

## VANGUARDA BRASILEIRA: POESIA CONCRETA, GULLAR E MALLARMÉ

---

SANDRA M. STROPARO\*

---

### RESUMO

A vanguarda Concreta brasileira, surgida em meio à modernidade dos anos 50, resgatou para a cultura nacional um referencial literário importante. Mallarmé influenciou a poesia Concreta e gerou novas descobertas, como as que redundam seja nos poemas verbivocovisuais, seja no inovador trabalho de Ferreira Gullar, que experimenta os limites da poesia em seu poema *O formigueiro*.

**PALAVRAS-CHAVE:** *O formigueiro*; poesia moderna; poesia concreta.

---

Nos anos 50 do século XX, o Brasil passou por uma fase de industrialização e crescimento interessantes, e embora a equação “riqueza = produção intelectual” nem sempre tenha se efetivado em terras tupiniquins, vimos surgir, de fato, momentos férteis em várias áreas da cultura, inclusive naquelas em que o mercado é um imperativo para sua existência, como a música pop. Se por um lado a bossa nova cantava as belezas e amenidades do Rio de Janeiro, por outro o teatro moderno nascia de fato no país, logo depois da explosão que havia sido, poucos anos antes, a produção de Nelson Rodrigues. Em 1950, houve a primeira emissão de TV, na Tupi de Assis Chateaubriand e, ainda no final da década, Glauber Rocha já engatinhava, aos 20 anos, o seu primeiro documentário.

Em meio a isso tudo, o Modernismo literário chegava a sua fase estável e de aceitação e mesmo revisão (se considerarmos a Geração de 45). Mário havia morrido, mas Bandeira escrevia, assim como Oswald de Andrade.

---

\* Professora da Universidade Federal do Paraná/UFPR, Curitiba, Paraná, Brasil.  
E-mail: [smstroparo@gmail.com](mailto:smstroparo@gmail.com)

Drummond e João Cabral eram os mais importantes frutos daquele momento anterior, mas trilhavam caminhos próprios e davam à poesia brasileira os traços principais que a marcariam na segunda metade do século.

Neste contexto, e em uma visada radicalmente moderna que buscava, entre outras coisas, integrar a poesia brasileira à “poesia do mundo”, forjando aqui muitas das características das vanguardas europeias que não tínhamos ainda, necessariamente, compreendido e perseguido, a poesia concreta surge então como uma novidade tão radical quanto a arquitetura, ainda na prancheta, da futura capital federal<sup>1</sup>.

[...] é importante revermos aqueles anos em que o ressurgimento das manifestações de vanguarda no Brasil ainda representava um esforço coletivo de artistas e intelectuais no sentido de alinhar a produção cultural pelas questões contemporâneas da modernização, assim atualizando (mais uma vez) o debate para intervir na perspectiva iminente de mudança, sem perder a referência da informação internacional. (SIMON, 1990, p. 121)

Nesta lógica descobrimos, em dezembro de 1956<sup>2</sup>, uma exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo que apresenta ao público aquilo que ainda estava restrito, até aquele momento, aos leitores das revistas *Invenção* e *Noigandres*. Essa exposição surgiu de uma aproximação entre as artes de vanguarda visuais e literárias brasileiras daquele momento, reunindo jovens que se esforçavam para pensar novas formas de produção criativa sem afastar essa mesma produção do momento da modernização que enxergavam no mundo, e que por sua vez buscavam obsessivamente. Ela também articulava grupos como o Ruptura e o Noigandres, paulistas, e o Frente, carioca, que descobriram, ainda durante a exposição, diferenças irreconciliáveis entre si, levando a uma dissolução do diálogo e, eventualmente, à formação do Neoconcretismo.

---

<sup>1</sup> Aliás, não podemos esquecer que a pedra fundamental de Brasília foi colocada na região, em Planaltina, em 1922...

<sup>2</sup> A mesma exposição foi montada no Rio de Janeiro, em janeiro e fevereiro de 1957, no prédio do Ministério da Educação e Saúde.

O núcleo duro da poesia concreta, Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos, apresentou ali uma produção que chocaria muito da crítica, mas que foi responsável por inaugurar um novo momento na literatura brasileira. Junto deles, naquele momento, estava Ferreira Gullar. Entre quadros, desenhos, objetos, leituras e esculturas, havia muitos poemas expostos em cartazes. Um desses poemas era “O formigueiro”, que Gullar escrevera no ano anterior: “grandes páginas, de um metro e meio de altura por cinquenta centímetros de largura com apenas uma palavra escrita de modo inusitado...” (GULLAR, 2015, p. 5).

Depois da exposição, o poema permaneceu inédito até 1991, quando foi publicado a partir de uma diagramação feita pelo próprio autor, que afirmou finalmente ter acesso a condições técnicas modernas o suficiente para a edição de um poema difícil como era o caso de “O formigueiro”.

Nesta edição, fazendo as vezes de introdução ou prefácio, o autor assinou um texto intitulado “Sobre o Poema”, com vários comentários e informações bastante esclarecedoras e, principalmente, reveladoras das suas intenções iniciais bem como de alguma reflexão posterior. Está também ali o texto que apresentou o poema em 1956. Embora longo, é importante para nossa compreensão do contexto:

*O Formigueiro* é um poema de cinquenta páginas nascido de uma palavra — a formiga — que se desintegra em seus elementos (letras) e se reintegra em nova forma, ditada pelo aproveitamento das letras na formação simultânea de outras palavras. Nas treze primeiras páginas, o poema obedece a esse processo informativo, até chegar-se à estruturação de um núcleo (14ª pág.), formado pelas seguintes frases: *a formiga trabalha na treva a terra cega traça o mapa do ouro forno\* maldita urbe*. A partir de então o poema se desenrola com a extração de palavras que se acham nesse núcleo e que vão sendo explicitadas por um processo que lembra o dos anúncios luminosos, onde várias palavras que ocupam o mesmo lugar no espaço são mostradas uma de cada vez, acendendo e apagando. No poema, sucede um pouco diferente: se quero, por exemplo, mostrar a palavra ‘bicho’, ponho-a em uma página sozinha, como se tivesse apagado com uma borracha todas as demais letras do núcleo, deixando as da palavra ‘bicho’ no mesmo lugar em

que elas se encontram no núcleo. Como neste caso (e em outros) há mais de um ‘i’ e mais de um ‘o’, posso escolher, entre várias formas da palavra aquela que mais me agrada. Noutras vezes a forma escolhida é determinada pela relação visual de certos elementos seus com os da palavra que a sucede ou precede. Quando a palavra aparece mais de uma vez no poema, aproveito as outras formas possíveis. Nenhuma letra é acrescentada ao núcleo criado nem mudada de lugar. A inicial maiúscula é adotada para orientar a leitura, uma vez que a ordem gráfica usual é violentada. Com este poema se teria tentado uma transfiguração do objeto verbal independente da situação da palavra na frase, isto é, uma transformação interna da palavra. Em lugar da transfiguração da linguagem poética usual, que age com o som sobre o sentido, uso os elementos visuais da palavra. Tudo aqui se passa no silêncio.”

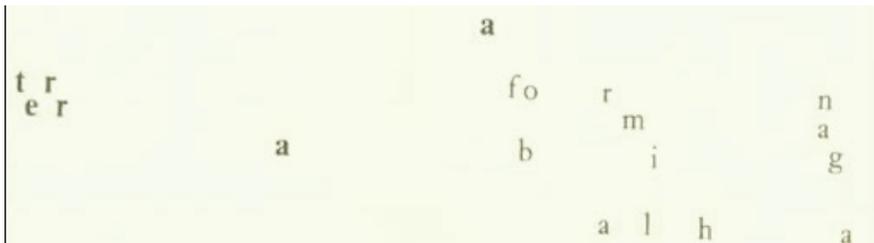
\*Posteriormente a palavra forno foi eliminada. (GULLAR, 2015, p. 6-7)

Note-se: este é o texto que acompanhava os cartazes que expuseram o poema. Em sua primeira aparição pública, “O Formigueiro” recebeu esse apoio, essa bula explicativa. Não é um manifesto, claro, mas é de alguma forma uma descrição e uma declaração dos princípios que ordenaram a criação do poema e que ajudam a explicá-lo. Depois da longa explicação da estrutura geral do texto, as últimas linhas são definitivas para que se compreenda a proposta e as intenções do poema: “uma transfiguração do objeto verbal independente da situação da palavra na frase, ie, uma transformação interna da palavra.” E em seguida, a ideia de que, ao contrário da poesia tradicional, que “age com o som sobre o sentido”, “O formigueiro” usa apenas os “elementos visuais” da palavra, e que tudo ali “se passa no silêncio”.

Há portanto um rompimento explicitado na recusa de um dos elementos que configuram a tradição poética: recusar o som é violentar um dos elementos mais primários da poesia, sua parte musical, sua oralidade, sua possibilidade de oralidade. No prefácio de 1991, Gullar faz questão de informar que o grupo paulista afirmou que este não era um poema concreto... Litígios e legitimações à parte, sabemos que a proposta “verbivocovisual” acompanhou o trabalho Concretista desde seu início, e esta, por si só, já seria uma razão para não se considerar o silencioso poema de Gullar

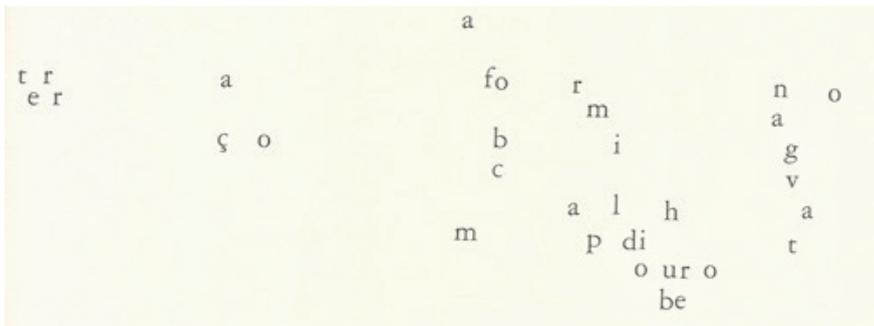
como um poema concreto. Mas, lembre-se, este é um dos aspectos levantados pela apresentação do poema, algo que só faz parte do poema propriamente dito devido à impossibilidade de pronunciá-lo, recitá-lo. O silêncio se impõe, ainda que em uma página tomada de letras e quase palavras.

FIGURA 1: TRECHO DO POEMA *O FORMIGUEIRO*



Fonte: (GULLAR, 2015, p. 25).

FIGURA 2: TRECHO DO POEMA *O FORMIGUEIRO*



Fonte: (GULLAR, 2015, p. 35).

Ao mesmo tempo, agir sobre os aspectos visuais do poema, no grau em que o poema o faz, é dar uma dimensão nova não só para a ideia do verso (que nem é lembrado nesse texto explicativo, na verdade), mas principalmente para a unidade da palavra. Ao transformar as páginas do poema em quebra-cabeças de palavras, um *puzzle* de sentidos, o poema acentua a conquista moderna que se realiza justamente em uma espécie de perda:

o poeta cede ao leitor tudo, e muito pouco; cede o poema, mas cabe ao leitor “montá-lo” e compreendê-lo, se quiser, da sua melhor maneira, se houver.

A “bula” que acompanha os poemas na exposição é, no entanto, provocativa e explicativa ao mesmo tempo. Além do que se possa discutir quanto à real necessidade - e intenção<sup>3</sup> - de uma apresentação como esta ao poema, há que se concluir que ela de fato auxilia sua leitura. No limite, possibilita *uma* leitura. Colocado novamente no prefácio de 1991, o texto de apresentação não parece cumprir a mesma função, visto que acaba entrando quase como uma contextualização histórica para o poema, em meio a um texto mais longo. Trinta e cinco anos depois o país já teria outros leitores? A poesia deste período passado já teria ensinado o suficiente a seu público no país para poder declinar de tal explicação?

Não necessariamente, ao menos quanto ao que podemos supor sobre o ponto de vista do autor. A verdade é que o prefácio de 1991 acaba por estender não só a contextualização, mas mesmo alguns comentários ao poema, deixando clara uma intenção do autor, uma indução a uma leitura específica. Há mesmo uma retórica rápida que pretende responder ao leitor o que se supõe seja uma grande possível dúvida:

Pode o leitor perguntar, porém, a razão dessa forma, e desse núcleo donde o discurso poético passa a fluir. É que, partindo da identificação entre letras e formigas, busquei um modo de reduzir ao máximo a abstração do discurso na elaboração do poema. A luta com a sintaxe tinha sido o problema central de *A luta corporal* [1954], e *O formigueiro* era apenas uma nova maneira de enfrentá-lo. Como essa luta com a sintaxe discursiva visa de fato valorizar a palavra (com toda sua carga semântica) detendo o fluxo do discurso, a estratégia adotada então foi valorizá-la pela modificação da forma visual. (GULLAR, 2015, p. 8).

A “abstração do discurso” a que o autor se refere, a valorização da palavra e da imagem gráfica dessa palavra, é certamente o propósito principal revelado pelo prefácio, mas é também uma maneira de preparar o

---

<sup>3</sup> Tratar da intenção desse texto seria especular não só as razões do autor, mas também o grau de interferência que ele poderia ter sobre os leitores do poema.

leitor para o poema. Não há que se buscar por uma sintaxe, um discurso elaborado. A palavra é o valor principal e ela prescinde, no poema, de uma estrutura básica que a conduza, a sustente em um *continuum* de sentido. A analogia palavra-formiga que o prefácio e o poema propõem é responsável por criar as condições sintáticas que o poema dispensa, exigindo, como afirmamos acima, que o leitor elabore sua própria leitura que, nesse caso, se dá também a partir de uma concepção de mundo qualquer que inclua o reconhecimento, inclusive visual, de formigas e, por que não, de formigueiros.

Se compreendemos essa proposta do poema, os painéis/cartazes de um metro e meio de altura por cinquenta centímetros de largura comecem de fato a nos fazer também entender o sentido plástico e concreto que o autor parecia buscar. Talvez o silêncio seja uma perda, se consideramos o poema e sua tradição, mas o acréscimo relevante do aspecto visual gera resultados importantes, novos, criando uma nova camada de sentido.

Como em outro momento, quase 60 anos antes, o poema *Un coup de dés*, de Stéphane Mallarmé, havia feito.

Vindo da obra de um autor já particularmente polêmico em seu próprio tempo, *Um lance de dados* é certamente o mais importante e inovador trabalho poético daquele período e uma das grandes referências para a poesia do século XX.

Mallarmé não inventou o verso livre, não inventou os recursos gráfico-visuais significativos que usou (que já eram bastante importantes para a publicidade daquele momento), não inventou o poema ilustrado. Mas já tinha pensado bastante sobre tudo isso, escrito sobre esses assuntos, e fez desse poema o exemplo melhor acabado de todas as suas reflexões sobre poesia. Não podemos esquecer aqui de suas pretensões com o inacabado *Le livre*, mas como o poema não foi terminado, tratemos do que de fato não só existe como teve uma pequena trajetória ainda durante a vida do autor.

Ele vinha, como sempre na sua produção, trabalhando há muito no poema, quando apareceu a possibilidade de publicá-lo na revista *Cosmopolis*. Essa revista era editada simultaneamente em Paris e em Londres, o que lhe dava mais importância, e tinha um editor de cada lado do Canal da Mancha. Como sempre, o autor se cercou de precauções e recomendações

quanto à publicação do poema, mas ele acabou sendo publicado de uma forma bem diferente da que ele desejava, em menos páginas, com menos espaços entre os versos e mais versos por página. Além disso, o autor também atendeu a um pedido do diretor da revista para que escrevesse um texto “explicativo”, um comentário ao poema.

Na verdade, foram duas notas ao poema. A primeira, da própria edição da revista:

Nota da Redação: Desejosa de ser tão eclética em literatura como em política e de se justificar quanto às repreensões que lhe foram feitas por desconhecer a nova escola poética francesa, a redação de *Cosmopolis* oferece a seus leitores um poema inédito de Stéphane Mallarmé, o mestre incontestado da poesia simbolista na França. Nesta obra, de um caráter inteiramente novo, o poeta se esforçou para fazer música com as palavras. Uma espécie de *leitmotiv* geral que se desenvolve constitui a unidade do poema: motivos acessórios veem se agrupar em torno dele. A natureza dos caracteres empregados e a posição dos brancos substituem as notas e os intervalos musicais. Este experimento pode encontrar contraditores: ninguém vai ignorar o singular esforço de arte do autor e deixar de se interessar. (MALLARMÉ, 1998, p. 392, tradução nossa)<sup>4</sup>.

Mallarmé certamente não concordou inteiramente com essa nota, mas calou sobre isso. Na verdade, a própria nota que ele escreve já entra em conflito com a da redação, porque embora tenha tratado da ideia de “música”, ele trata também de “silêncios”, igualmente importantes, e a leitura da redação havia sido mais simplificada e redutora... Essa nota do editor desapareceu nas outras publicações do poema, mas a nota do autor acabou, a partir de 1914, acompanhando o poema como um prefácio. Na revista ela se intitulava *Observation relative au poème*. Já de início, as indicações do autor pouco à vontade por ter de explicar seu poema: “Gostaria que esta Nota não fosse lida ou que, apenas percorrida, fosse logo esquecida...” (MALLARMÉ, 1974, p. 151).

---

<sup>4</sup> Texto original em francês.

E essa nota-prefácio fez história. Por muitos críticos ela é considerada um dos grandes documentos da poesia moderna. Muito longa para ser reproduzida por inteiro, ela merece ao menos alguns recortes:

[...] Os “brancos” com efeito assumem importância, agridem de início; a versificação os exigiu, como silêncio em derredor, ordinariamente, até o ponto em que um fragmento, lírico ou de poucos pés, ocupe, no centro, o terço maior ou menos da página [...] e como aqui não se trata, à maneira de sempre, de traços sonoros regulares ou versos — antes, de subdivisões prismáticas da Ideia, o instante de aparecerem e que dura o seu concurso, nalguma cenografia espiritual exata, é em sítios variáveis, perto ou longe do fio condutor latente, em razão da verossimilhança que se impõe ao texto. A vantagem, se me é lícito dizer, literária, dessa distância copiada que mentalmente separa grupos de palavras ou palavras entre si, afigura-se o acelerar por vezes e o delongar também do movimento, escandindo-o, intimando-o mesmo segundo uma visão simultânea da Página: esta agora servindo de unidade como alhures o Verso ou linha perfeita. A ficção assomará e se dissipará, célere, conforme à mobilidade do escrito, em torno das pausas fragmentárias de uma frase capital desde o título introduzida e continuada. [...] deste emprego a nu do pensamento com retrações, prolongamentos, fugas, ou seu desenho mesmo, resulta, para quem queira ler em voz alta, uma partitura. [...] Hoje ou sem presumir do futuro o que sairá daqui, nada ou quase uma arte, reconhecemos facilmente que a tentativa participa, com imprevisto, de pesquisas particulares e cara a nosso tempo, o verso livre e o poema em prosa. [...] (MALLARMÉ, 1974, p. 151-152).

Vemos aqui como o autor comenta o seu trabalho a ponto de auxiliar a leitura do poema, deixá-lo mais claro para um público ainda acostumado, e afeiçoado, à tradição dos dodecassílabos e à ordem lógica dos poemas de Victor Hugo. Mas a nota é também uma tentativa de ligar o poema a uma tradição, mostrar como ele altera certos elementos tradicionais sem que eles deixem de fazer sentido e, antes de tudo, como esses elementos engendram um sentido coeso no interior do poema, como o *objeto poema* é um construto sólido e independente. “A obra moderna fornece suas próprias instruções de uso, seu modo é o enquadramento, ou ainda a autocrítica e

a autorreferencialidade [...] Desde Baudelaire, a função poética e a função crítica se entrelaçam inevitavelmente, na autoconsciência que o artista deve ter de sua arte.” (COMPAGNON, 1990, p. 36, tradução nossa)<sup>5</sup>.

Detalhe importante: a menção, na nota-prefácio, à possibilidade de uma leitura em voz alta resguarda, mesmo em um trabalho tão absolutamente diferente, a oralidade<sup>6</sup> poética tradicional. Ou seja, ainda que *Un coup de dés* rompa com quase todas as referências da história da poesia, ele não rompe, necessariamente, com a *natureza poética*. O que o faz distinto de uma peça em simples prosa? Os *brancos*, como silêncios, a exposição dos versos como em partitura numa disposição independente, a possibilidade de leitura ritmada, em algum nível já proposta pela nota-prefácio, são características que certamente aproximam o texto das características tradicionais da poesia. Ainda que, por alguns (e a história da crítica não investiu de fato nessa possibilidade) possa ser considerado, como Mallarmé sugere, um poema em prosa. Mas, ainda, poema.

E, ainda, mas particularmente importante: resguardando toda a dissonância moderna, como pensa Hugo Friedrich, e a suposta obscuridade que daí decorre, o poema mantém uma sintaxe e um desenrolar temático, do barco no abismo (abismo-barco?) ao velho marinheiro, à pluma cadente e fundadora, à certeza dos números e ao acaso das constelações. Há versos clássicos como “l’unique Nombre qui ne peut pas/ être un autre” (MALLARMÉ, 1998, 372-373), “RIEN/ N’AURA EU LIEU/ EXCEPTÉ/ PEUT-ÊTRE/ UNE CONSTELLATION” (p. 384-387), ou ainda “Toute Pensée émet un Coup de Dés” (p. 387).<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Texto original em francês.

<sup>6</sup> Considere-se aqui a tradição da poesia cantada, declamada, lida em voz alta, que nos remete necessariamente às origens da história do discurso poético.

<sup>7</sup> Note-se que não devemos alterar as fontes em maiúsculas ou minúsculas, padrão ou versalete, tampouco as em itálico ou redondas. Versos: “o único número que não pode/ ser um outro” (MALLARMÉ, 1974, p. 158-159); “NADA/ TERÁ TIDO LUGAR/ SENÃO O LUGAR/ EXCETO/ TALVEZ/ UMA CONSTELAÇÃO” (p. 170-173); “Todo Pensamento emite um Lance de Dados” (p. 373).

Há no poema, portanto, e hoje percebe-se isso mais claramente, um interesse na tradição poética, seja em um ritmo identificável, na impressão sonora de alguns versos ou na própria existência de uma noção de verso e de sintaxe poética.

O prefácio, por sua vez, funciona como uma concessão a seu próprio tempo e a tudo que o poema apresentava como novo. Os comentários à forma e a exposição dos versos, das “Páginas”, são exatamente o que o leitor precisaria para buscar compreender também os *brancos* e as *subdivisões prismáticas da Ideia* que encontra ao longo do poema e do desdobramento de seus versos principais. Instaura-se a noção clara de que mesmo a forma de leitura proposta, pense-se nas menções à “partitura”, ao “contraponto da prosódia” (MALLARMÉ, 1974, p. 151-152), é uma forma nova. Para um novo poema, um novo leitor precisava nascer, e o prefácio pretende auxiliar neste parto.

E *Un coup de dés* gerou capacidades de compreensão da e para a poesia moderna. Acabou por inaugurar, na história da literatura, possibilidades que serão aproveitadas ao longo de toda a poesia do século seguinte.

FIGURA 3: ÚLTIMA PÁGINA DO POEMA *O FORMIGUEIRO*

EXCEPTÉ  
à l'altitude  
PEUT-ÊTRE  
aussi loin qu'un endroit

fusionne avec au delà

hors l'intérêt  
quant à lui signalé en général  
selon telle obliquité par telle déclivité de feux

vers  
ce doit être  
le Septentrion aussi Nord

UNE CONSTELLATION

froide d'oubli et de désuétude  
pas tant  
qu'elle n'énumère  
sur quelque surface vacante et supérieure  
le heurt successif  
sidéralement  
d'un compte total en formation

veillant  
doutant  
roulant  
brillant et méditant

avant de s'arrêter  
à quelque point dernier qui le sacre

Toute Pensée émet un Coup de Dés

Fonte: (GULLAR, 2015, p. 50)

Mallarmé está no plano-piloto da poesia Concreta, de 1958, como primeiro autor de referência a ser mencionado: “precursores: mallarmé (*Un coup de dés*, 1897): o primeiro salto qualitativo: “*subdivisions prismatiques de l'idés*”; espaço (*blancs*) e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição.” (CAMPOS et al., 1987, p. 156). O cânone poundiano inspirou o paideuma concreto e *Um lance de dados* é uma referência bastante específica, especialmente nos primeiros momentos das descobertas verbivocovisuais.

Não é difícil imaginar por que, mesmo além do que já claramente o plano-piloto coloca. Se pensamos na poesia Concreta como uma negação do verso clássico como unidade “rítmico-formal”, ocupando sempre o espaço de seu suporte como espaço também significativo, como uma poesia em que os recursos visuais decorrentes destas características são também definidores de sentido, de um sentido “espácio-temporal”, podemos, no limite, considerá-la como uma poesia que se pretendia ainda mais completa, rompendo e reintegrando a tradição do paideuma escolhido já que, juntamente a isso, “sensações mais ou menos subjetivas”, que podem ser representadas ideogramicamente, não abdicam, nunca, da “palavra (som, forma visual, carga semântica)”, criando uma “área linguística específica — ‘verbivocovisual’” (CAMPOS et al., 1987).

Essa ambição por uma integridade máxima da poesia, do poema-objeto, vivo, é tão pretensiosa que beira a irrealidade, a arte completa, a perfeição órfica. Nada, no entanto, que a torne menos legítima. Mas podemos também entender, portanto, que considerações e usos de algumas destas propostas, sem a pretensão desta mesma totalidade, gerassem algum tipo de recusa.

Voltamos assim a *O formigueiro*. Como se realiza o poema de Gullar? A recusa dos poetas Concretos em aceitá-lo como um poema concreto era coerente?

Como já afirmado pelo autor no texto que introduziu o poema na exposição de 1956, as palavras se desintegram, e suas letras, eventualmente, podem formar, simultaneamente, outras palavras. A frase principal “a formiga trabalha na treva a terra cega traça o mapa do ouro forno

maldita urbe” é informada na nota de introdução, mas jamais aparece de fato, íntegra, nas páginas do poema. Partindo da palavra *formiga*, a única inteira e plena, as páginas vão apresentando uma contínua desintegração da palavra inicial que se desmonta ao mesmo tempo em que se multiplica em letras soltas que, aos poucos, vão se integrando a outras letras soltas e, a depender do leitor estimulado pela apresentação, vão formar a possibilidade de outras palavras.

A ausência de sintaxe e a iconização da palavra e, no limite, das letras soltas, ainda configuram um verso? É claro que não há precisão em qualquer resposta que se busque à questão, mas considerando a tradição, mesmo a moderna, de ruptura (pensando aqui em Octavio PAZ, *Os filhos do barro*, e na perspectiva da ruptura moderna que se alterna entre a negação da tradição e a própria tradição da ruptura), podemos ainda assim perceber que o poema de Ferreira Gullar parece talvez extrapolar a poesia, “já que a própria forma das páginas passou a ser determinada pela interação da palavra-silêncio”. (GULLAR, 2015, p. 5).

Esse silêncio não é uma escolha apenas discursiva. A opção da impessoalidade, do desaparecimento do eu poético, característica importante da grande poesia moderna, dissonante e despersonalizada, é definitiva para o silêncio buscado. É citando Mallarmé e seu texto *Crise de vers* que Gullar termina suas observações *Sobre o Poema*: “Contraoando-se à atitude metafísica de Mallarmé em *Un coup de dés*, aqui também se procura, modestamente, limitar a ‘ação elocutória do poeta’ e ‘dar iniciativa às palavras’” (GULLAR, 2015, p. 9).

Todavia, sendo *silêncio* a palavra deste poema, será ele poético? Poesia?

Publicado o livro *A luta corporal*, em 1954, que Gullar afirma ter tido como problema central a luta com a sintaxe, *O formigueiro* é escrito logo no ano seguinte, e para o poeta, como vimos mais acima, esta parecia ser uma nova maneira de enfrentar o mesmo problema. Aparentemente, a solução a que chegou foi o esvaziamento da sintaxe, sua negação mais completa, que (mas?) ao alcançar a desintegração da palavra perdeu também sua oralidade. E chegou, assim, a um limite, a uma fronteira, uma quase porta de uma quase saída.

O livro *O formigueiro* é dedicado à memória de Mário Pedrosa, “mestre e amigo”, sempre louvado pelo poeta. Pedrosa foi um homem das artes, das arquiteturas, e homem político, sempre. Incentivador do Concretismo, influenciou também e incentivou sua derivação carioca, o Neoconcretismo. Foi grande amigo de Gullar e seu grande professor no estudo das artes plásticas, algo que norteou fortemente os estudos e interesses do poeta desde essa época (STROPARO, 2015). A dedicatória não é gratuita ou ocasional. Não estaria, de fato, em 1991, na consciência poética do autor maranhense, a suspeita - convicção? - de que o flerte essencialmente visual, plástico, que realiza com seu grande poema de cartazes (1,5m de altura por 0,5m de largura!) e letras, foi o seu primeiro grande exercício da relação entre a poesia e as artes visuais, onde os limites esgarçados da tradição poética se colocam a serviço de uma maravilhosa e impressionante figuração de letras sobre papel?

.....

#### BRAZILIAN AVANT-GARDE: CONCRETE POETRY, GULLAR AND MALLARMÉ

##### ABSTRACT

The Brazilian Concrete avant-garde, which began in the modernity of the 1950's, salvaged for the national culture an important literary reference. Mallarmé was an influence for the Concrete Poetry and the source of new discoveries, such as those that lead both to the verbivocovisual poems and to the innovative work of Ferreira Gullar, who experiments with the boundaries of poetry in his poem *O formigueiro*.

KEYWORDS: *O formigueiro*; Modern poetry; Concrete poetry.

---

#### VANGUARDIA BRASILEÑA: POESÍA CONCRETA, GULLAR Y MALLARMÉ

##### RESUMEN

La vanguardia brasileña dicha “Concreta”, que surgió en la modernidad de los años cincuenta, rescató para la cultura nacional una importante referencia literaria. Mallarmé fue para la Poesía Concreta una influencia y también una

fuelle de nuevos descubrimientos, como los que llevan tanto a los poemas “verbivocovisuales” como al trabajo innovador de Ferreira Gullar, que experimenta con los límites de la poesía en su poema *O formigueiro*.

PALABRAS CLAVE: *O formigueiro*; Poesía moderna; Poesía concreta.

---

## REFERÊNCIAS

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

COMPAGNON, Antoine. *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris: Seuil, 1990.

GULLAR, Ferreira. *O formigueiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MALLARMÉ, Stéphane. *Correspondance I: 1862-1871*. Paris: Gallimard, 1959.

\_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945.

\_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1998. vol. 1.

\_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 2003. vol. 2.

\_\_\_\_\_. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1974. Tradução Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari.

SIMON, Iumna M. Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969). *Novos Estudos Cebrap*, n. 26, mar.1990.

STROPARO, Sandra M. *Um pensador da arte contemporânea*. *Gazeta do Povo*, 27 jun. 2015. <<http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/literatura/um-pensador-da-arte-contemporanea-5mm6icwbwpr8qu26lumap24d0>>.

---

Submetido em 30 de março de 2017

Aceito em 26 de maio de 2017

Publicado em 25 de agosto de 2017

---