

**O *não-objeto* em campo ampliado: cultura, arte, vanguarda e outras
epistemologias cruzadas**

Dissertation

zur Erlangung des Grades eines
Doktors der Philosophie

am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften
der Freien Universität Berlin

vorgelegt von
Bruno Melo Monteiro

Berlin, 2023.

Erstgutachterin: Dr. Susanne Zepp

Zweitgutachterin: Dr. Mariana Maia Simoni

Date of disputation: 30/06/2023

I, Bruno Melo Monteiro, hereby declare that this dissertation was written and prepared by me independently. Furthermore, no sources and aids other than those indicated have been used. Intellectual property of other authors has been marked accordingly. I also declare that I have not applied for an examination procedure at any other institution and that I have not submitted the dissertation in this or any other form to any other faculty as a dissertation.

Agradecimentos

Qualquer agradecimento escrito será pequeno ante às dívidas de gratidão que acumulei nos últimos 4 anos. Não somente pelo isolamento forçado ao qual fomos submetidos quase todos, mas sobretudo pela distância que se impunha entre mim e aqueles que amo, em meio a uma pandemia que até hoje exhibe suas sequelas. Entre as centenas de milhares de pessoas vítimas da doença, mas também de um governo omissivo e criminoso – lá onde meu inteiro universo se originou e para onde ainda hoje dirijo sentimentos e expectativas medulares –, notícias ruins que chegavam todos os dias, a respeito dos vizinhos, amigos e familiares, alguns mais distantes, outros mais próximos, fazendo ecoar a todo instante a perturbadora realização de que nossas vidas jamais seriam as mesmas – e não serão. Sem o apoio incondicional de meus pais, minhas irmãs, minha sobrinha e meus dois sobrinhos, não teria sido possível continuar. Minha orientadora, dra. Susanne Zepp, também guarda um lugar especial neste inventário de gratidão. Sua conduta sempre equilibrada e positiva, ajudou-me sobretudo nos momentos de dúvida. Sua ética profissional sempre humanizada é mais que uma virtude, um modelo. Em razão dela, também, os colegas de universidade que estiveram sempre disponíveis aos meus questionamentos ordinários e em minha eterna batalha com a burocracia alemã. Agradeço sobretudo a Gabriel Phillipson, um amigo que espero carregar para muito além desta expedição acadêmica, e Elena Von Ohlen, à quem até ontem eu ainda importunava com as minhas dúvidas banais, quase vergonhosas. Gostaria de agradecer também a Renato Rodrigues, que de professor nos tempos de graduação, tornou-se um colaborador e, finalmente, um amigo – é também minha grande referência no estudo dos objetos com os quais me engajei nos últimos 20 anos. Além disso, gostaria de agradecer aos membros do comitê de avaliação, que aceitaram o convite às pressas e estiveram disponíveis aos meus e-mails desajeitados. Primeiramente, a dra. Mariana Simoni, que aceitou a responsabilidade de ocupar a posição de revisora, nas circunstâncias de urgência nas quais esse processo se deu, mas também ao dr. Uli Reich e a dra. Karina Kriegesmann. A gentileza de ambos foi também um alento nestes momentos finais de ansiedade

exacerbada. Por último, mas não menos importante, meu agradecimento à CAPES, que tornou essa empreitada possível. Uma instituição dos e para os brasileiros, que o governo passado não conseguiu destruir. Hoje, esperamos que seja um dos pilares de nossa galgada a uma educação pública mais forte e inclusiva, que sirva a todos e não só a uns poucos privilegiados, condição elementar para um país mais justo e menos desigual. Agradeço também a Freie Universität Berlin, instituição que dispensa comentários e que me permitiu uma experiência acadêmica incrivelmente enriquecedora – seguirei cultivando o sentimento desejoso de que nossos caminhos se cruzem novamente.

Apêndice/ Anhang

Resumo

O presente trabalho percorre o cenário de desenvolvimento de ideias que viriam a convergir em torno da arte e da poesia neoconcretas, a partir da elaboração da *Teoria do não-objeto* de Ferreira Gullar. De sua origem em um contexto de periferia com relação às tradições histórico-artísticas as quais se vinculava, às aspirações de renovação que ultrapassavam os limites impostos pelos seus antecedentes críticos e institucionais. Uma série de artigos, distribuídos ao longo de três capítulos consolidados por enfoques distintos, na qual se pretende oferecer uma visão em perspectiva dos elementos estruturantes daquela vanguarda anunciada, seus condicionantes epistemológicos e dos embates institucionais nos quais a crítica serviria como atualização permanente das posições ocupadas pelos agentes daquelas disputas. Um sobrevôo às grandes configurações sistêmicas, sociais e epistemológicas, indicadas em termos como arte, cultura, vanguarda e tradição, e que encontra no *não-objeto* um lugar privilegiado para organizar esta narrativa que tem a história da arte e a literatura como pano de fundo.

Palavras-chave: Não-objeto, neoconcretismo, Ferreira Gullar, vanguarda.

Zusammenfassung

Diese Arbeit durchläuft das Szenario der Ideenbildung, welche zur Entstehung der neokonkreten Kunst und Poesie führten. Ansatzpunkt hierfür ist die Theorie des Nicht-Objekts von Ferreira Gullar, von ihrer Entstehung in einem periferischen Kontext über die historischen und künstlerischen Traditionen, denen diese Theorie entstammt, bis hin zu den Erneuerungsbestrebungen, die über die von den kritischen und institutionellen Vorgängern auferlegten Grenzen hinausgehen. Es handelt sich um eine Zusammenstellung von Artikeln in drei Kapiteln, die nach unterschiedlichen Zugriffen miteinander in Zusammenhang gesetzt werden; Ziel ist hierbei die Darstellung der strukturierenden Elemente der Avantgarde, ihrer epistemologischen Faktoren und der institutionellen Auseinandersetzungen, in denen der Kritiker als ständige Aktualisierung der von den Akteuren eingenommenen Position dient. Dazu zählt auch ein Überblick über die systemische, soziale und epistemologische Zusammensetzung, die in Begriffen wie Kunst, Kultur, Avantgarde und Tradition zum Ausdruck kommt, und die im Nicht-Objekt einen bevorzugten Raum findet, um diese Darstellung zu gliedern, die Kunstgeschichte und Literatur als Hintergrund hat.

Schlüsselwörtern: Nicht-Objekt, Neokonkretismus, Ferreira Gullar, Avantgarde.

Abstract

This work scrolls through the scenario of developing ideas that would lead to the emergence of neoconcrete art and poetry. Starting with Ferreira Gullar's *non-objet theory*, from its origin in a periferic context, considering the historical and artistic traditions from which it descended, to the renewal aspirations that surpassed the boundaries imposed by its critical and institutional precedents. A series of articles, allocated along three chapters consolidated by distinct approaches, in which is intended a view in perspective on that particular *avant-garde* structuring elements, its epistemological coefficients, and the institutional clash in which the critic would serve as permanent updating force on the position held by the agents in action. As well as an overview to the systemic configuration, social and epistemological, stated in terms such as art, culture, *avant-garde* and tradition, and that it finds in the *non-object* a privileged spot to organize this narrative, which has Art history and Literature as background.

Keywords: Non-object, neoconcretism, Ferreira Gullar, *avant-garde*.

Lista de Figuras/ Abbildungsverzeichnis

Figura / Abbildung 1: Foto da obra <i>Retângulo vazado</i> de Franz Weissmann.....	43
Figura / Abbildung 2: Poema <i>Terremoto</i> (1956) de Augusto de Campos.....	104
Figura / Abbildung 3: Poema <i>Verde erva</i> (1957) de Ferreira Gullar.....	106
Figura / Abbildung 4: Poema <i>Vermelho</i> (1957-58) de Ferreira Gullar.....	106
Figura / Abbildung 5: <i>Poema enterrado</i> (Diagrama) de Ferreira Gullar.....	119
Figura / Abbildung 6: Fotos de 9 <i>Poemas espaciais</i> (1960) de Ferreira Gullar.....	179
Figura / Abbildung 7: <i>Livro-poema, Fruta</i> (1959) , de Ferreira Gullar.....	180

Sumário/ Inhaltsverzeichnis

Introdução.....	9-26
-----------------	------

Capítulo I

Ferreira Gullar e o Fascínio pelo Objeto

Ferreira Gullar e o fascínio pelo objeto.....	28-32
Gullar e os poetas de <i>Noigandres</i>	32-35
As identidades do poeta (autonomia da arte e engajamento político).....	35-37
Ontologia do poema.....	37-41

Capítulo II

Epistemologias em processo: a vanguarda posta em questão

Vanguarda em recorte no quadro ampliado da cultura.....	43-51
Volpi entre a vanguarda e o popular.....	51-59
O conceito de não-objeto e o perímetro epistemológico da vanguarda.....	59-62
O contexto institucional das vanguardas construtivas brasileiras.....	62-68
A querela concretismo vs. tachismo: Em resposta a Antonio Bento.....	68-73
Arte-cultura e vanguarda-tradição como marcadores de oposição epistemológica.....	73-79
“Tão real quanto a maçã”: a questão do símbolo no debate sobre a Arte Concreta.....	79-93
Poesia concreta, palavras e teorias cruzadas.....	93-117

Capítulo III

O não-objeto verbal: entra a Linguagem e a experiência

O <i>Poema enterrado</i> e o nascimento da Instalação como categoria artística....	119-120
Schwitters e uma genealogia da instalação.....	121-124
Kaprow, Environments e filiação ao objeto.....	124-129
Minimalismo e a teatralidade da “nova arte”.....	129-142
Da poesia e da pintura: o Laocoonte de Lessing.....	142-149
O penetrável e a perspectiva disciplinar do objeto.....	149-152
Poema rejuvenescido: reintegração não-metafórica da vida na arte pelo corpo	153-155
O Anti-dicionário da palavra-objeto: Estética, Hermenêutica e o deslocamento da análise.....	155-169
O não-objeto verbal: a palavra e seu habitat (Espacialidade, temporalidade e significação).....	169-181
Abrindo a porta do poema: uma topologia da experiência estética.....	182-190
Referências bibliográficas.....	191-197

Introdução

Iniciar um trabalho como este, que se propõe, em última análise, a dar sentido a obras de arte, literárias e críticas, tomando-as em contexto – não somente em sentido histórico, como também tendo em vista as implicações conceituais e a intencionalidade poética de seus criadores – impõe já de cara uma dificuldade particular, qual seja a de navegar por entre os dados constituintes das diversas narrativas (as descritivo-materiais, mas também as crítico-filosóficas) eleitas e desenvolvidas a partir dos mais diferentes graus de objetividade.

Sobre os fatos históricos, por exemplo, recorre-se ao expediente documental, ainda quando estes documentos sejam eles mesmos condicionados, de uma maneira ou de outra, pelos rastros da subjetividade e dos interesses dos que originalmente os forjaram. Em relação aos grandes esquemas teóricos, por outro lado, resultantes do desdobramento de ideias consolidadas, ou mesmo das que se engajam em teses em alguma medida marginais, emprega-se sobretudo a crítica e o comentário dos intelectos que se debruçaram sobre aqueles, dispostos com as mais distintas ferramentas metodológicas e considerações históricas em contexto, a fazer ressoar conclusões e inferências sempre mais para lá das implicações parciais que das verdades inquestionáveis. Pois, mais importante que a originalidade do pensamento que este trabalho eventualmente poderá evocar, deverá ser o diálogo colocado em movimento a partir das escolhas e pontos de vista, como também do universo referencial resgatado na origem pela pesquisa que precedeu esta escrita: trata-se de obras que falam não apenas como mera especulação teórica, mas sobretudo como artefatos históricos, como testemunhas vivas em texto do pensamento original de agentes de uma história que caberia categorizar como a história da arte e da literatura brasileira, e para além delas, de sua ligação com uma história ainda mais antiga.

Desta sorte, acredito que o referencial bibliográfico que emergirá nesta tese poderá eventualmente falar também como objeto, particularmente quando o quadro argumentativo solicitado for aquele de um contexto que pede ser vislumbrado em seus próprios termos. Todo trabalho autoral se caracteriza também pelo empenho de um certo esforço de síntese, que deve render, ao fim de seu trajeto, um sentimento ainda que vago de completude, sendo tão mais eficiente quanto mais claros sejam seus objetos e seus

objetivos. Eu gostaria de chamar atenção, de outro modo, para o fato de que toda leitura encerra em si mesma também uma síntese, que deve corresponder não somente aos referenciais que o próprio leitor traz em sua bagagem, mas ao julgamento impreterível deste leitor-crítico que fará impor seus próprios termos às análises, sobretudo, quando o teor especulativo delas for mais contundente que os axiomas, então, pressupostos. Quanto a isso, a única medida salutar possível parece ser uma incondicional abertura em perspectiva aos conflitos que venham a surgir das diferenças interpretativas, para os quais os objetos e os métodos deverão oferecer fundamentação alguma, mas nunca uma resolução a altura para as expectativas criadas, não pelo que o trabalho oferece, mas pelos vazios que nele se instauram. Por isso, ainda que um sentido de totalidade deva nascer do conjunto de suas partes, é também a partir de uma certa incompletude manifesta que este trabalho deverá procurar sua legitimação entre os trabalhos e as pesquisas de meus pares.

Isto posto, dos objetos que se intercalam para dar conjunto a esta tese, a *Teoria do não-objeto* tem um papel central, e não à toa o *não-objeto* estampa o título deste trabalho em ocasião. Originada do pensamento crítico e estético de Ferreira Gullar e consolidada em uma série de textos¹ e com referência a obras de arte e obras literárias² às quais se endereçou, esta teoria estética prontificou-se a responder problemas emergentes tão originais, que parece haver antecipado, em muitos aspectos, o desdobramento consequencial do próprio modelo do qual tomou seus princípios na arte europeia das décadas anteriores, sob a chancela da arte moderna. Uma teoria que se destaca mais pela força de suas premissas e *insights* que pelo desenvolvimento sistemático, considerando o volume relativamente pequeno de seus textos-base, mas em cujo escopo conceitual se consolidou a plataforma de todo movimento neoconcreto, seu afã vanguardístico – que em muitos aspectos transbordava o perímetro das soluções estéticas e do quadro teórico que se vinha aglutinando em torno das ideias concretistas sobre arte e poesia – e sua vocação experimental, refratária a esquemas fixos e acabados, da ordem da própria circunstância de formação do movimento, que se deu antes pela convergência da pesquisa de artistas diversos que pela crença em um

¹ Dos quais se destaca, pelo seu caráter fundacional, o texto *Teoria do não-objeto*, publicado pela primeira vez no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil de 19 de Dezembro de 1959. Outros, no entanto, seguiram-se a este com objetivo explícito de delimitar um escopo teórico para o conceito, tais como *Diálogo sobre o não-objeto*, publicado no mesmo veículo em 26 de março de 1960 e *Não-objeto: poesia*, publicado em 27 de fevereiro em 1960, também no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil.

² Obras como o *Poema enterrado*, os *Poemas-objetos*, os *Poemas espaciais*, ou ainda os objetos neoconcretos de Franz Weissmann, Helio Oiticica, etc.

programa de antemão elaborado. A narrativa³ mesma do surgimento do conceito de *não-objeto* parece imantada em uma mitologia que reforça antes a dimensão de espontaneidade e expressividade de vinculação ao momento da experiência, que a do escrutínio e sistemacidade dos grandes esquemas teóricos.

Outros objetos, no entanto, apresentaram-se ao debate porque faziam falar das ideias que fundamentavam a experiência potencial daquelas obras que se insinuavam sob a legenda de *não-objetos*. Algumas porque deixassem expostos os expedientes poéticos do próprio Gullar, outras porque envolvidas em interlocução direta com ele a partir de premissas ou nuances constituintes de ideias sobre os fenômenos artístico e poético contemporâneos seus, as vezes ainda sublinhados por esquemas como aqueles previstos em nomes como concretismo e neoconcretismo (mas não sempre).

Os movimentos concreto e neoconcreto, afinal, representam um desdobramento histórico do arranjo contextual da ideia de vanguarda no Brasil. A associação de Gullar aos poetas concretos na cena literária brasileira e posterior cisão com suas prescrições poéticas, e a militância crítica e institucional no campo das artes, a partir principalmente de sua posição como editor do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, onde efetivamente o neoconcretismo veio a nascer para o cenário brasileiro das artes, são objetos mais ou menos circunspectos da historiografia da arte brasileira. O *não-objeto* seria o “modelo atômico”: a redução dos fenômenos artístico e poético a um denominador comum nos termos de sua função simbólica e como descrição fenomenológica da própria experiência estética. Mas a ideia de vanguarda encerra também elementos inequívocos de associação a uma história anterior ou a um contexto maior. O experimentalismo, por exemplo, tema recorrente ainda quando apenas implícito na argumentação que emerge ao longo deste trabalho, é um destes elementos a representar a relação daqueles desdobramentos com a institucionalidade dos campos em que tais práticas – que em conjunto formam o escopo procedimental do movimento neoconcreto – se formaram. Em

³ *Um dia, a Lygia Clark nos convidou para jantar na casa dela. Chegando lá, mostrou uma obra que não tinha nome. Não era uma escultura. Fiquei olhando, o Mário Pedrosa também. Ela falou: “Não sei que nome botar nisso”. Mário Pedrosa disse: “É uma espécie de relevo”. Eu contestei: “Não é isso — não tem superfície. Se não tem superfície não é relevo”. Ele saiu, o jantar já estava sendo servido — e eu fiquei ali. Lembro que pensei: “Não é pintura, não é escultura; é um objeto. Mas, se eu disser que é um objeto, ora — a mesa é objeto, a cadeira é um objeto. Portanto, esse trabalho da Lygia não é um objeto”. Fui me sentar com os outros e disse: “Descobri o nome. É um não-objeto”. Mário Pedrosa argumentou: “Não-objeto não é nada. Objeto é objeto do conhecimento”. Expliquei que filosoficamente ele tinha razão. “Mas o problema”, argumentei, “é que isso é um objeto-não; não é mais uma obra de arte dentro das categorias individuais, mas continua a ser objeto”. No dia seguinte comecei a tomar notas e escrevi a Teoria do não-objeto. Em resumo: tudo nasceu de um trabalho novo, não foi uma coisa assim: “olha, teremos que fazer isso ou aquilo. GULLAR, Ferreira. Em: **Entrevista com Ferreira Gullar, Cadernos de Literatura Brasileira**: Ferreira Gullar, no 6, Instituto Moreira Salles, set. 1998, s.p.*

outras palavras, o reconhecimento de uma necessidade “supra-moderna” de tensionar os dispositivos e procedimentos das tradições literária e artística e encontrar novos limites a partir deste tensionamento.

Outras obras, ainda, serão requisitadas ao longo da tese porque permitiram alargar o debate, acessando às condições de produção e análise de contextos mais amplos, no espaço e no tempo, como àqueles das disciplinas em diálogo, principalmente a história da arte e a literatura. Também por conta do diálogo com estas disciplinas, justifica-se o uso de alguns textos que aparentemente fogem ao âmago contextual mais direto da atuação de Ferreira Gullar como poeta, ainda que o comprometimento do poeta e crítico maranhense com esses campos disciplinares em questão – afinal, trata-se esta de uma hipótese central desta tese – seja de tal ordem que, nenhuma referência, por mais distante que pareça, deveria ser *a priori* considerada imprópria somente por razão do período e lugar de seu nascimento. Mesmo porque, das menções e referências às grandes estruturas epistemológicas, as supostas origens são sempre mais os pontos visíveis de acesso do que origens⁴ demarcadas como fatos inquestionáveis. Também aqui cabe a ressalva de que esse trabalho não pretende avançar como uma história em recorte de tais disciplinas. E ainda que um inventário mais completo destas pudesse oferecer um terreno mais firme para minhas análises, que nestes termos deverão constar senão como pequena parte de um problema muito maior, a magnitude desta tarefa não se acomodaria sobre estes ombros que agora me servem.

O que o trabalho traz à superfície com algum mérito, contudo, são textos praticamente esquecidos pela historiografia que trata dos objetos que aqui se pronunciam, principalmente aqueles publicados no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* entre 1956 e 1961 – alguns dos quais constam no livro *Antologia Crítica: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, editado por mim e por Renato Rodrigues e lançado pela

⁴ Por exemplo, no que concerne ao surgimento de uma disciplina como a história da arte, ainda que pareça haver um certo consenso sobre a importância de Winckelmann para a emergência de uma disciplina tal como a história da arte como conhecemos, alguns autores retrocedem até *Le vite* de Giorgio Vasari. Alois Riegl e Heinrich Wöflin, dois representantes de destaque do que ficou conhecido como “visibilidade pura” e cujas Obras são ainda referenciais para o desenvolvimento formalista da disciplina no século XIX e início do século XX, são também frequentemente requisitados quando se objetiva traçar uma genealogia da disciplina. O mesmo pode-se dizer da Estética, que se encontra parâmetros de analogia já nas reflexões de Platão acerca da natureza do belo, ou do *status* ontológico da obra de arte, ganha contornos mais claros como disciplina fundada na investigação do belo e do conhecimento sobre a arte a partir, principalmente, de Vico, Baumgarten e Kant. No entanto, quando se pretende analisar as prerrogativas epistemológicas dessas disciplinas em contexto, as supostas origens devem ser bem menos relevantes que suas implicações sincrônicas, orientadas ao redor de seu objeto e no perímetro de seu momento específico.

editora Contracapa em 2015. Mas da pesquisa que resultou naquele volume, outros textos de autores diversos mantiveram-se à margem da seleção para o livro. A importância destacada de Ferreira Gullar na história e na cultura do país e o volume de textos de sua autoria naquele veículo determinaram um recorte para o livro centrado em sua figura, em detrimento de autores em cuja envergadura institucional se assentava uma perspectiva de menor apelo comercial. A riqueza destes textos, no entanto, é de notória representatividade conforme, acredito eu, este trabalho virá a mostrar. E não somente pelo testemunho documental das ideias defendidas e resgatadas por eles, como pelo seu potencial crítico. O relativo esquecimento destes textos, de outro modo, parece ter atendido ao imperativo de narrativas históricas mais uniformes, como as que hoje são requisitadas pelos círculos acadêmicos dominantes quando da evocação de termos como poesia concreta.

Dos objetos recortados à mão às regiões dilatadas da perspectiva temática

Se a tarefa de dar nome aos objetos é de algum modo mais simples que a de objetivar os nomes em uso (muitas vezes em esquemas taxonômicos que se instalam nas margens, ou mesmo na vizinhança, dos perímetros epistemológicos relacionados), conquanto mais precisos sejam os contornos dos objetos que aqueles dos termos de suas análises, o mesmo se pode dizer dos temas com os quais o leitor, aqui, ir-se-á deparar. Ao admitir que meu trajeto enveredasse pelas searas dos campos disciplinares em pauta, encontrei-me invariavelmente com a perspectiva das grandes configurações epistemológicas que balisam tais disciplinas, mas também com a dimensão sociológica já até mesmo indicada no pressuposto das determinações históricas e geográficas que os objetos da análise impunham.

Procurei, assim, por exemplo, alternar os termos campo e disciplina, conforme um ou outro melhor se adequasse ao problema em questão.⁵ Sendo o termo disciplina mais conciso, geralmente referenciando um escopo de conhecimento consolidado, uma historiografia mais ou menos precisa, para ser aplicado a conjuntos como a história da arte e a história da literatura, ou mesmo a conjuntos de conhecimento mais difusos

⁵ Embora entenda que em alguns casos um termo poderia vir a ser substituído pelo outro sem maiores consequências para sentido final do texto.

porque dispersos em um universo mais vago de objetos como a Estética e a Hermenêutica. O termo campo, por outro lado, foi usado mais irrestritamente para referir-se a ideias mais abrangentes. Configurações epistemológicas muitas vezes diluídas em terminologias mais ou menos aderentes ao senso comum, como por vezes implícito nos termos cultura e arte, ou outras que recebem seu nome de um modo particular de inscrição em um período ou mesmo na dinâmica dos processos de constituição e consolidação dos fenômenos englobados pelos campos da arte e da cultura, como é o caso de noções como as de tradição e vanguarda. O termo campo, nada obstante, foi utilizado eventualmente de modo ainda mais vago e impreciso para delimitar qualquer aspecto de conjunto de objetos e conhecimentos diversos. Por exemplo, quando a indicação de uma disciplina para fins de análise de um objeto qualquer deveria suscitar um campo, neste sentido simplesmente como um lugar condicionante dos termos e dos significados em exercício. Acredito, nada obstante, que texto e contexto, de um modo geral, oferecerão a medida da unidade conceitual como um todo e em cada caso.

A utilização de maiúscula e minúscula no início das palavras, que na língua portuguesa desempenha um papel relativamente limitado (quando para indicar o início de um período ou simplesmente para indicar um nome próprio), recebeu também uma atenção cujas consequências finais cabe ainda mensurar. O uso de maiúscula para a palavra Arte, por exemplo, pretende indicar um objeto específico determinado pela dimensão histórica e conceitual do campo, ou seja, nem exatamente o campo em si, nem uma generalização convenientemente vaga dos fenômenos artísticos, mas uma entidade que se define pela manifestação ao mesmo tempo pontual e supostamente universal de todos aqueles pressupostos constituintes da sua dimensão epistemológica. Há, no escopo do trabalho, no entanto, certa medida crítica a este fundamento ontológico previsto para o fenômeno da arte como um todo, precisamente quando do questionamento da própria natureza desta entidade ou objeto; sobretudo, uma vez que o trabalho pretende reafirmar o lugar privilegiado da dimensão epistemológica dos objetos de estudo para os propósitos de análise. Também por isso, a ocorrência do termo em maiúscula limitou-se mais a um exercício de retórica, que por conta de implicações teóricas mais relevantes. Com estas ressalvas, em todo caso, antecipo uma certa suspeita a respeito do termo e mesmo um cenário de disputa que, tampouco, minha tese pretende resolver.

Para o termo Linguagem, de outro modo, o uso de maiúscula segue uma orientação

bastante mais objetiva, qual seja a de diferenciar a linguagem como código linguístico constituído em suas implicações mais gerais, e mesmo como referência a uma condição humana por excelência⁶, do termo menos específico linguagem em referência a um conjunto de elementos ou procedimentos aos quais recorrem determinados meios de expressão para dirigirem sua mensagem a um subcódigo com características próprias, muitas vezes como sinônimo para termos como “vocabulário” ou “repertório”, por exemplo, quando falamos do uso em arte de uma “linguagem geométrica”⁷. Também o termo Ciência, deverá aparecer em maiúscula quando se referir especificamente ao modo de conhecimento requisitado por aquela instituição simbólica em particular, originada de um modelo de construção de conhecimento e consolidada ao redor de disciplinas como a física, a química e a biologia, enquanto o termo em minúscula deveria se reportar de maneira mais vaga a uma atividade investigativa, ou mesmo criativa, qualquer.

Antes de empenhar qualquer outra justificativa para as escolhas que definem este trabalho, quero fazer crer que o conjunto do trabalho em si trará à luz o sentido e o propósito da mais obscura referência, ainda que acredite que o debate disciplinar, como mencionado anteriormente, exija o ampliamiento do escopo teórico e dos objetos de análise até o ponto em que as noções se tornem suficientemente abertas para um exercício de significação em fronteiras, onde, por exemplo, a arte se possa estabelecer em contraste com a não-arte ou a literatura com a não-literatura, ou seja, que tenham seus significados revelados no potencial de suas relações mútuas.

Parece-me conveniente, afinal, que meus referenciais teóricos e meus “desvios” metodológicos encontrem-se também nos interstícios entre as disciplinas mencionadas, mas principalmente num campo ampliado que permita uma abordagem a partir do exterior de seus objetos. Disso decorre também que alguns termos e conceitos que se apresentaram ao debate tenham designação e origem ambíguas ou multifacetadas. Ainda assim, acredito que o contexto e a unidade conceitual conquistada pela uso e repetição serão suficientes para resgatar o leitor do solo movediço das especulações circunstanciais e fazer retorná-lo a um lugar de clareza e coesão necessários a um

⁶ Quase sempre presente no sentido dado ao termo em teorias filosóficas que tentaram localizar nele uma identidade marcada com o pensamento ele mesmo, ou ao menos como um modo específico de pensamento.

⁷ A utilização da expressão “linguagem idiomática” por Oliveira Bastos, por exemplo, dirige-se ao primeiro sentido, da Linguagem como código linguístico constituído. Aparece em minúscula, no entanto, porque a forma composta da expressão já garante para ela sua própria especificidade.

trabalho desta natureza.

Forma e Estrutura

A forma a partir da qual se desenvolve este trabalho foi escolhida de modo a potencializar as incursões alternadas e intermitentes entre o universal das grandes medidas, sejam as disciplinares ou as sociológicas, e o particular do pensamento e obra materializados pelos objetos: textos, ideias, eventos, figuras e agentes que se inscrevem nestas análises. Por isso, parece justificar-se também a escolha de um formato em que os artigos se sucedem e se justapõem sem uma hierarquia sobrepujante, isto é, mantendo a integridade narrativa de cada volume textual correspondente, para cada qual uma significação autônoma e compreensão precisa devem emergir com independência relativa dos textos entre si, ainda quando os mesmos temas e problemas sejam revisitados, ou ainda quando das menções diretas aos artigos anteriores, as quais concerne o objetivo de, justamente, reafirmar a unidade geral do conjunto. Se alguns artigos se estendem e outros se abreviam de forma, algumas vezes, “desproporcional”, é porque os objetivos solicitados por uns e outros deverão também divergir, conquanto uns pretendam mergulhar em certa profundidade de seus objetos e outros cumprem fornecer cenários que se mostraram de algum modo necessários ao exame em vista, ou simplesmente o preenchimento de lacunas intersticiais deixadas entre os textos no decorrer do projeto.

Também desse arranjo surge a proposição de dividir a tese em três capítulos. Esses três capítulos fornecem base para uma estruturação que pretende cercar seu principal objeto a partir de três enfoques: A perspectiva do sujeito (autor), a dimensão do contexto, e o sentido literal de objeto. A complexidade inerente a uma proposta tal, na qual o sentido emerge simultaneamente das diferentes partes, ainda que da unidade constituída do objeto e dos problemas que orientaram, de modo recorrente, a pesquisa e as análises ao longo de todo trabalho, é também uma tomada de posição deliberada em face da demanda acadêmica por uma certa linearidade dos esquemas metodológicos que parece convergir com uma tendência à especialização disciplinar que fica evidente na própria existência de departamentos ainda ligados a denominações de exclusividade para objetos muitas vezes demasiadamente específicos.⁸ Embora acredite que o escopo deste

⁸ Sinto-me, aqui, compelido a agradecer uma vez mais a minha orientadora, profa. Dra. Susanne Zepp, pela

trabalho tenha lugar e propósito no quadro ampliado da Filologia, entendo que a marginalidade de minha abordagem, e mesmo de meus objetos, no perímetro da disciplina que dá nome ao departamento, dê ensejo a uma nota tal, endereçada às reservas antecipadas de meus avaliadores.

O modo ensaístico que atravessa todo o trabalho possibilitou a alternância de abordagens não sistemáticas, em uma metodologia que recorre à descrição de objetos e da formação de contextos; à análise comparativa em contexto ou mesmo de objetos e textos situados em terrenos históricos e disciplinares diversos (às quais se procurou oferecer justificativas da mesma ordem daquelas distâncias); ao uso das citações como ferramentas de síntese (algumas cujo valor residia em sua simplicidade explicativa, outras que expunham a irredutibilidade daquelas ideias à complexidade restrita de uma tese como esta se propõe, como outras simplesmente para fazer figurar, aqui e ali, a imagem do pensamento dos autores em diálogo)⁹. A exibição das imagens dos objetos e poemas das análises em vista tem também um propósito de natureza metodológica, ainda que seu funcionamento seja aquele de um modo descritivo de teor criativo negligenciável, optei por posicioná-los no corpo dos textos, ao invés da forma tradicional dos anexos para trabalhos como este, por acreditar, assim, fazer presentificar estes objetos no percurso mesmo de nosso engajamento com eles.

Este trabalho evoca, em alguma medida, o problema da distinção de modelos epistemológicos específicos, por exemplo, para os campos da arte e da literatura. E se, eventualmente, fiz uso e recurso a elementos que se conectam mais a estas epistemologias que àquela, objeto da Ciência, quando, por exemplo, da utilização de analogias e metáforas, figuras de linguagem ou mesmo da criação de inteiros cenários especulativos a projetar o discurso de um ambiente asséptico de investigação científica para outro em destaque, invariavelmente, pela sua dimensão estética, foi também por mérito de uma metodologia híbrida, aberta a outros modos de conhecimento, mas que, nem por isso, deverá isentar-se do contraditório e das críticas que, eventualmente, surjam. Não deverão ser estas, acredito eu, a razão de quaisquer inconsistências relevantes que venham a ser posteriormente levantadas em reação a este trabalho.

autonomia que me foi concedida para seguir um tal caminho, mas, sobretudo, pela orientação sempre perspicaz e acolhedora, já que, desde o início, consciente das dificuldades em vista.

⁹ Também pelo objetivo de enfrentar os textos em diálogo como objetos à mão, as citações – algumas consideravelmente extensas – como instrumentos de análise acabaram por moldar, inclusive, o estilo dos textos.

Também em virtude desta abordagem, priorizei um modo de descrição em primeira pessoa do singular para evitar uma sugestão qualquer de neutralidade da escrita. Ainda que muitas vezes tenha optado por construções não pronominais, ou apenas mais indefinidas na presentificação de um sujeito para a narrativa, simplesmente para não interromper o fluxo da leitura com uma personalização excessiva do discurso. Em outros momentos, contudo, o uso da primeira pessoa no plural me pareceu adequado, particularmente quando pretendia me localizar junto a um leitor potencial abstrato no bojo das linhas de raciocínio em processo, sugerindo assim um percurso coletivo, como o é, afinal, toda a comunicação. Acredito que qualquer tentativa de ocultar a dimensão autoral de minha escrita, como a de minhas escolhas mesmo as teóricas, seria não somente inútil, como também sem propósito. De resto, não será nem a personificação nem a ausência presumida de uma autoridade da fala a dar mérito ou a validar as ideias as quais faço, aqui, presentes.

Ao que pesem as possíveis eventuais inconsistências que surjam quando da alternância entre o material concreto da análise e o enquadramento dado em um campo de análise mais largo que o escopo anunciado deste estudo, penso que a crítica posterior poderá localizar, dar nome e torná-las claras sem que isto acarrete na invalidação categórica das minhas suposições e argumentos. De outro modo, posso apenas esperar que meu trabalho, com a dimensão especulativa que ele invariavelmente encerra, sobreviva à crítica e às lacunas por ele deixadas. Que haja argumento algum válido em resposta às críticas e estofo conceitual acessível para as lacunas e conclusões em aberto, eis a minha mais sincera (ainda que talvez ingênua) expectativa.

Do Conteúdo e das Partes

O primeiro capítulo poderia ser considerado uma espécie de descrição biográfica que, a partir de um desenvolvimento cronológico, apontará uma tendência na obra de Gullar de entender o poema como objeto. A observação dessa tendência sugere o autor como centro da narrativa, e este me parece um modo pertinente para dar início ao trabalho, já que o autor é, ainda em muitos aspectos, aquele que melhor consolida a unidade conceitual dos objetos de análise, particularmente, nos campos da arte e literatura.

Isto proposto, o problema que se apresentará desde esta primeira abordagem e ao longo de todo trabalho será o da distinção (sugerida ou recusada pelo escopo conceitual da *Teoria do não-objeto*) entre experiência e Linguagem¹⁰; os objetos da percepção e os objetos da significação linguístico-simbólica. Essa dualidade, presente ao longo de toda obra de Gullar, poderá ser reconhecida nos seus referenciais teóricos, que se combinam para forjar uma concepção de mundo (desde o seu fundamento teórico) através da sua atuação poética e crítica. Mas sobretudo em sua fase neoconcreta, na qual seu protagonismo tanto como poeta quanto como crítico de arte permitiram o desenvolvimento de uma concepção estética que fez desbotar as fronteiras entre o criador e o analista – o artista a galgar espaço no meio institucional pela sua obra, e o militante a reivindicar espaço e legitimidade para uma prática cultural nascente e atualizadora da realidade artística do espaço no qual se inseria.

Apesar dessa abordagem, na qual a identidade do autor se dilata a partir de toda a extensão de sua biografia artística e crítica, é sempre com o objetivo de retornar ao Ferreira Gullar da *Teoria do não-objeto* que essa biografia é solicitada, por isso, algumas contradições são inevitáveis, como se poderá observar no texto *As identidades do poeta (autonomia da arte e engajamento político)*. Mais importante que solucioná-las, no entanto, será, então, dar nomes a elas no momento em que elas venham a surgir.

O segundo capítulo se reservará a proposta de nomear os campos de análise em disputa, por conta de suas mútuas interferências e implicações dialéticas. Nomes como arte, cultura, tradição e vanguarda deverão ocupar o centro do inventário especulativo do trabalho, orientando-se a partir dos debates e das disputas travadas publicamente pelos agentes críticos, particularmente aqueles que mais entusiasticamente carregaram a bandeira da vanguarda no Brasil daquele período. Mas também os embates institucionais travados em meio ao surgimento de novas configurações e esquemas de organização e leitura das formas artísticas e estéticas, como aqueles sugeridos em termos como “cultura erudita”, “cultura popular” e “cultura de massas”, e com isso dos movimentos institucionais

¹⁰ Mas apesar da centralidade da Obra de Gullar para este trabalho, o problema (da dualidade linguagem-experiência) se apresentava de maneira relevante já na pesquisa dos poetas concretos de São Paulo. Alias, como reiteradamente afirmado ao longo deste trabalho, trata-se de uma questão que diz do próprio desenvolvimento e análise dos fenômenos estéticos, ou ao menos da dificuldade de abordar o problema da significação estética pelos modos descritivos oferecidos pela linguagem tradicional. Gullar, de outro modo, tornou-se aqui um objeto histórico, em cuja obra é possível observar o desenvolvimento de uma narrativa sobretudo para a história das disciplinas as quais ele mesmo se pretendia filiar.

anunciados em escolhas como aquela da participação de artistas e poetas na *1a. Exposição Nacional de Arte Concreta* ou as posições tomadas pelos críticos em face da legitimação institucional de tendências como a arte geométrica ou a arte informal, e ainda, com algum destaque, o contexto de disputa teórico no centro dos movimentos de poesia e arte concretas.

O primeiro artigo, *Vanguarda em recorte no quadro ampliado da cultura*, tem o objetivo de levantar o problema inicial, do qual todos os outros, de uma maneira ou de outra, parecem derivar, qual seja o da relevância cultural do movimento neoconcreto nos termos de sua relação com a noção de vanguarda num país, como o Brasil, historicamente submetido a uma posição de mero reprodutor de ideias e ideais no cenário global. Ainda que seja inegável a originalidade da arte e da cultura brasileiras, dando respostas em alguma medida únicas aos problemas materiais e ideológicos que lhes foram impostos muitas vezes desde fora, resta ainda não inteiramente resolvida a questão da possibilidade de desenvolvimento de uma vanguarda, nos termos de disciplinas genética e fenotipicamente ligadas aos modelos sociais e culturais europeus, estabelecendo uma orientação quase unidirecional para ideias e fenômenos culturais em fluxo no trajeto entre centro e periferia estabelecido, nesse caso, pela relação entre colonizador e colonizado. Posta esta questão, o artigo se desenrola para sugerir que qualquer resposta possível terá que ser dada a partir de uma abordagem que relacione a dimensão macro das grandes estruturas (das determinações sociais e políticas, mas também da institucionalização de formas e modelos de conhecimento) com as atividades, ou a materialização das ideias, dos indivíduos e das coletividades sujeitos a estas designações. A cultura, afinal, é um dos nomes sob o qual se pode encontrar a possibilidade de abstração do segundo no primeiro, da materialidade constituída das formas artísticas, por exemplo, nas configurações de modelos que, paradoxalmente, deveriam determinar um campo potencial para estas formas.

A pretensão de abordar uma questão cujo escopo se pede alargar indefinidamente, em uma pesquisa que segue das condições de produção de obras de arte e literárias à tentativa, por vezes empenhada, de explicar, por exemplo, o processo de significação ele mesmo; que enfrenta no campo de batalha das investigações sobre uma história da arte e da literatura brasileiras um inimigo ele mesmo fugidio e em alguma medida ausente destas trincheiras, impõe, contudo, alguns limites ao trabalho. A começar pelo próprio

conceito de cultura, sua abrangência, suas contradições e a enorme divergência reconhecível de seus usos, muitas vezes no recorte de uma mesma disciplina, e que este trabalho deixa de lado para falar, com mais aplicação de sua relação formativa e condicionante com um conceito de arte ele mesmo de exatidão também limitada. Uma vez mais, venho reforçar minha crença na ocasião de que a totalidade de minhas ideias aqui expostas venha a dar contorno algum legítimo a noções que, neste trabalho, encontraram lugar e uso limitados pelas escolhas narrativas e metodológicas.

Por exemplo, ainda que uma definição precisa para termos como “cultura popular” e “cultura de massas” não tenha sido oferecida de antemão, precisei escolher as batalhas conceituais que meus objetos, de modo mais conspícuo, deixavam à mão e, apesar do alargamento do debate a partir das perspectivas epistemológicas em uso, alguns conceitos foram deixados à sombra do escrutínio teórico, sob efeito das generalizações previstas nos referenciais teóricos utilizados – também por isso, esses referenciais foram, de uma maneira ou de outra, expostos. Nesta seara, o trabalho de Renato Ortiz ofereceu estofo a uma fundamentação, ainda que parcial, da questão cultural. Em diálogo com Pierre Bourdieu, Raymond Williams, Peter Burke, etc., principalmente a partir de suas análises sobre o problema da “modernidade sem modernização” característico da formação cultural brasileira no momento de uma estruturação capitalista primitiva em território nacional. Uma orientação marxista residual é, ainda, visível nos argumentos e escolhas presentes (inclusive dos autores em diálogo), particularmente, neste segundo capítulo, mas uma tomada de posição acerca do problema da predominância da base sobre a superestrutura parece ter ficado mais ou menos clara, uma vez a dimensão epistemológica da luta de classes ser colocada, via de regra, em termos de superestrutura. Não à toa, às menções, ainda que pontuais, a Foucault guardam uma importância que não se pode menosprezar. Também porque o conceito de cultura, dirigindo-se historicamente ao problema das identidades, expõe uma limitação proeminente da teoria marxista¹¹, qual seja a de um esquema que se reduz à polarização ideológica entre apenas duas identidades possíveis, a burguesa e a proletária. Ainda que esta questão não seja diretamente abordada neste trabalho, acredito que seja possível reconhecê-la, por exemplo, nas implicações do desenvolvimento do artigo *Arte-cultura e vanguarda-tradição como marcadores de oposição epistemológica*.

¹¹ Que se justifica, também, pelo fato de que as bases dessa teoria atravessaram mais de um século com relativa constância, incondizente, em todo caso, com a diversificação dos termos à qual o esquema inicial deveria se dirigir com possíveis novos arranjos.

Se é possível falarmos do desenvolvimento de um campo de forças¹² das artes no Brasil, para o qual os termos tradição e vanguarda representam uma oportuna síntese sobre as posições dos agentes, seus alinhamentos institucionais, mas também suas concepções e ideias sobre a arte de uma maneira geral, a *1a Exposição Nacional de Arte Concreta* tem uma importância destacada, como resultado de um movimento histórico que já havia sido colocado em curso com a *Semana de Arte Moderna de 1922*, e depois com a divisão do *Salão Nacional de Belas Artes* em dois, dando origem ao *Salão Nacional de Arte Moderna* em 1951. E se a *1a Bienal de São Paulo* em 1951 é a contrapartida internacional desse movimento, a *1a. Exposição Nacional de Arte Concreta* dá ensejo a erupção de um capítulo novo nesta história de vanguardas modernas no Brasil e, por isso mesmo, reaparecerá com algum destaque no curso deste trabalho.

Em *Volpi entre o popular e a vanguarda*, por exemplo, o objeto em análise não é nem este evento descrito por sua importância e destaque, nem a Obra de Volpi em si mesma, mas simplesmente a presença de duas de suas obras naquela *1a. Exposição Nacional de Arte Concreta*. Ou seja, o dado a partir do qual se desdobra toda a análise não é nem um objeto material definido, nem uma circunstância ou um fato intencionalmente descrito, mas uma constelação de elementos, entre as obras e o evento, o ideário e as intenções – declaradas ou não – de um grupo de artistas, o que deve prevalecer são as implicações institucionais, e mesmo políticas, do termo popular no cenário delimitado pela disputa em torno da identidade de vanguarda que tomou forma com o projeto construtivo da arte brasileira.

Em *O conceito de não-objeto e o perímetro epistemológico da vanguarda*, como em *O contexto institucional das vanguardas construtivas brasileiras*, o objetivo anunciado, de outro modo, é o de fabricação de um contexto no qual virão a se inserir os artigos que seguem, que oferecem como objeto o debate travado por meio da crítica, a partir de textos específicos expressamente dirigidos aos seus interlocutores, como o caso do debate entre Ferreira Gullar e Antonio Bento em *A querela concretismo vs. tachismo: Em resposta a Antonio Bento*, do qual viria a derivar uma discussão mais ampla a respeito dos referenciais epistemológicos ali em disputa, no artigo seguinte, *Arte-cultura e*

¹² Ainda que a relação deste campo de forças com a luta de classes no interior do desenvolvimento político e socioeconômico brasileiro não se faça tão explícita.

vanguarda-tradição como marcadores de oposição epistemológica; o debate entre Waldemar Cordeiro e Gullar, no artigo “*Tão real quanto a maçã*”: *a questão do símbolo no debate sobre a Arte Concreta*, que viria a dar contornos mais claros à cisão que se iniciava no centro do próprio movimento de arte concreta; e finalmente o debate entre Augusto de Campos e Oliveira Bastos, abordado no artigo *Poesia concreta, palavras e teorias cruzadas*, onde as divergências entre os poetas concretos “paulistas” e “cariocas” alcançaria o problema das diferenças entre suas concepções de linguagem, percorrendo, assim, mais um capítulo do que viria a ser a divisão no seio do movimento concreto, e o surgimento subsequente do neoconcretismo.

Sujeito e objeto se localizam em um campo que torna possível a comunicação expressiva, de onde se originam os códigos e aqueles elementos institucionais que dão forma às disciplinas com os quais os objetos¹³ dialogam. Literatura e arte, de um lado, como as tradições nas quais tem uso a noção de poema e de objeto artístico. Do outro, os binômios tradição-vanguarda e arte-cultura, como noções que permitiram o rearranjo das tradições artística e literária no correr da história, sua separação (presumida) do corpo geral do fenômeno social e subsequente convergência – como veremos no último capítulo, a partir da obra de Gullar, particularmente, com seus *não-objetos verbais*.

O terceiro capítulo parte do *Poema enterrado*, que talvez tenha sido o momento de paroxismo na obra de Gullar de uma abordagem que propunha a dissolução da linguagem enquanto código na experiência poética. Além disso, a aproximação estratégica da obra, em medida de comparação, ao procedimento que ficou conhecido na história da arte como Instalação, permitiu avaliar noções estéticas que se insinuavam nas fronteiras entre arte e literatura, em meio a uma tendência geral, que tem sido uma das marcas da modernidade ao menos nos campos da arte e da literatura, à especificidade dos meios de expressão.

As obras de Kurt Schwitters e Allan Kaprow foram aproveitadas não apenas para marcar a aproximação referida com o conceito de Instalação, mas porque cada uma delas, concebidas em contextos diversos, sugere uma relação particular com a tradição artística anterior. A crítica de Micheal Fried ao empreendimento que ganhou destaque na cena

¹³ Ou mesmo conceitos específicos, que ganham relevância ao longo do tempo para fixarem-se no glossário estabelecido dessas disciplinas, como o conceito de estilo, que de seu uso em destaque na antiga retórica, resultou em seus próprios termos como fundamental para a história da arte.

artística norte-americana sob a alcunha de minimalismo serviu também, no artigo *Minimalismo e a teatralidade da “nova arte”*, para uma abordagem que pretendia estabelecer uma relação entre o formato da Instalação e o efeito de absorção psicológica, característico do teatro, segundo Fried, mas também passível de associação com o *modus operandi* da narrativa literária, particularmente pelo efeito diegético próprio da ficção. Um diálogo que deveria oferecer um certo contraste com a experiência absorviva do *Poema enterrado*, que – conforme indicado em minhas leituras nos últimos dois artigos, *O não-objeto verbal: a palavra e seu habitat (Espacialidade, temporalidade e significação)* e *Abrindo a porta do poema: uma topologia da experiência estética* – pretendia eliminar qualquer resíduo de apelo ficcional que justificasse uma cisão determinante entre arte (literatura) e vida.

A aproximação com o objeto mais ou menos nos moldes do que a crítica literária convencionou chamar de *close reading*, permitiu-me uma abordagem em alguma medida original, na qual se pretendeu fazer ecoarem implicações conceituais e estéticas advindas da experiência potencial com o objeto ele mesmo. Mas além disso, com o desenrolar de uma abordagem hermenêutica, encontramos-nos novamente com o problema da “inefabilidade” da experiência estética, para o qual me servi das prerrogativas mesmo psicológicas das teorias filosóficas que serviram de estofa ao próprio Gullar, quando da elaboração de sua *Teoria do não-objeto*, como é o caso da noção de forma simbólica, fornecida pela pesquisa de Susanne K. Langer e Ernst Cassirer, e da fenomenologia nos termos oferecidos por Maurice Merleau-Ponty, mas também de autores que se debruçaram sobre o problema dos distintos modelos de recepção prefigurados por experiências de natureza (epistemológica) diversa, como Peter Szondi, Hans Robert Jauss e outros.

O Laocoonte de Lessing, por exemplo, permitiu-me retroceder na história da formação das disciplinas com as quais este trabalho dialoga e encontrar uma reflexão orientada em torno do problema da especificidade, particularmente, da poesia em relação as artes visuais, e vice-versa, como argumento não só dos modos de produção de significado que estes objetos encerram, mas como crítica institucionalizada de um modelo disciplinar em formação.

Em termos metodológicos, ainda quando tento criar pela descrição e análise do contexto

histórico, e todo referencial que dá ao meu trabalho um tom muitas vezes sociológico, há sempre, em todo caso, uma voz autoral a colocar em contexto tanto as afirmações aparentemente categóricas, quanto as evasivas de distanciamento crítico. Ao mesmo tempo, quando parto para analisar os objetos de arte é quase sempre a partir de uma perspectiva da crítica, ou seja, em parte tentando encontrar ali o pensamento de seu autor, mas também uma sensibilidade narrativa ou exegética que, pode-se dizer, seria própria do objeto.

A crítica parece estender a significação estética do objeto a partir de uma segunda camada de significação que tem sua própria lógica interior, sobre a qual o crítico impõe sua assinatura privada. Mas essa significação “excedente” também é condicionada, deve-se dizer, por perspectivas epistemológicas convergentes, como aquelas que fizeram as narrativas da história da arte desaguarem na crítica¹⁴, e em cujo modo da mediação pelo instrumental da linguagem se entrega um conteúdo que é, de alguma forma, simulacro da própria obra.

Ferreira Gullar é, afinal, para este trabalho um objeto histórico, ainda quando minha narrativa tenha eventualmente se servido do aparato da crítica. Assim, a escolha do “ponto de vista” de Gullar, ou algo ao menos próximo a isto, tem também o objetivo de recolocá-lo, passados mais de meio século de sua atuação no desenrolar da modernidade artística e literária no Brasil, em uma historiografia que tantas vezes pecou pela generalização e homogeneidade das categorias estabelecidas em rótulos e ismos, como aquela que ainda hoje insiste em acionar o termo neoconcreto apenas como nota de rodapé daquilo se consolidou ao redor do movimento concreto (particularmente no caso da literatura). Se em algum momento a voz de Gullar se confunde com a minha é apenas porque a análise parece ter-me solicitado uma tal aproximação, assim como reiteradamente solicitou-me também um distanciamento escrupuloso – posso assim apenas esperar que a relevância e a complexidade do debate triunfem sobre as

¹⁴ Como indicado pela tese de Hans Belting em *O fim da História da Arte*, onde afirma que: *O papel do comentário sobre a arte, que caiu nas mãos dos críticos de arte e dos artistas, apresenta a melhor oportunidade para diferenciá-lo da forma narrativa da história da arte de velho tipo. A lembrança do estilo e da história tem o sentido de perseguir a ciência da arte até as ideias e as ideologias da modernidade clássica que essa ciência ainda preserva como artigo de fé.* – e também em: *O comentário sobre a arte sempre quis abolir a sua diferença com a obra e colocar a si mesmo no lugar dela, ou seja, sempre aspirou a uma relação mimética com a obra – o comentário como arte. A tentação intensificou-se à medida que a obra perdia sua forma acabada como obra e se deixava transmitir tão-somente por um comentário, o qual rivalizava com si mesma(o). A crítica de arte assumiu a tarefa da teoria da arte, desde que filósofos e literatos assinaram os manifestos das associações de artistas (...).* BELTING, Hans. **O Fim da História da Arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 11 e p. 36

demandas acadêmicas de filiação ao objeto de análise. Pois, se limitar o objeto se fez necessário a um debate que pretendia atravessar fronteiras disciplinares, jamais pretendi eu mesmo identificar-me com ele. Faça-se a ressalva, em todo caso, de que o recorte documental e a escolha dos textos que, aqui, ganharam espaço algum privilegiado, implica já, de alguma maneira, em filiação em maior ou menor grau a narrativas históricas sobre os temas e objetos em questão. Filiação esta que deverá vir à tona, a depender da ulterior e eventual exposição deste trabalho, sem que, contudo, obscureça a disposição de imparcialidade necessária dos argumentos e analogias para a coerência e clareza do texto, sua integridade conceitual e pertinência histórica em contexto. Em todo caso, uma tese que tem Ferreira Gullar como objeto (e, especificamente, o Gullar da *Teoria do não objeto*) não se confundirá, assim espero, com uma tese gullariana.

CAPÍTULO I

Ferreira Gullar e o fascínio pelo objeto

Ferreira Gullar e o fascínio pelo objeto

“A arte existe porque a vida não basta”¹⁵. A frase - que se tornou célebre no cenário da vida cultural brasileira a partir do comentário de Ferreira Gullar – enseja uma resposta, ainda que evasiva, para um problema que ainda hoje ocupa pensadores dedicados a justificar, dentro do debate sobre a origem e finalidade do conhecimento humano, o papel da arte. A justificativa de Gullar é categórica e enfática, ainda que se limite a expor uma insuficiência geral (moral, biológica e psíquica) da existência humana tomada em si mesma, e parece nos indicar um caminho para entendermos, senão o sentido profundo do fenômeno artístico, ao menos o sentido que este alcança no pensamento gullariano.

Aqui, a arte já não mais se define por sua inequívoca autonomia diante dos problemas do mundo, mas como extensão da própria vida. Há algo de tautológico nessa premissa, a saber a ideia de que o pensamento humano (e, por consequência, a arte) é produto indivisível desse fluxo constante e dimensional ao qual damos o nome de vida. Não é, no entanto, a associação direta entre arte e vida o que mais chama atenção no comentário de Gullar, mas a dimensão ontológica que emerge com a palavra “arte” à medida que ela adquire um espaço referencial para a existência humana, ocupando-se das lacunas deixadas pelo conceito de vida, que apesar de tão essencial (e por isso mesmo) não parece ser suficiente para dar forma compreensível a existência intelectual humana.

A vida está em todo lado; no corpo que se move e no corpo que repousa; no universo microscópico das células ou nas grandes vegetações que cobrem áreas de extensão tão vasta quanto a de um inteiro continente. Ainda assim, tomada como referência no dizer do crítico maranhense, escapa a ela o desenvolvimento imprevisível do pensamento humano. A arte transforma as coisas da vida e dá a elas existência particular, como Gullar parece entendê-la nas palavras que antecedem a famosa frase:

Arte é uma coisa imprevisível, é descoberta, é uma invenção da vida. E quem diz que fazer poesia é um sofrimento está mentindo: é bom, mesmo quando se escreve sobre uma coisa sofrida. A poesia transfigura as coisas, mesmo quando você está no abismo. A arte existe porque a vida não basta.¹⁶

Gullar nasceu na cidade de São Luiz no Maranhão em 1930 e se iniciou ainda jovem na

¹⁵ Originalmente referida a entrevista dada por ele a Samuel Titan Jr. na edição de 2010 da FLIP, a frase se tornou emblemática da cena cultural brasileira de um modo mais amplo e, hoje, encontra-se estampada em toda parte.

¹⁶ Entrevista a Samuel Titan Jr. na FLIP de 2010. <http://g1.globo.com/pop-arte/flip/noticia/2010/08/arte-existe-porque-vida-nao-basta-diz-ferreira-gullar.html>

poesia, que parece ter dominado seu universo desde cedo, oferecendo ao poeta uma existência que dela (da poesia) dependia. Não parece legítimo ignorar a história e o trajeto do homem na tentativa de descrever o poeta, e o esforço em conectar a poesia de Gullar com sua experiência de juventude na cidade natal tem sido a tônica de parte dos autores que se dedicaram a comentar seu trabalho. Afinal, essa estruturação da figura do poeta pelo recurso de um retorno direto às origens é a referência cabível ao “dialeto” que, na configuração de sua linguagem e através dela, deu a ele acesso ao mundo. Mais do que isso, foi pela poesia – ainda que a poesia provinciana de seus conterrâneos – que Gullar se iniciou nessa arte. Como ele mesmo nos conta: “la para a Biblioteca Municipal e só lia poetas maranhenses. Todos os demais poetas, mesmo brasileiros, não me despertavam o menor interesse.”¹⁷

Mas como todo ponto de partida é também um ponto de referência no passado e tendo Gullar compreendido isso muito cedo, o modelo do poeta regional passou a ser, também muito cedo, um modelo a ser superado:

Um dia, não sei bem quando, descobri a existência do resto do mundo – as grandes cidades distantes –, e desde então passei a sentir-me vivendo à margem da história. São Luís do Maranhão, minha cidade, com seus dias luminosos e azuis, mantinha-me entre o deslumbramento e o desespero: a vida era bela e destituída de propósito. A literatura, que me prometia uma resposta para o enigma da vida, lembrava-me a morte, com seu mundo de letras pretas impressas em páginas amareladas. Compreendi que a poesia devia captar a força e vibração da vida ou não teria sentido escrever. Nem viver. Mergulhei assim numa aventura cujas consequências eram imprevisíveis¹⁸

Nascido José Ribamar Ferreira, também a cunhagem, para si, de um nome novo, parece dar nota a essa necessidade de superação das condições arbitrárias de seu nascimento. Ainda que tenha escolhido o sobrenome da família (Ferreira) e uma corruptela do sobrenome da mãe (Goulart), a escolha do próprio nome é uma tomada de posição diante das determinações geográficas e familiares que circunstanciaram sua vida até a descoberta da poesia e, com ela, do potencial criativo humano: “como todo mundo no Maranhão é Ribamar, eu decidi mudar meu nome e fiz isso[...] é um nome inventado, como a vida é inventada eu inventei o meu nome.”¹⁹

Em 1949, Gullar lança seu primeiro livro. *Pouco acima do chão* é um interlúdio na

¹⁷ GULLAR, Ferreira. **Sobre Arte, Sobre Poesia: uma luz do chão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. p. 148

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ GULLAR, Ferreira. Palestra em Pinda em 16 de novembro de 2010. www.tribunadonorte.net

gestação do poeta moderno, que naquele momento ainda usava o expediente de formas tradicionais, como o soneto e a trova, que seriam completamente abandonadas logo em seguida. Como se projetasse já com o título do livro a sugestão deliberada de afastamento entre seus impulsos criativos e a realidade objetiva de sua terra natal. E não é sem propósito mencionar que o livro foi por muito tempo retirado pelo próprio autor dos catálogos de sua biografia poética, como se ali não se reconhecesse ele mesmo enquanto poeta: “Talvez eu nasça amanhã!” – encerraria enfático, ou ainda profético, o primeiro poema do livro.

Com *A luta corporal* (1954), Ferreira Gullar abre caminho para uma certa modernidade poética brasileira, no sentido em que reconhece, no uso tradicional do verso, da métrica e do espaço visual do poema, um arcaísmo no qual a própria linguagem se encontraria ainda aprisionada. Do questionamento das formas tradicionais, o poeta avançou – sem meio-passo – ao questionamento da organização espacial do poema. A destruição daqueles modelos, segundo ele, era necessária para a criação de uma poesia que, agora, se estabelecia em torno de uma nova sintaxe, não mais dependente do seu potencial definido para performance oral: “A linguagem é velha, e o poema é uma coisa nova, que acabei de descobrir. A implosão da linguagem feita nesse livro, com a destruição da sintaxe, acabou se tornando um pouco a matriz da poesia concreta, que é uma poesia sem discurso, com uma sintaxe visual.”²⁰

A busca de Gullar por uma nova sintaxe nascia, na verdade, de uma insatisfação particular com os limites impostos pela própria linguagem, que ele, mais tarde, faria explícita com a elaboração de poemas que abandonariam mesmo o espaço gráfico, para alcançar o “mundo das coisas”:

A experiência que me conduzia a escrever o poema era algo novo, enquanto a linguagem em que a expressava era velha. A única maneira de superar essa contradição – concluí então – era que a linguagem nascesse ao mesmo tempo que o poema. [...] 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.²¹

O poema *Roçzeiral*²², um dos últimos de *A luta corporal*, é emblemático do que Gullar

²⁰ Entrevista a Samuel Titan Jr. na FLIP de 2010. <http://g1.globo.com/pop-arte/flip/noticia/2010/08/arte-existe-porque-vida-nao-basta-diz-ferreira-gullar.html>

²¹ GULLAR, Ferreira. **Autobiografia poética e outros textos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 29

²² Palavra aparentemente nascida da fusão entre os substantivos “roça” e “roseiral”.

insinua em expressões como “implosão” e “destruição da linguagem”. Aqui, não apenas a sintaxe é interrompida, como também – a golpes secos – o próprio significado é perturbado pelas interferências espaciais e indefinições fonéticas que assaltam a leitura. A dimensão semântica é reduzida ao mínimo; um balbuciar poético, quase como se o autor desejasse renunciar à linguagem, fazendo desaparecer por completo as imagens delicadas das flores e deixando expostos apenas os recursos significantes através dos quais o poeta oferece a lavoura como jardim.

Au sôflu i luz ta pom-
a inova
orbita

FUROR
tô bicho
scuro fo-
go
Rra

Rozal, ROÇAL

MU
LUISNADO
VU
GRESLE RRA
Rra Rra
GRESLE
RRA
I ZUS FRUTO DU
DUZO FOGUARÉO
DOS OSSOS DUS
DIURNO
RRRA

(Trecho de Roçzeiral)

O poema nascia de um instante impregnado de poesia na percepção de Gullar quando passara, certo dia, de ônibus pela praia de Botafogo. Observara os canteiros ressecados, que meses atrás exibiam vivas flores, quando pensou: “Amanhã as flores estarão de volta.” Desse pensamento surgiu o verso: “Ao sopro da luz a tua pompa se renova numa órbita.” Mas o esquema cíclico da natureza não lhe servia nem mesmo como analogia, já que o contexto de sua produção poética pedia um passo adiante e para fora do ciclo de repetição em que se encontrava, inscrito em uma tradição que já não lhe bastava: “Não vou voltar a fazer poemas como antes. Este verso não muda nada. Não avança, recua.”²³

²³ Ibid. p.33

Do impulso destrutivo, restou à frustração do poeta, cujo objetivo era simplesmente o de fazer renascer, junto com a poesia, a linguagem.

Gullar reconhece que chegara a um beco sem saída e se antecipa por anunciar sua experiência como poeta encerrada a partir da publicação de *A luta corporal*. Mas é dessa experiência que emerge a aproximação entre Gullar e os poetas que viriam a se organizar em torno do movimento de poesia concreta (1956) – em particular, Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari. O que se deu como a circunstância do encontro entre os poetas de Noigandres (1952) e o poeta maranhense, parece ter sido também um caminho natural de reconhecimento mútuo na busca de um novo contexto para produção da “nova” poesia brasileira, quando o contexto político²⁴ e cultural já indicavam certo esgotamento num cenário em que, por exemplo, o lirismo existencialista da chamada geração de 45²⁵ acusava a ausência de um projeto comum qualquer no campo criativo da escrita poética.

Gullar e os poetas de Noigandres

A ressonância imediata entre Gullar e os poetas de *Noigandres* não se limitava ao desejo comum de renovar a poesia brasileira, no contexto de uma modernidade que começava a se consolidar em outros campos, como também ao coincidirem, em certa medida, em suas tentativas de alcançar a dimensão mais direta e material possível da linguagem. Como no comentário de Oliveira Bastos:

É curioso assinalar que, no Brasil, este ciclo de poesia teve suas repercussões mais sérias em alguns dos poetas concretistas. O livro de Ferreira Gullar, *A Luta Corporal*, registra toda a história de um esforço (impraticável) para fazer coincidir palavra e coisa, para não discursar de fora da realidade. Nesse esforço, e através de uma espécie de exorcismo discursivo, Ferreira Gullar começou a incluir o branco do papel como elemento de revigoração da palavra, papel e palavra funcionando como fundo e forma, e o uso de cortes como agente de intensificação do impacto expressivo dos vocábulos, como ocorre com o corte da palavra branco numa tentativa (aliás, bem sucedida) para reforçar onomatopaicamente a notação do verbo ateia, do poema:²⁶

Noigandres, ao seu turno, representa um marco no surgimento do movimento de poesia

²⁴ A eleição e o suicídio de Getúlio Vargas, que deixou como legado um projeto político voltado para o desenvolvimento industrial e urbano representado nas associações partidárias de PTB e PSD – em contraste e conflito com as forças tradicionais do conservadorismo oligárquico e do interesse norte-americano, por exemplo.

²⁵ Apesar da grande diversidade de autores (e, também, por isso) que se compreendia sob essa denominação.

²⁶ BASTOS, Oliveira. *Por uma poesia concreta IV*. Em: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil de 24 de março de 1957.

concreta no Brasil. A primeira edição da revista que deu nome ao grupo (ou o grupo que deu nome a revista) foi publicada em 1952 e continha o primeiro ensaio de uma poesia que ia em direção ao declínio da sintaxe discursiva e ao verso tradicional em nome de um arranjo em que a configuração gráfica do poema se encontrava mais na sua visualidade imediata que num esquema sequencial determinado de leitura. Por trás dessa nova poesia fixavam-se os nomes de Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari.

A circunstância do encontro entre esses poetas e Ferreira Gullar é, ainda, objeto de debate, uma vez que a divergência que incendiou a relação do poeta maranhense com os poetas paulistas resultou na produção de uma retrospectiva conflitiva e não conclusiva sobre como, de fato, ocorreu. Na narrativa de Gullar, Augusto de Campos o teria procurado, entusiasmado com o que entendia como uma convergência oportuna sobre a orientação poética entre alguns de seus poemas de *A luta corporal* e o trabalho poético no qual se engajavam os paulistas, particularmente a partir de *Noigandres I*. Uma convergência relativa, no entanto, segundo Gullar, que se definia mais pelo “inconformismo com as formas aceitas e consagradas”²⁷ que pela coincidência teórica e o modo como interpretavam as obras, cada um ao seu turno: “Enquanto minha experiência (Roçzeiral, etc.) tinha um cunho destrutivo, a deles, esclarecia Augusto, era construtiva.”, escreveu Gullar a respeito de seu primeiro encontro com Augusto de Campos na Cinelândia, no Rio de Janeiro.

Logo depois, Augusto e Haroldo de Campos teriam enviado a Gullar um exemplar de *Noigandres 2* (1955), e a partir dali as correspondências entre eles abordariam as questões teóricas e práticas em relação às suas pesquisas poéticas, das quais resultaria²⁸ a formulação das bases e premissas do movimento concreto.

Todo o contexto de emergência do movimento concreto, tanto na poesia quanto nas artes plásticas, não obstante, é controverso. Apesar do entusiasmo inicial de figuras importantes da cena literária brasileira, como Mario Faustino, Manuel Bandeira, Antonio Houaiss, entre outros, e do engajamento de outros na formulação teórica do movimento

²⁷ GULLAR, Ferreira. **Autobiografia poética e outros textos**. Belo Horizonte: editor Autêntica, 2015. p. 37

²⁸ Ainda que a contribuição de Gullar para esse quadro teórico inicial seja discutível, já que o grupo de São Paulo, desde o início, esteve sempre à frente, em posição de inquestionável destaque, no processo de definição e formulação teórica do que seria e viria a ser essa poesia.

no campo da poesia, como José Lino Grünewald, mas também no da arte (entre os quais cabe mencionar, com algum destaque, o nome de Mário Pedrosa), o movimento instigou um debate cuja coesão era também perturbada não apenas pela reação dos que consideravam o salto formal e criativo das obras fora da ordem reiterada do campo artístico e literário, como pelo entendimento diverso do que era, ou do que deveria ser a poesia e a arte concretas entre aqueles que, naquele momento, as promulgavam.

Entre estes, Gullar tornou-se uma figura de estatura considerável, também porque seu papel na direção do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (juntamente com Oliveira Bastos e Reynaldo Jardim) oferecia a ele uma posição institucional privilegiada na seleção e distribuição das ideias que viriam a fomentar o debate.

Eventualmente, Gullar, Oliveira Bastos e Reynaldo Jardim assumiriam posição inconciliável com a dos três poetas de *Noigandres*, nos termos das prescrições conceituais da poesia concreta de um lado, e em oposição evidente aos princípios que orientavam o movimento concreto no campo das artes plásticas, que tinha em Waldemar Cordeiro uma liderança declarada. Dessa oposição, viria a associação entre este último e os poetas de *Noigandres*, dando circunstância a um esquema de associações que opunha o referencial institucional do Rio de Janeiro, onde se agrupariam os artistas e poetas alinhados a Ferreira Gullar, e São Paulo, onde atuavam Waldemar Cordeiro, mas também Décio Pignatari e os irmãos Campos.

Isto posto, e para além da importância que um encontro tal encerra na biografia particular de Ferreira Gullar, é absolutamente necessário reconhecer a importância que estes nomes, na medida mesma de sua atuação crítica comum e antagônica no contexto da poesia e arte concretas, tiveram para a história da arte e da literatura do país. Mario Faustino, ao descrever “o momento poético brasileiro” em artigo publicado por menção à *1a. Exposição Nacional de Arte Concreta*, após uma introdução em que mensurava a atualidade histórica de nomes como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Manuel Bandeira (entre outros para os quais não deixa de guardar posição elevada no altar restrito da história da literatura brasileira), refere-se assim a Ferreira Gullar e aos poetas de *Noigandres*:

Aqueles três em São Paulo, este último no Rio, constituem a única força de

vanguarda séria que há no Brasil de hoje e (talvez com as exceções isoladas de Mário e Oswald de Andrade) a única força de vanguarda séria que já houve no Brasil. Poesia que se alimenta exclusivamente de tradições, por mais ecléticas e sólidas que sejam estas, é poesia fadada a murchar. Era o que estava acontecendo com a nossa antes desses rapazes, o mais velho dos quais não tem trinta anos.²⁹

Que pese a natureza privada da relação de Faustino com estes poetas, e o fato de que o período entre a explosão e o esvaziamento destas ideias na cena literária brasileira não haver ultrapassado, talvez, nem meia década, as histórias da literatura e da arte brasileiras não seriam possíveis sem esse capítulo em destaque, cujo declínio coincide, em alguma medida, com o movimento de afastamento de Gullar de foco nestes problemas. Pode-se argumentar que não é o afastamento de Gullar que dá ensejo ao declínio da efervescência desses debates no coração daquelas vanguardas artísticas, mas, ao contrário, que esse declínio determinou, ele mesmo, o afastamento de Gullar. Em todo caso, a biografia do crítico e poeta é, assim, um objeto sobremaneira oportuno para representar o contexto maior, até mesmo institucional de um tal movimento histórico.

As identidades do poeta (autonomia da arte e engajamento político)

Já em 1961, Gullar é convidado para dirigir a Fundação Cultural de Brasília, por indicação do então presidente Jânio Quadros, mudando-se, assim, para a capital recém construída segundo o projeto urbanístico de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Com a renúncia de Jânio, Ferreira Gullar deixaria o cargo e retornaria ao Rio de Janeiro, onde imediatamente cumpriria papel de direção no Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE. No ano seguinte, assumiria a presidência do CPC, permanecendo no cargo até a erupção do golpe em 1964.

O curto tempo em Brasília, no entanto, parece ter marcado profundamente o poeta, cuja relação com a arte irá, a partir de então, curvar-se e integrar-se explicitamente à realidade política e social do país. O abandono de uma formulação artística baseada nas experiências das vanguardas modernas levará o poeta a procurar asilo nas formas artísticas tradicionais da cultura popular e, em particular, na literatura de cordel – do que resultam os trabalhos *João boa-morte*, *cabra marcado para morrer*, *Quem matou*

²⁹ FAUSTINO, Mário. *Poesia concreta e o momento poético brasileiro*. Em: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil de 10 de fevereiro de 1957.

Aparecida?, Peleja de Zé Molesta contra Tio Sam e História de um valente.

Segundo um comentário de Gullar:

Eu me referia especificamente ao neoconcretismo; eu quis dizer que o caráter abstrato, desvinculado da realidade geográfica e social, do concretismo e do neoconcretismo, não expressava aquele momento de efervescência do Brasil. Eu não quis dizer que não era expressão de nossa vida cultural, mas que não era expressão de nosso momento político; eu era desligado dessa realidade, tanto que, a partir do momento em que me engajei no CPC, comecei a ler e aprender sobre o Brasil. Eu sabia muito mais sobre literatura francesa, sobre o cubismo ou sobre o romantismo alemão do que sobre o Brasil. Eu era um analfabeto em Brasil. Depois disso, minha poesia se tornou muito mais próxima da realidade.³⁰

Também desse período são os livros, *Cultura posta em questão* (1963) e *Vanguarda e subdesenvolvimento* (1969), nos quais a orientação marxista de suas críticas culturais fica evidente. A partir do golpe e com a intensificação da perseguição política, Gullar se encaminha ao exílio a partir de 1970, passando por Moscou, Santiago, Lima e Buenos Aires, cidade onde escreve, em 1975, o *Poema Sujo*. Nesse período, o caráter político da poesia de Gullar passa por um processo de subjetivação em que identidade, personalidade e impulso criativo do homem Ferreira Gullar assumirão papel decisivo na formulação da sua poética e da temática de seus poemas naquilo que Alfredo Bosi chamou de “memorialismo engajado”³¹.

A identidade de Gullar enquanto nordestino, por exemplo, não só sugerida na escolha do cordel como gênero literário, como explicitamente marcada no *Poema Sujo* – esta identidade que antes se havia apagado na construção do “poeta universal”, sem gênero, raça ou religião, ainda quando aderindo a um “credo” como aquele da modernidade – reencontrou-se no centro de sua narrativa de autor. Como também a identidade de classe, que impregnou suas obras dos períodos das décadas de 60 e 70.

Mas é também significativo que, a partir de um processo claro de despolitização na sua obra, seria o “poeta universal” de algum modo reconstituído na linha continuada de uma certa adesão retomada à modernidade do campo da literatura. O “poeta universal” que, agora, encontrou-se fatalmente com a alcunha de “artista alienado”. Posição esta, em cuja

³⁰ GULLAR, Ferreira. *A implosão da vanguarda*. Em entrevista com Ferreira Gullar por Manuel da Costa Pinto. (Entrevista publicada na Revista Cult nº 60 da Editora 17). www.revistacult.com.br

³¹ BOSI, Alfredo. *Roteiro do poeta Ferreira Gullar*. Em: **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, p. 171-186.

defesa de uma tal universalidade se declara também a identidade subjacente – antes simplesmente oculta – de um modelo autocrático em que, para além do poeta moderno, figura a representação do masculino, branco, ocidental. Pois se essa identidade de poeta moderno na década de 1950 sobrevivia ao custo de utopias cultuadas quase sem oposição a altura, já a partir da década de 1990, será a legenda de “conservador” a que primeiro saltará aos olhos.

De fato, suas posições políticas a partir de então – como se atesta pelo conteúdo de suas colunas na *Folha de São Paulo* e, principalmente, pela defesa que fez do Golpe de Estado contra a presidente democraticamente eleita Dilma Rousseff³² – parecem marcar uma guinada à direita que lhe rendeu até o adjetivo de reacionário vindo da mesma esquerda a qual ele um dia se associou com a convicção inabalável de um ideólogo. Curiosamente, é apenas na virada do século que o reconhecimento internacional o alcança com a indicação ao prêmio Nobel de literatura em 2002, e a consolidação de seu nome junto às instituições literárias de maior prestígio vinculadas à língua portuguesa, recebendo os prêmios Jabuti (em 2007 e 2011), o prêmio Luis de Camões (em 2011) e, finalmente, com a eleição para uma cadeira na Academia Brasileira de Letras.

Ontologia do Poema

A despeito de uma trajetória marcada por idas e vindas de arroubo vanguardístico e comprometimento com a cultura (e suas tradições diversas), o que parece restar recorrente na relação de Ferreira Gullar com a poesia é o mesmo princípio de resguardo de uma dimensão ontológica que o poeta concebe para a arte. Talvez, por isso, a *Teoria do não-objeto* e a experiência neoconcreta – com suas tentativas de integração entre os fenômenos diversos da arte (música, ballet, teatro, etc.) e da poesia sob uma mesma bandeira conceitual – sejam tão representativas da sua biografia.

³² Considerando a importância deste evento para o declínio efetivo da credibilidade das instituições democráticas no país que culminou com uma eleição, em 2018, marcada por irregularidades e que resultou, como sabemos, num ataque direto sem precedentes aos grupos mais vulneráveis, desmonte sistemático da educação e das instituições responsáveis pela manutenção da soberania e da continuidade democrática. Sem falar nas centenas de milhares de mortes e no crescimento alarmante da pobreza e da miséria que conferem a esta nota de rodapé um lugar de absoluta inadequação para a questão. Gostaria apenas de desculpar-me, aqui, que meu trabalho, tendo sido produzido em um momento de convulsão social tal, tenha dedicado ao assunto estas míseras palavras em tão tímida nota de rodapé.

A sua concepção espacial do poema garante para sua visão crítica uma perspectiva do poema como objeto – em relação a qual seus poemas neoconcretos sejam, talvez, a expressão mais acabada – que o poeta parece ter carregado consigo mesmo muito depois de finda a experiência do poeta com a vanguarda neoconcreta. Em seu debate com Augusto de Campos durante o período das primeiras divergências entre a teoria da poesia concreta e o que viria a se tornar a poesia neoconcreta, Gullar escreve:

Um quadro só se converte em objeto puro e simples – em coisa – quando nos livramos de toda a sua potência simbolizante e o encaramos desligado de nossa experiência profunda, porque o que caracteriza a coisa é a sua existência absurda, independente da nossa “história”: “Nós nos ignoramos nela – diz Maurice Merleau-Ponty – e é isso que a converte em coisa”.³³

A relação de Gullar com o poema enquanto objeto poderia ser, no entanto, melhor descrita pelo termo coisa na formulação “coisa no mundo”. Títulos como *Poema enterrado* e *Poema Sujo*³⁴, em que a palavra poema é substantivada pela associação a um adjetivo que lhe sugere personalidade, são referenciais em sua Obra poética.

Em 1999, Gullar publica o livro *Muitas Vozes* onde a inquietação com a dimensão ontológica do poema reaparece novamente com o poema *Não-coisa*.

Como enfim traduzir
na lógica do ouvido
o que na coisa é coisa
e que não tem sentido?
[...]
subverte a sintaxe
implode a fala, ousa
incutir na linguagem
densidade de coisa
sem permitir, porém,
que perca a transparência
já que a coisa é fechada
à humana consciência.
[...]
Toda coisa tem peso:
uma noite em seu centro.
O poema é uma coisa
que não tem nada dentro,
[...]
a não ser o ressoar
de uma imprecisa voz

³³ GULLAR, Ferreira. *Do quadro e da maçã*. Em: SILVA, R. R. da; MONTEIRO, B. M. (org.) **Antologia Crítica: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015. p. 105

³⁴ Considerados pela crítica dois de seus mais importantes poemas.

que não quer se apagar
— essa voz somos nós.

(Trechos de Não-coisa)

A preocupação do autor com o objeto do poema, em que o sujeito se abre em expressão de si mesmo e, ao mesmo tempo, se cala para dar lugar a “coisa-expressiva”, é também a tônica do depoimento de Gullar sobre a produção do *Poema Sujo* – no qual a arte novamente aparece como uma expressão em continuidade da própria vida, da qual o artista emerge e na qual novamente submerge. Não é sem propósito que a dinâmica corporal é um tema quase sempre em destaque. A metáfora da obra de arte como organismo vivo, tão cara ao ideário neoconcretista, é – no *Poema Sujo* – também retomada e revisitada *ad nauseam*.

Indented text: Não queria fazer um discurso acerca do passado, mas torná-lo presente outra vez, matéria viva do poema, da fala, da existência atual. Por isso pensei usar de procedimento semelhante ao que adotara para escrever O formigueiro, em 1955. Semelhante mas essencialmente diverso: imaginei que poderia vomitar, em escrita automática (automatisme psychique), sem ordem discursiva, a massa da experiência vivida — lançar o passado em golfadas sobre o papel e, a partir desse magma, construir o poema que encerraria a minha aventura biográfica e literária.³⁵

“Vomitar” e “golfar” são metáforas que pretendem reintegrar o impulso criativo à experiência do sujeito em seu próprio corpo, repleto de desejos e necessidades – das mais nobres, como a da criação artística, às mais ordinárias resultantes da sua própria pulsão biológica.

É, pois, esse sujeito expressivo que irá retroceder às memórias da cidade da infância, numa tentativa, quem sabe, de reconstrução do homem particular que a aspiração poética universalizante havia arrancado de lá.

Mas sobretudo meu
corpo
nordestino
mais que isso
maranhense
mais que isso
sanluisense
mais que isso
ferreirense
newtoniense
alziense

³⁵ GULLAR, Ferreira. *Poema Sujo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 24.

meu corpo nascido numa porta-e-janela da Rua dos Prazeres
ao lado de uma padaria

(Trecho do Poema Sujo)

Gullar enfrenta o poema como um criador a enfrentar sua criatura. A relação entre o processo e a coisa – experiência em curso e objeto acabado – é sempre tangenciada por um ceticismo acerca da função e da natureza da Linguagem. Como Linguagem, a poesia não pode ser somente coisa, já que é também representação da coisa, mas também o homem precisa diferenciar dentro de si o que é realidade e o que é memória.

[...]

O homem está na cidade
como uma coisa está em outra
e a cidade está no homem
que está em outra cidade

mas variados são os modos
como uma coisa
está em outra coisa:
o homem, por exemplo, não está na cidade
como uma árvore está
em qualquer outra
nem como uma árvore
está em qualquer uma de suas folhas
(mesmo rolando longe dela)
O homem não está na cidade
como uma árvore está num livro
quando um vento ali a folheia
a cidade está no homem
mas não da mesma maneira
que um pássaro está numa árvore
não da mesma maneira que um pássaro
(a imagem dele)
está/va na água
e nem da mesma maneira
que o susto do pássaro
está no pássaro que eu escrevo

a cidade está no homem
quase como a árvore voa
no pássaro que a deixa

cada coisa está em outra
de sua própria maneira
e de maneira distinta
de como está em si mesma

a cidade não está no homem

do mesmo modo que em suas
quitandas praças e ruas

(Trecho final do Poema Sujo)

Talvez, caiba dizer, como Alfredo Bosi, que na poesia de Ferreira Gullar “a condição da ultramodernidade capitalista em país dependente é captada e filtrada pelas vozes de uma consciência reflexiva cada vez mais centrada no pensamento da finitude e da morte. O seu sentimento do mundo é atravessado de ponta a ponta pelo sentimento do tempo.”³⁶

Esse “sentimento do tempo” nada mais é do que o reconhecimento da mudança, do atravessamento ininterrupto dos processos da vida nos processos da arte e vice-versa – essa relação quiasmática que o próprio homem conserva com a Linguagem, sendo por ela gerado e modificado, ao mesmo tempo que a cria.

³⁶ GULLAR, Ferreira. **Melhores poemas**. São Paulo: Editora Global, 2004. p. 12

CAPÍTULO II

Epistemologias em processo: a vanguarda posta em questão

Vanguarda em recorte no quadro ampliado da cultura

*“As armas e os barões assinalados/ Que da Ocidental praia Lusitana,
Por mares nunca de antes navegados/ Passaram, ainda além da Taprobana,
Em perigos, e guerras esforçados/ Mais do que prometia a força humana,
E entre gente remota edificaram/ Novo reino que tanto sublimaram.”*
Luis de Camões

Em 1996, a obra *Retângulo vazado* de Franz Weissmann é instalada no largo entre a Rua do Teatro e o Real Gabinete de Leitura Português, cercada ainda pelo teatro João Caetano e pelo edifício do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ. Trata-se de uma escultura formada pela articulação de um plano contínuo de aço pintado em amarelo, tendo suas bases na extensão horizontal da placa – que inicia o movimento da peça – e no pé da parte final da peça que desce em diagonal, como “nascesse do chão”³⁷ a escultura. O resultado final é um vão central na forma de um retângulo que enquadra diferentes retratos conforme o observador se desloca lateralmente à obra.

(Foto da obra de Weissmann).



Com articulação dos planos em dobras que respeitam o caráter ortogonal que predomina na obra e o tratamento intencionalmente limpo da cor (primária), o artista esvazia sua

³⁷ Expressão utilizada pelo próprio artista em entrevista a Ferreira Gullar no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. WEISSMANN, Franz. *A Escultura devia nascer do céu* (entrevistado por Ferreira Gullar). Em: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil de 28 de julho de 1957. p. 9.

escultura de massa e de significados residuais que pudessem advir da impressão manual do artista na fabricação da obra e da exploração subjetiva da cor. A escultura de Weissmann representaria bem o formalismo estrito que vigorou na arte construtiva durante primeira metade do século passado, não fosse um detalhe: o entorno.

Mas esse não é, também, um detalhe qualquer. Reconhecendo o diálogo necessário que a obra de arte trava com o espaço público, Weissmann selecionou ele mesmo o lugar de fixação da obra, que havia sido confeccionada em seu atelier já alguns anos antes. Para além do lugar comum da apreciação pública a qual obra de arte e espaço público estão necessariamente submetidos, o diálogo dessa peça com o entorno, em particular, assume uma dimensão distinta ao constatarmos que a arquitetura a volta fala de um processo histórico constituído de movimentos progressivos e regressos e o espaço que a obra de Weissmann, então, encontra parece ser de algum modo hostil ao que a escultura quer anunciar, uma vez que o carácter eminentemente moderno da obra do artista contrasta sobremaneira com a configuração “pré-moderna” que assume aquela região, no centro do Rio de Janeiro, que testemunhou a evolução do corpo urbano da cidade desde seus primórdios.

O Real Gabinete de Leitura, construído entre 1880 e 1887, é talvez a primeira expressão do estilo neomanuelino no Brasil; uma variação do neogótico com elementos de um nacionalismo característico supostamente referente ao estilo da produção artística dominante no reinado de D. Manuel I (1495-1521). Como todo revivalismo, o neogótico enseja uma leitura ambígua na história dos estilos, mas em resumo pode-se falar que se trata da revisitação a uma tradição já superada em alguma medida.

Para os fins deste trabalho, cabe interpretar tal edifício como um duplo apelo à tradição – no contexto em que dialoga com a obra de Weissmann –, pois remete não somente ao processo de revitalização do gótico na europa romântica do século XIX (dentro do qual, certamente, o medievalismo desempenhara um papel importante), como simboliza culturalmente uma celebração ao antigo império, em uma nação como o Brasil que apenas há pouco mais de 50 anos tornara-se independente e, então, às vésperas de tornar-se república.

A importância deste traço de submissão, relacionado a identidade arquitetônica do Brasil

neste período, pode ser medida pela reação a que se seguiu – e, em especial, a partir da proclamação da república – com as ideias defendidas por arquitetos como Ricardo Severo e José Marianno Filho, sobretudo, nas três décadas subsequentes, e que encontraram no Neocolonial – um estilo que tem suas raízes na tradição arquitetônica da colonização portuguesa no país – o estandarte de uma arquitetura supostamente nascida em *terra brasilis*.

Conforme nos diz Kessel:

O estudo do neocolonial no Brasil – um revival que contou com um embasamento teórico enriquecido pela erudição de seus propugnadores – é uma das janelas para uma visão de mundo e do Brasil que tenta combinar o culto à tradição e a especificidade da cultura brasileira. É um exemplo de luta não só por posições institucionais no aparelho de Estado, mas também pela apropriação do passado artístico e cultural como capital teórico que justifica e legitima essas posições. Ao evocar a tradição como lugar autorizado para afirmar o real “espírito nacional”, o neocolonial apropria-se da relação entre passado e presente para justificar uma intervenção concreta na vida social: a iniciativa da construção de escolas, residências, prédios públicos e igrejas segundo um cânone estético que visa à regeneração do espírito da nação, de uma sociedade considerada em vias de decadência.”³⁸

Essa aporia, a saber da tentativa de afirmar um “espírito nacional” através da recuperação do passado colonial, parece recorrente na história da cultura brasileira. Ainda que se possa afirmar a originalidade incontestada de estilos como aquele barroco que se desenvolveu em Minas Gerais ou fazer-se referência, por exemplo, ao fato de que o romantismo brasileiro tenha assumido traços e temáticas características de um cenário eminentemente nacional (com o chamado *indianismo*), parece não haver dúvidas sobre a presença de determinações impostas pela colonização européia ao desenvolvimento de uma história da arte brasileira assim denominada.

Também no modernismo brasileiro se reencontrará essa herança impositiva. Apesar da reivindicação de figuras e símbolos ligados a uma ideia de identidade que tinha como emblema o “povo brasileiro”, o trabalho dos primeiros artistas ditos modernos no Brasil repetiu, no geral, as fórmulas e a estilística da arte européia que se desenvolvera sob bandeiras intrinsecamente ligadas a ideia de vanguarda na Europa nas décadas antecedentes, mas em um contexto de formação capitalista e estruturas sociais muito diverso.

³⁸ KESSEL, Carlos. Estilo, discurso, poder: arquitetura neocolonial no Brasil. Revista de história social, nº 06. 1999. pp. 68-69.

Segundo um comentário de Gullar:

Por razões que não interessam aqui discutir, os artistas modernos brasileiros – de Tarsila e Di Cavalcanti a Portinari, Pancetti etc. - conformaram-se em usar as descobertas europeias como estilo para comentários regionais. Pensou-se que a arte brasileira tinha nascido, porque as mulatas, os malandros, os flagelados e outras figuras típicas do Brasil tinham virado tema da pintura. Era um engano.³⁹

Nesse contexto de formalização de uma história em que a cultura de colônia e colonizador são indissociáveis, a obra de Weissmann empresta um olhar novo ao espaço ao redor. E mesmo naquele momento⁴⁰, passados ao menos 40 anos do surgimento de uma vanguarda construtiva brasileira, as condições sócio-econômicas e culturais ainda apontavam (e apontam) para um problema que muito pouco perdeu de sua atualidade.

A pergunta, muitas vezes antes feita, continua a ecoar nos autos de uma historiografia da arte ocidental na qual Weissmann e seus contemporâneos parecem ainda galgar um lugar de destaque: De que maneira uma vanguarda é possível no contexto de um país periférico, ou em subdesenvolvimento, ou, ainda, como dizia Darcy Ribeiro⁴¹, que deu sua entrada no extenso corpo da civilização ocidental por meio de uma atualização histórica? E mesmo que a este trabalho escapem a pretensão e a prerrogativa de resposta a uma tal pergunta, há, acredito, mérito e justificativa suficientes para questionar-se não apenas os processos de institucionalização – como aqueles que permitiram à obra de Weissman figurar entre os emblemas de uma época e em nome de um movimento que agora tem reconhecida sua presença no contexto da história da arte brasileira do último século – como também, das premissas simbólicas e do desenvolvimento conceitual a partir dos quais se forjou o contexto no qual obras como aquela puderam ocupar lugar algum de destaque.

A obra de Weissman exerce, aqui, uma função de metonímia para o movimento

³⁹ GULLAR, Ferreira. *Pintura brasileira agora*. Em: SILVA, R. R. da; MONTEIRO, B. M. (org.) **Antologia Crítica: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015. pg 152

⁴⁰ A obra de Weissmann, tendo sido instalada naquele local em 1996, parece indicar um cenário ao menos ligeiramente diverso, quando a própria tradição artística brasileira parece haver incorporado como tradição elementos daquela proposta vanguardística, cuja história remonta aos últimos anos da década de 50. Afinal, trata-se de um monumento (obra estatutária de caráter eminentemente público), e seu caráter institucional dificilmente poderia ser então ignorado.

⁴¹ *A segunda, atualização ou incorporação histórica, corresponde à conscrição de povos estranhos por centros exógenos de dominação que os convertem em seus proletariados externos” destinados a produzir excedentes para a manutenção dos padrões de vida do núcleo cêntrico*. RIBEIRO, Darcy. **Teoria do Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972. pp 54-55

neoconcreto, suas premissas artísticas e conceituais, e todo o campo de disputas ao qual se submetiam aqueles artistas, numa sociedade em processo de industrialização, que vivia ainda entre o ensejo desenvolvimentista do período de governo de Juscelino Kubitschek, com suas aspirações respectivas de crescimento e progresso, e a dependência imposta na forma das relações econômicas e simbólicas com os países ditos desenvolvidos, na esteira de sua vocação imperialista.

Não é tarefa fácil percorrer o entorno destas disputas, ainda quando conhecidos seus atores, tornando tão explícitas quanto possível correlações de forças; dando nome aos conflitos que se apresentam na fratura entre dois pólos que se definem, invariavelmente, por sua dimensão epistemológica. Arte e cultura são, com efeito, os termos que encampam e localizam os fenômenos os quais farei, neste capítulo, objetos de análise e reconhecimento. A cultura é entendida não somente nos termos da experiência simbólica, ou seja, da vinculação necessária dos significados produzidos pela arte a um campo de significados em contexto, com relação ao cenário mais amplo (social, histórico, econômico) em que essas significações tomam parte⁴², como também a uma associação frequente aos termos de uma tradição constituída, quando os termos em oposição em destaque forem, justamente, tradição e vanguarda.

Numa dicotomia tal (arte-cultura) será possível relacionar fenômenos aparentemente díspares e dar a eles uma significação mais ou menos precisa dentro de uma organização em que o termo “arte” tende a dissociar-se cada vez mais dos aspectos ordinários da vida até alcançar um *status* de autonomia que irá remeter ao paradigma tautológico da arte pela arte⁴³, e o termo “cultura”, por outro lado, ampliar-se-á indefinidamente para subentender os mais diversos campos da vida social e privada, da religião aos hábitos ordinários, do sentido geral de pertencimento a um grupo às especificidades de uso de uma língua particular, mas, sobretudo, oferecerá um termo de oposição que permitirá marcar elementos de exceção dentro do campo constituído ao redor do conceito de arte. Como na máxima de Goddard, exposta no filme *Je vous salue, Sarajevo*: “A cultura é a

⁴² *Raymond Williams capta bem o nascimento desta ordem industrial quando considera a mudança semântica que se manifesta em palavras como arte e cultura. “Arte”, que até então significava habilidade, no sentido genérico da atividade do artesão, se restringe agora à qualificação de um grupo especial de inclinação, a artística, ligada à noção de imaginação e criatividade. Na Inglaterra, por exemplo, o novo vocábulo é encontrado para exprimir o julgamento sobre a arte: estética. A palavra “cultura”, que se encontrava associada ao crescimento natural das coisas (daí agri-cultura), passa a encerrar uma conotação que se esgota nela mesma, e se aplica a uma dimensão particular da vida social, seja enquanto modo de vida cultivado, seja como estado mental do desenvolvimento de uma sociedade. ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1999 pp. 18-19*

⁴³ Paradigmático do que se entende por alta modernidade no campo da arte.

regra, a arte a exceção.”⁴⁴

Sintomática desta dicotomia é a caracterização distintiva entre cultura popular e cultura erudita que fará sentir seus efeitos no centro do campo da arte instituído por uma classe dominante que consolidará seus modelos simbólicos como referenciais, relegando os modelos estéticos de uma classe dominada à condição de expressão “ingênua” ou “primitiva”; quase sempre, de menor valor para o campo que se organiza em torno de uma epistemologia que se construiu a partir de noções como a de autoria, associada a um cânone tão específico quanto necessário fosse à manutenção de seus esquemas de legitimação institucional, e ideias como as de “belo” e de “obra-prima”, referenciais de uma experiência estética prevista em modelos específicos de produção de significado, para os quais o objeto Arte é, também, um eixo estruturante.

As análises de Bourdieu sobre a questão do gosto na cultura francesa de sua época são, nesse contexto, também esclarecedoras, como nos indica Ortiz:

Dentro desta perspectiva Bourdieu estabelece uma hierarquia cultural entre aqueles que são despossuídos de cultura e consomem Charles Aznavour, fazem fotografia, compram nos supermercados, e outros que preferem Ravel, frequentam museus e casas de alta costura parisiense. Consumir Ravel “vale”, portanto, mais do que escutar Aznavour, na medida em que aquele é produzido na órbita dos bens artísticos e consagrados por instituições legítimas como a escola, os concertos, os críticos de música.⁴⁵

A existência de um campo específico das artes, conforme seu contexto original de formação na Europa e mais aproximado ao universo da cultura erudita que ao de uma cultura popular, implica em determinações gerais que, como sabemos, reaparecerão de modo sistemático nos modelos estéticos constituídos também em territórios periféricos, ainda que as análises de Bourdieu não descrevam com precisão os traços mais particulares do campo cultural brasileiro – e em particular aquele em que os artistas modernos da geração de Gullar se inscrevem com sua produção estética e seus referenciais teóricos.

Sem necessariamente recorrermos ao argumento da preponderância das determinações de base sobre as de superestrutura, o desenvolvimento particular do capitalismo brasileiro

⁴⁴ Goddard, Jean-Luc. *Je vous salue, Sarajevo* (1993).

⁴⁵ ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1999. p. 64-65

– ou seja, o escopo das relações materiais definidoras das condições de classe em território nacional – precisa ser levado em consideração. Afinal, a dualidade entre universal e local esteve amiúde presente de modo sempre incisivo no desenvolvimento dos processos culturais no Brasil. Como nos lembra Silvio Romero a respeito da questão da identidade na formação de uma literatura brasileira:

todo problema histórico e literário há de ter no Brasil duas faces principais: uma geral e outra particular, uma influenciada pelo momento europeu e outra pelo meio nacional, uma que deve atender ao que vai pelo grande mundo, e outra que deve verificar o que pode ser aplicado ao nosso país.⁴⁶

O que não se deve perder de vista, de qualquer maneira, é a forma como noções tais quais arte e cultura se distinguem ou, ao contrário, se interpenetram para validar determinadas formas artísticas em detrimento de outras, fazendo notar que o estabelecimento destes campos, condicionados desde a origem por determinantes epistemológicos, pertence também a uma ordem econômica da qual não se pode subtrair.

No contexto brasileiro, outrossim, é quase sempre a constituição de uma “modernidade sem modernização”, característica de um mercado cultural incipiente, que teve oferecido justificativa convenientemente à mão para as distorções observáveis na análise das relações entre desenvolvimento cultural e econômico. A relação entre cultura erudita e cultura popular, por exemplo, com suas implicações já mencionadas na constituição do campo artístico, terá, aqui, nuances que condicionarão a distribuição de forças, particularmente no que se refere ao contexto das disputas institucionais orientadas ao redor de noções como as de tradição e vanguarda. O comentário de Renato Ortiz nos coloca, de uma maneira ou de outra, diante do problema:

É necessário mostrar que a interpenetração da esfera de bens erudtos e a dos bens de massa configura uma realidade particular que reorienta a relação entre as artes e a cultura popular de massa. Esse fenômeno pode ser observado com clareza quando nos debruçamos nos anos 40 e 50, momento que se constituiu uma sociedade moderna incipiente e que atividades vinculadas à cultura popular de massa são marcadas por uma aura que em princípio deveria pertencer à esfera erudita da cultura.⁴⁷

É curioso que a história da arte a partir do século XVIII, e em particular na periferia do desenvolvimento industrial capitalista⁴⁸, tenha testemunhado a projeção do popular para

⁴⁶ ROMERO, Silvio. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1888. p. 45

⁴⁷ ORTIZ; Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1999. p. 65

⁴⁸ Peter Burke observa que a “descoberta” da cultura popular na Europa do século XIX ocorre justamente em países

dentro do campo da arte como modo de mediação entre o supostamente universal da experiência burguesa⁴⁹ e o particular local das formas de vida do “povo”⁵⁰ na tentativa de fazer ressoar, no campo artístico, a perspectiva estruturante do “nacional” que será uma chave ideológica essencial da consolidação burguesa no poder através do fortalecimento da figura do Estado (representante por excelência da unidade constitutiva do conceito de nação).

No Brasil, esse movimento é bem representado pelo primeiro modernismo, aquele intimamente associado a Semana de Arte Moderna de 1922⁵¹, que tem em figuras como Portinari e Villa-Lobos uma medida exemplar da relação entre as prerrogativas simbólicas da arte e o Estado, aqui, ainda sob a sombra personalista de Getúlio Vargas, cujo ensejo desenvolvimentista, todavia, irá favorecer o desdobramento capitalista da sociedade brasileira em seus próprios termos, sua urbanização consequente e, enfim, abrir espaço para o surgimento de um novo modernismo, em que o nacional será colocado em questão em nome das perspectivas universalizantes de uma ideia de “progresso” vinculada à ideologia consolidada pelo modelo modernista europeu. E se o Estado foi o centro – econômica e ideologicamente – irradiador a partir do qual o primeiro modernismo se consolidou na esfera cultural brasileira dos anos de 1930, o que se viu no decorrer das

periféricos em relação aos processos de formação e consolidação do capitalismo. Inglaterra e França se encontram relativamente ausentes do desenvolvimento do que ficou conhecido como romantismo no período em questão. Ver ORTIZ, Renato. **A Moderna tradição brasileira**. São Paulo: Editora brasiliense, 2001. p. 160

⁴⁹ A ideia de que o romantismo representa o início do movimento de alienação da classe artística a partir do momento que a burguesia se converte de uma classe revolucionária em uma classe conservadora, constitui-se em um dos principais argumentos de Lukács a respeito da “inutilidade social” da arte moderna de vanguarda para a nova classe revolucionária, como nos indica Gullar: *Como observa Lukács, a arte-pela-arte, sob certos aspectos, é a expressão direta de uma atitude burguesa e proletária, atenta inteiramente à realização eficiente da obra que tem entre mãos. Mas essa objetividade se restringe ao trabalho artístico exclusivamente, e reflete em vez de uma integração social, um aprofundamento do abismo cavado pelo Romantismo entre o artista e o homem comum. O artista romântico ainda protesta socialmente e as atitudes pour épater são ainda uma forma de comunicação com o meio social. A arte-pela-arte é o reconhecimento da inutilidade desse protesto e a conformação com um marginalismo que agora projeta para “fora da História” e se abisma na realização de uma obra cujo sentido fundamental para o autor está em ser feita.* GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e Subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. p. 16

⁵⁰ O conceito de folk lore e “arte do povo” foi desenvolvido pelo romantismo (não apenas pelo romantismo alemão) e constitui um de seus elementos mais importantes. Em sua busca de uma unidade perdida, em sua procura de um síntese da personalidade e da comunidade, em seu protesto contra a alienação capitalista, o romantismo descobriu as canções populares, a arte do povo e o folk lore, e elaborou com eles o evangelho de uma entidade homogênea, organicamente desenvolvida: “o povo”. Essa concepção romântica de povo visto como uma espécie de essência independente da divisão da sociedade em classes, dotado de uma “alma popular” coletivamente criadora, é fator que até hoje acarreta bastante confusão; e muitos de nós usamos com frequência a palavra “povo” sem uma clara ideia de seu significado. A arte do povo era, então, contraposta a todas as outras espécies de arte como fenômeno “natural”, em oposição aos fenômenos “manufaturados”; sua “anonimidade” era considerada prova de ter sido espontaneamente criada por uma misteriosa comunidade não-individualizada e sem consciência. Ver FISCHER, Ernst. **A Necessidade da Arte: uma interpretação marxista**. São Paulo: Zahar, 1966. p. 74

⁵¹ Neste contexto, é importante identificar não movimento em sua origem, mas em seu desdobramento a partir de 1930, já em alguma medida fora do recorte social da República Velha.

décadas de 1940 e 1950 foi justamente o questionamento sistemático daquelas bases institucionais, dos nomes e dos ideais estéticos consolidados naquele momento como tradição.

Esse é o contexto em que se pede analisar o fenômeno do projeto construtivo brasileiro e, em particular, a atuação de Ferreira Gullar como poeta e crítico de arte. Um contexto que, apesar das idiossincrasias dos sujeitos agentes no processo cultural, já implica, ou ao menos sugere, o conjunto das associações e recusas que irão caracterizar a vanguarda consolidada no território artístico brasileiro em torno de nomes como Ferreira Gullar, Waldemar Cordeiro, Décio Pignatari, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Mario Pedrosa, etc.

Volpi entre o popular e a vanguarda

A 1a. Exposição Nacional de Arte Concreta no Brasil, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo em dezembro de 1956 e no Rio de Janeiro no Ministério da Educação em janeiro e fevereiro do ano seguinte, reuniu os artistas do grupo Ruptura e os do grupo Frente em torno da aspiração de inaugurar um novo momento na realidade do circuito artístico brasileiro. Outras exposições como a Exposição Nacional de Arte Abstrata em 1953 e a própria Bienal de São Paulo de 1951, em que se concede prêmios a obras como *Unidade tripartida* de Max Bill e *Formas* de Ivan Serpa, já indicavam o amadurecimento da arte abstrata no país, sobretudo pela consolidação do vocabulário construtivo-geométrico que representou, no próprio eixo progressivo da história da arte moderna, uma tendência talvez a mais deliberadamente ocupada com a superação do figurativismo. Vale lembrar que o surgimento do termo concreto⁵², conforme utilizado pelo movimento de mesmo nome, aparece como reação a preponderância do modelo figurativo de representação em tempos em que o modelo abstrato já gozava de significativa adesão, sobretudo nos circuitos artísticos europeus mais importantes.

⁵² O termo foi usado pela primeira vez no contexto de uma vanguarda construtivista por Theo Van Doersburg na revista homônima *Art Concret*, publicada em Paris em 1930: *Falamos de pintura concreta e não abstrata porque nada é mais concreto, mais real que uma linha, uma cor, uma superfície. Uma mulher, uma árvore, uma vaca; são estes elementos concretos em uma pintura? Não. Uma mulher, uma árvore, uma vaca são concretos apenas na natureza; na pintura são abstratos, ilusionistas, vagos e especulativos. No entanto, um plano é um plano, uma linha é uma linha, nada mais e nada menos que isto.* Trad. Livre. VAN DOESBURG, Theo. *Art Concret (1930)*. (trans. by Stephen Bann). Em: BANN, Stephan (ed.). **The Tradition of Constructivism**. London: Thames and Hudson, 1974. p. 193.

A 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta, assim, tem uma significação mais decisiva, ao fazer convergirem artistas e obras que orientavam suas pesquisas particularmente no perímetro da linguagem geométrica. E não por um capricho de gosto ou por conveniência institucional, mas unidos pela crença de que aquela linguagem representasse o presente e o futuro de uma arte moderna que, em considerável declínio no cenário europeu, encontrava na periferia do capitalismo global, um lugar oportuno de continuidade e renovação.

Tendo em vista a importância deste evento para o desenvolvimento das tendências construtivistas naquele momento da arte brasileira, a presença da figura de Alfredo Volpi, representado por duas obras naquela exposição, tem também uma significação destacada e a obra de Volpi e o modo como foi orientada sua recepção no contexto do surgimento do movimento de arte concreta no Brasil é, quem sabe, um caso exemplar para uma análise da relação entre o “popular” e a “vanguarda” no recorte histórico do modernismo brasileiro.

A presença das duas obras de Volpi na exposição, no entanto, é menos importante aqui com relação ao conteúdo destas obras (que a primeira vista não divergem em absoluto do vocabulário geométrico-abstrato das outras obras presentes naquela exposição) que pela trajetória e identidade consolidada do artista ítalo-brasileiro, conhecido pelas representações exaustivas dos casarios e bandeirinhas ao longo de sua carreira, com palheta de cores característica e, em grande medida alusiva a um imaginário popular que tem sido a tônica da recepção da obra de Volpi até os dias de hoje.

O nome de Alfredo Volpi apareceria, então, como ponto fora da curva, já que a obra de Volpi se firmou na cena artística brasileira como representante de um estágio transitivo entre o figurativo e o abstrato. Mas esse posicionamento intermediário parece ter ele mesmo garantido sua relevância para e entre os artistas de tendência geométrica no Brasil, sobretudo os presentes naquela exposição.

Se a tendência construtiva que surgia no Brasil, a partir do movimento de arte concreta, lançava-se de armas em punho contra o atavismo figurativo do realismo social, que vigorou no primeiro modernismo brasileiro, o figurativismo residual que marca de modo

determinante a identidade consolidada de Volpi como artista moderno⁵³ incomodava muito menos. Volpi parece ter sido usado justamente como ponto de inflexão naquele espaço transitivo entre o figurativo e o abstrato, pelo qual militaram com grande convicção os chamados construtivistas.

Na superação de um modelo estético que representava o passado, uma tradição arcaica ou em vias de se tornar arcaica, a obra de Volpi poderia ter funcionado ali como um elo perdido, uma prova material testemunhando os rumos da evolução estética da qual a arte construtiva era o paradigma em vista. Mas não somente, a Obra de Volpi é também oportuna ao debate institucional que os artistas construtivos pretendiam colocar em primeiro plano, porque instalada de algum modo num ponto de interseção entre a cultura popular e a vanguarda, como os comentários que seguem revelam:

Esta obra é, exatamente, uma obra concretista, e das mais estupendas, ainda que a Volpi não interesse, provavelmente, saber em que “ismos” se enquadra a sua obra. O importante é saber que os problemas visuais de Volpi e dos concretistas são comuns – especialmente os da estrutura dinâmica – ainda que os meios de ataque a realização da obra sejam diversos, Volpi atendo-se a meios mais artesanais. Por outro lado, Volpi ignora o que sejam, teoricamente, “gestalt”, “topologia” e coisas que tais: este fato constitui um excelente elemento para a comprovação da “teoria da pura visualidade” – um dos princípios que informam o movimento concretista. Mas nem por isso é Volpi um primitivo, um ingênuo, ou um equivocadamente influenciado: sua educação e cultura visuais, sua capacidade de rigor na organização de formas – olho crítico – fazem de Volpi um dos artistas mais conscientes e consequentes na evolução formal da própria obra.”⁵⁴

Com o comentário sobre a obra *Xadrez branco e vermelho*, Décio Pignatari deixa transparecer uma tese que contradiz todo o preciosismo conceitual e disciplinar que teria sido a palavra de ordem do desenvolvimento teórico por trás do movimento concreto, tanto na arte quanto na poesia.

Pouco importava que a obra de Volpi não partisse dos axiomas meticulosamente costurados no centro do ideário do movimento de arte concreta, uma vez que, pelos seus próprios meios, ainda quando seu vocabulário se houvesse originado de um repertório impregnado do figurativismo tomado de empréstimo à tradição (em que pese o fato do comentário em questão referir-se a uma obra decididamente abstrata), chegava aos mesmos problemas e sugeria soluções análogas àquelas propostas pelos artistas

⁵³ Ainda que de certo modernismo superado, ou em vias de superação, na visão daqueles que carregavam a bandeira da nova vanguarda que a arte construtiva pretendia estabelecer.

⁵⁴ PIGNATARI, Décio. *Décio depõe: A exposição de Arte Concreta e Volpi*. Em: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil de 13 de janeiro de 1957. p.9

concretistas.

Volpi parecia ser uma figura ligada à tradição a dar legitimidade aos novos artistas vinculados ao arroubo iconoclasta da vanguarda, como sugere Mario Pedrosa:

Os pintores, desenhistas e escultores paulistas não somente acreditam nas suas teorias como as seguem à risca. (É claro que não estamos nos referindo a Volpi, o velho mestre já glorioso, acima dos ismos e das escolas, que empresta aos rapazes do concretismo o gesto generoso e protetor de sua solidariedade).⁵⁵

O próprio Mario Pedrosa referiu-se a Volpi como “mestre-artífice”⁵⁶ em um texto relacionado à retrospectiva da Obra de Volpi organizada pelo crítico no MAM do Rio de Janeiro em junho de 1957 – em referência clara a uma distinção entre arte e artesanato que se consolidou no centro da estratificação dos campos entre o erudito e o popular. No contexto da mesma exposição, numa enquete organizada por Teresa Trota, encontramos no dizer de José Carlos Oliveira: “Volpi está num museu, como poderia estar em pequeninas e obscuras casas de subúrbio; o que lhe importa é ter cumprido seu dever de artesão e artista”.⁵⁷ Já na introdução de sua enquete, Teresa Trota observava esse padrão evolutivo da Obra de Volpi, a partir do qual se instituiu uma narrativa de transição entre o figurativo e o abstrato:

Ora, Alfredo Volpi evoluiu da pintura de fachadas e igrejinhas coloniais para uma experiência puramente formal, depurada de todos os vestígios da realidade anedótica; numa palavra – e provavelmente sem querer – tornou-se um pintor concreto. Os adeptos dessa corrente de vanguarda fazem questão de dar o nome de ‘pintura concreta’ aos últimos quadros de Volpi.⁵⁸

Para Ferreira Gullar, ao seu turno, tudo parecia justificar-se a partir da ideia de que Volpi havia consolidado uma identidade capaz de integrar o “popular” (do gesto artesanal) e o “moderno” (do gesto consciente de sua própria linguagem plástica) em um movimento que se iniciava do primeiro, mas que se deveria definir pelo último:

Todo mundo discute agora se Volpi é ou não um pintor “popular”, mas em geral se esquece que a expressão “popular” pode levar no mínimo a três interpretações diferentes. Pode-se entender por pintor popular um artista que tem popularidade – e esse não é o caso de Volpi, admirado por um grupo que cresce dia a dia, mas

⁵⁵ PEDROSA, Mário. *Paulistas e cariocas*. Em: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 19 fev. 1957. Primeiro caderno, p. 8.

⁵⁶ PEDROSA, Mário. *Introdução a Volpi*. Em: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. 2 de junho de 1957. p.9

⁵⁷ TROTA, Teresa. *Alfredo Volpi na Berlinda*. Em: Enquete de Teresa Trota no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil de 23 de junho de 1957. p.7

⁵⁸ Ibidem.

que ainda está longe de atingir o grande público. Essa interpretação, afastada naturalmente da discussão, não oferece perigo. Tudo reside nas duas outras interpretações que a palavra “popular” oferece: pintor popular, no sentido de compositor popular, isto é, pintor espontâneo, ingênuo, cuja arte não se atém aos problemas da linguagem plástica em si; ou pintor popular, no sentido de artista que, embora “culto”, tem nas formas da expressão popular as raízes de sua expressão.⁵⁹

Cabe lembrar que Gullar foi um dos grandes críticos ao prestígio e a influência de que gozavam, ainda naquele momento, os artistas e obras do primeiro modernismo brasileiro⁶⁰, sublinhados pela alcunha de realismo social e ainda fortemente marcados pela filiação ao figurativismo que tomava de empréstimo as possibilidades estilísticas abertas por movimentos e tendências do modernismo europeu das décadas anteriores, como cubismo, fauvismo, etc. Com a diferença de que, no Brasil daquele período, esse tratamento particular da linguagem visual se serviu marcadamente de referências populares, indicando a intenção de por em pauta, dentro do campo artístico, a questão do nacional, mais ou menos como havia sido na Europa do romantismo.⁶¹

A presença do “popular” nas obras do realismo social, em todo caso, guardaria uma associação inevitável com uma tradição artística que se pretendia então superar, uma vez que pedia antes de si uma linguagem descritiva, referencial, ou figurativa. É apenas a partir de uma retórica de rigor lógico-conceitual questionável, que Gullar admite o “popular” em Volpi e, meramente, como fonte originária, raízes de sua expressão – esta sim inquestionavelmente moderna.

Tanto vanguarda e tradição, quanto aquilo que neste recorte se subscreve sob o termo “popular” se legitimam por fenômenos e instituições (linguagens, conhecimentos, agentes e veículos de comunicação, por exemplo) que atuam sob a perspectiva de epistemologias consolidadas e/ou em construção contínua, e que resultam por definir seus próprios objetos e os objetos de suas disputas e análises (como o objeto artístico ou a poesia, por exemplo). Separações como aquelas entre cultura popular e cultura erudita situam-se no

⁵⁹ GULLAR, Ferreira. *Volpi: pintor popular mas não muito*. Em: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil de 30 de junho de 1957.

⁶⁰ Aquele mais fortemente associado à Semana de Arte Moderna de 1922.

⁶¹ Como citado no artigo anterior: *Por razões que não interessam aqui discutir, os artistas modernos brasileiros – de Tarsila e Di Cavalcanti a Portinari, Pancetti etc. – conformaram-se em usar as descobertas europeias como estilo para comentários regionais. Pensou-se que a arte brasileira tinha nascido, porque as mulatas, os malandros, os flagelados e outras figuras típicas do Brasil tinham virado tema da pintura. Era um engano*. GULLAR, Ferreira. *Pintura brasileira agora*. Em: SILVA, R. R. da; MONTEIRO, B. M. (org.) *Antologia Crítica: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015. pg 152

mesmo perímetro de análise. E é importante termos em vista que a Obra de Volpi como um todo, por mais apelo que tenha feito a elementos reconhecidos de uma cultura popular em evidência, teve sua relação com o público geral estabelecida através de instituições como museus e galerias, e por agentes tais como críticos e historiadores da arte – representantes históricos da última (cultura erudita).

Aqui, caberia também menção tanto às análises de Bourdieu sobre a economia das trocas simbólicas, afiliando suas análises a um campo epistemológico mais amplo referido como campo cultural, como, no campo da arte, à oposição feita por Clement Greenberg entre arte moderna de vanguarda e o *Kitsch*, representante de uma tradição dominante, mas em que se sugere reconhecer elementos tanto da cultura de massas, quanto da cultura popular. Sem entrar efetivamente nas questões abordadas por esses dois trabalhos, menciono-os aqui por acreditar que eles passam por e articulam problemas análogos aos que eu gostaria de jogar luz a respeito da presença de Volpi naquela exposição. Além do que, tais análises, muito oportunas nos contextos francês e norte-Americano respectivamente, no Brasil falham em indicar que é a inexistência de uma indústria cultural, como analisada por Adorno, ou simplesmente a formação incipiente de um mercado de cultura, o que determina que a separação entre cultura popular e cultura erudita não se efetive de modo tão contundente no quadro epistemológico que o campo artístico prefigura.

Entendo que Volpi tenha, assim, representado um papel similar aquele representado por Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto no programa de legitimação da poesia concreta na cena literária brasileira pelas figuras de *Noigandres*. O termo Paideuma, anteriormente ensaiado no termo Cultur morfologia, – termos que podem ser ambos traduzidos sem grande desvio por canône – foi o termo escolhido por Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari para ensaiar uma filiação tal. Volpi teria sido, assim, uma espécie de ornitorrinco estilístico através do qual os representantes de uma nova etapa do desenvolvimento artístico brasileiro dialogariam com as formas e forças instituídas e que eles supostamente pretendiam superar. Para isso, vozes como as de Décio Pignatari, Mario Pedrosa, e Ferreira Gullar precisaram empenhar-se em traduzir o Volpi do trabalho artesanal e “primitivista” em um Volpi que oferecia aquele mesmo apreço cirúrgico pela técnica que se pedia efetivamente da tendência construtiva, símbolo de uma arte “moderna por excelência”, ocupada quase que exclusivamente com a linguagem em uso

e, portanto, alheia aos temas e as disposições conteúdisticas características tanto da arte do passado, institucionalizada pela tradição erudita, quanto daquilo que se reconhecia sob a rubrica do popular.

Considerando as peculiaridades das implicações que o conceito de vanguarda carrega no contexto brasileiro, o que essa recepção de Volpi pode nos oferecer, como aporte de análise para a questão da estruturação de um campo de condicionantes epistemológicos, é justamente o modo como as leituras de Volpi feitas por Gullar, Décio Pignatari, Mario Pedrosa e seus pares, distanciando-o do figurativismo que orientou a parte mais significativa de sua obra, pareciam ser suficientes para justificar a presença de Alfredo Volpi entre os artistas participantes daquela 1ª. Exposição Nacional de Arte Concreta. Pois se não há contradições maiores entre as duas obras de Volpi presentes na exposição e as obras dos autodeclarados artistas concretistas – os quais viriam a ser posteriormente posicionados em duas correntes distintas (sob a categorização um tanto frouxa de “cariocas” e “paulistas”) –, o caráter eminentemente político de sua escolha para integrar a exposição fica evidente até mesmo nos comentários de Manuel Bandeira, que apesar da abertura com a qual recebeu a poesia concreta em seu momento inicial, e de ter se apresentado, em dado momento, como figura independente, armado de opiniões, amiúde, individualizadas e imparciais, nunca distanciou-se efetivamente de sua associação direta ao movimento da Semana de Arte Moderna de 1922: “Em política há os golpistas, em pintura, os volpistas.” – Escreveu o poeta pernambucano, questionando, sobretudo, o tom celebratório amplificado pela repercussão midiática da mostra retrospectiva organizada por Mário Pedrosa no MAM: “A retrospectiva de Volpi foi o 11 de novembro⁶² das artes plásticas: uma junta, presidida por Mario Pedrosa, ferrabrás simpático, depôs Portinari da presidência, e deu posse ao bom velhinho Alfredo Volpi, ítalo-brasileiro de Cambuci.”⁶³

A menção a Portinari, mais uma vez, expõe de forma clara o referencial das disputas que se orientavam em torno da oposição entre vanguarda e tradição. A reivindicação do caráter de vanguarda por Ferreira Gullar e seus pares, no contexto de uma modernidade em que tais termos já estavam dados, teria o propósito de angariar para os objetos de suas defesas o caráter de Arte (com A maiúsculo) em detrimento das formas

⁶² Refere-se ao movimento militar de 11 de novembro, no qual se objetivava assegurar a posse de Juscelino Kubitschek e João Goulart como resultado das eleições de 1955.

⁶³ BANDEIRA; Manuel. *Volpi*. *Jornal do Brasil* de 26 de junho de 1957. p.5

estabelecidas na cena brasileira sob os auspícios de uma tradição consolidada, aquelas então sublinhadas pela sua dimensão histórica e extemporânea, que deveriam se constituir a partir de então como objetos mais de um universo ampliado da cultura, que no centro do inventário vigente dos problemas da arte.

A cultura permanecerá por se constituir como uma noção geral e indeterminada e, ainda que sempre presente nas considerações sobre os objetos contemporâneos da arte, definindo-se mais como um horizonte em que se deveria reconhecer o regime mesmo de uma tradição em vias de superação, do que em vista da atualidade de seus objetos propriamente. Por exemplo, quando se pediu da arte moderna que se desfizesse de todo teor utilitarista, antes impregnado nas práticas e técnicas que, historicamente, constituíram o universo particular das chamadas artes liberais. O decorativo⁶⁴, na pintura, denunciado como resquício de uma fase “primitiva”, e a separação entre arte e artesanato que relegará a funcionalidade da produção do segundo um lugar menor no escopo da estratificação forçada pelos grupos dominantes (com algumas exceções pelo caminho, como *Arts and Crafts* de William Morris e ideário da *Bauhaus*).

Nas palavras de Foucault:

Assim é a noção de tradição: ela visa a dar uma importância temporal singular a um conjunto de fenômenos, ao mesmo tempo sucessivos e idênticos (ou, pelo menos, análogos); permite repensar a dispersão da história na forma desse conjunto; autoriza reduzir a diferença característica de qualquer começo, para retroceder, sem interrupção, na atribuição indefinida da origem; graças a ela, as novidades podem ser isoladas sobre um fundo de permanência, e seu mérito transferido para a originalidade, o gênio, a decisão própria dos indivíduos.⁶⁵

⁶⁴ Mesmo um artista dos mais representativos da arte moderna como Matisse, que inicialmente ousou reconhecer a natureza decorativa de seu métier – *A composição é a arte de dispor de maneira decorativa os vários elementos que o pintor usa para expressar seus sentimentos.* (Matisse apud Read) – não saiu impune de uma crítica sempre pronta a acusar de anti-artístico o teor decorativo de certos usos da composição: *Isso [a citação a Matisse] foi escrito há muito tempo, em 1908, e em vista dos ataques desfechos contra obra de Matisse, até por críticos amistosos, duvido que ele enfatizasse mais tarde tão vigorosamente a função decorativa de uma pintura. Pois a tendência geral de seus críticos tem sido a de admitir o encanto da cor, a vivacidade, a fascinação, a técnica miraculosa das composições de Matisse; depois qualificar este elogio, dizendo: mas é apenas decorativa; é enganosa, estonteante, sensual, atraente como um bom cartaz e nada mais.* – nos fala Herbert Read em texto intitulado *Art now*, publicado originalmente em 1933, num momento em que o moderno em arte se consolidava e um discurso, mais sistemático, sobre a arte moderna surgia ainda em formação. Ver READ, Herbert. **A Arte de agora, agora.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1972. p. 49

⁶⁵ Ao que se segue: *O mesmo ocorre com a noção de influência, que fornece um suporte – demasiado mágico para poder ser bem analisado – aos fatos de transmissão e de comunicação; que atribui a um processo de andamento causal (mas sem delimitação rigorosa nem definição teórica) os fenômenos de semelhança ou de repetição; que liga, a distância e através do tempo – como por intermédio de um meio de propagação –, unidades definidas como indivíduos, obras, noções ou teorias.* FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. p. 24

Cabe mencionar ainda que a noção de cultura cumprirá uma função análoga, ao permitir a aproximação e a disjunção de fenômenos (ou “conjunto de fenômenos”), ora legitimando, ora caracterizando-os por exclusão, em que se permitirá a organização e a constituição geral de um meio. É justamente a esse meio que o termo “campo” vem sendo e continuará a ser utilizado neste trabalho, quase sempre sob a prerrogativa dos condicionantes epistemológicos aos quais as palavras de Foucault tão prontamente se ajustam.

No caso específico do debate que emerge no centro da vanguarda concretista brasileira, a noção de cultura terá um papel fundamental, ora para estabelecer uma vinculação determinada entre as obras desses novos artistas e aqueles do passado recente que lhe serviram de inspiração⁶⁶, ora para simplesmente localizar no tempo e no espaço a teoria e a obra daquelas figuras da vanguarda, o que Gullar fará requisitando a noção de símbolo (conforme entendido por Ernst Cassirer e Susanne K. Langer) para o objeto de arte, posicionando-o assim numa perspectiva de campo orientada para um sistema de determinações epistemológicas que, se tem na arte um foco de reificação das experiências artísticas contemporâneas suas, é na cultura que irá localizar sua vinculação social e historicamente determinada com o mundo.

O conceito de *não-objeto* e o perímetro epistemológico da vanguarda

Entre essas ideias em disputa em noções como as de tradição e vanguarda, aparece o conceito de *não-objeto*, cunhado por Ferreira Gullar e oferecido como chave de leitura para o universo artístico, as obras e poemas que, a partir da 1959, vieram a circular sob a chancela do neoconcretismo.

Sobre o conceito, Gullar argumenta que: “o não-objeto não é um anti-objeto, mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e

⁶⁶ Ao que Haroldo de Campos dará o nome de Culturmorfologia e mais tarde os poetas concretos definirão sob o termo Paideuma: *frobenius lança a teoria da culturmorfologia. Pound, em suas obras críticas, aplica-a à poesia. Há uma transformação qualitativa de culturas. Nesse sentido – não no de uma hierarquia ascensional de valores – a arte evolui. Kandinsky, em seus últimos escritos teóricos, insere-se nessa perspectiva: “...cada época artística possui sua própria fisionomia, que a distingue do passado e do futuro...”. “cada época espiritual exprime o seu conteúdo característico através de uma forma que lhe é exatamente correspondente. cada época alcança, desse modo, sua verdadeira fisionomia, plena de expressão e força, e assim transforma o “ontem” em “hoje” em todos os domínios do espírito.* CAMPOS, Haroldo de. *Evolução das formas da poesia concreta*. Em: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil em 13 de janeiro de 1957.

mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se rende à percepção sem deixar resto.”⁶⁷ Gullar, assim, não pretende negar ou afirmar o objeto materialmente constituído, mas demonstrar que a obra de arte já não se define pelos problemas materiais e técnicos definidos pela tradição artística que tomam parte na criação do objeto. Essa afirmação pretende não apenas localizar o “objeto artístico” no quadro geral de uma história da arte que, então, se fazia em construção, por exemplo, reforçando o caráter expressivo da arte como “síntese de experiências sensoriais e mentais” em oposição ao racionalismo mecanicista dos concretistas, mas também indicar o caminho através do qual se deveria seguir a partir daquele momento.

Enquanto a “recém-chegada” abstração geométrica se desenvolvia no cenário artístico brasileiro, na Europa o tachismo se popularizava. Para Gullar, o tachismo representava a remissão do projeto que as vanguardas históricas haviam colocado em curso⁶⁸, uma vez que cedia ao apelo das técnicas e materiais tradicionais, quando pedia-se cada vez mais da arte que ela fosse a suma realização da experiência fenomenológica, no sentido daquilo que a própria percepção iria revelar, “sem deixar resto”:

Esses artistas [tachistas] não querem mais pintar os objetos mas se utilizam dos mesmos processos usados para pintá-los: não só manipulam os mesmos materiais com os mesmos instrumentos, como os investem de uma qualidade que não difere essencialmente da pintura figurativa. Nisso reside a limitação de sua experiência. Um quadro tachista, sem a organização que faria dele uma totalidade satisfatória, independente, é como o detalhe, muitas vezes aumentado, de uma tela de Cézanne ou de Manet. A figura não está visível, mas a textura, a 'caligrafia', a atmosfera ainda são as mesmas da velha linguagem figurativa.⁶⁹

Assim, reafirmava o crítico a importância das experiências dos artistas cariocas – que se aglutinavam em torno das premissas anunciadas no *Manifesto Neoconcreto*, em relação às quais o conceito de *não-objeto* aparecia como uma espécie de fundamentação teórica – enquanto pretendia localizar neles um ponto de continuidade para a história da arte do Ocidente que se desviava dos centros produtores tradicionais (na Europa, principalmente) e emergia em uma sociedade profundamente marcada pela experiência de submissão

⁶⁷ GULLAR, Ferreira. *Teoria do Não-objeto*. Em: SILVA, R. R. da; MONTEIRO, B. M. (org.) Antologia Crítica: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015. p. 157

⁶⁸ Importante não perdermos de vista a ideia de superação definitiva do figurativismo, que ainda representava uma força motriz no centro do movimento evolutivo de uma história da arte moderna, e em relação a qual tanto o vocabulário geométrico quanto o informal ofereciam respostas, ainda que muito distintas.

⁶⁹ GULLAR, Ferreira. *Notas sobre a Bienal – Pollock e o Tachismo*. Em: SILVA, R. R. da; MONTEIRO, B. M. (org.) Antologia Crítica: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015. p. 341

cultural e econômica.

O propósito do conceito de *não-objeto*, portanto, não era apenas o de legendar esses trabalhos, mas o de afirmá-los como o presente da arte, no sentido que a história e suas instituições emprestaram ao nome arte um significado preciso. “Toda obra de arte verdadeira é, portanto, um não-objeto, e se adotamos agora esta denominação, é porque ela nos ajuda a enfocar os problemas da arte atual de um ângulo que nos parece novo.”⁷⁰
– Escreveu Gullar.

Os cubistas procederam, talvez, com a mais significativa redução dos problemas artísticos às questões materiais do quadro e da pintura; Duchamp foi o primeiro a tornar explícitos os dispositivos institucionais a autorizarem o “coeficiente artístico”; no momento em que os artistas neoconcretos criavam suas obras, categorias tradicionais como pintura e escultura já não detinham domínio referencial absoluto no campo da arte. O artista, já desde algum tempo, trabalhava com “objetos” que podiam ou não se caracterizar como pintura ou escultura, por exemplo. Eis porque Gullar precisa recortar, dentro da dimensão do fenômeno artístico, uma ideia de objeto que comunicasse as experiências de um tempo e lugar.

Sobre essa experiência, Gullar quer reafirmar o objeto artístico em sua plena disponibilidade à percepção do sujeito, despido das conotações culturais induzidas pela tradição e, assim, assumindo nova significação. “Quando nos subtraímos à ordem cultural do mundo, vemos objetos sem nome – e nos defrontamos com sua opacidade de coisa [...] O não-objeto não possui essa opacidade, e daí o seu nome: o não-objeto é transparente à percepção, *no sentido de que se franqueia a ela.*”⁷¹

É preciso compreender que ao postular um tal conceito, Gullar não apenas milita pela continuidade do processo de independência das formas artísticas de uma tradição que ainda se fazia, de algum modo, presente, como pretende também encontrar, em meio a essa liberação do campo artístico das categorias tradicionais, uma ligação intrínseca que permitiria a sobrevivência de um conceito de arte, cuja universalidade o fizesse manter ainda dentro do perímetro de uma história da arte em curso. A vanguarda apenas pode

⁷⁰ GULLAR, Ferreira. *Teoria do Não-objeto*. Em: SILVA, R. R. da; MONTEIRO, B. M. (org.) Antologia Crítica: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015. p. 157

⁷¹ Ibid. p. 164.

reivindicar para si a posição ocupada pela tradição dentro dos limites da arte, enquanto quadro epistemológico, na medida em que se vincule a ela, encontrando no ponto de ruptura também um princípio de continuidade, mesmo quando sua intenção declarada é a superação dos termos impostos pela tradição.

Desse modo, o *não-objeto* não apenas leva adiante o projeto de ruptura representado pelo espírito moderno, ele aspira às pretensões de universalidade postuladas pelo sentido da cultura e da história, que determinam um movimento em que a continuidade é uma força a mais a dar coesão a subjetividade historicamente localizada do artista, pois “a renovação não significa romper com todo o patrimônio de experiências acumuladas”⁷².

Mas ao deslocar o centro em que essa história se vinha produzindo, afirmando não apenas o esgotamento da experiência formalista que ora se produzia na Europa, como a razão de que as consequências definitivas da história tinham, então, lugar de nascimento em um país periférico, limitado até então a fornecer apenas matéria-prima e força de trabalho alguns para o desenvolvimento do “mundo civilizado”, o discurso crítico de Gullar ganha um contorno revolucionário, pois toma para si a autoridade legitimadora das instituições da arte à revelia do poder vigente. Esse aspecto revolucionário do discurso de Gullar, no entanto, pode ser entendido como a ingenuidade do agente que não reconhece a autoridade das estruturas dadas pelo contexto histórico, social e econômico em que se inscreve. E apenas isso justifica que se tenha demorado tanto tempo para se reconhecer essas como páginas essenciais da história da arte do Ocidente – e, talvez, ainda não plenamente reconhecidas.

O contexto institucional das vanguardas construtivas brasileiras

A primeira bienal de São Paulo, em 1951, aparece como um marco da aproximação da arte brasileira ao contexto internacional na medida em que concorreu sensivelmente para aproximar a produção artística brasileira daquela experiência característica da modernidade europeia representada pelos movimentos de arte construtiva que lá se fizeram em relevo na primeira metade do século XX. Nessa bienal, a obra *Unidade Tripartida* de Max Bill ganhou destaque e acabou por receber o prêmio principal. A

⁷² GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e Subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1969. p. 5

importância dessa premiação e a influência que o cenário artístico brasileiro iria sofrer a partir dos problemas formais em evidência naquela obra são leituras possíveis para explicar o nascimento do fenômeno da arte construtiva no Brasil e, em particular, a emergência de um movimento brasileiro auto-declarado concretista.

Em 1952, o grupo Ruptura se lança em manifesto ao que entendia por “formas novas de princípios novos”⁷³ em exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Dois anos mais tarde, no Rio de Janeiro, surge o grupo Frente que, sob a mesma justificativa, qual seja a de cindir com o passado “atávico” da cultura artística figurativa brasileira, iria aproximar-se do grupo de São Paulo (Ruptura) até a inauguração da 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada quase que simultaneamente em São Paulo e no Rio de Janeiro, e que daria lugar aos problemas e polêmicas que fariam os dois grupos se oporem.

O grupo Frente, posteriormente, viria articular-se sob a alcunha de neoconcreto, afirmando-se como dissidência daquele primeiro movimento organizado e teorizado em especial pelos artistas de São Paulo e se definiria como uma reação ao caráter mecânico-racionalista das propostas do grupo Ruptura, que seguiria como a expressão máxima do chamado movimento concretista no país.

Mas além disso, a iconoclastia neoconcreta parecia ter o objetivo real de libertar-se, em certa medida, das premissas entregues às vanguardas brasileiras pelas “autoridades da história”. Ao sustentar sua reação ao movimento concreto em crítica aos seus dogmas, o pensamento de Gullar passa a circular também em torno do problema da subjetividade, o qual haviam os concretistas reduzido, talvez, ao caráter circunstancial de caprichos de ego. Como nos fala Ronaldo Brito:

A objetividade concreta era uma resposta ao psicologismo em arte, a um modo de penetração nos processos de comunicação social [...]. Tratava-se, como sempre, de tornar a arte um fator socialmente objetivo, algo que auxiliasse a transformação do ambiente. Para esse esforço de positividade, a subjetividade era residual – ela se manifestava em poesia pela nostalgia do lirismo sentimental, em arte pela metafísica da cor e das formas puras.⁷⁴

⁷³ O manifesto foi assinado por Waldemar Cordeiro, Lothar Charoux, Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto, Kazmer Féjer, Anatol Wladyslaw e Leopoldo Haar e tinha como objetivo anunciar uma ruptura definitiva com a arte figurativa, declarando, assim, uma iniciativa de associação com o projeto construtivo que na Europa já se desenvolvia desde as primeiras décadas do século.

⁷⁴ BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naif, 2002. pp 84-85

Não se deve ignorar a importância do desenvolvimento social e político na Rússia pós-revolução, onde muitas dessas ideias tiveram origem. É possível dizer, talvez, que o construtivismo europeu carregue o gérmen dessa polarização – opondo indivíduo e coletividade como vetores elementares de orientação das determinações sociais – que deu tom ao desenvolvimento histórico no continente durante quase todo o século XX.

Se a subjetividade, por um lado, dizia em alguma medida de um afã liberal que havia conduzido a marcha da história, contraditoriamente, à revelia do direito de autodeterminação dos povos já uma vez subjugados pelos empreendimentos coloniais, não seria possível sem ela (subjetividade) pensar uma experiência individualizada diante dos problemas da arte como aquela da própria expressão artística proclamada pelos modernos de um modo geral. Ao reafirmar a subjetividade como força motriz do impulso criativo, Gullar ensejava sugerir, talvez, uma menção a ideia de que esses sujeitos deveriam construir, a partir “daqui” e cada qual em seus próprios termos, sua própria história.

O autoritarismo do dogma concreto, assim, repetia em outros termos o despotismo de uma instituição como a história da arte, que havia subjugado a criatividade dos sujeitos das nações periféricas, obrigados a alfabetizarem-se no bê-a-bá das linguagens européias e vendo suas especificidades enquanto povos-novos⁷⁵ limitadas a noções como as de exotismo ou deliberadamente associadas ao chamado pensamento selvagem.

A reação neoconcreta, nesse sentido, não se dá apenas em oposição ao dogmatismo concreto, como levanta-se em nome da especificidade do sujeito que cria, ainda quando esse sujeito se defina na periferia ou, ainda, às margens da legitimidade histórica. Ou seja, muito além do quadro teórico que Gullar edifica para compreender tais obras a partir deste determinado conceito, está em jogo também a intenção declarada e judiciosa de reposicionar os axiomas estéticos a partir de um novo contexto geográfico e, mesmo, socioeconômico, ainda que a posição se declarasse de dentro dos limites de uma arte moderna sempre autônoma e, por isso, em grande medida alheia aos processos políticos que fundamentavam e justificavam a perpetuação da dominação colonial. A autoridade

⁷⁵ *Os povos-novos são o produto da expansão colonial européia que juntou, por atos de vontade, as matrizes que os formaram, embora só pretendesse criar empresas produtoras de artigos exportáveis para seus mercados e geradoras de lucros empresariais.* RIBEIRO, Darcy. **Teoria do Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972. p. 32.

delegada a si pelo crítico, que pretende definir os limites do fenômeno artístico a partir do conceito de *não-objeto*, é a tomada de consciência do sujeito que escreve as linhas da história, da qual ele deveria ser apenas uma consequência determinada no campo de análise do historiador.

Fundamental para compreendermos esse empreendimento é o fato de que as análises de Gullar se baseiam em uma cadeia causal que tem como fio condutor a própria história da arte (e, com ela, toda circunscrição epistemológica que a disciplina compreende) e seu processo evolutivo. Deste modo, o sujeito de Gullar não se projeta para fora da história, nem se anuncia como seu fim, mas no diálogo atento com ela, força-a a reconhecer a autoridade do sujeito e a dinâmica transitória das suas significações.

Com efeito, o sentido de arte que a vanguarda quer revelar se descreve pela exploração contraditória do encadeamento de um fenômeno dentro de um quadro historiográfico definido e ao mesmo tempo pela negação da herança direta que as etapas sucessivas desse quadro haviam deixado às gerações seguintes. Como se o sentido dessa arte se fizesse revelar justamente na pertinência remissiva de sua atualidade.

Ainda sobre o *não-objeto*, escreve Gullar:

Dissemos, no início desse artigo, que toda obra de arte verdadeira é um não-objeto. Melhor será dizer que toda obra de arte tende a ser um não-objeto e que esse nome só se aplica, com precisão, àquelas obras que se realizam fora dos limites convencionais da arte, que trazem essa necessidade de deslimite como a intenção fundamental de seu aparecimento.⁷⁶

O procedimento é aquele mesmo que se elaborou através das vanguardas construtivas europeias no início do século XX. Colocando em xeque categorias tradicionais como pintura e escultura, no campo da arte (o mesmo vale para o verso, no caso da poesia), e favorecendo uma transição controlada dos problemas materiais da arte do passado à dimensão eminentemente autoreferencial da nova arte. O que há de novo, aqui, no entanto, é a forma como Gullar pretende projetar a continuidade de uma história desde um contexto periférico, ou mesmo marginal, que é – no tempo real de seu acontecimento – ignorado pelas fontes dominantes que, supostamente, deveriam estabelecer o curso dessa história. Como o próprio Gullar irá reconhecer alguns anos depois do

⁷⁶ GULLAR, Ferreira. *Teoria do Não-objeto*. Em: Silva, R. R. da; Monteiro, B. M. (org.) *Antologia Crítica: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015. p. 162

empreendimento neoconcreto:

A grosso modo, somos o passado dos países desenvolvidos e eles são o 'espelho do nosso futuro'. Sua ciência, sua técnica, suas máquinas e mesmo seus hábitos, aparecem-nos como a demonstração objetiva de nosso atraso e de sua superioridade. Por mais que os acusemos e vejamos nessa superioridade o sinal de uma injustiça, não nos iludimos quanto ao fato de que não podemos permanecer como estamos, e estamos 'condenados a civilização'. Não podemos iludir-nos tampouco tomando as aparências da cultura como cultura. No entanto, somos presas fáceis de tais ilusões. Mas por causas complexas. Temos necessidade do novo, mas o novo 'está feito'. O velho é a dominação, sobre nós, do passado e também do presente. Porque o nosso presente é dominado por aqueles mesmos que nos trazem o novo. Precisamos da indústria e do know-how, que eles tem, mas com essa indústria e esse know-how, de que necessitamos para nos libertar, vem a dominação. Assim, o novo é, para nós, contraditòriamente, a liberdade e a submissão. Mas isso porque o imperialismo é, ao mesmo tempo, o novo e o velho. Por isso mesmo é que a luta pelo novo, no mundo subdesenvolvido, é uma luta antiimperialista. E isso é tanto verdade no campo da economia, como no da arte. A verdadeira vanguarda artística, num país subdesenvolvido, é aquela que, buscando o novo, busca a libertação do homem, a partir de sua situação concreta, internacional e nacional.⁷⁷

Nesse contexto, parece justificada tanto a pertinência da postura combativa de Gullar como crítico nos termos os quais pretendo analisar, quanto a ideia defendida por ele de que o fenômeno artístico corresponderia a uma síntese entre a prática do sujeito que inventa os caminhos novos que a história supostamente deveria seguir e as forças (sociais, culturais, econômicas etc.) injuntivas que concorrem para manutenção da inteligibilidade das formas com as quais dialoga esse sujeito.

Assim, a principal hipótese de trabalho é a de que a permanência da ideia de arte de vanguarda em que se projeta a destruição calculada das categorias legadas pela tradição e pela história para o fenômeno artístico é justificada pela deliberada defesa de Gullar do fenômeno artístico como fenômeno simbólico (E, particularmente, no sentido que Ernst Cassirer e Suzanne Langer dão ao termo). Admite, então, o crítico a necessidade da incorporação da proposta de uma arte nova a um mundo preexistente e formativo, mas oferecendo como resposta uma visão de arte que não se encontra limitada pela cartilha das vanguardas européias e pretende, sobretudo, ultrapassá-las.

Em reação ao comentário de Augusto de Campos sobre a arte concreta no texto *A moeda concreta da fala*, Gullar escreve:

⁷⁷ O que encontramos nesta passagem, no entanto, é o Gullar dos "anos de engajamento", já tendo efetivamente abandonado as práticas e as teses da vanguarda construtiva a qual se havia associado ao longo da década de 1950. GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e Subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1969. p. 8

Para felicidade da pintura concreta, ela, como toda pintura, é tão real quanto a 'maçã', mas não real 'como' a maçã. Sua realidade está na dependência daquele mesmo 'espaço virtual' que, participando de um campo simbólico diferente, funda a realidade da natureza morta de Cézanne. Um quadro só se converte em objeto puro e simples – em coisa – quando nos livramos de toda sua potência simbolizante e o encaramos desligado de nossa experiência profunda, porque o que caracteriza a coisa é a sua existência absurda, independente de nossa 'história': 'Nós nos ignoramos nela – diz Maurice Merleau-Ponty – e é isso que a converte em coisa.'⁷⁸

Se Augusto de Campos, por um lado, pretendia afirmar o caráter objetivo e literal da arte concreta, a resposta de Gullar sugere uma visão generalizadora da experiência de vanguarda não simplesmente limitada pelo escopo da teoria concretista, uma vez que o crítico estende suas ideias sobre o objeto artístico a toda e qualquer obra de arte. O exemplo da maçã é inúmeras vezes revisitado⁷⁹, assim como as referências a Cézanne, Van Gogh, Giotto e outros artistas que cumprem simplesmente por fabricar um passado em vista, para que o conceito de obra de arte não apareça de algum modo deslocado da história e dos problemas nela instituídos, reafirmando assim uma noção de arte ainda intrinsecamente definida pelo coeficiente epistemológico de uma disciplina histórica.

Ainda em meio ao mesmo debate, dessa vez em resposta a Waldemar Cordeiro, nos diz o crítico:

[...] a arte é simbólica não no sentido em que se diz 'simbólica', por exemplo, a linguagem da heráldica, mas num sentido mais complexo e profundo: 'no sentido de forças, em que cada uma delas produz e postula um mundo em si mesmo', como o define Cassirer. Essa definição, longe de subestimar a importância da forma na obra de arte, lhe atribui papel fundamental e reconhece na experiência perceptiva o verdadeiro apoio da imaginação criadora. Daí, no entanto, a limitar a obra de arte à condição de mero fenômeno perceptivo – tomada, por sua vez, a percepção como um fato estanque, intranscendente – vai um grande passo, que implica em conceber a atividade do artista como um gesto realizado fora do tempo cultural: fora da história dos homens e de sua própria história.⁸⁰

Ao afirmar a obra de arte como fenômeno simbólico, Gullar admite que algo de substancial precisa permanecer para que a arte do passado e a nova arte matem-se como parte de uma mesma história. Pois “o homem não tem natureza, o que ele tem é... história'. Na verdade, nem mesmo o mundo da história pode ser entendido e interpretado

⁷⁸ GULLAR, Ferreira. *Do quadro e da maçã*. Em: SILVA, R. R. da; MONTEIRO, B. M. (org.) *Antologia Crítica: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015. p. 105

⁷⁹ Ao longo de todo o período em que Gullar escreve em nome de uma experiência artística balizada pelos preceitos e implicações da noção de *não-objeto*.

⁸⁰ GULLAR, Ferreira. *Pintura: Expressão simbólica*. Em: SILVA, R. R. da; MONTEIRO, B. M. (org.) *Antologia Crítica: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015. p. 99

apenas em termos de mudança. Este mundo inclui também um elemento substancial, um elemento de ser.”⁸¹ - como conclui Cassirer em seu *Ensaio sobre o homem*.

Entendo que a teoria de Gullar, ao incorporar-se a essa história em continuidade e ao definir os termos daquilo que se deveria entender como obra de arte, queria determinar o curso de uma história que encontrava na experiência de alguns artistas em um país dito subdesenvolvido um ponto de inflexão para uma “história universal da arte do Ocidente”. E ele o pretende fazer tanto reverenciando o caráter eminentemente contemporâneo da experiência neoconcreta, quanto denunciando o anacronismo velado daquilo que, naquele momento, se produzia em grande medida na Europa (e particularmente o tachismo como tendência dominante que era).

A querela concretismo vs. tachismo: Em resposta a Antonio Bento

Em 3 de março de 1957, Ferreira Gullar publica, no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, um texto em resposta ao crítico Antônio Bento, que um mês antes havia se dedicado ao tema do concretismo em sua coluna no *Diário Carioca*. O debate em que se inscreve esta correspondência⁸², situado no contexto da 1a. Exposição Nacional de Arte Concreta (encerrada em 24 de fevereiro – uma semana antes da publicação de Gullar, portanto), colocava em lados opostos os dois críticos.

De um lado, Antonio Bento, sugerindo a obsolescência do movimento concreto em referência ao contexto das vanguardas artísticas internacionais, acusava a arte concreta de academicista – posição para a qual dispensava o argumento de um suposto manifesto concreto escrito por Van Doesburg cerca de 30 anos antes. Com o expediente, Antônio Bento buscava reforçar a ideia de atraso, vinculada desta maneira pelo crítico à experiência dos artistas construtivos brasileiros.

Gullar, em defesa de uma posição de destaque para o movimento concreto enquanto

⁸¹ CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. pp 280-281

⁸² O debate se produziu a partir dos textos publicados por Antonio Bento no *Diário Carioca* e Ferreira Gullar no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. A querela se estendeu para além dessa ocasião que consta da abertura da 1a. Exposição Nacional da Arte Concreta, mas, aqui, escolhi dar ênfase – por mérito de uma introdução ao debate – aos argumentos apresentados nos textos *Concretismo e Arte de Vanguarda* de 17 fevereiro de 1957 e *O fim da festa concretista* de 22 de fevereiro de 1957, de Antonio Bento, e *Crítica a Autoridade e Cantando Vanguardas*, de Ferreira Gullar de 3 e 17 de março de 1957, respectivamente.

vanguarda artística, procurará refutar o discurso de Antonio Bento, primeiramente, apontando as contradições da argumentação de seu interlocutor: Explica o crítico do *SDJB* que a relação direta de Van Doesburg com o movimento concreto se resume ao fato de haver cunhado o termo “concreto” e oferecido este em oposição ao termo “abstrato” para referir-se a arte não-figurativa; e que o artista em questão (Van Doesburg) jamais escreveu manifesto⁸³ algum que pudesse ser considerado inaugural do movimento ao qual ora se vinculavam os artistas brasileiros. Em seguida, fugindo ao tom argumentativo que havia dado a sua crítica, volta-se para para o contexto político, denunciando as relações de Antônio Bento com instituições tradicionais do cenário nacional, com efeito, referenciando a figura do crítico como representativa do conservadorismo de sua época. No extremo deste ataque, Gullar acusa o crítico do Diário carioca de ser o “porta voz do reacionarismo artístico brasileiro”. Diz ele:

Mas, convenhamos, toda essa discussão um tanto bizantina pouco toca ao assunto. A arte concreta poderia ter sido criada não em 1930, mas em 1500, e isso não importaria em sua academização. Afirmar tal coisa é demonstrar uma rara e profunda ignorância do fenômeno artístico e da história da arte; argumentar com ela e confessar-se incapaz de compreender os problemas estéticos; é, em suma, uma atitude reacionária.⁸⁴

O termo vanguarda, reivindicado pelos dois críticos em suas respectivas posições, projeta-se em oposição a uma tradição estabelecida de acordo com a conveniência de seus discursos. Para Antonio Bento, é a relação do movimento concreto com um construtivismo datado de pelo menos 30 anos atrás no cenário europeu, de um modo geral, que parece justificar um tal academicismo, referido pelo crítico como apelo decisivo de uma tradição estabelecida para a arte concreta. Para Gullar, no entanto, a vanguarda se construiu naquele momento em resposta direta ao meio brasileiro e em oposição às figuras e instituições mantenedoras do *status quo* artístico nacional. A defesa do concretismo tem por um lado o caráter de uma afirmação contra a arte figurativa, ainda

⁸³ Antonio Bento claramente se referia a revista *Art Concret*, publicada em 1930 e na qual se encontravam os preceitos de uma posição em favor da superação definitiva da arte figurativa. A retaliação de Gullar me parece, então, de algum modo excessiva porque cumpre por fabricar, a partir do uso questionável do termo “manifesto da arte concreta” por Antonio Bento, uma posição de absoluta ignorância para seu interlocutor. Ainda que, de fato, a arte concreta que surgia no Brasil tivesse sua origem efetiva na prática e teoria dos artistas que orbitavam a Escola de Ulm, e o “manifesto” de Van Doesburg, ali, fosse talvez meramente um referencial histórico e não um alinhamento oficial ou teórico como Antonio Bento havia sugerido. O comentário, assim, parece indicar que Gullar pretendia vincular o desconhecimento relativo de seu interlocutor sobre a “disciplina” em questão, a uma incapacidade de reconhecer não apenas a ponta da trajetória (a ideia de vanguarda como destino de uma cadeia progressiva particular da história), como o próprio passado recente ao qual ela se deveria remeter.

⁸⁴ GULLAR, Ferreira. *Cantando Vanguardas*. Em: SILVA, R. R. da; MONTEIRO, B. M. (org.) *Antologia Crítica: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015. p. 93

representada pelo primeiro modernismo brasileiro – que havia sido em certa medida mesmo canonizado pelo Estado e ao qual Gullar pretende vincular a imagem de Antonio Bento^{85 86}. Por outro, reiterava a independência das linguagens artísticas construtivas no cenário nacional com relação ao que naquele momento se produzia na Europa – como nos fala Maria de Fátima Morethy – “com o intuito de afirmar a autonomia de certas tendências da arte brasileira em relação aos valores internacionais reconhecidos na época e de ressaltar a necessidade de assegurar sua perpetuidade.”⁸⁷

Assim, aparecia o tachismo (e a ideia da abstração informal, de um modo geral) como representante decisivo dessa tendência; em oposição a ela estava Ferreira Gullar, cuja “motivação maior era demonstrar que a arte de um país periférico poderia entrar em concorrência direta — em nível de igualdade, ou mesmo de superioridade — com a produção européia.”⁸⁸

Com efeito, a vanguarda se define por oposição e independência relativa a uma tradição definida. Tradição compreendida por Antonio Bento como o academicismo das formulações construtivas e, por Gullar, como a estrutura de um meio de arte e suas vinculações atávicas, que concorrem para reforçar o caráter de dependência das linguagens artísticas nacionais aos fatores sociais e econômicos, em relação aos quais o país vivia ainda, à sombra de forças predominantemente externas a si.

A posição de Gullar pode aqui ser posta em analogia àquela de Antonio Candido em relação a uma literatura latino americana que ignora seu predicativo burguês em nome de um caráter eminentemente universal. Assim, “ao recuperar a ideia de universalidade, o autor [Antonio Candido] enxerga além da estrutura de classes e pode considerar a existência e o valor de uma cultura que Marcuse chamava de afirmativa.”⁸⁹ Essa noção,

⁸⁵ *Pois o que até bem pouco tempo o Sr. Antonio Bento defendia era o acadêmico realismo-social, que ele, Antonio Bento, apontava como tão injustiçado quanto o impressionismo ao aparecer.* Ibidem.

⁸⁶ Cabe mencionar, ainda, o caso do desaparecimento do quadro de Volpi do depósito do Ministério da Educação (MEC). Gullar acusa: *Diz ele [Antonio Bento], com uma facilidade de injuriar que realmente surpreende, que os concretistas mesmos traçaram e executaram o roubo, visando a obter um fim de festa sensacionalista e cobrar o preço do quadro ao Ministério, que 'lhes dera generosa acolhida'. [...] Nem por um instante o sr. Antonio Bento, apressado em defender o ministro, admite que o ministério, que se denomina 'de Cultura', deva dispensar maior cuidado as coisas da arte.* Ibidem.

⁸⁷ COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Mario Pedrosa, Ferreira Gullar e a abstração informal no Brasil*. Novos Estudos n. 58. Em: Revista de Estudos Feministas. Novembro de 2000. p. 211

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ Ortiz, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Editora brasiliense, 1999. p. 67

bastante cara ao contexto latino americano, encontra eco na defasagem⁹⁰ entre o nascimento dos ideais burgueses e sua chegada no novo mundo, onde uma burguesia – tal como estruturada no contexto do velho continente – apenas começava a se insinuar, ainda que da crença provável no pleno desenvolvimento do capitalismo brasileiro, que parecia moldar inconsciente ou deliberadamente o discurso do crítico maranhense. Como Ortiz sugere, uma tal posição “não deixa, porém, de ser problemática”⁹¹, uma vez exposta a contradição de uma arte produzida sob a égide de uma modernidade plena em um contexto de modernização ainda insuficiente⁹².

Tanto Ferreira Gullar quanto Antonio Bento reivindicarão, em todo caso, a autoridade de uma história da arte para as suas elocubrações críticas. É importante notar que a história da arte é, não somente o pano de fundo deste debate, mas a base de representação das justificativas dadas pelos dois críticos para legitimar suas posições. Para Antonio Bento, por exemplo, “mostrar que esse [concretismo] não é mais um movimento de vanguarda como aqui se apregoa” não tem como objetivo uma delimitação arbitrária do fenômeno artístico e parcialmente invocada pela crítica, mas simplesmente “situar o movimento em sua exata perspectiva histórica.”⁹³

A posição de Antonio Bento, à medida que alinhada à tendência europeia, será vista por Gullar como testemunho de sua submissão à produção artística vigente na Europa, reflexo da mesma submissão das estruturas institucionais brasileiras à hegemonia (política, econômica e cultural) internacional. Independentemente do significado íntimo da posição particular de Antonio Bento, é necessário pontuar o risco iminente no qual incorre

⁹⁰ A respeito desta questão, o livro de Roberto Schwarz, *Ao vencedor as batatas*, que em edição mais recente recebeu o subtítulo *Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*, talvez seja o mais emblemático trabalho a expor as contradições inerentes às interpretações e usos dos ideais liberais pela burguesia em território brasileiro a partir da forma literária, como podemos entrever já nas primeiras palavras do livro: *Toda ciência tem princípios, de que deriva o seu sistema. Um dos princípios da Economia Política é o trabalho livre. Ora, no Brasil domina o fato "impolítico e abominável" da escravidão. Este argumento – resumo de um panfleto liberal, contemporâneo de Machado de Assis – põe fora o Brasil do sistema da ciência. Estávamos aquém da realidade a que esta se refere; éramos antes um fato moral, "impolítico e abominável". Grande degradação, considerando-se que a ciência eram as Luzes, o Progresso, a Humanidade etc. Para as artes, Nabuco expressa um sentimento comparável quando protesta contra o assunto escravo no teatro de Alencar: "Se isso ofende o estrangeiro, como não humilha o brasileiro!".* Ver SCHWARZ, Roberto. *As idéias for a do lugar*. Em: **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 11

⁹¹ Ortiz, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Editora brasiliense, 1999. p. 67

⁹² O tema da modernidade sem modernização será com frequência revisitado para dar testemunho do contexto de desenvolvimento de um modernismo brasileiro e mesmo latino americano. Ver também CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad**. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 2001.

⁹³ BENTO, Antônio. *Concretismo e Arte de Vanguarda*. Em: *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1957.

a análise historiográfica quando parte de uma generalização tal como essa representada na síntese de uma tendência e resumida em uma alcunha única que pretende “designar o trabalho de numerosos artistas, cujas pesquisas e técnicas divergiam fortemente e que jamais tiveram a intenção de organizar-se em grupos ou fundar escolas.”⁹⁴ O mesmo vale para o trabalho produzido em território nacional, já que “os pintores informais brasileiros, da mesma forma, mostraram-se completamente indiferentes a estratégias coletivas, na medida em que não se sentiam ligados por um projeto comum.”^{95 96}

Trata-se de uma querela que não se presta a uma resolução simples quando reconhecemos, por um lado, “nosso vínculo placentário com as culturas europeias”.⁹⁷ E esse é o significado aparente da adesão de Ferreira Gullar a um campo maior (cultura) não necessariamente delimitado por uma história da arte da qual, apesar disso, não se pode negar as origens europeias. Por outro lado, é possível também reconhecer relativa autonomia deste campo, uma vez que “negar drasticamente (...) a possibilidade de uma independência parcial para a cultura, significa situá-la ao lado da economia ou da política, em uma relação mecânica de causa e efeito que não lhe corresponde.”⁹⁸ Afinal, – com os movimentos onde tomaram forma as mais diversas vanguardas, no contexto brasileiro e latino americano, pelo menos desde a semana de arte moderna de 1922 – pode-se dizer que:

Grande parte de nossa criação artística e literária buscou com verdadeira energia e espírito exploratório relacionar-se com formas de vida mal conhecidas, confusas e pouco discerníveis à primeira vista, justamente porque sentiam sobre si o estigma da dependência e necessitavam sair dele pela via da descoberta e resgate de fatos inéditos onde se reconheceram modos peculiares de existência⁹⁹

Consta, nessa história contada em perspectiva, que o estigma da dependência não se fez retroceder nem diante da afirmação positivista do espírito de universalidade a que Gullar se vinculava, nem do regionalismo supostamente nacionalista do realismo social, também não da subjetividade expressiva e liberação das formas dos artistas informais brasileiros e suas experiências. Aqui e agora, podemos tentar compreender, no entanto, como estes

⁹⁴ COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Mario Pedrosa, Ferreira Gullar e a abstração informal no Brasil*. Em: *Novos Estudos* N.º 58, novembro 2000. p. 212

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ Aqui, devemos considerar também o perigo das categorizações estritas que tendem a comprimir um enorme conjunto de obras e artistas sob denominações muitas vezes pouco rigorosas.

⁹⁷ CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e Subdesenvolvimento*. Em: **América Latina en su Literatura**. México, 1972. p. 344

⁹⁸ TRABA, Marta. *La Cultura de la resistencia*. Em: *Revista de Estudios Sociales* No. 34. Dezembro de 2009. p. 139

⁹⁹ *Ibidem*.

“modos peculiares de existência” tiveram lugar num contexto em que a produção artística esteve, de uma maneira ou de outra (pela oposição deliberada ou pela aproximação oportuna), amiúde e invariavelmente relacionada à questão da dependência – negá-lo seria também incorrer em erro para o qual a história não terá, do mesmo modo, justificativas razoáveis.

Arte-cultura e vanguarda-tradição como marcadores de oposição epistemológica

Para além do caráter eminentemente político¹⁰⁰ da discussão, os discursos dos dois críticos evocam elementos conceituais que se assumem enquanto formas do conhecimento e do pensamento artístico-estético. Mais do que isso, tanto um como outro tomam como base o arcabouço delimitado de uma história da arte moderna, sobre a qual manipulam seus argumentos.

A propósito de uma linha evolutiva característica da história da arte como entendida por Gullar, do retorno à superfície material do quadro ao questionamento das especificidades técnicas das linguagens da pintura e da escultura, o caminho em vista deveria necessariamente ser o do abandono dos suportes tradicionais. O fazer artístico se definiria mais e mais pelo propósito artístico em relação contínua com a superação gradual do caráter alusivo da arte do passado.

No comentário de Greenberg:

Ao desviar sua atenção do tema da experiência comum, o poeta ou artista se volta para o meio do seu próprio ofício. O não-figurativo ou “abstrato”, para ter alguma validade estética, não pode ser arbitrário ou acidental, mas deve derivar da obediência a alguma limitação ou original adequado. Esta limitação, uma vez que se renunciou ao mundo da experiência comum externa, só pode ser encontrada nos próprios processos ou disciplinas através dos quais a arte e a literatura já o imitaram. Eles mesmos tornam-se o tema da arte e da literatura. Se, para continuar com Aristóteles, toda arte e literatura é imitação, então o que temos aqui é a imitação do ato de imitar.¹⁰¹

Da figuração, apresentada pelo crítico do *SDJB* como obstáculo superado, passava-se a

¹⁰⁰ As falas de Ferreira Gullar e Antônio Bento não escondem o objetivo de legitimar determinada corrente artística em detrimento de outra. Trata-se, portanto, de um debate de natureza política, ainda quando restrito ao contexto institucional da cena artística brasileira. As associações subjacentes com grupos políticos e os conflitos de interesses em vista são, de todo modo, linhas de continuidade possíveis no horizonte deste debate.

¹⁰¹ GREENBERG, Clement. **Arte e Cultura: ensaios críticos**. São Paulo: Atica, 2001. p. 25

questionar as características técnicas e materiais remanescentes, antes a serviço de uma arte figurativa, agora posta em uso em nome dos valores da abstração moderna. É exatamente sob este argumento que Gullar fará uma medida ressalva ao trabalho de Pollock, a quem o crítico atribui o objetivo de “romper o automatismo em busca da forma e da estrutura”, conferindo a obra uma “significação vital” em geral ausente, segundo Gullar, nos artistas¹⁰² europeus vinculados a tendência informal. Gullar refere-se, assim, ao artista americano:

Pollock abandonou o pincel, a paleta, a tinta de bisnaga, passando a pintar com faca, bastão, tinta líquida (as vezes misturada com vidro moído) e quase sempre sobre superfície mais resistente que o pano: alumínio, vidro. A própria posição tradicional da tela – vertical – é mudada por ele: Pollock coloca-a na horizontal, no chão, e pinta dobrado sobre ela, andando à sua volta, “entrando na pintura”.¹⁰³

Com esse comentário, o crítico parece fazer menção a uma continuidade do despojamento da noção de conteúdo – iniciada num primeiro momento na reação contra a representação figurativa – em nome da nova especificidade material do objeto artístico e do desenvolvimento de novas linguagens capazes de dialogar com tal especificidade.

Para Antonio Bento, a abstração é uma realidade potente justamente porque ela é a chave da liberação do artista para criar, indefinidamente, a partir dos elementos plásticos dados pelo material tradicional da pintura, mas em nome do qual o artista faz, na imprecisão da forma, apelo inequívoco aos sentidos do homem. Assim, o abstracionismo informal – para Antonio Bento – representaria o sentido pleno de uma vanguarda que percebe nas formas e cores da pintura o exercício pleno da liberdade e da expressão artística. “À construção racional, às formas e superfícies coloridas, opõem esses novos pintores as qualidades substanciais da matéria. F[ato] este que constitui a parte mais importante do quadro, tornando expressiva a pintura, através das sensações que desperta.”¹⁰⁴

O crítico do Diário Carioca entende, com isso, que “das pesquisas tachistas, de seu inconformismo revolucionário, de sua poesia profunda, de sua visceralidade elementar

¹⁰² No texto em questão, Gullar cita dois artistas em particular para se referir a esse tachismo ora produzido na Europa: Schneider e Vedova.

¹⁰³ GULLAR, Ferreira. *Pollock e o Tachismo*. Em: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil de 10 de novembro de 1957.

¹⁰⁴ BENTO, Antonio. *Nota sobre o Tachismo*. Em: Diário Carioca de 15 de setembro de 1957.

sairá a grande pintura de amanhã.”¹⁰⁵

A figura do crítico, vista a partir dessas especulações teóricas, procura se despir da autoridade “tomada de assalto” em nome de um coeficiente epistemológico capaz de alinhar a posição deste com o solo axiomático daquela disciplina.

A reivindicação da chancela de vanguarda por Antonio Bento e Gullar – repito, cada qual em seus próprios termos – no contexto de uma modernidade em que tais termos determinariam posições autoexcludentes, tem o propósito de angariar para os objetos de suas defesas o caráter de Arte (com A maiúsculo) em detrimento da noção indeterminada invariavelmente presa aos aspectos mais ordinários da cultura sublinhada pelo brasão da tradição.

Mas é preciso considerar que as oposições, assim, determinadas entre arte e cultura, vanguarda e tradição, implicam em uma relação de referência mútua. Porque não há arte sem cultura, não pode também haver vanguarda sem tradição. Os termos definitivos de uma se ligam a questões gerais definidas no escopo estruturado dos problemas epistemológicos da outra. A noção de vanguarda, então, surge como coeficiente entre a ruptura com determinado corpo de ideias definidos pela noção cristalizada de tradição e a continuidade em revisão de determinadas normas, sujeitas mesmo a transformações de caráter axiológico, e em que se pede moldar uma definição de arte que deve se ampliar à medida que esses novos artistas diversificam suas experiências¹⁰⁶, consideradas então desde uma perspectiva artística (e, portanto, estético-poética) dentro do campo geral da cultura. Aquele pano de fundo reconhecido pelos críticos, definido por uma história da arte anterior as suas proposições, representa esse aspecto fundamental da continuidade que não se pode ou não se deve ignorar como crítico.

Há nesta relação um sentido profundo de vinculação ao grande quadro da história que é, neste aspecto, mais fundamental que sua disposição em negar uma origem ou antecedência. Pode-se dizer que “assim, desenvolveu-se a ideia de que a verdadeira e mais importante função da vanguarda não era 'experimental', mas encontrar um caminho

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ Justificando, assim, o experimentalismo como tendência que adquire uma significação própria e central no escopo das relações entre as práticas e procedimentos da vanguarda em vista da superação de modelos cristalizados pela tradição.

no qual fosse possível manter a cultura *em movimento* em meio à violência e à confusão ideológicas.”¹⁰⁷

Foucault nos fala também de um momento no desenvolvimento moderno das disciplinas históricas¹⁰⁸ em que se abandona o caráter homogeneizante das grandes sínteses em busca de novos espaços intersticiais onde novas epistemologias encontram seu lugar de nascimento:

Sob as grandes continuidades do pensamento, sob as manifestações maciças e homogêneas de um espírito ou de uma mentalidade coletiva, sob o devir obstinado de uma ciência que luta apaixonadamente por existir e por se aperfeiçoar desde seu começo, sob a persistência de um gênero, de uma forma, de uma disciplina, de uma atividade teórica, procura-se agora detectar a incidência das interrupções, cuja posição e natureza são, aliás, bastante diversas.¹⁰⁹

Entender o próprio conceito de arte dentro dessa noção disciplinar (ou propriamente epistemológica) nos oferece uma visão particular do problema das vanguardas e, portanto, também da noção de tradição, uma vez que se reconhece o desenrolar da concepção moderna de arte a partir de um efeito de autodeterminação que poderia ter nascido de sua relação intrínseca com um determinado modelo narrativo encontrado na história, no correr de sua formação disciplinar. Os artistas do renascimento perceberam que faziam parte de uma história da arte propriamente dita (ou seja, não da disciplina em si, mas uma história em que a arte se revelava como fenômeno constante, ou mesmo universal, a fornecer uma narrativa condutora e mesmo um princípio etiológico para o próprio sentido de história que se faz em uso) à medida que se voltavam tão prontamente para a antiguidade e tomavam do resgate histórico e arqueológico as premissas de seus modelos artísticos. Isso nos ajuda a compreender o momento em que um campo definido da arte começa a tomar forma dentro de um campo maior e mais indefinido de valores e ideias. E isto, não por conta de uma consciência de finitude que os localizasse (os intelectos do renascimento) como uma etapa apenas desta história em curso, mas por razão, justamente, de um conceito de arte absoluto e que deveria atravessar, imutável, todo aquele *continuum* de transformações, episódios sucessivos e a memória acumulada sob os rastros e registros dos personagens (daquela história em ascensão) e suas

¹⁰⁷ GREENBERG, Clement. **Arte e Cultura: ensaios críticos**. São Paulo: Atica, 2001. pg. 24

¹⁰⁸ [...] *histórias das idéias, das ciências, da filosofia, do pensamento e da literatura (a especificidade de cada uma pode ser negligenciada por um instante)*. FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. p.4

¹⁰⁹ Ibidem.

realizações:

No Renascimento, a historiografia da arte também desenvolveu um canône inalterável de valores segundo o qual a beleza ideal da arte podia, por assim dizer, ser aferida onde quer que se manifestasse historicamente. O progresso no cumprimento da norma sempre foi para Giorgio Vasari um percurso histórico de gêneros e conduzia a um clacissismo da arte, ao qual todas as outras épocas foram relacionadas.¹¹⁰

Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori – um empreendimento biográfico, a grosso modo, sobre um grupo restrito¹¹¹ de artistas com informações vagas ou imprecisas à respeito de datas e lugares do que deveria servir como um compêndio da arte do renascimento – é, com frequência, referido como um protótipo do modelo narrativo ao qual uma história da arte posteriormente viria a se conformar. Johann Winckelmann, que herdou de Vasari a convicção no teor universal daquele modelo clássico, que já nem mesmo representava a prática normativa do estilo dos artistas seus contemporâneos, parece ter sido, por isso mesmo, uma importante figura na sedimentação de um esquema narrativo em que a arte se projetava inalterada até o longínquo passado de sua suposta nascente, no contexto absolutamente diverso dos antigos gregos. “As noções de valor de sua teoria da arte” – afirma Hans Belting – “marcam, como sempre, a sua descrição do “verdadeiro” curso da história da arte, que ele redescobria nas obras de arte da Antiguidade.”¹¹² Também por isso, Winckelmann fará objeto de sua ciência não somente a arte, enquanto fenômeno ela mesma para além da realização dos antigos, como também a história: a unidade descritiva de um desenvolvimento idealizado¹¹³ da humanidade com a qual se identificava o autor alemão, ilustre representante do iluminismo.

Em que pese a unidade constituinte do conceito de arte como objeto de uma história da

¹¹⁰ BELTING; Hans. **O Fim da História da Arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. pp. 187-188

¹¹¹ Uma abordagem tendenciosa em favor da arte florentina, que chega a ignorar por completo, em sua primeira edição, por exemplo, a arte veneziana.

¹¹² Ibid. p.189

¹¹³ Razão pela qual as leituras de Winckelmann pareciam nascer de um juízo altamente idealizado da democracia grega, aliás, particularmente consonante com o ambiente cultural em que se encontrava: *Beginning in the early years of the 18th century some members of the intellectual upper class, mainly in the German universities, were engaged in the search for fresh sources of moral and political authority, sources that were unconnected to the existing ecclesiastic or noble hierarchies. Some of these leaders of scholarly trends were ready to believe in an imagined Greek ideal, a model of freedom and democracy that they thought had evolved under the benevolent authority of the state. Winckelmann's vision of classical [Athenian] democracy can be seen as part of this rhetoric, and as part of the search for the true roots of a German cultural identity Deutschtum that might become the philosophical foundation of the Fatherland – of the unified German state that might one day become the guarantor of the freedom of the citizens and the artists.* NORTH; John Harry. **Winckelmann's "Philosophy of Art": A Prelude to German Classicism**. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2012. pp 3-5

arte, as dinâmicas das relações diversas entre arte e cultura, de um lado, tradição e vanguarda do outro, visitados aqui como oposições estratégicas que nos permite reconhecer o caráter essencialmente epistemológico das construções históricas aí compreendidas, são medidas também oportunas para entendermos a função da crítica e o contexto maior na história do pensamento artístico no interior do qual se inscreve o debate entre Gullar e Antônio Bento, como também o debate entre concretistas “paulistas” e “cariocas”.

Nas indefinições em que o exercício da crítica se instaura, podemos encontrar uma forma diversa – e não simplesmente daquela que se define sobre um fundo de acontecimentos sociais e políticos – para entender a arte e a história sob uma perspectiva comum, e ainda que, como disse Marx, “toda a realização de um período anterior adotada por um período posterior constitui a forma antiga mal entendida”¹¹⁴, parece inegável o lugar que o pensamento individual ocupa no escopo de disciplinas ou campos do saber como os aqui referidos em termos como cultura, arte e história da arte.

Ferreira Gullar e Antonio Bento peleavam pela legitimação de suas ideias e dos objetos e artistas vinculados a elas. Sua posição com relação aos veículos utilizados por eles para tornar públicas e propagar suas ideias nos fala, de alguma maneira, das relações de poder a que estão submetidas, invariavelmente, a crítica e seus interlocutores. Mas à medida que encontramos tais ideias vinculadas a noções de saber instituído, reconhecemos que a forma e os meios da crítica seguem, em certa medida, para além destas estruturas de poder e se desdobram, as vezes como acontecimentos fortuitos e espontâneos, em novas formas de saber. É certo – como já nos mostrou inúmeras vezes o materialismo de Marx – que as estruturas de poder encontrarão, inevitavelmente, abrigo nestas formas e meios, mas nem por isso devemos ignorar aquilo que há de reconhecivelmente original nas ideias desses indivíduos, pois é possível que aí também encontremos as brechas para antecipar aquilo que a história não nos deu ainda.

¹¹⁴ Aqui, Marx se refere a ideia de que mesmo o resgate feito por determinada sociedade de elementos de uma sociedade do passado, corresponde aos interesses e ao contexto atuais, que dão àquelas formas a significação de formas que correspondem ao presente material e político dessas sociedades. No contexto da carta a Lassalle, Marx se refere especificamente ao argumento de Lassalle de que o preceito jurídico do testamento na Inglaterra se resume a adoção do testamento Romano “mal entendido”. MARX, Karl. *Carta a F. Lasalle*. Em: **Seleção de escritos sobre a literatura e a arte**. Lisboa: A Comuna, 1976: p.23

“Tão real quanto a maçã”: A questão do símbolo no debate sobre a arte concreta

Em 10 de fevereiro de 1957, Ferreira Gullar publica no *SDJB* um texto intitulado *Pintura Concreta*, no qual o crítico, ao hastear a bandeira da arte concreta num cenário onde esta encontrava ainda considerável resistência institucional, oferece singular interpretação sobre os pressupostos e a significação intrínseca do objeto de arte concreta.

Gullar inicia o seu texto indicando o estágio de desenvolvimento da pintura nos termos acionados pelo movimento concreto comparativamente à poesia: “Ao contrário da poesia concreta, que mal começa a aflorar em nossa atualidade literária, a pintura e a escultura concretas já desde uns sete anos pelo menos possuem adeptos entre nós e tem sido objeto de paixões e discussões.” A comparação não é sem propósito – ainda que a poesia não fosse objeto de suas indagações naquele texto, é a especificidade da pintura que se revela a partir do contraste intencionalmente marcado com aquela forma artística de composição literária que é o poema.

Assim, o autor encaminharia sua argumentação em sintonia estreita com os problemas que, pelo menos desde o surgimento dos primeiros movimentos de vanguarda na Europa, vinham sendo palavra de ordem nos debates sobre esse meio de expressão em particular. Sobretudo, a querela em torno da natureza representativa da pintura, legada por uma tradição que fazia retroceder mesmo à antiguidade grega¹¹⁵. Nas palavras de Gullar:

Os maiores empecilhos à compreensão da arte concreta residem numa errada maneira de entender a arte, que seja a de hoje, que seja a da Grécia ou do Egito. Se se coloca a expressão do artista à margem do processo cultural, a tendência é ver na obra de arte a caprichosa elaboração de um espírito estranho ou o fruto de uma habilidade imitativa, que engana os homens e as borboletas menos avisadas.¹¹⁶

Já são conhecidos o momento e a circunstância pelos quais o termo “concreto” emergira como uma reação deliberada ao uso do termo “abstrato” para designar toda arte de cunho

¹¹⁵ A imagem invocada de homens e animais enganados pela perfeição naturalista da representação pictórica é uma anedota conhecida na antiguidade. A mais célebre é provavelmente a de Zêuxis e Parrásio, citada na *História Natural* de Plínio, o Velho. Em certa disputa entre os pintores, Zêuxis havia apresentado uvas tão verossímeis, que chamando a atenção de dois passarinhos, puseram-se imediatamente a bicá-las. Zêuxis, então, pediu a Parrásio que desembrulhasse a sua obra, no que lhe foi revelado que era aquela pintura, uma representação tão perfeita da embalagem mesma, capaz de enganar mesmo os olhos treinados de um artista como Zêuxis.

¹¹⁶ GULLAR, Ferreira. *Pintura Concreta*. Em: SILVA, R. R. da; MONTEIRO, B. M. (org.) **Antologia Crítica: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015. p. 71

não-figurativo e, mais particularmente, a arte de caráter geométrico. Essa nomenclatura, portanto, oferece-nos já de início uma visão parcial sobre o contexto institucional no qual surge originalmente o movimento. O que demanda atenção mais dedicada é o fato de que essa reação tende a oferecer uma interpretação do desenvolvimento histórico da arte como um processo de ruptura¹¹⁷.

O artista concreto não quer que seu trabalho seja lido a partir de um condicionamento histórico em que o figurativismo se apresenta como referência em perspectiva. Segue-se que dizer que a arte de caráter geométrico seja tábula rasa para as especulações formais destes artistas¹¹⁸ apresenta uma dimensão política particular, qual seja a tentativa de “forçar” um novo contexto histórico, um contexto que se inaugura tendo como epígrafe o axioma da “arte pela arte”.

Não é por acaso que a arte construtiva de caráter geométrico tenha emergido em território brasileiro sob a bandeira da arte concreta. Por isso mesmo, parece natural que os trabalhos e artistas que, a princípio, se articularam sob esta etiqueta, compartilhassem um tal ímpeto iconoclasta com o movimento do qual tomara o nome, nascido mais de uma década antes no cenário europeu.

A posição de Gullar, curiosamente, coloca a questão em outros termos quando procura conciliar esse ímpeto dissociativo da vanguarda com uma interpretação linear da arte como dependente de um processo histórico em vista:

Mas a arte está longe de ser essa atividade gratuita, exercida num remanso da História. Muito pelo contrário, ela sempre encarna os mais profundos problemas de seu tempo, e às vezes mesmo os antecipa. Instrumento e meio de expressão de homens extremamente sensíveis, a arte é mais o diálogo de um homem com a realidade cultural de seu tempo do que um recado ao vizinho casmurro ou ao companheiro de viagem no ônibus. Donde se conclui que a arte é um diálogo entre dois homens só na medida em que esses dois homens são contemporâneos do ponto de vista cultural.¹¹⁹

¹¹⁷ O nome do grupo ao redor do qual se estabeleceram os artistas de São Paulo não é, absolutamente, arbitrário e indica já um entendimento particular sobre a identidade da vanguarda.

¹¹⁸ O termo foi usado pela primeira vez por Theo Van Doersburg na revista homônima *Art Concret* publicada em Paris em 1930: “Falamos de pintura concreta e não abstrata porque nada é mais concreto, mais real que uma linha, uma cor, uma superfície. Uma mulher, uma árvore, uma vaca; são estes elementos concretos em uma pintura? Não. Uma mulher, uma árvore, uma vaca são concretos apenas na natureza; na pintura são abstratos, ilusionistas, vagos e especulativos. No entanto, um plano é um plano, uma linha é uma linha, nada mais e nada menos que isto.” Trad. Livre.

¹¹⁹ GULLAR, Ferreira. *Pintura Concreta*. Em: SILVA, R. R. da; MONTEIRO, B. M. (org.) **Antologia Crítica: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015. pp. 71-72

Essa compreensão do condicionamento histórico da arte não é gratuita e encontra paralelos nas interpretações materialistas de Arnold Hauser, com sua *História Social da Literatura e da Arte*, do historicismo combativo de Giulio Carlo Argan, mas também em figuras de algum modo críticas ao determinismo social¹²⁰ implicado em visões como estas, como é o caso de Ernst Gombrich, cuja abordagem sincrônica dos elementos convencionais do modelo artístico estruturados em uma semiologia da arte não deixam de, eventualmente, pressupor seu condicionamento histórico. Nomes como Schlegel, Dilthey, Spengler e outros, poderiam ser aqui também mencionados, já que o historicismo, em geral, é uma marca do pensamento pós-hegeliano e seu desdobramento e zonas de influência precisam ser tomados para muito além das interpretações em contexto sobre a arte. Mas se convém retroceder ao que pode ser considerado o momento de consolidação da disciplina história da arte como conhecemos, na formulação de um conceito de arte que se orientaria a partir da história¹²¹, a obra teórica de Johann Joachim Winckelmann merece, então, menção destacada.

Obra na qual se engendra um ideal que se realiza na noção mesma de Arte, representada pela ideia de beleza, mas que atende a uma designação histórica – ainda que limitada pelo escopo determinado pelo ideal, com uma origem definida, um momento de clímax e um desdobramento decadente, em que o ideal é deixado para trás – , como reapresentada posteriormente na teoria estética de Hegel¹²².

Kristin Gjesdal, no artigo *Sculpture, Embodiement and History: Reassessing Hegel and Winckelmann*, aborda a relevância de Wickelmann como precursor de Hegel na formulação de um projeto que colocaria a história como ponto de fuga na metafísica de formulação do fenômeno artístico como objeto da cultura¹²³:

Finally, once the glory of the ancient world is a thing of the past, we onlookers and theorists should take on the role of philosopher- historians. Oscillating between

¹²⁰ A influência de Marx é uma constante que atravessa toda concepção de história a partir de fins do século XIX.

¹²¹ Particularmente, a história que se desenvolve a partir da redescoberta da arte da antiguidade grega que se inicia com o Renascimento.

¹²² *Style changes over time; it is historical. Accordingly, when Winckelmann describes the transition from the infancy to the peak and later the decline of classical culture, his point is not to postulate a trajectory that is relative to, or organized with reference to, an eternal or atemporal ideal. The point, rather, is that style develops, becomes perfect, and, once it has reached perfection has no further place to go. Qua embodied spirit, art has a history. And if it no longer has a history, then art would, in Hegel's view, be a thing of the past.* GJESDAL, Kristin. *Sculpture, Embodiement and History: Reassessing Hegel and Winckelmann*. Em: **Philosophy of Sculpture: Historical Problems, Contemporary Approaches**. Abingdon: Routledge, 2020. p. 39

¹²³ Ainda que o conceito de cultura, ele mesmo, estivesse ainda em vias de construção.

general hypothesis-formation and concrete, empirical analysis, we must seek to glean the ideal of that which once was—what made great art precisely that—but do so through a study of its manifestations. In scrutinizing the ideal of art, the theorist becomes a historian, but the historian, in turn, furnishes us with a notion of art's ideal (as this cannot be deduced or arrived at independently of a study of the actual works). This hermeneutic-dialectical endeavor comes, for Winckelmann, with its own glory—a glory that sheds light on his interpretative enthusiasm and exuberant writing style.¹²⁴

Sob este ponto de vista, é possível inferir que a importância do modelo legado por Winckelmann e seus sucessores não deve ser medida pelas peculiaridades e idiosincrasias do autor, mas pela possibilidade de visualizarmos a formação de um campo a partir dali, com seus condicionamentos epistemológicos e seus modos próprios de interpretação¹²⁵.

A ideia de interpretar objetos históricos, (e não somente objetos que revelariam sua dimensão social e cultural em seu contexto histórico particular) a partir de uma leitura que permitiria a invocação de um ideal de algum modo não limitado pela especificidade de seu “momento histórico”¹²⁶, pressupõe uma percepção da história dilatada, como se vê nas palavras do próprio Winckelmann:

Die Geschichte der Kunst des Altertums, welche ich zu schreiben unternommen habe, ist keine bloße Erzählung der Zeitfolge und der Verlinderungen in derselben, sondern ich nehme das Wort Geschichte in der weiteren Bedeutung, welche dasselbe in der Griechischen Sprache hat, und meine Absicht ist, einen Versuch eines Lehrgebäudes zu tiefen¹²⁷

Uma percepção dilatada da história em que os objetos da arte e da cultura encontram um

¹²⁴ Ibid. p. 35

¹²⁵ Condicionamento que já antes de Hegel havia sido sugerido por Herder, seguindo de algum modo as prerrogativas hermenêuticas de Winckelmann para o objeto da arte, como nos fala, ainda, Gjesdal: *Half a century before Hegel, Herder acknowledges that Winckelmann is one of the hermeneutically most gifted philosophers of the time: he manages to acknowledge historical distance and yet bring back past works and have them matter to us moderns. That is, Herder argues that in Winckelmann's active engagement with historical works, he (Winckelmann) allows them to speak to us and, in this way, show us art's essence. This, though, is no longer done solely by creating works of art, but also by (narratively) placing them in their context and accounting historically for their meaning. While the larger structures of history are set, the understanding of individual works, genres, and periods is, for Winckelmann, an ongoing project and one that should proceed by way of a back-and-forth movement between hypothesis construction and the effort to gain empirical evidence that supports, falsifies, or generates modifications of the initial point of view. This work aims to bring forth art's meaning, to let the works shine again, even if this shining is now historical and mediated by interpretative work.* Ibid. p. 44

¹²⁶ Ainda que a história seja pano de fundo dessas interpretações, quando Winckelmann sugere, por exemplo, na tradição grega, um modelo de três estágios de sucessão (o arcaico, o pleno e o declínio), ou mesmo quando transporta esse modelo para arte egípcia ou etrusca, onde reconhece o modelo incompleto indicando a existência de somente dois estágios, é o ideal que se está afirmando e não a especificidade do contexto, ou do recorte pontual de um momento histórico. A própria noção de história nesse caso é uma que se estende para abarcar grandes períodos e não mais o momento, ele mesmo, dos acontecimentos.

¹²⁷ WINCKELMANN; Johann Joachim. **Geschichte der Kunst des Altertums**. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1964. <https://www.projekt-gutenberg.org/winckelm/kunstalt/chap001.html>

lugar de destaque, não mais desprestigiados em importância em relação aos eventos e atores investidos nos percursos materiais das macro disputas pelo poder. Esse conceito de história, aliás, aparece com frequência nas incursões de Winckelmann sobre o assunto:

Man zeige zugleich die großen Mittel an, wodurch Staaten glücklich und mächtig geworden (...) Zu den großen Begebenheiten in den Reichen gehören die berühmten Entdeckung in der Natur und Kunst: auf beyde sollen Lehrer der Geschichte nicht weniger als Staaten aufmerksam seyn.¹²⁸

Não é por acaso que muitos autores reconheçam neste quadro o movimento inicial para consolidação de uma história da arte. E não simplesmente uma história da arte no sentido de uma história que tome a arte como objeto de análise. Mas uma história da arte que insinue um desenvolvimento histórico da arte a partir de um ideal que encontra na noção de estilo um sistema de leitura (e codificação) privilegiado para suas especulações de mérito. Como sugere Buckhardt:

Eine eigentlich Kunstgeschichte entstand erst, als das Humanistenzeitalter in 15. und 16. Jahrhundert. Dem Gegensatz zwischen antiker und christlicher Kunst in allen übrigen Gebieten zum Bewußtsein gebracht hatte, als das Alterthum als etwas Objektives, neu zu Erlennendes der künstlerischen Geiste gegenüberstand (...) Die Geschichte des Stils gebinnt jedoch erst mit Winckelmann welcher zuerst in der alten Kunst die Perioden unterschied und mit der Weltgeschichte in Zusammenhang bracht. Erst seit ihm wurde die Kunstgeschichte ein Zweig der Culturgeschichte.¹²⁹

Afinal, o que parece haver de mais representativo no trabalho de Winckelmann é uma consequente convergência entre a história como modelo de análise e a Estética como campo de especulação filosófica, resultante da fusão de “fontes históricas com a experiência estética do observador sensível da arte clássica”.¹³⁰

Pode-se objetar, como foi feito com alguma frequência¹³¹, que a metodologia de

¹²⁸ WINCKELMANN, Johann Joachim. Gedanken von mündlichen Vortrag der neueren allgemeinen Geschichte. Em: CARL, Justi. (org.) **Winckelmann, sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen: mit Skizzen zur Kunst- und Gelehrten-geschichte des 18. Jahrhunderts (Band 1): Winckelmann in Deutschland**. Leipzig, 1866. p. 518

¹²⁹ BUCKHARDT, Jacob. Art Kunstgeschichte. Em: Allgemeine deutsche Real-Encyclopedie für die gebildeten Stände (Brockhaus) 9. Originalauflage. Leipzig, 1843-48.

¹³⁰ *The importance of Winckelmann's work to the development of a philosophy and history of art Kunstgeschichte is not in doubt. He created a believable framework by successfully merging historical sources with the aesthetic experiences of the sensitive observer of classical art. Winckelmann himself wrote in his Remarks about the imitation of design and architecture of antiquity: 'My greatest pleasure in the explanation of ancient art were the instances where I could improve on or clarify the ancient texts.* NORTH, John Harry. **Winckelmann's "Philosophy of Art": A Prelude to German Classicism**. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2012. p. 179

¹³¹ North dedica inúmeros parágrafos a esta questão, como se vê em: *There is a difference between Winckelmann's attempts to apply critical or even logical terminology to the art of Greco-Roman times and at the same time, he uses*

Winckelmann carece de uma estrutura lógica, ou mesmo empírica, para enfrentar seus objetos senão a partir de uma subjetividade condicionante como aquela do escritor literato. Mesmo as “narrativas” criadas por Winckelmann, com a contribuição de seu estilo autoral de escrita, falam menos de uma ciência social diligente que de um conjunto de premissas e termos a darem ensejo a um modo particular de olhar para os objetos de arte do passado, construindo a partir daí sua conexão e relevância para o presente. Mas, talvez, seja esta justamente a razão pela qual um modelo de história da arte se tenha desenvolvido autonomamente, alheio em alguma medida até mesmo à metodologias que enfatizassem a importância dos registros documentais e das evidências arqueológicas de uma maneira geral.

Por isso mesmo, menos importante é, aos objetivos deste trabalho, a Obra de Winckelmann em si do que a constituição original e consolidação de um campo disciplinar vislumbrado a partir dela e como Ferreira Gullar se inscreve no escopo dessa disciplina, a partir das determinações de seu próprio tempo e lugar.

Sem deixar totalmente de lado a ideia de vanguarda como ruptura, Gullar advoga os termos de uma “ruptura negociada”. Enquanto do outro lado daquela vanguarda construtiva insinuava-se uma negação do passado da arte (por exemplo, na medida em que se denunciava o teor derivativo do termo “abstracionismo”), o crítico maranhense se esforçava de maneira contundente para desmistificar o isolamento epistemológico do campo artístico, contextualizando-o, ainda que como um enclave, no campo mais geral da cultura. Era um ideal de arte, o momento de culminância de um conceito de Arte específico, que a vanguarda deveria representar no contexto de uma arte moderna em curso, o que Gullar procurava na chamada abstração geométrica da arte concreta.

A resposta às considerações de Gullar acerca da pintura concreta veio de dentro do próprio movimento, através de um pequeno artigo intitulado *Teoria e prática do concretismo carioca*, publicado no número 23 da revista *ad – arquitetura e decoração*, em

highly emotional, at times even lyrical language. – e em: The success of the work was almost immediate, although it clearly had a number of structural problems. It claimed to be what it was not; it was not a history of art, as will be argued below, but more a work of literature, a highly selective and personal work, more a confession than a work of scholarship. It did, however, turn the interest of the reader from the history of artists to the objects they had created. – e ainda: Winckelmann's method of stylistic analysis as a basis for the dating of classical sculpture is suspect since without archaeological or even literary support his arguments for the historical sequence of styles can not be accepted as valid. And where inscriptions are found that give names of artists we can not be sure that they are true, nor that they were contemporaneous. Ibid. p. 5, p. 18 e p.167

que Waldemar Cordeiro, que surgia como porta-voz do concretismo (em cujo *front* se apresentava o Grupo Ruptura fundado pelo próprio Cordeiro em 1952), posicionava-se a respeito das supostas diferenças entre os artistas do Rio de Janeiro, e os artistas de São Paulo, representados pelos Grupo Frente e Grupo Ruptura, respectivamente.

Cordeiro deixa claro já no título de seu artigo um alinhamento institucional em vista, a partir da expressão sugestiva “concretismo carioca”, e mais claramente no corpo do texto, ao indicar a existência de diferenças essenciais entre dois grupos de artistas presentes naquela 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta:

O levantamento das características e das afinidades dos expositores da Exposição Nacional de Arte Concreta possibilita dividir a mostra em dois grupamentos distintos, que correspondem – salvo raras exceções – aos grupos do Rio e de São Paulo, respectivamente. Esta diferença é mais profunda do que pode parecer à primeira vista. Trata-se, com efeito, não apenas de modos diferentes de realizar a obra de arte, como também de conceber a arte e suas relações.¹³²

Essa colocação deliberada de Waldemar Cordeiro pode ser interpretada como uma tomada de posição em razão da impossibilidade sugerida dos dois grupos habitarem uma mesma bandeira. Importante notar que o debate em questão não se orientava, naquele momento, dentro da perspectiva institucional na qual a cena artística se polarizava em torno da oposição entre vanguarda e tradição, mas tendo como ponto de partida a dimensão ontológica do fenômeno artístico, sua ligação com o real e das premissas epistemológicas organizadas a partir das definições conceituais oferecidas pela teoria crítica que, então, se construía no próprio coração do universo da vanguarda. Nas palavras de Cordeiro:

[...]segue-se que a obra de arte não só pode e deve ser racionalmente definida, como também não pode deixar de ter uma ligação imediata com o real. Diferente é a posição de Gullar, que acredita ser a arte – como, de resto, a realidade – uma projeção da cultura.¹³³

O que Cordeiro parece sugerir com “ligação imediata com o real” é parte de uma estratégia teórica em que a linguagem geométrica em arte surge como uma chave universal para comunicar os aspectos mais essenciais da realidade; uma linguagem direta, objetiva, capaz de traduzir, sem contornos psicológicos subjetivantes, a realidade

¹³² CORDEIRO, Waldemar. *Teoria e prática do concretismo carioca*. Em: a.d. - arquitetura e decoração no. 22, março/abril de 1957.

¹³³ *Ibidem*.

visível através de uma forma elementar condicionada pelo funcionamento próprio da visão (daí que a teoria da Gestalt e a teoria da visualidade pura de Konrad Fiedler tenham desempenhado um papel fundamental na teoria de arte concreta)¹³⁴. Opondo-se, assim, à linguagem do figurativismo: Esta, então, legada pela tradição e condicionada ao conteúdo histórico da comunicação simbólica dentro do campo artístico. Visão esta (a de Cordeiro), impregnada de um arroubo metafísico que reapareceria com frequência a partir da invocação de noções como “realidade”, “objetividade” e “universal”:

A linguagem do concretismo não é uma invenção brilhante dos estetas, justamente porque tenta remontar as origens da linguagem objetiva e universal da forma, pondo em cheque a linguagem cultural, simbólica e convencional do figurativismo e é na linguagem objetiva que os conteúdos históricos encontram sua forma: a própria história da arte só é possível na medida em que os conteúdos particulares se fundamentem numa mesma linguagem, que é, em última análise, a linguagem comum das coisas.¹³⁵

Cordeiro fala de uma “linguagem objetiva e universal da forma” em oposição a uma “linguagem cultural”. A ideia expressa nessa oposição é de que o desenvolvimento ulterior da arte abstrata e, particularmente, da abstração geométrica, tende a um movimento para fora da história, como desdobramento de uma ideia de razão universal levantada, quem sabe, pela primeira vez no escopo das primeiras conjecturas iluministas. A arte geométrica, por isso, “não é uma invenção dos estetas”, diz ele, ou seja, não se rende à natureza subjetiva da sensibilidade estética tradicionalmente associada à disciplina de mesmo nome; não é redutível ao substrato simbólico e à dimensão cultural que orientaria um tal conteúdo.

Não é por acaso que se tenha forçado relação da arte concreta com a matemática¹³⁶, uma

¹³⁴ *O princípio fundamental da visibilidade pura é que não se trata de analisar a arte construindo uma nova estética, mas sim de formular uma “teoria do olhar artístico”, até então inexistente. Segundo os visibilistas puros, o mundo sensível não se exprime através dos símbolos da linguagem, que são adequados aos conceitos e, portanto, esquemáticos por sua própria natureza. O mundo sensível se exprime, ao contrário, pela representação visual, na qual o artista não se abandona passivamente à natureza, mas esforça-se por apropriar-se dela, traduzindo-a em uma expressão*, no resumo de Omar Calabrese. CALABRESE, Omar. **A Linguagem da Arte**. Porto Alegre: Editora Globo, 1986. pp. 21-22

¹³⁵ CORDEIRO, Waldemar. *Teoria e prática do concretismo carioca*. Em: a.d. - arquitetura e decoração no. 22, março/abril de 1957.

¹³⁶ *By a mathematical approach to art it is hardly necessary to say I do not mean any fanciful ideas for turning out art by some ingenious system of ready reckoning with the aid of mathematical formulas. So far as composition is concerned every former school of art can be said to have had a more or less mathematical basis. There are also many trends in modern art which rely on the same sort of empirical calculations. These, together with the artist individual scale of value, are just part of the ordinary elementary principles of design for establishing the proper relationship between component volumes; that is to say for imparting harmony to the whole. Yet it cannot be denied that the same methods have suffered considerable deterioration since the time when mathematics was the foundation of all forms of artistic expression and the covert link between cult and cosmos. Nor have they seen any progressive development*

linguagem que desde de muito tempo teria colonizado as principais disciplinas postulantes do termo Ciência – esta que tão prontamente se alinha à presunção de domínio sobre noções como as de “objetividade”, “realidade” e “universal”.

Cordeiro é enfático ao inverter a relação sugerida por Gullar, na qual a realidade é dada como um meio e não como fundamento¹³⁷: “Nós escolhemos o caminho inverso ao de Gullar: não tentaremos levar o real para a cultura, mas a cultura para o real”¹³⁸ – Escreveu ele.

Assim, o debate entre Waldemar Cordeiro e Ferreira Gullar parece partir de uma divergência pontual em respeito a uma ideia da arte como expressão simbólica. A noção de símbolo, invocada por Gullar para localizar o fenômeno artístico em meio aos objetos de um campo cultural anunciado, será também o ponto de inflexão para a sua compreensão da vanguarda não como absoluta ruptura, mas sob a condição de ruptura como processo.

Partindo da noção de símbolo, com referência às Obras de Ernst Cassirer e Susanne K. Langer, Gullar sugere encontrar um lugar privilegiado para compreensão do fenômeno artístico como fazendo parte de um campo cultural em vista, enquanto Cordeiro projeta a arte concreta (ainda que não necessariamente como absolutamente alheia ao campo cultural) algo como um fragmento da realidade, cuja apresentação parece transbordar os limites impostos por uma ideia de cultura determinada, uma vez que a legenda primeira deste campo é antes a premissa de suas determinações histórica e social que um futuro progresso em vista, na forma de uma teleologia subscrita pela suposta universalidade das linguagens modernas.

O otimismo racionalista de Cordeiro expressa para a arte concreta um lugar de destaque

from the days of the ancient Egyptians until quite recently, if we except the discovery of perspective during the Renaissance. This is a system which, by means of pure calculation and artificial reconstruction, enables objects to be reproduced in what is called "true-to-life" facsimile by setting them in an illusory field of space. Perspective certainly represented an entirely new aspect of reality to human consciousness, but one of its consequences was that the artist's primal image was debased into mere replica of his subject. There with the decadence of painting, both as a symbolic art and an art of free construction, may be said to have begun. BILL, Max. *The Mathematical Approach in Contemporary Art*. Em: **Max Bill: Catalogue**. WOOD, James N. Los Angeles County Museum of Art, San Francisco Museum of Art Buffalo Fine Arts Academy, 1974. p. 89

¹³⁷ Para Gullar, assim, a realidade não deve ser interpretada como princípio estruturante, mas como um modo de inscrição específico no universo sensível do homem.

¹³⁸ CORDEIRO, Waldemar: *Teoria e pratica do concretismo carioca*. Em: a.d. - arquitetura e decoração no. 22. São Paulo, março/abril de 1957.

fora do condicionamento histórico implicado numa visão da arte como subordinada ao campo social. A arte, assim, não seria um símbolo porque participante da realidade através de um código, como representação, por exemplo. A arte é para Cordeiro, de outro modo, uma demonstração direta da realidade.

Neste ponto, apesar da discordância em torno da questão sobre a orientação simbólica da arte defendida por Gullar, é possível mesmo encontrar uma convergência entre as ideias de Cordeiro e as de Gullar, em cuja formulação teórica (e, particularmente, em sua *Teoria do não-objeto*) se encontra, amiúde, a afirmação do caráter apresentativo, ou seja, não-representacional do objeto de arte. Por isso mesmo, Gullar precisará dissociar o conceito de símbolo das práticas que se consolidaram ao redor do termo “simbolismo” na história da tradição artística, uma vez que invariavelmente associados ao figurativismo e seus modos de representação por “imitação” do universo visível (*mimesis*):

A arte é uma linguagem simbólica e é preciso entender isso do modo mais rudimentar possível: porque a arte é simbólica, porque ela não trata de questões racionalmente definíveis, porque não se refere a uma realidade sensorial bruta, mas a um tempo cultural, por isso, as formas da arte não podem ser tomadas pela sua ligação imediata com o real. Assim é que quando o pintor pinta uma maçã, ele não deseja mostrar que é capaz de pintá-la, mas utiliza-se do objeto para mostrar seu “sentido”: num quadro, a maçã deixou a sua condição de realidade para se tornar um símbolo¹³⁹. E quando o artista retira de seus quadros todas as maçãs de todos os rostos e pés e mãos, ele abandonou velhos símbolos que nada mais exprimem.¹⁴⁰

O desentendimento entre Gullar e Cordeiro, dois críticos interessados em construir sua narrativa teórica sobre a plataforma oferecida pela noção de vanguarda, desdobra-se, então, da dimensão ontológica do objeto de arte – sua natureza e função primordial necessária – ao entendimento do lugar ocupado pela vanguarda em relação a dimensão epistemológica oferecida pela noção de cultura.

¹³⁹ Susanne Langer nos oferece uma descrição análoga a esta de símbolo: *Now let us return to the Art Symbol. I said before that it is a symbol in a somewhat special sense, because it performs some symbolic functions, but not all; especially, it does not stand for something else, nor refers to anything that exists apart from it. According to the usual definition of “symbol”, a work of art should not be classed as a symbol at all. But that usual definition overlooks the greatest intellectual value and, I think, the prime office of symbols – their power of formulating experience, and presenting it objectively for contemplation, logical intuition, recognition, understanding. That is articulation, or logical expression. And this function every good work of art does perform. It formulates the appearance of feeling, of subjective experience, the character of so-called “inner life”, which discourse – the normal use of words - is peculiarly unable to articulate, and which therefore we can only refer to in a general and quite superficial way. The actual felt process of life, the tensions interwoven and shifting from moment to moment, the flowing and slowing, the drive and directedness of desires, and above all the rhythmic continuity of our selfhood, defies the expressive power of discursive symbolism. The myriad forms of subjectivity, the infinitely complex sense of life, cannot be rendered linguistically, that is, stated. But they are precisely what comes to light in a good work of art.* LANGER, Susanne K. **Problems of Art: ten philosophical lectures**. New York: Scribner, 1957. pp. 132-133

¹⁴⁰ GULLAR, Ferreira. *Pintura Concreta*. Em: SILVA, R. R. da; MONTEIRO, B. M. (org.) **Antologia Crítica: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015. p. 72

Enquanto para Gullar não parece haver contradição alguma em inscrever a experiência da vanguarda dentro do amplo universo da cultura, social e historicamente determinada que é esta experiência, para Cordeiro, no entanto, a ênfase em um determinismo social e histórico, qualquer que fosse, aproximaria, invariavelmente, a arte do presente ao regime constituído da tradição. Assim, não parece difícil compreender porque, para Cordeiro, cultura e vanguarda se apresentariam como termos antagônicos. A experiência de vanguarda, desse modo, deveria negar não somente o domínio regido pela tradição, como aquele representado pela própria noção de cultura.

O que, talvez, caiba considerar seja a existência de dois referenciais distintos para o termo arte na posição de Gullar. Um ontológico, constituído pelo objeto artístico e a chamada experiência em “tempo real”, e outro epistemológico, no qual o termo arte não se dirige um objeto específico, mas a um campo de conhecimento condicionante que tornaria possível a produção de significado a partir da experiência direta com o objeto artístico.

Mas a questão parece ser bem mais complexa, e muito longe de esgotar-se nos termos oferecidos por este esquema conceitual. Os atravessamentos institucionais reconhecíveis nas estratégias teóricas dos críticos representam apenas uma das camadas em que se costuram esses enquadramentos epistemológicos. Cabe mencionar que o posicionamento geral da vanguarda no Brasil, até ali (1957), estabelece-se dentro de um campo artístico que se constituiu historicamente a partir de uma oposição calculada ao domínio indistinto da cultura, ou seja, em alguma medida, também alheio as suas determinações de classe. A vanguarda artística brasileira, naquele momento, mostrou-se em grande medida indiferente em respeito às causas e efeitos políticos dessas determinações, em que se cumpriu o apartamento geral da experiência artística fundada nos valores da elite da experiência artística de outros grupos, como aquelas indicadas em termos como “cultura popular” e “cultura de massas”.

Ferreira Gullar, por sua vez, reconhecendo a pertinência da experiência de vanguarda dentro do campo expandido da cultura, irá se degladiar com outros aspectos conceituais dentro deste recorte, representativo de um modelo subscrito pelo regime da tradição¹⁴¹.

¹⁴¹ Que fique claro que, nem por isso, as preocupações de Gullar com a questão de classe tenham aparecido em sua teoria ou prática antes de 1961, quando a partir de então, aliás, ao crítico e poeta urgiu distanciar-se dos meios de

A própria Linguagem, como lugar de atualização das experiências perceptivas do homem, será colocada em questão, assim, como na pintura foi o paradigma da representação naturalista. “Nós sempre vemos o 'nome' das coisas no lugar das coisas”, acusa Gullar:

A dificuldade de toda arte nova, isto é, de toda linguagem que, em dia com seu processo cultural, procura dar forma atual ao mundo visível, está exatamente nessa incapacidade das pessoas em admitir que o que elas têm com o real não é mais que uma projeção de sua cultura. Há uma experiência que demonstra isso com absoluta clareza: ponha diante de você um objeto conhecido – uma faca, digamos – e faça de conta que não lhe sabe o nome: você terá, de súbito, diante de seus olhos um objeto inteiramente novo e estranho, porque você o está observando de fora da atmosfera cultural que o veste.¹⁴²

Neste fragmento, pode-se perceber, já com alguma clareza, o conceito de *não-objeto* em gestação. Mas, sobretudo, a importância do conceito de símbolo oferecido pela teoria de Cassirer e Langer para reforçar a distinção entre a experiência artística vanguardística das prerrogativas utilitárias implícitas no uso tradicional da Linguagem e da pintura. Como nos indica Susanne Langer:

The word is just an instrument. Its connotation or identified something as its denotation we do not need the word anymore. But a work of art does not point us to a meaning beyond its own presence. What is expressed cannot be grasped apart from the sensuous or poetic form that expresses it. In a work of art we have the direct presentation of a feeling, not a sign that points to it.¹⁴³

Em resposta ao texto de Cordeiro, Gullar publica no *SDJB* de 14 de julho de 1957, o texto *Pintura: expressão simbólica*, em que a divergência em torno da questão do símbolo aparece em destaque. Em contraponto a ideia oferecida por Cordeiro, de que o objeto da arte concreta se define pela sua relação não mediada (pelo símbolo) com o real, Gullar escreve:

[sobre] A afirmativa [de Waldemar Cordeiro] de que a arte “agora” é tão real quanto a maçã. Um quadro de Cézanne será menos real que um de Cordeiro? As maçãs (pintadas) de Cézanne são menos reais que os círculos de Cordeiro? Tenho cá minhas dúvidas... e o argumento de Cordeiro em favor da maior realidade de sua arte, é – este sim – um exemplo de tautologia: a arte de Cordeiro “é o que é”. Ora, Cordeiro, que a sua arte “é o que é” todos nós sabemos: o que nos resta saber é, precisamente, o que ela é.¹⁴⁴

E conclui delineando a divisão entre os artistas do Rio de Janeiro e os de São Paulo que

atuação e do vocabulário daquela vanguarda formalista.

¹⁴² Ibidem.

¹⁴³ LANGER, Susanne K. **Problems of Art: ten philosophical lectures**. New York: Scribner, 1957. pp 133-134

¹⁴⁴ GULLAR, Ferreira. *Pintura: Expressão simbólica*. Em: SILVA, R. R. da; MONTEIRO, B. M. (org.) **Antologia Crítica: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015. p. 99

já se indicava no título do texto de Waldemar Cordeiro: “Assim põe Cordeiro, como diferença essencial entre os concretistas do Rio e os de São Paulo, o fato de que os cariocas acham que a arte é simbólica e os paulistas, não.” Mas ele vai ainda mais longe, porque sua teoria estética não é nem somente uma descrição material do mundo sensível da experiência, nem exclusivamente uma interiorização automática de fenômenos sociais, compartilhados:

[...] o artista não faz uma obra de arte como quem escreve um bilhete ao vizinho, isto é, a sua intenção não tem esse objetivo determinado, nem ele transmite um conteúdo igualmente restrito: por mais direta que seja a sua expressão, ela é sempre uma síntese de conteúdos perceptivos e culturais.¹⁴⁵

Se considerarmos que a *Teoria do não-objeto* de Gullar se expande para abarcar objetos de arte tão distintos quanto a pintura (objeto particular deste debate entre Gullar e Cordeiro) e a poesia, aqui, parece-me já formulada, de uma maneira ou de outra, a concepção fundamental a dar ensejo e estrutura aos poemas neoconcretos que Gullar viria a criar posteriormente. Uma síntese entre “percepção” e “cultura” seria elemento axiomático da indistinção que Gullar teria cultivado entre experiência e Linguagem, porque ambos constituídos de formas perceptivas e, ao mesmo tempo, “formas culturais”.

Sua defesa da noção de arte como forma simbólica se dá, em todo caso, dentro do contexto da vanguarda construtiva, para qual a preponderância da forma sobre o conteúdo havia sido uma tendência basilar. Por isso é que Gullar precisava despojar a experiência estética dos excessos formalistas implícitos na ideia de um “ato perceptivo puro”, como defenderam amiúde os concretistas de São Paulo, uma vez que uma percepção pura implicaria numa experiência fora dos limites da cultura, como sugere o próprio Gullar:

Daí, no entanto, a limitar a obra de arte à condição de mero fenômeno perceptivo – tomada, por sua vez, a percepção como um fato estanque, intranscendente – vai um grande passo que implica em conceber a atividade do artista como um gesto realizado fora do tempo cultural: fora da história dos homens e de sua própria história.¹⁴⁶

Com esse argumento, Gullar não oferece a arte como forma em oposição a negação premente de seu conteúdo, longe disso – ele, de outro modo, advoga pela desmistificação enfática de uma separação estrita entre conteúdo e forma.

¹⁴⁵ Ibidem

¹⁴⁶ Ibidem.

O ponto fundamental do debate entre Gullar e Cordeiro é justamente a ideia de que uma validação teórica particular, de um ou de outro, participa de um conjunto de premissas que encontram na estrutura geral do campo constituído (mas ainda aberto e em construção), uma autoridade hermenêutica para e pela qual se deveria invocar legitimidade sob a insígnia da arte.

História da arte, Estética e a Hermenêutica são disciplinas que se alinham para moldar um campo que se deveria constantemente atualizar no objeto Arte (cujo denominador material comum seria o objeto artístico na forma, por exemplo, de uma pintura, escultura, poema, etc.), como também a crítica de arte que se consolida, principalmente no século XX, atravessando de modo conspícuo as instituições¹⁴⁷ que, naquele momento, definiam e orientavam o desenvolvimento geral ulterior do campo.

A teoria e prática de Gullar como crítico e poeta é particularmente cara a este trabalho, porque nos permite observar determinações e conflitos que se inscrevem no interior, mas também nos perímetros e nas vizinhanças dos diversos campos em discussão: da arte à cultura, da tradição à vanguarda, como da literatura às artes plásticas. Mas os conflitos teóricos entre Gullar e seus interlocutores são ainda mais oportunos a este propósito: Na escrita unificada do campo, estes conflitos seriam paulatina e progressivamente apagados, mas não sem deixarem suas marcas, como palimpsestos a espera, ainda quando arqueólogos e historiadores, armados de tradição acadêmica alguma sobrepujante, venham a cultivar eles mesmos consolidadas e opacas epistemologias.

Poesia concreta, palavras e teorias cruzadas¹⁴⁸

Ao desentendimento entre “cariocas” e “paulistas”, que ganhou peso e forma no debate entre Ferreira Gullar e Waldemar Cordeiro acerca da natureza do objeto artístico e das prerrogativas conceituais e estéticas da pintura concreta, seguiu-se ainda uma extensa

¹⁴⁷ Museus, galerias, revistas e Universidades (com seus departamentos de arte) são alguns exemplos concretos dessas instituições.

¹⁴⁸ Este título surge em referência a o jogo de palavras usado como título de um dos textos de Oliveira Bastos em resposta a Augusto de Campos. O debate que se iniciou com a publicação da série *Por uma poesia concreta* em 17 e 24 de fevereiro, 3 e 24 de março de 1957, seguiu com o artigo de Augusto de Campos intitulado *Poesia concreta e palavras cruzadas* em 14 de abril, que teve em resposta mais duas publicações por Oliveira Bastos com o mesmo título de *Poesia concreta, palavras e ideias cruzadas*, em 21 e 28 de abril de 1957.

trilha de disputas até a cisão definitiva, que resultaria numa historiografia marcada pelo corolário da existência de dois movimentos – concretismo e neoconcretismo.

Mas se na contenda acerca da pintura foi a dimensão ontológica do objeto, de sua relação direta com a realidade (como materialização iminente do significado, ou mediada pela instância do símbolo como forma estruturada), na arena da poesia, a questão da sintaxe da linguagem discursiva assumiria o primeiro plano. E isto é compreensível uma vez que se considere que é a sintaxe, dentre os elementos e dispositivos da língua para comunicação de seus conteúdos, aquele em cuja complexidade discursiva os poetas concretos observaram, de modo mais evidente, uma separação irrevogável entre a linguagem em uso e seus objetos de referência na realidade sensível, ou seja, sobre a possibilidade daquilo ao que os poetas concretos de São Paulo se referiam como “comunicação direta”. Uma questão, de fato, complexa e de difícil resolução que, em última análise, deveria levar a divergências insolúveis sobre a natureza mesma da Linguagem.

Na edição de 17 de fevereiro (1957)¹⁴⁹, o primeiro texto de uma série intitulada *Por uma poesia concreta* é publicado no *SDJB*. Oliveira Bastos, que então assinava como editor do suplemento juntamente com Ferreira Gullar, inicia seu “manifesto” nos seguintes termos: “Se a cogitação de uma estrutura que distinga o POEMA dos outros artefatos da linguagem verbal houver que ser válida, essa cogitação não deverá ser surda ou cega ao trânsito do signo verbal para a significação.” Deixando, desse modo, claro que, para ele, o problema da poesia concreta não residiria tão somente nos limites do funcionamento discursivo do código literário, uma vez que o problema da significação em poesia deveria pedir o avanço a um outro território conceitual-interpretativo, quer seja o da semântica, o da estética ou mesmo o da hermenêutica. E continua:

Sendo o problema da estrutura o das relações irreversíveis das partes que inauguram uma totalidade e [que] recebem desta totalidade a sua significação, temos que a poesia tradicional passa ao largo desse problema resolvendo o poema numa organização de ritmo, de sonoridade, de estrofes e versos.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Nesta mesma edição, Gullar publicava o texto 1- *O grupo de São Paulo*, em que já identificava as particularidades das divergências que viriam posteriormente resultar na cisão definitiva entre concretos e neoconcretos. O texto 2- *O Grupo do Rio* seria publicado na edição seguinte, em 24 de fevereiro.

¹⁵⁰ BASTOS, Oliveira. *Por uma Poesia Concreta I*. Em: *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* de 17 de fevereiro de 1957.

O problema colocado por Oliveira Bastos é aquele mesmo da complexidade sistêmica da relação entre o todo e as partes, que na poesia se revestiria de uma dimensão ainda mais crítica, qual seja a da identificação indeterminada entre dois “todos” distintos, um orientado pela forma do poema, outro pela estrutura da código linguístico. Por isso, se num primeiro momento o sentido do poema deveria emergir gradualmente do efeito singular pelo modo como cada palavra dirigiria seu significado próprio, à forma final caberia restituir ao poema a determinação de seu sentido estético, enquanto a “velha poesia” repetiria o mesmo erro de recuperação da orientação discursiva que herdava da linguagem em uso: “O resto que o resolva a sintaxe.”, conclui o crítico em resumo, ao sugerir que teria sido, justamente, a sintaxe o ponto limite (juntamente com os dispositivos de transferência responsáveis pela recursividade entre signo e significado) das possibilidades instrumentais da Linguagem para fins poéticos, como deixará claro no trecho que segue:

Não obstante, é um tópico manjadíssimo da poesia de todos os tempos a queixa formulada pelos poetas contra “as limitações da linguagem verbal” - este leito de procusto, como disseram os parnasianos. Quando bem analisados, podem os móveis últimos desse ressentimento ser identificados nos dois elementos que tornam possível a comunicação verbal: a sintaxe e a transferência de sentido.¹⁵¹

O que Oliveira Bastos pretende com essa introdução é, de certa forma, estabelecer uma distinção de mérito e objetivos entre a poesia como forma expressiva e a Linguagem como código. Precisar ele, assim, retomar o lugar e o contexto de análise, uma vez que as histórias da poesia e da linguagem verbal se entrelaçam desde sua origem comum e indefinidamente.

A poética concretista, outrossim, ao reivindicar da poesia uma dimensão de significado que pretendesse ultrapassar o uso tradicional da Linguagem, precisou despí-la do uso instrumental ao qual se associaram elementos estruturantes como a sintaxe discursiva ou a transferência de sentido (denotação e conotação). “Uso Instrumental” quer dizer, neste caso, “uso descritivo”, no sentido de linguagem que se pretende como reprodução expressiva de algo que é fundamentalmente exterior a ela. Oliveira Bastos colocou, assim, o problema:

A aceitação, ou por outra, a simples postulação de uma problemática da poesia concreta terá forçosamente que se dar no plano de uma revisão da doutrina da

¹⁵¹ Ibidem.

arte como expressão da realidade. Esta revisão, que nos outros setores da atividade artística, notadamente o das artes plásticas, já se endereça no sentido de uma transformação radical do conceito de objeto (1), vem encontrar a poesia num estágio em que o banimento necessário de convenções fossilizadas eclodiu num tipo de POEMA, repito, sem identidade estrutural própria, ser movediço e ideal que abraça num mesmo cinturão rítmico-sonoro uma pluralidade de esferas discursivas descontínuas [...]¹⁵²

Esta tese se encontra alinhada com a orientação e o sentido da vanguarda característico do movimento moderno como um todo – aquele que corre, em generalização oportuna, à sombra do paradigma da arte-pela-arte; sob a condição de que a poesia se defina pelos seus próprios termos; de que seja portadora de uma dimensão de significado a qual a poesia possa se dirigir de modo particular ou mesmo exclusivo. Mas, além disso, aponta para fato de que a partir dos primeiros gestos transgressivos da poesia moderna, em que se observou progressivamente o “banimento necessário de convenções fossilizadas”, resultou disso uma poesia sem identidade estrutural própria. Sugerindo que, apesar das convenções abolidas (como a estrofe, por exemplo), não houve uma adaptação estrutural à altura, capaz de contemplar o alinhamento formal do sentido de todo (estético) para a poesia, que permaneceu sendo estruturada pelas cargas discursivas sempre ainda presentes, ainda que residualmente, em suas partes (verso).

Há nessa crítica, assim, um movimento análogo àquele observado no contexto da pintura moderna, em que o paradigma de uma linguagem de representação – elevada mesmo à dimensão de propósito (pela visão moderna) a qual se deveria inscrever toda arte do passado – passa a ser o problema crucial a ser superado pelos “novos” poetas.

Oliveira Bastos debate com as críticas literária e filológica contemporâneas suas, sempre interessado na questão dos dispositivos da produção de sentido, atravessando quase que indistintamente correntes que iam da semiótica à psicanálise sem estabelecer muito bem os limites de cada abordagem. A sintaxe, como princípio da produção de sentido de natureza discursiva e a transferência de sentido, princípio elementar que permite à língua recorrer a figuras distintas, oferecendo à linguagem em uso sua dimensão simbólica primordial, informando a natureza mesma dos efeitos de denotação e conotação (incluindo, assim, a metáfora e a metonímia). De Bergson (*La pense et le mouvant*), Russel, Whitehead (*Process and Reality*) e Leo Jordan a I. A. Richards (*The meaning of meaning*, em coautoria com C. K. Ogden), C. K. Ogden (*The foundation of Aesthetics* e

¹⁵² Ibidem.

The principles of literature), Vossler, Empson, Allan Tate, Kenneth Burke, E. Wilson e Ernest Kris, é sempre a ambiguidade do processo de significação, a relação entre a comunicação e a expressão (onde se opõe objetivo e subjetivo, racional e emotivo) que assaltam Oliveira Bastos em suas perquirições.

O problema da ambiguidade (ou da eliminação da ambiguidade, como pretendiam os poetas concretos de São Paulo) é central no debate e ninguém parece tê-lo explorado de modo mais diligente que Oliveira Bastos. Com isso, objetivava ele reforçar a ideia de que os novos elementos a tomarem parte no processo de significação – os elementos propriamente visuais que se apresentariam a partir da estrutura efetivamente material do poema – não surgem para aumentar o grau de subjetividade e ambiguidade do processo de significação como insinuaram alguns dos críticos que se opunham à poesia concreta. Por outro lado, Oliveira Bastos nos pede reconhecer que a natureza visual do poema tampouco concorre para eliminar completamente essa ambiguidade, como afirmavam os concretistas de São Paulo, conquanto nem mesmo o pretendia:

O poeta concreto não elimina a ambiguidade, nem de tal cogita, mas trata tão somente de explicitar as camadas de sentido implícitas numa situação (problema) verbal ambígua, e resolve-las num todo ou numa estrutura. Para falar com Kenneth Burke, passou-se de uma estratégia essencializadora para uma estratégia proporcionalizadora, o poema assim funcionando como um objeto, até certo ponto, com o branco do papel, a matéria do papel (Haroldo de Campos), a desintegração (Ferreira Gullar) ou a contaminação de palavras, o uso de cores (Augusto de Campos), etc., agindo como explicitadores e estruturalizadores das referências que cabem no contexto. Daí que a mais importante contribuição desses rapazes resulte de eles terem compreendido não ser mais possível largar o destino da poesia à exploração isolada do processo metafórico. Que de Mallarmé a Cummings a lição a tirar é que as novas pesquisas formais devem contar, simultaneamente, com duas frentes: a do léxico e a da sintaxe. Solução, de resto já preconizada pelo manifesto futurista de 1912 e, antes mesmo, pelo escrito de Mallarmé *Crise du Vers* e pelo prefácio ao *Un coup de dés*, a nova pragmática poética apresenta-se, entretanto, informada por outras técnicas ou princípios de composição, como é o caso, por exemplo, do ideograma, do anúncio luminoso e das manchetes de jornais.¹⁵³

Novamente, a solução encontrada por Bastos emerge da alternância na relação entre as partes e o todo, como ele entendia, da palavra (o léxico) como unidade fundamental à sintaxe como medida das relações potenciais entre elas, mas não necessariamente o inverso, como ficará mais claro no decorrer de sua argumentação, que guarda um lugar privilegiado para a palavra enquanto elemento estruturador.

¹⁵³ BASTOS, Oliveira. Por uma Poesia Concreta II. Em: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil de 24 de fevereiro de 1957.

A escolha deste texto de Oliveira Bastos para integrar, aqui, o debate acerca da questão institucional da poesia concreta no circuito crítico brasileiro tem, à princípio, duas justificativas em vista. A primeira é que, no espaço de indefinição em que se encontrava o fenômeno da poesia concreta¹⁵⁴, em que pese a autoridade exercida pelo grupo de *Noigandres* desde o surgimento do movimento no Brasil, o texto de Oliveira Bastos ganha tom de manifesto ao trazer em seu título uma convocação de princípios-base.

Nesse sentido, Bastos se alinha justamente a Gullar, seu companheiro no editorial do *Suplemento do Jornal do Brasil*, uma vez que é a partir da premissa de que existe um espaço de indefinição, que os dois críticos se permitem avançar na construção de um quadro teórico para poesia concreta, formulado a partir das referências trazidas pelos poetas de São Paulo (Pignatari e Irmãos Campos), mas indo além delas e ousando até mesmo questioná-las em alguns pontos essenciais.

Oliveira Bastos viria a assinar, juntamente com Gullar e Reynaldo Jardim, um pequeno manifesto intitulado *Poesia Concreta: Experiência Intuitiva*, publicado no SDJB de 23 de junho daquele mesmo ano (1957), ao lado do texto de Haroldo de Campos, intitulado *Da fenomenologia da composição à matemática da composição*, este sob a legenda: “POSIÇÃO DOS PAULISTAS”. Essa publicação seria, assim, um marco na cisão que já se vinha desenhando entre os “poetas paulistas” e os “poetas cariocas”.

A segunda justificativa é o fato de que Oliveira Bastos, neste texto, explora, talvez melhor que ninguém, o problema da sintaxe na poesia concreta. Problema que, posteriormente, será fundamental para a crítica de Gullar aos pressupostos teóricos do grupo de São Paulo, no que diz respeito a poesia. Como se vê nestas palavras do próprio Gullar:

[...] não tem sentido opor-se, como termos independentes, sintaxe e linguagem, uma vez que a "linguagem em si mesma", de que fala Augusto de Campos, não existe sem a sintaxe, e a sintaxe, por seu lado, sendo um dos elementos constitutivos da linguagem – que naturalmente envolve todas as experiências verbais possíveis -, tomada como elemento exterior a ela, independente, é mera

¹⁵⁴ Ferreira Gullar sugere esse espaço de indefinição em um texto, publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil em 17 de março, intitulado *O Poema Concreto*, em que responde – de modo até crítico – a Manuel Bandeira que havia sido publicado naquele mesmo suplemento na semana anterior. Diz Gullar: “Não existe ainda – e espero que não venha existir – uma maneira rigorosa de definir o que é um poema concreto. Essa falha pode perturbar certos leitores mais curiosos ou mais desconfiados; para o poeta, no entanto, tal imprecisão é fecunda – e chego mesmo a dizer que quando já for possível definir o poema concreto, é que a experiência que hoje nos impulsiona já perdeu sua força.” GULLAR, Ferreira. *O Poema Concreto*. Em: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil em 17 de março de 1957.

Oliveira Bastos, que como Gullar, tampouco parece acreditar numa distinção absoluta entre sintaxe e Linguagem, dá, nada obstante, uma indicação de que o propósito (ou a mera intenção) de eliminação da sintaxe atenderia a um objetivo tácito dos poetas modernos de utilização de uma forma expressiva capaz de comunicar uma imagem totalizadora do poema, como dá a entender na passagem que segue:

A poesia concreta, de certa forma, nasceu da verificação (por parte de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos) dos aspectos antieconômicos e antifuncionais desse tipo de comunicação. Para o poeta concreto a sintaxe discursiva é abolida (quando o é) não em nome de uma linguagem que fosse concreta por eliminação da ambiguidade, mas porque à própria sintaxe falece forças para estruturar numa totalidade significativa a pluralidade de níveis ou camadas de sentido desencadados pelo fluxo metafórico.¹⁵⁶

Note-se que, apesar de admitir as limitações da sintaxe no contexto de uma produção de sentido que surja da totalidade do poema – já que a sintaxe, para ele, parece ocorrer justamente como um dispositivo de funcionalização da relação entre as partes do texto –, não está totalmente claro, neste caso, que o poeta concreto proceda com a abolição efetiva da sintaxe discursiva. Muito menos que o objetivo dessa abolição seja a simples eliminação da ambiguidade na configuração do sentido que emana das palavras no conjunto de uma obra poética.

De outro modo, Bastos se arma de uma distinção estratégica entre a sintaxe e o verso que oferece uma leitura distinta daquelas dos poetas “paulistas”: O verso, como categoria fundada numa tradição que referencia a poesia e o campo literário como meio associativo; entendido (o verso), assim, como um elemento de estruturação da dimensão rítmica e visual do poema, em oposição à sintaxe como dispositivo inerente ao próprio código linguístico – responsável pela orientação da estrutura discursiva do texto. Em outros termos, é possível perceber que, mais uma vez, o problema que se apresenta pede atenção ao fato de que a natureza discursiva da Linguagem e a dimensão estética do significado proveniente de um poema recorrem, invariavelmente, a campos de análise necessariamente distintos:

¹⁵⁵ GULLAR, Ferreira. *Do quadro e da maçã*. Em: SILVA, R. R. da; MONTEIRO, B. M. (org.) **Antologia Crítica: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015. pp. 103-104

¹⁵⁶ BASTOS, Oliveira. Por uma Poesia Concreta II. Em: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil de 24 de fevereiro de 1957.

A simples referência à eliminação do verso como condição para a existência de um poema concreto, sob a alegação de que o verso não dá mais conta do espaço como agente de relações de sentido e de ritmo entre as palavras, esconde o verdadeiro móvel dessa nova tomada de consciência. A primeira dificuldade, nesse sentido, decorre da noção de verso necessária para justificar essa referência. Se aceitamos como verdadeira essa noção *ad hoc* de verso, teremos que *identificar* este com a continuidade linear discursiva. Por mais que me esforce não encontro, entretanto, elementos que autorizem essa identificação. O verso não resulta de uma necessidade sintático-discursiva, e sim de uma necessidade rítmica. A disposição do verso numa continuidade horizontal consagrada pela tradição não implica numa subordinação ou numa identificação desta continuidade com a continuidade linear discursiva. É esta que exclui o espaço como agente de relações, já rítmicas, já de sentido, entre as palavras, e não o verso.¹⁵⁷

A questão, aqui, apresentada é a do eterno retorno ao problema da dualidade forma-conteúdo. O verso pode ser entendido pela perspectiva da forma, como a unidade associativa que garantiria a ordenação sintética entre configuração espacial e rítmica do poema, operando quantitativamente ao nível de uma economia visual e sonora dos termos sequenciados, já que a ordenação sequencial ela mesma deveria atender aos desígnos da sintaxe, a partir de uma lógica de conteúdo, inerente à própria natureza discursiva da Linguagem, alheia aos elementos gráficos e “musicais” que constituiriam parte essencial do desenvolvimento estético da poesia, e senão ocupada com a delimitação *a priori* da necessária posição da palavra na estrutura do texto para deflagrar este ou aquele sentido. Falamos, assim, do conteúdo discursivo do texto, ainda que se pudesse questionar também uma noção de forma implícita no próprio código linguístico:¹⁵⁸

O que há de concreto neste poema [“O orvalho pare a pérola” de Augusto de Campos] (que, de resto, não elimina as sequências discursivas) não resulta

¹⁵⁷ BASTOS, Oliveira. Por uma Poesia Concreta IV. Em: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil de 24 de março de 1957.

¹⁵⁸ Cabe mencionar também que, no debate que se instaurou entre os concretistas, com frequência se ignorou a dimensão estética que existe em potência nos elementos discursivos eles mesmos. Por exemplo, quando invertemos a posição entre substantivo e adjetivo, criando uma conotação poética: Entre “os ventos verdes” e “os verdes ventos” há uma diferença feita notar-se como deliberada. No português há uma orientação clara da gramática em que o adjetivo deve vir depois do substantivo, e a inversão dessa orientação não implica em erro, mas sugere uma intenção marcada de mudança de registro, do coloquial ao poético, poder-se-ia dizer. Borges nos lembra que uma inversão de posição entre palavras, mesmo quando originando uma situação sintática absolutamente distinta, pode criar uma experiência estética nova, ainda quando o sentido literal é resgatado pela compreensão de que as palavras foram deliberadamente deslocadas: *Tomemos el famoso verso de Carducci “el silencio verde de los campos”. Podemos pensar que se trata de un error, que Carducci ha cambiado el sitio del epíteto; debió haber escrito “el silencio de los verdes campos”. Astuta o retóricamente lo mudó y habló del verde silencio de los campos. Vayamos a la percepción de la realidad. ¿Qué es nuestra percepción? Sentimos varias cosas a un tiempo. (La palabra cosa es demasiado sustantiva, quizá.) Sentimos el campo, la vasta presencia del campo, sentimos el verdor y el silencio. Ya el hecho de que haya una palabra para silencio es una creación estética. Porque silencio se aplicó a personas, una persona está silenciosa o una campaña está silenciosa. Aplicar “silencio” a la circunstancia de que no haya ruido en el campo, ya es una operación estética, que sin duda fue audaz en su tiempo. Cuando Carducci dice “el silencio verde de los campos” está diciendo algo que está tan cerca y tan lejos de la realidad inmediata como si dijera “el silencio de los verdes campos. BORGES; Jorge Luis. **Siete Noches**. Cidade do México: Editorial Meló, 1980. p. 37*

imediatamente do propósito de eliminação do verso, e sim da ilusão de simultaneidade conseguida pela interação dos núcleos de sentido (não apenas palavras, mas também frases, e até mesmo orações) que se atraem ou se repelem dentro de um espaço qualificado para isso. A compreensão deste problema, seria de grande proveito para a compreensão da natureza peculiar a um poema concreto. A interação conseguida por Augusto de Campos, a partir das frases, ainda não é a que define um poema concreto. Aquela apenas mascara uma simultaneidade; não cria, de fato, esta simultaneidade. E não o cria porque a frase (que é uma unidade discursiva) já é por si mesma um núcleo de informação definido onde as relações entre as palavras estão previstas pela sintaxe e não dirigidas pela qualificação do espaço. O poema concreto, para o ser, terá então que eliminar esses núcleos discursivos a fim de que a interação se faça a partir da palavra.¹⁵⁹

A posição de Augusto de Campos, por outro lado, inicialmente força uma separação artificial entre a linguagem do poema e a “linguagem idiomática”, para usar a expressão de Oliveira Bastos. O ataque dos poetas concretos de São Paulo à noção de sintaxe ocorre, em alguma medida, pela identificação que fazem (ou pela simples não distinção entre os termos) entre sintaxe e verso. Levando Gullar a declarar até mesmo que: “O poeta Augusto de Campos deveria curar-se dessa mania de ver a linguagem não como organismo vivo que ela é, mas como peças lógicas, montáveis e desmontáveis”¹⁶⁰, deixando assim clara também sua posição em relação à questão.

Assim, na visão dos poetas e críticos baseados no Rio de Janeiro, a objetividade radical a qual aspiravam os paulistas não se poderia concretizar pelo simples fato de que o poema deveria se subordinar à linguagem como código, e não o contrário – Linguagem essa, constituída através de uma história e impregnada pelos seus próprios modos e dispositivos de produção de sentido:

Concluindo, repetirei que o poema concreto resulta de uma situação verbal específica que, entretanto, não elimina nem substitui a importância de outras situações, as discursivas. Que, se estas situações discursivas escamoteiam a verdadeira presença do objeto poético, é necessário não perder de vista que a própria evolução da linguagem depende dessas situações. Que sobre a importância e a necessidade mesma do novo tipo de poema (e não de poesia) criado pelos concretos foi meu propósito evidenciar, nos primeiros artigos desta série, o fato destes poetas estarem laborando já sobre uma evidência histórico-cultural.¹⁶¹

No entanto, é preciso ser dito que no plano da prática e dos objetivos mais eminentes da

¹⁵⁹ BASTOS, Oliveira. Por uma Poesia Concreta IV. Em: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil de 24 de março de 1957.

¹⁶⁰ GULLAR, Ferreira. *Do quadro e da maçã*. Em: SILVA, R. R. da; MONTEIRO, B. M. (org.) **Antologia Crítica: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015. p. 104

¹⁶¹ BASTOS, Oliveira. Por uma Poesia Concreta IV. Em: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil de 24 de março de 1957.

poesia concreta, essas duas visões críticas distintas encontraram um meio comum na experiência poética que ficou largamente conhecida como poesia concreta. Isso porque, também os poetas baseados no Rio de Janeiro entendiam a necessidade de inverter a hierarquia de subordinação conteúdo-forma, indicando que o princípio discursivo do texto projetava o poema a um plano ideal, abstrato¹⁶², e que o poema concreto deveria “descer” ao mundo material (visível) como poema acabado, atuando por constituir uma totalidade imediatamente acessível, na ordem da percepção¹⁶³. Ou seja, apesar de rejeitarem com alguma veemência uma possível eliminação absoluta da sintaxe, entendiam a necessidade de uma nova forma estruturante capaz de organizar o poema a partir de sua natureza visível (material), e isso implicava em reafirmar o potencial “atômico”¹⁶⁴ da palavra, despida o quanto fosse possível de condicionantes discursivos como a oração ou a frase, como indicou Oliveira Bastos:

A passagem de uma oração a outra como condição de existência e continuidade discursiva, requer um hábito mental abstratizante que exclui a possibilidade do poema como uma coisa concreta. Sendo a oração, como é, um bloco definido e preciso de referência, o discurso só pode sugerir uma totalidade no plano ideal, feito de abstrações, pois que o sistema de referência lógico-gramatical exige a atomização dessa totalidade em tantas unidades de sentido quantos forem os sujeitos gramaticais em torno dos quais se ordena a oração. O poema concreto recusa (quando o faz), portanto, o sistema de referências oracionais porque este sistema leva naturalmente a uma negação da estrutura, e transforma o POEMA numa entidade ideal, inatingível.¹⁶⁵

Desse modo, a eliminação do verso e a subordinação da estrutura discursiva do poema a uma estrutura visual parecia ser objetivo fundamental desta poesia, e a desavença fundamental em que se encontraram os poetas do Rio de Janeiro e de São Paulo (e para a qual se armaram com estratégias articuladas às suas cartilhas teóricas particulares), em termos práticos, ou seja, no trato efetivo de sua produção poética, ao menos neste ponto específico em disputa (o da sintaxe) parece não ser suficiente para sustentar uma

¹⁶² Essa concepção, todavia, parece ignorar aquela distinção entre “língua” (*langue*) e “fala” (*parole*) já preconizada por Saussure, na qual a língua seria o sistema sincronicamente constituído, a contrapartida abstrata, digamos, e a fala seria a materialização, por assim dizer, deste sistema pelo uso, sua forma atualizada, portanto. Paul Ricoeur, seguindo as prescrições de Benveniste, irá indicar mesmo uma associação entre a “fala” e o “discurso”, retomando do linguista francês Émile Benveniste inclusive a expressão “instância de discurso”: *To point out the event character of discourse, Benveniste creates the expression ‘instance of discourse,’ which is meant to encompass ‘the discrete and always unique acts by which the language is actualized in speech by a speaker’* (BENVENISTE *apud* RICOEUR). Ver RICOEUR, Paul. **The rule of metaphor: the creation of meaning in language**. London and New York: Routledge Classics, 2003. p. 80

¹⁶³ Não é a toa que estes poetas tenham recorrido a escritura ideogramática chinesa, particularmente, a partir de uma ideia de ideograma orientada pelos trabalhos de Ezra Pound e Ernst Fenollosa.

¹⁶⁴ Termo amiúde repetido por Oliveira Bastos

¹⁶⁵ BASTOS, Oliveira. Por uma Poesia Concreta II. Em: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil de 24 de fevereiro de 1957.

oposição tal¹⁶⁶:

Quando os poetas de São Paulo falam, por exemplo, que o verso deve ser abandonado por não mais dar conta do espaço real como elemento da estrutura do poema, dois problemas são de imediato levantados. Em primeiro lugar surge a evidência de que se cogita de uma estrutura do poema que não deve ser confundida com a estrutura (sintática) da linguagem verbal. Para os interesses da poesia, a sorte do poema, está, de certa maneira, ligada à sorte da sintaxe linguística. Há uma relevante intuição no “abc crítico” do grupo de São Paulo quando este identifica o verso à sintaxe discursiva. A crítica de poesia costuma investigar o “verso” como uma entidade quantitativa, medindo e remedindo intensidades de sílabas justapostas. Reduz o verso a uma noção primária de ritmo, e aperfeiçoa cada vez mais os processos e métodos de escansão. Enquadrado, entretanto, num esquema rítmico o verso guarda ainda uma estrutura que lhe é fornecida pela sintaxe da língua. Assim, na medida em que os interesses da crítica se transladam para a verificação desta estrutura, a noção de verso como ritmo silábico vai-se diluindo até o desaparecimento. É ponto pacífico, então, que a aferição do valor expressivo de uma determinada sequência silábica está subordinada à aferição do valor expressivo dos vocábulos sintaticamente conjugados. As noções de estrutura do verso, à base de sílabas longas e breves, não passam, portanto, de uma distinção escolástica sem nenhuma via de acesso à estrutura verdadeira do poema.¹⁶⁷

No texto *A poesia concreta e o problema da comunicação*, publicado no *SDJB* em 15 de setembro, Oliveira Bastos parece atravessar com alguma boa vontade, como se observa no trecho acima, sua discordância com os paulistas, no sentido da identidade que aqueles, segundo ele, admitiam entre verso e sintaxe, na ordem do que chamou de uma “relevante intuição”, para reafirmar a necessidade da nova poesia se mover em direção a eliminação da sintaxe (ainda que uma eliminação efetiva não fosse possível) através da eliminação do verso, que mesmo na sua disponibilidade enquanto indicador de uma ordenação rítmica, conservaria ainda aquela orientação primeira que lhe deveria ser fornecida pela sintaxe discursiva.

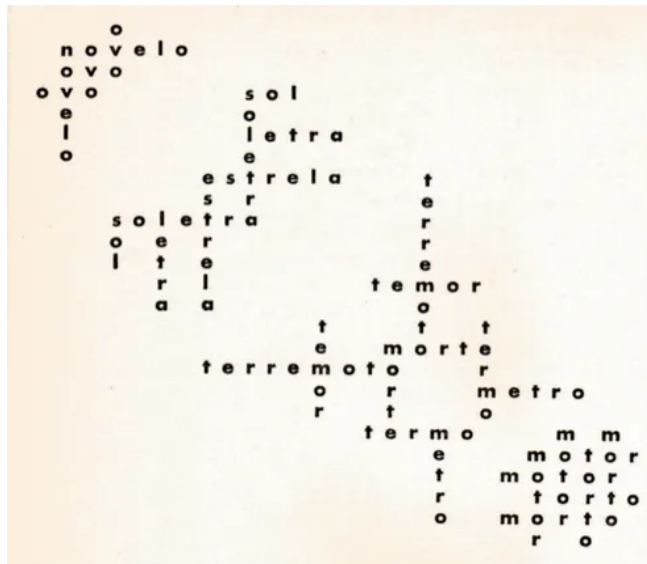
Em resposta à série de textos de Oliveira Bastos, Augusto de Campos envia o texto *Poesia concreta e palavras cruzadas* para sua publicação na edição do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* do dia 14 de abril (1957). O título faz menção ao comentário de Bastos, que no terceiro texto de sua série¹⁶⁸ havia criticado o uso das articulações verticais entre as letras das palavras no poema *TERREMOTO* (Augusto de Campos),

¹⁶⁶ O apelo materialista do caráter fenomenológico da arte que se veio a identificar com o movimento neoconcreto e o desenvolvimento da *teoria do não-objeto* determinariam de modo mais claro essa oposição. O que permanece em debate é o modo como essas estratégias teóricas se articularam progressivamente, fazendo resultar uma arte “neoconcreta” a partir de uma arte “concreta” e se essa articulação progressiva realmente existiu.

¹⁶⁷ BASTOS, Oliveira. *A poesia concreta e o problema da comunicação*. Em: *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* de 15 de setembro de 1957.

¹⁶⁸ *Por uma poesia concreta*.

sugerindo nesse caso a existência de uma conformação arbitrária da disposição das letras, não mais subordinadas simplesmente ao imperativo da palavra em unidade de sentido, do qual deveria derivar o sentido do todo a partir do arranjo posicional no espaço gráfico (ao que Bastos denominou como área semântica), mas pontuando uma coordenação de formas virtuais¹⁶⁹ que aproximariam o poema daquele uso comum para o jogo em alusão.



(Poema Terremoto de Augusto de Campos)

Augusto de Campos, assim, se refere ao comentário de Bastos:

[...]o crítico Oliveira Bastos não tem dúvidas em afirmar que certos tipos de estrutura apresentados por esses poetas [Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos] 'se resolvem num simples problema de palavra cruzada' (sic). Segundo Bastos, 'a técnica da palavra cruzada, onde a área semântica do poema fica já de saída condicionada pelas possibilidades de identidade e concordância da letras permitidas no jogo, está no extremo oposto do que pretende um poema como Tensão ou Mar Azul.'(sic). Mais: em tais composições, o poeta 'tem forçosamente de abdicar de sua liberdade de expressão, limitando-se

¹⁶⁹ O próprio Augusto de Campos é quem sugere a existência de quadrados virtuais em sua explicação sobre o poema: "Deparamo-nos com um grupo de palavras selecionadas por um rigoroso critério de afinidade plástica e significativa, palavras que se entrosam (vertical e horizontalmente) em pontos também rigorosos, e repetem duas a duas de maneira a produzir o efeito vibrátil de um jogo de espelhos, e de tal sorte que se coloquem em evidência os elementos de proximidade e semelhança que movimentam e dirigem a sintaxe visual do poema: há, nessa constelação, provocado pelos múltiplos vetores de leitura, todo um problema de vibração ótica entre as palavras, a transformar o dinâmico em estático: transição do motor para o morto, que o mero alinhamento das palavras não poderia traduzir com toda eficiência. De resto, a estrutura como um todo, é construída à base de quadrados mais ou menos virtuais formados com as verticais e horizontais, com o efeito de reforçar aquela sensação de vibratibilidade que perpassa o poema" (Campos apud Bastos). Em menção a esta passagem, Bastos escreve: *Em primeiro lugar, nada tem a ver com sentido idiomático (observem que não me refiro ao sentido lógico, mas tão somente a sentido idiomático). Pontos de entrosamento de palavras (verticais e horizontais), jogo de espelhos, vibratibilidade e quadrados (retângulos, deveria dizer ele) mais ou menos virtuais, são elementos que definem um problema qualquer de palavras cruzaadas. Qualquer que fossem as palavras "entrosadas" desse modo, existiriam sempre os retângulos mais ou menos virtuais. O que eu queria ver era o Sr. Augusto de Campos evitar a presença de retângulos mais ou menos virtuais com esse tipo de entrosamento.* BASTOS, Oliveira. *Poesia concreta, palavras e ideias cruzadas II*. Em: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil de 28 de abril de 1957.

ao papel de explicitar as palavras permitida pela associação casual das letras'(sic).¹⁷⁰

Para, em seguida, contestá-lo:

[...] que a técnica de composição associativa de poemas desse tipo não difere essencialmente da empregada nos poemas referido pelo Sr. Oliveira Bastos como suas antípodas, ou seja, que o condicionamento da área semântica do poema às possibilidades de identidade e concordância das letras ou palavras (em outro termos: o que já chamamos, com apoio na Gestalt, as relações de proximidade e semelhança entre as palavras) é um dos processos básicos de composição da poesia concreta, qualquer que seja a sua estrutura visual.¹⁷¹

A objeção de Augusto de Campos, que reposiciona o termo “área semântica”¹⁷² utilizado por Bastos no contexto das leis de proximidade e semelhança preconizada pela teoria da *Gestalt* para o campo visual, oferece-nos uma visão em detalhe daquilo que parece ser um outro ponto essencial da divergência – a partir da argumentação de Oliveira Bastos – talvez, na mesma medida que a da distinção de termos entre verso e sintaxe. Isto porque, enquanto o crítico do Rio de Janeiro reitera a todo instante a primordialidade da palavra como elemento estruturador do poema concreto, impondo-se a partir de sua unidade inalienável, “atômica”, para o poeta de São Paulo, o campo visual e a palavra não deveriam distinguir-se de imediato. Mesmo a palavra¹⁷³, e particularmente em sua forma escrita, não deveria ser entendida como unidade semântica mínima indivisível, uma vez compreendido tratar-se de uma entidade “verbivocovisual”¹⁷⁴.

¹⁷⁰ CAMPOS, Augusto de. *Poesia concreta e palavras cruzadas I*. Em: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil de 14 de abril de 1957.

¹⁷¹ Ibidem.

¹⁷² Pode-se objetar que a analogia incorre em um desentendimento crasso, que será posteriormente retomado por Oliveira Bastos. Mas esse desentendimento parece ter, também, origem nas concepções díspares dos dois autores em respeito ao processo de significação na qual deveria resultar o poema concreto. Se Augusto de Campos fala de “proximidade e semelhança” é porque ele se refere a associações de sentido previstas nos aspectos materiais das letras e fonemas, enquanto Oliveira Bastos se atém estritamente ao léxico da língua. Bastos chega mesmo a invocar o termo “contiguidade de sentido”, indicando assim uma absoluta incompatibilidade entre suas concepções de semântica: **Área semântica**, seu Augusto, diz-se das referências que, por **contiguidade de sentido**, são provocadas por uma palavra, uma frase, um contexto. Assim, as referências a **livros** e **prateleiras** estão na área semântica da palavra **estante**. A valer o novo e imprevisito desmantelamento operado pelo Sr. Augusto de Campos, a área semântica de **estante** teria forçosamente que incluir **instante**, **gestante**, **pedante**, **ignorante**, etc. Daí ele dizer, irresponsavelmente, que no poema **TERREMOTO** a palavra **ovo** está implícita na área semântica da palavra **novo**, assim como a palavra **terremoto** conota **termômetro**, **morto**, **torto**, etc. BASTOS, Oliveira. *Poesia concreta, palavras e ideias cruzadas*. Em: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil de 21 de abril de 1957.

¹⁷³ Entendida como sequências silábicas para as quais a sonoridade também tem uma requisição semântica particular, vhaia vista um poema como *Tensão*, em que estruturas monossilábicas como “tem” e “com”, que num texto tradicional se reconheceria como um verbo e uma preposição, respectivamente, são apresentadas em conjunto com desmembramentos de palavras como “tensão” e “também”, resultando nos pares de unidade ten/ são e tam/ bém, que, de outro modo, carecem de sentido próprio, ao menos, no escopo lexical da língua em questão.

¹⁷⁴ *Em sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais e, até certo ponto, pela música de vanguarda (concretismo, música concreta), diria eu que há uma poesia concreta. 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*

Trata-se de uma posição bastante original para abordar o problema, na qual elementos morfológicos, independentemente, seriam já, de alguma forma, portadores de cargas de sentido, uma vez que se reconheceria nas formas dispersas dos elementos que compõem a palavra (os sons e suas formas visuais respectivas distribuídas no campo gráfico) um potencial deflagrador de sentidos também próprios. Isso também justifica, em certa medida, que os poetas de São Paulo se dirijam a ideia de um conteúdo objetivo, indicado pela presença concreta do poema, ao invés de falar, como Oliveira Bastos, da ambiguidade insolúvel que a palavra resguarda. Estética, semiótica e semântica parecem se atrevessar mutuamente nas argumentações desses poetas, como podemos perceber na referência que Campos faz a Sartre e Merleau-Ponty:

Sartre. Situations II (Gallimard), embora colocando a poesia ao lado da pintura e da música, já apontava essa diferença de material: “As notas, as cores, as formas não são signos, não remetem a nada que lhes seja exterior. É certo que é impossível reduzi-las estritamente a si mesmas e a ideia de um som puro, por exemplo, é uma abstração: não há, Merleau Ponty o demonstrou com acerto na Fenomenologia da Percepção, qualidade ou sensação tão despojadas que não sejam penetradas de significação. Mas o pequeno sentido obscuro que as habita, alegria ligeira, tímida tristeza, lhes é imanente ou tremula em torno delas como uma bruma de calor; é cor ou som.”¹⁷⁵

Ao negar a condição de signo aos sons constitutivos das palavras, mas entendê-los, ainda assim, como portadores de cargas de sentido, Haroldo de Campos assume, inclusive, uma posição acerca do que deveria ser, para ele, um dos limites da semiótica para análise da forma poética.

Uma característica que chama atenção no debate entre os poetas concretos, de uma maneira geral, é o cruzamento muitas vezes indistinto dos campos de análise, resultando em um modelo de Linguagem para o qual a poesia concreta deveria ser a suma realização.

*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 para aquela são coisas, aqui essa distinção de ordem genérica se transporta a um estágio mais agudo e literal, eis que os poemas concretos caracterizam-se por uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional, e, por assim dizer, geradora da ideia, criando uma entidade todo-dinâmica, 'verbivocovisual' – é o termo de Joyce – de palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema. CAMPOS, Augusto de. *Poesia Concreta*. Em: **Teoria da Poesia Concreta: Textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Duas cidades, 1987. p. 34*

¹⁷⁵ CAMPOS, Haroldo de. *Poesia Concreta – Linguagem – Comunicação*. Em: **Teoria da Poesia Concreta: Textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Duas cidades, 1987. p.74



(*Verde erva* e *Vermelho* de Ferreira Gullar)

Além disso, o potencial semântico dos sons constitutivos da palavra, independentemente da unidade semântica estabelecida pela palavra como artefato arqueológico de uma história de evolução material e simbólica da língua, pode ser identificado também, de forma evidente, nos poemas concretos de Ferreira Gullar, uma vez que combinações de palavras como “erva” e “verde”, ou “verme” e “vermelho”, indicam o uso de repetição de fonemas (aliteração) fora do âmbito restrito da unidade constituída na palavra como referencial de sua integridade semântica. Nos exemplos em questão, os mesmos sons são requisitados para sugerir relações de sentido entre as palavras, relações estas que parecem não existir como evidências residuais do padrão evolutivo da língua.¹⁷⁶ No entanto, “erva” e “verde”, por acessarem um conjunto de termos de algum modo relacionados (tematicamente até, pode-se dizer), estabelecem um diálogo na base da relação entre os sons “er” e “v”, cuja inversão pontual no correr de uma palavra a outra explora uma qualidade ao mesmo tempo dinâmica e estrutural do poema, pelo simples fato do condicionamento temporal da leitura ser capturado pela simetria final do conjunto “erva verde” (er-v / v-er).¹⁷⁷

A hierarquia presumida entre o som ou outro aspecto perceptivo de uma palavra e sua qualidade sintagmática, conforme inscrita num sistema sincrônico (como seria a Linguagem para a linguística, por exemplo), é assim indicativa de atravessamentos disciplinares que teriam o objetivo, não de produzir uma teoria da Linguagem baseada no funcionamento da estrutura do código, por exemplo, mas, em última instância, encontrar a relação fundamental desta Linguagem com o mundo das coisas, para daí compreender os

¹⁷⁶ Não se trata, por exemplo, de radicais a partir dos quais se atestaria a conservação de uma relação originária, etimológica, do som em questão com o sentido atualizado destas palavras.

¹⁷⁷ No caso do poema *Vermelho*, outras palavras são requisitadas para o acesso ao imaginário temático do conjunto, que nesse caso, diga-se de passagem, é consideravelmente mais amplo e, por isso, mais vago. Mas a simetria parece ser também o elemento estabilizador do conjunto no caso deste poema.

princípios que permitem os diversos modos de comunicação pela Linguagem (mas, principalmente, a comunicação poética), e conseqüentemente a possibilidade mesma de um conhecimento ancorado na experiência sensível.

Há, contudo, como há pouco mencionado, também uma incompatibilidade efetiva entre as ideias de Oliveira Bastos e a experiência poética de Ferreira Gullar, uma vez que o último recorre ao potencial semântico dos sons não somente nos termos da palavra obturada, indivisível, essa qualidade nuclear que Bastos reconhece como constante atômica. Ainda assim, Gullar e Bastos, juntamente com Reynaldo Jardim, viriam assinar em conjunto o manifesto a partir do qual insinuavam divorciar-se da retórica paradigmática dos poetas de São Paulo.¹⁷⁸

Também é compreensível, partindo de um pressuposto tal, que a sintaxe associada ao modo discursivo desapareça completamente, no entendimento de Augusto de Campos, quando desmontado o arranjo relacional dos componentes elementares do texto.

Como vimos na argumentação do próprio Oliveira Bastos, a sintaxe é uma abstração, pois surge do escopo da língua enquanto estrutura do código. Do outro lado, a relação entre a percepção das formas que compõem a palavra e o sentido imediato emergente a partir destas formas, parece indicar uma transposição direta das formas ao sentido, sem a necessidade de mediação por um sistema com funções determinadas para cada elemento formal, no qual seria o próprio código responsável pela determinação do campo de possibilidades semânticas das formas em uso.

Poderíamos, então, neste ponto, retomar a questão do símbolo, que se apresentou como um ponto fundamental no debate entre Gullar e Cordeiro, para problematizar a complexa relação entre a materialidade do signo e sua inscrição *a priori* num conjunto que irá determinar seu sentido final. Segundo Cassirer:

¹⁷⁸ Ainda que os nomes concretismo e neoconcretismo tenham servido a uma utilidade institucional particular, eles escodem não somente as identidades das obras e ideias na polarização de seus esquemas, mas principalmente as divergências decisivas que existiam principalmente no centro de seus próprios círculos. A crítica posterior selecionaria, na consolidação taxonômica do modelo histórico em vigência, elementos que fizessem unificar as narrativas em ambos os lados. Acredito que, de outro modo, as lacunas deixadas pelas pequenas defasagens entre as narrativas institucionais e os arranjos teóricos diversos, complexos e dificilmente redutíveis aos esquemas unificadores legados pelo cânone historiográfico, deveriam também ter seu lugar e propósito numa história ampliada das formas literárias.

O conteúdo da percepção não imerge de algum modo na palavra, mas sim dela emerge. Aquilo que alguma vez se fixou numa palavra ou nome, daí por diante nunca mais aparecerá apenas como uma realidade, mas como a realidade. Desaparece a tensão entre o mero 'signo' e o 'designado'; em lugar de uma 'expressão' mais ou menos adequada, apresenta-se uma relação de identidade, de completa coincidência entre a 'imagem' e a 'coisa, entre o nome e o objeto.¹⁷⁹

É verdade que esta análise que Cassirer faz tem em vista um processo gradual de surgimento da Linguagem com origens no pensamento religioso e mítico até chegar numa Linguagem mais instrumental para qual o antecedente mais óbvio seria, talvez, o *logos* – conforme compreendido na antiguidade grega, e a partir do qual essa identidade adquiriria novas implicações. Mas a ideia de uma comunicação direta, de uma Linguagem não-representativa, apresentada pelos poetas concretos de uma maneira geral, deverá, necessariamente, nos levar novamente aos termos de uma identidade entre palavra e coisa – e, talvez, aqui, a descrição de Cassirer seja oportuna ao debate. Se entendemos que, a partir da instituição de determinado universo simbólico (ou forma simbólica, como diria Cassirer), todos os elementos materiais da palavra passam a ser também condicionados pelas prerrogativas contextuais deste universo, não há porque acreditar – como Oliveira Bastos – em uma hierarquia tal na qual a palavra seria mais essencial que os próprios sons que a constituem. A forma simbólica surge de um processo qualitativamente sistêmico e não unidirecionalmente orientado, existindo antes na relação entre os termos que no pressuposto de um elemento axiomático – como o vocábulo – a partir do qual todo o resto se desenrolaria. É, assim, o movimento pluridirecional da palavra ao som e do som a palavra que determina o campo de potenciais semânticos inscritos nos elementos todos de composição do poema – mas esse movimento não ocorre através de um salto metafísico da forma sensível ao significado objetivo.

Aquilo que Oliveira Bastos chama de área semântica, e que Augusto de Campos reinscreve no debate como já dado pelas leis de proximidade e semelhança da teoria da *Gestalt*, não sendo o resultado do processo discursivo ao qual toda a Linguagem deveria estar submetida, principalmente, a partir das determinações de ordem trazidas pela sintaxe, deveria ser o uso de uma forma estruturante outra, de natureza estética, ou poética, e que deveria ter ela mesma suas próprias condições de utilização e manejo. Poderíamos falar, então, quem sabe, de uma forma simbólica¹⁸⁰ particular, no sentido de

¹⁷⁹ CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito*. São Paulo: Perspectiva, 1972. pp 75-76

¹⁸⁰ A questão não resolvida seria, então, a aderência do objeto poético a duas "formas simbólicas" *a priori* distintas, quais sejam a da Linguagem, que seria mais geral e invariavelmente associada aos modos discursivos tão criticados

que as operações semânticas realizadas no interior do poema teriam, ou deveria ter, implicações diversas daquelas das “mesmas palavras” em esquemas totalizadores distintos.

Mais tarde, Gullar questionará mesmo a distinção estrita entre Linguagem e experiência, permitindo que todo o universo dos “gestos” que compõem a leitura (por exemplo, o “virar de página”) encontrassem lugar no estabelecimento dessa forma simbólica significativa que deveria emergir do poema. Resultando numa implicação lateral para o campo de análise, não mais restrito às especificidades da semântica e da estética, projetando o horizonte em perspectiva da discussão mais além dos perímetros ora demarcados pelos domínios da arte e da literatura, mas ainda no interior do universo epistemológico mais geral da cultura.¹⁸¹

Assim, a noção do poema – e da obra de arte – como símbolo, que esteve no centro do debate entre Gullar e Cordeiro, seria retomada pela crítica de Augusto de Campos, que chega mesmo a fazer uso direto da teoria de Susanne Langer para referendar o potencial de uso da Linguagem dentro da forma particular do poema. Como vemos em:

Grande parte da obra de Susanne Langer tem sido devotada à demonstração da natureza simbólica não-discursiva da arte e da poesia em contraposição ao simbolismo discursivo da linguagem literal. Susanne Langer prefere mesmo não falar em comunicação com referência à poesia, para distinguir qualitativamente a função e os efeitos que lhe são peculiares.¹⁸²

Gullar se refere a esse movimento de Augusto de Campos, que então admite o uso do termo símbolo para referir-se aos fenômenos artísticos e poéticos como um “recúo considerável na teoria paulista da poesia concreta”, ainda que tenha tentado, segundo Gullar, “mascarar esse recúo fazendo sua a frase infeliz de Waldemar Cordeiro, segundo o qual a pintura concreta (paulista) 'é hoje tão real como a própria maçã’¹⁸³. O uso que Augusto de Campos faz dos conceitos de Susanne Langer no início do texto *A moeda*

pelos poetas concretos, e a da poesia, orientada pelo objetivo declarado de uma expressão de natureza estética, ou seja, da possibilidade mesma da linguagem do poema escapar às injunções do código linguístico.

¹⁸¹ E, como veremos no último capítulo, recorrerá ao expediente necessário de uma outra atitude hermenêutica, que finalmente resgatasse a experiência poética, cuja materialidade constituída viria a escapar do arranjo epistemológico preconizado pelo campo literário, ou de outro modo, reinscrevesse a experiência poética num campo intersticial entre a literatura e a arte.

¹⁸² CAMPOS, Augusto de. *Moeda concreta da fala*. Em: **Teoria da Poesia Concreta: Textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Duas cidades, 1987. p. 111

¹⁸³ GULLAR, Ferreira. *Do quadro e da maçã*. Em: SILVA, R. R. da; MONTEIRO, B. M. (org.) **Antologia Crítica: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015. p. 103

concreta da fala, publicado no *SDJB* a 1 de setembro de 1957¹⁸⁴, serviu, no entanto, sobretudo para promover uma distinção entre “Linguagem” e “discurso” que possibilitará ao poeta concreto permanecer no perímetro funcional da Linguagem, usando a palavra em sua potência estética, sem que para isso precisasse se degladiar contra noções como as de “texto” e “narrativa”, efetivando sua estratégia conceitual a partir da premissa de que o discurso (e mesmo a comunicação) seria apenas uma das funções da Linguagem.

Diz assim Augusto de Campos: “A poesia exerceria o que Langer denomina de ‘função formulativa da linguagem; normalmente coincidente com as funções comunicativas, mas não largamente independente delas’¹⁸⁵. E continua, em citação a Langer:

Algumas citações de seu livro mais recente 'Problems of Art', poderão esclarecer melhor sua teoria: 'Pensamos nela (na linguagem) como um artifício para a comunicação entre os membros de uma sociedade. Mas a comunicação é apenas uma, e talvez nem mesmo a primeira de suas funções.' (70)'A estrutura do discurso expressa as formas da cogitação racional; eis porque chamamos tal modalidade de pensar 'discursiva'. (124)
'[...]Um símbolo artístico não significa, mas apenas articula e apresenta seu conteúdo emotivo.'(134).¹⁸⁶

Linguagem e discurso¹⁸⁷, assim, não deveriam mais se emaranhar em unidade conceitual alguma. Ou seja, em última análise, é a própria noção de Linguagem, a grosso modo, o ponto de discordância entre Oliveira Bastos, Ferreira Gullar e Augusto de Campos. Já que os primeiros entendiam ser, na prática, impossível separar Linguagem e sintaxe,

¹⁸⁴ E que se insere na continuidade do debate sobre poesia concreta e linguagem iniciado pelo texto de Oliveira Bastos, que inclui ainda um texto intitulado “Pound, ciúme e fantasia”, que Oliveira Bastos publicou em 9 de junho, duas semanas antes da edição de 23 de junho na qual sairia o emblemático “Poesia concreta: experiência intuitiva”, assinado pelos três poetas baseados no Rio de Janeiro (Bastos, Gullar e Jardim).

¹⁸⁵ CAMPOS, Augusto de. *Moeda concreta da fala*. Em: **Teoria da Poesia Concreta: Textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Duas cidades, 1987. p. 111

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ *Such perception is, I think, intuitive. The import of a work of art – its essential, or artistic, import – can never be stated in discursive language. A work of art is an expressive form, and therefore a symbol, but not a symbol which points beyond itself so that one's thought passes on to the concept symbolized. The idea remains bound up in the form that makes it conceivable. That is why I do not call the conveyed, or rather presented, idea the meaning of the sensuous form, but use the philosophically less committal word “import” to denote what that sensuous form, the work of art, expresses.*

The act of intuition whereby we recognize the idea of “felt life” embodied in a good work of art is the same sort of insight that makes language more than a stream of little squeaks or an arabesque of serried inkspots. The great differences between artistic import and meaning in a strict sense, lie in the disparity of the symbolic modes to which, respectively, they belong. Language is a symbolism: that is, a system of symbols governed by conventions of use, separately or in combination. It has the further characteristic that different complexes of its basic symbols are equivalent to each other; that is, different combinations and permutations of words (the basic symbols) may be used to express the same meaning. This makes definition and explanation possible within the frame of language itself. It also allows us to pass from one expression to another and build up an idea out of simpler ideas gradually meted out. This process is known as discourse. Discursive thought is a passage from one intuition, or act of understanding, to another. If, at any point, intuition fails, we use equivalent symbols to present the desired meaning until insight occurs.
LANGER, Susanne K. **Problems of Art: ten philosophical lectures**. New York: Scribner, 1957. pp. 67-68

enquanto em Augusto de Campos é a distinção mesma entre Linguagem e discurso que fundamenta uma separação tal.

O poeta paulista argumenta ainda que nenhuma função gramatical é essencial para a vida da Linguagem, ainda que a distinção entre ação e coisa, caracterizada pela distinção entre substantivo e verbo, como indicação das condições ontológicas cristalizadas no esquema das línguas ocidentais (e em grande parte das línguas conhecidas), surja para nós como a manifestação de um conhecimento que emana diretamente dos fenômenos e das coisas eles mesmos. Reconhecendo, contudo, que estas formas particulares são também conteúdos orientados pela percepção, ou pelo modo como a percepção as significa.

“Como a natureza, as palavras chinesas são vivas e plásticas, porque coisa e ação não estão separadas formalmente.”¹⁸⁸ – Nos fala Augusto de Campos, ao questionar a necessária existência de uma ordenação gramatical que funcionalize (função verbo, função substantivo, etc.) e imponha uma programação de uso para a Linguagem. Ou ainda:

Sapir demonstrou como se pode 'verbificar' a ideia de qualidade em casos como o de 'it is red' (é vermelho), que seria possível substituir por 'it reddens' (avermelha), e que se deveria poder exprimir com 'it reds', não fosse a peculiaridade do idioma inglês. Demonstrou igualmente como podemos representar uma qualidade ou uma ação como uma COISA: 'falamos da altura de um edifício ou da queda de uma maçã como se essas ideias fossem paralelas ao teto de um edifício ou a casca de uma maçã, esquecendo que os substantivos *altura* e *queda* não deixaram de indicar uma qualidade e uma ação, ainda que os tenhamos feito falar com o acento de verdadeiros objetos. E assim como existem idiomas que convertem em verbos muitíssimos adjetivos, outros há que os tomam como material para fabricar substantivos. Em chinook (língua de uma tribo índia do rio Colúmbia – América do Norte), a frase 'a mesa larga' se expressa numa forma mais ou menos equivalente a 'a-mesa sua-largura'; em tibetano, a mesma ideia pode exprimir-se por uma frase que equivale a 'a mesa de largura', mais ou menos como nós podemos dizer 'um homem de dinheiro' em lugar de 'um homem rico'. Mesmo uma relação de lugar pode 'nominalizar-se': a expressão 'he came to the house' poderia ser substituída por 'he reached the proximity of the house' ou 'he reached the house-locality'.¹⁸⁹

A partir dessa estratégia teórica, Augusto de Campos fortalece de modo significativo sua distinção entre Linguagem, como desdobramento efetivo da transferência expressiva

¹⁸⁸ CAMPOS, Augusto de. *A moeda concreta da fala*. Em: **Teoria da Poesia Concreta: Textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Duas cidades, 1987. p.120

¹⁸⁹ *Conclusão de Sapir: “Nenhuma língua desconhece por completo a distinção entre substantivo e verbo, ainda que em certos casos particulares seja difícil captar a natureza da distinção. Com as demais partes da oração não sucede o mesmo, NENHUMA DELAS É INDISPENSÁVEL PARA A VIDA DA LINGUAGEM*. Ibid. p.119

entre realidade percebida e forma comunicante, e discurso, como sendo o modo particular através do qual certas línguas resultaram da funcionalização de termos dentro de sua própria estrutura para comunicação efetiva dos termos da experiência e da percepção. Essa separação, no entanto, faz evocar novamente um problema disciplinar de difícil solução, uma vez que o signo como unidade elementar e o discurso, emergente da construção sintática, requisitam metodologias de análise que tendem a caminhar em direções opostas.¹⁹⁰

O questionamento de Augusto de Campos acerca da natureza dos elementos gramaticais da língua em sua relação de representação com aspectos da realidade, no sentido da experiência recebida através dos sentidos, leva-o a fazer uso recorrente da teoria de Sapir, mas também a referenciar os aspectos estéticos “naturalistas” da escrita ideográfica chinesa, através da pesquisa de Fenollosa, além, é claro, do referencial de análise formal tomado de empréstimo pelas leis condicionantes do campo visual a partir da teoria da *Gestalt*. Estas são evidências de que o problema enfrentado pelos poetas concretos para criação de uma poesia capaz de superar as limitações impostas por uma Linguagem ainda presa aos modos do discurso, afinal, não estava assim tão distante daqueles que Gullar tentaria formular com sua *Teoria do não-objeto*, pois ambos buscavam, de alguma maneira, eliminar a distância entre os aspectos sensíveis da poesia e a significação resultante dela.

O próprio Oliveira Bastos, em cuja defesa convicta do mérito inventivo da poesia concreta se insere o argumento de que a estrutura visual do poema deveria, de fato, reorientar a relação entre os conteúdos prescritos nas unidades semânticas em uso, palavras ou sintagmas, mostrou-se sobremaneira comprometido com o projeto de alargamento dos

¹⁹⁰ Como nos lembra Ricoeur: *This has considerable methodological implications. Two different kinds of linguistics refer respectively to the sign and to the sentence, to language and to discourse. They proceed in opposite directions, and their paths cross. Taking the smallest units that can be differentiated as its point of departure, the linguistics of language sees in the sentence its highest possible level. But the process it follows presupposes the inverse analysis, which is closer to the speaker's awareness. Starting with the infinite variety of messages, it works downward to that limited number of units that it uses and encounters, the signs. It is this procedure that the linguistics of discourse takes for its own. Its guiding conviction is: 'It is in discourse, realized in sentences, that language is formed and takes shape. There language begins. One could say, in imitation of a classical formula: nihil est in lingua quod non prius fuerit in oratione'. A few years later, Benveniste gave these two forms of linguistics the names 'semiotics' and 'semantics.' The sign is the unit of semiotics while the sentence is the unit of semantics. As these units belong to different orders, semiotics and semantics hold sway over different arenas and take on restricted meanings. To say with Saussure that language is a system of signs is to characterize language in just one of its aspects and not in its total reality.* RICOEUR, Paul. **The rule of metaphor: the creation of meaning in language.** London and New York: Routledge Classics, 2003. pp. 78-79

limites funcionais da Linguagem em vista de sua utilização na poesia, sobretudo no que dizia respeito ao lugar ocupado pela sintaxe na construção do significado estético do poema, ainda que tenha recusado de uma maneira ou de outra a noção de sintaxe fornecida pela tese de Augusto de Campos. Mesmo em suas observações sobre a escritura chinesa, Oliveira Bastos é bastante céptico quanto a ideia de que os ideogramas seriam formas “naturais”, despojados de qualquer ordenação sintática:

Eliminada a sintaxe, recusadas as regras de implicação e concordância lógico-gramaticais, ficamos naturalmente com as palavras isoladas, segmentos de frases e sintagmas, mas necessitados de novas forças relacionais que substituíssem os conectivos desprezados. Essas novas forças emergiram do campo visual, o sentido da palavra ou do sintagma implicado na sua posição dentro da página, os brancos do papel e algumas vezes o uso de cores (Augusto de Campos) funcionando como vetores de estruturas. O poema se quer simultâneo, uma totalidade coerente, uma gestalt, e até certo ponto o consegue, como demonstra o poema de Augusto de Campos TENSÃO. Essa simultaneidade perseguida e atingida, convenhamos, nada tem a ver, entretanto, com a escritura chinesa. Na escritura chinesa se quero, por exemplo, indicar a ideia de azul não preciso mais que reunir uma série de ideogramas de coisas concretas que tenham em comum apenas a referência a coisas azuis.¹⁹¹

É importante lembrar, em todo caso, que a obra de Fenollosa se endereça menos à questão filológica, da formação e funcionamento estrutural da escrita ideográfica chinesa, que à questão das implicações estéticas dos caracteres e dos processos daquela linguagem em sua relação com a forma poética, como revela o próprio título da obra – *The chinese written character as a medium for poetry*¹⁹². Sua análise, por essa razão, foi largamente recebida como uma pequena teoria estética acerca dos elementos e do funcionamento daquela forma escritural, embora o próprio Oliveira Bastos tenha acusado os irmãos Campos de uma interpretação limitada acerca do estudo de Fenollosa, ignorando justamente suas observações a respeito das diferenças entre as sintaxes do inglês e do chinês. Mas ainda que Bastos encontrasse a poesia, com seus meios e usos, em regime de necessária interferência com os percursos e dispositivos do discurso, sua defesa incondicional da poesia como uma forma expressiva particular é suficiente em sua

¹⁹¹ BASTOS, Oliveira. *Por uma poesia concreta III*. Em: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil de 3 de março de 1957.

¹⁹² Ezra Pound, a quem o texto de Fenollosa foi confiado após sua morte para subsequente publicação, aponta essa questão no prefácio da publicação original: *O que temos aqui não é uma simples discussão filológica e sim um estudo dos fundamentos da Estética. Em sua investigação através de uma arte desconhecida, deparando-se com motivos ignorados e princípios não consagrados no Ocidente, Fenollosa viu-se logo impelido para diversas modalidades de pensamento que desde então produziram frutos na “nova” pintura e na poesia ocidental.* FENOLLOSA, Ernst. *Os Caracteres da Escrita Chinesa como Instrumento para Poesia*. Em: CAMPOS, Haroldo (org.). **Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem**. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1977. p. 117

justificação em respeito a originalidade e a necessidade da poesia concreta, e do lugar destacado que esta poesia deveria ocupar no contexto de uma vanguarda literária que pretendesse romper com pelo menos alguns dos preconceitos metafísicos da literatura do passado:

Estou certo de que se alguém se desse ao luxo de levantar a questão de que a poesia carece de características próprias, de todos os lados se levantariam vozes de protestos e alistados e artepuristas se uniriam em coro para a objurgatória do falso problema levantado. No entanto, se o poeta se serve da linguagem verbal, que outra coisa caracterizaria a poesia senão a especificidade do uso que ele faz dessa linguagem? Ora, se a poesia hoje não passa de metafísica disfarçada, como ontem não passou de uma teologia disfarçada e, antes, de uma cosmologia disfarçada, é que o poeta nunca cogitou de erigir seu poema numa esfera alheia ao discurso. A exploração isolada das complicações da metáfora, como diz Allan Tate, leva naturalmente ao discurso e será este, e não a poesia, que se identificará sempre com uma das esferas discursivas em disponibilidade: a da teologia e a da metafísica, já que a da ciência repudia a ambiguidade.¹⁹³

Se em dado momento, Bastos é enfático sobre a impossibilidade de dissociação entre Linguagem e discurso, em outros, é antes um tom céptico, ou ao menos ambíguo, que recobre sua fala sobre a pertinência do caráter discursivo de alguns dos principais dispositivos da Linguagem para sua utilização com finalidade poética. A divergência, de outro modo, sobre a natureza mesma da Linguagem, do discurso, da sintaxe e outros termos que ganham espaço neste debate, parece sempre, em alguma medida, recuar àquele ponto inicial sobre a natureza simbólica da arte.

Cassirer se refere a Ciência como forma simbólica, assim como a arte, a Linguagem, a História, a religião e o mito. Não seria outra coisa, senão a alusão a um conjunto de determinações epistemológicas condicionantes da produção específica de significado que a própria linguagem discursiva deveria encerrar, ainda quando permanecem um tanto vagos ou indeterminados os parâmetros para consolidação de uma dimensão ontológica para o discurso¹⁹⁴ ele mesmo. E talvez esse seja o ponto essencial da divergência, não necessariamente em respeito à natureza dos termos em discussão, mas, sobretudo, aos enquadramentos possíveis para a crítica e a análise destes.¹⁹⁵

¹⁹³ BASTOS, Oliveira. *Por uma poesia concreta III*. Em: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil de 3 de março de 1957.

¹⁹⁴ Como se, afinal, o discurso pudesse existir como objeto de análise autônomo, fora do âmbito não apenas da Linguagem, mas independentemente do conteúdo em contexto que se deveria supor subscrever como “discursivo”.

¹⁹⁵ *Em geral, a ideia de Cassirer é a de retomar a doutrina kantiana do conhecimento como atividade formadora do pensamento. Rejeita-se, portanto, qualquer interpretação de conhecer como espelhamento dos objetos do mundo por parte da consciência. Mas rejeita-se também toda formulação idealista de um “pensamento criador”. Como em Kant, o problema de Cassirer é o de basear o conhecimento em leis universalmente válidas, mas que não dependem de uma pretensa “objetividade” do mundo natural. Levando em consideração ciências como a física e a*

Segundo Oliveira Bastos:

É a visão da poesia como uma experiência de exceção, como um meio privilegiado de conhecimento ou de revelação, que elimina, de saída, a possibilidade do poema como uma coisa concreta. Essa visão da poesia (e da arte em geral), nos termos em que se nos apresenta, não está inteiramente desligada da criação da Estética como uma disciplina particular. A visão de Baumgarten (*ars analogi rationis*), para quem o estético deriva das potências inferiores da alma, a inteligência confusa de Leibniz, segue-se a revisão romântica da realidade da arte como uma forma de conhecimento superior ao da própria ciência (5). [...] O irônico de toda essa visão (digamos) ingênua da poesia, é que desprezando o receituário dos tropos aristotélicos “necessários para que a poesia resulte perfeita”, como diz o estrategista, ela é, como nunca, aristotélica no sentido de que põe outra vez em circulação toda a doutrina da arte como interpretação e imitação da realidade. Mudou-se apenas o eixo do conceito de realidade, sublimando-o. E da sublimação desta realidade a ser conquistada pelo exercício da poesia derivam todosos malditos de nosso tempo e essa alucinada reivindicação ética dos surrealistas.¹⁹⁶

Pode-se perceber na passagem acima como Bastos pretende se distanciar da naturalização sugerida pelos termos da teoria dos concretistas de São Paulo, para encontrar na poesia uma “forma de conhecimento” e não simplesmente uma expressão direta da realidade. A “poesia como coisa concreta” mencionada pelo crítico se refere a tese dos paulistas de um conteúdo objetivo de alguma sorte equivalente ao conteúdo puro da percepção. Como se a busca por esse conteúdo objetivo fizesse retornar a poesia ao paradigma aristotélico da arte como imitação que os próprios concretistas pretendiam expurgar da Linguagem. Há um certo exagero nesse argumento se considerarmos que a “poesia como coisa concreta” dos paulistas indicava justamente um objeto que se deveria definir a partir de sua própria realidade material, e não como um “espelho” em cujo reflexo essa realidade se faria revelar, já que este deveria ser, afinal, o sentido de imitação preconizado pelos tropos aristotélicos. Mas o mais importante, aqui, é entendermos como a crítica de Oliveira Bastos, tal qual a de Gullar, pretende-se como um passo atrás na identidade afirmada entre poesia e realidade¹⁹⁷, que havia sido uma nota comum na crítica e na teoria dos concretistas de São Paulo, como se os avanços formais promovidos por aquela prática da vanguarda houvesse, de fato, resultado na dissolução de toda a tradição instituída, desfazendo-se assim, em absoluto, do referencial epistemológico que

matemática, Cassirer nota que também aí, com efeito, as questões relacionadas com a verdadeira natureza dos objetos são modernamente substituídas pela pesquisa das determinações das relações entre entidades das quais não se pode demonstrar a “realidade”, mas que tem um valor para o pensamento, que as usa como símbolos para a própria atividade de síntese a priori. CALABRESE, Omar. **A Linguagem da Arte**. Porto Alegre: Editora Globo, 1986. p. 28.

¹⁹⁶ BASTOS, Oliveira. Por uma Poesia Concreta IV. Em: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil de 24 de março de 1957.

¹⁹⁷ Gullar, em última análise, procederá com um passo a frente para indicar uma tal identidade, mas percorrendo o caminho inverso, ao afirmar o caráter simbólico da realidade ela mesma.

deveria ligar a poesia do presente à poesia do passado.¹⁹⁸ Enquanto a tese dos paulistas parece indicar um pressuposto ontológico para a poesia concreta, a crítica de Oliveira Bastos pede um recuo ao tratar a poesia como conhecimento e não como uma entidade da ordem mesma do real. Ainda que na prática essa distinção seja pouco relevante, o fato é que ela encerra concepções teóricas condicionantes absolutamente díspares.

Eis porque Gullar encontraria na fenomenologia um arcabouço teórico particularmente proveitoso, uma vez que permitiria a ele cobrir, em certa medida, este vão entre a metafísica dos paulistas, que pretendia encontrar no sentido de “realidade” um propósito de atuação para o objeto artístico e a poesia, e a ideia de arte como forma de conhecimento apresentada por Oliveira Bastos. Já que a experiência teria sido o ponto de partida de Ferreira Gullar, principalmente a partir da sua *Teoria do não-objeto*. Em seguida, pretendendo descreditar qualquer distinção efetiva entre Linguagem e experiência, Gullar acusaria dissolver também a conveniência da distinção entre Linguagem e realidade como conteúdo imanente da percepção. É preciso ser dito, no entanto, que as soluções de Gullar não são puramente teóricas, tampouco se dirigem a um campo específico como a filosofia, para o qual tanto a fenomenologia de Merleau-Ponty quanto a tese das formas simbólicas de Cassirer parecem convergir sem maiores reservas: ainda que sua *Teoria do não-objeto* se apresente aos seus interlocutores como uma teoria estética, ela não parte de um sistema filosófico consolidado, mas de algumas noções provenientes de sua produção crítica e poética em um circuito de ideias em trânsito, que inclui não somente o peso de um passado colonial – no qual se oferece também o contexto de formação para as disciplinas estancadas como plataforma da discussão – como também o ambiente cultural e economicamente precário em que se desenrolava aquele sentido tão peculiar de modernidade. Destes axiomas, todavia, desdobra-se invariavelmente um projeto de vanguarda de importância inconteste para a história da arte e da literatura brasileiras, e possivelmente para além.

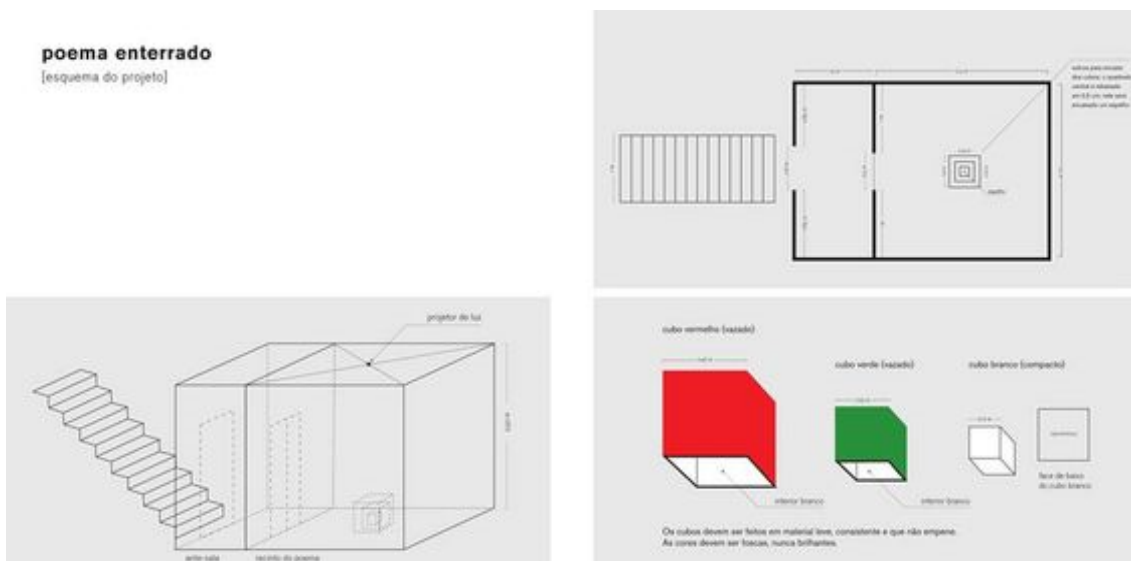
¹⁹⁸ Ainda que aos concretistas paulistas tenha cabido reconhecer existência de um canône referencial para a poesia concreta, sob a alcunha da chamada *Paideuma*.

CAPÍTULO III

O não-objeto verbal: entre a Linguagem e a experiência

O Poema enterrado e o nascimento da Instalação como categoria artística

O projeto descreve um quarto cúbico de 2,5 metros de aresta situado abaixo do nível do solo – espaço que deveria ser acessado através da descida por um lance de escadas. Antes de chegar ao quarto, no entanto, o leitor passaria por uma ante-sala de 1,5 metros de largura, onde encontraria – na parede ao seu lado esquerdo – instruções sobre como proceder a partir dali. Seguiria, então, por abrir a porta e entrar. Na sala, envolto pela penumbra – efeito do contraste criado por uma única fonte luminosa pendente do teto e direcionada abaixo – reconheceria o odor floral emanado por uma essência de jasmim deliberadamente dispersa no ambiente e, no chão, exatamente abaixo da fonte luminosa, um cubo vermelho de 50 cm de aresta. Ao levantar o cubo, de fundo vazado, – conforme orientado pelas instruções previamente indicadas –, descobriria um cubo verde, também vazado, de 30 cm de aresta e, embaixo daquele, um cubo branco obturado de 10cm, no fundo do qual se poderia ler a palavra “rejuvenesça”. No chão – agora descoberto pela ação do leitor – seria possível a este ver seu reflexo num espelho com as mesmas dimensões de lado do cubo menor.



(Diagrama do Poema Enterrado)

Tratava-se de uma proposição artística nos moldes do que a crítica de arte viria posteriormente a designar como *Instalação*.

Embora as origens desse procedimento – em que o espaço ao redor é tomado pelo arranjo deliberado do artista e transfigurado ele mesmo (o espaço) em obra de arte –

possa ser estendida pelo menos até a década de 1920, com referência particular ao *Merzbau*¹⁹⁹ de Kurt Schwitters, apenas a partir da segunda metade da década de 1960 o termo *Instalação* se tornaria, para o mundo da arte, uma categoria de fato. Trajetória na qual termos como *Environment*, *Happening*, *Landart* e *Site-specific Art* ocuparam-se, de algum modo, com o sentido proposto de recuperação do espaço frente ao objeto, i.e., reclamando, de sua relação com o objeto (ou objetos), centralidade semântica na experiência artística.

Se o desenvolvimento histórico de meios como pintura e escultura fez acentuar, a partir dos meios eles mesmos, uma tendência ao foco no objeto, as novas práticas colocaram em questionamento a relação entre sujeito e objeto através de uma estetização progressiva do espaço. No entanto, cada um destes termos tem em vista um tipo de experiência artística com características próprias. O esforço, muitas vezes empenhado em criar uma narrativa histórico-conceitual que identifique um como origem ou sucessão do outro é, quase sempre, frustrado pelos limites não estabelecidos entre eles.²⁰⁰

Cabe mencionar, no entanto, que esse esforço tem sido um dos *modus operandi* da crítica de arte, essa *quasi* disciplina de metodologia duvidosa, talvez, na mesma medida de sua abertura a esquemas teóricos experimentais. E se algum valor esse esforço agrega ao escopo estendido de uma disciplina como a história da arte é o fato de que tais termos, conforme delineiam e conformam seus objetos, criam eles mesmos um arsenal semântico amiúde renovado, permitindo que uma vasta gama de objetos e personagens estejam postos em um campo de identidades (ainda que, com frequência, demasiadamente vagas) onde se dispõe a possibilidade de pensá-los em relação uns aos outros. Essa noção de identidade²⁰¹ é, também, na mesma medida, o alvo das investidas renovadoras de artistas e poetas que, como Schwitters, Gullar e Kaprow, sentiram, em dado momento, a necessidade de destituir o sentido paradigmático da linguagem e das

¹⁹⁹ A obra de Schwitters, a partir da cooptação e do arranjo de objetos do cotidiano em uma *assemblage* “viva”, que viria a ocupar os cômodos de sua casa em Hannover, parece encontrar algum consenso na crítica contemporânea como precursora da Instalação. Ver REISS, Julie H. **From margin to center: The spaces of Installation Art**. Cambridge: MIT Press, 1999.

²⁰⁰ A própria noção de objeto, com a qual a pintura se poderia alinhar, por se constituir de um suporte que enfatiza a unidade material de seu meio (seu sentido de “peça”, propriamente dito), ascende com frequência – no esquema geral do universo da arte – à sua condição imaterial de imagem que, localizada numa tradição particular desse universo, poderia-nos levar ao questionamento, em última instância, de sua própria condição de objeto.

²⁰¹ Que pode ser uma identidade de meio, como no termo pintura, ou uma identidade entre meio, objeto de representação e contexto histórico, como, por exemplo, na atribuição do adjetivo “napoleônico” ao que ficou conhecido como estilo neoclássico. Dando destaque ao termo identidade como a consolidação de um campo de potenciais semânticos no centro da linguagem em uso.

práticas estabelecidas dentro da tradição em que seus trabalhos deveriam supostamente se inscrever.

Se aqui escolho o termo Instalação como ponto de encontro entre todas essas variantes possíveis de uma arte de caráter eminentemente espacial, é pelo fato de que o termo se veio a consolidar justamente a partir dos usos teóricos e práticos desses elementos de identidade, fazendo constituir ele mesmo uma identidade até certo ponto conspícua.

A despeito da eventual utilização não-sistemática do termo num contexto histórico demarcado, (como quando, por exemplo, escolhemos o termo para referirmo-nos a obras produzidas num tempo e lugar em que este simplesmente ainda não existia) o termo Instalação faz aproximar – não apenas pela similaridade dos dispositivos estéticos que constituem seu objeto, como pela forma com que esses “espaço-objetos” se estabelecem em relação à instituição que se lhes circunscreve – um conjunto de procedimentos que, justamente, confere identidade a tão particulares fenômenos. Também cabe apontar que as experiências de artistas como Schwitters e Kaprow marcaram o campo de possibilidades da tradição artística com novos conceitos e práticas, permitindo a emergência de uma forma artística em que o objeto cedesse lugar ao espaço de apresentação como foco da experiência.

O termo instalação revela, outrossim, por seu uso recorrente e estabelecido a partir da segunda metade década de 1960, a instituição de um modo específico de fazer arte: uma forma, um meio ou um gênero, ou seja, taxonomia de uso referencial não apenas para os artistas, mas para os críticos e historiadores que se vieram a debruçar sobre o tema.

O *Poema enterrado* de Ferreira Gullar, de todo modo, parece-me um objeto de investigação oportuno não somente para localizar seu autor dentro de um quadro epistemológico como o da arte, para o qual a Instalação viria a se tornar um procedimento “acima de quaisquer suspeitas”, mas principalmente para reafirmar sua posição vanguardística frente ao campo literário, em relação ao qual o poema em questão parece ainda reverberar muito pouco no sentido de sua recuperação histórica como capítulo de algum modo relevante dessa disciplina fundada, em larga medida, no uso estético da escrita.

Schwitters e uma genealogia da Instalação

Em 1923, Kurt Schwitters iniciou o processo de construção do que se tornaria o seu célebre *Merzbau*. A partir do acúmulo de objetos e imagens, alterações arquitetônicas no interior da casa de sua família em Hannover, Schwitters deu ensejo a este modo de convergência entre espaço expositivo e objeto artístico em que um e outro se confundem como propósito da apresentação. A expressão *Merz* teria sido a transposição do fragmento (oriundo de um anúncio do *Kommerz und privat Bank*) que ganhou destaque em uma de suas colagens e, depois, como metonímia para todo seu trabalho artístico:

Senti necessidade de encontrar um nome genérico para denominar essa espécie nova. Meus quadros, na verdade, escapavam às antigas classificações, tais como: expressionismo, cubismo, futurismo ou qualquer outra. Denominei, pois, todos os meus quadros, considerados como uma espécie, quadros Merz, do nome do mais característico.²⁰²

O propósito de Schwitters ao dar um nome ao trabalho artístico de forma generalizada era justamente o de investir o significado particular de cada uma de suas criações no campo de possibilidades do objeto artístico – ou seja, encontrar o termo de identidade que o possibilitasse, como artista, reforçar a unidade do gesto e da experiência, estes quais deveriam, para ele, definir seu trabalho. Compreendendo, posteriormente, que o próprio “criador” deveria ser o termo de identidade último de suas criações, fossem elas objetos artísticos ou literários, conceituais ou materialmente constituídos, como nas suas próprias palavras: “Mais tarde, estendi essa denominação à minha poesia – escrevo poemas desde 1917 – e, finalmente, a toda à minha atividade correspondente. Eu mesmo, atualmente, me chamo Merz.”²⁰³

A problemática da recepção do trabalho de Schwitters, em um momento em que o campo da arte ainda não dispunha dos referenciais de *medium* para uma obra como aquela, deixa como evidência a dificuldade de nomear sua obra enfrentada pelos primeiros historiadores e críticos a se debruçarem sobre ela.²⁰⁴ Expressões como “Open

²⁰² SCHWITTERS, Kurt. *apud* CAMPOS, Haroldo de. *Kurt Schwitters ou O Júbilo do Objeto*. Em: **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969. p. 36

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ Ver WEBSTER, Gwendolen. Kurt Schwitters' Merzbau. Tese (Doutorado em História da Arte). Open University, Milton Keynes. 2007. pp 107-120

Sculpture”²⁰⁵ e “a cathedral of things for things”²⁰⁶ davam conta da ideia de ‘an utterly new medium of tremendous impact and bizarre fantasy’, em relação ao qual ‘the important thing is for the spectator to stand “in” a piece of sculpture’²⁰⁷. O uso repetido do termo escultura indicava a necessidade de enfatizar os aspectos volumétricos da obra, uma vez ainda ausente, do vocabulário corrente da arte, um termo capaz de reificar o caráter eminentemente espacial do trabalho.

Esta carência terminológica é colorária à lacuna conceitual com a qual se defrontava a obra de Schwitters, visto que a condição de Arte se estabelecia (e se estabelece) numa tradição artística com meios referenciais que deveriam garantir legitimidade aos objetos de uso naquele campo – já que a dimensão ontológica dessa Arte deveria estar subordinada aos seus pressupostos epistemológicos. Assim como aconteceria com o *Poema enterrado* de Gullar algumas décadas mais tarde, sobretudo em relação ao campo literário. O avanço das formas artísticas (e literárias) a um estado transitivo como aquele, já sugerido como ponto de interseção entre Linguagem e experiência, aproxima as obras de Schwitters e Gullar de modo decisivo, mas sobretudo expõe a dificuldade interpretativa de experiências como aquela pretendida por Kurt Schwitters em face de seu *Merzbau*, em um quadro epistemológico ainda em formação e que, naquele momento parecia querer indicar a convergência entre os limites disciplinares da arte e da literatura.

A partir daquilo que Haroldo de Campos chamou de “a redescoberta do mundo perdido do objeto”²⁰⁸, acrescentando a dimensão do acúmulo ao procedimento de recuperação artística de um objeto de uso ordinário – o *readymade* ou *le objet trouvé* como o denominou Duchamp –, o artista alemão reconheceu esse espaço de transição que o fez aproximar artes visuais e poesia como se não houvesse, ou como se não devesse haver de fato, uma distinção tão evidente entre as práticas associadas a estas terminologias.

Do despejo linguístico, “esse amontoado residual de frases feitas, locuções dessoradas, ecos memorizados de anúncios, citações, convenções sentimentais, expressões de etiqueta, lugares comuns coloquiais”²⁰⁹, ao encontro circunstancial da palavra entre

²⁰⁵ VORDEMBERGE-GILDEWART, Friedrich. ‘Kurt Schwitters 1887-1948’, in Dietrich Helms (ed.), Friedrich Vordemberge-Gildewart, *Schriften und Vorträge*, Erker-Verlag, St Gallen 1976. pp 43-5.

²⁰⁶ HAFTMANN, Werner. *Painting in the Twentieth Century*, vol. I, 2nd English edition, Lund Humphries, London 1965.

²⁰⁷ BOLLIGER, Hans. ‘Some biographical notes on Kurt Schwitters’, in London 1963, p. 16.

²⁰⁸ *Ibid.* p. 35

²⁰⁹ *Ibid.* p. 36

materialidade e significado, ou aquilo que Moholy-Nagy chamou de “colagens verbais”²¹⁰, Schwitters avançou mais um passo na sua tentativa de edificar uma arte que atravessasse o vácuo entre os campos da literatura e da arte. Uma “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*), como ele a chamava, que se estabelecia não simplesmente no objeto da prática artística, mas na própria identidade entre artista e Arte:

Die Beschäftigung mit verschiedenen Kunstarten war mir ein künstlerisches Bedürfnis. Der Grund dafür war nicht etwa der Trieb nach Erweiterung des Gebietes meiner Tätigkeit, sondern das Streben, nicht Spezialist einer Kunst, sondern Künstler zu sein. Mein Ziel ist das Merzgesamtkunstwerk, das alle Kunstarten zusammenfaßt zur künstlerischen Einheit. Ich habe Gedichte aus Worten und Sätzen so zusammengeklebt, daß die Anordnung rhythmisch eine Zeichnung ergibt. Ich habe umgekehrt Bilder und Zeichnungen geklebt, auf denen Sätze gelesen werden sollen. Ich habe Bilder so genagelt, daß neben der malerischen Bildwirkung eine plastische Reliefwirkung entsteht. Dieses geschah, um die Grenzen der Kunstarten zu verwischen.²¹¹

O problema do meio (*medium*) aparece em Schwitters como um obstáculo a ser superado, mas não somente: Há também, no resgate daquele “despejo linguístico”, uma crítica implícita ao lirismo em voga na literatura de seu tempo. Ao priorizar o arsenal linguístico do ordinário ao “vocabulário poético” das *belle lettres*, a aproximação que Schwitters força entre os distintos campos sugere a dilatação das fronteiras epistemológicas não apenas da arte, como as do campo literário.

Cabe mencionar que a iniciativa do artista alemão, em termos institucionais em seu momento histórico corrente, não logrou um efeito eminente e, Ferreira Gullar, algumas décadas depois, encontraria ainda uma cena em disputa na qual o fazer artístico e o fazer literário ainda deveriam se balizar pelos usos de determinadas formas e meios, como pintura e escultura, no caso das artes plásticas, ou o verso, a estrofe e, mais tarde, o espaço gráfico no caso da poesia.

A relação entre o gesto artístico, em certa medida individual e determinado no espaço e no tempo, e o contexto em que tal gesto deve nascer é o verdadeiro problema a ser compreendido, uma vez que essa relação compreende o ponto referencial de origem da possibilidade de geração de significado. Daí, a necessidade de compreendermos o surgimento da Instalação como categoria, e o percurso em transição que fez derivar do objeto uma preocupação mais decisiva com o espaço em uma perspectiva que pretende

²¹⁰ Ibidem

²¹¹ SCHWITTERS, Kurt. *Merz*. Em: **Räume und environments**. Köln/ Opladen: Westdeutscher Verlag, 1969. p. 33

reafirmar a dimensão epistemológica da arte.

Embora a obra de Gullar tenha sido praticamente ignorada em tal contexto, devido a sua localização periférica²¹² no quadro de uma disciplina como a história da arte, o *Merzbau* de Schwitters é com frequência evocado quando se intenta, por mérito de revisão histórica, traçar uma genealogia da Instalação como forma artística.²¹³ Assim como Kaprow, razão pela qual o alinhamento conceitual aqui sugerido entre estes artistas não me parece de modo algum arbitrário (ou arbitrário tão somente na medida em que qualquer trabalho minimamente autoral precisa sê-lo), ainda que o contexto de surgimento de tais trabalhos, em continentes distintos e em seus momentos históricos respectivos, imponha-nos a necessidade de alguma relativização quando uma comparação tal venha a ser empunhada.

Kaprow, Environments e a filiação ao objeto

A exposição *Words* (1962) de Allan Kaprow, como exemplo, implicava a imersão do público em espaços designados como *Environments*²¹⁴, onde o público era convidado a interagir, acrescentar e modificar as palavras dispostas nas paredes de dois distintos cômodos, referenciando o universo textual do espaço urbano contemporâneo com seus *graffitis*, *outdoors*, jornais e revistas de circulação em massa. Essa designação não representa apenas um uso inadvertido de um vocábulo comum na língua em questão e precisa ser compreendida como impulso intencional em direção a uma renovação conceitual em curso: “Kaprow’s Environments received a fair amount of critical attention, given that he was a relatively unknown young artist. Kaprow provided his own definition of an Environment along with the work, and his definition seemed to catch on”²¹⁵, destaca Julie H. Reiss.

²¹² No caso, não apenas pela posição que o Brasil ocupa no cenário internacional da história da arte, como pela posição que ocupava naquele momento, quando o processo de globalização da disciplina ainda não era uma realidade.

²¹³ Ver REISS, Julie H. **From margin to center: The spaces of Installation Art**. Cambridge: MIT Press, 1999. – e BISHOP, Claire: **Installation Art**. London: Tate Publishing, 2005.

²¹⁴ *From September 11 through September 22 – from eleven in the morning to eleven at night – people coming to the Smolin Gallery at 19 East 71 St. singly, in pairs, or in groups, for the fifty cent admission, will have the thrill of active participation in an Environment created by Allan Kaprow.” So read the press release for Allan Kaprow’s 1962 Environment, Words, perhaps the closest thing to a free-for-all that New York gallery goers had ever experienced. Visitors to the exhibition (or participants, as they were referred to by the artist) could write words on papers provided for this purpose and add them to the words that already covered the walls of the first of the two rooms of Words. Words on rollers allowed the participant to change the words that were visible at any one time. Chalk, crayon, and pencil were provided in the second room, to facilitate the addition of messages, words, or phrases there.* REISS, Julie H. **From margin to center: The spaces of Installation Art**. Cambridge: MIT Press, 1999. p. 4

²¹⁵ *Ibidem*.

Segundo Kaprow, no entanto, a formulação de um tal modelo de recepção para a obra de arte evoluiu da experiência com objetos (*Assemblage*) e performances (*Happening*)²¹⁶ antes de chegar a esses ambientes “imantados”, dos quais se faria derivar a experiência artística como resultado de uma experiência imersiva, propriamente dita, do corpo no espaço ao redor:

Objects have a history: first they are brand new goods; then they are possessions, accessible to few, subjected, often, to intimate and repeated use (use); then, as waste, they are scattered by use but available again... Assemblages of such material come at the spectator as bits of life, bits of the environment.²¹⁷

A pertinência do trabalho de Kaprow, aqui neste estudo, não é apenas a de sua relação formal com a categoria Instalação, mas o modo como Kaprow chega a esse formato – a partir de um trajeto que nasce do objeto ordinário e segue em direção à experiência visual do acúmulo:

Das Verhalten der Amerikaner hingegen zum Ding, zum banalen Gegenstand, ist sehr viel vordergründiger, das meint, direkter, unmittelbarer. In dem Reife-Umgebung von Kaprow (1958/61) ist von einer “ineneren Logik des Materials” nichts zu spüren, wiewohl auch hier die Quantität ein wichtiges Kriterium ist.²¹⁸

Meu argumento se desdobra em vista de uma suposta relação originária do fenômeno artístico com o objeto, que dará lugar ao enfrentamento da consciência do objeto²¹⁹ como consciência de si (entidade consciente); ou seja, o objeto tomado como origem da experiência será o ponto de partida de uma subjetividade que se esconde no processo de significação sob a premissa de que o sentido deve emergir do próprio objeto.

Em resumo, a história da recepção das formas artísticas, em um recorte sugerido pelo termo moderno, parece haver testemunhado uma mudança de perspectiva na qual, reconhecendo suas implicações reflexivas, a subjetividade – organizadora da experiência

²¹⁶ Although Kaprow saw *Environments and Happenings* as interrelated, it is the *Environments* that introduce many issues germane to Installation art. In 1966, after several years of planning, Kaprow published the book *Assemblage, Environments and Happenings*. The ideas in the book had already been partially disseminated five years earlier when William Seitz quoted from the then unpublished manuscript in the catalog to the exhibition at the Museum of Modern Art, *The Art of Assemblage*. In quoting from the manuscript, Seitz accepts Kaprow's theory that *Environments and Happenings* developed out of *assemblage*. Ibid. p.8

²¹⁷ LAWRENCE apud WEDEWER, Rolf. **Räume und environments**. Köln/ Opladen: Westdeutscher Verlag, 1969. p. 15

²¹⁸ Ibid. p. 20

²¹⁹ O termo objeto em si deriva da expressão “objeto do conhecimento”, mas ganha identidade mais consolidada uma vez que o objeto se torna em si e para si, tomado como “coisa” num processo de reificação característico de uma linguagem constituída em um reduto filosófico dominado pela metafísica.

– eventualmente cumpriu assumir sua posição invariavelmente autoreferencial. Um movimento de transição que no caso de Gullar – e dos artistas neoconcretos de uma forma geral – será percebida como consciência do corpo e do corpo no espaço, uma vez que é o corpo o lugar-objeto em que a consciência se manifesta.

Nesse sentido, o trabalho e os pressupostos de Kaprow são pertinentes, aqui, conquanto gestados e tornados públicos paralelamente²²⁰ aos de Gullar, mas ainda particularmente associados à lógica material do objeto, ainda que essa abordagem quantitativa do objeto tenha como resultado justamente uma iminente tomada de consciência do espaço.²²¹

A percepção da distância que separa o sujeito da experiência e o objeto, que se faz em relevo na obra destes artistas, em todo caso, é a condição *sine qua non* para uma arte que enfatiza o espaço ao redor do corpo, ao invés da experiência em foco contida a partir do objeto singularizado. Mas, ainda que pareça natural essa filiação de Kaprow ao objeto, uma vez que o objeto tem sido o elemento central da experiência artística no contexto da história da arte pelo menos desde que os cubistas decisivamente chamaram atenção para a superfície da tela²²², ela atende a uma distinção conceitual muito oportuna na comparação ora em destaque, uma vez que Gullar, como poeta, inicia sua trajetória partindo da palavra – É da sua relação particular com a poesia, reconhecendo-a como objeto (e justificando sua aproximação inicial com o trabalho dos poetas concretos em tão entusiástica medida) que brotará uma consciência do espaço.

O lugar de Schwitters nesse modelo é ainda mais indeterminado, já que no esquema de identidades do alemão, artista e poeta parecem não se distinguir em absoluto, sendo ambos modos em convergência de uma prática criativa que não reconhece fronteiras, senão a de identidade própria do criador. E se parece fácil associar Gullar e Kaprow, respectivamente, àquelas duas tendências de algum modo opostas na história da arte moderna delimitadas pelas legendas do construtivismo e do dadaísmo, também aí Schwitters parece ocupar uma posição tanto mais indeterminada como indica Ronald

²²⁰ Ainda que com uma diferença de apenas dois anos entre a concepção do *Poema Enterrado* e a inauguração da exposição *Words*, no cenário norte-americano em que a segunda se inseria, a obra de Gullar era, provavelmente, de um modo geral ainda desconhecida (ou ao menos ignorada).

²²¹ *Mit anderen Worten: von der Assemblage führt eine konsequente Linie zum Environment*. WEDEWER, Rolf. **Räume und environments**. Köln/ Opladen: Westdeutscher Verlag, 1969. p. 15

²²² Inclusive com a utilização de materiais como estofa, areia e espelhos para representarem sua própria natureza material no espaço ainda de algum modo ilusório da pintura, resgatando a metonímia contida na metáfora essencial da representação pictórica.

Alley quando descreve as partes do processo de construção do Merzbau que “it grew like a natural thing till it occupied three floors of the house”. “The earlier parts”, continua ele, “were constructed of bric-à-brac in a Dada manner, but later, when [Schwitters] changed his style, he covered most of the rubbish section with semi-geometrical forms in plaster of Paris, except for certain areas which were left as grottoes”.²²³ As múltiplas interpretações do Merzbau de Schwitters quase sempre o colocaram em posição limite entre o dadá e o construtivismo, por vezes até, associando-o a experiência cinematográfica do expressionismo alemão.²²⁴

Reconhecer a polaridade sugerida por estas duas tendências precursoras da vanguarda européia, uma associada ao construtivismo e outra ao surrealismo e ao dadaísmo, oferece também uma perspectiva ideológica para o fazer artístico no momento em que a institucionalidade da arte teria chegado a um estágio limite em sua relação com o campo social²²⁵. A primeira buscando a experiência artística partindo de um pressuposto teórico em que o mundo é a tábula rasa em que deve nascer a arte, estruturada sempre em vista de uma razão supostamente universal, capaz de articular imparcialmente os elementos da composição. A última, ao contrário, nascida de crítica até certo ponto niilista a uma instituição artística consolidada, questionando, inclusive, uma separação arbitrária entre arte e vida, em cujos termos últimos seria a própria existência da arte colocada em dúvida.

Gullar, em todo caso, tendo iniciado seu percurso no campo da poesia, encontrou-se na conexão entre a Linguagem e a experiência perfazendo a escala palavra, espaço-gráfico, objeto, espaço-real; Kaprow parte do objeto tridimensional, com suas associações sempre à espreita com o universo delimitado da escultura, ainda que sua referência seja antes aquela dos surrealistas (de embaçar os limites entre arte e realidade²²⁶), que, de fato, o uso específico de uma linguagem escultórica.

Além disso, é possível inferir que essa filiação de princípio de Kaprow ao objeto

²²³ ALLEY *apud* WEBSTER. Ver WEBSTER, Gwendolen. Kurt Schwitters` Merzbau. Tese (Doutorado em História da Arte). Open University, Milton Keynes. 2007. p 109.

²²⁴ Ibid. pp 107-120.

²²⁵ Não apenas pelos processos de modernização que determinavam modos de vida completamente novos, como pelo trauma legado pela guerra entre 1914 e 1918.

²²⁶ *Ausgehend von der Intention, die Grenze zwischen Kunst und Realität aufzuheben, reicht das theoretische Fundament bis zum Surrealismus zurück, genauer noch bis zum objet trouvé.* Ibid. p. 28

determinou que, no seu impulso de vanguarda contra uma tradição estabelecida, o material – e, portanto, o conteúdo – tenha sido mais explorado que a forma, no sentido de que o apelo às formas já dadas do *readymade* oferecia antes uma forma impregnada de significação residual, que uma forma que se constituísse *ad hoc*, da forma-pela-forma – embora essa separação seja demasiado arbitrária e válida apenas para termos de conceituação. Em outras palavras, a oposição de Kaprow aos elementos institucionalizados da tradição artística se fazia antes pelo aspecto geral conteudístico (temático, por exemplo) do que da problematização particularizada de categorias como pintura e escultura, como se o domínio da pintura e da escultura no vocabulário da arte fosse já uma questão superada para ele: “als erste ein bestimmtes Denken anregte, das unrein, das heist anti-klassisch und antiesthetisch und antitraditionell ist und das sich darum dreht, nicht nur Zufällige, sondern alles, was da ist, zu akzeptieren”.²²⁷ O “antiestético” e o “anticlássico” são, nesta passagem, denominações generalizantes, que apontam antes para uma atitude em face da tradição que para uma análise dos elementos e categorias que a constituíam no momento em que Kaprow tecia este comentário.

Objeto e espaço, de todo modo, estão orientados como definições paradigmáticas dentro da percepção. A discussão se desenvolve, todavia, tendo como axioma a dimensão ontológica destas categorias. O objeto é apreendido pela forma de sua unidade material e o espaço como o dado negativo desta forma – o lugar da apresentação. Quando decidimos tomar de categorias como estas suas supostas qualidades intrínsecas, a partir das quais ousamos reconhecer atributos como espacialidade e objetualidade, por exemplo, algo dessa separação se revela conceitual por natureza, uma vez que na experiência é possível reconhecer nessas taxonomias reificadas os atributos da outra, e qualidades transitórias que fazem depositar uma na outra. O objeto, por exemplo, possui uma espacialidade tanto quanto o espaço possui materialidade objetual.

Precisamos reconhecer, nada obstante, que a dicotomia espaço-objeto ganhará novos contornos quando um terceiro elemento entrar em cena, qual seja o conceito de forma, que projeta os conceitos de espaço e objeto a uma dimensão idealista em que o que importa é menos o mundo numenal do objeto, sua realidade física, que o modo como o sujeito compõe seu sentido de unidade na percepção a partir da relação entre as partes e o todo, ou seja, onde não é mais possível subtrair da constituição primeira da experiência

²²⁷ Kaprow *apud* Wedewer: *Ibid.* p. 21

uma dimensão referida como derivada em um esquema que insiste em separar um anterior natural de um secundário construído (*Natura naturans* em oposição a uma *natura naturata*, se quisermos usar termos tomados à metafísica de Espinoza, mas que foram também depois dele, amiúde, requisitados para se referir a uma distinção de princípio entre natureza e cultura).

A noção de forma faz integrar Linguagem e experiência na medida em que entrega para equação um elemento puramente qualitativo, definido não apenas a partir dos processos cognitivos deflagrados pelas dispositivos biologicamente constituídos na experiência humana, mas dos dispositivos artificialmente criados, a partir das experiências anteriores (culturais, por assim dizer) que cancelam um modo de perceber, antes mesmo que uma “percepção pura” seja capaz de emergir. Na história da arte essa questão é particularmente determinante, uma vez que a percepção da forma está condicionada pela especificidade dos meios de transmissão dos diferentes conteúdos aos quais a arte se dirigiu. Por isso, o conceito de forma ofereceu um *plateau* tão produtivo aos que tentaram ver na arte a emergência de um conhecimento privilegiado da sensibilidade humana.

Minimalismo e teatralidade da “nova Arte”

Em *Art and Objecthood* (1967), Michael Fried empunha a palavra para acusar uma nova tendência na cena artística norte-americana:

The enterprise known variously as Minimal Art, ABC Art, Primary Structures and Specific Objects is largely ideological. It seeks to declare and occupy a position—one which can be formulated in words, and in fact has been formulated by some of its leading practitioners. If this distinguishes it from modernist painting and sculpture on the one hand, it also marks an important difference between Minimal Art—or, as I prefer to call it, *literalist* art—and Pop or Op Art on the other. From its inception, literalist art has amounted to something more than an episode in the history of taste. It belongs rather to the history—almost the *natural* history—of sensibility; and it is not an isolated episode but the expression of a general and pervasive condition.²²⁸

Desde seu primeiríssimo parágrafo, Fried estabelece as condições da “disputa” na qual seu texto se fará incluir. A nova arte a qual ele se refere, afinal, aparece com o impulso manifesto de se distanciar da tradição artística moderna de uma maneira ou de outra

²²⁸ FRIED, Michael. **Art and Objecthood: essays and reviews**. London/ Chicago: The University of Chicago Press, 1998. pp 148-149

incutida nas referências elementares de seus suportes midiáticos:

Its seriousness is vouched for by the fact that it is in relation both to modernist painting and modernist sculpture that literalist art defines or locates the position it aspires to occupy. (This, I suggest, is what makes what it declares something that deserves to be called a *position*.) Specifically, literalist art conceives of itself as neither one nor the other; on the contrary, it is motivated by specific reservations, or worse, about both; and it aspires, perhaps not exactly, or not immediately, to displace them, but in any case to establish itself as an independent art on a footing with either.²²⁹

A importância da formulação teórica de Fried, no entanto, repousa na ideia de que, ao reduzirem a experiência artística à experiência com “objetos” simplesmente, os minimalistas recusam aos objetos de pintura e escultura a condição de tal. Ao opor os modelos herdados pela tradição artística às necessidades expressivas do presente, esses artistas teriam levado Fried a questionar a identidade entre a mera condição de objeto e a qualidade artística intrínseca a sua forma, uma vez que sua objetualidade (*objecthood*) dependia *a priori* da ênfase na negação de categorias como pintura e escultura, tendo a percepção como moldura, mas a tradição como causa motivada.

A partir desta premissa, o crítico recorreria aos depoimentos de Donald Judd para traçar um panorama, ainda que de certo modo presumido²³⁰, do ideário minimalista.

O problema, então, seria a ideia de que a pintura²³¹, ao centrar o espectador na experiência da cor que se funde com a superfície plana, recorre à ilusão temporária de um recorte estabelecido pelo seu próprio formato (retangular) e impede que a experiência se desdobre de fato para o espaço ao redor:

[...] gets rid of the problem of illusionism and of literal space, space in and around marks and colors—which is riddance of one of the salient and most objectionable relics of European art. The several limits of painting are no longer present. A work can be as powerful as it can be thought to be. Actual space is intrinsically more

²²⁹ Ibidem.

²³⁰ É preciso conservar em mente o fato de que nunca houve de fato um movimento organizado de ideias a constituir o minimalismo enquanto tal. De outro modo, foi a convergência formal e teórica de certos artistas que levou a criação dessa denominação e, mais tarde, um capítulo consolidado na História da Arte. Ver BATCHELOR, David. **Minimalism**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

²³¹ *The literalist attitude toward sculpture is more ambiguous. Judd, for example, seems to think of what he calls Specific Objects as something other than sculpture, while Robert Morris conceives of his own unmistakably literalist work as resuming the lapsed tradition of Constructivist sculpture established by Tatlin, Rodchenko, Gabo, Pevsner and Vantongerloo. But this and other disagreements are less important than the views Judd and Morris hold in common. Above all they are opposed to sculpture which, like most painting, is “made part by part, by addition, composed” and in which “specific elements . . . separate from the whole, thus setting up relationships within the work.”* FRIED, Michael. **Art and Objecthood: essays and reviews**. London/ Chicago: The University of Chicago Press, 1998. p. 150.

powerful and specific than paint on a flat surface.²³²

A intenção de Fried ao resgatar as palavras de Judd, de todo modo, não era a de confirmá-las, mas de fazê-las falarem por si suas aporias implícitas. O que está em questão não é somente o sentido de objetualidade supostamente recusado pela pintura e que o objeto tridimensional deveria resgatar, mas a noção de forma como definidora tanto da entidade-fenômeno objeto, quanto da pintura como modelo estético institucionalizado.

Se Judd entendia que a forma nascia da condição de totalidade (*wholeness*) do objeto – “anything that is not absolutely plain begins to have parts in some way. The thing is to be able to work and do different things and yet not break up the wholeness that a piece has”²³³, ou nas próprias palavras de Fried, “The shape *is* the object: at any rate what secures the wholeness of the object is the singleness of the shape.”²³⁴ A pintura, por outro lado, tomada como objeto referencial da apreciação estética, segundo Fried, dependia de sua capacidade de “estampar-se como” ou apresentar-se a partir de sua condição de forma: “Shape has also been central to the most important painting of the past several years. (...) Roughly, the success or failure of a given painting has come to depend on its ability to hold or stamp itself out or compel conviction as shape”²³⁵.

A década de 1960 é um período particularmente marcado por críticas enfáticas ao predomínio, na cena artística norte-americana, da pintura, a qual se atribuía o prestígio e o preconceito de certo domínio no contexto mais amplo da história da arte na década anterior. E se a década de 1950 testemunhou a consolidação e, até mesmo, certo monopólio – entre as tendências artísticas – do expressionismo abstrato, estes foram também os termos da oposição que teria lugar na década seguinte. O poder institucional reconhecido da crítica de Clement Greenberg, a quem Fried em muitos aspectos cumpriu filiar-se, é um dos elementos determinantes para esse cenário:

Greenbergian formalism defended the unmediated aesthetic experience of art and in particular the self-referentiality of the artwork, which became a definitive trait of the artistic production in the 1950s and 1960s. Exemplified by abstract expressionism, the pictorial surface became the means to demonstrate the process of painting. Thus the art-object stood for itself while the subjectivity of the aesthetic genius was able to relate the particular (the individual work of art) to the universal

²³² Judd *apud* Fried. Ibidem.

²³³ Ibidem.

²³⁴ Ibid. p.151

²³⁵ Ibidem.

(the aesthetic experience of art as well as the historical development of artistic styles).²³⁶

O texto de Fried pode, assim, ser lido como um movimento reacionário em resposta a obras, cujos termos de adesão se definiam justamente por uma crítica contundente a este “monopólio”:

Painting is here seen as an art on the verge of exhaustion, one in which the range of acceptable solutions to a basic problem—how to organize the surface of the picture—is severely restricted. The use of shaped rather than rectangular supports can, from the literalist point of view, merely prolong the agony. The obvious response is to give up working on a single plane in favor of three dimensions.²³⁷

É possível, assim, localizar a arte minimalista no contexto institucional da cena artística norte-americana. Obras que destituíam o objeto de sua autonomia posicional, expondo-o frente ao corpo do observador na sua dimensão de “objeto no espaço”. Não era mais a sua natureza como objeto artístico, entidade autônoma em que o labor (*craftmanship*) do artista se oferecia na ordem de sua originalidade compositiva, mas sua presença efetiva no espaço e o reconhecimento do observador como corpo vivo, agente ativo da experiência.

A forma²³⁸ (*shape*) deveria encontrar no meio (nesse caso, a pintura em particular) algum elemento de garantia para sua artisticidade, em oposição a ideia do “objeto ordinário”, do qual se presumiria diferenciar-se um objeto com características tais – defendia Fried. Uma disputa que carece, em primeiro lugar, de uma definição segura para o conceito de forma, sugerido pelos minimalistas como um pressuposto perceptivo particular do observador (E o esforço mediado em livrar essa forma, ao menos em parte, dos grilhões da tradição artística, tem o objetivo explícito de recuperar a objetualidade implícita na forma, ainda que numa forma percebida desde a perspectiva de um sujeito ou indivíduo) e, para Fried, compreendido como um conceito invariavelmente atravessado pela questão

²³⁶ KALYVA, Eve. **Image and Text in Conceptual Art: Critical Operations in Context**. Cham, Switzerland: Palgrave Mcmillan, 2016. p.43

²³⁷ FRIED, Michael. **Art and Objecthood: essays and reviews**. London/ Chicago: The University of Chicago Press, 1998. p.149

²³⁸ O conceito de forma tem uma implicação teórica que remete aos desígnios da experiência estética como uma experiência que surge numa lacuna entre a realidade e a percepção da realidade; daí que o comentário de Jauss faça a sugestão de que a obra de arte deveria contrariar a realidade justamente pelo que define como formal. Em resumo, a “estética negativa” de Adorno, como sugere Jauss, aponta justamente esse caminho: *On the other hand, it also manifests itself in the relationships of art and society insofar as the work of art — though social product — always “contravenes reality through the element of form.” It is precisely when art has achieved autonomy and refuses to bow to the norms of the socially useful that it recovers an eminently social function through its opposition to society*. Ver JAUSS, Hans Robert. **Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982. p.14

da arte e suas prerrogativas estruturantes e culturalmente determinadas. É nesse embate que Fried edifica sua definição de objetualidade:

There is, in any case, a sharp contrast between the literalist espousal of objecthood—almost, it seems, as an art in its own right—and modernist painting's self-imposed imperative that it defeat or suspend its own objecthood through the medium of shape. In fact, from the perspective of recent modernist painting, the literalist position evinces a sensibility not simply alien but antithetical to its own: as though, from that perspective, the demands of art and the conditions of objecthood are in direct conflict.²³⁹

Ou ainda:

What is at stake in this is whether the paintings or objects in question are experienced as paintings or as objects: and what decides their identity as *painting* is their confronting of the demand that they hold as shapes. Otherwise they are experienced as nothing more than objects. This can be summed up in the assertion that modernist painting has come to find it imperative that it defeat or suspend its own objecthood, and that the crucial factor in this undertaking is shape, but shape which must belong to *painting*— it must be pictorial, not merely literal. Whereas literalist art stakes everything on shape as a given property of objects, if not, indeed, as a kind of object in its own right. It aspires, not to defeat or suspend its own objecthood, but on the contrary to discover and project objecthood as such.²⁴⁰

Há, em todo caso, nesse emaranhado teórico, a premissa de que a objetualidade por ela mesma (entendida, aqui, como a mera condição perceptiva do objeto despido dos elementos herdados da tradição artística) impõe um parâmetro de leitura para o qual não é mais possível distinguir a obra de arte do “objeto ordinário”, mas, além disso, nega à pintura (e à escultura) a condição de objeto, uma vez que estabelece uma nova hierarquia axiológica e, com ela, a necessidade de uma nova acepção para o termo objeto, em contraste direto com os de pintura e escultura:

The meaning in this context of “the condition of non-art” is what I have been calling objecthood. It is as though objecthood alone can, in the present circumstances, secure something's identity, if not as non-art, at least as neither painting nor sculpture; or as though a work of art—more accurately, a work of modernist painting or sculpture—were in some essential respect *not an object*.²⁴¹

É preciso considerar, todavia, que um tal conceito não existe fora de uma constelação de outros conceitos, requisitando uma análise que tenha em vista a mutualidade e a contiguidade dos elementos da equação. Espaço, objeto, forma e arte são todos termos,

²³⁹ FRIED, Michael. **Art and Objecthood: essays and reviews**. London/ Chicago: The University of Chicago Press, 1998. pp. 152-153

²⁴⁰ Ibid. p. 151

²⁴¹ Ibid. p. 152

em alguma medida, carregados de ambiguidade porque respondem distintamente em epistemologias diversas. Distinguir um “objeto artístico” de um “objeto ordinário”, por exemplo, depende, em primeira instância, do que se venha a entender como arte – e, aqui, a noção de forma ganha uma importância própria, porque tem sido um conceito particularmente presente na história desta disciplina para qual o termo arte é requisitado, como seu objeto fundamental.

Se todo objeto tem uma forma, parece válido supor que uma forma artística seja aquilo que determina, para um objeto, sua artisticidade. Esse problema foi exaustivamente explorado pela crítica moderna. O próprio Gullar se colocou sobre a questão ao definir os trabalhos artísticos do grupo neoconcreto como *não-objetos*, ou seja, objetos que negavam sua inscrição originária numa cultura semântica dada, em oposição à especificidade ordinária daqueles outros denominados objetos: Objetos com um uso comum na linguagem, com propósito definido nestes termos. Aqueles *não-objetos*, então, deveriam ser reconhecidos como objetos definidos pela sua dimensão estética – evocadores de uma experiência mais “pura”, mediada pela cultura apenas na medida em que a própria cultura modelaria uma “experiência primeira”.

Cabe mencionar também que a leitura fornecida por Gullar aos trabalhos neoconcretos, particularmente a partir de sua *Teoria do não-objeto*, mas também indicada no texto do manifesto neoconcreto (para o qual Gullar é ainda a principal referência autoral) alinha-se com muitas das premissas dos minimalistas a respeito de um “observador” que seria o elemento fundante da experiência artística. A fenomenologia de Merleau-Ponty parece ser também um ponto de encontro entre essas ideias, já que o trabalho do filósofo francês encontrava eco também no cenário norte-americano, onde “quase dez anos de absorção geral destas ideias resultaram em um contexto no qual a escultura vivia em um jogo de perspectivas”.²⁴² Krauss se refere aqui justamente àquela mudança de orientação que deslocou a centralidade da experiência do objeto para o sujeito, “como no trabalho minimalista de Donald Judd e Robert Morris, onde a abstração geométrica é constantemente submetida a definição de uma visão localizada.”²⁴³

²⁴² Krauss *apud* Reiss. Em: REISS, Julie H. **From margin to center: The spaces of Installation Art**. Cambridge: MIT Press, 1999. – e BISHOP, Claire: **Installation Art**. London: Tate Publishing, 2005.p. 62 (tradução livre).

²⁴³ Krauss said, “This is not to say that Shift has Merleau Ponty’s text as anything like a specific ‘source’ or direct influence. Rather, almost ten years of general absorption of these ideas developed an American context in which sculpture lived in a play of perspectives, as in the minimalist work of Donald Judd or Robert Morris, where abstract geometries are constantly submitted to the definition of a sited vision.” The notion of a sited vision places emphasis

Nesse ponto, Fried e Gullar se opõem²⁴⁴, como era de se esperar. Enquanto Fried se entrega a uma tradição dada, ao reclamar a qualidade de forma para uma experiência com o objeto que tinha como centro a especificidade do meio, Gullar reclama justamente o pressuposto de que a especificidade do meio deveria implicar no impedimento da experiência com o objeto ela mesma, uma vez que forçaria a percepção a se acomodar a um modelo já conhecido, enquanto o objeto da arte deveria, justamente, ser a celebração de um conhecimento emergente – o reconhecimento imediato de uma invenção.

A questão do espaço, assim, desde a perspectiva minimalista, deve ser compreendida como surgindo a partir das qualidades intrínsecas do objeto e da sua relação com o corpo do observador. O espaço não é, nestes termos, em si e para si, mas um meio. Resulta da espacialidade do objeto que a atenção a ele seja sutilmente direcionada e convertida, ainda que timidamente, em atenção ao espaço. Por isso – especulava a crítica – os objetos minimalistas, em geral, dispunham-se em dimensões relativamente próximas àquelas do corpo humano, no sentido de sua tridimensionalidade, mas também de sua estatura:

Presence can be conferred by size or by the look of non-art. Furthermore, what non-art means today, and has meant for several years, is fairly specific. In *After Abstract Expressionism* Greenberg wrote that “a stretched or tacked-up canvas already exists as a picture—though not necessarily as a *successful* one.”²⁴⁴ For that reason, as he remarks in *Recentness of Sculpture*, the “look of non-art was no longer available to painting.” Instead, “the borderline between art and non-art had to be sought in the three-dimensional, where sculpture was, and where everything material that was not art also was.”²⁴⁵

Desse modo, definia a crítica greebergiana a estratégia minimalista para afirmar sua condição de presença no espaço. Por um lado, faziam, estes artistas, uso de dimensões aproximadas àquelas do corpo do espectador, por outro, despiam o objeto do verniz semântico que carregavam os modelos conhecidos de pintura e escultura.

Um problema novo, não obstante, emergirá no debate quando Fried, no que parece ser o clímax de seu artigo, abraça a sugestão de que as obras minimalistas dependem, na

on the beholders and their experience, or perspective, that is, “the activity of the viewer’s relationship to his world.”
Ibidem.

²⁴⁴ Ainda que suas críticas fossem alheias uma a outra em seu momento de construção. Gullar, porque sua obra em questão é anterior a crítica de Fried e porque Micheal Fried provavelmente não chegou a tomar conhecimento de uma crítica como aquela, produzida em um cenário periférico como era o Brasil da década de 50.

²⁴⁵ Ibidem.

condição de obras-de-arte, do que o crítico denominou “teatralidade”: “The answer I to want propose is this: the literalist espousal of objecthood amounts to nothing other than a plea for a new genre of theater; and theater is now the negation of art.”²⁴⁶ Teatralidade entendida, neste contexto, como o caráter de uma obra que se dispõe e se expõe a seu público como num espaço cênico; em uma palavra, uma tal obra, assim, fugiria da especificidade do campo artístico para adentrar na especificidade do campo do teatro.

Importante salientar, todavia, que nesse momento da história a ideia de Instalação baseava-se ainda num conjunto vago de antecedentes postulando validade institucional no quadro da disciplina em que se contextualizava. Em meio ao embate entre o caráter essencial da arte, dada através da pintura, da escultura ou do sentido de objeto e sua relação primária com o espaço, a ideia da presença surge como fundamental, quando direcionada por Fried com respeito a uma categoria essencial de outro gênero artístico, o teatro.

Fried irá, então, discutir o sentido da experiência da obra de arte literalista (termo que ele associou às obras e artistas que se vieram a reconhecer como minimalistas), tomando como referência o momento em que Tony Smith reconhece o “efeito artístico” no recorte de um evento, enquanto dirigia através da auto-estrada de Nova Jersey: “There was, he seems to have felt, no way to “frame” his experience on the road, no way to make sense of it in terms of art, to make art of it, at least as art then was. Rather,” conclui Fried, parafraseando Smith, “you just have to experience it – as it happens, as it merely is.’ (the experience alone is what matters.)”.²⁴⁷

Já encontramos nessa crítica um posicionamento claro a respeito de como Fried havia compreendido a arte minimalista. Embora a obra de Tony Smith não seja referencial do que se veio a representar sob o título minimalismo, seu trabalho é um testemunho da mudança de sensibilidade que atravessava o fenômeno artístico naquele momento. Natural, assim, que Fried tenha usado justamente esse referencial para apontar na obra minimalista o que ele parece ter entendido como um tipo particular de experiência teatral:

What, indeed, if not empty, or “abandoned”, situations? And what was Smith’s experience if not the experience of what I have been calling *theater*? It is as though

²⁴⁶ Ibid. p. 153

²⁴⁷ SMITH *apud* FRIED: Ibid. p. 158

the turnpike, airstrips, and drill ground reveal the theatrical character of literalist art, only without the object, that is, without the art itself - as though the object is needed only within a *room* (or, perhaps, in any circumstances less extreme than these).²⁴⁸

Fried sugere uma mudança de paradigma em vista representada por aquela transição da experiência com o objeto, para uma experiência com “situações”. E a partir dali chegará a uma noção de teatro que será um ponto determinante para a sua abordagem da experiência artística minimalista, tanto menos pela sua tradição textual, que pela sua condição de performance em tempo real, em que a presença no espaço tanto do público quanto do artista são determinantes:

The presence of literalist art, which Greenberg was the first to analyze, is basically a theatrical effect or quality - a kind of *stage* presence. It is a function not just of the obtrusiveness and, often, even aggressiveness of literalist work, but of the special complicity that that work exerts from the beholder.²⁴⁹

Há sem dúvida um exagero restritivo naquilo que o termo teatro representa, forjando do substantivo teatralidade²⁵⁰ o caráter supostamente essencial do que se estabeleceu essa arte em sua existência em curso. Mas a possibilidade de encontrar elementos de identidade na razão dessas tradições estabelecidas em campos, ao menos de alguma maneira, diversos, permite a Micheal Fried localizar sua posição, mas também a posição de seus interlocutores no debate institucional.

A arte modernista, como chama Fried, essa que coincidiu com o epíteto da pintura abstrata nos termos propostos basicamente pela crítica de Greenberg, é uma arte, afinal, que se afirma na especificidade de seu meio. Questionar essa especificidade seria questionar o próprio sentido de arte em vigência – e Fried tinha absoluta consciência disso.

De um lado, temos um grupo de artistas solicitando validação artística para obras que rejeitavam a especificidade dos meios em voga. No caso dos minimalistas, assim como em Gullar, a crítica à especificidade do meio é uma crítica ao caráter restritivo do vocabulário em uso em uma disciplina em questão. A ênfase na percepção pura, ou na

²⁴⁸ Ibid. p. 159

²⁴⁹ Ibid. p. 155

²⁵⁰ Precisamos questionar também a ideia de que é exatamente o espaço cênico o elemento mais decisivo da arte a que damos o nome de Teatro. É certo que a argumentação de Fried não se dirige ao espaço cênico no sentido simplesmente do espaço de apresentação, como principalmente no sentido da presença imediata do artista (ator). O que não resta claro é se não estaria, por outro lado, a performance mais próxima de uma qualidade essencial do teatro. Performance não como presença no espaço cênico, mas como ação (gesto, palavra, etc.).

busca por um momento inaugural para o fenômeno artístico-estético, em que a percepção nasce juntamente com sua contrapartida estruturante dada pelas experiências anteriores, de formação do indivíduo, aponta para o alargamento do perímetro epistemológico e não o contrário, ainda que a posição da vanguarda surja em ataque direto e incisivo aos modelos da tradição. Porque o que essa posição contesta não é o valor artístico da arte do passado, mas a pertinência de sua projeção para o futuro da arte em construção.

O modo como Gullar entendia a arte, como um movimento linear de modelos sucessivos integrados em um campo simbólico estruturante (que constituiria sua realidade atual), mas também tendenciosos a um desenvolvimento teleológico que deveria se manifestar entre o cultural e o fenomenológico, fica patente em seus escritos sobre o *não-objeto*.

Fried, no entanto, enxerga na “pureza” fenomenológica dos minimalistas apenas um transbordamento dos limites estruturantes de uma tradição disciplinar a outra, ou seja, da arte ao teatro:

There is a war going on between theater and modernist painting, between the theatrical and the pictorial - a war that, despite the literalists' explicit rejection of modernist painting and sculpture, is not basically a matter of program and ideology but of experience, conviction, sensibility.²⁵¹

A categoria da *Instalação*, assim, aponta para a resolução, nos anos que se seguiram, desta disputa institucional, com a posterior consolidação do formato. De fato, ali se encontra todos os elementos fundamentais uma vez invocados para definir o termo, segundo a historiografia corrente. Por isso, qualquer genealogia da *Instalação*, ainda exageradamente breve que seja, precisa tomar nota do fenômeno representado pelo minimalismo no circuito artístico norte-americano: A proposição de obras e objetos exibidos ao público de forma a enfatizar sua dimensão presencial, na relação com o corpo do espectador. Ou, nas palavras de Claire Bishop: “That this is to be achieved by our literal immersion in a discrete space contiguous with the 'real world' has been the tacit manifesto – and achievement - of installation art.”²⁵²

Mas se a tradição do teatro se desenvolveu a partir da dimensão narrativa do texto, mais do que de seus pressupostos de representação (entendendo narrativa como um efeito da

²⁵¹ Ibid. p. 160

²⁵² BISHOP, Claire: **Installation Art**. London: Tate Publishing, 2005. p. 133

sequencialidade na representação de fenômenos e eventos; e representação como descrição estática, figurativa, como na representação de objetos, sentimentos, coisas, etc.), as artes plásticas se ocuparam com maior frequência da segunda, em particular a partir da intensificação naturalista que teve início com o Renascimento.

Não se trata, aqui, nem de apontar uma origem comum, nem tampouco de argumentar a favor de uma autonomia originária, mas de reconhecer uma autonomia que, mais frequentemente do que não, vem sendo reforçada no escopo de institucionalidade destes campos, como nos lembra Susanne Langer:

It means that the distinction commonly made between the great orders – the distinction between painting and music, or poetry and music, or sculpture and dance – are not false, artificial divisions due to a modern passion for pigeonholes, but are founded on empirical and important facts.²⁵³

Mas, sobretudo, de reconhecer um lugar próprio da expressividade de cada arte, em que categorias estabelecidas deflagaram um senso de identidade capaz de organizar a experiência, reforçando determinados aspectos da realidade e atrofiando outros.

De todo modo, não somente o termo *Instalação*, como os procedimentos que o definem estão, de uma maneira ou de outra, delineados por uma perspectiva de campo: qual seja a do campo da arte – suas mídias, categorias, etc. Assim como o poema tradicional, estruturado a partir do verso, da métrica e da sua constância discursiva está também determinado por uma perspectiva do campo literário, que estabelece relação íntima com o teatro a partir da sua natureza narrativa e textual.

Claire Bishop parece reforçar essa analogia, em que o modo operativo da *Instalação* se encontra com o ambiente de imersão, não apenas espacial como psicológica, do teatro, sugerindo de algum modo uma espécie de narratividade implícita, ainda que se refira aos trabalhos que vieram a se consagrar sob a insígnia da *Instalação*, para os quais as obras minimalistas seriam apenas uma experiência precursiva:

However, the idea of the 'total installation' offers a very particular model of viewing experience - one that not only physically immerses the viewer in a three-dimensional space, but which is psychologically absorptive too. (...) This book hopes to show that cinema, theatre, reading and dreaming all offer quite distinct experiences, but what they do share with installation art is a quality of

²⁵³ LANGER, Susanne K. **Problems of Art: ten philosophical lectures**. New York: Scribner, 1957.p. 82

psychological absorption.²⁵⁴

Esse espaço de absorção psicológica é também o início do fim da separação entre sujeito e objeto no campo das artes e, conseqüentemente, uma abertura inevitável ao ensejo do que a história da arte contemporânea viria a denominar como participação.

A ideia de teatro de Fried parece convergir com a noção de *Instalação* como criação de um ambiente psicologicamente absoritivo, como dado nos termos de Claire Bishop. Gullar é o ponto de encontro dessas duas críticas que se dirigem a objetos distintos (a saber o objeto de arte minimalista e a *Instalação*) não simplesmente porque conhecidas as aproximações conceituais entre arte neoconcreta e minimalista²⁵⁵ e pelo fato de que o *Poema enterrado* de Gullar se define pelos procedimentos que dão caráter próprio àquilo que se veio representar posteriormente sob o termo *Instalação*, mas pelo fato de que nos dois casos há uma tendência clara da mudança de ênfase do objeto para a experiência. A experiência – e não o objeto – é o termo fundamental neste contexto.

Fried sugere que é condição da arte moderna (da pintura e escultura, em particular), justamente, essa batalha contra o teatro, mas parece não ter muita clareza na sua determinação do que constituiria essa teatralidade. Ora opondo teatro ao cinema:

It is the overcoming of theater which modernist sensibility finds most exalting and which it experiences as the hallmark of high art in our time. There is, however, one art which, by its very nature, *escapes* theater entirely—the movies. This helps explain why movies in general, including frankly appalling ones, are acceptable to modernist sensibility whereas all but the most successful painting, sculpture, music and poetry is not. Because cinema escapes theater—automatically, as it were—it provides a welcome and absorbing refuge to sensibilities at war with theater and theatricality. At the same time, the automatic, guaranteed character of the refuge—more accurately, the fact that what is provided is a refuge from theater and not a triumph over it, absorption not conviction—means that the cinema, even at its most experimental, is not a *modernist art*.²⁵⁶

Ora à música e à poesia: Resta a dificuldade de compreender se a questão reside no sentido da absorção psicológica, estabelecida por exemplo pela ideia de ficção ou de narrativa, por um lado, ou pela ideia de performatividade e presença imediata no espaço,

²⁵⁴ BISHOP, Claire: **Installation Art**. London: Tate Publishing, 2005. pp 14-16

²⁵⁵ E, particularmente, a partir da centralidade comentada que a *Fenomenologia da Percepção* de Maurice Merleau-Ponty parece indicar nos dois casos. Ver RODRIGUES, Renato da Silva. *The institutional debate : a comparative study between neoconcretism and minimalism*. Austin: The University of Texas at Austin, 2001. e ASBURY, Michael. *Neoconcretism and Minimalism: on Ferreira Gullar's theory of the non-object*. Em: **Cosmopolitan Modernisms**. InIVA / MIT, 2005. pp. 168-189.

²⁵⁶ FRIED, Michael. **Art and Objecthood: essays and reviews**. London/ Chicago: The University of Chicago Press, 1998. p. 164

por outro:

I want to claim that it is by virtue of their presentness and instantaneousness that modernist painting and sculpture defeat theater. In fact, I am tempted far beyond my knowledge to suggest that, faced with the need to defeat theater, it is above all to the condition of painting and sculpture—the condition, that is, of existing in, indeed of secreting or constituting, a continuous and perpetual *present*—that the other contemporary modernist arts, most notably poetry and music, aspire.²⁵⁷

Mas tenha-se como reserva também o caso de que a especialização progressiva dos campos é, em muitos aspectos, um fenômeno moderno. E se o teatro se distanciou do texto para se afirmar na performance e no espaço cênico, também a pintura conserva em seu passado uma premissa narrativa, para qual o texto é sempre uma fonte referencial.²⁵⁸ Não que, com isso, se queira aqui defender uma origem comum para artes que, como na afirmação de Susanne Langer anteriormente citada, estão “fundadas em fatos empíricos importantes”. Mas a tentativa de estabelecer um lugar de atuação especializado a partir da organização de técnicas particulares e usos materiais específicos é uma tendência observável na prática e na teoria das artes no decorrer da chamada modernidade. “It means that there can be no hybrid works, belonging as much to one art as to another. And we might add that the evolutionist's idea of one undifferentiated Art preceding, in primitive times, the several kinds of art, loses much of its offhand plausibility.”²⁵⁹

A separação entre um valor narrativo e um valor de figuração na pintura do passado se intensifica justamente quando o “objeto no espaço” passa a ser o objetivo final da pintura. É nesse sentido que naquele universo, o termo representação passa a se definir mais pelo aspecto visual que pelo narrativo. O texto é deixado de lado e a experiência visual do objeto e do espaço ganham *status* de elementos definidores no *métier* reafirmado do pintor. Há aí também um sentido de especialização com o qual esses modos de representação devem dialogar. A narrativa pressupõe a organização de eventos e ações, ainda que na pintura o tempo seja o da configuração simbólica pelo enquadramento, do chamado “instante prenante”, enquanto na representação de objetos e cenários, a

²⁵⁷ Ibid. p. 167

²⁵⁸ *De fato, Schapiro sustenta que, na arte figurativa clássica, as imagens são produzidas a partir de textos escritos e que, então, uma descrição da comunicação artística pode ser tranquilamente desenvolvida a partir de sua verbalização anterior. Naturalmente, a questão da “legibilidade” do visível não é colocada em termos barthesianos, mas em termos iconológicos. Com efeito, em Schapiro não está em discussão uma teoria da metalinguagem descritiva (e, portanto, o fato de que o texto visual seja dotado de sentido apenas depois de sua verbalização). Faz-se referência, antes, à teoria da origem das imagens.* CALABRESE, Omar. **A Linguagem da Arte**. Porto Alegre: Editora Globo, 1986. pp 47-48

²⁵⁹ LANGER, Susanne K. **Problems of Art: ten philosophical lectures**. New York: Scribner, 1957. p. 82

ausência de movimento (ou a ausência da sugestão de um movimento qualquer) é a condição de imobilidade de ambos, do quadro e do objeto representado, que devem coincidir na linearidade da direção do olhar para afirmar uma virtualidade unicamente espacial: representação visual, no sentido que adquiriu com os meios de representação das artes plásticas, significa enfatizar as qualidades intrínsecas do campo visual em detrimento de um tempo virtual antes enunciado pelo expediente de um recorte espacial privilegiado.

Da poesia e da pintura: o Laocoonte de Lessing

O ensaio de Lessing sobre o Laocoonte (1766) – em que pintura e poesia são colocadas em oposição justamente a partir da premissa de que a primeira se caracterizaria como uma arte do espaço enquanto a outra como uma arte do tempo – é, talvez, emblemático dessa tendência em direção à especificidade das formas de expressão artística. Principalmente pelo fato de que sua argumentação não se empenha em uma comparação em que a ênfase se dá nos traços comuns das duas artes, mas, ao contrário, em afirmá-las cada uma em suas propriedades supostamente intrínsecas:

Se é verdade que a pintura utiliza nas suas imitações um meio ou signos totalmente diferentes dos da poesia; aquela, a saber, figuras e cores no espaço, já esta sons articulados²⁶⁰ no tempo; se indubitavelmente os signos devem ter uma relação conveniente com o significado: então signos ordenados um ao lado do outro também só podem expressar objetos que existam um ao lado do outro, ou cujas partes existem uma ao lado da outra, mas signos que se seguem um ao outro só podem expressar objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra.²⁶¹

A argumentação de Lessing deixa clara uma distinção conveniente entre o aspecto narrativo da poesia, e o aspecto representativo da pintura, embora os termos usados não sejam exatamente estes. Em todo caso, do mesmo modo que espaço e objeto tomados em oposição um ao outro produzem um sentido próprio de espacialidade e objetualidade, como discutimos anteriormente, espaço e tempo em oposição, aqui, servem para

²⁶⁰ O tradutor Marcio Seeligmann-Silva comenta em nota de rodapé ao texto de Lessing: *Nos fragmentos preparatórios ao Laocoonte Lessing acrescentara nesse ponto: “Aqueles signos (i.e. os da pintura) são naturais. Estes (i.e. os da poesia) são arbitrários. – A nota me parece oportuna porque retoma a dualidade entre natural e cultural que a todo momento emerge em nossa discussão. Marcio ainda acrescenta: É interessante notar que Lessing deixou de lado a divisão entre signos naturais e arbitrários justamente nessa passagem de seu capítulo central onde ele procurou condensar toda a sua argumentação. A bem da verdade essa divisão (tão típica na Época) era dispensável: também nesse sentido a sua teoria estética demonstra a sua vitalidade e modernidade.* LESSING, G. E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia.** São Paulo: Editora Iluminuras, 1998. p. 200

²⁶¹ Ibid. p. 193

organizar as experiências particulares da pintura e da poesia:

Objetos que existem um lado do outro ou cujas partes existem uma ao lado da outra chamam-se corpos. Consequentemente são os corpos com suas qualidades visíveis que constituem o objeto próprio da pintura. [...] Objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra chamam-se em geral ações. Consequentemente as ações constituem o objeto próprio da poesia.²⁶²

Mas o contexto em que Lessing escreve, deve ser dito, é ainda um contexto de formação dessa estrutura disciplinar que tem a especificidade dos meios como um parâmetro a ser consolidado. A iniciativa de opor pintura e poesia é, ainda, justificada por ele, em resposta crítica às comparações empenhadas em aproximar a pintura e a poesia como artes de representação²⁶³ – atitude que, segundo ele, “gerou na poesia a mania de descrição e na pintura o alegorismo.”^{264 265}

Não que Lessing não tenha mencionado o potencial narrativo da recepção de uma obra visual, enclausurada no quadro de uma imagem, como se reconhecesse aquele efeito de absorção psicológica associado às expressões artísticas de caráter narrativo como o teatro, no contemplar diligente e silencioso de uma pintura. A narrativa, nesse caso, se desdobraria no imaginário do olho que enfrenta a pintura: “La Mettrie, que deixou-se pintar e gravar como um segundo Demócrito, ri apenas da primeira vez que o olhamos. Se o contemplamos mais vezes ele transforma-se de filósofo em néscio; seu riso transforma-se em careta.”²⁶⁶ Não o faz, no entanto, sem reforçar a todo momento uma distinção categórica entre o tempo real, das aparições sucessivas, e o tempo contido do “instante”, “momento único”, reverenciado por uma arte em que o desdobramento sequencial narrativo é apenas uma extensão derivada de uma disposição psicológica do observador. O artista, em todo caso, escolhe apenas a organização espacial e a forma com que esse instante deveria ser representado:

Se o artista só pode utilizar da natureza sempre em transformação nunca mais do

²⁶² Ibidem.

²⁶³ O princípio da *imitatio naturae* desde Aristóteles, que tentou resgatar as “artes imitativas” do limbo moral em que Platão as havia posicionado, balizou por muito tempo um enfrentamento indistinto para as artes dita imitativas, sem preocupação em afirmar um lugar particular para cada arte, como a de Lessing, que se pede regular entre o figurativo e o narrativo.

²⁶⁴ LESSING, G. E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998. p. 76.

²⁶⁵ Seelingmann-Silva comenta, ainda, em nota explicativa, que a crítica a alegoria era uma constante nos escritos sobre estética do Iluminismo. Fazendo também menção ao *Abhandlung über die Fabel* de 1759 no qual Lessing teria, também, antecipado muitas das posições tomadas no Laocoonte. Ibid. p. 80

²⁶⁶ Ibid. p. 100

que um único momento e o pintor, em particular, esse único momento também apenas a partir de um único ponto de vista; se ainda as suas obras são feitas não apenas para serem meramente olhadas, mas, antes, consideradas, serem longamente e repetidas vezes consideradas: então é certo que aquele momento único e único ponto de vista desse único momento não podem ser escolhidos de modo fecundo demais.²⁶⁷

Por isso o artista Timomaco teria escolhido para representar Medéia, não o momento em que assassinara os filhos, mas um instante imediatamente anterior, no qual “o amor maternal ainda luta com o ciúmes”.²⁶⁸

Na poesia, por outro lado, os termos fundantes da expressão deveriam ser outros, pois “nada constrange o poeta a concentrar a sua pintura num momento único. Se ele quiser ele toma cada uma das suas ações desde o seu início e a conduz através de todas as modificações, possíveis até o remate.”²⁶⁹ Lessing, nada obstante, não é o primeiro a separar poesia e pintura de acordo com as características materiais de seus elementos base. Mendelssohn já havia colocado a questão em quadro e é provável que Lessing o tivesse em vista, como nos fala Hammermeister:

Another influential feature of Mendelssohn's writings is his attempt to classify the individual forms of art according to a semiotic system, distinguishing the different art forms according to the signs they use. He follows the French philosopher Jean-Baptiste Dubos (1670–1742) by basing painting, sculpture, architecture, music, and dance on natural signs that are determined by their affinity to the represented object, whereas poetry and rhetoric depend on arbitrary signs without any connecting element between sign and signified (except for the rare onomatopoeic instance). This conception was taken up and modified in the writings of both Lessing and Herder and might very well be the first attempt at a semiotic theory of art in German.²⁷⁰

É também verdade que o correr da história concedeu um lugar distinto à poesia, em relação ao teatro, mais próximo ao arroubo moderno do uso engenhoso e meta-referencial da escrita, enquanto o teatro manteve (por mais tempo, pelo menos, ou com mais frequência) os elementos narrativos herdados da antiguidade (de gêneros como a tragédia e a comédia). Ainda assim, parece-me oportuno proceder uma justificativa disciplinar em que o campo literário (que historicamente circunscreveu o âmbito tanto da poesia quanto do teatro) reforçou uma tal oposição, na qual a poesia deveria ocupar-se do desdobramento narrativo-emocional, enquanto a pintura, com mais ênfase, balizada

²⁶⁷ Ibid. p. 99

²⁶⁸ Ibid. p. 100

²⁶⁹ Ibid. p. 105

²⁷⁰ HAMMERMEISTER, Kai. **The German Aesthetic Tradition**. New York: Cambridge University Press, 2002. p. 18

pelos termos de outro perímetro disciplinar, deveria dedicar-se a uma descrição visual verossímil.

Provável que o objetivo de Lessing não fosse simplesmente o de advogar pelas especificidades dos meios da pintura e da poesia, e é importante lembrar a posição que ele ocupava contra o barroco no universo acadêmico das artes de seu tempo, e em favor da retomada do vocabulário clássico na pintura – como se evidencia na sua expressão em que “no poeta havia sido o colérico Júpiter que arremessara o raio; no artista apenas o deus sério.”²⁷¹ – mas seria, também, oportuno considerar que, no momento histórico em que Lessing tece sua teoria estética em forma de ensaio, a arte da pintura ainda se ressentia de suas raízes textuais, já que os temas em vista se articulavam em uma longa tradição de reverência aos conteúdos²⁷².

Não é sem razão lembrar o tratamento dado por Alberti, ao menos 3 séculos antes do ensaio de Lessing, em seu famoso *De re aedificatoria*, à pintura histórica²⁷³, a qual ele teria considerado o mais nobre entre os gêneros da pintura, reforçando ali o caráter narrativo da pintura e mesmo o potencial de síntese do pintor para lidar com problemas que exigem um domínio qualquer de sua capacidade descritiva: “E posso ficar perfeitamente parado olhando uma pintura [...] sem menos prazer para a minha mente do que se eu estivesse lendo uma boa história; pois ambos são pintores, um pintando com palavras e o outro com pincel”.²⁷⁴

O século seguinte, de outro modo, testemunhou uma intensificação da ênfase no objeto figurado e, por consequência, também no meio de figuração. Mesmo antes, se considerarmos a consolidação do gênero das naturezas-mortas em Flandres, Bélgica e Itália já no final do século XVI e início do século XVII (quando da consolidação da palavra holandesa *Stilleven* da qual derivou o termo em inglês *Still life*) e a popularização

²⁷¹ A seriedade que se pede a pintura, aqui, tem como oposição não somente o tratamento particular do tema em relação à poesia, como a sentença sugere, mas também com relação às formas “emocionalmente carregadas” ou “distorcidas” que foram tendência constante na pintura do barroco. LESSING, G. E. **Laocoon ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998. p.91

²⁷² O termo *Vorwurf* utilizado ao longo de toda obra de Lessing é, como nos indica Seeligmann-Silva, empregado desde o séc. XIV derivado da palavra latina *objectum*, que, por sua vez, derivou do grego *próblema*. Desde o séc. XVIII, o termo alemão é utilizado para denominar o objeto, o tema, a matéria ou o motivo, na literatura, nas artes plásticas e na música. Ibid, p. 80

²⁷³ Para ele, a pintura histórica, isto é, qualquer pintura de temas, em oposição a de figuras individuais, é o tipo mais nobre de pintura, em parte por ser o gênero mais difícil e aquele que exige competência em todos os outros, mas também porque dá uma imagem das atividades do homem, como uma história escrita. BLUNT, Anthony. **Teoria artística na Itália 1450-1600**. São Paulo: Cosac Naify, 2001. p 23-24

²⁷⁴ ALBERTI *apud* BLUNT. BLUNT, Anthony. **Teoria artística na Itália 1450-1600**. São Paulo: Cosac Naify, 2001. p. 24

crescente do gênero dos retratos²⁷⁵ também nessa época, e mesmo uma nova abordagem dada ao tratamento da natureza²⁷⁶ na pintura por pintores românticos a partir do final do século XVIII. Mas, com mais rigor e precisão, seria lícito afirmar que essa tendência se estabelece e se torna dominante apenas no século XIX, quando a técnica urgiu abandonar a representação ilusória do espaço.

Cézanne, por exemplo, que fez uso extensivo do vocabulário das naturezas-mortas com objetivo justamente de focar sua pintura no problema da representação, não pretendia apenas representar o objeto em sua objetualidade mais pura, mas fazê-lo convencido de que a representação pictórica do espaço cedia a tentação de uma ilusão em vista, em que a coisa perdia suas características mais intrínsecas para atender às circunstâncias de uma visão da coisa através do espaço, como argumenta Merleau-Ponty:

O contorno dos objetos, igualmente, concebido como uma linha que os delimita, não pertence ao mundo visível, mas à geometria. Ao se traçar o contorno de uma maçã, faz-se dela uma coisa e, no entanto, não é senão o limite ideal em direção ao qual os lados da maçã correm em profundidade. Não marcar nenhum contorno seria tirar a identidade dos objetos. Marcar apenas um seria sacrificar a profundidade, isto é, a dimensão que nos dá a coisa, não estirada diante de nós, mas repleta de reservas, realidade inesgotável. É por isso que Cézanne vai seguir por uma modulação colorida a intumescência do objeto e marcará em traços azuis vários contornos.^{277 278}

A ênfase na representação do objeto pela pintura, na verdade, é uma ênfase no meio de representação, enquanto a escultura se ocupou com mais frequência com a dimensão

²⁷⁵ Não há dúvidas de que existem também justificativas sociais e econômicas bastante razoáveis para uma tendência tal, como o crescimento em número e importância de uma classe burguesa e mercantil para a qual a arte, em consonância com sua função decorativa, adquiria valor de definição simbólica de *status* em objetos propensos a comodificação e comercialização como era a pintura. Mas nada disso muda o fato de que é possível testemunhar, neste recorte histórico da pintura em questão, uma tendência crescente a reprodução de imagens sem qualidade narrativa marcante.

²⁷⁶ *Função do olhar, nessas nuvens e nesses arco-íris, nessas grutas, ravinas e arvoredos, pintadas em grande número por volta de 1800: se a visada é uma reprodução escrupulosa do mundo natural como teatro de fenômenos efêmeros, precisa-se aí de uma acuidade do olhar, mas também de um desejo de investigação e descoberta. Olhar a natureza “tal como ela é”, isso se aprende. A questão não é a de uma objetividade qualquer: nada mais irreal, em certo sentido, do que os arco-íris de Constable, as nuvens de Dahl ou Delacroix, para não falar de Turner. Mas, nesse esforço para apreender, a um só tempo, o momento que foge e compreendê-lo como momento fugidio qualquer – para se livrar do “instante pregnante” –, o que se constitui é o ver: uma confiança nova dada a visão como instrumento de conhecimento, e por que não de ciência. Aprender olhando, aprender a olhar: é o tema também gombrichiano, da “descoberta do visual por meio da arte”, da similitude entre ver e compreender.* AUMONT, Jacques. **O olhar interminável**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 51

²⁷⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. *A dúvida de Cézanne*. Em: **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naif, 2004. p. 117

²⁷⁸ Gullar estava atento a questão, como vimos com relação ao debate com os concretos: *Para felicidade da pintura concreta, ela, como toda pintura, é tão real “quanto a maçã”, mas não real “como” a maçã. Sua realidade está na dependência daquele mesmo “espaço virtual” que, participando de um campo simbólico diferente, funda a realidade da natureza-morta de Cézanne.* GULLAR, Ferreira. *Do quadro e da maçã*. Em: SILVA, R. R. da; MONTEIRO, B. M. (org.) **Antologia Crítica: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015. p. 105

material da objeto. De todo modo, seja no perímetro da representação bidimensional ou da preocupação com o objeto fora desse esquema de virtualidade, em que a textura é mais decisiva que a cor, por exemplo, a narrativa já não é mais um elemento primordial. O artista moderno viu-se diante da necessidade de declarar que o objetivo de sua arte era o próprio meio. Não é possível pensar, então, uma narrativa nesta nova pintura nos termos antes mencionados.

Poderíamos ir mais longe e dizer que, essa tendência de afastamento (na pintura) da natureza referencial de seu caráter narrativo avança ao ponto em que o próprio teor referencial denotativo do signo artístico começa a ser questionado, adequando-se a um movimento tendencial geral de mudança na ênfase do conteúdo para a forma.

Mas a poesia também se viu atingida por esse movimento, testemunhando uma clara mudança de tendência na ênfase do conteúdo para a forma. A consequente tomada de consciência da materialidade do signo linguístico na poesia moderna fez acentuar, de um modo geral, não apenas a especificidade rítmica da natureza sonora do signo, mas a própria distinção entre o sonoro e o visual que, como observa Mario Pedrosa, ganha relevância coerente com o contexto social emergente na passagem do século XIX para o XX:

Numa idade como a nossa, em que a impressão, o gráfico, a pintura, a filmagem, a televisão ocupam lugar da vez mais amplo e determinante, é inevitável que o significado dos signos verbais, não falados, visuais e não-visuais, ocupe cada vez mais a mente dos cientistas, semanticistas e semioticistas. Os signos visuais crescem de mais a mais, de importância, e, provavelmente, seu campo experimental mais vasto e mais fecundo é o das artes modernas, sobretudo o da pintura e da escultura abstrata, ou como dizem os nossos jovens amigos, que ora expõem no Ministério da Educação, "concretas".²⁷⁹

Não parece arbitrário que uma certa convergência entre os objetivos de pintores e poetas tenha sido uma das notas principais da apreciação da recepção daquela 1a. Exposição Nacional de Arte Concreta. O que se quer questionar, tanto a partir da noção de símbolo dentro do universo da pintura (Waldemar Cordeiro), quanto da noção de sintaxe nos domínios da forma poética (Augusto de Campos) é, afinal, aquilo que Mario Pedrosa aqui nos apresenta sob a legenda do ícone, ou melhor, da iconicidade sobrepujante dos signos artísticos tradicionais:

²⁷⁹ PEDROSA, Mario. A arte concreta ou a ausência de íconos. Em: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil de 24 de fevereiro de 1957.

A arte concreta, quer na música, quer na pintura ou no desenho, quer na poesia, é uma arte de signos. E aqui se põe o problema crucial, de ordem semiótica ou de ordem semântica, de sua significação. Desde que as artes plásticas, a partir do cubismo, começaram a abandonar o objeto ou a figuração, marchando para crescente abstração, o iconismo, um dos estados mais importantes do signo, entrou em decadência. Signo icônico é todo signo que é similar, sob algum aspecto, ao que denota. (Se a metáfora pudesse ser sistematizada ou controlada, seria em poesia uma modalidade icônica).²⁸⁰

A diferença entre o vocabulário de Mario Pedrosa e aquele dos nomes que figuravam na linha de frente da produção teórica do concretismo se dá pelo fato de que Pedrosa aborda o problema pelas vias da semiótica, ou seja, a partir da ideia de que a medida material mais elementar do processo de significação seria o signo. Isto porque Mario Pedrosa se ocupava, naquele momento, simplesmente com o problema da materialidade instrumental do processo de significação e não com o resultado em vista, enfim, o significado:

A arte concreta recusa, em princípio, o signo iconográfico. A iconicidade é, porém, uma questão de grau e é claro que, tanto pode ser propriedade de um signo auditivo, como visual. Gullar, por exemplo, na introdução iniciatória ao seu Formigueiro, pede, sobretudo, uma coisa; [q]ue pede ele? O afastamento do que é típico da iconografia poética: a onomatopéia. Por isso ele quer silêncio.²⁸¹

Perceba-se que em nenhum momento Mario Pedrosa precisará recorrer a uma justificativa qualquer do processo de significação. A estética e a semântica são ambas alheias ao propósito e ao objeto em discussão pelo crítico:

Os signos visuais mostram variáveis graus de iconicidade, embora haja signos dessa ordem não icônicos de todo. São os signos da arte concreta. Aqui é que Max Bill e outros fazem a distinção capital entre a pintura abstrata e concreta. A primeira, pelo fato mesmo de ser uma abstração- ou uma metáfora- é de algum modo icônica: revela, sob algum aspecto, certa similitude com o que denota, objeto, gente, natureza, etc. A concreta não apresenta similitude nenhuma a algo externo, pois é um signo que surgiu, na visualização do artista, sem nenhum estímulo externo, aparente ou consciente.²⁸²

Note-se ainda que, justamente pelo fato do objeto em discussão de Mario Pedrosa ser simplesmente o mínimo material do signo como denominador comum da experiência artística, em outras palavras, porque Pedrosa não se interessa ou não se ocupa com a metafísica implícita na questão do significado – ou de qual seria, afinal, a natureza desse significado resultante da experiência artística e poética – torna-se a questão de sua

²⁸⁰ Ibidem.

²⁸¹ Ibidem.

²⁸² Ibidem.

variabilidade histórica em progressão consideravelmente mais clara:

Vejamos, nesse ponto, a evolução da pintura: o retrato, que encheu alguns séculos de pintura, é tudo o que há de mais icônico; mas, depois, veio a voga da pintura-não-retrato, digamos – a da paisagem; esta é, sem dúvida, de menor iconicidade; em seguida, tivemos modernamente a voga da natureza morta, e, afinal, a do abstracionismo. O grau de iconicidade veio, assim, diminuindo, à medida que avançamos no tempo e, sem dúvida, a medida em que nossas concepções tradicionais do mundo se transformavam, e a nossa própria visão da natureza sofria uma decomposição em regra.²⁸³

O problema a ser enfrentado, então, quando abordamos a questão da especificidade dos campos seria sobre como essa ênfase na forma irá se manifestar de modos distintos, uma vez que os objetos em questão, a saber pintura (ou escultura) e poesia, são objetos distintos também em sua materialidade e funcionamento. É a materialidade específica de pintura e poesia que levará Lessing a abordá-las uma como uma arte do espaço e a outra como uma arte do tempo, e não alguma disposição meramente arbitrária em face destes dois objetos.

O *Penetrável* e a perspectiva disciplinar do objeto

Retornando ao contexto em que Gullar elaborara seu *Poema enterrado*, é importante observar que, ali, uma terminologia particular para uma experiência de natureza imersiva já aparecia entre as criações experimentais dos artistas neoconcretos. No início da década de 1960, Hélio Oiticica orientaria sua pesquisa plástica – antes tematizada em torno de ideias que buscavam a noção de objeto na materialização estrutural da cor no espaço – em direção ao que chamou de *penetráveis*: obras que requisitavam a imersão total do corpo do participante, que deveria “entrar”, “caminhar” ou “permanecer” no interior desses espaços-obras. Gullar, a seu turno, mais de uma vez referiu-se a seu *Poema enterrado* como um *penetrável*, menos para afirmar um traço de identidade entre a sua obra e as incursões experimentais de Hélio Oiticica do que para reafirmar a centralidade do corpo na experiência, onde a ideia de obra se fazia implícita na imagem sugestiva de um objeto-lugar, cuja existência se definia pela possibilidade de ser atravessado.

O uso de uma terminologia comum para criação de obras que atendiam a campos de

²⁸³ Ibidem.

experiência de atividades diversas não é algo novo na história das formas artísticas²⁸⁴. O que chama atenção, no entanto, na aproximação comparativa entre o *Poema enterrado* de Gullar e os mecanismos experimentais das obras penetráveis de Oiticica, que viriam a se tornar lugar comum no escopo procedimental da arte contemporânea dentro da categoria *Instalação*, é a semelhança conceitual e formal de proposições que galgavam espaço em dimensões disciplinares – e institucionais, em certa medida – distintas. Ou seja, obras materialmente semelhantes, mas em cujo contexto disciplinar a semelhança material resultava em implicações conceituais em alguma medida diversas.

Em 1961, Hélio Oiticica expôs maquetes de um projeto de instalação intitulado *Cães de caça*, que incluía cinco penetráveis distintos, organizados como que na forma de um labirinto a ser percorrido pelo espectador/participante. Entre eles, o *Poema enterrado* de Ferreira Gullar e o *Teatro Integral* de Reynaldo Jardim, justificando a empreitada nos seguintes termos:

Poder-se-ia perguntar qual o sentido e como cabem aqui o “Poema Enterrado” de Gullar e o “Teatro Integral”. Creio que se integram em espírito, por possuírem também, noutro campo, um caráter estético e mágico, e, como os penetráveis, também são penetráveis, sendo possível de cada vez um só espectador. Num sentido mais alto, são obras simbólicas, derivadas de diversos campos da expressão, que se conjugam aqui numa outra ordem, nova e sublime. É como se o projeto fosse uma reintegração do espaço e das vivências cotidianas nessa outra ordem espaço-temporal e estética, mas, o que é mais importante, como uma sublimação humana.²⁸⁵

De fato, apesar da atividade artística dispersa dos membros daquele movimento e das diferenças essenciais entre os seus meios expressivos de origem, uma convergência significativa entre os questionamentos e propósitos de suas pesquisas conduziu-os a um relacionamento de intensa troca e, conseqüentemente, ao desbotamento das margens paradigmáticas de suas concepções disciplinares.²⁸⁶

Se Hélio Oiticica partiu da dimensão material da cor e de sua interação com o espaço ao

²⁸⁴ Os poetas concretos, por exemplo, utilizaram elementos conceituais originários da teoria musical moderna de Webern.

²⁸⁵ OITICICA, Hélio. *Sobre o projeto cães de caça*, em fichário de 28 de agosto de 1961. p. 3

²⁸⁶ *E nesse sentido tem trabalhado esses poetas, que mais tarde definiriam melhor a sua posição teórica e adotaram, para suas experiências, a denominação de arte neoconcreta, incluindo-se nela as obras de artistas plásticos que defendem, em seu campo, um ponto-de-vista afim. Essa afinidade, já manifesta nas obras anteriores, aproximou de tal modo os artistas neoconcretos que tornou possível uma colaboração espontânea entre eles, uma troca de experiências entre pintores, escultores e poetas. Honestamente seria impossível precisar até que ponto qualquer dos membros do grupo influenciou aos outros sem deles nada receber. Esse é um fato importante e, nesses termos, inédito na arte brasileira.* GULLAR, Ferreira. *Não-objeto: poesia*. Em: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil de 27 de fevereiro de 1960.

redor, em obras como *Relevos Espaciais*, para encontrar um espectador participante e corpóreo em seus trabalhos posteriores, Gullar chegaria a um modelo análogo de leitor em seu *Poema Enterrado*, partindo da página como ambiente articulável e materializado do texto: essa mesma página onde se alinhavam as palavras na concepção tradicional do poema – objeto e linguagem de expressão de onde Gullar faria nascer as suas primeiras e mais incisivas especulações em respeito ao fenômeno artístico.

Partiram ambos, Gullar e Oiticica, de uma exploração consequente de elementos fundantes de seus campos de origem, abandonando a prerrogativa da virtualidade implícita (da cor, no caso de Oiticica e do espaço gráfico do texto, em Ferreira Gullar) em nome de uma relação mais literal entre a expressão e o corpo, mas sem necessariamente negar de modo definitivo essas fronteiras disciplinares.

O que precisamos, aqui, questionar, então, é a pertinência da referenciação intencional e deliberada dessas margens paradigmáticas em nomes como poesia e artes plásticas. Pois Gullar nunca as abandonou de fato. Os inúmeros atravessamentos e interseções que resultaram dos trabalhos desses artistas e poetas alimentaram uma teoria²⁸⁷ que sempre reforçou a dimensão histórica e a constituição disciplinar (epistemológica) dessas práticas. O abandono, por outro lado, de categorias estabelecidas dentro desses campos – como pintura, escultura, verso, etc. – parecia atender a um objetivo amiúde declarado de encontrar uma expressão final, pura ou polida, algumas vezes mencionada nos termos de uma “obra de arte total”.

Parece difícil não ceder ao apelo de entender a obra de Gullar como transbordando os limites expressivos da poesia e adentrando no terreno em expansão das chamadas artes plásticas, mas não é apenas a trajetória de Gullar como poeta a justificar a pertinência de sua obra ao campo literário. Para Gullar, a expressão que o leitor encontraria ao tomar parte na experiência daquele poema mantinha indisputável ligação com a ordem do verbal. A inclusão de elementos extra-linguísticos, a tornarem-se evidentes no campo de percepção através do reconhecimento do corpo como *locus* da experiência, de outro modo, tinha como objetivo forçar o reconhecimento da relação imanente entre o corpo e a consciência.

²⁸⁷ E não o inverso. Parece consensual na crítica sobre o movimento neoconcreto a ideia de que o eixo de condução da produção artística teria sido, via de regra, da prática à teoria, e depois, novamente, à prática. Ou seja, aqui também o experimentalismo se declara como uma força em si mesma a guiar os percursos dos artistas neoconcretos a um destino comum.

O leitor, afinal, é um organismo que se move e pensa – “um objeto entre objetos”, diria ao reconhecer a própria imagem no espelho colocado no chão do poema. Mas é ainda no universo verbal que esse leitor se move ao desdobrar a consciência de formas, cores e do próprio corpo no espaço a partir de uma significação originariamente verbal, ou seja, que surge com a palavra e a partir dela se estrutura em seu tecido semântico.

A proposta de Gullar tem em vista mais a dilatação do campo literário (campo ao qual ele se afilia nos termos de sua identidade enquanto poeta) do que o transbordamento e consequente dissolução deste campo no campo da arte. A pergunta sobre tal obra de Gullar pertencer a este ou àquele gênero²⁸⁸, poesia ou *Instalação*, parece insubstancial e sem propósito, se se assume por definição tautológica que a sua obra é o que é. Mas a definição dos procedimentos de análise pertinente para a crítica (no sentido da teoria literária ou da história da arte) dependem, de uma maneira ou de outra, de como essa pergunta venha a ser respondida.

A história da arte moderna é uma história que se ocupa desde o início com a técnica em uso, suas premissas condicionantes e, a partir dela, a natureza e o objetivo do objeto artístico. Um movimento similar ocorre no campo literário sob a constante remissão do valor fundamental da peça literária do conteúdo para a forma. É preciso reconhecer, no entanto, que no campo artístico, o movimento que tende ao esgotamento da materialidade do meio, culminando com a dissolução da arte na vida (com as performances corporais e a celebração do gesto ordinário), torna-se não somente uma possibilidade, mas uma tendência dominante do que se denominou arte contemporânea; enquanto no campo literário, ainda quando esse movimento tenha existido, ele parece não haver ultrapassado os limites do texto: o texto se estabelece como reduto material último, axiomático, da obra literária, na sua forma verbal ou escrita. Resta tentar compreender se a especificidade do texto determina, dada a sua natureza formal, também a especificidade do significado por ele produzido, e essa tem sido, entre outras, uma tarefa fundamental da Hermenêutica.

²⁸⁸ Ainda que reconhecendo, aqui, o problema do uso do termo “gênero” para falar de duas instâncias que tomam parte em esquemas de indexicalidade de disciplinas diversas.

Poema rejuvenescido: reintegração não-metafórica da vida na arte pelo corpo

A palavra rejuvenesça é o elemento último – o ápice do desenrolo temporal implicado pela experiência participante do *Poema enterrado*. É também o principal elemento efetivamente linguístico do poema (exceto pelo próprio título)²⁸⁹, no sentido de uma formulação gráfica que apela a uma tradição particular de representação de elementos sonoros a partir do ordenamento sequencial das letras, relacionando fala e escrita sob uma mesma premissa significante; é a fronteira que equaciona os limites contextuais da obra, como um contorno à giz a dar nome ao corpo outrora estendido ao chão na cena de um crime; o gesto autoral (a escrita) que permite ao proponente (autoridade criadora) a inserção de seu interlocutor (leitor) no perímetro de um quadro epistemológico referenciado pelo escopo, ainda que expandido, do campo literário, como a costura no fundo de uma bolsa de pano é o elemento unidimensional – a partir do qual toma forma uma dobra – a fundir a superfície antes planejada do tecido em uma forma continente que já não se define pela superfície material de seu objeto, mas pelo volume agora presente em seu interior²⁹⁰. Trata-se, afinal, de um poema.

Mas a palavra não é somente um elemento arbitrário a ancorar a experiência poética vivida pelo corpo no universo material da língua; é também a pontuação de um campo significante em que o autor referencia, dentro da estrutura formal do poema, as relações entre todos os elementos – materiais e não-materiais – da obra e o contexto²⁹¹ da produção de significados.

O *Poema enterrado* ganha seu nome a partir de uma geografia particular que estabelece uma relação posicional entre o corpo – que será *locus* da experiência – e o chão sobre o

²⁸⁹ Considerando que as instruções contidas na ante-sala guardam uma certa reserva extradiegética com a obra, uma vez que se pressupõem como elementos indicativos do projeto que deveriam ter lugar antes da experiência, tal como um prefácio seria para a narrativa de um romance. Note-se que essa ideia parece sugerir uma separação entre a experiência artística e um momento anterior a ela e, portanto, uma separação efetiva entre dois *continuums* de experiências distintas, a arte e a vida. Entendo, todavia, que essa separação não implica numa distinção de natureza entre a arte e a vida, já que o que se pretende é aproximar a experiência artística daquele modelo que a vida oferece como tábua rasa para as experiências do corpo, um fluxo ininterrupto não apenas de fenômenos biológicos, reações químicas e interações mecânicas entre matéria e espaço (movimento). O que se define, aí, de todo modo, é um lugar e tempo privilegiados da experiência estética, um recorte da experiência artística como duração (em um tempo e lugar tão específicos quanto determinados pela autoridade criadora) simplesmente.

²⁹⁰ Esta analogia não é arbitrária, uma vez que ela se conecta de maneira oportuna com o referencial topológico do ideário neoconcreto como veremos mais a frente.

²⁹¹ A própria ordem semântica em que o poema se insere tem um contexto, e a noção de que o poema evoca um condicionamento temático a partir das palavras que Gullar escolhe não deve ser ignorada. O mais importante seria, em todo caso, não ceder a tentação de ler esse “condicionamento temático” como o apelo a um universo de ficção, que teria sido até aquele momento, um dos modos significantes mais representativos da tradição literária.

qual pisa antes da descida efetiva que o fará introduzir-se na “terra” e no poema. Ainda que o *não-objeto*, conforme teorizado por Gullar, se tenha definido por uma certa ideia de purificação nas relações entre contexto cultural e produção de significado imediato (fenomenológico), é impossível para aquele que desce as escadas do *Poema enterrado* não traçar conexões²⁹² em seu horizonte de significação entre a experiência do corpo que sente e vive e envelhece, e a imagem da morte que esse próprio corpo (enquanto consciência de si e de finitude) sustenta.

É esse universo de conexões que a palavra “rejuvenesça” resgata, explorando ao mesmo tempo o potencial criativo da arte para subversão das medidas de tempo na relação entre o corpo físico e sua dimensão simbólica: O corpo como aquele definitivo das experiências diretas – o que envelhece e morre. A dimensão simbólica no sentido imaterial e anti-entrópico, como o corpo senciente que dispõe sua sensibilidade aberta, de forma que ela também se adapte a experiências distintas de tempo.

Mas, uma vez que a qualidade formal supostamente purificada da experiência não é suficiente para cobrir a referência necessária para a resultante do processo de significação – em que ocorre a transferência do eixo de seleção para o eixo de combinação²⁹³ – seria necessário admitir que a “experiência pura” de Gullar é ainda uma experiência balizada pelo universo paradigmático da Linguagem. A analogia, em todo caso, encontra eco em um momento em que a chave tonal da prática artística é dada pela recusa pontual dos elementos de uma tradição que se faz comentada, e a palavra – pelo seu mero uso – aparece não somente como alicerce da experiência poética associada de algum modo a uma tradição textual particular, no sentido do uso específico de determinada palavra, como também para reafirmar que o universo da experiência sensorial é ainda um universo carregado de significação linguística, no sentido do uso da palavra *per se*.

Parece contraditório que eu, aqui, faça uso de um recurso metafórico – quando sugiro que

²⁹² A dimensão metafórica está sempre latente no jogo de significação da língua. Quando a palavra “enterrado” é colocada em cena, o movimento condensado da ação no participio em uso coloca à disposição do interprete um aspecto de materialidade remissivo ao elemento terra, ainda que se entenda, imediatamente, a evocação do sentido meramente posicional do termo. Ver JAKOBSON, Roman. *Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia*. Em: **Linguagem e Comunicação**. São Paulo: Editor Cultrix, 2007.

²⁹³ O uso da expressão jakobsiana me parece, aqui, oportuna porque reforça a ideia de que a produção de significado se dá em medida estrutural. Ainda que o estruturalismo ofereça limites na abordagem do problema do significado, ele se mostra instrumentalmente proveitoso quando o objeto de análise é, não o significado em si, mas a estruturação de um campo de significados possíveis. Ver JAKOBSON, Roman. *Linguística e Poética*. Em: **Linguagem e Comunicação**. São Paulo: Editor Cultrix, 2007.

o termo “rejuvenesça”²⁹⁴ tenha em vista essa analogia com o processo de superação de uma dada tradição a partir de um impulso de vanguarda –, considerando a ênfase de Gullar numa experiência não mediada entre o corpo e a Linguagem, mas precisamos reconhecer no contorno preciso em que a significação toma forma, no eixo sintagmático (que aqui é o da palavra ela mesma), o gesto intencional que fundamenta a autoridade poética. Ou seja, ao escolher uma palavra específica, Gullar invariavelmente recorre à natureza associativa do signo linguístico. A pureza de que fala Gullar, então, não deve ser entendida como a escolha do primeiro termo na oposição natureza-cultura, mas uma tentativa de livrar a experiência poética de um conjunto de elementos que cumprem tão somente fomentar a adesão do significado a uma tradição que se pretende, por isso mesmo, superar. Esse é o duplo jogo – quando a tradição é ao mesmo tempo negada e reafirmada – em que Gullar parece querer inscrever a sua experiência significante.

O Anti-dicionário da palavra-objeto: Estética, Hermenêutica e o deslocamento da análise

O *Poema enterrado* se inicia como uma descida ao interior da terra, onde o corpo encapsulado é diferenciado do corpo passivo das experiências contemplativas pela sua capacidade de mover-se e interagir com os objetos a volta: desce-se as escadas, abre-se a porta e se manipula objetos. Ainda assim, um corpo que “obedece” aos direcionamentos propostos pelo poeta; que segue instruções como aquelas descritas em um manual técnico – a palavra que ele descobre no decorrer da experiência é um verbo conjugado no imperativo; uma “ordem” dirigida ao próprio corpo, se a quisermos tomar literalmente, ou uma sugestão dada em metáfora, pedindo a consciência – aquela que guia o corpo – abertura intencional a uma experiência que desafia um modelo de poema já estabelecido no horizonte memorial do leitor. Em outras palavras, o autor pede ao leitor, quando oferece a esse um verbo no modo imperativo, que aja. E o leitor, assim, é convidado a performar o conteúdo da palavra “rejuvenesça”. Mas é nesse exato instante que pede também ao leitor que tome consciência da ação e de si, uma vez que a ação indicada –

²⁹⁴ Belchior, cantor, compositor e poeta que foi uma das mais importantes vozes de uma geração que “pedia passagem”, tantas vezes colocou o problema da superação geracional ou da necessidade de cisão com uma tradição arraigada em nome de uma “nova” cultura para dar conta dos anseios de uma “nova” geração, usa também o termo rejuvenescer com este preciso sentido em *Velha roupa colorida*, canção lançada em 1976 e que se tornou célebre na interpretação de Elis Regina no mesmo ano: *Você não sente nem vê/ mas eu não posso deixar de dizer, meu amigo/ que uma nova mudança em breve vai acontecer/ e o que há algum tempo era jovem, novo, hoje é antigo/ e precisamos todos rejuvenescer.*

semanticamente circunscrita pelo jogo de significados implícito no par resjuvenescer-envelhecer – é uma de desenvolvimento biológico involuntário. O leitor, neste instante, precisa interpretar, uma vez que, simplesmente, não é possível rejuvenescer literalmente²⁹⁵.

Interpretar é o termo que condiciona toda a atividade de leitura e que parece dispor um problema na perspectiva de Gullar, sobre a possibilidade de fundirem-se Linguagem e experiência num movimento contínuo e sem assimetrias. Cabe lembrar que a palavra “rejuvenesça” não é o único elemento textual da obra de Gullar. Na ante-sala entre as escadas e o quarto principal, um pequeno texto fornece instruções para o “uso” programado do poema. Não se oferece, entretanto, como um texto “interpretativo” como pede uma ciência da interpretação relacionada ao campo literário. O texto instrucional, por definição, pressupõe um contexto otimizado de apreensão em que os desvios possíveis da cadeia interpretativa são reduzidos ao mínimo e, mesmo que não seja possível livrar o texto de toda e qualquer ambiguidade, a simples intenção instrucional projeta o texto para um campo de apresentação fora do universo literário (como o sumário ou as notas editoriais no volume acabado de um Romance não interferem na diegese ficcional em que o Romance se desenvolve, como peça literária: a ficção é, em todo caso, apenas um dos modos prescritos pela tradição literária, na perspectiva de um conteúdo condicionado pelo gênero literário ele mesmo). Assim, é a palavra “rejuvenesça” aquela que delimita o condicionamento interpretativo do poema, ainda que não devamos ignorar a importância do próprio título do poema²⁹⁶.

Meu ponto, aqui, embora ainda vagamente formulado, é o de que, justamente esse condicionamento interpretativo associado ao texto deveria detereminar que a experiência do *Poema enterrado* se estruturasse a partir daquilo que Gullar denomina como “verbal”. Iser colocou o problema de modo particularmente esclarecedor:

While such a basic human disposition makes interpretation appear to come naturally, however, the forms it takes do not. And as these forms to a large extent structure the acts of interpretation, it is important to understand what happens during the process itself, because the structures reveal what the interpretation is meant to achieve.²⁹⁷

²⁹⁵ A palavra “literal”, aqui, encerra uma ironia oportuna, já que recorre a um vocábulo que tem origem na descrição da forma escrita para indicar um modo factual de existência.

²⁹⁶ O título, em todo caso, dispõe-se mais à produção de um horizonte semântico de expectativas, do que se ocupa, propriamente, em definir os termos da experiência.

²⁹⁷ ISER, Wolfgang. **The range of interpretation**. New York: Columbia University Press, 2000 p.1

A relação entre as palavras e seus significados é o objeto primário da Hermenêutica. Interpretar quer dizer extrair de uma forma dada qualquer o seu significado em atualização dialética da forma em conteúdo. Enquanto a linguística e a semiótica se debruçaram sobre o sistema que possibilita a sua emergência, ele mesmo (o significado), não poderia ser objeto de nenhuma disciplina que não tocasse na disposição quimérica de sua dimensão metafísica. A Hermenêutica, por sua ênfase na subjetividade que condiciona a aparição do significado, por isso, assume um papel fundamental na definição daquilo que se apresenta como objeto da experiência que o poema faz evocar.

A história das formas e meios que deram lugar a uma disciplina hermenêutica que sugerisse o significado como problema fundamental, no entanto, é a história das tradições em que se desenvolveram os sistemas constituídos por elementos materiais particulares, como são a história da arte, da literatura, etc. Em uma palavra, ainda que à hermenêutica importe o problema da subjetividade, não é sem uma análise em contexto dos elementos materiais em vista que essa subjetividade pode fazer falar sua natureza própria.

Gullar dizia procurar uma experiência purificada das formas, uma “pura aparição” e a significação emergente desse fenômeno “sem moldura institucional”²⁹⁸. Ainda assim, precisou defender a ênfase na condição verbal da experiência, na tentativa de garantir que sua obra fizesse *jus* ao termo poema, empregado ali sem reservas para denominá-lo.

Entre a universalidade das “formas puras” e o determinismo das materializações dadas há um diálogo sempre ativo a ser considerado. O sentido de materialidade do poema, naquela obra, se inaugura no espaço no instante em que o corpo se conecta com as formas sensíveis desde o instante em que desce as escadas até o momento em que descobre a palavra. Mas quando me refiro à materialidade da forma dando ensejo à significação na dimensão semântica da palavra, é à presença de um conteúdo imediato (imediatamente posterior à materialização da forma linguística) que o termo materialidade quer apontar. Passamos da morfologia à semântica sem atentar para a complexidade implicada na formação do significado ele mesmo. Deixamos de lado a expressividade dos elementos subjetivos e contextuais num sentido mais amplo, para

²⁹⁸ Importante notar que a ausência de moldura institucional, no caso de Gullar, significa, outrossim, a imposição de uma moldura mais larga: a “moldura da história”, tendo em vista que Gullar, apesar de colocar em disputa o caráter conformativo da arte a uma tradição em contexto, reconhece o contexto maior em que a própria tradição se vê condicionada a seu tempo e lugar.

falamos apenas da especificidade do conteúdo, ou seja, a aderência direta da palavra a uma ideia estabelecida como contrapartida imagética na estrutura dual do signo linguístico.

Da linguística, passando pela semântica e, finalmente, aportando na Hermenêutica, observa-se, em geral, um afastamento do foco na materialidade do signo e em direção ao campo expressivo das múltiplas possibilidades do significado. Especificidade de conteúdo é um termo de certo modo vago, é verdade, mas que tende a simplificar a abordagem hermenêutica ocultando variáveis que se apresentam mais ou menos determinantes dependendo da perspectiva epistemológica que se tenha em vista. A intenção do autor, por exemplo, terá um peso no estudo de textos literários que não se encontrará no estudo dos textos bíblicos, e de maneira certamente distinta no estudo de textos legais. Partindo deste ponto, parece-me pertinente, então, a invocação do termo hermenêutica literária, como teorizado por Peter Szondi.

Em *Introduction to literary hermeneutics* (1978)²⁹⁹, Peter Szondi recua às fundações da Hermenêutica como disciplina, quando retoma o trabalho de Chladenius (Johann Marti Chladni), e reconhece nele alguma fidelidade aos postulados da psicologia da recepção, partindo da ideia de um entendimento completo (*complete understanding*), como formulado por Chladenius, ele mesmo, quando diz: “a speech or written text [is understood] completely when one thinks of all the things which words can awaken in us”.³⁰⁰ Especificidade de conteúdo é, então, condicionada ao regime de produção de significado que encontra outros determinantes possíveis como aquele da especificidade de gênero. E Chladenius não hesitará em recorrer a Virgílio para encontrar um denominador comum entre a especificidade do conteúdo de sua poesia e o horizonte de expectativas do qual deveria participar seu leitor modelo.

Virgil introduces Dido into his books. He regards her as a princess who fled Tyre following the death of her consort and founded the city of Carthage, all of which occurred in ancient times about which people in his own age no longer knew very much. This idea is limited, for he imagined neither the years nor even the century in which she actually lived, nor how old she was at the time of her flight or the construction of the city, nor what her religion was, in none of which he had any interest. The circumstances he imagined were enough by themselves for him to create a pleasing, though tragic, adventure with Aeneas, whose circumstances he

²⁹⁹ Livro publicado postumamente, a partir de uma série de palestras conduzidas pelo autor.

³⁰⁰ SZONDI, Peter. **Introduction to Literary Hermeneutics**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 40

likewise did not imagine in a very individualized way.³⁰¹

O tema de sua narrativa, em todo caso, combina os elementos de um imaginário que escapa ao perímetro diegético da peça literária em questão. Por isso, Chladenius haveria questionado a autonomia da especificidade de conteúdo de um leitor que, por exemplo, “going beyond the concept of Dido given in the work, have discovered from other sources what century she lived in.”³⁰² É, então, a ideia da especificidade do gênero (literário) que surge para resgatar o sentido próprio do conteúdo da narrativa de Virgílio, uma vez que a função do texto ali não é informar, mas agradar seus leitores: “His aim throughout the entire story is to delight readers, for he knew that his meaning-full [*sinnreich*] way of composing was bound to please most readers.”³⁰³

Mas o princípio sob o qual se regula a recepção da obra de Virgílio, segundo Chladenius, não é, ainda, o do campo literário com suas determinações formais e epistemológicas, mas a evocação do recurso incondicional da intenção do autor:

One can thus appeal to the author's intention in two types of cases and remind the reader that he should not lose sight of it: (1) when he thinks of something while reading a passage which the author was not thinking of: in which case he is overstepping the intention; (2) when he fails to think of something in reading a passage which the author did think of: in which case the reader overlooks or does not realize the author's intention. When one of these two things occurs, or both occur simultaneously, one generally says that the reader has neglected or lost sight of the author's intention. By not overstepping the intention, but also by not overlooking anything, one will understand the author completely.³⁰⁴

Esse seria o modelo a partir do qual Chladenius haveria pretendido resolver a questão da multiplicidade de significados que uma análise da recepção faz evocar. Como escreve o próprio Szondi: “More significant here is that Chladenius' definition of intention itself presupposes that the subject of literature is external to literature.”³⁰⁵ Especificidade de conteúdo e especificidade de gênero, então, dissolvem-se em uma mesma premissa condicionada pela imutabilidade da concepção autoral, enquanto o trabalho de interpretação de um texto literário – no sentido em que uma hermenêutica literária se faça atuante – requer a consideração das múltiplas determinantes do campo heterogêneo que vislumbramos sob a insígnia do literário, inclusive o problema de sua determinação

³⁰¹ Ibid. p. 41

³⁰² Ibid. p. 42

³⁰³ Ibid. p. 41

³⁰⁴ Ibid. pp 41-42

³⁰⁵ Ibidem.

histórica:

If contemporary hermeneutics is to take this historical transformation of the concept of literature into consideration as well as the transformation of literature itself, if it is not to forgo the possibility of dealing with the literary works of the last hundred years, then it must do more than revise Chladenius' thesis according to which all passages deal with a subject matter and understanding a passage is to be regarded as acquiring knowledge about the subject treated therein. Rather, what especially requires revision is Chladenius' notion of the meaning, the "sense", of a passage, since this conception assumes the preexistence of a subject matter. In light of the transformation of the concept of literature, moreover, unifying the various specialized hermeneutics in a general theory of interpretation becomes a dubious undertaking, for, as we see it, literature does not deal with an external subject matter or communicate insights in the same way that, say, historical or legal texts do. What was termed the postulate of content-specificity, which represents, as it were, a built-in corrective to this tendency toward generalization, also becomes problematic. When Chladenius postulates that the author's intention or the application, on the nature of the material treated in the text, he is assuming that the subject matter with which, say, legal, historical, philosophical, and literary texts deal itself varies, while overlooking the possibility of differences in the way texts relate to their subject matter. The possibility that a literary work might not have preexisting subjects but that these subjects might be brought into being by the work, or might be identical with it, was necessarily inconceivable to a hermeneutics that remained within the framework of the *imitatio naturae* theory – no one would hold that against an author who lived in the mideighteenth century. We have seen that, from the standpoint of Chladenius' system, content-specificity and genre-specificity are synonymous. Hence, it is clear how this system must be revised: we must recognize that these concepts are not identical. The fact is that, because of its deep roots in the tradition of *imitatio naturae*, genre-specificity proves to be a more appropriate category than content-specificity. The various types of writing are distinguished from one another – historical from literary, but also within literature the individual genres – not only by the nature of their contents, but also by the different relation of each to its contents.³⁰⁶

O problema da transformação histórica do conceito de literatura é, assim, mais um a ser levado em conta, e é notório que Gullar também estivesse atento a isso, já que a relação entre tradição e vanguarda é uma que apenas faz sentido em um contexto histórico delimitado. A sugestão de uma "forma pura" na tese de Gullar é, na verdade, o reconhecimento de uma história que se desdobra de um ponto no passado para um ponto no futuro. Enquanto Szondi tem em vista uma ciência capaz de alcançar o problema do significado no contexto de uma disciplina já constituída, Gullar põe em perspectiva a ideia de um campo em construção, ao modo daquilo que Jauss chamou de distanciamento estético (*Aesthetic distance*).³⁰⁷

³⁰⁶ Ibid. pp 45-46

³⁰⁷ Jauss takes over the notion of horizon which he names "horizon of expectation" and means by it the sum total of reactions, prejudgments verbal and other behavior that greet a work upon its appearance. A work may fulfill such a horizon by confirming the expectations vested in it or it may disappoint the expectations by creating a distance between itself and them. This Jauss labels "aesthetic distance." Aesthetic distance becomes an important factor in the constitution of literary history for it may result in one of two major processes: either the public alters its horizon so that the work is now accepted — and a stage in the aesthetics of reception is set — or it rejects a work which may then lie dormant until it is accepted, i.e., until a horizon for it is forged (such was the case of medieval literature which had to await Romanticism to find a horizon in which it could be received again). In some instances, particularly in

Seria sem propósito supor, entretanto, que a teoria de Gullar seja uma teoria hermenêutica. A ideia que pretendo defender é, de outro modo, a de que seus poemas precisam ser abordados também sob uma perspectiva hermenêutica. A *Teoria do não-objeto*, ao seu modo, é uma teoria estética e sua preocupação fundamental se dá ao nível da experiência enquanto tal; pergunta antes sobre o que deve ser a experiência do que a respeito de um suposto significado resultante dela, ainda quando trata do poema. É claro que, enquanto poeta – e particularmente no contexto de seus poemas – o significado é o resultado em vista. Mas essa distinção não é particular à obra de Ferreira Gullar e, apontar para a dificuldade de recepção do trabalho de Gullar na medida de seu comprometimento simultâneo entre poesia e crítica de arte não significa negar a particularidade de cada objeto. Entre o Gullar teórico (crítico de arte) e o Gullar poeta espere uma reserva que deve ser análoga àquela entre uma teoria e uma obra poética.

O fato de que Estética e Hermenêutica se desenvolveram cada uma em relacionamento estreito com um objeto particular – o objeto artístico no caso da Estética e o texto no da Hermenêutica -, de toda maneira, parece-me uma janela possível, ainda que discreta, a nos oferecer uma visão em perspectiva das consequências analíticas e metodológicas de uma distinção constituída entre Linguagem e experiência.

Jauss coloca nos seguintes termos a questão da distinção entre os modos de recepção e produção de sentido com os conceitos de "entendimento" e "cognição":

The phenomenological distinction between understanding and cognition, primary experience and the act of reflection in which consciousness returns to the meaning and constitution of its experience is also present in the distinction between assimilation and interpretation in the reception of texts and aesthetic objects. Aesthetic experience occurs before there is cognition and interpretation of the significance of a work, and certainly before all reconstruction of an author's intent. The primary experience of a work of art takes place in the orientation to its aesthetic effect, in an understanding that is pleasure, and a pleasure that is cognitive. Interpretation that bypasses this primary aesthetic experience is the arrogance of a philologist who subscribes to the error that the text was not created for readers but for him, to be interpreted by such as he. This sets literary hermeneutics the twofold task of methodologically distinguishing between the two kinds of reception, which means that it must on the one hand shed light on the actual process through which the effect and significance of the text concretizes

*Modernism, the public splits into groups of willing recipients and adamant refuseniks. From the perspective of a social critical function for literature, Jauss sees in this ability of literary texts to alter horizons of expectation a strong liberating force which works both upon the recipient for it frees him/her of the views s/he held without necessarily being aware of them, and upon literature, and especially classical literature, for it permits us to recover its initial impact which had been eroded by centuries of veneration and monumentalization. GODZICH, Wlad. Introduction. Em: **Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982. p. xii*

itself for the present reader, and on the other reconstruct the historical process in which readers have received and interpreted the text at different times and in varying ways. Application must then be the demand to measure the present effect of a work of art against the earlier history of its experience and to form the aesthetic judgment on the basis of effect and reception.³⁰⁸

A distinção é pertinente e não deve ser desconsiderada. Mas coloca um problema de difícil resolução para uma hermenêutica literária, como nos indica Jauss. A dificuldade reside no fato de que dois modos distintos de significação parecem ter lugar na experiência resultante de textos, cujo objetivo está, de algum modo, associado a dimensão do prazer estético solicitado já nas premissas institucionais que orientam estes textos.

O termo “entendimento” é utilizado tanto por Jauss, quanto por Szondi e Chladenius, para se justificar uma experiência conclusiva, em que a comunicação se dá de forma mais ou menos clara³⁰⁹, ainda que os efeitos de ambiguidade estejam presentes e atuantes. Do outro lado, encontramos o lugar em alguma medida indeterminado da significação estética, para a qual se dispensa uma terminologia mais vaga. Fala-se, então, de recepção, de percepção, ou mesmo de fruição. O termo “entendimento” nesse contexto pode, até mesmo, ganhar uma conotação irônica, por exemplo, quando requisitado a partir da experiência individual do espectador em face de uma obra de arte.

Sobre a experiência estética, Jauss nos oferece ainda um questionamento oportuno:

What does aesthetic experience mean; how has it manifested itself in the history of art; what interest can it have for the present theory of art? For a long time, these questions were peripheral to aesthetic theory and literary hermeneutics. In all reflection on the theory of art both before and after aesthetics became an autonomous discipline, such questions were overshadowed by problems which Platonic ontology and the metaphysics of the beautiful had bequeathed to it. The polarity of art and nature, the attribution of the beautiful to the true and the good, the inseparability of form and content, structure and meaning, the relationship of imitation and creation, were the canonic problems when aesthetic reflection was at its height. Wherever the truth which art brings into being is accorded priority over the experience of art in which aesthetic activity objectifies itself as man's work, the often-unavowed Platonic legacy still makes itself felt in the philosophy of art of our time. For this reason, the question concerning aesthetic praxis which has underlain all art as productive, receptive, and communicative activity remains unclarified and deserves to be asked anew.³¹⁰

³⁰⁸ JAUSS, Hans Robert. **Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982. pp. 26-27

³⁰⁹ Poderíamos associar o termo àquilo que Jakobson chamou de função referencial da linguagem. Ver JAKOBSON, Roman. *Linguística e Poética*. Em: **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Editora Cultrix. 2007.

³¹⁰ *Ibid.* p. 24

Dimensionar a importância da significação estética, não apenas na obra de Gullar como em qualquer texto dito literário, em contraste com a noção de “entendimento”, definido pela conformação mais ou menos objetiva do texto ao código linguístico, é uma tarefa que exige a ocupação inter ou transdisciplinar de campos e metodologias que, historicamente, fizeram-se conduzir à regimes de especialização mais ou menos restritos. Mas se o problema do significado permanece, projetado pela natureza igualmente simbólica das expressões artísticas e literárias, a presença de um modo específico de funcionamento do texto parece garantir um lugar particular para o estudo das formas literárias – sobre isso, parece não haver qualquer dúvida. Como nos lembra Susanne Langer:

In poetry, the confusion of artistic with propositional significance sometimes seems to be past all redemption. Poetry is made of language, and language is normally a means of imparting discursive ideas-information, advice, comments, directions, and whatever else. Also, the literal meaning of words and sentences plays a major part in making poetry out of language. Poetic criticism, more than any other, is torn between the judgment of what the poet is “telling” the reader; between the evaluation of something created and something asserted.³¹¹

Nem mesmo o entendimento de Gullar de que Linguagem e experiência pretendiam habitar um mesmo universo (ou ao menos um sentido de intromissão mútua que deveria contaminar a Linguagem com os desdobramentos fenomenológicos presumidos na percepção e ao mesmo tempo conformar a experiência originada no corpo pelos sentidos aos desígnios conceituais de uma consciência constituída enquanto consciência pelos recursos adquiridos com a Linguagem) levou-o a questionar esse modo de funcionar particular do texto, razão pela qual o autor fez questão de reafirmar a natureza verbal de sua obra.

Forçar os limites da recepção de uma obra literária, no entanto, até o ponto em que essa recepção encontra o condicionamento epistemológico atuante de um campo diverso, parece ter sido a estratégia escolhida em vista do objetivo de encontrar uma expressão capaz de encontrar o significado no instante de sua emergência, em um ponto, quem sabe, equidistante entre sua disposição estética e sua natureza textual. A cena institucional, no entanto, parece ter falhado em reconhecer o problema, como nos diz Renato Rodrigues:

[...] a organização acadêmica dos campos de estudos literários e história da arte no Brasil não permite o entendimento da sua concepção interdisciplinar da poesia.

³¹¹ LANGER, Susanne K. **Problems of Art: ten philosophical lectures**. New York: Scribner, 1957. p. 122

Enquanto os críticos de literatura enfocam sua produção poética tradicional, os historiadores da arte consideram sua crítica independentemente, negligenciando o fato que ele permaneceu um poeta por excelência durante todo o período.³¹²

A posição de Gullar como crítico de arte, considerando o fato de que o trabalho do crítico é de natureza fundamentalmente interpretativa, em todo caso, não pode também ser ignorada. Na história da arte, esse fenômeno parece ter tido implicações ainda mais evidentes no escopo da chamada *arte conceitual*, como reconhece Eve Kalyva, a partir do trabalho de Allan Kaprow. É possível perceber, aí, um padrão de influência mútua com relação ao que deveriam ser os territórios do crítico e do artista:

By juxtaposing texts with images, conceptual art caused shifts in the regimes of reading and viewing. Words negotiated their own particular configuration against the assumptions and value systems that they sought to challenge in terms of representation (a task traditionally reserved for art), interpretation (a task traditionally reserved for criticism) and the institutional frameworks that supported them.³¹³

Parece-me razoável notar, todavia, que Gullar manteve uma postura crítica, digamos, sempre disposto a interpretar os conteúdos com os quais lidava, ainda quando ocupado com sua própria obra poética. Talvez, por isso, pareça tão difícil separar o poeta do crítico, ainda mais quando o crítico é aquele a fornecer interpretações de suas próprias obras, o que seria exatamente o caso de Gullar quando postula sua *Teoria do não-objeto* e oferece o termo como parâmetro para a recepção de seus poemas.

O *não-objeto verbal* deveria ser, segundo Gullar, a edificação de um novo *habitat* para a palavra, não mais aquele da sintaxe tradicional da frase e tampouco o de uma mutilação lexical como aquela dos dicionários. O *não-objeto verbal* - como o autor passou em dado momento a se referir aos seus poemas neoconcretos - “é o anti-dicionário: o lugar onde a palavra isolada irradia toda sua carga.”

O verbo “rejuvenesça” no imperativo, cabe mencionar, não descreve uma ação transcorrida – ele encontra, na verdade, a sugestão de uma ação e é, por isso, anterior a ela. Trata-se de um elemento deflagrador da ação em vista. A ênfase em uma função conativa – na qual o destinatário é mais importante que a mensagem – é mais um impulso em direção a uma linguagem direta, não-representacional, em que o texto pretende

³¹² DA SILVA, Renato Rodrigues. *O não-objeto de Ferreira Gullar ou Como a poesia neoconcreta uniu-se ao mundo*. Em: Revista Prometeus - Ano 7 - Número 15 – Janeiro-Junho/2014. p. 2

³¹³ KALYVA, Eve. *Image and Text in Conceptual Art: Critical Operations in Context*. Cham, Switzerland: Palgrave Mcmillan, 2016. p. 9

habitar o mesmo espaço que o corpo. Mas isso não implica na dissolução do texto no gesto, ao contrário, recorre ao expediente de integração entre texto e gesto.

Estética e Hermenêutica são requisitadas porque, dizer que não existe um mundo linguístico atuante fora do campo sensorial produzido pelo corpo, nesse caso, também implica em dizer que não existe, de modo análogo, um campo sensorial primitivo, marcado pela ausência de texto ou anterior a ele, diga-se de passagem, uma importante contribuição do desconstrucionismo:

writing for Derrida creates new structural possibilities for the referent beyond speech or the signified idea. His famous thesis that there is nothing outside the text (il n'y a pas de hors-texte, literally translating "there is no outside-text) means, contrary to the formalists, precisely this: that everything becomes part of the text in the sense of the references and associations that are involved in meaning-making even when not typed on the page. (This is referred to as (inter)textuality: this typology reminds the reader that there is no clear-cut distinction between textuality, referring to that which lies inside a particular text, and intertextuality, referring to everything beyond it; that the limits of the text, in other words, are not well defined.)³¹⁴

Ou ainda:

The effort to demarcate proper, serious or ordinary uses from other figurative or poetic uses of language is as persistent, and as tentative, as is separating the art-object from the real thing that it is. If there is a convergence between analytic philosophy and deconstruction, it is that there is no such a thing as a "neutral" thing (a word, an object) before its application. It may be that the sign, with its uncontrollable prehistory and mysterious future, leaks through the lines and constantly threatens to explode the text.³¹⁵

Renato Rodrigues entende a expressão no imperativo como um "convite" que deveria, em última instância, revelar uma intenção inicial de convergência de expectativas entre autor e leitor na execução em performance pelo último, do poema:

Em última análise, entretanto, o poeta estava convidando o participante para dar vida ao trabalho: depois de descer a escada, ele entrou na sala cúbica, que estava organizada em camadas de experiências sensoriais e intelectuais. Para assumir a condição de autor do Poema Enterrado, foi-lhe sugerido explorar os três cubos – e o levantamento do menor deles acabou inesperadamente refletindo sua imagem no espelho. Mas a leitura da palavra rejuvenesça enfim produziu a convergência entre poeta e leitor, liberando aquela expressão poética expansiva, que acabou impregnando a instalação – e o além dela.³¹⁶

³¹⁴ Ibid. p. 50

³¹⁵ Ibidem.

³¹⁶ DA SILVA, Renato Rodrigues. *O não-objeto de Ferreira Gullar ou Como a poesia neoconcreta uniu-se ao mundo*. Em: Revista Prometeus - Ano 7 - Número 15 – Janeiro-Junho/2014. p.19

Pode-se argumentar que a experiência poética, apesar do ímpeto criativo que enseja o poeta e da sua relação geracional com a obra como produtor oculto da experiência em potencial, delimita sua ação e função expressiva pela recepção ou ainda, que o leitor engajado, neste caso, funcione como um intérprete que reivindica a condição de autor à medida que a performance e a obra se desenrolam aparentemente como uma só, como o orador a recitar um poema anteriormente escrito por outro, diante de um público terceiro interessado. Mas a questão não se resume ao fato de que a obra apenas revela sua existência pela performance, e de toda prerrogativa de identidade entre escrita e leitura como modelos complementares. Rodrigues entende que o reflexo no espelho projeta o leitor a um movimento de tomada de consciência que o levaria a interromper a relação mediada pressuposta da leitura (leitura entendida aqui como a interiorização do significado latente, resultante de um encontro entre os pensamentos do autor e do leitor, “empatia textual”³¹⁷, para usar um termo de Bollack) e rejeitar a ocupação ajustada do papel modelo oferecido pelo autor. Rodrigues, assim, conclui:

De fato, aquela imagem refletida no espelho estabeleceu novos problemas conceituais, sublinhando a presença do leitor como alteridade. Enquanto segurava o cubo na mão, ele deve ter sido assaltado por uma dúvida: “sou eu o autor desse poema, ou sou outra pessoa qualquer? - e essa dúvida interrompia a pura fruição do trabalho.”³¹⁸

Mariola Alvarez, em sua análise, entende que a identidade entre autor e público é, de uma maneira ou de outra, sempre tensionada pela autoridade institucionalizada do poeta ou do artista e cita Boris Groys em reforço dessa ideia:

One might also claim that the enactment of this self-abdication, this dissolution of the self into the masses, grants the author the possibility of controlling the audience —whereby the viewer forfeits his secure external position, his aesthetic distance from the artwork, and thus becomes not just a participant but also an integral part of the artwork. In this way then participatory art can be understood not only as a reduction, but also as an extension, of authorial power.³¹⁹

A distinção entre a obra, como objeto acabado, e a performance como instância criativa é uma de difícil solução. Historicamente, a literatura e as artes plásticas se orientaram pela primeira, enquanto a música e o teatro possibilitaram margem de importância maior a segunda: Uma escola que permitiu, inclusive, a qualificação técnica de dois tipos de

³¹⁷ BOLLACK, Jean. *A future in the past: Peter Szondi's material hermeneutics*. Em: **Introduction to Literary Hermeneutics**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 138

³¹⁸ Ibid. pp 19-20

³¹⁹ Groys *apud* Alvarez. ALVAREZ, Mariola V. *The anti-dictionary: Ferreira Gullar's non-object poems*. Em: Nonsite.org (<https://nonsite.org/the-anti-dictionary-ferreira-gullars-non-object-poems/>)

artista, um criador autoral e o outro intérprete performático. Ainda que se possa dizer que, no contexto da história da arte, principalmente a partir da segunda metade do século passado, o território da arte tenha testemunhado uma mudança significativa nesse sentido, a figura do artista como criador absoluto permaneceu pouco alterada, e a ênfase na performance (principalmente no que diz respeito ao lugar do público) não foi tal que houvesse nivelado o *status* de autoria entre artista e o espectador “participante”. A tese de Groys é, sobretudo, uma constatação bastante óbvia até mesmo em relação ao meio artístico no qual inscreve sua análise.

É possível que Gullar imaginasse um leitor modelo, sempre idêntico ao próprio autor uma vez que a performance em vista repetiria – em teoria, sem desvios – a ação criativa original deste e que o reflexo no espelho servisse como uma tentativa de brechar essa identidade, fornecendo um dado visual material que reafirmasse a identidade do leitor – Rodrigues entende, inclusive, que esse dispositivo implicava já na superação do neoconcretismo conforme teorizado por Gullar e, por tanto, do próprio *não-objeto*.

Parece também razoável o entendimento de que o verbo no imperativo revelaria, antes de mais nada, a autoridade invisível implícita no arranjo do poema e, desse modo, a intenção programada do criador, para a qual a imagem específica de um leitor hipotético serviria apenas para reafirmar a experiência do “agora”, sem contudo negar ao autor seu projeto.

Meu entendimento é o de que estas interpretações se apoiam numa perspectiva de campo ainda decisivamente marcada por condições de produção e análise mais próximas ao escopo disciplinar da arte que do campo literário, por assim dizer. Isso porque quando Gullar propõe seu poema, o cenário em vista para uma produção literária é ainda demasiadamente refratário a todo movimento que pretendesse questionar a circunstancialidade do evento criativo, uma vez que a inteligibilidade do texto, ou seja, sua prerrogativa comunicacional, mantinha-se como marco estruturador da experiência.³²⁰

³²⁰ É possível, todavia, encontrar exemplos que rejeitam essa perspectiva, como a escrita automática dos surrealistas e dadaístas, onde se pode observar uma tendência mais ou menos clara de ênfase na fase produtiva em detrimento da perspectiva de recepção do texto. Ou mesmo o fato de que as condições modernas de recepção do produto literário, sob a perspectiva materialista – portanto, de base e não de superestrutura – ofereceram um regime mais propício a um tipo de objeto literário que tende a inverter essa hierarquia: [...] *os sociólogos tem chamado atenção para modificações de caráter mais estruturais que permitiram ao escritor se destacar como produtor independente. Uma delas é a expansão do público que redimensiona a relação escritor-leitor e que lhe permite escapar do sistema de patronagem, transformando-o em profissional que pode viver do seu trabalho. A escrita como profissão instaura uma clivagem entre o escritor e o público e, paralelamente, favorece a emergência de instâncias de consagração da obra literária, regidas pelas normas do campo artístico. Este processo de autonomização implica a configuração de um espaço institucionalizado, com regras próprias, cuja reivindicação principal é de ordem estética.* ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1999. pp 20-21

Por isso, de um ponto de vista literário, parece-me oportuno apelar a uma caracterização hermenêutica em que a autoridade seletiva do artista é também enfraquecida pela autoridade do código. A estrutura do paradigma é, de algum modo, mais facilmente ajustável no esquema de transferências do eixo de seleção para o eixo de combinação, nos termos com os quais nos descrevia Jakobson. As palavras, afinal, têm restrições muito mais significativas no plano semântico, dada sua inserção numa estrutura de funcionamento que atende às demandas não somente de uma vertente da produção simbólica, como a poesia, mas de todo ordenamento do vasto território compelido pelo uso efetivo da linguagem idiomática.

Não que os elementos materiais em uso nas artes não ofereçam restrições de leitura, muito pelo contrário: Sua capacidade de restringir a aparição do significado, antes sujeito a um horizonte latente de infinita ambiguidade, é o que determina a especificidade significante de qualquer atividade. E isso é uma verdade para qualquer código que se tome em análise. Convenção e contexto formam o perímetro delimitado em que se abre a possibilidade para a emergência de um significado qualquer:

Text and images are actualised within certain discourses and are accessible via common ground of assumptions and presuppositions as prerequisites of communication. Conventions contain an act in space and time and, for this reason, one must examine how context materially and discursively shapes what is understood as being the work and the mutable relations across images, texts and audiences in the particularity of each case. The opposite is also true: no context is stable by virtue of its own existence. Rather, it must be stabilised, maintained and reproduced in consensus – for example, through repressive structures, institutional practices and a compliant press.³²¹

A semiótica, por exemplo, já nos mostrou diversas vezes a condição relacional de toda atividade de produção de sentido, ainda que o tenha feito sempre partindo do signo como medida elementar. Não quero dizer, com isso, que os usos materiais que tiveram lugar no campo das artes projetaram-se de algum modo para além de sua condição de signo, mas a abertura dos arranjos possíveis daqueles signos e mesmo a produção de arranjos que invertiam ou contradiziam os aportes semânticos previstos nos códigos sugeridos é substancialmente mais vasta e exemplificada na história da arte que na história da literatura, pelo menos desde que as vanguardas modernas colocaram em curso um

³²¹ KALYVA, Eve. **Image and Text in Conceptual Art: Critical Operations in Context**. Cham, Switzerland: Palgrave Mcmillan, 2016. p. 103

questionamento prático das demandas estéticas e institucionais do campo.³²²

Assim, o deslizamento do objeto de análise sempre mais para lá do campo artístico que do campo literário parece ter sido a tônica da recepção da obra neoconcreta de Gullar, ainda que os críticos estivessem, assim, justamente, reiterando a perspectiva interdisciplinar que deveria surgir da poética de Gullar com os *não-objetos*.

Posicionar a obra de Gullar, ainda que por medida de análise, antes no campo literário que no campo artístico, de outro modo, pode nos fornecer um ambiente mais reativo para observarmos o contraste entre os elementos “destrutivos” do ataque de Gullar a uma tradição comentada, e os arranjos de conciliação necessários para que sua obra permanecesse no perímetro do inteligível.

Não-objeto verbal: a palavra e seu habitat (Espacialidade, temporalidade e significação)

A dificuldade de entendermos a experiência integral do *Poema enterrado* como uma experiência verbal se dá pela distinção categórica que fazemos entre conceitos como os de tempo e espaço dentro do universo simbólico restrito da Linguagem, enquanto Gullar nos oferece uma perspectiva outra, fundada no corpo como lugar da experiência e de síntese das significações que constituem o próprio tecido da realidade. Pois o corpo que se reconhece como sujeito-objeto no espaço é o mesmo corpo que lê. O verbal, assim entendido, não seria então outra coisa senão um modo específico da realidade.

É nesse contexto, de um corpo que se apresenta como a porta de acesso também às experiências de sentido que nos oferece a Linguagem, que a relação entre categorias como matéria, espaço e Linguagem aparece em vista de uma mesma experiência em que a Linguagem é, afinal, um marco estruturante.

³²² Mesmo o urinol de Duchamp (1917), um dos trabalhos mais radicais nesse sentido, considerando o momento histórico em que foi apresentado, ainda utiliza os elementos textuais da obra pra solicitar um perímetro de significação que desse contornos artísticos à obra: Chamando *Fontaine* a um objeto em cujo contexto original de produção atendia por um nome que lhe assegurava funcionalidade ordinária determinada, Duchamp impôs a lógica do texto à lógica do objeto ao menos no sentido de fazer acomodar o objeto em sua nova realidade institucional – uma vez a obra aceita e exposta na galeria, o nome retornava a seu lugar secundário.

Planos, formas, cores são elementos da realidade, antes de serem elementos de uma linguagem artística. No não-objeto os elementos plásticos não são usados com o mesmo sentido que na pintura ou na escultura. Já são escolhidos segundo um propósito verbal, isto é: da mesma maneira que um poeta tradicional elabora seu poema convocando ou repelindo as palavras, o poeta neoconcreto convoca, além das palavras, formas, cores, movimentos, num nível em que a linguagem verbal e plástica se interpenetram. Ninguém ignora que nenhuma experiência humana se limita a um dos cinco sentidos do homem, uma vez que o homem reage com uma totalidade e que, na “simbólica geral do corpo” (M. Ponty), os sentidos se decifram uns aos outros.³²³

Ao referir-se aos seus *não-objetos verbais* – poema-objetos como os que receberam título de *Poemas espaciais* – Gullar nos oferece já uma indicação em respeito ao uso estruturante da palavra numa obra em que elementos não-gráficos tomam parte na experiência significativa de forma premente:

O gesto é integrado na expressão verbal e o poema fala também através dele. Em alguns desses não-objetos usei cor e, por essa razão, e pelo papel importante desempenhado neles pelos elementos visuais, tenderia o leitor a aproximá-los da pintura, do relevo e da escultura. Na verdade, esses não-objetos verbais guardam uma diferença essencial com respeito àqueles meios de expressão plástica. Não só a eleição e organização desses elementos se fazem, segundo uma intenção verbal, como a presença da palavra empresta-lhes um sentido e uma expressão que modifica a pura experiência visual própria às artes ditas plásticas.³²⁴

Não resta dúvida de que houve significativo deslocamento do contexto expressivo-significante, com a reorganização da experiência dando alguma ênfase aos elementos espaciais e materiais em torno do texto, mas é preciso também questionar em que medida texto e contexto são, de fato, instâncias distintas na acepção tradicional do poema. O que parece efetivamente novo na experiência literária em questão é a forma como a autonomia do texto é superada pela ativação do espaço ao seu redor e, principalmente, pela súbita consciência de que o corpo e a palavra habitam um espaço comum.

Susanne Langer usa o termo “aparções primárias”³²⁵ para delimitar o perímetro do sentido suscitado por uma expressão artística particular, no sentido de que “each art begets a

³²³ GULLAR, Ferreira. *Dialogo sobre o não-objeto*. Em: SILVA, R. R. da; MONTEIRO, B. M. (org.) **Antologia Crítica: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015. p. 169

³²⁴ GULLAR, Ferreira. *Não-objeto: poesia*. Em: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil de 27 de fevereiro de 1960. p.4

³²⁵ *The arts are defined by their primary apparitions, not by materials and techniques. Painted sculpture is not a joint product of sculpture and painting at all, for what is created is a sculpture, not a picture. Paint is used, but used for creating sculptural form – no painting. The fact that poetry involves sounds, the normal material of music, is not what makes it comparable to music – where it is comparable.* LANGER, Susanne K. **Problems of Art: ten philosophical lectures**. New York: Scribner, 1957. p. 83

special dimension of experience that is a special kind of image of reality”³²⁶:

Each one of the arts has its primary apparition, which is something created, not something found in the world and used. The materials of art – pigments, sounds, words, tones, etc – are found and used to create forms in some virtual dimension. I call this primary apparition “primary” not because it is made first, before the work (it is not), but because it is made always, from the first stroke of work in any art.³²⁷

O fato de que a palavra é – e tem sido – o condicionante sensível do poema desde sua origem, ou seja, um mediador necessário entre o mundo sensível e o imaginário, parece já suficiente para anteciparmos que seria a partir dela, efetivamente, que o poema constituiria sua “aparição primária”³²⁸, ainda que tantos elementos outros se acumulem ao redor e mesmo no interior da experiência de leitura.

Ao reduzir o uso da palavra grafada ao mínimo material, mas mantendo a centralidade do seu papel no poema³²⁹, Gullar estrutura a experiência significante a partir de sua dimensão verbal (o termo “verbal”, aqui, é o termo fundamental a conectar a experiência integral do *Poema enterrado* com a natureza expressiva constituinte do poema, sua aparição primária no sentido que lhe atribui Langer) fazendo reverberarem, assim, conceitos diversos dispersos na imaginação subjetiva do leitor, ou textos e subtextos emergentes de uma consciência que cria a partir da relação constituída entre o sujeito e a Linguagem. O sujeito, neste caso, é preciso dizer, é a personalidade constante que emana da consciência de um corpo senciente – um corpo que sente e não cessa de sentir ainda quando a consciência lhe oferece novos arranjos de significação para estas formas sensíveis que lhe chegam pela visão, audição, pelo olfato ou pelo tato. Para o crítico maranhense, em todo caso, parece não haver uma separação tão definitiva entre o perceptivo e o verbal e, nesse sentido, o poeta seria aquele a buscar “a experiência

³²⁶ Ibid. p. 80

³²⁷ Ibid. p. 81

³²⁸ Omar Calabrese traduz o termo de Langer por “Ilusão primária” (*Illusione primaria*, no texto original do autor italiano), o que parece reforçar a ideia de um recorte ficcional que deveria projetar a arte a um regime de virtualidade efetivamente apartado da chamada realidade, como vemos em: *A ilusão primária é uma espécie de virtualidade. No caso da música, consiste na produção de um tempo virtual, que não corresponde nem ao tempo cronológico, nem ao fisiológico, mas à pura percepção dos sons, que ocorre na base de um esquema temporal específico. Em pintura, ao contrário, a ilusão primária é aquela de um espaço virtual constituído pelos elementos do desenho, da cor, da forma e que não tem nenhuma continuidade em relação ao espaço real da existência. [...] Com relação à literatura e à poesia em geral, a dificuldade é outra: a recusa da verbalidade como elemento característico da arte leva a autora, de fato, a considerar diretamente a ilusão primária da poesia como a ilusão da vida, a semelhança dos acontecimentos, ou ainda “a ilusão da vida no modo do passado virtual”, que ocorre através das categorias da memória e da espera.* CALABRESE, Omar. **A Linguagem da Arte**. Porto Alegre: Editora Globo, 1986. p. 34

³²⁹ Centralidade que se confirma pelo expediente de uma tautologia, já que é a própria identificação do objeto como poema que assegura esse lugar de centralidade para a palavra na experiência em vista.

primeira do mundo”, pois “o que importa não é fazer um poema” – declara Gullar – “mas revelar o quanto de mundo se deposita na palavra”.³³⁰ Em simetria calculada, pois, é depositando a palavra no mundo que o poeta faz nascer o poema.

Mas atravessar as fronteiras que separam o poema do mundo das coisas exige uma abordagem diferente em relação à consciência do espaço, que não aquela simplesmente do espaço representado nos termos de uma Linguagem que é ela mesma instrumento da representação. Ora, mas o que vem a ser o espaço senão um modo particular de representação da consciência? Afinal, não é o mundo que se deve incluir num espaço anterior a ele, mas o espaço que se deve constituir com o mundo, ao mesmo tempo que esse mundo emerge na consciência, como nos ensina a fenomenologia de Husserl:

O problema da “origem da representação do espaço”, cujo sentido mais profundo, fenomenológico, jamais havia sido apreendido, se reduz à análise fenomenológica da essência de todos os fenômenos noemáticos (e noéticos) nos quais o espaço se exhibe intuitivamente e se “constitui” como unidade das aparições, dos modos descritivos da exibição da “espacialidade”.³³¹

Entro no quarto³³² e, imediatamente, o espaço em seu interior se torna o espaço ao meu redor. Aquilo que chamo de espaço, em todo caso, é mais a configuração de relações potenciais entre as coisas e meu campo de visão do que a unidade materializada do objeto de meu conhecimento. Ainda assim, a palavra “espaço” evoca o sentido imanente dessas relações em medida de constância tal que o espaço é para si; essa entidade sempre dispersa e indiferenciadamente distribuída em cuja presença ausente faz revelarem-se as coisas por elas mesmas. Digo que há espaço quando não há mais nada, mas posso também reconhecê-lo no volume percebido das coisas, porque sua maneira de existir não impede que existam ele (o espaço) e a coisa a um mesmo tempo – e, então, chamo-o de “espaço ocupado”. No entanto, se me quero referir a posição particular que a coisa ocupa, refiro-me a ela como “o lugar da coisa” e minha designação não mais quer dizer de uma entidade que existe por si; encontro-me agora circunscrito pelo

³³⁰ GULLAR, Ferreira. *Dialogo sobre o não-objeto*. Em: SILVA, R. R. da; MONTEIRO, B. M. (org.) **Antologia Crítica: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015. p. 169

³³¹ HUSSERL, Edmund. **Ideias para uma Fenomenologia Pura e para uma Filosofia Fenomenológica, introdução geral à fenomenologia pura**. Aparecida, SP: Ideias e Letras, 2006. p 335.

³³² Em *Art and Objecthood*, Micheal Friedman menciona a importância do espaço circunscrito pela noção de “quarto” no imaginário minimalista, ou da arte literalista, como ele chama. *The concept of a room is, mostly clandestinely, important to literalist art and theory. In fact, it can often be substituted for the word “space” in the latter: something is said to be in my space if it is in the same room with me (and if it is placed so that I can hardly fail to notice it)*. FRIED, Michael. **Art and Objecthood: essays and reviews**. London/ Chicago: The University of Chicago Press, 1998.pg. 170.

universo do discurso e o sentido referencial se antecipa – já não mais posso pensar no espaço reificado da física, conforme prefigurado pela mecânica clássica³³³, e assim como a coisa é agora para mim um nome, o lugar que ela ocupa é um nome entre nomes: um sobrenome ou um advérbio.

Quando um poema me descreve a paisagem diversificada do mundo, é na relação entre as palavras e as representações às quais elas se dirigem que meus pensamentos se movem. O espaço representado, assim, não é o mesmo que o espaço da representação. Enquanto o primeiro toma parte inteiramente na minha imaginação, o último se dispõe simplesmente como um índice material a me permitir (ou a deflagrar) acesso àquelas imagens constituintes. Há nessas ideias uma dualidade que parece impossível de ser superada. Uma dualidade reiteradamente remissiva ao pensamento cartesiano, em que uma *res cogitans* se condiciona sempre alheia a uma *res extensa*.

A poesia, no entanto, parece desde suas origens haver respondido a essa dualidade de uma maneira particular. Sob a distinção ilusória entre forma e conteúdo, foi possível ao poeta distanciar as imagens criadas a partir das suas palavras da sua inviolável concretude sonora ou visual. Narrando a ação de um homem no espaço imaginado (cena) ou oferecendo como ilustração a imagem estática de uma natureza reproduzida (descrição), a contingência imediata daquelas palavras – estruturadas em métrica e ritmo – esteve sempre à espreita como medida expressiva de um conteúdo que deveria ser forma antes de ser qualquer outra coisa, pois assim como a mensagem é inseparável do meio expressivo, o sentido e a expressão se interpenetram na alquímica potência de sua relação, como nos indica Merleau-Ponty:

É preciso reconhecer, antes dos “atos de significação” (Bedeutungsgebende Akten) do pensamento teórico e tético, as “experiências expressivas” (Ausdruckserlebnisse); antes do sentido-significado (Zeichen-Sinn), o sentido expressivo (AusdrucksSinn); antes da subsunção do conteúdo à forma, a “pregnância” simbólica da forma no conteúdo.³³⁴

Por isso, quando falamos de espaço na poesia, uma nova configuração se apresenta e o mundo das coisas precisa ser agora reavaliado sob a visão difusa que a linguagem da

³³³ Um espaço que por muito tempo se conformou ao pressuposto de uma entidade sem densidade material mensurável e uniformemente distribuída denominada de éter, e que deveria conferir as qualidades específicas ao espaço como preconizado pelas principais teorias da física no final do século XIX.

³³⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 391

poesia nos oferece. Isso porque sendo o espaço determinado por uma estrutura, é necessário admitirmos que a estrutura que nos oferece a visão não é a mesma que a estrutura que nos oferece a Linguagem – e, particularmente, a linguagem da poesia. Mas a visão, aqui, é também um universo derivado, não é – em teoria – originário como a experiência de que nos fala a fenomenologia, um acontecimento inaugural onde o filósofo deve buscar a natureza das coisas, como já previa a tese empirista de Berkeley que parece haver antecipado importantes descobertas da fisiologia óptica moderna ao sugerir a presença de um modo de funcionamento relacional entre os elementos da percepção visual em moldes análogos àqueles da significação linguística.³³⁵

O espaço – talvez o mais correto seja dizer a consciência do espaço ou o sentido de espaço – também obedece ao imperativo de uma modalidade específica de conhecimento, respondendo sempre às relações projetadas entre as partes sensíveis e as partes referenciais. Sobretudo quando deslizamos de uma ideia de consciência fenomenológica do espaço para o espaço como representado no interior da Linguagem ela mesma, ou seja, quando saímos daquele instante emergente da redução fenomenológica para o universo culturalmente constituído da forma simbólica, torna-se mais evidente o dado da inextricabilidade destas relações, conforme nos mostram os

³³⁵ *En sus investigaciones sobre la Teoría de la Visión, que constituyen un punto de partida de la moderna óptica fisiológica, Berkeley comparó el desenvolvimiento de la percepción espacial con el desarrollo del lenguaje. Según él, la intuición espacial sólo puede lograrse y consolidarse a través de una especie de lenguaje natural, esto es, de una estricta coordinación de signos y significaciones. El mundo del espacio como un mundo de percepciones sistemáticamente interconectadas y recíprocamente referidas surge para nosotros, no copiando en nuestras representaciones un modelo cosificado ya existente del «espacio absoluto», sino aprendiendo a utilizar las distintas e irrepetibles impresiones de las múltiples esferas sensibles, particularmente de la vista y del tacto, como representantes y signos recíprocos. De acuerdo con su hipótesis fundamental sensualista, Berkeley trató aquí de comprender el lenguaje del espíritu, cuyo carácter de intuición espacial demostró él, exclusivamente, como un lenguaje de los sentidos. Pero, considerado más de cerca, este intento se neutraliza a sí mismo. Porque ya en el concepto mismo de lenguaje está el que nunca pueda ser sólo sensible, sino que representa una peculiar penetración e interacción de factores sensibles y conceptuales, en la medida en que siempre se presupone que los signos sensibles individuales son llenados con un contenido significativo eidético general. Lo mismo se aplica también a cualquier otro tipo de «representación», es decir, de exposición de un elemento de la conciencia en y por otro elemento de la misma. Si pensamos como dada la base sensible para la estructuración de la representación espacial en determinadas sensaciones visuales, motoras y táctiles, aun la suma de estas sensaciones no contiene nada de aquella característica formal de unidad que denominamos «espacio». Ésta se manifiesta más bien sólo en la coordinación por la que se puede pasar de cada una de estas cualidades individuales a su totalidad. De este modo, pensamos que en cada elemento, en cuanto lo establecemos como espacial, ya está establecida una infinitud de posibles direcciones y que sólo la suma de estas direcciones constituye la totalidad de la intuición espacial. La «imagen» espacial que poseemos de un objeto empírico singular (por ejemplo, de una casa), sólo se configura si ampliamos en este sentido una perspectiva individual relativamente limitada, si la utilizamos sólo como punto de partida, como estímulo para construir a partir de ella una muy compleja totalidad de relaciones espaciales. Entendido en este sentido, el espacio no es en modo alguno un depósito y receptáculo inmóvil en el cual se vierten las «cosas» igualmente acabadas, sino que representa una suma de funciones ideales que se complementan y determinan en la unidad de un resultado. Así como en el simple «ahora» del tiempo encontramos simultáneamente expresados el antes y el después, es decir, las direcciones fundamentales del curso temporal, en cada «aquí» establecemos ya un «allá» y un «acullá». La posición individual no está dada independientemente del sistema de posiciones, sino sólo con respecto a él y en correlación con él. CASSIRER, Ernst. **Filosofía de las formas simbólicas I**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016. pp 50-51*

inúmeros exemplos de como se processa nas mais diversas línguas a emergência e a constituição da unidade do espaço.³³⁶

Assim posto, Linguagem e experiência não obedecem mais a uma hierarquia estabelecida em que deve existir uma antes da outra. Falar de uma experiência antes da Linguagem é falar de uma experiência sem linguagem. Para o filósofo, essa experiência não é mais que um regime de abstração no qual ele se insere, contraditoriamente através da própria Linguagem, mas para o poeta, essa experiência sem Linguagem é puro silêncio, negação categórica de sua própria identidade em essência. Mas esta é, também, uma importante ressalva a ser feita: o expediente questionável de posicionar o filósofo como aquele em cuja consciência a experiência do mundo se revela, sempre diante da materialização da expressão que funda o seu pensamento, também nos coloca diante do problema da natureza fenomenológica da expressão ela mesma. Diz-nos Merleau-Ponty:

The process of expression, when it is successful, does not merely leave for the reader and the writer himself a kind of reminder, it brings the meaning into existence as a thing at the very heart of the text, it brings it to life in an organism of words, establishing it in the writer or the reader as a new sense organ, opening a new field or a new dimension to our experience.³³⁷

De que nos vale, então, uma aproximação como esta, entre os objetos de atenção do

³³⁶ *La intuición espacial es la que ante todo demuestra continuamente esta compenetración de la expresión sensible y la espiritual en el lenguaje. Justamente en las expresiones más universales, creadas por el lenguaje para designar los procesos espirituales, resalta con la mayor claridad el papel decisivo que juega la representación espacial. Incluso en las lenguas más altamente desarrolladas aparece esta reproducción «metafórica» de determinaciones espirituales mediante determinaciones espaciales. En alemán, esta conexión se manifiesta en expresiones como vorstellen, verstehen, begreifen, begründen, erörtern, etc. Dicha conexión no sólo vuelve a aparecer en las lenguas emparentadas con la familia indogermánica, sino también en grupos lingüísticos completamente independientes y muy alejados de ella. Las lenguas de los pueblos primitivos se distinguen particularmente por la exactitud casi pictórica y mímica con la que expresan todas las determinaciones espaciales y los diferentes procesos y actividades. Así, por ejemplo, las lenguas aborígenes americanas raramente conocen un término que designe el caminar; en lugar de él poseen expresiones especiales para designar subir y bajar, así como también para designar muchos otros matices del movimiento; asimismo, dentro de la expresión que designa el estado de reposo se distinguen y separan con precisión el estar arriba y abajo, dentro y fuera de determinada circunscripción, el estar rodeado por algo, el estar en el agua, en el bosque, etc. Mientras que el lenguaje deja aquí sin designar un gran número de distinciones que nosotros expresamos en el verbo, o bien sólo les concede poca importancia, todas las determinaciones de lugar, situación y distancia se designan con la máxima acuciosidad mediante partículas con una significación originalmente local. El rigor y exactitud con que se hace esta designación suele ser considerado precisamente como su principio fundamental y su auténtico rasgo característico. Crawford dice de las lenguas malayo-polinesias que en ellas las distintas posiciones del cuerpo humano se distinguen tan claramente que el anatomista, el pintor o el escultor podrían sacar buen provecho de ellas. Así, por ejemplo, en la lengua javánica 10 distintas modalidades del pararse y 20 del sentarse son reproducidas cada una mediante una palabra específica. Una oración como la nuestra «el hombre está enfermo» sólo puede expresarse en varias lenguas americanas designando simultáneamente si el sujeto al cual se refiere la afirmación se encuentra a una mayor o menor distancia de la persona que habla o de la persona a quien se habla, y si para ambos es o no evidente. Asimismo, el lugar, la situación, la posición en que se encuentra el enfermo se indica frecuentemente mediante la forma de la proposición. Todas las demás determinaciones van a la zaga de este rigor de la caracterización espacial o bien sólo son representadas indirectamente mediante las determinaciones de lugar. Ibid. p. 138*

³³⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phenomenology of Perception**. (trans. Colin Smith) London and New York: Routledge, 2006. p. 212

filósofo e os do poeta? Os dois se debruçam, em alguma medida, sobre a questão do espaço e, embora o significado da palavra espaço seja distinto para um e para o outro, conserva-se na palavra sempre uma medida de significação comum. Afinal, filósofo e poeta cultivam no seio da própria Linguagem o acesso às coisas de suas empresas:

Os "signos" que, por hipótese, deveriam introduzir-nos na experiência do espaço só podem então significar o espaço se eles já são apreendidos nele e se o espaço já é conhecido. Visto que a percepção é a iniciação ao mundo e que, como se disse com profundidade, "antes dela não há nada que seja espírito", não podemos colocar nela relações objetivas que em seu nível ainda não estão constituídas.³³⁸

Na poesia de Gullar, o questionamento acerca da distinção presumida entre espaço representado e espaço de representação aparece como um momento de síntese na dialética conteúdo-forma. O poeta maranhense entendia que o potencial expressivo da linguagem poética residia justamente em sua capacidade de inaugurar um mundo de experiências. Por isso a ideia da Linguagem como representação lhe era avessa por princípio. Para fazer falar o potencial expressivo da poesia, seria, então, necessário dissolver a hierarquia presumida entre a palavra e o mundo. A palavra, um "gesto linguístico" que "como todos os outros, desenha ele mesmo o seu sentido"³³⁹ e que, por isso, não pode ser separado do pensamento ele mesmo, pois "o sentido do gesto não está atrás dele, ele se confunde com a estrutura do mundo que o gesto desenha e que por minha conta eu retomo, ele se expõe no próprio gesto."³⁴⁰

Em *Verde erva*, o poeta repete 12 vezes a palavra *verde* em uma organização quadrangular formada pelo alinhamento em 3 colunas e 4 linhas; na última, segue-se a palavra *erva* como que em conclusão para a série.

O autor conta que o poema nasceu da evocação da imagem da praça central da cidade de Alcântara, no Maranhão, que Gullar visitara em 1950, quando a cidade era ainda pouquíssimo habitada: "[...] tive a sensação de que a erva que ocupava toda aquela praça crescia ali para ninguém."³⁴¹ Gullar descreve, ainda, o momento em que seu deu conta de que a configuração espacial do poema criava um problema na dinâmica de leitura,

³³⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 346

³³⁹ Ibid. p.253

³⁴⁰ *Assim como, na experiência perceptiva, a significação da chaminé [coisa percebida] não está para além do espetáculo sensível e da chaminé ela mesma, tal como meus olhares e meus movimentos a encontram no mundo.* Ibidem.

³⁴¹ GULLAR, Ferreira. **Experiência Neoconcreta: Momento-Limite da Arte**. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2007. pp 29-30

impedido o desdobramento temporal imprescindível para o sentido conclusivo que ele pretendia dar a palavra *erva*.

Pois bem, publicado o poema no SDJB, um amigo me telefona e diz que achara o poema interessante. E lhe perguntei: 'Viu como a repetição da palavra verde faz a palavra *erva* eclodir de dentro dela'. E ele: 'Não vi nada disso, porque não li palavra por palavra; logo percebi que era a repetição da palavra verde e não li.'³⁴²

A imagem da praça um dia percebida por Gullar, na sua condição de testemunha ocular das qualidades paisagísticas daquela cidade praticamente deserta é a matéria-prima do criador que quer revelar da experiência vivida um significado ulterior, em que a vida e a expressão se fundam num gesto que é, ele mesmo, uma paisagem no horizonte do homem, como expressão simbólica de sua realidade material (social e psíquica).

Em Gullar, assim, a experiência poética não se define somente pelo confronto entre a forma e o conteúdo – em disputa por uma dominância que nunca encontra ponto de estabilidade. O autor é, ao mesmo tempo, o sujeito determinado pela sua situação histórica (pelo que percebe e pela realidade social que o cerca) e o redimensionamento expressivo da sua própria experiência numa forma nova, em que a ideia de tempo e de espaço são, a todo tempo, recriadas.

O instrumental expressivo da poesia concreta havia permitido uma linguagem de síntese entre forma e conteúdo em que o espaço gráfico e a materialidade sonora da palavra reverberavam uma estrutura *verbivocovisual* que condicionava o seu potencial semântico. Ainda assim, para superar a distância entre a percepção do mundo – contida nos dados materiais recebidos pelo corpo que vê e ouve – e a expressão deste em uma linguagem que pudesse fazer *jus* a sua complexidade orgânica, faltava redimensionar o sentido de tempo que se havia transformado na transição de um sistema de representação que havia questionado a primazia sonora da linguagem tradicional, enfatizando seus aspectos fisionômicos. Esse questionamento leva Gullar a criar seu primeiro *Livro-poema*: obra em que o virar-de-página assume o propósito de conjugar o potencial semântico da palavra enquanto unidade representativa e o tempo de vivência da experiência de leitura como tempo real, durável:

Do uso da página como tempo, como duração, campo de irradiação da palavra,

³⁴² Ibidem.

criado por ela e para ela, passou-se ao livro poema, onde já se definia a necessidade de absorver o livro como suporte para integrá-lo totalmente na expressão verbal: o livro deixa de ser o lugar onde se deposita o poema para participar da estrutura íntima do poema, para ser também poema: poema-livro, livro-poema. Com isso o objeto material era consumido na expressão.³⁴³

Enquanto a poesia anterior de Gullar, ainda de certo modo presa a alguns dos princípios e recursos da poesia concreta, limitava a experiência do tempo a um condicionamento visual das partes, uma progressão aritmética³⁴⁴, houve-se dito, não sem alguma reserva, ainda assim, ela permitiu que o poeta confrontasse a experiência do tempo-rítmo, ou do tempo-sucessão, do poema com o tempo real, ou o tempo da consciência, no qual a significação deveria emergir: “Uso a repetição pela repetição, isto é, para desligar a palavra de suas aderências imediatas, para *limpá-la*, e em seguida – ou simultaneamente – inserir-lhe uma significação precisa, imediata, concreta”³⁴⁵. Percebe-se, aí, que o próprio uso da repetição pelo poeta já tinha em vista um problema que seria central na consolidação do ideário neoconcreto no contexto da poesia, qual seja o da possibilidade de uma resolução não opositiva ao binômio materialidade-sentido. Isso porque a repetição teria colocado em movimento “o conflito dos extremos da palavra – a matéria sonoro-visual e a significação”. Afinal, “seria ingenuidade admitir como possível separar a palavra-material da palavra-sentido. O que realmente se dá é, pela repetição, um abrandamento da significação em favor dos valores sensoriais da palavra.”³⁴⁶ Assim, é preciso reconhecer que mesmo o concretismo de Gullar oferecia já um caminho em vista que o faria se afastar, invariavelmente, dos pressupostos e dos procedimentos da poesia concreta que se cristalizava ao redor da teoria e da prática dos poetas concretos de São Paulo.

Em todo caso, havia, ainda, naquela proposição uma disposição analítica em que o poema era pensado a partir de categorias conceitualmente autônomas, como espaço, tempo e sentido. O poeta concreto (mesmo o concreto Gullar) utilizava o espaço – que era, naqueles termos, ainda o espaço de representação – como categoria independente

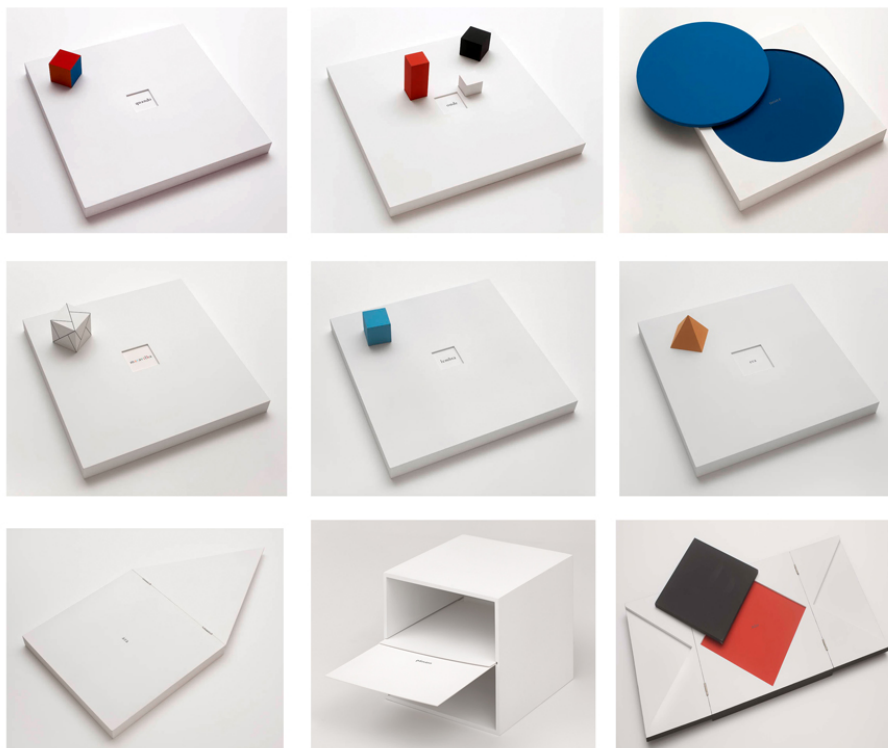
³⁴³ GULLAR, Ferreira. *Não-objeto: poesia*. Em: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil de 27 de fevereiro de 1960. pg.4

³⁴⁴ Oliveira Bastos faz menção ao problema: *No caso deste poema de Ferreira Gullar [Mar Azul], onde é visível a analogia com uma progressão aritmética, a repetição dos mesmos fonemas (de mar, marco, barco, arco, ar e azul) cria uma totalidade sonora que envolve, como numa cápsula, todas as peças da composição. Tudo que não dá autoridade a Ferreira Gullar ou a qualquer outro para, amanhã, sair defendendo a tese de que a progressão aritmética constitui um importante princípio de composição para a poesia concreta*. BASTOS, Oliveira. Por uma Poesia Concreta III. Em: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil de 3 de março de 1957.

³⁴⁵ GULLAR, Ferreira. *Poesia Palavra viva*. Em: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil de 23 de fevereiro de 1958.

³⁴⁶ Ibidem.

da experiência total, a experiência vivida.



(9 *Poemas espaciais* de Ferreira Gullar)

Quando Gullar recorre ao gesto de virar-a-página como recurso semântico a ser recuperado em sua dimensão de significado na experiência de leitura, há um salto qualitativo na natureza do tempo com o qual o poeta se relaciona. Também a relação com um espectador/leitor corporificado e ativo, que foi uma das importantes marcas da experiência neoconcreta como um todo, parece emergir deste ponto em particular: “De fato, a origem da participação do espectador na obra não poderia ter sido mais natural e simples: nasceu do livro, que é, por definição, um objeto manuseável.”³⁴⁷

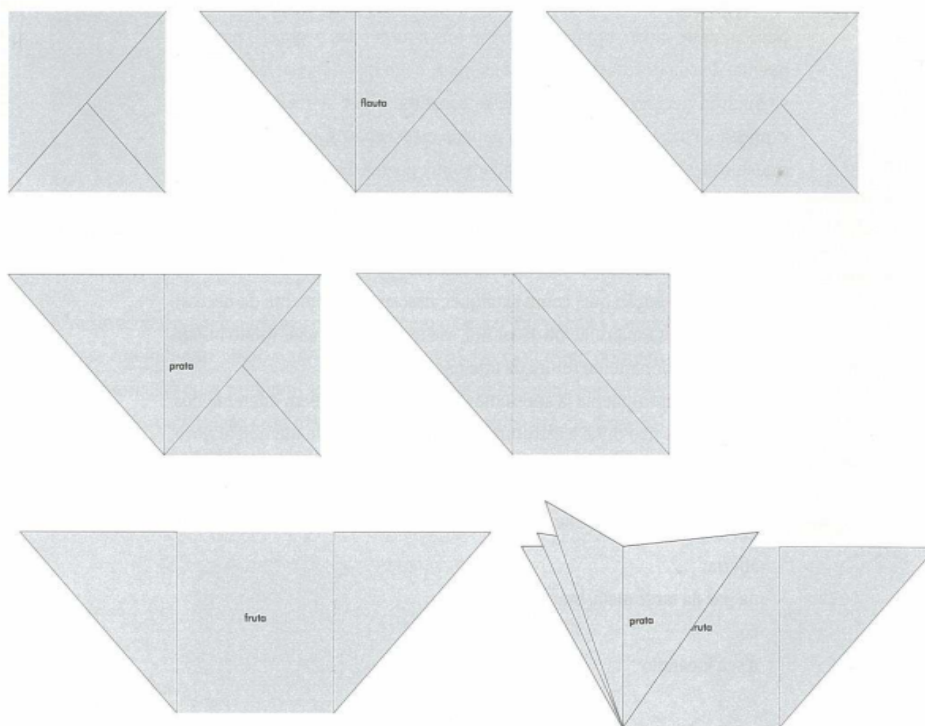
Ainda assim, trata-se de um tempo mecanizado; apartado do fluxo psicológico que constitui a consciência; uma sucessão de termos meramente. “Uma palavra depois da outra”, eis a tarefa do dispositivo de articulação representado pelas páginas do livro. O poeta, não obstante, parecia também reconhecer essa limitação conceitual quando diz que “[...] os conceitos de forma, espaço, tempo e estrutura – que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial, emotiva, afetiva – são confundidos com a aplicação técnica que deles faz a ciência.”³⁴⁸

³⁴⁷ GULLAR, Ferreira. **Experiência Neoconcreta: momento limite da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 50

³⁴⁸ *O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes cientificistas e positivistas em arte e repõe o*

Ao que parece, Gullar se refere a ciência como que para indicar um campo (um quadro epistemológico ampliado que deveria incluir também os usos e lugares- comuns que se desenharam em torno de uma aproximação quase irrestrita entre Ciência e realidade) em que as categorias em questão tem existência autônoma presumida. Ao recorrer a ideia de significação (existencial, emotiva e afetiva), Gullar reinscreve a experiência (da forma, do tempo, do espaço e da noção de estrutura) na “simbólica geral do corpo”.³⁴⁹

Espacialidade e temporalidade, de outro modo, são dois aspectos da representação do mundo que aparecem na medida em que a percepção e a consciência lhes emprestam forma e significado.



Livro-poema, Fruta (1959)

problema da expressão, incorporando as novas dimensões “verbais” criadas pela arte não-figurativa construtiva. O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura - que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial, emotiva, afetiva - são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência. Na verdade, em nome de preconceitos que hoje a filosofia denuncia (M. Merleau-Ponty, E. Cassirer, S. Langer) - e que ruem em todos os campos, a começar pela biologia moderna, que supera o mecanismo pavloviano - os concretos racionalistas ainda vêem o homem como uma máquina entre máquinas e procuram limitar a arte à expressão dessa realidade teórica. Ver GULLAR, Ferreira. Manifesto Neoconcreto. Em: SILVA, R. R. da; MONTEIRO, B. M. (org.) Antologia Crítica: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015, pp 143-148

³⁴⁹ GULLAR, Ferreira. *Dialogo sobre o não-objeto*. Em: SILVA, R. R. da; MONTEIRO, B. M. (org.) **Antologia Crítica: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015. p. 169

No espaço, o caráter substancialista da ideia de extensão se conjuga com a condicionante relacional entre as coisas e seu lugar de aparecimento; a configuração resulta antes de uma condição de simultaneidade que da aparição mediada pela organização sucessiva. Para a ideia de tempo, é a mudança – de ordem – e o aspecto sequencial que essa mudança confere ao mundo das coisas (relação de causa e efeito, por exemplo) que determina seu modo particular de ser.

A hierarquia dos elementos da composição difere em absoluto nestes dois modos de apresentação, condicionadas pela predominância da simultaneidade em uma, e da sequencialidade na outra. A pintura e as artes visuais, como um todo, concentraram-se historicamente na primeira, enquanto a poesia (considerando suas origens miméticas num mundo pré-escrita), assim como a música, enfatizaram a dinâmica sequencial dos sons sobre suas qualidades estáticas.

O *Livro-poema* permite ao leitor reconhecer-se como agente na experiência poética, uma vez e a medida que descobre uma nova palavra a cada virada de página, organiza ele mesmo a duração e a dinâmica daquele processo. Mas ele é ainda um sujeito abstrato, uma mão que conduz a página em sincronia com a posição imperativa dos olhos que veem. O espaço em que a ação transcorre é ainda o espaço gráfico timidamente materializado na superfície da folha e o tempo é ainda o ritmo sequenciado das palavras que, uma a uma, se apresentam à consciência.

Seria preciso, então, declinar desse entendimento conceitualmente determinado, em que espaço e tempo reificados se declaram como categorias em si, para ascender a um entendimento da experiência fundado no sujeito e no corpo.

Assim, Gullar abandonaria o “formalismo do texto” em favor de um “formalismo da experiência”, primeiro ativando o espaço real – um espaço que tem o “corpo integral” como referência –, depois permitindo a transição sem cortes, uma “dobra” pode-se dizer, entre o universo do texto e a consciência do sujeito vivo durante a experiência. O dado da experiência do corpo, que pode ser abrir uma porta ou virar uma página, retorna ao sujeito como um texto reificado em significado/sentido.³⁵⁰

³⁵⁰ Nesse caso, também o uso de um verbo no imperativo condiciona uma temporalidade interna ao leitor, uma vez que o verbo no imperativo pressupõe a dinâmica transicional de uma “voz” que fala a um “ouvido” que escuta. A relação

Abrindo a porta do poema: uma topologia da experiência estética

Em mais de uma ocasião, Ferreira Gullar nos descreve como, ao ver o projeto do *Poema enterrado* no SDJB³⁵¹, um entusiasmado Hélio Oiticica haveria pedido a autorização de Gullar para construí-lo no terreno da casa de seu pai na Gávea Pequena, onde o mesmo pretendia a construção de uma caixa-d'água.

O poema foi construído alguns meses depois, mas impossibilitado de uso devido ao impacto da chuva no dia anterior ao que deveria ser o da inauguração do poema, como nos conta Gullar: “Num belo dia de domingo à tarde – tinha chovido sábado o dia inteiro – Nós fomos... o Estado-Maior do movimento neoconcreto foi inaugura(r) o poema. E chegando lá, quando abrimos a porta do poema, tinha dois palmos d'água e os cubos flutuava(m).”³⁵²

Essa história ilustra de modo exemplar o momento em que realidade e representação se fundem no que deveria ser “o primeiro poema com endereço da literatura brasileira”³⁵³. O desdobramento natural da ideia anunciada pelos poetas neoconcretos, qual seja a de encontrar um novo *habitat* para a palavra, encontrava então seus termos últimos: o poema habita o mundo das coisas e dos homens do mesmo modo que a casa, a rua e o portão de entrada.

Faltava, no entanto, dar uma resposta incisiva ao jogo em disputa sobre os referenciais topológicos que, mesmo na dimensão real da experiência vivida, deveriam se orientar por estruturas de sentido que se organizam a partir de representações funcionais na Linguagem, como a ideia de “dentro” e “fora”, “interior” e “exterior”, “aberto” e “fechado”,

entre o autor ausente e o leitor presente desobriga a palavra de sua expressão recital. O que essa palavra sugere é, então, inteiramente o sujeito que escuta em sua própria experiência íntima.

³⁵¹ Gullar menciona diversas vezes a publicação do projeto do *Poema enterrado* no SDJB em fins de 1959. Não pude encontrar a edição desta publicação, em particular, e é possível que se trate de uma “falsa memória”, reproduzida repetidas vezes por Gullar com a convicção de uma verdade nas décadas que se seguiram e, por isso, nunca submetida ao exame da pesquisa documental. Mas o *Poema enterrado* é mencionado na edição de 27 de fevereiro de 1960, quando da publicação do texto “Não-objeto: poesia”. É, assim, possível que este tenha sido o momento em que Hélio Oiticica tomou conhecimento da ideia do *Poema enterrado*.

³⁵² GULLAR, Ferreira. Trecho transcrito do documentário *O canto e a Fúria*, dirigido por Zelito Viana e lançado em 1996.

³⁵³ *Ibidem*.

que encenam, no espaço real do mundo, uma dicotomia análoga àquela entre conteúdo e forma no espaço de representação da Linguagem.

Quando falamos de conteúdo e forma é impossível não trazermos para estes conceitos uma significação residual da dimensão topológica que a ideia de conteúdo e forma guardam com a Linguagem com a qual os definimos: o conteúdo é aquilo que está “dentro”, e a “forma” aquilo que cerca; um contorno; referência limite da experiência perceptiva de um objeto.

No *Poema enterrado* tal dicotomia é colocada em questão a partir do momento em que o leitor se encontra no interior da obra. Ao testemunhar a forma do cubo a partir de seu interior, o observador se encontra com/em uma superfície contínua. A ele não é dado reconhecer os limites que definem interior e exterior, a não ser que apele a uma consciência relacional que se estende no tempo, quando a passagem – ao entrar pela porta – de um ambiente ao outro lhe permitirá evocar a percepção daquelas margens fronteiriças: um interior no qual ele agora se encontra, cercado por um exterior que, daquele ponto em diante, ele não é mais capaz de enxergar.

Essa mudança de orientação que pretende superar o abismo construído entre Linguagem e experiência, requer uma atenção particular; requer, antes de tudo, que o sujeito da experiência enfrente, sem medo do caos semântico em que essa experiência se instale, a dificuldade de organizar o significado a partir dos modelos de organização outros que não aquele que a Linguagem tradicional lhe empresta. Ora, esse momento de instabilidade semântica que se sugere não é nada muito distinto daquilo que no pensamento ocidental desde muito se tentou circunscrever sob a designação de experiência estética.

A experiência estética, que parece ser o objeto de especulação de Gullar em sua *Teoria do não-objeto*, aparece no campo literário muitas vezes como uma circunstância indeterminada; um ruído, se o sujeito que lê não puder superar as contradições impostas pela separação arbitrária entre uma lógica inerente à própria Linguagem e a natureza estética da experiência que o poema deflagra. Não é nova a ideia de dois mundos separados por uma dimensão limítrofe, a partir de cujo atravessamento seria possível o resgate de uma identidade capaz de integrar distintas disposições psicológicas em simetria na unidade de um mesmo sujeito; por exemplo, as noções de consciente e

subconsciente, ou mesmo a analogia do sonho como uma segunda realidade, que frequentemente tem sido requisitada como imagem figurativa das especificidades anímicas da própria experiência estética:

Baudelaire's theory of aesthetic experience anticipates what is common to Freud's and Proust's aesthetics: the sharpened perception of the new or the surprising representation of another world are not enough. What is required as an additional and concurrent element is the opening of the door to the rediscovery of buried experience, the lost time that has become recoverable. Only this constitutes the entire depth of aesthetic experience.³⁵⁴

O “abrir da porta” usado por Jauss como metáfora, encontra no poema de Gullar seu potencial expressivo como experiência. Uma espécie de metáfora invertida, em que a experiência de abrir a porta e acessar um espaço determinado é ao mesmo tempo literal e literária. O que Gullar requisita da experiência em si, de todo modo, é sua dimensão estética. É a dimensão estética, do mesmo modo, que o leitor de Proust precisará ter em vista quando se deparar com as imagens poéticas do narrador, em que memória, representação e experiência se tentam reconciliar conforme se desdobra a narrativa, uma vez que a experiência é a própria narrativa, esta, pois, derivada da experiência psicológica do sujeito que narra. Isto porque, “só se compreende o papel do corpo na memória se a memória é não a consciência constituinte do passado, mas um esforço para reabrir o tempo a partir das implicações do presente”³⁵⁵, nas palavras do próprio Merleau-Ponty, a quem serviu também a analogia do “abrir” e “reabrir” como um inaugurar-se na experiência do agora. A memória, tal qual o sonho, é o universo que se deve deixar para trás para acordarmos em um mundo de sensações e significados que são o modo de nossa conexão imediata com o presente. Assim como na experiência estética, só podemos acessar a medida do instante “se o corpo, sendo nosso meio permanente de ‘tomar atitudes’ e de fabricar-nos assim pseudopresentes, é o meio de nossa comunicação com o tempo, assim como com o espaço.”³⁵⁶

Por essa razão, a *Teoria do não-objeto* permite uma conciliação temporária entre os campos da arte e da literatura sob a batuta do fenômeno estético, que rende ao modelo interpretativo da Linguagem (em que o sentido se desdobra de um campo presumido de disposições semânticas na estrutura limitada de uma língua particular) operante apenas

³⁵⁴ JAUSS, Hans Robert. **Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982. p. 12

³⁵⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. **A fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999 p. 246

³⁵⁶ Ibidem.

nas funções nas quais é requisitado para produção de sentidos particulares. Aquele ruído que essa linguagem não consegue diferenciar tem agora um novo regime interpretativo, não mais subjugado pelos limites coercitivos dessa linguagem operacional. A experiência psicológica em vista, agora, não é mais a de um narrador abstrato, mas a do próprio leitor que, naquele instante, adentra ao poema.

O poema, assim, oferece-se como um espaço a ser ocupado com uma forma continente particular – não mais o retângulo gráfico da página, mas o cubo recipiente em que o corpo se reconhece (vale lembrar que o repertório em que o *Poema enterrado* se situa é, ainda, largamente marcado pelo vocabulário geométrico, inscrito no próprio DNA do movimento neoconcreto).

A forma cúbica do quarto no *Poema enterrado*, nada obstante, é delineada apenas na dimensão do projeto. Na experiência imediata, o leitor veria apenas um foco de luz acima de si, e a superfície na qual essa luz se deveria projetar, na parte debaixo de seu campo visual. A caracterização geométrica do espaço é, assim, quebrada pela penumbra que esconde as paredes a sua volta, bem como pelo odor floral que se espalha pelo ambiente, como que fabricando a materialidade do espaço vivencial que o leitor, naquele instante, não somente habita – no sentido espacial que o termo evoca –, como também respira. Mas o referencial topológico permanece a disposição a partir da orientação espacial que o corpo organiza como referência e em relação a posição dos objetos em cena: cima, baixo, frente, lado, etc., e para os quais o leitor tem as medidas a partir dos gestos de seu próprio corpo – com suas pernas e braços e mãos e rosto sempre na iminência de um movimento conjunto, organizado e intencional.

Ao encontrar no chão um cubo – forma análoga a do quarto que ora ocupa – o leitor é convidado novamente a questionar a noção de interioridade: Dentro/embaixo do cubo, descobre um outro cubo, e dentro/embaixo deste, um ainda menor. É o gesto do leitor, ao levantar em sequência os cubos ao seu alcance, que fornece a evidência de que aquelas figuras materializadas habitam um mesmo espaço. Topologicamente, nenhum daqueles objetos possui um interior visível, ou deformação que caracterize ruptura limite entre dois pontos da mesma superfície: São, assim, superfícies isotópicas, ou homeomórficas, como é para o cubo a esfera³⁵⁷.

³⁵⁷ Em topologia, há uma analogia frequentemente requisitada, não em função de seu caráter anedótico, mas porque o aparente absurdo a que se reporta parece convenientemente didático para referenciar a diferença entre o

A superfície do cubo menor, obturado em uma forma que é, geometricamente, a reprodução em menor escala do espaço ao seu redor, no entanto, apenas pode representá-lo na simetria inversa de sua materialidade: Enquanto o cubo pequeno é visto de fora, o quarto cúbico no qual o leitor se encontra apenas existe quando visto por dentro – ainda que a visibilidade esteja ali limitada pela escassa iluminação –, uma vez que sua construção na forma de um recipiente subterrâneo exclui do projeto sua dimensão arquitetônica exterior visível – dizer que o poema está enterrado significa dizer que não é possível acessá-lo a não ser a partir de seu interior.

Na parte debaixo do pequeno cubo, a palavra rejuvenesça é ao mesmo tempo evidência material da língua³⁵⁸(exterioridade) e centelha incendiária de um universo de reflexão que acontece já na consciência (interioridade). Embaixo do cubo, um pequeno espelho repousa como a dobradura que permite ao leitor acessar uma imagem sua, de fora para dentro³⁵⁹. A exemplo da superfície unidimensional da *Fita de Möbius*³⁶⁰, a consciência

instrumental matemático da topologia e o da linguagem tradicional para descrever o mundo, qual seja a ideia de que, para a topologia, uma rosquinha (ou *donut*) não difere em essência de uma caneca, uma vez que ambos se definem pela presença de uma única “interrupção” topológica na superfície, de outro modo contínua, do objeto. Apenas um “buraco”, ainda que a deformação relativa da superfície da caneca possa nos sugerir um objeto com múltiplas intervenções relacionais entre dentro e fora. Por isso, os cubos vazados do *Poema enterrado* seriam topologicamente homeomórficos a um cubo sólido ou a uma esfera, sem cortes que intorrompessem a continuidade da superfície, objetos topológicos com *característica de Euler* referente a 2.

³⁵⁸ A língua representa a dimensão social do fato linguístico, ou seja, o condicionante formativo do sujeito, sua inscrição necessária em um universo cultural de algum modo anterior a ele.

³⁵⁹ Minha atenção, aqui, dirige-se imediatamente a ideia de um primeiro estágio na formação do sujeito, que passaria pela internalização de uma imagem exterior, no desenvolvimento da criança, conforme prefigurado pela teoria do “estágio do espelho”: *What is the mirror stage? It is the moment at which the infant recognises his own image, but it is far from being purely and simply the connoting of this one phenomenon in child development. It encompasses everything that the child learns from being captivated by his own image, and precisely everything of the distance that lies between his inner tensions and those that are brought out in this relation to his identification with the image. This is still something that has served as a theme, as a central point, in the foregrounding of this subject-object relation as, so to speak, the phenomenal scale to which may be referred, in a valid and satisfactory manner, what had hitherto been presented in terms that were not only pluralist but strictly speaking conflictive.* – As implicações desse princípio, em todo caso, não se limitam ao confronto de identidades entre o Eu e o Outro no desenvolvimento infantil, como também dizem respeito a possibilidade de uma nova abordagem para o desenvolvimento do sujeito, uma em que se admite um papel mais decisivo ao subconsciente (ou inconsciente): *Until then, the subject's development had always been introduced in a way that was seen retroactively, as a reconstruction, based on a central experience, that of the conflictive tension between conscious and unconscious. This conflictive tension is created by the fundamental fact that what is sought by the drive tendency is obscure, that what is consciously acknowledged therein is first and foremost a misrecognition, and that it is not along the path of consciousness that the subject recognises himself. There is something else, and there is a beyond-zone. By the same stroke, this beyond-zone thereby poses the question of its structure, its origin and its meaning, in being fundamentally misrecognised by the subject, beyond the reach of his cognisance.* Ver LACAN, Jacques. **The object relation: The seminar of Jacques Lacan book IV.** Cambridge: Polity Press, 2020. pp. 9-10

³⁶⁰ “[...] um significante não é o mesmo quando faz parte da cadeia do discurso consciente ou da cadeia inconsciente, na realidade, as relações que ele entretém com os outros significantes vizinhos não são idênticas. É a ocasião para Lacan imputar a dupla inscrição à topologia da faixa de Moebius; essa faixa, como se sabe, compreende uma única

(consciência de si e no interior da linguagem) é uma resposta unificadora ao problema das dicotomias em questão (Figura-fundo, conteúdo-forma, etc.).

O próprio Saussure teria usado a metáfora da língua como um folha de papel, na qual “o pensamento está no anverso, e o som, no verso”³⁶¹. Ainda que sua linguística descrevesse uma estrutura que existe de algum modo fora do sujeito, ou ao menos em uma subjetividade que é antes de tudo coletiva, o problema em vista é aquele mesmo da emergência de um significado –, essa instância metafísica que surge com a própria consciência – a partir da materialidade bruta de um significante sonoro-auditivo.

Essa passagem sem interrupções da forma ao conteúdo, em que espaço representado na consciência e espaço de representação se encontram, está condicionada pelo que Gullar parece entender como um isomorfismo prévio entre a Linguagem e o mundo. A distância que separa a experiência vivida da experiência deflagrada pela Linguagem é determinada pela sua relação analógica. A Linguagem como modo de representação é entendida algo como uma metáfora do real. Ao contrário, no *Poema enterrado* a metáfora se materializa em contingência da experiência total. A relação entre a língua e a vida não é mais uma relação de analogia, mas de homologia:

Nesse sentido, não há exagero em dizer-se que a experiência neoconcreta ultrapassa os limites da arte pictórica por transformar o seu suporte em objeto de uma ação real (não metafórica, como o ato de pintar), em que não cabe uma alusão literária ou simbólica: a ação real não cria uma metáfora, um espaço imaginário, cria um objeto que nada significa mas que tampouco é um ser do mundo natural; cria um não-objeto, um ser do mundo cultural que, por nada representar, é sua própria representação e, portanto, apenas significação.³⁶²

A transição entre um universo e outro é metaforizada no esquema conceitual do “dentro” e do “fora” pela ideia do movimento de acesso, representado no esquema de leitura tradicional pelo virar de página do livro. O abrir de porta, no entanto, oferece ao esquema uma nova interpretação, já que requisita do corpo uma atitude completamente diversa, mais integrativa, onde a mão aparece mais como uma extensão do corpo do que como um artifício técnico que deveria ser apartado da experiência de leitura pela diegese³⁶³

borda, e sua face direita tem continuidade como a face do avesso. DORMAN, Marc. **Ensaio sobre a topologia Lacaniana**. Porto Alegre: Artes médicas, 1995. p. 31

³⁶¹ Ibid. p.21

³⁶² GULLAR, Ferreira. **Experiência Neoconcreta: momento limite da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 58

³⁶³ A própria noção de ficção e o modo como ela impõe ao objeto de leitura uma norma de funcionamento em referência a experiência psicológica do leitor é um elemento estruturador da forma simbólica do campo literário, diferentemente, por exemplo, das formas simbólicas da religião ou do mito.

própria do funcionamento do texto literário.

Na medida em que o virar de página ganha densidade semântica enquanto “gesto material” – e, ainda assim, inscrito na ordem dos acontecimentos linguísticos (contexto) em que se inscreve o ato de leitura – ele (o gesto) é facilmente transportável para uma instância naturalizada do corpo na sua relação com o real. Afinal, pode-se dizer que não há uma diferença de natureza entre o gesto material e a palavra ela mesma, já que também a fala pode ser entendida como um ato expressivo do corpo:

Reporto-me à palavra assim como minha mão se dirige para o lugar de meu corpo picado por um inseto; a palavra é um certo lugar de meu mundo linguístico, ela faz parte de meu equipamento, só tenho um meio de representá-la para mim, é pronunciar-la, assim como o artista só tem um meio de representar-se a obra na qual trabalha: é preciso que ele a faça.³⁶⁴

De modo análogo (talvez, o termo mais correto aqui seja “homólogo”), o gesto de abrir a porta se constitui em movimento tal em que uma superfície material articulada em duas das três dimensões do espaço funciona como uma página de livro, e é também o gesto inicial pelo qual um usuário ganha acesso ao espaço (arquitetônico) da sala, do mesmo modo como o leitor ganha acesso ao universo psicológico – ou estético – da linguagem do poema a partir do espaço gráfico do livro pelo virar de página.

A aproximação entre a ideia de espaço arquitetônico e o universo semântico da linguagem não é, em todo caso, arbitrária. O processo de significação é a parte fundamental do existir no mundo: enquanto a escrita historicamente teve como modo de produção de significado uma segunda existência ou uma existência representada, o que Gullar parece pretender com seu *não-objeto verbal* é o retorno a um modelo de apresentação em que o existir no mundo poderia ser interpretado, quem sabe, como uma “primeira escrita”.

A arte, afinal, é um espelho para a vida, não porque ela a reflete, representa ou imita, mas porque ela oferece um caminho inverso – em simetria – para a consciência, no qual o indivíduo é capaz de extrair sentido dos próprios gestos, ou seja, ele é ao mesmo tempo a origem e o destino da experiência. O que temos com a experiência estética, de todo modo, quando subtraímos dela a ficção em que está inscrita toda ordenação utilitária da

³⁶⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 246

vida, de nossa relação com as “coisas ordinárias”, é a existência absurda do objeto com relação ao nosso corpo, espaço, tempo e movimento.

Considero oportuno, então, o resgate de uma passagem do romance *La nausée*, de Sartre, na qual o protagonista se descobre subitamente desprovido dos referenciais de sentido tradicionais, providos pela Linguagem, para lidar, no instante do seu acontecimento, com a experiência de girar uma maçaneta e abrir uma porta:

Dans mes mains, par exemple, il y a quelque chose de neuf, une certaine façon de prendre ma pipe ou ma fourchette. Ou bien c'est la fourchette qui a, maintenant, une certaine façon de se faire prendre, je ne sais pas. Tout à l'heure, comme j'allais entrer dans ma chambre, je me suis arrêté net, parce que je sentais dans ma main un objet froid qui retenait mon attention par une sorte de personnalité. J'ai ouvert la main, j'ai regardé : je tenais tout simplement le loquet de la porte.³⁶⁵

Quando Gullar nos diz da “existência absurda” do quadro, precisamente “quando nos livramos de sua potência simbolizante”^{366 367}, ele apela a uma disposição muito similar àquela de Roquentin na narrativa sartreana. É, pois, da experiência com um objeto sem nome, que o *não-objeto* nos quer aproximar, mesmo quando o objeto carrega consigo as marcas do processo pelo qual o nome vem a ser na Linguagem – Abrir a porta do *Poema enterrado* pode ser entendido, assim, como uma referência exemplar ao que Husserl denominou redução fenomenológica, assim como foi para Sartre nesta obra em particular.

Mas Gullar não oferece o *não-objeto* como meramente um meio não descritivo para proceder com a redução fenomenológica, ele quer nos mostrar que a arte (e, pela mesma razão, a poesia), em toda sua complexidade, é um lugar-instante privilegiado para uma redução fenomenológica, uma vez que na experiência estética ficam suspensos muitos dos dispositivos estruturantes da lógica que permeia toda a Linguagem (sua forma

³⁶⁵ SARTRE, Jean Paul. *La nausée*. Paris: Gallimard, 1972. pp 17-18

³⁶⁶ GULLAR, Ferreira. *Do quadro e da maçã*. Em: SILVA, R. R. da; MONTEIRO, B. M. (org.) **Antologia Crítica: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015. p. 105

³⁶⁷ Em *Diálogo sobre o não-objeto*, a argumentação do autor sobre essa “presença absurda” do objeto sem nome parece tornar-se um pouco mais clara: *Quando nos subtraímos à ordem cultural do mundo, vemos os objetos sem nome – e nos defrontamos com a sua opacidade de coisa. Pode dizer-se que, nessas circunstâncias, o objeto torna-se próximo do que chamo de não-objeto, mas precisamente neste ponto manifesta-se a diferença fundamental entre os dois: sem nome, o objeto torna-se uma presença absurda, opaca, em que a percepção esbarra; sem nome, o objeto é impenetrável, inabordável, clara e insuportavelmente exterior ao sujeito. Não-objeto não possui essa opacidade, e daí o seu nome: o não-objeto é transparente à percepção, no sentido de que se franqueia a ela. E a diferença entre os dois torna-se mais precisa: só pelas conotações que o nome e o uso estabelecem entre o objeto e o mundo do sujeito pode o objeto ser apreendido e assimilado pelo sujeito. É, pois, o objeto um ser híbrido, composto de nome e coisa, como duas camadas superpostas das quais uma apenas se rende ao homem – o nome. O não-objeto, pelo contrário, uno, íntegro, franco. A relação que mantém com o sujeito dispensa intermediário. Ele possui uma significação também, mas essa significação é imanente à sua própria forma, que é pura significação.* GULLAR, Ferreira. *Diálogo sobre o não-objeto*. Em: SILVA, R. R. da; MONTEIRO, B. M. (org.) **Antologia Crítica: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015. p. 169

simbólica, por assim dizer) e, portanto, de alguma forma também da nossa apreensão e representações de mundo. Porque a poesia, como a arte, melhor que qualquer outra atividade da vida cotidiana, tem o potencial de sujeitar-nos a uma ordem de instabilidade que tem o corpo como origem e como medida, “não apenas a experiência intelectual da desordem, mas também a experiência vital da vertigem e da náusea, que são a consciência e o horror de nossa contingência.”³⁶⁸

O *Poema enterrado*, entendido ora como poema ora como *Instalação*, encerra uma falsa dicotomia entre arte e literatura, partindo de uma separação artificial, quem sabe, análoga àquela entre arte e vida. A arte, entendida como uma extensão irremediável da existência, é o lugar em que o sujeito – fora dos condicionamentos autoritários da vida prática – reconhece-se enquanto sujeito consciente de seu existir no mundo através de um corpo no qual sensações e pensamentos se fundem em sua própria origem. “A arte existe”, afinal, “porque a vida não é suficiente”.

³⁶⁸ *E essa adesão cega ao mundo, esse prejuízo em favor do ser não intervém apenas no começo de minha vida. É ele que dá seu sentido a toda percepção ulterior do espaço, ele é recomçado a cada momento. O espaço e, em geral, a percepção indicam no interior do sujeito o fato de seu nascimento. A contribuição perpétua de sua corporeidade, uma comunicação com o mundo mais velha que o pensamento. Eis porque eles obstruem a consciência e são opacos para reflexão. A labilidade dos níveis acarreta não apenas a experiência intelectual da desordem, mas também a experiência vital da vertigem e da náusea, que são a consciência e o horror de nossa contingência.* MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 342

Referências Bibliográficas

- ALLEY, Ronald. 'Kurt Schwitters in England', *The Painter and Sculptor*, vol. 1, no 3, 1958.
- ALVAREZ, Mariola V. *The anti-dictionary: Ferreira Gullar's non-object poems*. Em: <https://nonsite.org/the-anti-dictionary-ferreira-gullars-non-object-poems/>
- ASBURY, Michael. *Neoconcretism and Minimalism: on Ferreira Gullar's theory of the non-object*. Em: **Cosmopolitan Modernisms**. InIVA / MIT, 2005. pp. 168-189.
- BATCHELOR, David. **Minimalism**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- BELTING; Hans. **O Fim da História da Arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BILL, Max. *The Mathematical Approach in Contemporary Art*. Em: **Max Bill: Catalogue**. WOOD, James N. Los Angeles County Museum of Art, San Francisco Museum of Art Buffalo Fine Arts Academy, 1974.
- BISHOP, Claire: **Installation Art**. London: Tate Publishing, 2005.
- BLUNT, Anthony. **Teoria artística na Itália 1450-1600**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- BOLLIGER, Hans. 'Some biographical notes on Kurt Schwitters', in London 1963.
- BORGES; Jorge Luis. **Siete Noches**. Cidade do México: Editorial Meló, 1980.
- BOSI, Alfredo. *Roteiro do poeta Ferreira Gullar*. Em: **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, p. 171-186.
- BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.
- CALABRESE, Omar. **A Linguagem da Arte**. Porto Alegre: Editora Globo, 1986.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta – textos críticos e manifestos 1950-1960. 2. ed.** São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- CAMPOS, Haroldo de. *Kurt Schwitters ou O Júbilo do Objeto*. Em: **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad**. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 2001.
- CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e Subdesenvolvimento*. Em: **América Latina en su Literatura**. México, 1972.
- CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o homem**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- . **Filosofia de las formas simbólicas I**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- . **Linguagem e Mito**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

- . **A Filosofia da Formas Simbólica vl.1.** São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- . **A Filosofia da Formas Simbólica vl.2.** São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- . **A Filosofia da Formas Simbólica vl.3.** São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- DORMAN, Marc. **Ensaio sobre a topologia Lacaniana.** Porto Alegre: Artes médicas, 1995.
- FENOLLOSA, Ernst. *Os Caracteres da Escrita Chinesa como Instrumento para Poesia.* Em: CAMPOS, Haroldo (org.). **Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem.** Sao Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de Sao Paulo, 1977.
- FISCHER, Ernst. **A Necessidade da Arte: uma interpretação marxista.** São Paulo: Zahar, 1966.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. p. 24
- FRIED, Michael. **Art and Objecthood: essays and reviews.** London/ Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
- GJESDAL, Kristin. *Sculpture, Embodiement and History: Reassessing Hegel and Winckelmann.* Em: **Philosophy of Sculpture: Historical Problems, Contemporary Approaches.** Abingdon: Routledge, 2020.
- GREENBERG, Clement. **Arte e Cultura: ensaios críticos.** São Paulo: Atica, 2001.
- GUINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas, Sinais: Morfologia e História.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e Subdesenvolvimento.** Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1969.
- . **Cultura posta em questão. 1ª ed.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965
- . **Etapas da Arte Contemporânea.** Rio de Janeiro: Revan, 1999.
- . **Sobre Arte, Sobre Poesia: uma luz do chão.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- . **Autobiografia poética e outros textos.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- . **Experiência Neoconcreta: momento limite da arte.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- . **Melhores poemas.** São Paulo: Editora Global, 2004.
- . **Poema Sujo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- HAFTMANN, Werner. *Painting in the Twentieth Century, vol. I, 2nd English edition,* Lund Humphries, London 1965.

- HAMMERMEISTER, Kai. **The German Aesthetic Tradition**. New York: Cambridge University Press, 2002.
- HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte tomos I e II**. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- HUSSERL, Edmund. **Ideias para uma Fenomenologia Pura e para uma Filosofia Fenomenológica, introdução geral à fenomenologia pura**. Aparecida, SP: Ideias e Letras, 2006.
- ISER, Wolfgang. **The range of interpretation**. New York: Columbia University Press, 2000
- SZONDI, Peter. **Introduction to Literary Hermeneutics**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- JAKOBSON, Roman. *Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia*. Em: **Linguagem e Comunicação**. São Paulo: Editor Cultrix, 2007.
- JAUSS, Hans Robert. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- KALYVA, Eve. **Image and Text in Conceptual Art: Critical Operations in Context**. Cham, Switzerland: Palgrave Mcmilian, 2016.
- KESSEL, Carlos. *Estilo, discurso, poder: arquitetura neocolonial no Brasil*. Em: *Revista de história social*, nº 06. 1999, p. 65-94.
- LACAN, Jacques. **The object relation: The seminar of Jacques Lacan book IV**. Cambridge: Polity Press, 2020.
- LANGER, Susanne K. **Filosofia em nova chave**. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- **Problems of Art: ten philosophical lectures**. New York: Scribner, 1957.
- **Sentimento e Forma**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- LESSING, G. E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998.
- LIMA, Sueli de. **Experiência crítica – textos selecionados: Ronaldo Brito**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- MARX, Karl. *Carta a F. Lasalle*. Em: **Seleção de escritos sobre a literatura e a arte**. Lisboa: A Comuna, 1976:
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Estrutura do Comportamento**. Belo Horizonte: Interlivros, 1975.
- **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

- . **O visível e o invisível.** São Paulo: Perspectiva, 2005.
- NORTH; John Harry. **Winckelmann`s “Philosophy of Art”: A Prelude to German Classicism.** Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2012.
- OITICICA, Hélio. *Sobre o projeto cães de caça.* Em: fichário de 28 de agosto de 1961.
- ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira.** São Paulo: Brasiliense, 1999.
- RIBEIRO, Darcy. **O Processo civilizatório.** São Paulo: Companhia das Letras; Publifolha, 2000.
- . **As Américas e a Civilização.** Petrópolis: Vozes, 1977.
- . **O Dilema da América Latina.** Petrópolis: Vozes, 1978.
- . **Teoria do Brasil.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.
- SILVA, Renato Rodrigues da; MONTEIRO, Bruno Melo. (org.) **Antologia Crítica: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil.** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015.
- SILVA, Renato Rodrigues da. *O não-objeto de Ferreira Gullar, ou como a Poesia Neoconcreta uniu-se ao mundo.* Em: Prometeus: Filosofia em Revista, v. 7, p. 1, 2014.
- . *Neoconcretismo em Foco: Revisionismo e Arte Contemporânea Internacional.* Em: Polêmica, v. 13, p. 1, 2014.
- . *O Concretismo e o Neoconcretismo no Brasil: elementos para Reflexão Crítica.* Em: ARTECAPITAL, v. 5, p. 1-3, 2015.
- . **The institutional debate : a comparative study between neoconcretism and minimalism.** Austin: The University of Texas at Austin, 2001.
- PEDROSA, Mario. **Arte Forma e Personalidade.** São Paulo: Kairós, 1979.
- READ, Herbert. **A Arte de agora, agora.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- REISS, Julie H. **From margin to center: The spaces of Installation Art.** Cambridge: MIT Press, 1999.
- RICOEUR, Paul. **The rule of metaphor: the creation of meaning in language.** London and New York: Routledge Classics, 2003.
- ROMERO, Silvio. **História da Literatura Brasileira.** Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1888.
- SCHWARZ, Roberto. *As idéias for a do lugar.* Em: **Ao vencedor as batatas.** São Paulo: Editora 34, 2000.
- SZONDI, Peter. **Introduction to Literary Hermeneutics.** Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- TRABA, Marta. *La Cultura de la resistencia.* Em: Revista de Estudios Sociales No. 34. Dezembro de 2009.
- VAN DOESBURG, Theo. *Art Concret (1930).* (trans. by Stephen Bann). Em: BANN,

- Stephan (ed.). **The Tradition of Constructivism**. London: Thames and Hudson, 1974.
- VORDEMBERGE-GILDEWART, Friedrich. 'Kurt Schwitters 1887-1948', in Dietrich Helms (ed.), Friedrich Vordemberge-Gildewart, *Schriften und Vorträge*, Erker-Verlag, St Gallen 1976.
- WEBSTER, Gwendolen. Kurt Schwitters` Merzbau. Tese (Doutorado em História da Arte). Open University, Milton Keynes. 2007. pp 107-120
- WEDEWER, Rolf. **Räume und environments**. Köln/ Opladen: Westdeutscher Verlag, 1969.
- WINCKELMANN, Johann Joachim. Gedanken von mündlichen Vortrag der neueren allgemeinen Geschichte. Em: CARL, Justi. (org.) **Winckelmann, sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen: mit Skizzen zur Kunst und Gelehrten-geschichte des 18. Jahrhunderts (Band 1): Winckelmann in Deutschland**. Leipzig, 1866.
- WINCKELMANN, Johann Joachim. **Geschichte der Kunst des Altertums**. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1964.
- <https://www.projekt-gutenberg.org/winckelm/kunstalt/chap001.html>

Artigos em periódicos

- BANDEIRA; Manuel. *Volpi*. Em: **Jornal do Brasil** de 26 de junho de 1957.
- BASTOS, Oliveira. *A poesia concreta e o problema da comunicação*. Em: **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil** de 15 de setembro de 1957.
- BASTOS, Oliveira. *Por uma Poesia Concreta I*. Em: **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil** de 17 de fevereiro de 1957.
- BASTOS, Oliveira. *Por uma Poesia Concreta II*. Em: **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil** de 24 de fevereiro de 1957.
- BASTOS, Oliveira. *Por uma poesia concreta III*. Em: **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil** de 3 de março de 1957.
- BASTOS, Oliveira. *Por uma poesia concreta IV*. Em: **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil** de 24 de março de 1957.
- BASTOS, Oliveira. *Poesia concreta, palavras e idéias cruzadas*. Em: **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil** de 21 de abril de 1957.
- BASTOS, Oliveira. *Poesia concreta, palavras e idéias cruzadas II*. Em: **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil** de 28 de abril de 1957.
- BENTO, Antonio. *Concretismo e Arte de Vanguarda*. Em: **Diário carioca** de 17 fevereiro

de 1957

BENTO, Antonio. *O fim da festa concretista*. Em: **Diário carioca** de 22 de fevereiro de 1957.

BENTO, Antonio. *Nota sobre o Tachismo*. Em: **Diário Carioca** de 15 de setembro de 1957.

CAMPOS, Augusto de. *Poesia concreta e palavras cruzadas I*. Em: **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil** de 14 de abril de 1957.

CAMPOS, Haroldo de. *Evolução das formas da poesia concreta*. Em: **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil** em 13 de janeiro de 1957.

CORDEIRO, Waldemar. *Teoria e prática do concretismo carioca*. Em: **a.d. - arquitetura e decoração no. 22**. São Paulo, março/abril de 1957.

FAUSTINO, Mário. *Poesia concreta e o momento poético brasileiro*. Em: **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil** de 10 de fevereiro de 1957.

GULLAR, Ferreira. *Volpi: pintor popular mas não muito*. Em: **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil** de 30 de junho de 1957.

GULLAR, Ferreira. *Não-objeto: poesia*. Em: **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil** de 27 de fevereiro de 1960.

GULLAR, Ferreira. *Poesia Palavra viva*. Em: **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil** de 23 de fevereiro de 1958.

GULLAR, Ferreira. *O Poema Concreto*. Em: **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil** em 17 de março de 1957.

PEDROSA, Mário. *Paulistas e cariocas*. Em: **Jornal do Brasil** (Primeiro caderno, p.8) de 19 fevereiro de 1957.

PEDROSA, Mário. *Introdução a Volpi*. Em: **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil** de 2 de junho de 1957.

PEDROSA, Mario. *A arte concreta ou a ausência de íconos*. Em: **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil** de 24 de fevereiro de 1957.

PIGNATARI, Décio. *Décio depõe: A exposição de Arte Concreta e Volpi*. Em: **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil** de 13 de janeiro de 1957.

Entrevistas e outros

- GULLAR, Ferreira. Em: Entrevista a Samuel Titan Jr. na FLIP de 2010.
<http://g1.globo.com/pop-arte/flip/noticia/2010/08/arte-existe-porque-vida-nao-basta-diz-ferreira-gullar.html>
- GULLAR, Ferreira. Em: Palestra em Pinda em 16 de novembro de 2010.
www.tribunadonorte.net
- GULLAR, Ferreira. *A implosão da vanguarda*. Em: Entrevista a Manuel da Costa Pinto. (Entrevista publicada na Revista Cult nº 60 da Editora 17). www.revistacult.com.br
- GULLAR, Ferreira. Em: Entrevista com Ferreira Gullar, Cadernos de Literatura Brasileira: Ferreira Gullar, no 6. São Paulo: Instituto Moreira Salles, setembro de 1998.
- GULLAR, Ferreira. Em: O canto e a Fúria (documentário dirigido por Zelito Viana), 1996.
- TROTA, Teresa. *Alfredo Volpi na Berlinda*. Em: Enquete de Teresa Trota no **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil** de 23 de junho de 1957.
- WEISSMANN, Franz. *A Escultura devia nascer do céu* (entrevistado por Ferreira Gullar). Em: **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil** de 28 de julho de 1957.