

COR(P)ORALIDADE EM FERREIRA GULLAR E HÉLIO OITICICA

Lúcio Coelho Costa*

RESUMO:

Análise a obra A luta Corporal, de Ferreira Gullar, e de produções o artista Hélio Oiticica, abordando, respectivamente, a estética experimental lingüística e formal, a transposição de figuras geométricas bidimensionais para a tridimensionalidade, a incorporação da expressividade corporal do espectador à obra e ao espaço fictício proposto.

PALAVRAS-CHAVE: *vanguarda, neoconcreto, corporalidade, poema visual, performance.*



Fig. 1¹

Este trabalho de dissertação, intitulado *Cor(p)oralidade em Ferreira Gullar e Hélio Oiticica*, constitui-se de uma análise interpretativa da trajetória,

* Mestre em Letras: Literatura e outros Sistemas Semióticos (Área de concentração: Teoria da Literatura), 2004.

formação e afirmação da poética de Ferreira Gullar e Hélio Oiticica, sendo essa análise feita a partir da obra poética *A luta corporal* (1954), de Ferreira Gullar, e de algumas produções artísticas iniciadas no ano de 1957 pelo artista plástico Hélio Oiticica, com, por exemplo: *Metaesquema*, *Bólides* e *Parangolés*.

Ao justapor as produções desses autores, o que mais estimulou nossa a reflexão foi o processo de ruptura com as formas tradicionais de expressão operado por eles. Gullar, na obra *A luta corporal*, refaz sua poética e conduz sua ruptura com um modelo clássico de composição, no qual se privilegiava a "forma perfeita", com verso rimado e métrica rígida. Pelo processo de fragmentação do discurso, Gullar, num gesto corajoso, reelabora o espaço ocupado pelo signo e explora os vazios e os brancos da folha, a exemplo do que fez Stéphane Mallarmé. Por sua vez, Oiticica incorpora, em sua produção, materiais do cotidiano, como, por exemplo, o zarcão, a terra e o plástico, além dos tipos variados de pigmentos. O artista, seguindo as pesquisas de representantes das vanguardas construtivistas, como, por exemplo, Vladimir Tatlin e Kasimir Malevich, propõe, de forma ousada, o abandono da moldura e do cavalete na pintura, assim como a incorporação do espaço à espacialidade produzida *pela* e *com* a obra e a utilização consciente do corpo como elemento de comunicação, a exemplo do que ocorre nos *happenings* e na *arte de performance*.

Gullar, para compor sua obra *A luta corporal*, subverte as regras da língua e chega ao estilçamento da linguagem que, uma vez fragmentada, deixa aberto o caminho para a proposta do poema espacial. No poema espacial, o poeta explora os espaços brancos da folha, ressaltando o aspecto visual do suporte do poema, o que o faz unir-se, em 1956, a artistas como Haroldo de Campos e Décio Pignatari, em torno do Movimento Concretista. No entanto, em 1957, Gullar rompe com a estética concretista e, aliando-se a Hélio Oiticica, Amílcar de Castro, Lygia Clark e outros, instaura o Movimento Neoconcreto.

O neoconcretismo diferencia-se do concretismo, sobretudo, pela proposta de interação do público com a obra, o que é definido a partir do toque e da manipulação dos objetos pelo leitor/espectador. Gullar, ao perseguir essa interação, propõe, por exemplo, a obra *Lembra* (Fig. 2 – Brito, 2002: 84). Esse poema neoconcreto, sugerindo a estrutura em *mise-en-abyme*, para ser lido, exige que o leitor retire o cubo do centro de um quadrado branco, local em que está inserida a palavra "lembra".

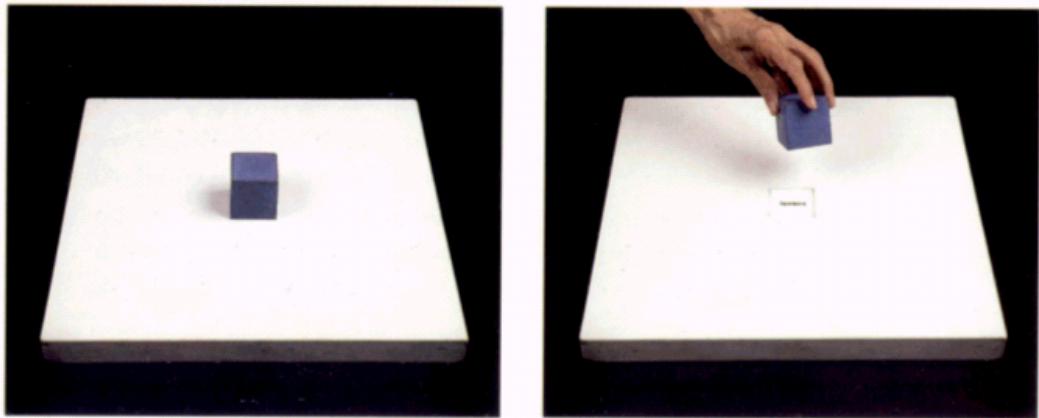


Fig. 2

Em *A luta corporal*, após a série dos "Sete poemas portugueses", Gullar inicia a fragmentação do discurso e a reelaboração do espaço ocupado pelo signo no suporte. Na composição *O anjo*, temos um poeta já sem o espartilho da metrificação, o que torna possível começar a configuração do processo de ruptura da moldura textual:

0 anjo
[...]
2
Antes que o olhar, detendo o pássaro
no vô, do céu descesse
até o ombro sólido
do anjo,
criando-o
- que tempo mágico
ele habitava?
[...] (Gullar, 1975: 14)

Já no poema "Galo galo", o poeta se distancia do vício de uma escrita presa às convenções da língua. Observamos, por exemplo, que, para se ler um dos versos do poema, o leitor terá que realizar um deslocamento do olhar que condiz com o aspecto semântico do verbo "andar", criando uma imagem que transpõe para o papel a ação do animal.

[...]
Mede os passos. Pãra.
Inclina a cabeça coroada
dentro do silêncio
- que faço entre coisas?
- de que me defendo?

Anda
 no saguão.
 O cimento esquece
 o seu último passo
 [...] (Gullar, 1975: 15)

Ao valer-se da prosa poética, Gullar desafia o leitor que busca uma fruição estética automática. É o que ocorre, por exemplo, com o texto "Machado", da série "Revelações espúrias", em que o autor vale-se da estrutura textual para dialogar com a dor insustentável de um eu em processo de fragmentação e que discorre sobre a desintegração de corpos. Dessa maneira, com essa estrutura, que não se fixa no limite do espaço físico da moldura da página, o poema revela a deformidade do objeto e do sujeito. Ao final do poema, a assinatura do poeta é ilegível, como que em recusa a reconhecer-se nesse corpo-palavra que tem forma fragmentada:

quando
 te cansares de tudo, olha a tua mão e te diz:
 estou cansado de tudo [...]
 ai
 nada. Ri, meu besta. tira teu braço e lambe-o,
 lambe-o, lambe-o!!!
 Gullar gularratgfitunb girjwmxy (Gullar, 1975: 72)

No retorno à poesia versificada, a luta iniciada contra os elementos sintáticos e estruturais ocorre de forma mais explícita, como se vê, por exemplo, em "Roçzeiral":

[...]
 Mu gargântu
 Fu burge
 MU guêlu, MU
 Tempu – PULCI
 [...] (Gullar, 1975: 117)

Nesse poema, os versos são (de)compostos por palavras esfaceladas, que apresentam apenas efeitos fonéticos, e o código lingüístico é reduzido a morfemas e fonemas. Ainda nessa composição, assim, como no último poema do livro, que inicia com o verso "negror n'origens", são explorados os recursos tipográficos, consolidando a espacialização do poema. No embate do poeta com a forma, o espaço em branco do suporte desenha a estrutura do poema em que a língua é tensionada, provocando uma dobra do signo sobre si mesmo, dobra esta que é seguida por desdobramentos do significante.

Ao evidenciar seu esforço para buscar alternativas estéticas, Gullar elabora a teoria do *não-objeto*, sobre a qual declara: "o não-objeto não se esgota nas referências de uso e de sentido porque não se insere na condição do útil e da designação verbal" (Gullar *apud* Peccinini, 1978: 49.). Assim, o *não-objeto* desliga-se das designações e do uso diário que seus elementos constituintes lhe determinam. Para o autor, esse conceito aplica-se tanto às artes plásticas quanto à poesia: "O não-objeto verbal é o antidicionário: o lugar onde a palavra isolada irradia toda a sua carga" (Gullar *apud* Peccinini, 1978: 51).

A procura da melhor forma de expressão também é o que se vê nas proposições de Hélio Oiticica. Para Waly Salomão, o artista "foi movido pela legenda EXPERIMENTAR O EXPERIMENTAL" (Salomão, 2001: 59) [grifos do autor]. Ao mover-se nesse experimentalismo, o artista engendrou possibilidades, até então inéditas para ele e para o público: expandir a plasticidade perceptiva e explorar os recursos sensoriais. Houve, com isso, uma ruptura na relação autor-espectador-obra, que se torna dialética, (Justino, 1998: 29.) uma vez que é o espectador que dará vida à obra de arte.

Nos trabalhos *Metaesquema* (1957) – em guaches sobre cartão –, formas geométricas (quadrados, retângulos e losangos) surgem no plano, insinuando corpos em movimentos livres no espaço. Com esses experimentos, e com outros feitos após a proposição *Metaesquema*, o artista problematiza o uso da cor na superfície e/ou no espaço. Oiticica, assim como os neoconcretistas, buscou romper com o que havia de mais próprio à pintura, ou seja, a bidimensionalidade, (Tassinari, 2001: 247) e propôs explorar a tridimensionalidade, entendendo que seria necessário repensar o suporte tradicional sobre o qual repousava a pintura. A partir dessa proposta, Oiticica elabora os *Bilaterais*: placas, quadradas e/ou retangulares, de dupla superfície de madeira, presas ao teto por meio de um pendente.

A partir dos trabalhos da série *Relevos espaciais*, óleo sobre madeira dobrada, que propõem a ação de desdobramento para liberar o espaço interno, Oiticica afirma o propósito iniciado com a série *Bilaterais*, que é o de efetivar o desenvolvimento do projeto construtivista: possibilitar à pintura um salto para fora do espaço do quadro.

Com as estruturas *Núcleos*, placas de madeira pintadas, também fixadas a um teto ripado, que pendem soltas em posições marcadas e numeradas, formando uma espécie de croqui, o público desloca-se por labirintos de cor e o autor quebra de vez a postura inativa do espectador, dando início à concepção dos *Penetráveis*⁴.

Na série *Bólides*, Oiticica expõe ao espectador diferentes artefatos de vidro, plástico, ou cimento, em que materiais diversos, como, por exemplo, pigmento e zarcão, são oferecidos à manipulação. Com essa série, os *artefatos*, nas proposições do artista, ganham a dimensão de *arte de fato* e sua obra passa a sustentar-se horizontalmente.

Ao propor uma participação totalmente espontânea do espectador, a exemplo do que ocorre no *happening*, o artista formula a série *Parangolés*: "capas constituídas de camadas de pano de cor", (Oiticica, 1986: 70) em que, com o gesto do vestir, inicia-se a participação do espectador, que irá manifestar-se por meio de passos, palavras e gestos espontâneos. Nessa relação dialógica, o corpo do espectador, ao mesmo tempo em que sustenta a obra, tornar-se-á parte da imagem sustentada pela mesma. O *Parangolé* torna-se, então, a síntese da expressividade da obra e do espectador participante: síntese da expressividade da cor, da expressividade do corpo e da expressividade oral: cor(p)oralidade.

Portanto, com os parangolés, depois de fundir os elementos cor, estrutura, dança, palavra escrita e oral, o artista propõe que o espectador tenha interação máxima com os objetos de arte. Nos parangolés essa interação ocorre por meio não apenas do apelo visual, mas pelo toque, para que se possa sentir a textura dos elementos que compõem a obra, e pelo movimento que o espectador realiza com a mesma, circunscrevendo-se na obra e, com ela, instituindo um espaço (Fig. 3 – Nildo da Mangueira - Oiticica, 2003: 29)

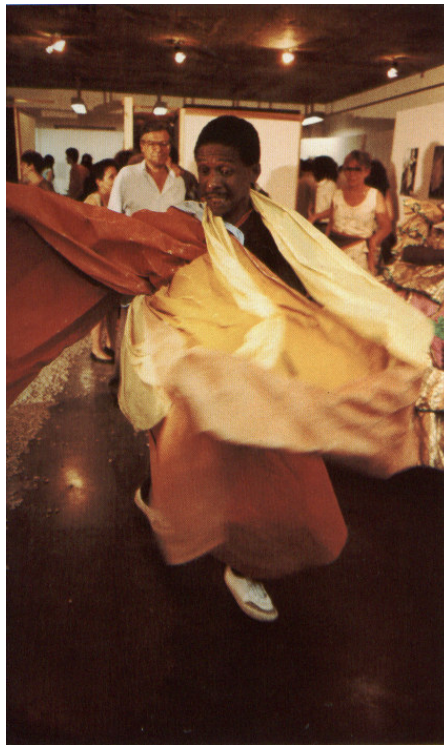


Fig. 3

Sob o prisma de um trabalho radical e audacioso com a linguagem, situa-se também a obra *A luta corporal*, de Ferreira Gullar, que, como vimos, é marcada pela renovação estética. Nesse trabalho de Gullar, a cor(p)oralidade dá-se por meio da exploração das inúmeras vozes e imagens que sua poética evoca e por meio do exercício da capacidade de expressão oral do leitor que, emitindo diferentes tonalidades de voz, resgata a tradição oral da palavra poética.

Velada na aparente desordem em que aparecem os textos em *A luta corporal*, está a luta visceral de Gullar com as palavras e a forma com que se apresenta o discurso: mutilado, às vezes, semântica e sintaticamente. Essa mutilação estabelece um total esfacelamento da linguagem, o que ocorre por meio de incessantes exercícios de deslocamento efetuados com a mesma, tornando o autor um visionário da forma para chegar à construção de sua poética.

O experimentalismo com a linguagem marca as obras não só de Gullar, e o que Márcio Doctors afirma, em referência a obra de Lygia Pape, aplica-se tanto a obra *A luta corporal* como, também, às obras de Hélio Oiticica: pontuar essas

obras "significa frisar palavras como se estivéssemos tencionando os nervos da sintaxe". (Doctors, 2001: 79). No auge do experimentalismo, em Oiticica, a formação imagética ocorre, sobretudo, devido aos procedimentos utilizados pelo mesmo, o que resulta em maneiras inusitadas de concatenar diferentes elementos pictóricos, apresentando, para o receptor e o artista, a possibilidade de outra postura estética que solicita a ampla utilização dos recursos sensoriais. Já no poeta, a formação de imagens, em *A luta corporal*, processa-se a partir da ampliação da costumeira articulação do código verbal para a expansão da linguagem poética por meio da interpenetração de códigos e sistemas sígnicos diversos. Essa interpenetração assegura a incorporação de visualidade ao poema, uma vez que alia combinações sonoras e rítmicas às imagens plásticas.

No embate do poeta com os diferentes signos – *palavra, forma, objeto* –, por meio do qual, de certa maneira, satura a língua ao explorar, à beira do excesso, o suporte usado, reside o mesmo princípio da poética do artista plástico que satura de cor o próprio espaço que, às vezes, é usado também como suporte. Enquanto o poeta, no livro *A luta corporal*, provoca, quase sempre de forma inusitada, o imaginário do leitor, o artista plástico incita o espectador a tornar-se co-autor de suas obras. Percebemos, portanto, que em Gullar e Oiticica, a assimilação das tendências estéticas internacionais, aliada à articulação antropofágica desses valores com o que havia de mais significativo e genuíno na nossa cultura, colaborou para a consolidação de uma postura ousada que contribui para tecer uma fértil faceta da história das artes visuais e da literatura no Brasil. Esta postura contribui também para apontar, no uso da linguagem verbal, pictórica e corporal, possibilidades latentes de transformações estéticas e culturais que marcam nossa contemporaneidade.

NOTAS

1. Foto-montagem realizada a partir de imagem do Penetrável "A invenção da cor", de Hélio Oiticica (Oiticica, 2003: p. 37) e do poema neoconcreto, de Ferreira Gullar (Gullar, 1980: p. 165), que se apresenta sem título.
2. Penetráveis são obras nas quais o público participante percorre um espaço determinado pelo artista para vivenciar experiências sensitivas como, por exemplo, o tocar e o ver (Fig. 1).

ABSTRACT:

Analyze of the work A luta corporal, by Ferreira Gullar, and Hélio Oiticica production, accosting, respectively, the aesthetic by linguistic experimentation and formal, the transposition of geometric figures from two dimension to third dimension, the incorporation of body expressivity of the public to the work and to the fictional space proposed.

KEY WORDS: *vanguard, neoconcretism, corporality, visual poetry, performance.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.6, set. 1998.

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, 1992. (Coleção Texto e Arte: 6).

GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1980. (Edição para o Círculo do Livro).

GULLAR, Ferreira. *A luta corporal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

FIGUEIREDO, Luciano; Pape, Lygia; Salomão, Waly (Org.). *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

JUSTINO, Maria José. *Seja marginal, seja héroi: modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica*. Curitiba, Ed. da UFPR, 1998.

OITICICA, Hélio. *Cor, imagem, poética*. Rio de Janeiro: Editora Centro de arte Hélio Oiticica, 2003.

PECCININI, Daisy Valle Machado (Coord.) *O objeto na arte: Brasil anos 60*. São Paulo: Editora Fundação Armando Álvares Penteado, 1978.

MENEZES, Philadelpho *Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas, Editora da UNICAMP, 1991.

SALOMÃO, Waly. *Hommage*. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções estratégicas*. Rio de Janeiro: Ed. Rios Ambiciosos, 2001.

TASSINARI, Alberto. *Nós e os Pós*. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções estratégicas*. Rio de Janeiro: Ed. Rios Ambiciosos, 2001.