA, L. Palavra, imagem & enigmas. *Revista USP*, n. 16, São Paulo, 1993.
- SANTAELLA, L. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal: aplicação na hipermídia*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- SCHWARZ, R. Cultura e Política, 1964 – 1969. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1978.
- SILVA, R.; MONTEIRO, B. *Antologia Crítica: Suplemento dominical do Jornal do Brasil*. (Org.) Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015.
- SILVA, J. Dentro da noite veloz: um panorama poético e histórico. *Revista Diadorim*. Rio de Janeiro, v. 15, p. 01-27, Julho 2014.
- SIMON, M.; DANTAS, V. *Poesia concreta: seleção de textos, notas, estudos biográficos, históricos e críticos - Literatura Comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- SÜSSEKIND, P. Considerações sobre a teoria filosófica do gênio. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. III, n. 7 - jul-dez/2009.
- TELES, M. *Vanguarda Europeia & Modernismo Brasileiro*. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- TINIANOV, I. O ritmo como fator construtivo do verso. In: LIMA, L. (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- VARELA C. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil e neoconcretismo: relações e manifestações*. Dissertação (Mestrado)-UFRJ/EBA, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2009.
- VILLAÇA, A. As dimensões do sujeito: a crítica como tradução. *Revista do programa de Pós-graduação em Letras e Estudos Literários da UNIMONTES*, 9. vol. 2014.
- ZANINI, W. (org.). *História Geral da Arte no Brasil*. 2. vol. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.
- ZILIO, C. Da antropofagia à tropicália. In: ZILIO, C.; LAFETÁ, L.; CHIAPPINI, L. (Org.). *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

Sites consultados:

ARANTES, C. *Kairós e Chronos: origem, significado e usos*. Revista Pandora Brasil, nº 69, dezembro, 2015.

Disponível em: http://revistapandorabrasil.com/revista_pandora/kronos_kairos_69/paulo.pdf
Acesso em: 22/09/2017.

COSTA, J.; SERRA L. *Terra roxa e outras terras*. Revista de Estudos Literários, v. 23, setembro 2012, ISSN 1678-2054. Disponível em: www.uel.br/pos/letras/terraroxa. Acesso em: 20/11/2016.

DIDI-HUBERMAN, G. *Quando as imagens tocam o real*. Revista Pós. Belo Horizonte, v. 2, nº 4, novembro 2012. Trad.: Patrícia Carmello; Vera Casa Nova, Traduzido do espanhol.

Disponível em: <http://www.macba.es/uploads/20080408/>

Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf. Acesso em: 05/09/2017

GULLAR, F. *Entrevista concedida a Martim Vasques da Cunha*. Revista Dicta&Contradicta, maio 2013. Disponível em: <http://www.dicta.com.br/edicoes/edicao-5/na-vertigem-da-poesia>. Acesso em: 15/10/2016

GULLAR, F. *Corpo a corpo com a linguagem*. 1999. Disponível em:

<http://www.elfikurten.com.br/2012/04/ferreira-gullar-entre-o-lirico-e-o.html>). Acesso em: 05/07/2016.

GULLAR, F. *Entrevista - Roda Viva*. Disponível em:

http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/243/entrevistados/ferreira_gullar_2001.htm. Acesso em: 13/07/2016.

GULLAR, F. *Entrevista ao Jornal O Globo*. julho de 2012. Disponível em:

<https://oglobo.globo.com/cultura/quero-emocionar-as-pessoas-diz-ferreira-gullar-em-lancamento-de-cd-de-poesias-5370534#ixzz4lF8pBv6K>. Acesso em: 27/06/2017.

GULLAR, F. *Entrevista*. 2010.

Disponível em: <https://teatropolitico60.wordpress.com/2010/02/04/entrevista-com-ferreira-gullar-140110>. Acesso em: 20/07/2016.

LEITE, H. H. *O biopoder na América Latina: o golpe de 1964 no Brasil e o zapatismo no México*. Revista Científica FacMais, v. III, n. 1, 2013. Disponível em:

<http://revistacientifica.facmais.com.br/wp-content/uploads/2013/05/3.-O-BIOPODER-NA-AM%C3%89RICA-LATINA-O-GOLPE-DE-1964-NO-BRASIL-E-O-ZAPATISMO-NO-M%C3%89XICO-Heloiza-Helena-Leite-S%C3%A3o-Jos%C3%A9.pdf>. Acesso em: 13/07/2016.

LIMA, V.; ELIAS, R. *Testemunho: Ferreira Gullar Entrevista*. Revista de História. 2010.

Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/ferreira-gullar>. Acesso em: 29/04/2017.

RIDENTI, M. *Cultura e política*. Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo, Santa Maria, Dossiê 07, p. 4-62, 2012. Disponível em <http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie07>. Acesso em: 29/06/2016.

SÜSSEKIND, P. *Considerações sobre a teoria filosófica do gênio*. Viso-Cadernos de estética aplicada - Revista eletrônica de estética, ISSN 1981-4062, n° 7, jul-dez/2009.
Disponível em: <http://www.revistaviso.com.br/> Acesso em: 04/12/2016.