



# PROMETEUS - FILOSOFIA



MESTRADO EM FILOSOFIA/ UFS - CATEDRA UNESCO/ ARCHA

JANEIRO/ JUNHO DE 2014 - VOLUME 7 - ANO 7 - N. 15

ISSN: 2176-5960

## O NÃO-OBJETO DE FERREIRA GULLAR, OU COMO A POESIA NEOCONCRETA UNIU-SE AO MUNDO

**Renato Rodrigues da Silva**  
Doutor em História em História da Arte pela Universidade do Texas  
Professor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da UFS

**RESUMO:** Ferreira Gullar (1930–) foi fundamental para o desenvolvimento do Neoconcretismo, que foi um movimento de vanguarda que ocorreu no Rio de Janeiro na virada da década de 1950. A participação de Gullar no Neoconcretismo, entretanto, ainda não foi analisada em detalhe. O objetivo desse artigo é conduzir uma análise integrada da sua contribuição ao Neoconcretismo, submetendo sua produção crítica aos desafios de uma pesquisa poética que pretendia superar os meios convencionais para materializar a expressão em sua forma mais pura. Para atingir esse objetivo, examinaremos a Teoria do Não-objeto e a sua poesia experimental.

**PALAVRAS-CHAVE:** Neoconcretismo. Ferreira Gullar. Não-objeto. Poesia experimental.

**ABSTRACT:** Ferreira Gullar (1930–) was fundamental to the development of Neoconcretism, which was an avant-gard movement that took place in Rio de Janeiro at the turn of the 1950s. Gullar's participation in Neoconcretism, however, has not been analyzed in detail. The aim of this paper is to conduct an integrated analysis of his contribution to Neoconcretism by submitting his critical production to the challenges of a poetic research that intended to overcome the conventional means to materialize expression in its purest form. To achieve this goal, we will examine the Theory of the Non-object and his experimental poetry.

**KEYWORDS:** Neoconcretism. Ferreira Gullar. Non-object. Experimental poetry.

**F**erreira Gullar (1930–) foi fundamental para o desenvolvimento do Neoconcretismo, que foi um movimento de vanguarda que ocorreu no Rio de Janeiro na virada da década de 1950<sup>1</sup>. Esse movimento foi um marco na história da arte brasileira do século XX, pois transformou discursos baseados na especificidade do meio em experimentos contemporâneos, cuja radicalidade ainda nos surpreende hoje. Gullar liderou esse movimento através da sua poesia, crítica de arte e curadoria, sendo que os agentes neoconcretos acabaram renovando os meios artísticos tradicionais (pintura, escultura e gravura), combinando-os com poesia, arquitetura, teatro, dança, confecção de livros e desenho gráfico, de modo a promover uma abertura interdisciplinar no campo da arte.

A participação de Gullar no Neoconcretismo, entretanto, ainda não foi analisada em detalhe. Isso é o resultado do conhecimento incipiente dos seus trabalhos, uma vez que a organização acadêmica dos campos de estudos literários e história da arte no Brasil não permite o entendimento da sua concepção interdisciplinar da poesia. 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. O objetivo desse artigo, portanto, é conduzir uma análise integrada da sua contribuição ao Neoconcretismo, submetendo sua produção crítica aos desafios de uma pesquisa que pretendia superar os meios convencionais para materializar a expressão em sua forma mais pura. Para atingir esse objetivo, examinaremos a Teoria do Não-objeto e a sua poesia experimental.

### **A Projeção Vanguardista de Gullar**

Durante o Neoconcretismo, a crítica de Gullar foi publicada no *Jornal do Brasil*, que era então o jornal mais influente do país; na verdade, ele trabalhou como editor da seção de artes visuais do “Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*” (SDJB), que foi um encarte

---

<sup>1</sup> Sobre o Neoconcretismo, ver Ronaldo Brito, 1985.

cultural produzido entre 1956 e 1961<sup>2</sup>. No SDJB, ele lançou os manifestos do Neoconcretismo, fez propaganda das suas exposições, divulgou as novas propostas experimentais, polemizou com oponentes, analisou a política do circuito de arte e educou os leitores a respeito da arte de vanguarda<sup>3</sup>. Através das páginas desse encarte, é possível acompanhar o desenvolvimento do seu pensamento crítico: depois de apoiar o Concretismo, Gullar denunciou seus aspectos mais dogmáticos, enfatizando o conteúdo expressivo do trabalho<sup>4</sup>. Em seguida, ele publicou o Manifesto Neoconcreto, organizando um novo movimento, cujos desdobramentos resultaram na formulação da Teoria do Não-objeto, que finalmente superou os limites do conceito de arte. Nesse artigo, eu enfocarei o último momento desse trabalho crítico. Em 1959, Gullar redigiu o “Manifesto Neoconcreto”, especificando as origens construtivistas do movimento, as diferenças críticas entre Concretismo e Neoconcretismo e as bases teóricas da nova arte. Para ele, se a arte concreta foi “levada a uma perigosa exacerbação racionalista”, a nova obra “transcende essas relações mecânicas (que a Gestalt objetiva) e cria para si uma significação tácita (M-Ponty) que emerge nela pela primeira vez”. O Neoconcretismo seguiu os construtivistas – tais como Piet Mondrian e Kasimir Malevitch –, que afirmaram a expressão como qualidade essencial da obra. As ênfases dadas à expressão e ao tempo apontaram o tratamento radical da obra de arte, que foi compreendida como um “organismo vivo”<sup>5</sup>. Apesar do tom engajado, Gullar estava avaliando a arte avançada então produzida no Rio de Janeiro, representando-a de uma maneira que foi considerada fiel pelos seus companheiros, que subscreveram o manifesto e participaram da 1ª Exposição Neoconcreta.

Uma semana antes de lançar o manifesto, o crítico publicou um pequeno artigo no SDJB sobre a pintura de Lygia Clark. Ele escreveu: “Ao contrário, por exemplo, de Baertling, em cujos quadros as formas procuram saltar velozmente para além da moldura, na pintura de Lygia Clark é o espaço que penetra no quadro solicitado pelas formas que a pintura

---

<sup>2</sup> Os artistas Neoconcretos paulatinamente tomaram conta do SDJB. O poeta Reynaldo Jardim trabalhou como editor geral do suplemento e o escultor Amílcar de Castro criou o desenho gráfico construtivista, que revolucionou a imprensa brasileira.

<sup>3</sup> Ver Ferreira Gullar, 1985.

<sup>4</sup> Sobre o Construtivismo brasileiro, ver Aracy Amaral, 1977.

<sup>5</sup> Gullar, “Manifesto Neoconcreto”, SDJB, 21 de março de 1959.

cria. Não há mais conflito: o quadro e o espaço estão num mesmo nível”<sup>6</sup>. Nessa passagem, Gullar está repetindo o argumento primeiramente desenvolvido no ensaio “Lygia Clark: uma Experiência Radical” – escrito por ocasião da participação dessa artista na exposição da Galeria de Arte das Folhas, São Paulo, no final de 1958 –, que foi muito importante para o seu entendimento da arte brasileira de vanguarda, pois considerou uma alternativa pictórica ao Concretismo<sup>7</sup>.

Em ambos os artigos, Gullar analisou os trabalhos de Lygia realizados no final da década de 1950, admirando a autonomia das suas pinturas, que coroavam a pesquisa da “linha orgânica”<sup>8</sup>. Para ele, as séries *Planos em Superfícies Moduladas* (1956–7), *Espaços Modulados* (1958–9) e *Unidades* (1958–9) finalmente atingiram o estágio de presença total ou imanência, significando que a declaração da bi-dimensionalidade da pintura trazia e afirmava o próprio espaço. De fato, ele estava arrebatado pelas suas descobertas, tratando-se de um sentimento que permaneceu durante todo o período neoconcreto. Na passagem acima, porém, Gullar comparou os trabalhos de Lygia e Baertling, cujas formas agudas ultrapassam a moldura, interessando-se na investigação dos limites institucionais da pintura.

Mesmo recebida negativamente, a inventividade de Baertling impressionou Gullar. Num encontro do grupo neoconcreto na casa de Lygia, no final de 1959, ele teve a oportunidade de avaliar essa proposta de novo, estabelecendo o seguinte diálogo com o crítico Mário Pedrosa:

Chegando lá, [Lygia] 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 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”. “Mas o problema,”

<sup>6</sup> Gullar, “Lygia Clark”, SDJB, 14 de março de 1959. Olle Baertling (1911-81) foi um pintor sueco que participou do movimento internacional de arte concreta, mostrando o seu trabalho na V Bienal de São Paulo, em 1959.

<sup>7</sup> Ver Gullar, “Lygia Clark: uma Experiência Radical”, SDJB, 21 de março de 1959. Além da artista, Lothar Charoux e Franz Weissmann também participaram dessa exposição, revelando o caráter transitório do evento.

<sup>8</sup> Para Lygia, a linha orgânica tinha simultaneamente características visuais e materiais (ou espaciais). Através desse conceito, a artista questionou a teoria da visão pura pela primeira vez, praticamente superando o Concretismo. Ver Lygia Clark, 1997, p. 71-3.

argumentei, “é que isso é um objeto-não; não é mais uma obra dentro das categorias individuais, mas continua a ser objeto”<sup>9</sup>.

Infelizmente, o trabalho de Lygia nunca foi identificado; mas ele é contemporâneo aos *Contra-Relevos* e *Casulos* (ambos de 1959), cujas formas também avançam sobre o espaço real. De qualquer maneira, esse trabalho destravou a imaginação de Gullar, permitindo-lhe ver além das categorias artísticas. Numa fórmula que ficaria famosa num contexto diferente – “não é pintura, não é escultura; é um objeto”<sup>10</sup> –, ele deu um passo decisivo na sua investigação conceitual.

Logo depois, Gullar formulou a “Teoria do Não-objeto”. O momento estava amadurecido para esse desdobramento teórico, pois o Neoconcretismo estava ganhando força no final de 1959. De fato, a 1a. Exposição Neoconcreta tinha sido remontada em Salvador, Bahia, e vários artistas novos foram incorporados à mostra<sup>11</sup>. Sua intenção era escrever o segundo manifesto do movimento, mas esse texto finalmente tornou-se uma declaração pessoal e provocadora a respeito das possibilidades de expressão depois da exaustão das categorias convencionais. Enquanto os objetos que nos cercam são definidos pelos seus nomes e funções sociais, o artista neoconcreto deveria criar o não-objeto, que rejeitaria a funcionalidade para referir-se apenas à si mesmo: “O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto. Uma pura aparência”<sup>12</sup>.

A Teoria do Não-objeto apresentou a história da arte de vanguarda. Depois de mencionar a dissolução do objeto no Impressionismo, Gullar analisou as práticas destrutivas do Cubismo e de Mondrian, que foi enfatizado: “se Mondrian vivesse mais alguns anos talvez voltasse à tela em branco donde partira. Ou partisse dela para a construção no espaço, como o

---

<sup>9</sup> Gullar, 1998, p. 36.

<sup>10</sup> O escultor Donald Judd definiu os trabalhos Minimalistas similarmente: “Half or more of the best new work in the last few years has neither been painting nor sculpture”. Judd, 2000, p. 207. Sobre uma comparação entre os dois movimentos, ver Renato Rodrigues da Silva, 2001. Ver também Michael Asbury, 2005, p. 174-89.

<sup>11</sup> Ver Gullar, “Exposição Neoconcreta na Bahia”, SDJB, 31 de outubro de 1959. Nesse artigo, Gullar também descreveu o novo experimento de Lygia. Tal fato sugere que o encontro na casa da artista aconteceu em setembro ou outubro daquele ano.

<sup>12</sup> Gullar, “Teoria do Não-objeto”, SDJB, 19 de dezembro de 1959.

fez Malevitch, ao cabo de experiência paralela”. Nesse momento da história, apareceram duas tendências divergentes: enquanto Duchamp e os surrealistas propuseram o ready-made, que era mais baseado na significação social do objeto do que nas suas qualidades formais, os construtivistas russos e seus seguidores (Vontongerloo e Moholy Nagy) rejeitaram todas as convenções artísticas para lidar com o espaço diretamente<sup>13</sup>. Então, o crítico mencionou Lygia Clark e Amílcar de Castro – e, portanto, o Neoconcretismo – como exemplos recentes dessa prática.

A narrativa vanguardista de Gullar baseou-se na projeção do conceito de não-objeto sobre a arte do passado, de forma semelhante aquilo que Clement Greenberg fizera com a noção de “flatness” em relação ao Cubismo e à arte européia, dez anos antes<sup>14</sup>. Ambos os críticos defenderam a autonomia do objeto; em oposição ao segundo, entretanto, Gullar acreditava que o artista somente engendraria uma obra totalmente não-representacional (i.e., abstrata), que fundaria seu próprio espaço, depois de superar a pintura e a escultura. Assim, ele declarou que o não-objeto suprimiu a moldura e a base, mencionando a noção de “deserto” em Malevitch como um esforço pioneiro de liberação da cultura. O seu discurso tornou-se inequivocamente projetivo nesse ponto: “Pode-se 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 intenção fundamental do seu aparecimento”<sup>15</sup>. Assim, o que começara como uma interpretação do experimento de Lygia tornou-se um requerimento estético.

O conteúdo da projeção vanguardista de Gullar será definido no final desse artigo. Agora, sublinhamos apenas que a Teoria do Não-objeto inaugurou uma nova fase do Neoconcretismo. A publicação desse texto no SDJB provocou um debate crítico que durou anos. Superando a controvérsia sobre as diferenças entre Concretismo e Neoconcretismo, os participantes do último movimento discutiram as características do não-objeto, que parecia sugerir interpretações contraditórias. Com efeito, a formulação de Gullar revelou algumas

---

<sup>13</sup> Idem. Eu estou simplificando o argumento de Gullar em proveito da clareza. Na verdade, ele sugeriu outras conexões históricas, especificamente mencionando o Cubismo Sintético – devido ao uso de materiais reais – como origem do Tachismo.

<sup>14</sup> Nesse artigo, a palavra “projeção” significa o “mecanismo pelo qual o ser humano atribui a outra pessoa [ou coisa] seus próprios sentimentos e motivações”. Aurélio Buarque de Holanda, *Dicionário do Aurélio Online* (<[www.dicionariodoaurelio.com/Projecao.html](http://www.dicionariodoaurelio.com/Projecao.html)>, consultado em 26 de setembro de 2013).

<sup>15</sup> Gullar, “Teoria do Não-objeto”.

complicações teóricas. Enquanto os artistas aceitaram o não-objeto mais facilmente, os poetas mostraram divergências na maneira de entender o conceito<sup>16</sup>. Isto é compreensível, pois as qualidades abstratas do experimento visual não são facilmente associadas ao caráter representacional da palavra.

Com o objetivo de solucionar os problemas levantados pelo não-objeto, Gullar publicou dois artigos no SDJB: no primeiro, ele analisou sua nova poesia; no segundo, desenvolveu alguns aspectos conceituais que não considerara antes. Assim, ele escreveu o segundo capítulo da sua teoria, denominando-o “Diálogo sobre o Não-objeto”. Nesse texto, o crítico não somente reafirmou a superação dos meios tradicionais pelo não-objeto, como também enfatizou sua natureza autônoma, auto-reflexiva. Depois de fazer algumas distinções a respeito do conceito, a perspectiva prévia foi reiterada: “O artista busca, na pintura ou na escultura, a experiência primeira do mundo, mas a própria pintura (ou escultura) já é um mundo conceituado que é preciso superar”<sup>17</sup> – e o verbo “precisar” é um index da projeção vanguardista. Ademais, os últimos parágrafos apresentaram as novidades: o não-objeto verbal e a participação do observador.

Nesse momento, Gullar colocou a seguinte questão: “Há, então, uma fusão de pintura, relevo, escultura e poesia [no não-objeto verbal]?” Sua resposta é surpreendente:

Creio que não. 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<sup>18</sup>.

Essa passagem parece extemporânea, mas devemos considerar que Gullar estava produzindo os *Poemas-Espacias*, que se baseiam na inscrição de palavras em objetos de madeira. Todavia, a questão ainda persiste: se o poeta neoconcreto lida com elementos

<sup>16</sup> Os artistas aceitaram o não-objeto mais facilmente que os poetas, mas também houve algumas polêmicas no campo das artes visuais. Ver Gullar, “Diversificação da Experiência Neoconcreta”, SDJB, 3 de dezembro de 1960.

<sup>17</sup> Gullar, “Diálogo sobre o Não-objeto”, SDJB, 26 de março de 1960.

<sup>18</sup> Idem.

plásticos (planos, formas e movimentos), por que o não-objeto verbal não é uma “fusão” de diferentes meios?

Duas teorias da linguagem fundamentam seu argumento. Na passagem acima, Gullar fez uma referência direta ao “simbolismo geral do corpo”, uma noção que Maurice Merleau-Ponty desenvolveu na *Fenomenologia da Percepção*, apontando o processo sinestésico através do qual os sentidos comunicam ou “simbolizam” seus dados específicos ao sistema unificado do corpo. Para avaliar a proposta do não-objeto verbal, portanto, investigaremos como a recepção das palavras toma parte nesse processo em comparação com a percepção natural. No mesmo parágrafo em que o filósofo define o simbolismo do corpo, ele também analisou a recepção da palavra “calor”. Embora antecipando a experiência sensorial, devemos considerar que “o calor que sinto quando leio a palavra ‘quente’ não é um calor efetivo. Ele é apenas o meu corpo que se prepara para o calor e que desenha, por assim dizer, a sua forma”<sup>19</sup>. Nesse sentido, o filósofo manteve separados a recepção da palavra do percepto – e essa hipótese sugere que o não-objeto não poderia apagar suas características inerentes. De fato, Gullar necessariamente não aceitava a definição dada pelo filósofo da palavra como um “objeto cultural”, uma condição que não permitia sua interpenetração com os elementos plásticos ao ponto de produzir um trabalho autônomo.

Outrossim, o conceito de não-objeto verbal apoiou-se em outra fonte teórica. Com efeito, as noções de “representação” e “apresentação” – junto à menção de elementos abstratos como pertencentes diretamente à realidade – não vem de Merleau-Ponty. Enquanto ele era fundamental para a recepção do trabalho, as diferenças entre as formas visuais e lingüísticas foram tomadas do livro *Filosofia em Uma Chave Nova* da filósofa americana Susanne K. Langer – um livro que influenciou bastante os participantes do Neoconcretismo. Ela declarou que a linguagem ou discurso era composto de símbolos (palavras) e sintaxe, destoando das formas presentativas: “as formas visuais – linhas, cores, proporções, etc. – são exatamente tão capazes de articulação, i.e. de combinações complexas, como as palavras. Mas as leis que governam esse tipo de articulação são completamente diferentes das leis da sintaxe que

---

<sup>19</sup> Maurice Merleau-Ponty, 1994, p. 317. O filósofo definiu a palavra como um objeto cultural na página 315: “É [meu corpo] que dá sentido não apenas ao objeto natural, mas ainda a objetos culturais como as palavras”.

governam a linguagem”<sup>20</sup>. A despeito disso, Gullar negligenciou o caráter simbólico da palavra, uma vez que o “não-objeto não é uma representação, mas uma apresentação”<sup>21</sup>.

Mesmo influenciado por essas teorias, Gullar não aceitou a separação entre palavra e elemento natural, nem a distinção entre palavra e formas presentacionais. Baseando-se nos *Poemas Espaciais*, seu raciocínio foi o seguinte: se a poesia poderia ser impressa em livros, por que não em outros objetos? Mais especificamente, dado que ele entendia a palavra como um fenômeno natural, uma vez que seu significado emergia juntamente com o dos objetos, por que o experimento verbal não se uniria ao mundo? Para o crítico, portanto, o “novo habitat” da palavra era o real”<sup>22</sup>. Assim, o poeta neoconcreto não podia fazer uma fusão da pintura, relevo, escultura e poesia, pois a interpenetração dessas meios era orgânica: “o não-objeto irrompe de dentro para fora, da não significação para a significação”. De fato, “o que importa não é fazer um poema – nem mesmo um não-objeto – mas revelar o quanto de mundo se deposita na palavra”<sup>23</sup>. Como resultado, sugerimos que as interpretações idiossincráticas de Merleau-Ponty e Langer foram ditadas pela intuição, porquanto os parâmetros da sua poesia sobre-determinaram sua crítica de arte. No Diálogo sobre o Não-objeto, a voz do poeta calou o crítico, indicando que ele estava absorvendo as descobertas de Lygia Clark em termos poéticos – essa foi a origem da sua projeção vanguardista.

Gullar, contudo, não estava interessado na produção de objetos. O poeta entendeu a crise da arte moderna como o resultado de um impasse formal, que somente seria superado por uma expressão pura, desencarnada, algo que paradoxalmente apareceria antes de qualquer formação cultural. Para escapar do impasse, ele enfatizou aquilo que se tornaria outra característica fundamental do Neoconcretismo: “A mera contemplação não basta para revelar o sentido da obra – e o espectador passa da contemplação à ação. Mas o que a sua ação produz é a obra mesma, porque esse uso, previsto na estrutura da obra, é absorvido por ela, revela-a e incorpora-se à sua significação”. Para evitar a transformação do trabalho em produto cultural, Gullar ativou o observador, desvelando as características temporais e participativas do trabalho: “O não-objeto é concebido no tempo: é uma imobilidade aberta a

<sup>20</sup> Susanne K. Langer, 1976, p. 93.

<sup>21</sup> Gullar, “Diálogo sobre o Não-objeto”.

<sup>22</sup> Gullar, “Não-objeto: Poesia”, 27 de fevereiro de 1960. É importante mencionar que o crítico está repetindo o Manifesto Neoconcreto nessa passagem.

<sup>23</sup> Gullar, “Diálogo sobre o Não-objeto”.

uma mobilidade aberta a uma imobilidade aberta. A contemplação conduz à ação que conduz a uma nova contemplação”<sup>24</sup>.

Assim, o não-objeto enfatizou o momento da criação, pois a supra-mencionada expressão não poderia ser transformada em arte, uma vez que essa já se encontrava imersa na cultura. Essas características provocaram um debate sobre os limites do Neoconcretismo que adentrou os anos 1960. Para um jornalista: “há um paradoxo entre o que deve e o que pode ser exprimido. Partir da palavra, ou abandoná-la in totum: procurar um novo meio simbólico-plástico ou reintegrar a palavra na sua função não apenas presente. A Teoria do Não-objeto, embora esteticamente válida, apresenta, assim, na prática, dificuldades ainda insuspeitadas”<sup>25</sup>. A despeito das muitas incertezas, a convergência entre as funções do artista e participante liberou uma tensão criativa que redefiniu o trabalho. Incapaz de consumir o seu (irrealizável) projeto vanguardista, mas estimulado pela sua estética, Gullar acabou implementando uma prática experimentalista<sup>26</sup>, que inaugurou a arte contemporânea no Brasil.

### **Problema da Sintaxe**

Durante o Neoconcretismo, a crítica de Gullar foi influenciada por sua prática poética, que estava passando por uma crise séria. Na realidade, essa foi a segunda crise da sua ainda breve carreira como poeta, tendo apenas vinte e três anos quando publicou o impressionante livro A Luta Corporal (1954), que solapou a integridade do poema, tanto como a morfologia e a sintaxe. Essa atitude desmistificadora pode ser observada, entre outros, no poema *Roçzeiral* (1953), que finalmente esgarçou os limites da linguagem, destruindo a comunicação: “UILÁN/ UILÁN/ lavram z’olhares, flamas!/ CRESPITAM GÂNGLES RÔ

---

<sup>24</sup> Idem.

<sup>25</sup> Wilson José da Silva Souza, “Poesia e Não-objeto”, Diário de Notícias, 25 de dezembro de 1960.

<sup>26</sup> Nesse artigo, o termo experimentalismo foi adaptado de um artigo do próprio poeta: “Diante desse conflito insuperável, não se deve concluir pela falta de sentido da atividade criadora. Antes, devemos tirar daí a lição de que a arte se justifica como atividade crítico-criadora, como elaboração incessante de nossas experiências sensíveis”. Gullar, “O Lugar da Obra”, SDJB, 11 de fevereiro de 1961. O mencionado conflito diz respeito ao fato da obra apresentar uma “significação viva,” muito embora sua “casca histórica” seja depositada nos museus.

MASUAF/ Rhra”<sup>27</sup>. Depois desse livro, compreensivelmente, o poeta pensou que tanto a sua poesia como a sua carreira estavam acabadas.

O final dessa crise poética aconteceu quando Gullar encontrou Augusto de Campos no Rio de Janeiro, em 1955. Depois de lerem A Luta Corporal, de fato, os poetas paulistas tentaram cooptá-lo para o Concretismo. Suas idéias devem tê-lo tranqüilizado, pois a sintaxe foi abandonada e o trabalho ganhou uma organização visual decidida. De qualquer forma, ele não podia concordar com o extremo racionalismo propugnado pelos seus novos colegas, e a resposta veio em *O Formigueiro* (1954-5), que é um poema de cinquenta páginas que cria uma negociação entre discursividade e ênfase visual. Organizado em torno da palavra “formiga” – que foi decomposta em suas letras constitutivas, para serem reordenadas de modo a criar novas palavras e frases que não apresentam sentido lógico –, o poema exhibe os processos de desintegração e reconstrução de significados discursivos de acordo com o posicionamento dos elementos. Assim, Gullar usou uma estratégia quase deconstrutivista, revelando que o gesto de virar as páginas também fazia parte da leitura<sup>28</sup>.

Gullar exibiu cinco páginas de *O Formigueiro* na I Exposição Nacional de Arte Concreta, que foi montada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1956, e posteriormente no Ministério da Educação e Saúde do Rio de Janeiro, em fevereiro de 1957. Essa exposição foi um marco desse movimento no Brasil, alardeando os últimos avanços da nossa arte e poesia de vanguarda. Mas ela também revelou as diferenças do Concretismo produzido no Rio de Janeiro e em São Paulo; para sublinhar essas diferenças, Décio Pignatari declarou que *O Formigueiro* não era um poema concreto. Depois desse momento, o poeta sofreu severas críticas dos participantes do Concretismo, assim como de críticos e escritores já estabelecidos no circuito literário<sup>29</sup>. A ruptura entre os dois grupos finalmente ocorreu em junho de 1957. Então, o editor do SDJB, Reynaldo Jardim, publicou o artigo de Haroldo de Campos, “Da Fenomenologia da Composição à Matemática da Composição”, e o de Gullar

---

<sup>27</sup> Gullar, 2000, p. 55.

<sup>28</sup> Sobre *O Formigueiro*, ver Gullar, 2000, p. 23-4 e 75.

<sup>29</sup> Ver Gullar, “Crítica à Autoridade” e “O Poema Concreto”, SDJB, 3 de março de 1957 e 17 de março de 1957, respectivamente. No primeiro artigo, Gullar respondeu ao comentário negativo sobre o movimento feito pelo crítico Antônio Bento; no segundo, polemizou com Manuel Bandeira sobre as características da poesia concreta.

“Poesia Concreta: Experiência Intuitiva”, na primeira página do encarte<sup>30</sup> – e os leitores puderam entender as divergências em disputa através dos títulos dos textos.

Nos dois anos seguintes, Gullar desenvolveu uma série de trabalhos que foram publicados no livro *Poemas* (1958)<sup>31</sup>. Embora parecendo similar ao Concretismo, eles materializaram uma alternativa ao excessivo foco estrutural. Ele compôs o poema através da experiência fenomenológica da palavra. “Uso a repetição pela repetição, isto é, para desligar a palavra das suas aderências imediatas, para limpá-la, e em seguida – ou simultaneamente – inserir-lhe uma significação precisa, imediata, concreta”<sup>32</sup>. Ao invés de usar uma forma “algébrica” de repetição, portanto, Gullar tentou “desligar a palavra das suas aderências imediatas”. Mas essa é uma maneira indireta, até mesmo disfarçada, de referir-se às suas relações sintáticas, que não foram completamente abandonadas, mas redirecionadas. Na verdade, o poeta estava procurando empregar a palavra de acordo com as suas características intrínsecas – e essa tentativa permitiu-lhe reavaliar a noção de sintaxe.

Logo, Gullar percebeu que a estratégia do poeta concreto de repetir palavras tiradas do dicionário não seria suficiente para construir o poema. Ele ambicionava trabalhar com a “palavra viva,” tornando-se consciente da impossibilidade de separar suas qualidades materiais e semânticas. Entretanto, o poeta teve a perspicácia de notar também que a repetição provocava o “abrandamento da significação em favor dos valores sensoriais das palavras”<sup>33</sup>. Assim, ele criou um procedimento para contrabalançar esse efeito, inserindo aquela “significação precisa” no poema para gerar “conflito” e, em conseqüência, interesse estético. No livro *Poemas*, esse conflito evoluiu entre a exploração das características sonoro-visuais das palavras (através de aliteração, reiteração, ênfase na diagramação dos elementos, etc.), por um lado, e a declaração das suas qualificações, por outro. Essa oposição definiu a forma e o significado do poema, que diferiram daqueles propostos pelo Concretismo.

Nesse livro, Gullar criou a série *Verde Erva* (1958). A versão mais famosa desse poema é a seguinte:

<sup>30</sup> Ver Haroldo de Campos, “Da Fenomenologia da Composição à Matemática da Composição” e Gullar, “Poesia Concreta: Experiência Intuitiva”, SDJB, 23 de junho de 1957. Gullar é o autor desse artigo, que foi co-assinado por Oliveira Bastos e Reynaldo Jardim.

<sup>31</sup> Ver Gullar, “Poemas Concretos/ Neoconcretos”. IN: 2000, p. 95-108.

<sup>32</sup> Gullar, “Poesia Concreta: Palavra Viva”, SDJB, 23 de fevereiro de 1958.

<sup>33</sup> Idem.

verde verde verde  
verde verde verde  
verde verde verde  
verde verde verde erva<sup>34</sup>

O poema consiste numa dúzia de repetições da palavra “verde”, formando um quadrado, além da palavra “erva”, que é colocada fora dessa figura. Para Gullar, “Ele nasceu da evocação da praça central da cidade de Alcântara, no Maranhão, que visitara em 1950, quando quase ninguém morava lá; tive a sensação de que a erva que ocupava toda aquela praça crescia ali para ninguém”<sup>35</sup>. Mas o poema não objetiva a imitação da praça, pois sua proposta não era mimética. Embora baseado na memória, o poeta referia-se à persistência de uma experiência sensorial, de modo a explorar suas conexões.

Assim, ele inverteu a proposição lingüística tradicional, tal como foi caracterizada no campo da lógica. Essa proposição une a forma do sujeito (S) e o conteúdo do atributo (A) através do verbo ser, afirmando a fórmula geral “S é A” de acordo com as noções de identidade e verossimilhança<sup>36</sup>. Nessa versão do poema, entretanto, Gullar primeiro afirmou uma qualidade (verde), que foi enfaticamente repetida, para então identificar o sujeito. De fato, “é preciso repetir tantas vezes verde até que você entenda que é verde mesmo. Quando você tiver entendido isso ele diz erva e fecha seu campo de significação”<sup>37</sup>. Gullar percebia seu poema similarmente: “a repetição da palavra verde faz a palavra erva eclodir de dentro dela”<sup>38</sup>, criando um conflito entre a presença sensorial da primeira e o significado da segunda. Indo além da simples inversão da lingüística tradicional, portanto, o poeta desenvolveu um organicismo que distinguiria o Neoconcretismo num futuro próximo.

Depois de considerar o resultado, contudo, Gullar não estava satisfeito. A colocação dos elementos baseava-se ainda numa figura geométrica, assemelhando-se à poesia concreta.

<sup>34</sup> Ibidem.

<sup>35</sup> Gullar, 2007, p. 29 e 32. Gullar nasceu em São Luís (Maranhão), mudando-se para o Rio de Janeiro, em 1951.

<sup>36</sup> Sobre a proposição lingüística tradicional, ver David Ross, 1987, p. 31-69.

<sup>37</sup> Reynaldo Jardim, “A Flor Não é a Palavra Flor”, SDJB, 23 de fevereiro de 1958.

<sup>38</sup> Gullar, 2007, p. 32.

Ele começou a duvidar que a repetição pudesse produzir significação, uma vez que ninguém se sentia compelido a ler o poema até o fim, concentrando-se em apreender sua forma. Ainda usando esse procedimento, contudo, ele escreveu a última versão da série:

	verde		
erva	verde	erva	verde
verde	erva	verde	erva
verde	erva	verde	erva
verde	erva	verde	erva
verde	erva	verde	erva
verde	erva	verde	erva

Com efeito, Gullar ainda estabeleceu uma unidade poética básica, i.e. verde–erva, mas esbateu a percepção das repetições através da interpolação de duas linhas em branco, que interrompem o fluxo de leitura, criando pausas. Essa estratégia requisita a atenção do leitor, sugerindo que o tempo não é mais mecânico. Baseado nessa experiência, ele concluiu: “a poesia concreta é temporal não espacial”<sup>40</sup>.

No livro *Poemas*, Gullar paulatinamente sublinhou a importância do tempo, que era entendido como o resultado da ligação orgânica dos elementos, chegando ao ponto de compor, por exemplo, o poema “Vermelho Ver” (1958) em páginas adjacentes<sup>41</sup>. Assim, a ênfase na duração transformou-se no meio de conectar (sintaticamente) as palavras umas às outras, e todas às páginas do livro – de tal forma que todos os elementos poéticos pudessem

<sup>39</sup> Gullar, “Poema [Verde Erva]”, SDJB, 10 de agosto de 1958.

<sup>40</sup> Gullar, “Descoberta do Tempo”, SDJB, 28 de setembro de 1958.

<sup>41</sup> Ver Gullar, *Vermelho Ver*. IN: 2000, p. 106-7.

convergir na produção de uma expressão pura<sup>42</sup>. Assim, o poeta não abandonou a sintaxe, mas reciclou-a de acordo com objetivos organicistas. Depois da publicação desse livro, no entanto, sua pesquisa apresentou resultados surpreendentes, gerando os *Livros-Poemas*, os *Poemas Espaciais* e o *Poema Enterrado*.

### Uma Expressão Poética Sempre-Expansiva

No final de 1958, Gullar começou a série dos *Livros-Poemas* (1958-9), que caracterizam sua primeira contribuição ao Neoconcretismo, incorporando o ato de leitura como significado do poema. Essa não foi a primeira vez que o gesto de virar as páginas fez parte do experimento. Em *O Formigueiro*, contudo, esse gesto não definia o livro. Agora, Gullar estabeleceu uma convergência fenomenológica entre as atividades de escrever e ler, de modo que passar as páginas tornou-se condição necessária para que o livro fosse constituído, tornando-se um meio de expressão. Eis que ele interferiu no seu formato, seccionando as páginas para permitir a acumulação poética de palavras no tempo.

No primeiro experimento, o poema *Ossos-Nossos* (1958), Gullar inscreveu a palavra “osso” na meia-esquerda da primeira página, deixando a adjacente vazia. Mas quando viramos essa página, que é horizontalmente encurtada, lemos “nosso”, formando a unidade poética osso–nosso. Assim, o trabalho cria um conflito entre a aliteração das palavras – ou seja, a experiência sensorial que a leitura delas provoca – e a sua denotação algo existencial<sup>43</sup>. Os poemas seguintes são mais complexos, incluindo cortes oblíquos nas páginas que permitem a leitura de palavras que somente ganham uma seqüência definitiva no final, contrariando a ordem de aparecimento. O último *Livro-Poema*, *Fruta* (1959), “consiste numa folha branca quadrada, a que se sobrepõem outras cinco cortadas em diagonal; o leitor vai, com o passar das páginas, abrindo a fruta, desvelando o seu cerne até chegar à palavra fruta escrita na última página”<sup>44</sup>. Em última análise, portanto, fica difícil reconhecer esse livro

<sup>42</sup> Em carta endereçada a Augusto de Campos, datada de 22 de abril de 1955, Gullar escreveu: “Creio ser o problema da sintaxe, que é o elemento principal da linguagem discursiva, o ponto fundamental e crucial da nova poesia.” Gullar, 2007, p. 114.

<sup>43</sup> Dessa forma, Gullar deu prosseguimento à pesquisa que vinha desenvolvendo nos *livros-Poemas*, sublinhando uma continuidade entre o Neoconcretismo e o período imediato que o precede. De fato, a diferença entre esses dois momentos aponta o experimentalismo crescente da sua produção poética.

<sup>44</sup> Gullar, 2007, p. 37. Acompanhando esse livro, Gullar relançou uma série de *Livros-Poemas*, cujas páginas não foram numeradas.

como um meio poético específico, uma vez que sua ambigüidade cruzou fronteiras bem definidas, influenciando poetas e artistas neoconcretos do mesmo modo.

A despeito do entrecruzamento, Gullar acreditava que o *Livro-Poema* era uma forma poética resolvida. Nessa série, com efeito, ele jogou com as características sensoriais e semânticas das palavras, produzindo aqueles conflitos que caracterizaram sua poesia concreta. A novidade, entretanto, é que as conexões semânticas agora envolvem o livro como um todo. Enquanto que, em *Verde Erva*, as palavras eram unidas por dentro, em *Fruta*, essas ligações também incorporam o objeto, radicalizando a proposta organicista, pois nada seria mais orgânico do que “essa sensação da fruta que se abre revelando o seu cerne claro”<sup>45</sup>. Esses experimentos alteraram o livro em função e forma. A função foi transformada porque a leitura agora é o desdobramento do livro no tempo, tal como Gullar declarou no Manifesto Neoconcreto: “A página na poesia neoconcreta é a espacialização do tempo verbal: é pausa, silêncio, tempo”<sup>46</sup>. Já a forma mudou porque “Há integração total entre espaço, página e palavra. O *Livro-Poema* não tem capa, só miolo. É um objeto no espaço”<sup>47</sup>.

Em outubro de 1959, Gullar foi ao encontro do grupo neoconcreto na casa de Lygia, tomando conhecimento do seu novo experimento. Assim, a intuição a respeito do significado desse trabalho criou uma ressonância com seus *Livros-Poemas*, sugerindo o desaparecimento das categorias específicas. Corroborando essa hipótese, outros participantes do Neoconcretismo estavam também experimentando com os meios expressivos. De fato, propostas interdisciplinares abundaram nesse período: vários poetas e artistas desenvolveram suas versões dos livros-poemas; Reynaldo Jardim e Lygia Pape encenaram o *Ballet Neoconcreto* (1958-9) duas vezes, cruzando artes visuais, dança e música; Lygia Pape criou uma série de poesias visuais (a partir do uso da gravura); e Reynaldo Jardim propôs o *Teatro Integral* (1960), misturando teatro, arquitetura e poesia<sup>48</sup>. Então, aquilo que era apenas uma intuição a respeito do fim das categorias tradicionais tornou-se uma certeza, reorganizando seu pensamento crítico. Gullar finalmente deu-lhe uma formulação na Teoria do Não-objeto,

<sup>45</sup> Idem, p. 37.

<sup>46</sup> Gullar, Manifesto Neoconcreto.

<sup>47</sup> Gullar, Entrevista. IN: Cadernos de Literatura Brasileira, p. 39.

<sup>48</sup> Sobre os livros-poemas, ver Reynaldo Jardim, “Não-Objeto: Onde Fala o Infinito”, SDJB, 4 de dezembro de 1960; sobre o ballet de Lygia Pape e Reynaldo Jardim, ver Carlos Heitor Cony, “Ballet Neoconcreto”, SDJB, 25 de abril de 1959; sobre as poesias visuais, ver Lygia Pape, “Sete Poemas”, SDJB, 20 de junho de 1959; finalmente, sobre o teatro neoconcreto, ver Reynaldo Jardim, “Não-Objeto: Teatro” e “Teatro Integral”, SDJB, 27 de janeiro de 1960.

que projetou esse conceito sobre o passado – e os três meses que separaram as duas publicações sobre o assunto sugerem um ajustamento problemático ao campo da poesia.

Nesse período, Gullar criou os *Poemas Espaciais* (1959-60), desenvolvendo a série em poucos meses<sup>49</sup>. Desse modo, ele rejeitou o livro como suporte do poema, inserindo as palavras diretamente em objetos tridimensionais. Então, seu artigo “Não-objeto: Poesia” introduziu sua nova pesquisa aos leitores do SDJB.

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<sup>50</sup>.

A despeito da presença da cor e dos elementos visuais, os *Poemas Espaciais* deveriam ser entendidos como poesia. Temos dificuldade em aceitar essa afirmação hoje, pois o cruzamento da poesia e das artes visuais tornou-se um procedimento comum na pesquisa avançada. Para Gullar, porém, os “não-objetos verbais guardam uma diferença essencial com respeito àqueles meios de expressão plásticas”.

Em geral, os *Poemas Espaciais* trazem a inscrição de palavras em objetos de madeira bem planejados, requerendo a participação do leitor. Essas palavras consistem em substantivos (pássaro, bola, flora, dia, noite) e também em advérbios (não, onde) e verbos (lembrar), embora em quantidades menores. Os objetos são baseados em figuras geométricas (quadrado, círculo, cubo, pirâmide), são usualmente pintados com cores primárias infletidas (mais preto e branco) e apresentam configurações internas, refletindo o uso de estruturas com dobradiças, gavetas e partes sobrepostas. Finalmente, o participante levanta elementos geométricos, vira pequenas portas e movimenta peças de madeira repetidamente, no esforço de ler aquilo que se encontra escondido. Destoando dos *Livros-Poemas*, Gullar parou de conectar as palavras umas às outras, com o objetivo de privilegiar suas ligações com os

---

<sup>49</sup> Gullar provavelmente desenvolveu os *Poemas Espaciais* entre outubro de 1959 e fevereiro de 1960. Ele projetou vários objetos, mas construiu somente quatro durante o período neoconcreto.

<sup>50</sup> Gullar, “Não-Objeto: Poesia”, SDJB, 27 de fevereiro de 1960.

objetos. Como resultado, “o nosso interesse se volta para expressão em seu sentido amplo, pouco nos dando se essa expressão se insere ou não nos limites de determinado gênero”<sup>51</sup>.

O último trabalho da série é exemplar. *Não* (1960) é um objeto compacto de cor preta, que exhibe uma linha vertical central, percorrendo-o de cima a baixo. A homenagem ao conceito de linha-orgânica de Lygia é evidente, de modo que o participante é convidado a tatear as duas abas que são presas à estrutura por dobradiças, abrindo-as. Debaixo delas, há uma peça quadrada preta, que é diagonalmente inserida no suporte. Depois de levantá-la, ele lê a palavra “não” inscrita na superfície vermelha, que desaparece tão logo o quadrado retorna à posição original. Para Gullar, os atos de manipulação da estrutura (feita de acordo com uma “intenção verbal”) e leitura (que dá “um sentido e uma expressão” aos elementos visuais) criam o não-objeto, que enfim supera a opacidade material do objeto. Assim, a pura expressão da palavra enformou a recepção desse *Poema Espacial*, que não deve ser representado nem pela palavra nem pelo objeto, uma vez que a expressão apresenta a comunicação orgânica ou imanente deles numa forma abstrata, que vai além do reconhecimento. Em *Não*, o poeta materializou aquela experiência autônoma e auto-reflexiva defendida em seus textos sobre o não-objeto.

No artigo Não-objeto: Poesia, não obstante, Gullar também sugeriu a continuação da sua pesquisa, declarando sua intenção de enterrar o não-objeto no chão, como uma maneira de construir um ambiente poético. Esse foi o seu último trabalho experimental. Em retrospecto, portanto, é possível descrever a transformação da sua poesia desde o Concretismo: “Do uso da página como tempo, como duração, campo da irradiação da palavra, criada 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”<sup>52</sup> – e dos resultantes *Poemas Espaciais*, ele finalmente imaginou um ambiente poético. Para resumir, Gullar trabalhou num crescendo: partindo da palavra, ele chegou a página, então ao livro, depois ao objeto, e finalmente ao ambiente. Eis que essa progressão revela o conteúdo da projeção vanguardista do não-objeto, que se baseava na hipótese de uma expressão poética sempre em expansão, que finalmente envolveria o real.

O *Poema Enterrado* (1960) consiste em uma sala cúbica de dois metros e meio de lado, que foi literalmente enterrada. O leitor descia um lance de escadas, cruzava um

---

<sup>51</sup> Idem.

<sup>52</sup> Ibidem.

pequeno vestíbulo e abria uma porta, adentrando o poema. No centro da sala, que era iluminada por lâmpadas fluorescentes, ele encontrava um cubo de cor vermelha de cinquenta centímetros de lado; depois de levantá-lo, encontrava outro verde de trinta centímetros, e, enfim, debaixo desse cubo, descobria um terceiro, medindo dez centímetros. No fundo deste terceiro cubo, ele podia ler a forma verbal “rejuvenesça”. Além desses elementos, o poeta instalou um espelho sobre o piso, que era encoberto pelo cubo menor. O *Poema Enterrado* foi a primeira instalação construída no Brasil; apesar disso, Gullar obteve sucesso em construí-la na casa de Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro<sup>53</sup>. Infelizmente, o trabalho não durou muito, pois chuvas torrenciais de verão inundaram o recinto antes do vernissage, decepcionando entusiastas visitantes neoconcretos.

A idéia de enterrar o poema pode parecer estranha, caso não levarmos em consideração sua dupla estratégia. Com efeito, para compensar o fato de que “o objeto material era consumido na expressão”<sup>54</sup>, Gullar ancorou sua instalação na terra solidamente. Assim, ele estava criando a possibilidade de que poesia e realidade transformar-se-iam na mesma substância orgânica. 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<sup>55</sup>. 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.

A instalação de Gullar representou sua tentativa mais ousada de realizar o projeto vanguardista do não-objeto. Mas ela significou também um momento de mudança na sua investigação poética. 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

<sup>53</sup> De fato, Oiticica convidou Gullar para instalar o *Poema Enterrado* em sua casa, depois de convencer seu pai. Essa instalação tornou-se parte do *Projeto Cães de Caça* (1960-61). Ver Mário Pedrosa, “Os Projetos de Hélio Oiticica”, SDJB, 25 de novembro de 1961.

<sup>54</sup> Gullar, “Não-Objeto: Poesia”.

<sup>55</sup> A percepção do cubo pode ser facilmente substituída pelo entendimento da sua geometria. Assim, o *Poema Enterrado* enfatizou tanto as experiências sensoriais quanto intelectuais.

outra pessoa qualquer?” – e essa dúvida interrompia a pura fruição do trabalho. Nas séries *Livros-Poemas* e *Poemas Espaciais*, a convergência entre autor e participante fundou a experiência fenomenológica do poema; no *Poema Enterrado*, entretanto, a consciência do leitor perturbou o gaze<sup>56</sup> sugerindo uma exterioridade conceitual que rejeitava o não-objeto. Nesse momento, Gullar superou o Neoconcretismo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Amaral, Aracy (org.). *Projeto Construtivo nas Artes, 1950-1962*. Rio de Janeiro/ São Paulo: MEC/ FUNARTE/ MAM – Rio de Janeiro/ Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia de São Paulo/ Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977.
- Asbury, Michael. Neoconcretism and Minimalism: on Ferreira Gullar’s Theory of the Non-Object. IN: *Cosmopolitan Modernism*. Kobema Mercer (Ed.). Londres/ Cambridge: Institute of International Visual Arts/ MIT Press, 2005), pp. 174-89.
- Brito, Ronaldo. *Neoconcretism: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.
- Buarque de Holanda, Aurélio, verbete “projeção”. IN: *Dicionário do Aurélio Online* (<[www.dicionariodoaurelio.com/Projecao.html](http://www.dicionariodoaurelio.com/Projecao.html)>, consultado em 26 de setembro de 2013).
- Clark, Lygia, *Lygia Clark*, (Barcelona/ Marselha/ Porto/ Bruxelas/ Rio de Janeiro: Antoni Tàpies Foundation/ MAC Contemporary Galleries/ Serralves Foundation/ Pallais de Beaux Arts Society/ Paço Imperial, 1997).
- De Franceschi, Antonio Fernando (org.). *Ferreira Gullar, Cadernos de Literatura Brasileira* Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, no. 6, setembro de 1998.
- Greenberg, Clement. *Art and Culture*. Boston: Editora Beacon, 1961.
- Gullar, Ferreira, Gullar. *Experiência Neoconcreta: Momento-Limite da Arte*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2007.
- *Toda Poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2000.

---

<sup>56</sup> Para Lacan, o gaze é a perspectiva de verdade entendida sob o registro de uma pulsão visual. Ele organiza o real e é inconscientemente dividido por todos de uma forma espontânea. A única proteção que temos contra o gaze encontra-se na individualidade psicológica ou na autoconsciência, tal como acontece quando alguém olha a sua imagem no espelho. Ver Jacques Lacan, “Of the Gaze as Object Petit a”, 1981, p. 67-119.

----- *Etapas da Arte Contemporânea: do Cubismo ao Neoconcretismo.* São Paulo: Editora Nobel, 1985.

Jardim, Reynaldo (ed.) et al., *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB)*, junho de 1956 a dezembro de 1961.

Judd, Donald. Specific Objects. IN: Minimalism. James Meyer (Ed.). Londres: Editora Phaidon, 2000, p. 207-10.

Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis.* Nova Iorque: WW Norton, 1981.

Langer, Susanne K. *Philosophy in the New Key, A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art.* Cambridge: Editora da Universidade de Harvard, 1976.

Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*, trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura (São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1994).

Ross, David. *Aristóteles.* Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

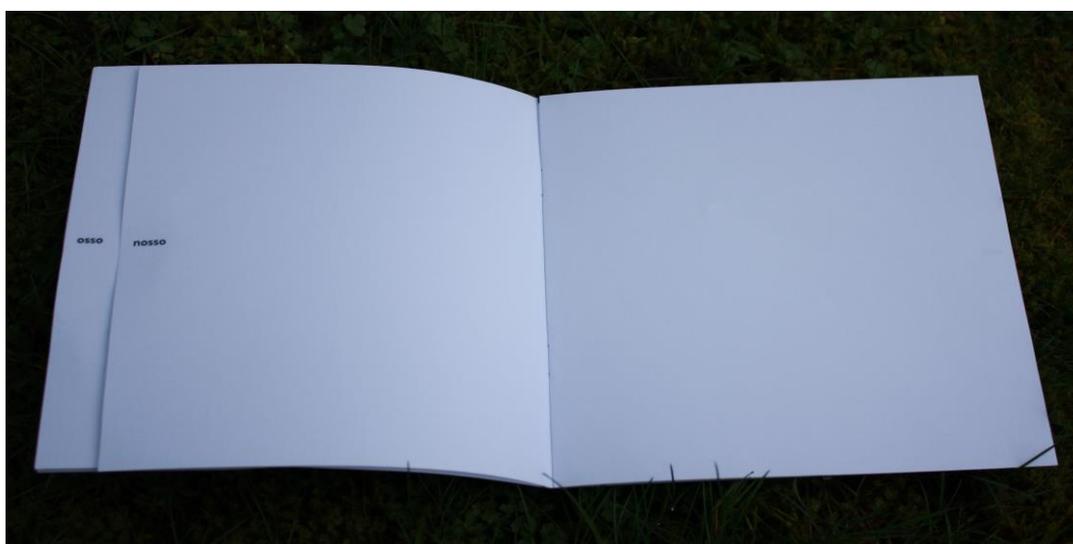
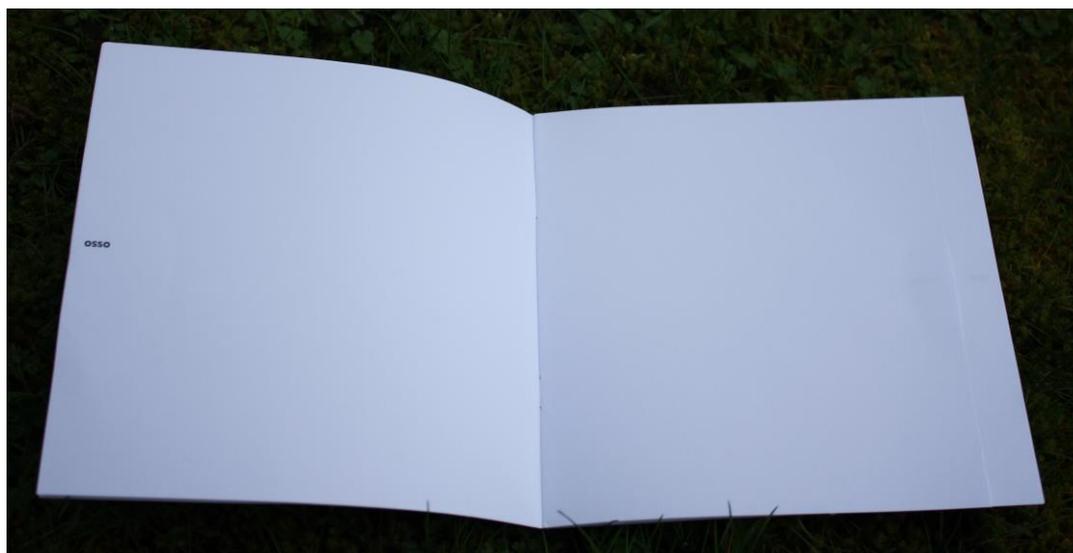
Silva, Renato Rodrigues da. *The Institutional Debate: a Comparative Study between Neococretism and Minimalism.* Dissertação Ph.D. em História da Arte (Departamento de Arte e História da Arte/ Universidade do Texas em Austin, Estados Unidos, 2001).

Souza, Wilson José da Silva. Poesia e Não-objeto. IN: Diário de Notícias, 25 de dezembro de 1960

IMAGENS:



Figura 1: Artistas neoconcretos socializando nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (circa 1960). Da direita para esquerda: Ferreira Gullar, Lygia Pape, Theon Spanúdis, Lygia Clark, Reynaldo Jardim e seu filho. Fotografia © Ferreira Gullar.



Figuras 2 e 3: Virando as páginas do *Livro-Poema*. Ferreira Gullar, *Livro-Poema, Osso-Nosso* (1958), objeto multimídia, dimensões desconhecidas. Coleção Ferreira Gullar, Rio de Janeiro. Fotografias © Tami Bogéa.

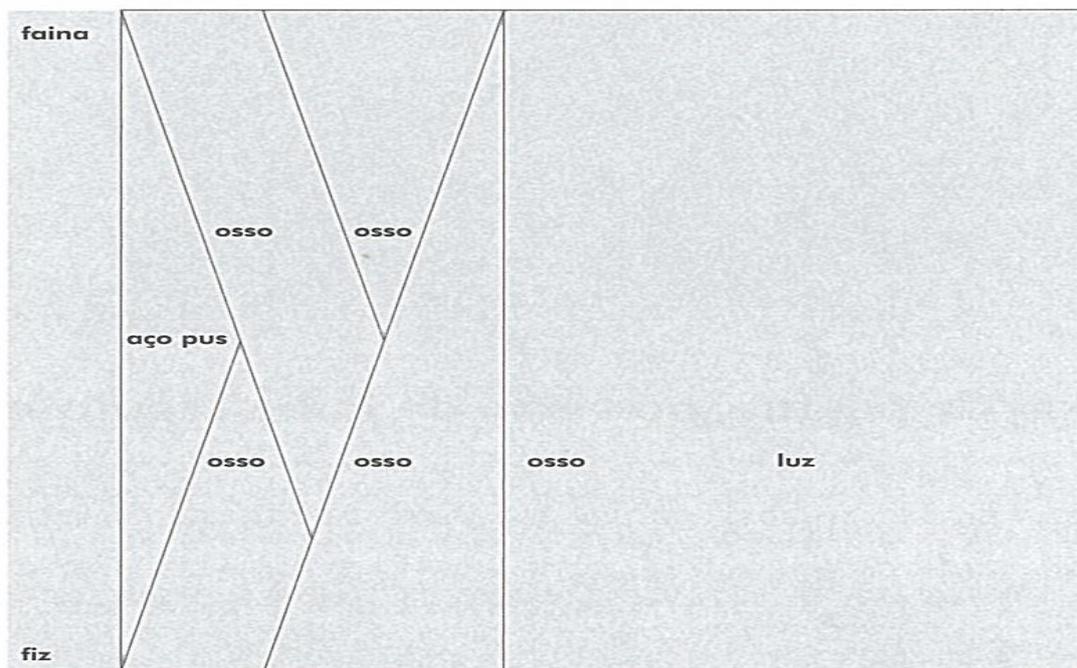


Figura 4: Diagramas de leitura. Ferreira Gullar, *Livro-Poema* sem título (1959), dimensões desconhecidas. Diagrama © Cosac Naify Edições.

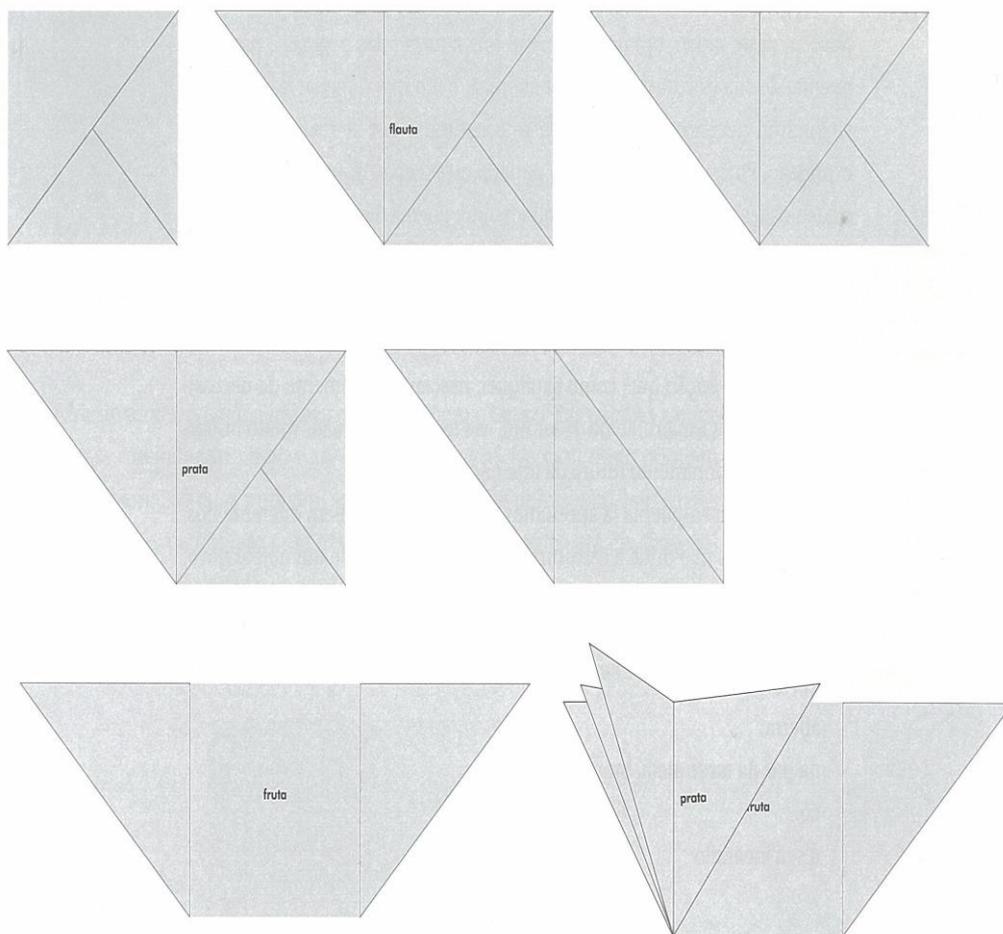
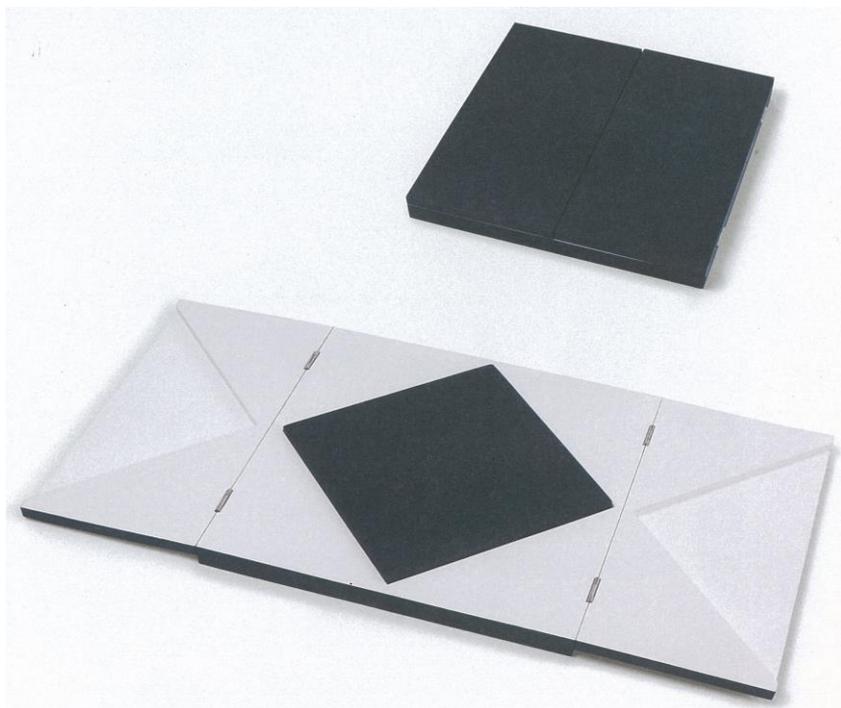


Figura 5: Diagramas de leitura. Ferreira Gullar, *Livro-Poema, Fruta* (1959).  
Diagrama © Cosac Naify Edições.



Figuras 6 e 7: Ferreira Gullar, *Poema Espacial, Não* (1960), objeto multimídia, dimensões desconhecidas, Coleção Ferreira Gullar, Rio de Janeiro. Fotografias © Vicente de Mello.

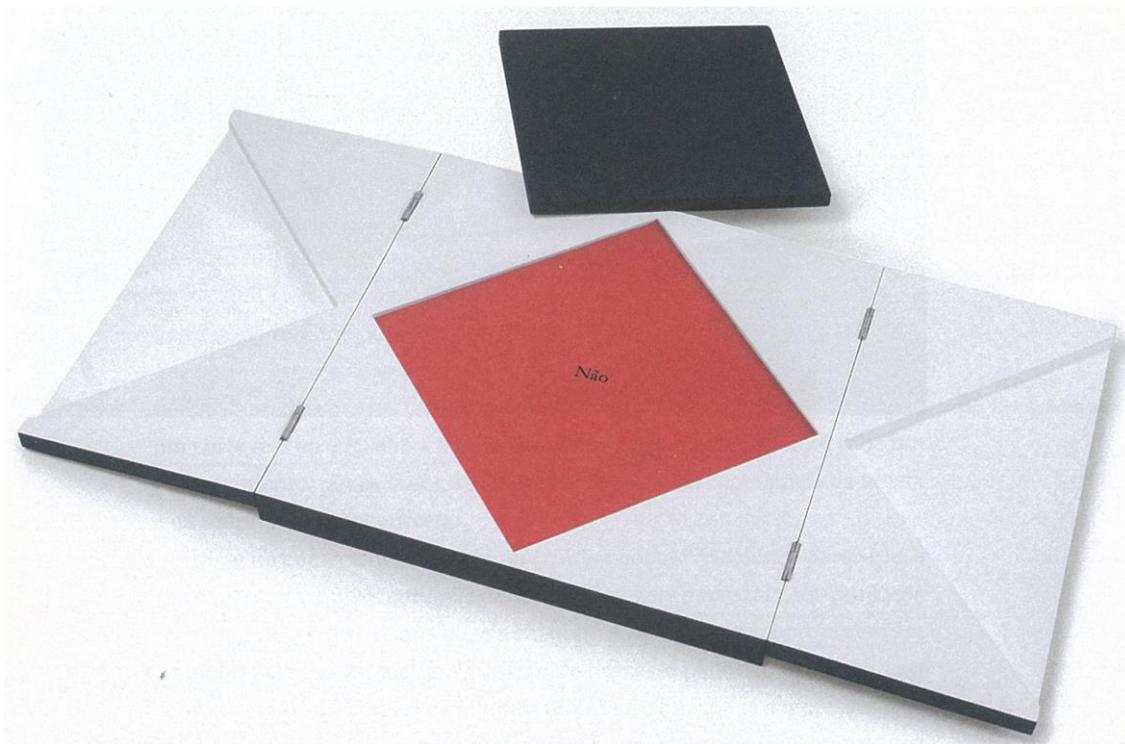


Figura 8: Ferreira Gullar, *Poema Espacial, Não*, 1960, objeto multimídia, dimensões desconhecidas, Coleção Ferreira Gullar, Rio de Janeiro. Fotografias © Vicente de Mello.

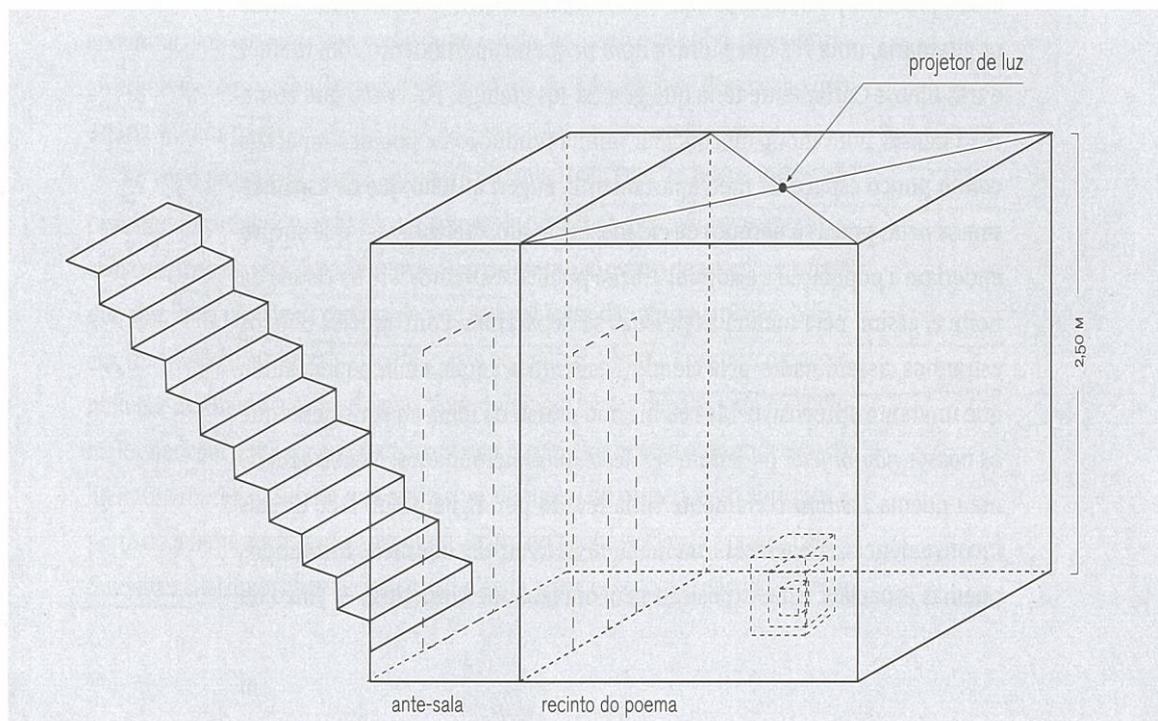
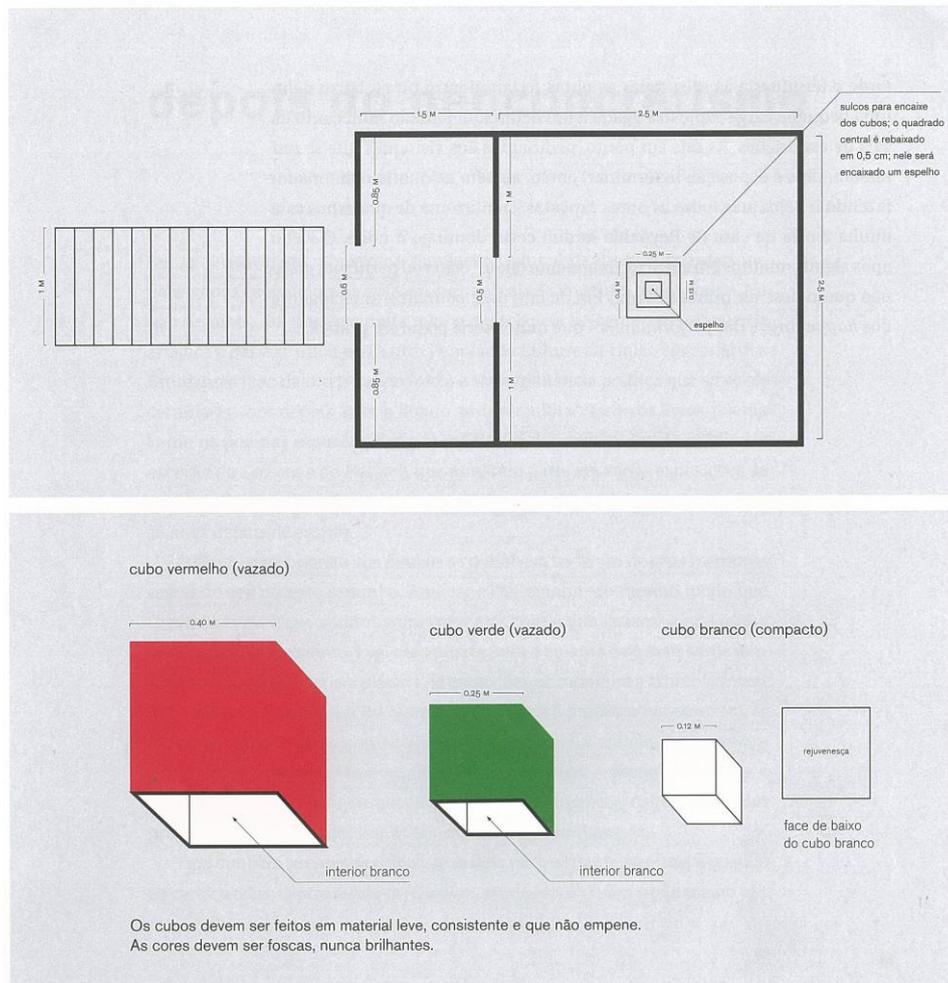


Figura 9: Projeto de instalação. Ferreira Gullar, *Poema Enterrado* (1960), instalação multimídia, ambiente principal, 2,5 x 2,5 x 2,5 metros. Desenho © Cosac Naify Edições.



Figuras 10 e 11: Planta-baixa e detalhe de elementos, respectivamente. Ferreira Gullar, *Poema Enterrado* (1960), instalação multimídia. Desenhos © Cosac Naify Edições.