

Ferreira Gullar: poesia e artes visuais

Marcelo Mari

*Faculdade de Artes Visuais/
Universidade Federal de Goiás*

Resumo:

A confluência entre poesia e crítica de arte, ou entre poesia e artes visuais, foi um fenômeno único na história da arte brasileira, no qual Ferreira Gullar participou ativamente. Sua trajetória encontra, a partir do livro-poema, a possibilidade de introdução do tempo como diferencial de expressão da experiência vivida, do elemento existencial no concretismo carioca, cujo resultado seria a construção de poemas espaciais e do poema enterrado com Hélio Oiticica.

Palavras-chave:

Ferreira Gullar; Neoconcretismo; Não-objeto; Livro-poema; Poema Enterrado.

Abstract:

The conflux between poetry and art criticism, or poetry and visual arts, was an unique phenomenon in brazilian art history in which Ferreira Gullar participated actively. His work finds, with "Livro-poema", a possibility of introducing time as differential to express the living experience from the existential element in Rio de Janeiro's Concretism whose result would be the construction of spatial poems and the poem buried with Hélio Oiticica.

Keywords:

Ferreira Gullar; Neoconcretism; Non-object; Livro-poema; Poem Buried

Ferreira Gullar: poesia e artes visuais

Quando fala de sua poesia, Gullar elucida seu posicionamento diante do mundo, o que nos permite uma aproximação dela com sua crítica de arte, unidas que são pelo mesmo *leitmotiv* ¹:

“Eu nunca fiz poesia a partir de poesia. Eu sempre fiz poesia a partir da vida, a partir da experiência. Portanto, quando eu digo “buscar a forma” eu estou dizendo buscar o “modo de expressar” alguma coisa. Por exemplo, quando eu me despi da forma literária clássica - vamos dizer assim - na verdade eu me libertei de toda uma literatura, de toda uma “simbolização do mundo”, que era aquela linguagem. Um dia eu passava na frente de uma janela, à tarde, numa rua de São Luís, e olhei em cima da mesa umas peras, umas frutas, num prato, naquela sala vazia. O sol forte, queimando São Luís, e aquelas peras ali... Então, longe da “definição literária”, segundo a qual aquilo não tinha nada a ver ou não cabia na literatura (mas, ali, a formulação é a mais imediata possível, é quase descritiva), eu escrevi: “As peras, no prato,/ apodrecem/ o relógio, sobre elas,/ mede a sua morte?” A partir daí o poema vai se desenvolvendo como uma indagação em torno da própria realidade, de uma coisa que eu acabava de descobrir ali. Logo, nunca é formal, no sentido de que eu esteja atrás da “forma nova”, não. Eu quero descobrir a forma que me permita dizer a vida, que possa dizer a minha experiência vivida”

Poesia e crítica de arte confluíram na atividade de Ferreira Gullar, marcando o modo como ele vivenciou, em sua experiência particular, os impasses das artes na década de cinquenta e sessenta². Longe da crítica impressionista ou da crítica de literatos, Gullar conheceu o *métier* da crítica de arte e nele se forjou, sabendo lidar de modo adequado com as dificuldades próprias de um discurso muita vez somente laudatório. Passo a passo,

aprendeu e soube “analisar a gramática e a visualidade da pintura”³, requisitos essenciais ao exercício da crítica.

Em geral, seus artigos sobre arte não caem nas armadilhas de um discurso preciosista ou hermético, mas primam pelo caráter direto, simples e compreensível, atingindo sempre os pontos principais no desvelamento da obra. Tendo dominado, como poucos, os elementos essenciais da crítica, ele sabe exercer o seu ofício: estuda as relações de cor nos quadros, isto é, os efeitos cromáticos na junção das cores em uma composição, “na reação de uma área de cor sobre a outra”⁴, o traço e suas qualidades expressivas e configuradoras, a estrutura da composição no espaço pictórico para daí ir ao encontro do significado da obra.

A confluência entre poesia e crítica de arte, ou entre poesia e artes visuais, foi um fenômeno único na história da arte brasileira, no qual Ferreira Gullar participou ativamente: “Não dá para entender direito o movimento neoconcreto se não se leva em conta o que foi por ele realizado no âmbito da poesia. E isso, quando mais não seja, porque a poesia neoconcreta extrapola os limites da linguagem verbal para invadir o terreno das artes plásticas”⁵. Sendo assim, através do conjunto de características que constituem a elaboração poética de Ferreira Gullar, temos acesso à sua concepção particular atribuída às artes em geral, durante o período de formação e desenvolvimento do concretismo e do neoconcretismo.

Nesse período, são características principais do poema: a autonomia, a crença na especificidade do conhecimento artístico, a afirmação da preponderância da linguagem visual em relação à linguagem verbal. Assim, tanto a poesia quanto as artes visuais seriam um modo particular e privilegiado de conhecimento do mundo. Um mundo que somente elas podem expressar segundo seus meios - e o mesmo vale para a crítica - conforme comenta Gullar: “De minha parte, (...) estava preocupado (...) com aquele problema que alimentara toda “A Luta Corporal”, como tornar a poesia necessária, senão fazendo-a veículo de uma realidade primeira que só se dá através dela?”⁶.

Salvaguardar a autonomia do objeto artístico, esta será a preocupação de Gullar, na qual poeta e crítico convergiram, na década de cinquenta e início de sessenta. Essa convergência deve-se em grande parte, como dissemos, à tendência visual da poesia concreta - à qual se ligou por um curto período de

tempo – e, em parte, ao seu próprio processo de pesquisa individual da poesia em busca do melhor modo de expressar sua experiência vivida; por conseguinte, sua poética e sua crítica confluíram em um momento decisivo da arte brasileira. Em Gullar, será útil o estudo de suas pesquisas no campo da poesia para entendermos sua influência nas artes visuais, no momento em que a crítica serve de ferramenta introdutória e elucidativa das propostas de vanguarda literária e plástica, que se remetem uma à outra.

De fato, seus artigos sobre poesia servirão de base, em um momento seguinte, para uma tomada de posição coletiva de artistas e poetas do Rio de Janeiro, fazendo frente ao grupo de São Paulo. Entre esses artigos, o primeiro a marcar a cisão entre paulistas e cariocas foi: “Poesia concreta: experiência intuitiva”⁷. Ali, Gullar e seus companheiros discorrem sobre a diferença fundamental de sua concepção poética, ao valorizarem na elaboração poética carioca a produção de formas significativas, de expressões ligadas à experiência vivida, em suma, a subjetividade. Porém, a subjetividade não se confunde, aqui, com a falta de controle da experiência poética, mas indica o valor da distinção entre “objetividade criativa” e “objetividade científica”⁸. Ao contrário da poesia paulista, que levada por um equívoco cientificista supôs “que a atualização da linguagem está na sua formalização”⁹, a poesia concreta carioca enfatizava “a experiência cotidiana – afetiva, intuitiva – a fim de que (o poema) não se torne mera *ilustração*, no campo da linguagem, de leis científicas catalogadas.”¹⁰

Tendo em vista, os limites impostos pelo dogmatismo concreto paulista - com sua produção de esquemas visuais e sua tentativa de formalização do poema em correlação estreita com os modos de notação da lógica simbólica e da física-matemática -, os poetas cariocas, e Ferreira Gullar em particular, tentaram superar o impasse inventivo a que chegara a poesia e também a pintura concreta. A mera transposição de esquemas visuais para o livro ou para a tela revelava pouco comprometimento com a transformação do caráter unidirecional da linguagem. Essa se alteraria somente por um novo conceito de poesia, que levasse adiante a iniciativa do concretismo até as últimas conseqüências, superando a estrutura poética convencional – a forma tradicional de se ler um poema. Gullar comenta¹¹:

“O salto da poesia neoconcreta se dá exatamente quando se procurou superar a problemática ótico-mecanicista: os neoconcretos encararam o espaço em branco da página como o avesso da linguagem, isto é, como silêncio, e consideraram que a utilização do reverso das páginas, cortadas em tamanhos e formas diferentes, permitiria criar o poema como forma visual e ao mesmo tempo possibilitaria a participação mais efetiva do leitor na formação dele: isto é, o passar das páginas seria um ato de construção do poema cuja forma final nasceria dessa ação do leitor, pela acumulação gradativa das palavras: daí, nasce o livro-poema.”

O “Livro-poema”, 1959, constitui-se como o primeiro resultado desse esforço inventivo em superar o impasse concretista na poesia. A partir dele, surge uma série de experimentações na poesia e também nas artes visuais, que Ferreira Gullar como poeta e como crítico tentou formular e apontar suas conseqüências para o novo patamar das pesquisas poéticas e artísticas no Brasil e no mundo. Dessa forma, houve uma influência mútua entre artistas e poetas do neoconcretismo, conforme atesta Gullar¹²:

“A obra dos poetas neoconcretos não estava desligada da dos artistas plásticos do grupo, uma vez que se influenciavam mutuamente. Por exemplo, se a utilização de placas brancas nos poemas espaciais decorre, em parte, da pintura, a idéia de “esculturas manuseáveis” se inspira nesses poemas, nos quais o manuseio não é mais que uma extensão da ação do leitor de poesia: o manuseio do livro que, no livro-poema, ganhara um novo sentido. Uma análise mais detida revelaria possivelmente outros pontos de contato entre essas duas áreas do movimento neoconcreto.”

De maneira geral, tanto os poemas espaciais quanto o livro-poema eram resultado da conformação entre o suporte (placas ou páginas) e a palavra que visava produzir uma totalidade formal. Fugia-se dos esquemas visuais ou da falta de transcendência do poema para lidar com o elemento material – a página ou a placa de madeira - como parte indissociável na

produção do sentido da palavra: “a página é pausa, duração, silêncio. Um silêncio verbal. Cortando-a, justapondo-a, procuro tornar audível o lado mudo da linguagem, o seu avesso”¹³. Palavra e seu avesso – o silêncio - se unem nos poemas de Gullar, ou como nos explica Theon Spanudis, a espacialização do poema indica a relação entre a palavra e o silêncio - ou espaço da página - que formam uma expressão única.

Diz Theon Spanudis¹⁴:

“A espacialização decorre da própria rítmica ou pulsação, não do verso, uma vez que este foi abandonado, mas da vivência poética mesma. É a própria tempórica da vivência poética que se substancializa em espaço vivo (...). De certo modo podemos dizer que o poema não é simplesmente composto dentro do espaço gráfico aproveitando-se do mesmo para finalidades ópticas-estetizantes, ou hierarquizantes, mas que o espaço gráfico da página (ou o espaço e a forma da placa) é composto, criado, dentro do poema e pelo poema, saindo com isto do seu papel neutro ou passivo, e tornando-se espaço vivo. (...) Gullar com este seu passo libertou a poesia espacial do impasse criado pelos árdios imitadores da pintura abstrata”

Se a espacialização do poema indicava a integração entre palavra e silêncio em uma expressão única, o tempo foi elemento essencial de diferenciação entre concretismo e neoconcretismo, como disse Mário Pedrosa, ao se referir às experimentações de Lygia Clark: “se se liquidava o espaço pictórico do plano, criava-se uma coisa, um “objeto” ou “neo-objeto”, ou “objeto artificial” (no domínio das teorizações estruturais) ou o “não-objeto”, se ficarmos com a prata da casa na teoria então exposta com muita inteligência por Ferreira Gullar, ou na concepção do neoconcretismo cuja intuição fundamental esteve na descoberta do tempo, no esforço formidável do concretismo de definir o espaço ou o conceito espacial simultâneo de nossa época.”¹⁵.

O tempo foi introduzido pela primeira vez por Gullar em seu livro-poema. Tratava-se de uma alteração na relação passiva entre o leitor e o veículo material do poema (página), que visava não apenas inserir movimento na

apreciação do poema, mas também emprestar transcendência à palavra, através da pausa e do silêncio possibilitado pela página. Assim, o leitor era obrigado a manusear as páginas para ler o poema, por essa sua ação participativa, ele tinha acesso ao poema integralmente¹⁶. Os poemas espaciais ou não-objetos serão o desdobramento do livro-poema em suas qualidades essenciais: a relação entre palavra e silêncio, a espacialização do poema para dele surgir uma totalidade de forma; a introdução do tempo e da noção de participação na poesia. Esses poemas, construídos com placas de madeira triangulares ou quadráticas formando caixas pintadas, evidenciam a aproximação com as experiências plásticas onde o recurso à linguagem verbal torna-se rarefeito. Gullar depura o poema radicalmente, até surgir o poema de uma palavra só, ou o poema com apenas um sinal de interrogação.

Mais tarde, Pedrosa comentou a importância dessas experiências poéticas de Gullar para as artes visuais: “É sempre uma tendência de todos nós andarmos a procurar precedentes e antecedentes às manifestações e movimentos artísticos mais atuais ou recentes. (...) Tais reflexões me vinham a propósito (...) à ‘descoberta’ ou uso de ‘caixas’ ou de ‘continentes’ em substituição do quadro na pintura. (Cronologicamente, creio que Ferreira Gullar foi o primeiro a conceber um invólucro, um cubo para a palavra, poesia, quando criou a teoria do ‘não-objeto’”.¹⁷

Ao final de seu vínculo com o neoconcretismo, Gullar produz o “Poema Enterrado”, “o primeiro poema com endereço” na literatura brasileira. Esse poema foi concebido à maneira das experiências ambientais que serão desenvolvidas posteriormente nas artes visuais brasileiras, e significou a passagem completa da palavra ao gesto, pois o leitor-participante descia uma escadaria, entrava em uma sala no porão da casa de Hélio Oiticica e, depois de levantar um cubo vermelho no centro da sala, encontrava um cubo verde menor; sob esse cubo verde, o participante encontrava um cubo branco ainda menor, na parte debaixo do qual estava escrita a palavra: “rejuvenesça”.

Notas:

¹ Entrevista com Ferreira Gullar publicada no **Jornal de Poesia**, s.l., p. 03, s.d.

² Não podemos deixar de ver sua crítica como comprometida, à maneira propugnada por Baudelaire. O crítico nunca foi neutro, deixou-se contaminar pela preferência apaixonada de tais e tais manifestações artísticas, conforme elaborava seu prisma de e no mundo. Ver PEDROSA, M. O ponto de vista do crítico. **Jornal do Brasil**, 17-01-1957. Esse artigo de Pedrosa marca seu início de atividade como crítico de arte pelo Jornal do Brasil. Ali, encontramos a citação de Baudelaire sobre a crítica de arte, "parcial, apaixonada, política", como uma tentativa precisa para defini-la.

³ Entrevista com Ferreira Gullar. **Cadernos de Literatura Brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nº 6, p. 38, setembro de 1998.

⁴ GULLAR, F. Cubismo. **Arte & informação**. São Paulo: Editora Ar de Paris, número 1, p. 17, maio de 2000.

⁵ 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, p. 339.

⁶ GULLAR, F. **Cultura posta em questão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 123

⁷ Este artigo foi publicado no Jornal do Brasil em 23 de junho de 1957 e recebeu assinatura de Ferreira Gullar, Oliveira Bastos e Reynaldo Jardim.

⁸ GULLAR, F. & BASTOS, O. & JARDIM, R. "Poesia concreta: experiência intuitiva" In COCHIARALE, F & GEIGER, A. B. **Abstracionismo: geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987, p. 230.

⁹ Idem, ibidem, p. 230.

¹⁰ Idem, ibidem, p. 230. (parênteses nossos).

¹¹ 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, p. 339.

¹² Idem, ibidem, p. 340.

¹³ GULLAR, F. O livro-poema. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21-03-1959. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, s.p.

¹⁴ SPANUDIS, T. Poesia neoconcreta. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22-03-1959. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, s.p.

¹⁵ PEDROSA, M. "Da dissolução do objeto ao vanguardismo brasileiro" In **Acadêmicos e modernos**. São Paulo: EDUSP, 1998, p. 361.

¹⁶ Dessa forma, Ferreira Gullar superou a relação ótico-mecânica do poema na página. Tomemos por exemplo seu poema "Verde", 1957-8. Nele, o poeta tentava imprimir uma leitura que valorizasse a relação consecutiva: verde - erva. No entanto, perguntando a um conhecido sobre a impressão que lhe causara o poema, aquele não entendeu a consecução criada por Gullar. Como dar direcionamento à leitura de um poema, que se vale preponderantemente do recurso visual? Gullar faz do poema um livro, onde a sucessão das palavras constrói o poema em sua totalidade: o *livro-poema*.

¹⁷ PEDROSA, M. "Um passeio pelas caias no passado" In **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986, p. 153-154.

Referências:

AMARAL, A. **Projeto construtivo brasileiro na arte, (1950-1962)**. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

COCHIARALE, F & GEIGER, A. B. **Abstracionismo: geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.

FERREIRA GULLAR. **Cadernos de Literatura Brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, Número 6, p. 38, setembro de 1998.

_____. **Jornal de Poesia**. s. l., p. 03, s. d.

GULLAR, F. Cubismo. **Arte & informação**. São Paulo: Editora Ar de Paris, número 1, p. 17, maio de 2000.

GULLAR, F. **Cultura posta em questão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

GULLAR, F. O livro-poema. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21-03-1959. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, s.p.

PEDROSA, M. **Acadêmicos e modernos**. São Paulo: EDUSP, 1998.

PEDROSA, M. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

SPANUDIS, T. Poesia neoconcreta. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22-03-1959. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, s.p.

Marcelo Mari é professor adjunto de História da Arte da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Doutor em Estética pela FFLCH-USP e Mestre pela ECA-USP, Marcelo desenvolve pesquisas sobre arte brasileira moderna e contemporânea.