

O ESPAÇO DO VERSO, O VERSO NO ESPAÇO DE FERREIRA GULLAR

Gisele Nunes Paz Vieira¹
 Anna Paula Soares Lemos²
 Jurema Rosa Lopes³
 Idemburgo Frazão Felix⁴

RESUMO: A presente reflexão problematiza como Ferreira Gullar soluciona a contradição entre a natureza temporal e linear do discurso verbal e a espacialização da linguagem na sua poesia concreta ao privilegiar a relação forma-conteúdo. Nesta relação, a palavra se traduz em imagem e se estrutura no espaço para garantir a máxima expressividade. Para isso, relacionamos o espaço teatral com o espaço poético de Gullar. Ilustramos a discussão com os poemas publicados nos livros *A luta corporal* (1954) e *O formigueiro* (1991).

Palavras-chave: Ferreira Gullar; Teatro; Poesia.

**THE SPACE OF THE VERSE, THE VERSE IN THE SPACE
 OF FERREIRA GULLAR**

ABSTRACT: The present discussion problematizes how Ferreira Gullar solves the contradiction between the temporal and linear nature of verbal discourse and the spatialisation of language in his concrete poetry by favoring the relation between form and content. In this relationship, the word translates into an image and is structured in space to ensure maximum expressiveness. For this, we relate the theatrical space with the poetic space of Gullar. We illustrate the discussion with the poems published in the books "The corporal struggle" (1954) and "The anthill" (1991).

Keywords: Ferreira Gullar; Theater; Poetry.

¹ UNIGRANRIO

² Doutora e Mestre em Literatura Comparada na Faculdade de Letras - Depto. de Ciência da Literatura da UFRJ, integra o grupo de pesquisa Formação do Brasil Moderno: literatura, cultura e sociedade, certificado pela UFRJ e registrado no diretório da CNPq, atuando na linha de pesquisa Literatura e Imagem. Graduada em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo, foi professora substituta na área de planejamento cultural da faculdade de Produção Cultural do Instituto de Artes e Comunicação Social da UFF - Universidade Federal Fluminense. Defendeu no Mestrado a dissertação "Ariano Suassuna, o palhaço-professor" publicada pela Editora Multifoco. No Doutorado -- com bolsa de pesquisa CNPq e PDEE- Capes -- também em Literatura Comparada na Faculdade de Letras - Depto de Ciência da Literatura da UFRJ defendeu a tese "Anotações de um diretor: o cinema de Federico Fellini na televisão" com pesquisa feita na La Sapienza di Roma, no Centro Sperimentale de Cinematografia di Roma e na Fondazione Federico Fellini em Rimini. Atualmente é professora adjunta do Programa de Pós-graduação em Humanidades, Culturas e Artes PPGHCA-UNIGRANRIO.

³ Prof. Adjunta do Programa de Pós-graduação em Humanidades, Culturas e Artes PPGHCA-UNIGRANRIO.

⁴ Prof. Adjunto do Programa de Pós-graduação em Humanidades, Culturas e Artes PPGHCA-UNIGRANRIO.

Ferreira Gullar revela a contradição entre a natureza temporal e linear do discurso verbal e a espacialização da linguagem na sua poesia concreta ao privilegiar a relação forma-conteúdo? Nesta relação, a palavra se traduz em imagem e se estrutura no espaço para garantir a máxima expressividade? Para responder a essas questões, recorreremos ao título *O espaço do verso, o verso no espaço* inspirados na discussão de Brook (2000) sobre o espaço teatral, relacionando-o com o espaço poético de Ferreira Gullar. Para ilustrar a discussão, buscamos alguns poemas publicados nos livros *A luta corporal* (1954) e *O formigueiro* (1991).

Entendemos que os poemas citados têm certa teatralidade ao criar um diálogo entre o visual e o escrito. Este entrelaçamento de linguagens visuais e escritas configura o caráter multissensorial da poesia moderna que, segundo Alfredo Bosi (1994, p. 392), tem como matriz expressiva princípios ligados a construção formal e objetiva, e onde, “de fato, a elisão, a parataxe e as rupturas sintáticas passariam a ser os meios correntes” para exprimir o novo ambiente, objetivo e subjetivo, delineado pelo progresso. Os meios de comunicação de massa, novas e modernas máquinas de impressão, o desenvolvimento das novas tecnologias, as exigências do formalismo e da técnica que despontavam timidamente na “geração de 45” sugerem o afastamento dos temas banais e do verso tradicional e demarcam espaço também na literatura que reflete o pluralismo da vida moderna, pressuposto básico da revolução modernista (BOSI, 1994, p. 434).

A forma se impõe na poesia condicionando sua produção, o corpo poético como veículo expressivo tem no formato do discurso um impositivo para a representação das ideias do artista. Para Brook (2000), a forma da escritura confere o tom e o ritmo, assim como a modulação da voz determina a declamação, a poesia aproxima-se do teatro quando este a “corporifica”. O homem cujo comportamento exterior é amarrado a regras sociais tem no espaço do teatro e na fluidez da palavra que a poesia impõe uma oportunidade de libertação.

Durante séculos, a fala não-realista tem sido universalmente aceita, plateias dos tipos mais variados engoliram a convenção de que palavras podem fazer as coisas mais estranhas. Num monólogo, por exemplo, um homem permanece parado, mas suas ideias podem dançar onde quiserem. (BROOK, 2000, p. 29).

A mágica que se processa no espaço poético determina a concretude das formas, cores e sons que ainda não foram limitados nem categorizados pela razão. O poema é uma construção que se estrutura na forma, na semântica e na fonética, passeia pelas metáforas,

pelas paisagens, pelos lugares e pela experiência vivida. Ferreira Gullar é um artista cuja vida pulsa em seus escritos. O tecido de sua obra é trançado pelo imaginário fluido de sua cidade natal, São Luís do Maranhão, pelas memórias de infância, pelo experimentalismo mais radical e pelo pouso firme dos pés no chão quando busca o realismo e o engajamento político para compor sua personalidade poética e definir sua trajetória. Alfredo Bosi aponta nele uma tensão psíquico-ideológica que nem sempre se resolve na estrutura formal. “O poeta tende a deixar de lado a palavra por si mesma e utilizar códigos modernos organicamente atrelados à estrutura do verso” (BOSI, 1994, p. 524).

A poesia moderna rompe com os limites estabelecidos pela linguagem puramente verbal, ela extravasa e escorre, não cabe no discurso. Conduz a novas formas de olhar, ler e sentir. Tem na forma e no espaço – suporte, papel, tela, ou qualquer outra superfície que onde ela, a poesia possa se revelar – seu ambiente, seu cúmplice, seu alicerce. Portanto verbo, forma, espaço e imagem são indissociáveis.

A contradição entre a “objectualidade material” da poesia gráfica concreta e a objetividade temática, foram para Gullar um desafio, somente superado quando encontrou uma linguagem capaz de unir objetividade e subjetividade ou quando “a alma consegue objetivar-se na mesma mediada em que a história consegue subjetivar-se entre os ritmos e as figuras de linguagem” (BOSI, 2004, p. 10).

A revolução da forma na criação estética

A essência da modernidade literária brasileira está na ruptura, no revelar-se do processo, na crítica à própria linguagem, contestando o *status quo* social no qual está inserida e deixando de lado o aspecto meramente formalista que marcou as gerações de 22, 30 e 45. “A literatura se pensa e se critica”, a poesia incorpora a metalinguagem, num tom reflexivo considerando, também, as questões estéticas que perpassam as criações literárias (LAFETÁ, 2000, p. 37).

É na crítica ao fazer poético engessado pela forma discursiva tradicional, que a linguagem moderna subverte o lugar do discurso. A língua, esta mesma que aprisiona, vê na modernidade formal uma possibilidade de libertação.

A *Revista brasileira de poesia* publicou, em 1956, uma conferência de João Cabral de Melo Neto cujo tema abordava os vários aspectos do fazer poético na modernidade. O poeta moderno alia inspiração e trabalho para encontrar a melhor forma de comunicação com o leitor. A espontaneidade ganha novo sentido e se identifica com a realidade. O ato

criador preserva sua individualidade, entretanto sua identificação com o coletivo se traduz em uma linguagem que permite que as fronteiras artísticas se alarguem para além do mundo interior e secreto do artista (MELO NETO, 1956, apud, TELES, 2012, p. 545).

Gullar demonstra preferir a singularidade vertiginosa da descoberta e seus resultados imprevisíveis, a estagnação imposta pela padronização do discurso. Sem, com tudo, desprezar a reflexão literária e os questionamentos sobre o fazer artístico que sempre o acompanharam. Participou ativamente do cenário social e cultural do país, mesmo nos períodos de maior engajamento político nunca preteriu suas escolhas pessoais e jamais se afastou das preocupações estéticas (GULLAR, 2015, p. 58).

Nessa perspectiva, sua obra é pontuada pelo uso constante de recursos estilísticos metaliterários. Em sua poesia o “eu lírico” está invariavelmente preocupado com o fazer, com o processo construtivo, por meio do qual o poeta procurava resolver suas questões existenciais.

No livro *A luta corporal*, apesar de uma aparente desordem estilística e de uma linguagem cada vez mais fragmentada que culminou no inteligível poema *Roczeiral*, o poeta conduz o leitor pelo seu processo criativo, revela sua intenção e chama a aprofunda reflexão poética na medida em que compartilha não apenas o resultado, mas também o fazer poético. Em o poema *O abismo da verdura*, nota-se as reflexões do poeta sobre o ato de escrever, e até certa dificuldade diante dos entraves que a linguagem provoca. Ao mesmo tempo dá lugar a voz explicativa que revela o resultado de um árduo processo de escritura que brota dos recantos mais escondidos e profundos da alma do artista.

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.
(GULLAR, 2000, p. 41-42)

O trabalho artístico é o próprio poema, a escrita é tecida ponto a ponto, o trabalho é a soma do pior e do melhor do poeta, é sua fonte de criação e quanto mais avança e reflete sobre o próprio processo de criação, maior a riqueza poética e menos o poeta se aprisiona no “puro jogo de palavras” que pode, com efeito, reduzir as possibilidades de comunicação. (TELES, 2012, p. 540).

Uma das críticas de Gullar em relação ao concretismo e um dos principais pontos de divergência entre o grupo de artistas concretos cariocas e os paulistas estava no exacerbado racionalismo que estes defendiam. Para Gullar, o jogo de palavras que se desenvolve com base em estruturas matemáticas, segundo as leis de proximidade e semelhança, pode, em certa medida, minimizar toda a complexidade da criação artística limitando o discurso poético a “artifiosas composições “verbivocovisuais” e a jogos de palavra-puxa-palavra” (GULLAR, 2015, p. 51).

Segundo Mikhail Bakhtin, a forma espacial da palavra, ou seja, a disposição do texto, as estrofes, as figuras de linguagem, os recursos estilísticos, por si mesmos não teriam o poder de conferir à representação o tom emocional e expressivo de um objeto estético. Este para se configurar como tal deveria aglutinar a linguagem expressiva e artisticamente impressiva pensada para se relacionar com o mundo das coisas, o poeta cria a forma espacial exterior a partir do material verbal e a torna esteticamente significante (BAKHTIN, 1997, p. 110). A relação entre a forma e o conteúdo, tensão estética e conceitual que parece ter acompanhado Gullar até o fim, direciona o poema para além das limitações que a natureza da linguagem impõe, estando, desse modo, além da materialidade e da vontade do poeta.

Sua luta particular com a linguagem, a explosão ou implosão da palavra encontrou eco no concretismo, cujos princípios são constantemente retomados em novas formas que se refletem no seu fazer poético. Assim, a página em branco é, para ele, um espaço aberto à experimentação e a descoberta dessas possíveis relações, e pode ser vista como análoga ao “espaço vazio” do teatro de Peter Brook (2000). Para este autor, o espaço vazio no teatro, a ausência de cenário ou qualquer outro elemento que possa induzir o espectador sugere maior capacidade imaginativa e criativa, os processos mentais ficam livres para estabelecerem suas conexões, “a imaginação preenche os espaços vazios” (BROOK, 2000, p. 10).

O movimento poético de preencher esses espaços, a forma inusitada do poema, suas pausas, as palavras partidas, as entrelinhas, os silêncios e o ritmo 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. Visto desta maneira, Bosi (1994) destaca que para Gullar assim como para Maiakovski “não há poesia revolucionária sem forma revolucionária” (BOSI, 1994, p. 520), logo a questão estética forma–conteúdo lhe é tão cara.

Gullar considerava a relação entre a forma e o conteúdo uma das principais questões estéticas da poesia. Referia-se a questões dialéticas que envolviam o fazer poético e a experiência do leitor. A poesia chega ao leitor já formulada, representando uma experiência histórica e pessoal do poeta que se completa e se modifica quando encontra o leitor, portanto, se concebemos que “a forma resulta da elaboração da experiência não formulada ainda, então o conteúdo é o fator dinâmico de criação e transformação das formas” (GULLAR, 2015, p. 86). Gullar percorreu o caminho das vanguardas e reafirmou o conceito de que não há poesia que caiba em uma forma pronta, a forma nasceria com o poema, “nova e sem passado”, desse modo, a ideia de poesia se ampliou na mesma medida em que inovaram os poetas. Não há uma fórmula a seguir para se fazer poesia, é possível encontrar a imagem poética em inusitados meios, diferentes formas e com características não essencialmente poéticas.

Os poemas que compõe *A luta corporal* refletem a tentativa de buscar uma maneira revolucionária de expressão cuja máxima representação observa-se no poema “Roçzeiral”, entretanto, nem sempre tais experiências obtiveram o sucesso esperado. Segundo depoimento do próprio Gullar após a tentativa frustrada de encontrar a linguagem ideal se vê em uma encruzilhada, tinha criado algo sem forma, sem significado, sem expressão, algo que definitivamente não era poesia: “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)

Em “Roçzeiral” Gullar chega ao limite da expressão, a linguagem inteligível, desconexa e sem sentido embora nada signifique, transforma a estrutura do poema em um grito contra a obviedade fantasiosa do discurso.

Com um evidente viés concreto e experimentalista, em “Roçzeiral” o poeta refuta a universalidade do discurso e rejeita as formas pré-existentes. Em uma antecipação do que aconteceria logo a seguir e em resposta a crise pela qual passava sua poesia

aproximou duas linguagens – imagem e escrita – e promoveu o inovador diálogo entre ambas, que resultou na estética que daria um novo rumo à poesia brasileira.

Concretismo: a destruição subordinada a reconstrução

Sob os escombros da linguagem, vencendo o impulso destrutivo Gullar se reinventa e opta pela construção. A destruição da sintaxe na poesia concreta está subordinada à reconstrução baseada no racionalismo intelectual.

O Concretismo surge em meio à euforia desenvolvimentista do governo Juscelino Kubistchek, que traz o progresso e antecipa tendências. Os ventos da modernidade trazem a perspectiva de que descobertas científicas e tecnológicas poderiam superar o subdesenvolvimento do país. Esse entusiasmo atingiu, também, a vida literária com possibilidades de novas e melhores formas de comunicação. A esfera literária exigia uma renovação na linguagem e o concretismo buscando romper com as amarras tradicionais encontrou eco nos antigos modernistas. Os poetas concretos revisitaram os versos de Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto e apostaram na racionalidade e objetividade do discurso em detrimento da subjetividade hedonista da poesia do pós-guerra (CAMENIETZKI, 2006, p. 40).

São Paulo foi palco para o surgimento da poesia concreta, os artistas concretistas planejavam o futuro questionando o papel da arte enquanto linguagem na nova sociedade que se desenhava com o avanço do progresso. As ações construtivas, em um primeiro momento, se voltavam para as reias transformações de um passado Modernista nos esquemas estéticos de representação dominantes. A vanguarda construtiva brasileira procurou organizar os preceitos da arte moderna considerando aspectos sociais, culturais e ideológicos renegados no passado. Ronaldo Brito destaca que a “vertente construtiva da arte moderna foi a que mais se deteve na evolução da linguagem da arte”, pensando a arte enquanto produção social, autônoma e racional capaz de caracterizar a nova sociedade tecnológica (BRITO, 1999, p. 13).

A poesia concreta se voltou para a reformulação da linguagem a partir de sua própria sintaxe, rompendo com o raciocínio linear e lógico discursivo. O grupo concretista carioca, do qual Gullar fazia parte, se alinhava com as ideias de Mário Pedrosa, que entendia a arte como um fenômeno que compreendia uma multiplicidade de linguagens expressivas. O trio de artistas paulistas, Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari discutia novos caminhos para a criação poética, considerando questões sociais,

estéticas, filosóficas e culturais que se somavam ao espírito revolucionário convergindo para superação do verso. Dialogavam com a combinação de palavras da representação “verbivocovisual” em James Joyce, à disposição espacial do verso em Mallarmé e com os ideogramas e a “crítica sistematizadora”, em relação às vanguardas, de Ezra Pound (AGUILAR, 2005, p.70).

Entre afinidades e divergências Gullar se une ao grupo de artistas paulistas: os irmãos Campos e Pignatari para a exposição de arte concreta de 1957. A principal discordância entre o grupo e Gullar residia na forma objetiva e na excessiva racionalização com que aqueles encaravam a criação poética, que deveria seguir rigorosas normas pré-definidas e um planejamento, ou seja, a forma precedia o conteúdo. Ao passo que Gullar acreditava na poesia como produto de uma experiência intuitiva que estaria para além da razão e da objetividade, a forma, portanto seria o resultado final desta experiência (GULLAR, 1997, p. 134).

Para o grupo de artistas cariocas, influenciados por Mário Pedrosa, a arte não deveria ser encarada como uma atividade gratuita, apartada da história ou mesmo um singular produto do espírito iluminado de algum artista sem conexão alguma com os problemas da realidade que o cercava. Ao contrário seria o resultado da relação dialógica do sujeito com o seu tempo e sua cultura (GULLAR, 1957, apud SILVA; MONTEIRO, 2015, p. 71-72).

Portanto a arte concreta, como outros tantos movimentos artísticos, trabalha na esfera do simbólico, elaborando questões que não podem ser definidas de modo racional, posto que a realidade é sensorial e está conectada a um tempo cultural.

Assim quando o artista utiliza-se de um objeto, este se liberta da condição que ocupava no universo real e se transfigura em símbolo. A arte concreta abandona os “velhos símbolos” associados ao universo real e admite, enquanto “arte nova”, a possibilidade uma linguagem visual que traduza a contemporaneidade.

Na esfera literária, a poesia concreta agregou elementos gráficos, tipologias diversas, variedade de suportes, outros idiomas somados a recursos inovadores de outras artes e acompanhou o desenvolvimento tecnológico que proporcionou o surgimento de uma nova linguagem para a poesia moderna. Beth Brait, em *Literatura comentada* resume os princípios da poesia concreta:

a unidade deixa de ser o verso e passa a ser a palavra; a palavra é manifestada em três dimensões simultaneamente: verbal (aspecto sintático e semântico),

vocal (aspecto sonoro) e visual (aspecto gráfico); a palavra liberta-se da distribuição linear da linguagem verbal e aproxima-se da do imediatismo da comunicação visual; o espaço do papel passa a integrar o significado do poema (BRAIT, 1988, p. 13).

A principal questão para os concretistas era como substituir a linearidade discursiva do verso tradicional por uma forma que sintetizasse a ideia e traduzisse a modernidade. A poesia concreta não se faz no nível do tema, mas no da própria estrutura verbo-visual. A estrutura frásica é substituída por estruturas nominais espaciais que podem se organizar livremente no espaço.

A nova linguagem poética, em seus aspectos formais, sublima os conceitos tradicionais da poesia na medida em que anula o discurso, utiliza o suporte como parte da poética, espacializa e multiplica os significados do verbo e trabalha no nível do simbólico.

Esse universo simbólico se traduz na poesia concreta na medida em que o fazer poético se transforma em um jogo elaborado de manipulação de signos, que ao mesmo tempo em que reflete a modernidade exige um leitor conectado e atento ao novo. Dessa forma a poesia assume seu posto enquanto vanguarda literária, porém, na mesma medida admite seu caráter elitista e excludente (LAFETÁ, 2004, p. 456).

Sendo assim a incursão necessária pelo experimentalismo concreto é tecida com base em sólidos planos de ação, manifestos e teorias que consideravam, sobretudo, o protagonismo do leitor na decodificação e compreensão da nova poesia.

Entendendo que o verso metrificado e a rima condicionavam sua expressão, Gullar se entrega de corpo e alma nesta nova empreitada poética. Em um momento em que os poetas da geração de 45 – entre outros, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Domingos Carvalho da Silva, José Paulo Moreira da Fonseca, Geir Campos, Mauro Motta, Lêdo Ivo e João Cabral de Melo Neto – se voltavam para o verso clássico, Gullar segue o verso livre e a ausência de regras. “Como um modernista que chegou com trinta anos de atraso” (GULLAR, 1997/1998, p. 132). Sem, contudo repetir os mesmos erros daqueles, que na busca por uma nova estruturação verbal para sua linguagem poética acabam por resgatar formas clássicas de antes do modernismo.

Gullar traz em sua bagagem experimentos que remontam aos poemas de *A luta corporal*, onde a espacialização do verso, o suporte e a sonoridade das palavras, foram fundamentais para a renovação linguística da poesia concreta.

Movimento que teve início nas artes plásticas, o Concretismo 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.

Passados dois anos do início oficial do concretismo no Brasil – marcado pela *I Exposição de arte concreta* em 1956 e 1957, respectivamente em São Paulo e no Rio de Janeiro – Ferreira Gullar, Amilcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis rompem com os concretistas de São Paulo. E em uma exposição no Museu de Arte Moderna do Rio (MAM), assinalaram a sua oposição à arte concreta, lançaram um manifesto que explicava o novo movimento ao qual chamaram de “arte neoconcreta” ou “neoconcretismo” (GULLAR, 1959, apud, SILVA; MONTEIRO, 2015, p. 235).

É certo que renovar a linguagem era objetivo de todos, entretanto a modernidade experimenta uma atmosfera saturada de consciências críticas e polêmicas que se extremam por um lado em inflamadas abordagens filosóficas e por outro caem na impessoalidade tecnológica da ânsia pelo novo. Esse insensato universo de dualidades e extremos marca os tempos modernos e não é surpresa que as poéticas contemporâneas reflitam essas contradições (BOSI, 1994, p. 489).

Entretanto as divergências na maneira de entender as fronteiras entre a poesia e a não poesia, não afastaram Gullar dos elaborados experimentos concretistas os quais foram fundamentais para o abandono da linguagem tradicional, a libertação das amarras formais e o encontro com o novo verso.

A contradição forma - conteúdo

Para Gullar a relação forma-conteúdo é contraditória. A forma resulta de um processo ainda não formulado e o conteúdo é dinâmico, portanto interfere na criação e na transformação das formas. Entretanto há de se pensar o poeta como um ser preso a conceitos e o nível de sua expressão terá a medida da liberdade que for capaz de alcançar, assim chegará a melhor forma possível superando os conceitos de “feio” ou “belo”, “acadêmico” ou “original”. Essa relação dialógica permite que o poeta mantenha o vínculo necessário entre o conceito e fórmula de expressão nova, que só é nova por causa do conceito pré-existente (GULLAR, 2015, p. 87).

Seguindo essa lógica, Bosi afirma que o poema se estrutura por meio de jogos semânticos entre palavras, contudo não prescinde do conteúdo. O poeta, portanto, deve ser um alquimista da forma, vencer a “expressão intimista” que elitiza e proporcionar ao

leitor a melhor experiência estética. As formas precisam ser decodificadas considerando todo um contexto cultural, moral, político e estético, as poéticas devem prezar o “processo global de criação-transmissão-recepção do texto” (BOSI, 1994, p. 520).

A radicalização na linguagem que se observa no concretismo e neoconcretismo questiona os rumos tomados pela geração de 45, que se afastou dos debates ideológicos que marcaram as vanguardas. Entretanto o cuidado quanto à construção formal do poema aliado a inventividade promove uma volta à modernidade.

As tensões subjetivas dão lugar ao poema que se constrói no compasso do progresso, se estrutura na materialidade da cidade grande e aproxima a literatura das outras artes visuais e da arquitetura, ícone da tradição modernista. A poesia concreta, em uma estratégia vanguardista de “deslocamento” se integra ao cotidiano absorvendo postulados das artes aplicadas que, até então, eram estranhos à linguagem literária (AGUILAR, 2005, p. 74).

A revista *ad – arquitetura & decoração* publicara em 1956 um ensaio de Décio Pignatari, intitulado “Arte Concreta: Objeto e Objetivo”, no qual legitimava a aplicação do design à linguagem da poesia concreta, associando elementos da semiótica, cibernética, teorias da informação e da comunicação. “As relações óticas prevalecem, então, sobre as discursivas” (AGUILAR, 2005, p. 77). Tais postulados tenderam a afastar o concretismo do campo expressivo da poesia que passou a adotar a forma e a funcionalidade inerentes ao design, sem com isso usufruir da mesma posição privilegiada que a arquitetura e as artes visuais.

Alguns poetas concretos, entre eles o próprio Décio Pignatari realizaram trabalhos diretamente ligados à publicidade: criação de logotipos, peças publicitárias e embalagens. Tais experiências de entrelaçamento da linguagem poética ao design acabaram mais por esvaziar a finalidade difusa e abstrata da poesia do que integrá-la a vida cotidiana. Estava posto, portanto o desafio para a nova poesia, superar as formas herdadas da linguagem tradicional e consolidar no *corpus* poético as experiências estéticas e ideológicas impostas pela modernidade. O dogma do formalismo, portanto, exacerba a característica marcante dos concretos: que é um apreço excessivo pela técnica e procedimentos desconectados de preocupações sociais e expressivas.

A paisagem tecnológica moderna, em pleno crescimento, repercute nas posturas artísticas das vanguardas e em sua aposta em inserir-se e incidir nessa realidade tecnológica que se apresenta a eles. Daí que os poetas concretos recusem o sublime do neoclassicismo e o substituam pela linguagem de um

mundo tecnificado, em que a poesia também quer ter seu lugar (AGUILLAR, 2005, p. 180).

A forma, portanto, condiciona o discurso, determina aquilo que se quer dizer. Para escapar das amarras formais, Gullar agregava a práticas modernistas de trinta anos atrás, conceitos elaborados e colhidos de suas leituras, do contexto vivido em sua cidade natal e de novos conceitos incorporados pelo presente.

Para Roland Barthes, a literatura detém o poder de burlar a ditadura da língua, que limita, cerceia e oprime a expressão e impõe seu estatuto de poder sobre o pensamento. E o exercício da escritura é o mote que traz consigo a possibilidade de manipular palavras para exprimir a coisa imaginada, pensada ou idealizada (BARTHES 2004, p. 20).

Este mesmo exercício do fazer que se observa na obra de Gullar é a tentativa de romper os grilhões estilísticos e a obviedade do discurso. O poeta constrói e elabora sua poética utilizando, o mesmo “deslocamento barthesiano” (o lugar inesperado). Que faz do formalismo inusitado um meio para promover a anarquia da língua, através da qual o discurso se liberta das amarras da expressão linguística (BARTHES, 2004, p. 27).

A poesia concreta joga com as palavras, com a sonoridade, com a forma, com espaços e com os silêncios, desconstrói a linguagem ao invés de destruí-la e incorpora práticas semióticas que resgatam aquilo que não cabe no discurso.

O discurso não se apoia única e exclusivamente na língua como meio de expressão. A complexidade da comunicação humana é produto de uma intrincada e diversificada rede de linguagens verbais e não verbais. “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” (SANTAELLA, 2007, p. 2).

Não obstante toda e qualquer atividade, produção cultural ou social humana é antes de tudo uma produção de linguagem das mais variadas possíveis com a intenção de produzir significados. A poesia quando se avizinha da música e das linguagens plásticas, adquire um espectro universalizante e certa autonomia alargando 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.

Para o linguista russo Roman Jakobson, 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. Assim, na poesia predominam as relações formais e na prosa as conceituais (JAKOBSON, 1969, p.72).

Em suas experiências mais ortodoxas na arte concreta Gullar substitui a sintaxe verbal por uma sintaxe meramente visual ou “poema sem discurso”. Nos quais explorava recursos semânticos e fonéticos estruturados espacialmente para a formação de cenas ou quadros de sons, articulações gramaticais e ritmos que iriam definir o objeto estético, que no caso da poesia tem sua forma espacial representada pelas palavras estruturadas em função de suas qualidades “verbivocovisuais” (GULLAR, 2015, p. 42).

No exemplo a seguir, de maneira despreziosa, a poesia emerge nas formas livres e orgânicas da tipologia cursiva. O poema *Girassol* descreve um movimento em espiral no sentido anti-horário e deve ser lido a partir do centro. As palavras “gira, girassol e girafa” interagem foneticamente e as palavras “sol, farol e girassol” compartilham o mesmo valor semântico. Estas, de fato, giram ou fazem girar uma imagem. O poema tem luz, cor, sabor e sonoridade que se traduzem na imagem do “farol, do girassol e do faro da girafa.” A relação metafórica remete a forma longilínea do “farol – girafa – girassol” e determina o significado das palavras soltas.



(GULLAR, 2015, p. 42)

Em suas experiências concretas, Gullar subverte o *status quo* da linguagem, na medida em que contesta a maneira usual da língua, descobre seu ritmo interior, suas pausas e seus silêncios.

A despeito de suas experimentações concretas, Gullar parecia não querer compartilhar os princípios construtivos, racionais e objetivos que nortearam o Concretismo. Em tese ambos os grupos de artistas, tanto os paulistas quanto os cariocas, do qual Gullar fazia parte, tinham o mesmo objetivo, o de abandonar as formas

tradicionais do discurso. Entretanto ele não concebia a poesia, alheia à subjetividade e a intuição. O nexos de sua escrita estaria sempre ligado a experiências vividas, emoções experimentadas, ao tempo passado e as circunstâncias presentes.

Outrossim, Gullar segue buscando uma linguagem que nascesse com o poema. E tem a poesia concreta como uma necessidade de radicalização diante da encruzilhada limitadora imposta pelo formalismo da poesia moderna de finais do século XIX e início do XX. A poesia concreta foi, pois o derradeiro surto desse formalismo que nasceu com a vanguarda de Mallarmé, Apollinaire e Kurt Schwitters (GULLAR, 1997/98, p. 135).

O primeiro poema notadamente concreto de Gullar foi “O Formigueiro”, apresentado na Exposição Nacional de Arte Concreta. Nascia da palavra formiga, que se fragmentava em letras soltas para logo se reintegrar em nova forma e em outras palavras até chegar à frase em torno da qual se estrutura o núcleo do poema: “a formiga trabalha na treva cega traça o mapa do ouro forno maldita urbe”. O poema se desenrola com um jogo de palavras que escapam do núcleo uma a uma e se posicionam no espaço levando em conta a relação visual com a palavra que a precede ou sucede (GULLAR, 2015, p. 2).

Curiosamente este poema foi rechaçado pelos concretistas paulistas, visto que não se enquadrava em sua concepção de um poema concreto, que deveria privilegiar o mecanismo fonético-visual e a comunicação imediata da linguagem publicitária.

De acordo com os pressupostos ortodoxos defendidos pelo grupo paulista, o poema estava mesmo aquém de merecer a epígrafe concreta, entretanto o poeta se mantém fiel as suas convicções de que a forma da poesia e a busca por uma nova linguagem não prescindiam das relações ricas e complexas da realidade com seu mundo interior.

O que se observa neste poema é o mesmo enfrentamento com a sintaxe discursiva presente em *A luta corporal*. A engenhosidade da forma resgata a simplicidade do discurso poético. A abstração discursiva é expressa em seu grau máximo pela analogia entre letras e formigas. As palavras tecidas no núcleo do discurso adquirem autonomia, embora conservem sua carga semântica, ganham novos contornos formais que rompem com a linearidade discursiva sem com isso cair no esvaziamento arbitrário e fortuito das palavras soltas.

Logo, o núcleo que sugere o nexos poético parte de “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).

Embora imerso na radicalização dos experimentos vanguardistas, mais uma vez o poeta revela o tecido do qual é feita sua obra – de memórias, do tempo, do passado em São Luiz, do presente que amplia e alarga seus horizontes provincianos e de seus profundos conhecimentos teóricos e críticos sobre arte e poesia. Suas escolhas não caem de modo algum no vazio, ao contrário, sugerem toda a complexidade do fenômeno artístico que não poderia ser reduzido a exatas equações matemáticas e experiências perceptivas que levavam a uma racionalização cada vez maior da poesia.

Das experiências concretas de Gullar surge o livro-poema e na sequência o livro - objeto (ou poemas espaciais). Para ele a interação, quase que de forma lúdica, do espectador com a obra que se inaugurou na arte a partir da criação dos livros-poema foram uma influência efetiva no desenvolvimento do neoconcretismo e da arte contemporânea brasileira.

A radicalização destes experimentos foi fundamental para os desdobramentos que originaram o neoconcretismo. O livro-poema não é um livro com um corte especial, é um “livro” onde a página é parte integrante da estrutura visual e semântica do poema. Palavra e página formam uma unidade indissolúvel, é a poesia lúdica e manuseável – “o livro é o poema, o poema é o livro” (GULLAR, 2007, p. 3).

A despeito de sua breve existência, a experiência neoconcreta foi fundamental para o alargamento das fronteiras da arte contemporânea brasileira. Agregou a temporalidade e a subjetividade à escalada “verbivocovisual” da poesia concreta e libertou a arte do isolamento, inaugurando uma nova relação entre espectador e obra.

Lygia Clark materializou este conceito de interação, tempo e subjetividade em sua obra os *Bichos* – planos articuláveis por meio de dobradiças, e assim reestabeleceu a relação “entre o artista e o sujeito.” Gullar, por sua vez, traduziu tal relação no *Manifesto Neoconcreto*, onde ressignificou a obra de arte no espaço e no tempo através de sua teoria do não-objeto, que libertava definitivamente a obra de arte do espaço pictórico do plano (PEDROSA, 1967, p. 163-168, apud, ARANTES, 2004, p. 362).

Gullar em alguns artigos publicados no *SDJB*, explica, propõe reflexões e argumenta sobre o neoconcretismo. Em dois desses artigos explica a teoria do não-objeto, seu entendimento seria a chave e o princípio da nova expressão artística que despontava na cena cultural brasileira. Explica que o *não-objeto* na poesia seria o mesmo que encontrar um “lugar” para a palavra.

É que a palavra ou está na frase – onde perde sua individualidade – ou no dicionário, onde se encontra sozinha e mutilada, pois é dada como mera denotação. *O não-objeto verbal é o antidicionário*: o lugar onde a palavra isolada irradia toda sua carga. Os elementos visuais que se casam a ela tem a função de explicitar, intensificar, concretizar a multivocidade que a palavra encerra (GULLAR, 1960, apud, SILVA; MONTEIRO, 2015, p.170).

A experiência neoconcreta tem em Ferreira Gullar ator e espectador do movimento, na medida em que foi teórico e artista ao mesmo tempo percebeu naquele experimentalismo a oportunidade de solucionar inquietações que o acompanhavam desde a publicação de seu livro *A luta corporal*. Neste já era evidente a sua preocupação com a organização espacial e com a utilização das páginas em branco que faziam parte da estrutura do poema, ou seja, forma e conteúdo aparecem como elementos indissociáveis e estabelecem uma relação dialética. O poema não pode ser apresentado de outro modo com o perigo perder toda sua informação estética, é enfim uma poesia para ler, ver e sentir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILLAR, G. Poesia Concreta Brasileira: – As vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: EDUSP, 2005.
- BAKHTIN, M. Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARTHES, R. Aula. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- BARTHES, R. O Prazer do Texto. São Paulo: Cultrix, 1978.
- 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.
- BRAIT, B. Ferreira Gullar: Seleção de textos, notas, estudos biográficos, históricos e críticos. 2. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- BROOK, P. A Porta Aberta. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000
- CAMENIETZKI, E. Poesia e Política: A trajetória de Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Revan, 2003.
- 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.
- GULLAR, F. Etapas da arte contemporânea. Rio de Janeiro: Revan, 1999.
- GULLAR, F. Autobiografia poética e outros textos. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- GULLAR, F. O Formigueiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- GULLAR, F. Experiência neoconcreta. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- GULLAR, F. Testemunho. Revista da USP, São Paulo, p. 129-135, 1997/98.
- GULLAR, F. Toda poesia. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- GULLAR, F.. Diálogo sobre o não-objeto. In: SILVA, R.; MONTEIRO, B. (Org.). Antologia crítica: suplemento dominical do Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: Contracapa, 2015.
- JAKOBSON, R. Linguística e comunicação. São Paulo: Cultrix, 1969.

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.
OTÍLIA, A. Mário Pedrosa: Itinerário crítico. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
PEDROSA, M. Da dissolução do objeto ao vanguardismo brasileiro. In: OTÍLIA, A.
(Org.). Acadêmicos e modernos - textos escolhidos III. São Paulo: EDUSP, 2004.
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.
SANTAELLA, L. O que é semiótica, São Paulo: Brasiliense, 2007.

Enviado em: 21/11/2017

Aceito em: 17/03/2018