

## A trajetória crítica de Ferreira Gullar e a experiência neoconcreta

**Marcelo Mari\***

Universidade de Brasília

**Resumo:** Este artigo trata da trajetória do poeta, crítico de arte e mentor dos neoconcretistas, Ferreira Gullar. Nos idos de final da década de 1950, as artes visuais brasileiras viviam a cisão entre aqueles que apostavam na tradição do moderno estabelecida pela prevalência do recurso à figura e dos que aderiam às linguagens visuais não representativas, sobretudo geométricas. O rompimento neoconcreto com a linguagem construtiva se deu pela via da valorização da experiência existencial. A crítica de Gullar enveredará por uma atitude crítica em relação ao conjunto das experiências objetivistas que desconsideravam as singularidades do processo de invenção poética.

**Palavras-chave:** Ferreira Gullar, Experiência primeira, singularidades e objetividade.

**Abstract:** This article discusses the trajectory of the poet, art critic and mentor of neoconcretists, Ferreira Gullar. In the late 1950s, Brazilian visual arts lived the split between the Modern tradition established by the prevalence of the use of figure and another that adhered to, especially geometric unrepresentative visual languages. NeoConcrete break with constructive language by way of valuation of existential experience. Criticism of Gullar trod by a critical attitude to all objectivist experiences that disregarded the singularities of poetic invention.

**Keywords:** Ferreira Gullar; first experience; singularities; objectivity.

---

\* Professor de Teoria e História da Arte do Departamento de Artes Visuais da UnB; [marcelomari.vis@gmail.com](mailto:marcelomari.vis@gmail.com)

Nascido em 10 de setembro de 1930, José de Ribamar Ferreira fez seu primeiro contato com a arte moderna quando ainda morava em São Luís do Maranhão. Ficou maravilhado com a reprodução de uma obra de Iberê Camargo na capa da Revista Esso por volta de 1949. Ferreira Gullar - que tinha mudado o próprio nome, adotando um dos sobrenomes de sua mãe – desde a primeira vez sentiu familiaridade com a expressão visual moderna<sup>1</sup>.

Seu contato com as artes visuais se inicia de modo intuitivo através de reproduções em revistas e dos quadros de pintores do Maranhão. Somente em 1950, quando adquire uma cópia da tese de Mário Pedrosa através de Lucy Teixeira, amiga de ambos, é que começa a estudar a arte de forma mais rigorosa. Ademais, com sua chegada ao Rio de Janeiro pôde tomar parte dos grandes acontecimentos culturais que por aqui se instalavam - oportunidade sem precedentes, pois com a fundação dos museus de arte moderna e da Bienal de São Paulo, pôde se ver, pela primeira vez em nosso País, a arte que se produzia no mundo e em particular na Europa desde o começo do século XX.

Já a amizade, que manteve durante anos, com Mário Pedrosa começou em torno de uma polêmica: a questão da *boa forma*, no sentido aplicado pela Gestalt. Conta-nos Gullar:

Eu ainda estava em São Luís quando (...) (recebi) a tese que o Mário Pedrosa estava apresentando como candidato à cátedra na Universidade do Rio. A tese era “Da natureza afetiva da forma na obra de arte” e se baseava na teoria da gestalt, mas discordei de uma coisa e escrevi para ele. Quando o conheci, ele falou assim: “Gostaria de conversar com você sobre as críticas à tese que são pertinentes” (...) Basicamente, (nossa discordância) era a seguinte: a teoria da Gestalt afirma a expressividade da forma em si. A forma tem uma expressão independente do que ela signifique. Eu concordava, mas quando isso era aplicado na arte, vinha a minha discordância. Porque nenhuma forma é pura. A forma da qual a gestalt fala existe enquanto fenômeno de laboratório. Mas na vida, de fato, como na arte, as formas estão impregnadas de significado. Então, a noção de *boa forma* que a gestalt sugere é incabível na arte, porque não existe boa forma na arte, nem melhor forma. Quer dizer, a forma que é boa num quadro não é boa no outro. É o conjunto das formas de significações e de relações formais e cromáticas que determina se aquela forma cabe ali ou não cabe.(MASSI, 1994, s.p.).

---

<sup>1</sup> Augusto Massi foi um dos primeiros intelectuais a fazer levantamento da obra de Ferreira Gullar em estudo sistemático acadêmico. Ver MASSI, Augusto. “Guerra e paz de Gullar”, Caderno *Mais*, Folha de São Paulo, 28-08-1994. Nesse número especial do caderno *Mais*, Gullar expõe seus primeiros contatos com a arte moderna: “(...) a pintura moderna eu conhecia de reproduções e não achava estranho. Mas quando eu li esse livro do Drummond, estranhei aquelas coisas, lua diurética e tal...”.

Logo que chega ao Rio de Janeiro, em 1951, Ferreira Gullar é levado por Lucy Teixeira ao apartamento de Mário Pedrosa em Ipanema na rua Visconde de Pirajá. Comenta Gullar (2000): “Surpreendeu-me sua modéstia e tolerância diante de minhas idéias pretensiosas e mal definidas. (...) Eu, um jovem de 20 anos, ele, com 51, um crítico respeitado (...)”. Com a amizade iniciava-se o processo de aprendizado de um ofício que tão bem Gullar soube desenvolver, atento aos conselhos e às discussões sobre arte contemporânea que Mário lhe proporcionava.

Em termos gerais, a crítica de Gullar à noção de boa forma empregada por Mário Pedrosa - um dos primeiros a aplicar as descobertas da psicologia gestaltiana à arte - baseava-se na ênfase dada à solução plástica adotada em cada objeto artístico, sem uma lei determinadora *a priori* de suas qualidades. Ferreira Gullar pensava que a noção de boa forma não poderia funcionar como uma noção independente da resolução da forma que constituía esta ou aquela expressão particular. Nesse caso, a obra produzida pelo artista não satisfaria a noção *a priori*, mas somente a partir do efeito realizado, constituído enquanto busca e realização de tal ou tal expressão, era possível um julgamento das qualidades da obra. Comenta Gullar:

No que refere à forma privilegiada, dizem os gestaltistas que ela o é por ser mais simples. Merleau-Ponty demonstra que, pelo contrário, a forma é mais simples por ser privilegiada, isto é, nós a julgamos mais simples pelo fato mesmo de que ela se adequa harmonicamente à nossa percepção. (GULLAR, 1985, p. 233-234).

Não é difícil deduzir que, desta polêmica inicial surgirá um dos argumentos principais, utilizado algum tempo depois por Ferreira Gullar, contra o “racionalismo exacerbado” do grupo concreto paulista e a possibilidade de surgimento da vaga neoconcreta, que valorizava a possibilidade inventiva como elemento intuitivo não determinado de modo apriorístico por qualquer regra ou lei de composição. Segundo Gullar, os gestaltistas partiam da identificação “das leis da percepção com as leis do mundo físico”(GULLAR, 1985, p. 233) para validar seu conceito de forma.

Embora Mário Pedrosa tivesse sido um dos primeiros defensores da arte concreta entre nós, sua posição distanciou-se da compreensão estritamente objetiva da elaboração formal - atribuída à maioria dos concretos paulistas – como a transposição da idéia para a tela, ao valorizar a intuição primeira. Pode-se dizer que a experiência fenomenológica comum apontada por Mário Pedrosa em “Pintor & poeta concretista”, no Jornal do Brasil, em 16-02-1957, será

ponto de partida do acréscimo diferenciador como anterioridade projetiva do objeto artístico propugnada por Haroldo de Campos em seu artigo “Da fenomenologia da composição à matemática da composição”, publicado no mesmo Jornal, em 23-06-1957. O efeito da boa forma era buscado como conseqüência do processo criativo-artístico e não pela subordinação deste àquela regra. Assim, o argumento principal que relativiza a noção de boa forma será pinçado por Gullar em Merleau-Ponty, quando este em sua tese *A estrutura do comportamento* comenta a diferença entre a noção de forma aplicada às ciências naturais e às artes.

Segundo Gullar, em conformidade com a posição de Pedrosa, a validação da forma se daria por aquela distinção básica da forma na ciência e nas artes: Se a “forma física (...) é um equilíbrio obtido com relação a certas condições exteriores dadas (...)”(GULLAR, 1985, p. 233), no campo da estética, “a forma é perfeita em relação ao que ela exprime e, como o que o artista exprime não pré-existe à sua expressão, a perfeição da forma é encontrada ao mesmo tempo em que a forma: é a expressão mesma.”(GULLAR, Op. Cit. P. 234). Por isso, a lei da boa forma gestaltiana traduz-se em norma de agenciamento da “simples ‘produção de campos de energia, com a ajuda da cor””(AMARAL, 1977, p. 115), o que limita “excessivamente o campo de expressão do artista e torna as várias obras apenas variações de um mesmo problema, de um mesmo fenômeno físico” (AMARAL, 1977, p. 115).

Para Gullar a concepção de boa forma funcionaria perfeitamente em pesquisas físicas, mas desconsiderava a capacidade perceptiva transformadora do homem, pois significativa:

(Os artistas concretos) partiam de um conceito de forma - avaliado pelos psicólogos da Gestalt - que identifica as leis da percepção com as leis do mundo físico e que procura explicar a percepção segundo aquelas leis. A Gestaltheorie não distingue entre forma física e estrutura orgânica, entre forma como acontecimento exterior ao homem, sujeita às leis do campo em que ela se situa, e a forma como significação que o homem apreende. Maurice Merleau-Ponty (*La Structure du Comportement*, Presses Universitaires de France, 1953, Paris), ao fazer a crítica daquela teoria, mostra claramente qual a distinção que existe entre a forma física e a estrutura orgânica, entre o comportamento da forma no meio físico e o seu comportamento na percepção. (AMARAL, 1977, p. 115)

Anos mais tarde, Mário Pedrosa ao fazer um balanço da produção artística brasileira, em seu artigo “A Bienal de cá para lá”, 1970, comentará o empreendimento de Gullar como uma recuperação do “velho apelo expressional”, onde a obra total requeria para si que tudo lhe fosse essencial no “epílogo expressivo”, sem partes extrínsecas, concorrendo todas para o “significado

plástico emocional”. Escreve Mário Pedrosa: “Gullar fez a brilhante “teoria do não-objeto”, onde a preocupação dos neoconcretos era a de chegar a uma forma que dispensasse qualquer suporte para apresentação da obra. Mesmo nessa estrutura, a forma tinha de se esgotar em si mesma.”(COCHIARALE; GEIGER, 1987, p. 107).

Podemos dizer que a polêmica entre Mário Pedrosa e Ferreira Gullar não foi tão forte no sentido estrito que se dá à palavra, mas contribuiu em grande parte para a formação de Gullar. Essa formulação nas artes visuais concretizada na própria produção do poeta com seu “Livro-Poema”, seus *poemas espaciais* ou o “Poema Enterrado” era a síntese de duas experiências artísticas diversas cujo resultado foi o neoconcretismo. De um lado, a pesquisa poética de Gullar estava próxima no seu livro “Luta Corporal”, 1954, de um automatismo surrealista em busca de uma experiência essencial que não poderia ser expressa em palavras. Isso deu impulso à supressão máxima da palavra, com todas as suas conseqüências na forma e no significado usual da linguagem. Essa experiência acabou gerando algo muito próximo daquilo que seria pouco tempo depois o concretismo em poesia. Com relação à antecipação concreta contida nos últimos poemas do livro “Luta Corporal”, Alfredo Bosi dá importância maior aos poemas “pré-concretos”. De outro lado, sua adesão como crítico de arte ao concretismo por influência de Mário Pedrosa e de sua amizade com a vanguarda artística do Rio de Janeiro. Fato peculiar e significativo que teve influência em sua própria produção poética: Gullar sempre frisou que, ao chegar ao Rio de Janeiro em 1951, não fez questão de procurar ou participar das reuniões do meio letrado, mas sim, buscou aproximação com os artistas e, em especial, com o crítico Mário Pedrosa.

Reconhecidamente, Pedrosa lhe ensinara a perceber as qualidades de um quadro, ampliara sua visão sobre o significado da arte moderna e sobre a importância das iniciativas do trabalho artístico desenvolvido no Centro Psiquiátrico Nacional do Engenho de Dentro sob a coordenação da Dra. Nise da Silveira e também dos ateliês de arte para crianças coordenados por Ivan Serpa. Daí viria o débito em relação a Mário Pedrosa, enquanto base da iniciativa criadora de Gullar ao formar o movimento neoconcreto: “(Mário Pedrosa) Fez-me viver um conflito: poeta, eu buscava uma poesia para além da razão, enquanto ele defendia a arte concreta, que era pura razão. Mergulhei nessa contradição, me fiz companheiro de aventura de Lygia Clark, Serpa, Amilcar, Weissmann, Hélio Oiticica, Carvão, Lígia Pape,(...) além dos poetas que tentaram reinventar a poesia.”(GULLAR, 2000, s.p.).

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*:

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 (...). (Entrevista com Ferreira Gullar, s. l., s. d.)

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 sessenta. 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. Longe da crítica impressionista ou da crítica de literatos, Gullar conheceu o *metiér* da crítica de arte e nele se forjou, sabendo lidar de modo adequado com as dificuldades próprias de um discurso muita vez laudatório. Passo a passo, aprendeu e soube “analisar a gramática e a visualidade da pintura”, 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, nas reações de uma área de cor sobre todas as outras, 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 visuais” (AMARAL, 1977, p. 339). 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?”(GULLAR, 1965, p.123).

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”, publicado no Jornal do Brasil, em 23 de junho de 1957, recebendo assinatura de Gullar, Oliveira Bastos e Reynaldo Jardim. 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, à 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”. Ao contrário da poesia paulista, que levada por um equívoco cientificista supôs “que a atualização da linguagem está na sua formalização”, 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. (COCHIARALE; GEIGER, 1987, p. 230)

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 comenta:

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. (AMARAL, 1977, p. 339).

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 Gullar:

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 ideia 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. (AMARAL, 1977, p. 340).

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” (GULLAR, 1959, s. p.). 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 sua expressividade. Diz Theon Spanudis:

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 temporária 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 (SPANUDIS, 1959, s. p.)

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 ficamos 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.”(PEDROSA, 1998, p. 361).

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 integralmente. 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*.

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 da 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’”. (PEDROSA, 1986, p. 153-154).

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”. Essa vontade por mudança fez com que a produção artística de Gullar seguisse a busca pela realidade. Realidade social, realidade crítica do fim do sonho desenvolvimentista brasileiro.

### Referências

- COCHIARALE, F. & GEIGER, A. B. *Abstracionismo: geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.
- Entrevista com Ferreira Gullar publicada no *Jornal de Poesia*, s.l., s.d.
- FERREIRA GULLAR In *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nº6, setembro de 1998, p. 38.
- GULLAR, F. “A Mário Pedrosa com carinho”. *Caderno Mais*. Folha de São Paulo, 16-04-2000.
- 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.
- GULLAR, F. “Arte concreta/VI – tentativa de compreensão”, Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 10-09-1960. Reproduzido em *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985, pp.233-234.
- GULLAR, F. “Arte neoconcreta uma contribuição brasileira” In AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte, (1950-1962)*. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 115.
- GULLAR, F. “Cubismo” In *Arte & informação*. São Paulo: Editora Ar de Paris, número 1, maio de 2000, p. 17.
- GULLAR, F. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- GULLAR, F. “O livro-poema”, Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 21-03-1959.
- MASSI, Augusto. “Guerra e paz de Gullar”, *Caderno Mais*, Folha de São Paulo, 28-08-1994.
- MERLEAU-PONTY, M. *La structure du comportement*. Paris: Presses Universitaires de France, 1953.
- PEDROSA, M. “A Bienal de cá para lá” In *Política das Artes*. São Paulo: EDUSP, 1998, pp. 261-263.
- PEDROSA, M. “Da dissolução do objeto ao vanguardismo brasileiro” In *Acadêmicos e modernos*. São Paulo: EDUSP, 1998, p. 361.
- PEDROSA, M. “O ponto de vista do crítico” In *Jornal do Brasil*, 17-01-1957.
- PEDROSA, M. Um passeio pelas caixas no passado” In *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986, pp. 153-154.
- SPANUDIS, T. “Poesia neoconcreta”, Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 22-03-1959, s. p.

Artigo recebido em fevereiro de 2014. Aprovado em abril de 2014