

# Os “livros-poema” e os “poemas espaciais” de Ferreira Gullar e os Bichos de Lygia Clark

Teodoro Rennó Assunção  
Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo: *Breve estudo sobre a última e mais experimental fase da poesia neoconcreta de Ferreira Gullar, constituída pelos “livros-poema” e pelos “poemas espaciais” (sendo somente indicado aqui o “poema enterrado”), os quais, para a compreensão de seu estatuto híbrido enquanto mistura de poesia e artes plásticas, serão comentados de perto (a partir dos comentários do próprio Gullar) e interpretados à luz de uma comparação (sugerida também por Gullar) com os Bichos de Lygia Clark.*

Palavras-chave: “Livros-poema”, “Poemas espaciais”, Ferreira Gullar.

O presente ensaio constitui a parte final de um estudo um pouco maior sobre a poesia neoconcreta de Ferreira Gullar, cujas primeiras manifestações são anteriores à cunhagem do termo “neoconcreto”<sup>1</sup> pelo próprio Gullar para o

1. Apenas para retomar uma primeira definição do termo e das posições básicas do grupo que assinou o “Manifesto” (além de Gullar, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis), vejamos o que diz o próprio Gullar (citando inclusive o “Manifesto”): “Por que este

“Manifesto” do movimento (que é de março de 1959), ou seja: o poema-livro *O formigueiro* (concebido em 1956, mas publicado na íntegra apenas em 1991)<sup>2</sup>, o livro *Poemas* (que, na última edição de *Toda poesia* da José Olympio,<sup>3</sup> recebe a adjetivação “concretos-neoconcretos” e é de 1958), os “livros-poema” (também de 1958, mas só recentemente acessíveis quando republicados em 2007 pela Cosac Naify)<sup>4</sup> e, como primeiras teorizações, o artigo-manifesto “Poesia concreta: experiência intuitiva” (coassinado por Oliveira Bastos e Reynaldo Jardim e que é de 17 de junho de 1957) e, correlatamente, o ensaio crítico “Lygia Clark: uma experiência radical”, que é de 1958.<sup>5</sup>

1. ...nome? Argumentei que, por mais diferentes que fôssemos dos concretistas, nossas descobertas e invenções haviam decorrido da arte concreta, ainda que sendo uma negação dela. (...) No manifesto, (...) afirmo que os neoconcretos propunham uma revisão das idéias críticas acerca de Mondrian, Malévitch, Pevsner e outros artistas, partindo da convicção básica de que a obra de arte não pode ser a mera ilustração de conceitos apriorísticos. Por isso, ‘rejeitam qualquer formulação que considere a obra de arte como máquina ou como objeto, para aproximá-la antes de uma noção orgânica’, uma vez que ‘a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa, e não por qualquer virtude extraterrena: supera-o por transcender as relações mecânicas (que a *Gestalttheorie* objetiva) e por criar para si uma significação tácita (Merleau-Ponty) que emerge nela pela primeira vez.’” (GULLAR. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*, p. 41-42).
2. GULLAR. *O formigueiro* (1991). Aproveito esta nota para agradecer a Mário Alex Rosa o empréstimo deste livro (e de outros materiais de e sobre Gullar) e também a generosidade da conversa.
3. Esta edição da José Olympio (GULLAR. *Toda poesia*), a décima oitava, é de 2009 e só não contém o último livro de poemas de Gullar, *Em alguma parte alguma*, que é de 2010 (GULLAR. *Em alguma parte alguma*).
4. Este já citado livro, *Experiência neoconcreta* (GULLAR, 2007), que, além do ensaio-depoimento que o nomeia, contém importantes textos críticos de Gullar, como anexos, e um encarte contendo uma separata do “Manifesto neoconcreto” e alguns livros-poema, é o que tornou objetivamente possível este meu ensaio, não só pela disponibilização de um material reunido, antes de difícil acesso, desta época ou fase da obra de Gullar (obras, fotos e diagramas de obras, textos críticos e manifesto), como também por um memorial crítico (“Experiência neoconcreta: momento-limite da arte”) que constitui, através dos comentários aos “poemas” escolhidos, uma interpretação, pelo próprio autor, de obras suas desta fase. Será, pois, destes comentários-depoimento de Gullar que eu partirei para tecer meus próprios comentários: comentários sobre comentários, mas com a atenção voltada, em cada caso, à própria obra (ou obras).
5. Estes dois textos foram republicados como os Anexos 2 e 3 de *Experiência neoconcreta* (GULLAR, 2007, respectivamente p. 76-79 e p. 80-89).

Nosso objeto será, assim, apenas a última e mais experimental fase da poesia neoconcreta de Ferreira Gullar, constituída pelos “livros-poema” e pelos “poemas espaciais” (sendo somente indicado aqui o “poema enterrado”), os quais serão comentados (a partir dos comentários do próprio Gullar) e interpretados à luz de uma comparação (sugerida também por Gullar) com os *Bichos* de Lygia Clark. Partiremos, portanto, do poema “verde erva” do livro *Poemas*, pois ele serve de exemplo dos procedimentos concretistas deste livro e, por outro lado, permite um acesso à gênese da ideia dos “livros-poema”.

### Os “livros-poema”

O quarto e último poema concretista de *Poemas* (o “verde erva”) a ser comentado por Gullar em “Experiência neoconcreta: momento-limite da arte” constitui, segundo o depoimento e a história das formas propostos aí por seu autor, o momento de transição para a próxima fase construtiva experimental<sup>6</sup>, a que sai do plano gráfico e estático da página e entra no plano tridimensional e cinético do livro, com a passagem sequencial das páginas operada pelo leitor que o manuseia como essencial à experiência do processo gráfico-semântico que é o “livro-poema”.

Este poema concretista é descrito assim por Gullar: “Trata-se de ‘verde erva’, que consiste na repetição doze vezes da palavra *verde* de modo a formar um quadrado; após a última palavra *verde* vem, fora do quadrado, a palavra *erva*.” Ei-lo em uma escala menor (e não em página inteira como no livro):

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

O comentário (propriamente dito) de Gullar começa por uma história da sua composição (que não é necessariamente implicada por sua mera

6. “Mas é o poema seguinte (todos os poemas citados constam do livro *Poemas*) que vai gerar um problema novo em minha *experiência* de poeta concreto.” (GULLAR. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*, p. 29. Grifo meu).

leitura) e se desdobra em uma reflexão sobre a sua recepção, ou seja: o modo de sua leitura:

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. 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 então não li.”<sup>7</sup>

Uma primeira visão do poema evidencia no centro da página branca (ou cinza claro) um “quadrado” (que é mais precisamente um retângulo, com os lados horizontais um pouco maiores do que os verticais, o inverso ocorrendo na edição de *Toda poesia*) de doze palavras “verde”, a que se acrescenta, no final do último “verde” de uma leitura para a direita em linha descendente (no habitual esquema-desenho em Z), a palavra “erva” que, única e sozinha, quebra a simetria do desenho, concentrando nela a atenção do leitor.

Há aqui uma redução sensível do número de significantes (apenas dois) que, reconhecíveis como adjetivo e substantivo, não chegam a formar frase, mas apenas um sintagma (sendo improvável em português uma oração nominal com o verbo ser em elipse que não tenha o substantivo acompanhado de artigo: “verde a erva.” e não “verde erva”). E estes dois únicos significantes de algum modo se imbricam em suas relações fonético-semânticas, criando um efeito de condensação: sonoramente “erva” parece – com a exceção do “a” final aberto – contida em “verde” (que tem uma outra consoante, o “d” e a repetição do “e”), e semanticamente o verde é não só a cor característica da erva, mas, repetido muitas vezes e cobrindo uma grande superfície (como a da praça meio abandonada de Alcântara, segundo Gullar), também o modo mais característico de manifestação visual da erva, como uma espécie de disseminação visual (em superfície).

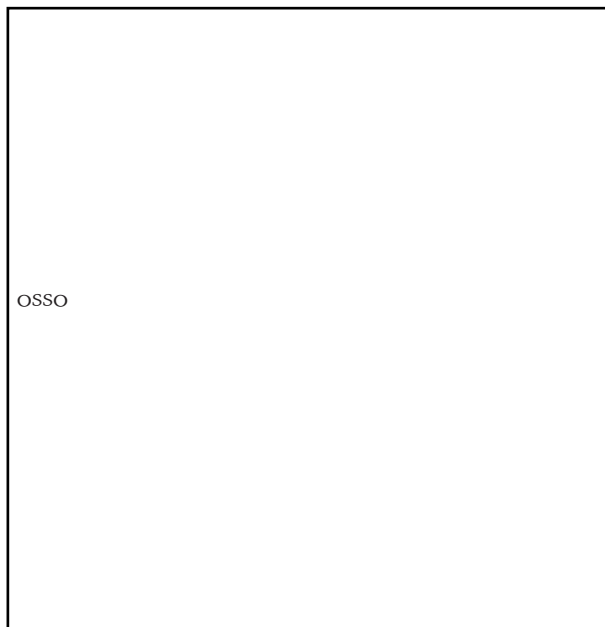
7. GULLAR. Experiência neoconcreta: momento-limite da arte, p. 29 e p. 32. Na sequência, para comodidade prática, todas as vezes em que forem indicadas no corpo do texto (entre parênteses) apenas os números das páginas citadas, a referência será a este ensaio-depoimento.

Mas resta, novamente, a questão do modo de leitura do poema (que aqui também não é indicado). O efeito esperado por Gullar (o da eclosão da palavra “erva” a partir da repetição da palavra “verde”) pressupõe, para além da apreensão imediata e quase simultânea da forma do poema-página (que não exclui uma primeira decodificação semântica), o modo de leitura tradicional em Z, com cada “verde”, a partir do primeiro no alto da esquerda para a direita em descendente, sendo pronunciado mentalmente e em sucessão pelo leitor (em repetição que cria um tempo do poema), até o desfecho com a palavra “erva”. O modo de leitura do amigo de Gullar sugere, no entanto, que este tipo de unidade página-poema (reduzido a muito poucas palavras), que se aproxima do *design* de cartazes publicitários visando uma mensagem facilmente apreensível, engendra, com sua economia gráfico-semântica, um modo de apreensão (mais rápido e visual) que lhe corresponde (“[...] logo percebi que era a repetição da palavra *verde* e então não li.”) e é como o de um único *flash*.

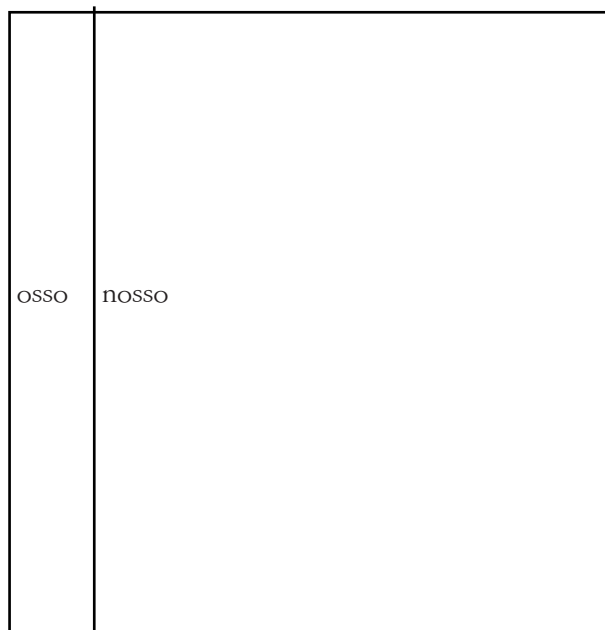
A conclusão de Gullar revela, ainda uma vez, o quanto o autor (na ausência de uma “indicação de leitura”) não controla de todo a recepção ou o modo de leitura do leitor, levando-o à questão (que inaugura a fase experimental seguinte) de um modo de leitura que fosse sequencial e necessário e à questão conexa de um objeto que o proporcionaria: “Esta ‘leitura’ do poema contrariava minha intenção, a qual impunha, como imprescindível, que a leitura da palavra *verde* fosse feita uma por uma até culminar na palavra *erva*. Coloquei-me, então, a seguinte questão: como realizar um poema que resulte numa estrutura visual expressiva e, ao mesmo tempo, obrigue à leitura palavra por palavra? A necessidade de resolver este problema levou-me a inventar o *livro-poema*.” (p. 32).

Daremos agora a palavra a Gullar que (em seu depoimento, que é também uma micro-história das formas) descreve com clareza o novo experimento: “Diante da folha de papel em branco, compreendi que, para alcançar aquele resultado – obrigar o leitor a ler o poema palavra por palavra –, a única maneira seria fazer com que as palavras surgissem uma a uma diante de seus olhos e, para isso, teria que escrevê-las no verso do papel, assim:<sup>8</sup>

8. Em um livro aberto, lê-se na página da esquerda (bem no canto esquerdo no meio da página) a única palavra “osso”, a página da direita estando totalmente branca.



A próxima palavra viria com o passar da página, no verso da folha seguinte:



E, deste modo, o poema iria se compondo, com o passar das páginas até formar-se inteiramente como uma estrutura espacial.<sup>9</sup> No caso deste primeiro livro-poema, às duas primeiras páginas seguiam-se outras com as palavras ovo / novo e, depois, asa / asa (desta vez, o corte da página era em diagonal para sugerir a indicação do vôo) e assim por diante.<sup>10</sup>

O segundo livro-poema já é mais rico na trama vocabular e na tessitura das páginas, de maneira a concluir com a seguinte estrutura visual: [Obs.: é representado o conjunto gráfico final, que se deixa ver como uma superfície entrecortada de duas linhas verticais que enfeixam quatro diagonais, formando um total de sete páginas, cinco das quais são cortadas na diagonal, e onde se lê em seqüência: “faina – luz”, na vertical à esquerda (1ª página), “aço pus”, na horizontal ao meio (2ª página); “osso”, na horizontal mais abaixo (3ª página); “osso”, na horizontal mais acima (4ª página); “osso”, na horizontal mais acima (5ª página); “osso”, na horizontal mais abaixo (6ª página); “osso” e bem depois “luz” na mesma horizontal mais abaixo (7ª página). A seqüência inteira, que também não é propriamente uma frase, daria: “faina – luz”; “aço pus”; “osso”; “osso”; “osso”; “osso”; “osso – luz ”.]

Nasceu, deste modo, um novo livro em que a forma das páginas é parte do poema, de sua estrutura visual e semântica, e em que o passar das páginas é condição necessária para que se constitua e que se realize enquanto

9. Vê-se que para a visualização simultânea das duas palavras é necessário que esta página seguinte seja cortada verticalmente um pouco antes da última letra de “osso”, refazendo uma superfície bidimensional, mas que inclui agora uma faixa vertical da página anterior.

10. A página da palavra “ovo” é como a da palavra “osso”, e a página da palavra “novo” é como a da palavra “nosso”, mas nem “osso” nem “nosso” são então visíveis. Já a página da primeira palavra “asa” é totalmente branca e “asa” está localizada no alto bem no meio da página, enquanto a página da segunda palavra “asa” (agora embaixo) é cortada ao meio em diagonal, permitindo visualizar as duas “asas” em posição simétrica inversa: no canto alto (1ª página) e no canto baixo (2ª página). Na seqüência, depois de uma primeira página com a única palavra “branco” em cima à esquerda, uma segunda página é cortada horizontalmente um pouco depois da linha imaginária sobre a qual está o primeiro “branco” e nela está impressa acima à esquerda, na mesma posição vertical do primeiro, o segundo “branco”; o movimento do passar das páginas, progressivamente cortadas mais abaixo na horizontal, revela então uma coluna vertical de quatro “brancos”, o último já abaixo do meio da página. A seqüência inteira, que não é propriamente uma frase, daria: “osso – nosso”; “ovo – novo”; “asa – asa”; “branco – branco – branco – branco”.

expressão. Porque este poema não poderia estar senão num livro com estas características – ao contrário de qualquer outro poema que pode estar em qualquer livro e mesmo na folha de um jornal –, aqui palavra e página constituem uma unidade indissolúvel, e daí tê-lo designado de livro-poema. Não se trata de um livro de poemas; neste caso, o livro é o poema, o poema é o livro.” (p. 35-37).

Como já deixamos claro em nossas notas, apesar da estrutura gráfica peculiar (que pode, em cada página, ter alguma incidência sobre o sentido da palavra ou sintagma nela presente), o conjunto se deixa ler como uma sequência que, se não é propriamente uma frase, conecta-se por justaposição de palavras ou sintagmas, formando, juntamente com a disposição da(s) palavra(s) na(s) página(s), uma série que se apreende como unidade gráfico-semântica após a última palavra, estando implícita a ordem de sucessão habitual das páginas, com o virar da página da direita do livro aberto para que se possa ler o seu verso e então passar a próxima página direita, e assim por diante. A participação do leitor no manuseio das páginas obedece, portanto, a uma ordem tão esperada quanto a da numeração sequencial das páginas em um livro comum, e é menos livre do que as suas escolhas dos modos de leitura dos poemas concretistas já comentados, pois a intenção inicial de Gullar era justamente controlar, sem nenhuma margem de equívoco, este modo de leitura. É também evidente que um mesmo livro, desde que conservando cuidadosamente as características plástico-gráficas das páginas que compõem a sequência de um “livro-poema”, poderia conter vários “livros-poemas” que passariam então a ser não mais do que “poemas-seções-de-livro”, como acontece com poemas de mais de uma página em livros comuns.

Gullar continua o seu depoimento (e história das formas) com o seguinte novo experimento: “O terceiro livro-poema já apresentava uma concepção bem diferente dos anteriores, pois não tinha a estrutura de um livro e sim a de um objeto novo, manuseável.” (p. 37). Após uma breve história de sua gênese (ainda uma vez não propriamente necessária à sua leitura), Gullar o descreve assim: “Este livro poema, [que] se chama *Fruta*, consiste numa folha branca quadrada, a que se sobrepõem cinco outras 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.” [Obs.: Os desenhos que vêm a seguir mostram um “livrinho” ou “objeto” cujas quatro primeiras páginas são cortadas na diagonal, conservando apenas a metade que começa com o canto esquerdo alto, estando junto ao canto esquerdo no meio da 2ª página a única



palavra “flauta” e, na mesma posição na 4ª página, a palavra “prata”; a meia página seguinte é composta com a metade branca (cortada pela outra diagonal) que começa com o canto direito alto e deve ser puxada para fora para desvelar, na única (e final) página inteira do livro, a palavra “fruta” ocupando o seu centro.]

A revelação da “fruta” (que não só resulta ser o último elemento, mas ocupa o centro da única página inteira) parece vir antes da justaposição fonética (nesta ordem) das palavras “flauta” (que tem um “l” no lugar do “r” e também um “a” a mais) e “prata” (que tem a consoante “p” no lugar do “f” e também um “a” no lugar do “u”), que – depuradas do “l”, do “p” e de dois “as” a mais, e condensadas – resultam na palavra “fruta”, mas sem que possamos saber quais são as conexões semânticas dos referentes de “flauta” (um instrumento musical) ou de “prata” (um mineral nobre) com o ente putrescível e alimentar designado por “fruta”, sendo também difícil precisar o sentido possível desta sequência de três substantivos que não constituem sintagma nem frase: “flauta – prata – fruta”.

O comentário seguinte de Gullar sobre o poema-objeto *Fruta* (apoiado num esboço básico em três desenhos geométricos que decompõem os cortes e dobras de um plano primeiro – com a forma de um quadrado – que resultarão no primeiro *Bicho* de Lygia Clark) propõe: “Foi este livro-poema que inspirou Lygia Clark a fazer seu primeiro *Bicho*, cujas formas são semelhantes às dele (...)” (p. 38). Logo em seguida, ele conclui com uma rápida descrição genérica das semelhanças entre as duas obras: “Além da semelhança das formas e da concepção – trata-se nos dois casos de manusear o objeto para desvelá-lo, do mesmo modo que no livro-poema – o elemento básico é um quadrado.” (p. 39).

Se, na sequência, Gullar lembra, com razão, de um “intercâmbio de influências” ou de “uma visão comum das questões artísticas” entre membros mais afins entre si do grupo que formará o movimento neoconcreto – o que desloca um pouco a talvez falsa questão da propriedade ou da origem de uma ideia ou procedimento (sendo antes decisivo o modo como cada qual se apropria dela em seu trabalho) –, parece-nos que, para além de uma muito genérica semelhança formal entre o livro-poema (ou objeto) *Fruta* e o primeiro *Bicho* de Lygia Clark, seria preciso tentar ver melhor as suas não pequenas diferenças, para, pelo contraste, se chegar melhor à especificidade de cada obra.

Ora, se o manuseio do poema-objeto *Fruta* tem apenas um modo único e sequencial de passar as páginas, mesmo se cortadas, até a página e a palavra final (modo que lembra o de um livro comum), um *Bicho* de Lygia Clark, que não inclui nenhuma palavra (e nenhum desenho ou forma figurativa),

composto apenas por placas de metal móveis unidas por dobradiças, não tem nenhuma direção ou forma prévia definida (ainda que o conjunto de possibilidades formais seja limitado, segundo os seus componentes), sendo a cada vez definido singularmente em sua estrutura pela manipulação do participante. Um *Bicho*, por definição, não tem começo nem fim, nem alto nem baixo, podendo repousar sobre qualquer superfície (diferentemente de esculturas bem definidas e imóveis que demandam uma base ou pedestal) e ser deslocado com facilidade. Sua forma, sujeita a ser desfeita pelo próximo manipulador, é sempre temporária e dependente daquele que com ele brinca. Lygia fornece o brinquedo, mas, diferentemente de Gullar com o livro-poema *Fruta*, não um modo de usar ou brincar (suposto), pois este deve ser a cada vez construído (e não propriamente descoberto) pelo próprio ato do experimentador.

E – precisando melhor agora o que o artigo de Gullar “Lygia Clark: uma experiência radical” (1958) anuncia com premonitória clareza – um Bicho, na ausência de qualquer representação figurativa ou de uma interferência da palavra (senão no próprio título, que o aproxima mais de um ser vivo do que de um mero objeto), não remete a nada externo a ele mesmo, pois não só já abandonou há muito o espaço pictórico bidimensional (o que os experimentos de Lygia Clark com a moldura do quadro já haviam operado, tornando o próprio quadro, como forma, independentemente de qualquer desenho geométrico nele pintado, o objeto da pintura), como também deixou, na sua multiplicidade de planos em três dimensões, de ser algo como uma escultura figurativa ou mesmo abstrata que ainda é dependente do ambiente (ou seja: da arquitetura) para funcionar como forma. Ele instaura, de algum modo, o próprio espaço, segundo sua estrutura formal momentânea, colocando-se em um plano material análogo, ainda que em menor escala, ao da arquitetura, e suscitando um teste (que convoca, todavia, a existência do participante) com as noções mesmas de plano, dimensão e espaço.

### Os “poemas espaciais”

É apenas na terceira fase construtiva experimental de sua poesia concreta, a dos “poemas espaciais” (prenunciada, segundo Gullar, pelo “livro ou objeto-poema” *Fruta*), que se torna possível praticamente – após a criação do termo “neoconcreto” e a exposição do seu sentido no “Manifesto neoconcreto” (1959) por Ferreira Gullar, então uma espécie de porta-voz teórico do grupo

– denominá-la de neoconcreta (ainda que algumas destas características já se manifestassem antes da criação do termo). Esta nova fase experimental da poesia de Gullar é contemporânea (e associável enquanto proposição) à “teoria do não-objeto” (1959) que, a partir do questionamento e eliminação da moldura na pintura e da base na escultura, propõe categorizar um tipo de “objeto” que (como o já citado *Bicho* de Lygia Clark) não pode ser compreendido nem pelas categorias tradicionais das artes plásticas nem pela apreensão utilitária cotidiana a partir de sua função, realizando-se “fora dos limites convencionais da arte” e trazendo “essa necessidade de deslimite como a intenção fundamental de seu aparecimento”.<sup>11</sup>

É neste contexto de radicalização dos experimentos (e da teoria) que Gullar situa a gênese do “poema espacial” e descreve o primeiro deles:

Teve papel decisivo nesta reflexão a realização do meu primeiro *poema espacial* como consequência natural do livro-poema. Como o livro se tornara para mim uma estrutura tridimensional cujo manuseio era condição *sine qua non* da sua realização como obra de arte, nada mais lógico que passar a construir novos objetos (não-objetos) tridimensionais e manuseáveis: foi assim que, após o livro-poema *Fruta*, criei o poema espacial *Ara* (pedra de altar), que consistia em duas placas de madeira, pintadas de branco, superpostas e presas uma à outra por uma dobradiça; a placa de baixo era um quadrado de 30 X 30 cm, e a de cima, triangular; levantando-se esta placa, lia-se escrita na de baixo a palavra *ara* (...). (p. 47).

O breve comentário de Gullar deixa ver, ainda uma vez, o quanto a necessária participação do manipulador-leitor obedece a uma ordem esperada de operações sugerida pela estrutura do objeto (que, portanto, não é atingida nem transformável), ordem cujo centro ainda é o ato comum da leitura (e da memória): “Após devolver a placa à posição anterior, a palavra volta a ocultar-se, mas agora o leitor sabe que ela está ali, sob a placa, e seu significado passa a impregnar o não-objeto, que se torna uma espécie de metáfora da ara.” (p. 47).

Enquanto “objeto” (que poderia estar sobre uma mesa ou sobre o chão), o poema *Ara* se distingue de um livro pelo seu suporte, que é de madeira e não de papel, ainda que a cor da madeira lembre o branco de base ordinário

11. GULLAR. Teoria do não-objeto, p. 94.

da página de um livro (sobre o qual está inscrita em também ordinário preto a única palavra do poema), pela forma em triângulo da placa de cobertura e pelo modo como ela deve ser levantada (e não passada horizontalmente) para revelar no centro do quadrado branco da placa de base a palavra-título-poema com a inicial em maiúsculo. Se a estrutura do “objeto” não é como a de um livro comum (pois ele teria apenas duas “páginas”, a primeira delas com a forma pouco usual de um triângulo a ser levantado), ele funciona (ou deixa-se operar) elementarmente como tal, visando o desfecho que é o ato visual-fônico-intelectivo da leitura da palavra “Ara”, ao qual se sucederia, na série de operações imaginada por Gullar, o fechamento da placa de cobertura e a compreensão de que a forma do “objeto” remeteria à do que é designado pela palavra (uma ara ou pedra de altar).

Se focamos agora apenas o texto do poema (a palavra única que também passa a valer como título), reconhecemos não só a concisão máxima de um único substantivo feminino sem artigo (leitura preferível à de “Ara” como verbo – 3ª pessoa do singular do presente do indicativo da voz ativa de “arar” – sem sujeito ou objeto explícito, pois o contexto visual não remete à agricultura), mas também a concisão gráfico-fônica de um palíndromo em sua forma mínima (3 letras), com duas vogais nas extremidades (no caso, um “a”) e uma consoante no meio (no caso, um “r”), em uma perfeita simetria visual só quebrada pelo uso da maiúscula para o primeiro “a” (que, de algum modo, explicita a direção habitual da leitura, da esquerda para a direita).

O poema seguinte desta fase é descrito assim por Gullar: “Em seguida, fiz o poema espacial *Lembra*, que consiste em uma placa branca de 40 x 40 x 5 cm no centro da qual está colocado um cubo azul, de 5 x 5 x 5 cm, e sob ele lê-se a palavra *lembra*.” (p. 47). Enquanto “objeto”, de fato já não há nada nele que lembre a estrutura e o modo de operação básicos de um livro, mas também não poderíamos descrevê-lo como uma simples “escultura” manipulável (ou um “não-objeto”), pois também ele só se realiza no ato rápido da leitura da sua única palavra, o cubo azul podendo ser então deixado em qualquer parte da placa branca que não o seu centro, ou ser recolocado em sua posição inicial cobrindo novamente a palavra (que – supomos – é o que Gullar esperaria que fosse feito para fechar a série de operações, como no caso de *Ara*).

Enquanto texto, a concisão da única palavra (que também passa a valer como título) funciona desta vez de um outro modo, pois trata-se de um verbo, que pode ser lido como 3ª pessoa do singular do presente do indicativo

da voz ativa de “lembrar” (sendo, portanto, uma descrição) ou 2ª pessoa do singular do imperativo deste verbo (sendo, portanto, uma ordem dirigida ao leitor, hipótese mais provável), em ambos os casos sem um sujeito explicitado e – o que é mais importante – sem um objeto, o que marca a mensagem com uma essencial e enigmática indeterminação (que talvez constitua o seu maior fascínio). Diferentemente de *Ara*, porém, o “objeto” enquanto tal (que, em princípio, não representa nada além de suas formas geométricas e cores primárias, como no último Mondrian) não remete diretamente ao sentido aberto do verbo, a não ser que pensássemos que a operação de descoberta da palavra pela remoção do cubo representasse de algum modo o desvelamento que constitui o ato mesmo de “lembrar”.<sup>12</sup>

Gullar continua assim o seu depoimento:

O poema seguinte intitula-se *Pássaro* e tem uma forma bem diversa dos anteriores: é um cubo branco de 40 cm de lado, com uma das faces vazada: duas placas finas, também brancas, estão introduzidas, juntas, em posição levemente inclinada, pela face vazada; quando o leitor as puxa, descobre, ao separá-las, que numa delas está escrita a palavra *pássaro* (...). (p. 49-50).

Enquanto “objeto”, apesar da cor branca majoritária em oposição ao negro das letras da única palavra, a estrutura não se assemelha em nada

12. Gullar acrescenta pouco depois em seu depoimento: “Fiz ainda outro poema espacial, semelhante ao *Lembra*, com a diferença que, em lugar de um cubo azul sobre uma placa branca, tem uma pirâmide cor de terra sob a qual está escrita a palavra *era*.” (GULLAR. *Experiência concreta: momento-limite da arte*, p. 50). Neste poema, cuja única palavra pode ser lida ou como a 3ª pessoa do singular do imperfeito do indicativo da voz ativa do verbo “ser” ou como o substantivo (“era” e não “hera”) que significa um longo período de tempo com certas características comuns, a palavra remete a algo que se situa por definição no passado e que poderia ser figurado tanto pela função comemorativa de uma “pirâmide” como monumento, quanto pela cor terra que indica uma matéria cuja função é absorver os restos dos que “se foram”. De forma também semelhante ao *Lembra*, há ainda o poema espacial *Onde*, em que – além de um cubo branco menor e um pequeno paralelepípedo vermelho na vertical (ainda uma vez, em cores primárias) – um pequeno cubo azul cobre o quadradinho central de uma superfície quadrada branca no qual está escrita a palavra “Onde”, que remete ao ato mesmo de descobrir onde está a palavra. Enfim, o poema espacial *Noite* é constituído por uma superfície quadrada branca que abriga um grande círculo azul (um cilindro bem fino) retirável, no centro de cuja base também azul (como se a figurar o que a palavra indica) está escrita a palavra “Noite”. As fotografias destes dois últimos poemas estão nas páginas iniciais, não numeradas, do já citado “Experiência concreta: momento-limite da arte” de Ferreira Gullar.

à de um livro, lembrando antes a de um armarinho cujas “prateleiras” móveis ligeiramente inclinadas (dificultando o pouso de um objeto qualquer) estariam superpostas e deveriam ser retiradas do cubo vazado para se verificar o inteiro branco da primeira e na segunda bem ao centro a palavra *Pássaro* com a primeira letra em maiúsculo (o que, de algum modo, faz com que elas funcionem como duas páginas sucessivas), palavra cuja leitura constitui o desfecho da operação de manipulação (sendo novamente de se esperar – mas não algo certo – que as “prateleiras” sejam reintroduzidas no cubo vazado, reconstituindo a forma primeira do “objeto”).

Enquanto texto, o sentido do (ou o ente representado pelo) único substantivo masculino de três sílabas e sem artigo que é também o título (e cuja maiúscula inicial volta a marcar a direção habitual da leitura) não remete desta vez (como em *Ara*) diretamente à forma mesma do “objeto”, mas a operação de puxar pra fora as “prateleiras” que desvela a palavra (e que sem uma indicação prévia poderia não acontecer) pode lembrar, ainda que as formas sejam todas geométricas, a da abertura das asas de um pássaro (o voo propriamente sendo mais improvável de estar aí figurado). Sem esta conexão, porém, o sentido (da palavra) que conduz a leitura do “objeto” permanece obscuro e ressoa apenas como questão em aberto ou sem resposta possível.

A última descrição por Gullar de um “poema espacial” (neste depoimento) diz o seguinte: “O poema espacial *Não* possui um formato bem diferente dos outros: constituiu-se de uma caixa quadrada de 30 cm de lado, de cor negra. O leitor abre a tampa da caixa e se depara com uma placa branca engastada na base em posição diagonal; retira a placa e sob ela está, escrita em letras pretas sobre um fundo vermelho, a palavra *não*.” (p. 50). A descrição, pelo que as fotografias das páginas 54 e 55 mostram, omite o grande quadrado negro que ocupa (com os ângulos retos apontados para o meio de cada lado do quadrado branco da base) o centro do quadrado branco maior da base (ou “em diagonal”, como diz Gullar) e também o fato de que o verso de cada metade da tampa (com um triângulo levemente vazado que representa metade do quadrado negro) é branco, formando os dois versos abertos de cada lado (limitados por uma linha em que estão as dobradiças), em continuidade com o quadrado branco maior, um retângulo branco maior, de cujo centro será retirada a placa móvel que forma o quadrado negro, desvelando enfim o equivalente quadrado vermelho de base em que está escrita em preto a palavra “*Não*” com a primeira letra em maiúsculo.

A diferença maior quanto ao “objeto” é o fato de que seja duplamente compósito, funcionando primeiro como uma caixa preta que deve ser aberta, e, em seguida, como um retângulo cujo centro é formado por uma placa quadrada preta, que deve, por sua vez, ser retirada para revelar a base quadrada vermelha em que está escrita a palavra “Não”. São três as cores que compõem na seguinte conjugação as três etapas deste “objeto”: preto (a caixa fechada); branco (maior parte do retângulo) e preto (apenas o quadrado de centro); branco (maior parte do retângulo) e vermelho (apenas o quadrado de centro, agora com a palavra “Não” em letras pretas em seu meio). Apenas a retirada da placa preta, que não é sugerida previamente por nenhuma indicação explícita, pode permitir que a visualização final do quadrado vermelho e a leitura da palavra única ocorram (sendo possível refazer em sentido inverso as duas operações ou apenas uma ou simplesmente não refazê-lo). As duas e sucessivas operações manuais novamente culminam na descoberta e leitura da palavra única, que, enquanto rápida operação cognitiva, permite re-significar o “objeto”.

Enquanto texto, a diferença maior está na escolha da única palavra em uma categoria até então não utilizada por Gullar nestes poemas: o advérbio, que, no caso, é de negação (o “não”), sem que, no entanto, saibamos o que está sendo negado. Esta indeterminação não pode aqui ser mitigada por nenhuma relação entre o sentido da palavra e a estrutura do objeto, pois não é possível reconhecer o que, em sua forma geométrica compósita, representaria a negatividade. A única possibilidade de relação poderia estar no uso da cor preta e – em um segundo plano mais ambíguo (e, por isso, problemático) – da vermelha como cores que, combinadas, sugerem uma negatividade. Pensar figuradamente que o fundo do que se manifesta (no caso, o “objeto”) contém apenas um “não” – em uma possível referência à negatividade da morte – me parece uma extrapolação imaginativa (a partir de um velho *tópos*) que o “objeto” enquanto tal infelizmente não comporta.

Um breve comentário de conjunto por Gullar sobre os “poemas espaciais” nos permitirá algumas observações finais sobre esta fase experimental nominalmente neoconcreta (e que é a última, se excetuarmos o “poema enterrado”): “A novidade deste período foi a participação do espectador na obra, nascida com o livro-poema e depois desenvolvida por mim nos poemas espaciais e por Lygia Clark em seus *Bichos*.” (p. 50). Sobre um fundo demasiado genérico de semelhança, são as diferenças entre os modos de participação do espectador nos poemas espaciais e nos *Bichos* que poderão nos conduzir, ainda uma vez, às especificidades de cada tipo de obra ou “não-objeto”.

Esta participação – traço diferencial neoconcreto enfatizado não só por Gullar como também por Ronaldo Brito<sup>13</sup> – é nos poemas espaciais uma série ordenada e necessária de operações de manuseio cujo desfecho ou clímax é sempre a leitura da “palavra-título-poema” (que então nomeia e re-imanta todo o “não-objeto”). Se até a leitura desta palavra única, este “não-objeto” se dá como uma mera obra plástica tridimensional a ser vista e testada (ou manuseada), mas sem que pudéssemos chamá-la propriamente de “poema”, com esta leitura – que é a finalidade interna deste “não-objeto” – ele se torna enfim um poema, ainda que feito com um suporte outro que não a página de papel, suporte que em sua forma deixa-se então também ler (ou ser apreendido intelectivamente). Esta série de operações, no entanto, ainda que demandando a participação do manuseador e leitor, tem uma ordem necessária (que não é livre), não cabendo ao leitor senão realizá-la como a planejou o autor. O momento de maior participação do espectador nesta obra híbrida é, pois, o da interpretação do “não-objeto” a partir da palavra ou da palavra a partir do “não-objeto”. Como o livro-poema com suas poucas palavras, o poema espacial só se realiza efetivamente com a leitura de sua palavra-única, escolhida de uma vez por todas pelo autor (assim como a forma de seu suporte e o modo esperado de seu manuseio). E, enquanto palavra, ele remete a um referente no mundo (mesmo se com uma certa indeterminação), que é outro do que o seu representante fônico-visual.

Já um *Bicho* de Lygia Clark (composto apenas por placas finas de metal de forma geométrica, ligadas por dobradiças e manuseáveis em várias direções) não contém nenhuma palavra, desenho ou forma fixada que represente um outro ente ou ser que não ele mesmo (sendo, portanto, inteiramente não-figurativo), assim como nenhuma palavra que oriente o seu manuseio ou a apreensão de suas formas possíveis. Mas, antes mesmo disso, ele não comporta nenhuma série de operações pré-determinada, sendo definido a cada vez e momentaneamente pelo manuseio livre (e não determinável) do espectador-participante que lhe dá a sua forma singular. Neste sentido, sua forma não pré-existe a este manuseio ou participação de quem, em cada diferente caso, a define no jogo táctil e visual com a disposição das placas (sendo, assim, o espectador-

13. Ver o artigo de Ferreira Gullar “A participação do espectador” (GULLAR. Anexo 6 de *Experiência concreta*, p. 102-103) e o subitem “O rompimento das categorias tradicionais das belas-artes” do capítulo “Ruptura neoconcreta” do livro de Ronaldo Brito *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (BRITO, 1999, p. 87-95).



participante de fato ativo, e o processo como um todo um experimento). O que é determinado pela criadora do *Bicho* é apenas – mas isso é fundamental – o conjunto de seus elementos (as placas de metal interligadas por dobradiças) que têm certos limites de mobilidade e posicionamento, fazendo com que as suas possibilidades de estrutura formal sejam finitas e não quaisquer (ainda que inumeráveis). Assim, pois, o espectador-participante pode experimentar à vontade, sem nenhuma ordem ou indicação suposta, mas apenas com as virtualidades formais do *Bicho*, que, enquanto objeto a ser realizado, já existe como matéria e proposição definidas por sua criadora.<sup>14</sup>

Como vimos, é o próprio Gullar quem aproxima os seus poemas espaciais dos *Bichos* de Lygia Clark. Ora, ao recordar e reavaliar com quase quarenta anos de distância estes seus experimentos, ele parece primeiramente temer neles a dissolução das fronteiras entre poesia e artes plásticas (ou mesmo a supremacia destas):

A essa altura eu já me questionava a propósito do rumo que havia tomado o meu trabalho de poeta. Não estaria me transformando num artista plástico em vez de escritor? A participação tão reduzida da linguagem verbal – uma palavra – nos poemas espaciais não estaria empobrecendo minhas potencialidades de poeta? Seria mesmo aquele rumo que desejava para mim? (p. 61).<sup>15</sup>

Se se admite que o núcleo discursivo (ou seja: a palavra única) é o elemento decisivo que ainda permite a definição destes “não-objetos” como

14. A proposição da própria Lygia Clark sobre o *Bicho* talvez seja ainda mais precisa (quanto à parte essencial desempenhada pelo *Bicho* em sua relação com o seu manipulador): “Nessa relação entre você e o *Bicho* há dois tipos de movimento. O primeiro, feito por você, é puramente exterior. O segundo, do *Bicho*, é produzido pela dinâmica de sua própria expressividade. O primeiro movimento (que você faz) nada tem a ver com o *Bicho*, pois não pertence a ele. Em compensação, a conjugação de seu gesto com a resposta imediata do *Bicho* cria uma nova relação e isso só é possível graças aos movimentos que ele sabe fazer: é a vida própria do *Bicho*.” (CLARK. *Bichos. Livro-obra*, 1983, retomado em BORJA-VILLEL, M. J.; ENGUITA MAYO, N. (Orgs.). *Lygia Clark*, p. 121. Ver também neste livro as fotos de vários *Bichos* nas páginas 124 a 138 e os três textos críticos nas páginas 139 a 145).

15. Mas a estas questões se acrescentam outras que dizem respeito à comodidade prática de manuseio do livro e à de sua reprodutibilidade e seu largo modo de circulação (que implicam também o seu modo de inserção no mercado): “Além dessas questões, surgiam outras de caráter prático: se continuasse a produzir poemas espaciais – que tinham de 40 a 50 cm de lado – onde os guardaria, uma

poemas, é razoável pensar que – em termos da categorização tradicional do estatuto da poesia – a concisão máxima a que Gullar chega nos poemas espaciais pode representar, de fato, um empobrecimento das potencialidades do discurso poético. Mas, assim como os poemas concretistas (já bem concisos) abriam – com sua valorização da dimensão gráfico-visual – uma experiência com o ato mesmo da leitura, e assim como os livros-poemas (também bem concisos) suscitavam – com os seus jogos com a(s) página(s) e o objeto livro – uma experiência com o seu suporte e o seu veículo, os poemas espaciais abriam a possibilidade de uma composição híbrida de objetos-poemas (ou não-objetos-poemas) que extrapolavam a página e o livro e convocavam uma apreensão (ou leitura) também híbrida (visual e conceitual) do todo do não-objeto. Gullar realizava assim, na curta fase dos poemas espaciais, um rompimento com as categorias tradicionais das obras de arte (não só no interior das belas artes com os “não-objetos”, mas também com os limites entre estas e a poesia), que – segundo Ronaldo Brito – é uma característica essencial de todo o movimento neoconcreto.<sup>16</sup> Se, por outro lado, os resultados de alguns destes experimentos poéticos podem hoje parecer magros ou pouco expressivos (comparados aos de poetas concretistas que aí investiram por mais tempo toda a sua energia criativa, como Augusto de Campos e Wladimir Dias-Pino)<sup>17</sup>, é preciso lembrar também que para a radicalidade neoconcretista o experimento mesmo (ou seja:

15. ...vez que morava num pequeno apartamento com mulher e três filhos? (...) Sugerí [então] a Hélio que os espalhássemos pelas praças e parques da cidade, como atos ‘terroristas’, que surpreenderiam a população e a administração pública. Faríamos isto na calada da noite e, assim, pela manhã as pessoas se deparariam com aqueles objetos estranhos disseminados pela cidade. Mas eu mesmo desisti da idéia ao considerar que os nossos não-objetos poderiam ser destruídos ou roubados; o cubo azul de meu poema *Lembra* certamente seria levado por alguém.” (GULLAR. *Experiência concreta: momento-limite da arte*, p. 61.)

16. Ver o já citado subitem “O rompimento das categorias tradicionais das belas-arts” que serve de conclusão ao capítulo “Ruptura neoconcreta” e também ao livro *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* de Ronaldo Brito (BRITO, 1999, p. 87-95.)

17. Para uma primeira apresentação da poesia de Wladimir Dias-Pino, ver o artigo “Poesia e/ou pintura” de Augusto de Campos (CAMPOS, 1978, p. 71-81). A poesia de Augusto de Campos de 1949 a 1979 (ou seja: cobrindo todo o período concretista e seus desdobramentos) foi reunida no volume-coletânea *VIVA VAIA* (CAMPOS, 1979).

o fazer) precede em valor o resultado (ou produto), pois enquanto investigação das formas ele abre possibilidades inusitadas de percepção e criação de obras.<sup>18</sup>

E, com o recuo agora de mais de quarenta anos, talvez fosse possível considerar que – assim como a fotografia e o cinema, alargando por seus meios técnicos o próprio conceito de arte no século XX, alteraram profundamente o lugar da pintura, do teatro e do romance no conjunto maior das artes da representação (ou simplesmente das formas) que participam a vida cotidiana<sup>19</sup> – assim também os experimentos poéticos concretos e neoconcretos tentam integrar elementos já presentes em novos e sintéticos modos de construção e apresentação de mensagens (como os cartazes e a publicidade) e se abrem para a investigação da página como unidade e do livro como objeto (que as mais recentes tecnologias viriam apenas confirmar), assim como para a possibilidade da poesia composta em ou com outros suportes materiais que, enquanto objetos (ou mesmo ambientes), não têm outra finalidade senão a de suscitar impressões sensíveis e uma significação. Se, com isso, o próprio conceito de poesia (assim como o seu modo de inserção social) está, de algum modo, sendo posto em questão, estes experimentos – ao se excluírem de apenas uma categoria tradicional de arte – procedem como aqueles que, nas chamadas “artes plásticas”,

18. O último poema experimental neoconcreto de Ferreira Gullar (“Poema enterrado”) extrapola não só a bidimensionalidade como também o próprio manuseio como modo de participação do leitor, integrando o ambiente (ou seja: a arquitetura) à sua estrutura, sendo que é esta, e não a sua palavra única, o elemento que o nomeia. Segundo Gullar, “(...) senti a necessidade de ir além da participação manual do leitor e inventei um poema em que ele participaria com todo o corpo, entrando no poema.” (p. 60). Eis a sua descrição por Gullar: “Assim nasceu o *Poema enterrado*, cujo projeto publiquei no SDJB ainda em 1959. Consistia em uma sala de 2 x 2 m (mais tarde alterei para 3 x 3 m), construída no subsolo. O leitor – se é que ainda podemos designá-lo por este nome – desceria por uma escada, abriria a porta do poema e entraria nele. Ao centro da sala, iluminada com luz fluorescente, encontraria um cubo vermelho de 50 cm de lado, que ergueria para encontrar, sob ele, um cubo verde de 30 cm de lado; sob este cubo, descobriria, ao erguê-lo, outro cubo, [branco e] bem menor, de 10 cm de lado. Na face deste cubo que estaria voltada para o chão, ele leria, ao levantá-lo, a palavra *rejuvenesça*.” (GULLAR. *Experiência concreta: momento-limite da arte*, p. 60).

19. Esta proposição é anunciada com precisão pelo ensaio hoje célebre (cuja primeira versão é de 1936) “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução” de Walter Benjamin (BENJAMIN, 1983), assim como pelo breve ensaio “La conquête de l’ubiquité” de Paul Valéry (VALÉRY, 1934) de onde W. Benjamin retira a epígrafe para a última versão do seu ensaio.

fizeram do neoconcretismo (sobretudo com Lygia Clark e Hélio Oiticica) o precursor da arte contemporânea brasileira.<sup>20</sup>

*Ferreira Gullar's "books-poems" and "spatial poems" and Lygia Clark's Bichos*

*Abstract: A brief essay on the last and more experimental phase of Ferreira Gullar's neoconcrete poetry, constituted by the "books-poems" and the "spatial poems" (the "entombed poem" being only indicated here), which, for a comprehension of their hybrid status as a mixture of poetry and visual arts, will be commented in a close reading (starting from the commentaries of Gullar, their own author) and interpreted in the light of a comparison (also suggested by Gullar) with Lygia Clark's Bichos.*

*Keywords: "Books-poems", "Spatial poems", Ferreira Gullar.*

*Referências*

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução (trad. José Lino Grünewald). In: BENJAMIN, HABERMAS, HORKHEIMER, ADORNO. *Textos escolhidos* (Coleção *Os pensadores*). São Paulo: Abril, 1983. p. 3-28.

BRITO, Ronaldo. O moderno e o contemporâneo: o novo e o outro novo. In: *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 74-88.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

20. "Implicitamente havia nele uma recusa da integração funcionalista da arte na coletividade e a abertura para se pensar a *função-arte*, discutir os seus efeitos para além de uma história fechada da arte. Por isso, o neoconcretismo lançou as bases de uma arte contemporânea no Brasil: é possível definir *grosso modo* a arte contemporânea como aquela que se recusa a acreditar em sua nítida autonomia no conjunto do campo social e decide investigar o local material onde emerge e funciona." (BRITO. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, p. 82-83). Uma tal proposição, já prenunciada pelo ensaio (de 1966) "Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica" de Mário Pedrosa (ARANTES (Org.). *Mário Pedrosa 3. Acadêmicos e modernos*, p. 355-360), é problematizada com mais precisão pelo ensaio (de 1980) "O moderno e o contemporâneo: o novo e o outro novo" de Ronaldo Brito (BRITO. *Experiência crítica*, p. 74-88).

- CAMPOS, Augusto de. Poesia e/ou pintura. In: *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978. p. 71-81.
- CAMPOS, Augusto de. *VIVA VAIA – Poesia 1949-1979*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- CLARK, Lygia. Bichos. In: BORJA-VILLEL, M. J.; ENGUITA MAYO, N. (Orgs.). *Lygia Clark*, catálogo da exposição no Paço Imperial, Rio de Janeiro, 8 de dezembro de 1998 a 28 de fevereiro de 1999. Rio de Janeiro: Paço Imperial – MinC IPHAN, 1999. p. 121.
- GULLAR, Ferreira. *Em alguma parte alguma*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.
- GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, e encarte contendo catálogo da 1ª exposição neoconcreta e livros-poema (sem numeração de páginas).
- GULLAR, Ferreira. Anexo 6 (2003): A participação do espectador. In: *Experiência neoconcreta*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 102-103.
- GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta*: momento-limite da arte. In: *Experiência neoconcreta*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 21-72.
- GULLAR, Ferreira. Anexo 3 (1958): Lygia Clark: uma experiência radical. In: *Experiência neoconcreta*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 80-89.
- GULLAR, Ferreira; BASTOS, Oliveira; JARDIM, Reynaldo. Anexo 2 (1957): Poesia concreta: experiência intuitiva. In: *Experiência neoconcreta*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 76-79.
- GULLAR, Ferreira. Anexo 4 (1959): Teoria do não-objeto. In: *Experiência neoconcreta*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 90-100.
- GULLAR, Ferreira. *O formigueiro*. Rio de Janeiro: Europa Ed., 1991 (sem numeração de páginas).
- GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. 18 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: ARANTES, Otília (Org.). *Mário Pedrosa 3. Acadêmicos e modernos*. São Paulo: Edusp, 1998. p. 355-360.
- VALÉRY, Paul. La conquête de l'ubiquité. In: *Pièces sur l'art*. Paris: Gallimard, 1934. p. 83-88.