

A pintura de Hélio Oiticica e a poesia de Ferreira Gullar em espaço de convergência: Neoconcretismo

Gredes Finkler*

Resumo: O estudo propõe uma aproximação entre as obras do pintor Helio Oiticica e a poética de Ferreira Gullar. O artigo investe na comparação como elemento que estabelece a convergência entre artes visuais e literatura.

Palavras-chave: Pintura, Literatura, Helio Oiticica, Ferreira Gullar

Abstract: This study proposes an approximation between the works of the painter Helio Oiticica and the poetics of Ferreira Gullar. The article invests in the comparison as an element which establishes the convergence between visual arts and literature.

Key-words: Painting, Literature, Helio Oiticica, Ferreira Gullar.

*A arte é uma forma de contato,
é uma forma de crítica,
é uma forma de correção.
(Mário de Andrade, Música doce música)*

O encadeamento desta pesquisa efetiva um cruzamento de aproximações em que os dois artistas articulam relações entre a poesia e a pintura na intermediação do espaço. Nesse sentido, a presente análise vincula-se à área de Literatura Comparada, assenta-se sobre a interdiscursividade entre literatura e artes plásticas, eixo que rege esse estudo de natureza comparatista e que justifica o percurso na aproximação da poesia com a pintura.

No propósito de dialogar com estas duas áreas de expressão artística, o campo da arte construtiva, representado pelo movimento

* Doutora em Literatura Comparada pela UFRGS e artista plástica.

Neoconcreto, apresenta formulações relacionadas ao idealismo fenomenológico, pois coloca o homem como ser no mundo, retomando uma concentração de totalidade que restaura a expressividade como legítima na arte. Os nomes de Ferreira Gullar, na poesia, e de Hélio Oiticica, na pintura, são apontados na análise como expoentes do movimento Neoconcretista, cujo projeto comum ampliou novas possibilidades de concepção para a arte brasileira.

Um breve retrospecto histórico, cabe aqui, para situar Ferreira Gullar e Hélio Oiticica no contexto cultural nacional. Sem dúvidas, esses artistas retraçaram o destino brasileiro adequando-o às exigências de modernização, do progresso de uma civilização tecnológica, em que a objetividade e a rapidez geravam novas formas de expressão. Daí a importância do Concretismo, uma vez que a realidade artística pautava no rigor geométrico, conformando a arte à produção e à técnica em uma escala industrial. No entanto, o resultado dessa arte construtiva foi uma poética industrializante, lógica, matemática, modelada pelo rigor teórico, de escassa receptividade pública e rotulada de alienante da realidade nacional.

Surge, então, o grupo Neoconcreto com uma proposta de ação cultural. Foi nitidamente na controvérsia em torno da linguagem - visual e literária - que os Neoconcretos construíram a sua busca com base em uma nova significação dos processos artísticos ajustados

à realidade do homem moderno, apresentando a arte brasileira como síntese do nacional com o internacional. Nesse sentido, o trabalho Neoconcretista negligencia o rastreamento às fontes e às influências, absorvendo do estrangeiro o que lhes convém, no traçado de Santiago, *tem a capacidade de selecionar do alheio o que interessa*. Fortalecem assim, o conceito de entre-lugar e como único valor crítico a diferença, via de acesso legítima ao universal.

Ao reorganizar os postulados construtivos, os Neoconcretos orientam suas proposições próximas à realidade nacional e popular. Ao mesmo tempo, remobilizam as linguagens geométricas em manifestações expressivas, impregnam vivencialmente os discursos, recolocando-os sob forma de envolvimento fenomenológico. Desse modo, a recomposição do homem como ser no mundo, como expressão de totalidade aliada ao tempo-duração Neoconcreto, significa a recuperação do vivido, ou como diz Brito: *a repontencialização do tempo vivido*.

Esse estudo compreende uma espécie de auto-retratos, analisando as imagens poéticas de Ferreira Gullar e as imagens pictóricas de Hélio Oiticica. Do discurso de ambos, extraem-se fragmentos de imagens recorrentes e aglutinadoras de que se compõe esse novo espaço de convergência. O produto das imagens-resíduos, nessa perspectiva, consolida o duplo olhar da criação - no qual o espaço interior projeta-se para o exterior, para

dali filtrar, multiplicar e fazer emergir o interior. No ato criador, a solidão constrói o elemento estruturador da intersecção do discurso poético com o pictórico e vice-versa: o canto - no espaço tempo.

Nesse diálogo tempo-espaço-vida, o corpo vai codificando a história da cultura a que esse pertence. Como texto de cultura, o corpo marca sua trajetória não só pela natureza, pelo mundo circundante e pelo cosmos, mas também pela inter-relação com o próprio corpo e seus vários subtextos. Nesse movimento, o corpo na solidão do canto recompõe as imagens recolhidas do trajeto errante da cidade; são vozes, cheiros, pústulas, excrementos, poeira e lama. Concomitantemente, a memória esfarela, destila, centrifuga e decanta esses produtos-resíduos no espaço-tempo. O corpo, então, converte-se em anjo-pássaro, apropria-se do maior espaço possível e do não-lugar em um efeito de abrangência e totalidade que instala uma fundação temporal, que transforma e dissemina esses resíduos-imagens, sublimados na recriação poética em um novo corpo: o da poesia e o da obra pictórica.

Por isso, não surpreende que, à medida que Ferreira Gullar e Hélio Oiticica apropriam-se das formas populares da vida cotidiana, articulam um movimento que recorta o espaço na emergência da pincelada e da palavra, do qual depreende-se que a aproximação ao coletivo faz-se ziguezagueando os morros, perambulando pelas favelas,

freqüentando centros cívicos de barba feita e cabelo penteado. Não como turista em uma tropicália quitanda de bananas podres, mas como passista da Mangueira que responde inquerito policial-militar pelo verso que sufoca, ao peso dos impostos. Aqui, há que se acentuar que só as verdades contam, mais-morto-que-vivo pra vencer a batalha, ainda que no sacolejo do ônibus, longe do falatório, a condição única da criação consta de régua e compasso na busca da transposição da arte e da vida, germinando na descoberta da vontade pelo exercício experimental.

Diante desses pressupostos, a intersecção da pintura e da poesia permite rastrear a relação interdiscursiva da construção do processo da criação desse não-lugar - ou seja, a mescla do espaço poético e pictórico - que recria e dissemina novos significados, demonstrando que a leitura interdiscursiva amplia o espaço artístico do poeta e do pintor. Portanto, o encadeamento dessa pesquisa efetua um entrelaçamento de aproximações e distanciamentos em uma espécie de núcleo de condensação de significados que tecem passagens, intermediando o espaço em que os dois autores constroem suas relações entre poesia e pintura.

As investigações de Ferreira Gullar e Hélio Oiticica com a linguagem em nível experimental questionam o suporte tradicional no que se refere à abrangência de espaço. Ao provocarem um redimensionamento da prática formal, estabelecem, entre o leitor e o fruidor,

uma relação *reelaborada e articulada* para com a obra de arte. Nessa direção, com a desmaterialização do suporte e sua inserção no mundo, a representação bidimensional e mecânica do plano é destroçada e, por conseguinte, o limite físico da moldura e o da página incorporam-se ao espaço. Dessa nítida modificação da composição espacial, antes passiva, dá-se a presentificação que resulta na integração dos sentidos por parte do espectador/ leitor.

Tal experiência não-retiniana consiste, pois, em transformar a obra de arte em um feixe de relacionamentos complexos e irradiados no espaço em uma modulação ativa-interativa - com o observador-participante. Passa-se, portanto, para o tempo compreendido como duração que demarca o tempo Neoconcretista, enquanto o Concreto se evidenciava na mera percepção. Para os Neoconcretos, os espaços que se contrapõem criam o tempo de si mesmos. Em outras palavras, esse dispositivo do tempo acionado, estabelece uma dinâmica real entre os movimentos da obra e as *manobras perceptivas de leitura* por parte do espectador/ leitor. A proposição de vivências propicia a intervenção crítica do observador, instalando entre o sujeito e o objeto uma relação imediata que anula a mediação, na qual sujeito e objeto participam e comungam de um mesmo projeto. Assim, o objetivo consiste em lançar a existência desses corpos (sujeito-objeto) à vida, conectá-los à magia da obra de arte. Nela, a experiência envolve a percepção

sensorial do Outro no espaço extraquadro e extrapapel. Então, a nova concepção da arte vem do cotidiano e do coletivo, assim articulados em uma manifestação de resíduos de evento de vida.

Decididamente, no esforço de abolir a distância entre arte e vida, infringem o espaço metafórico, a manutenção da superfície plana da tela, do papel e da figura-fundo. À medida que realizam desdobramentos, conquistam uma nova dimensão, onde os limites da linguagem construtiva desintegram-se dessa própria linguagem. Nessa formulação de proposições, a arte anula a distância, mediante a transgressão das fronteiras, que separa institucionalmente o quadro e o texto, pois se desenham como exercício de liberdade, em um sentido total que confirma a vida. Logo, a recomposição do espaço possibilita o acesso à subjetividade do estado de arte do espectador/leitor, sugerindo que o participante faça de sua interação com a obra de arte a transposição para a sua própria existência como obra de arte.

Dessa forma, a partir dos pontos de intersecção entre poesia e pintura, a saber, imagens recorrentes, espaço transgredido e co-participação do fruidor e do leitor, o produto-resíduo configura-se como um fio móvel que percorre o espaço da convergência e da condensação desse não-lugar - poético e pictórico - no tempo como solidão do corpo no espaço temporal. Entende-se então, o modo como Gullar remove a palavra de seu contexto

lógico original, recolocando-a, inusitadamente, em justaposição a algo diferente, bem como se compreende também o processo de deslocamento presentificado nos ready-mades e nas instalações de Oiticica. O deslocamento lógico usual é alcançado, rebatizando o objeto com novo título, isento de qualquer relação óbvia com o objeto. Dito de outro modo, a palavra, e a pincelada são redimidadas do lugar-comum, renovando a linguagem pelo deslocamento do espaço e do tempo. Com efeito, essa Alteridade que se oferece como natural, organiza o espaço à sua volta como função de si própria. Já nesse passo, podemos inferir um estreito vínculo entre o bólido, a lata de querosene, de Oiticica, e o poema roçzeiral, de Gullar. Percebemos igualmente o enquadramento visual e mental das entre-imagens do anjo de Gullar e do parangolé de Oiticica, do poema enterrado e do mergulho do corpo, do inferno e do éden, que: a palavra é pintada e a pintura é poesia.

O percurso consta de um dado basilar: a confessionalidade de que ambos, Ferreira Gullar e Hélio Oiticica, traem a tradição e o cânone em busca de linguagens recriadoras para a poesia e para a pintura. Postulando, arrolando proposições, rompem com o domínio de suas próprias linguagens, da própria possibilidade do discurso, permitindo, assim, partir, sempre mais uma vez, para outra forma de linguagem na promessa de chegar à essência. De fato, ao sugerirem o abandono de uma ilusão retórica, interpenetram-se com

vistas à desconstrução, justamente porque o real se apresenta como descontinuidade, como sobreposição de elementos fragmentados, e não como unidade e totalidade. Conscientes da ruptura que processou a ampliação do espaço, reconhecem a necessidade de reintegração dessas formas de significações para lhes devolver (às formas) a sua multivocidade perceptiva. Logo, a noção de unidade e de totalidade guiada pela consciência do caráter especulativo e fragmentário de suas hipóteses faz com que Gullar e Oiticica situem-se criticamente diante da tradição das artes.

Daí, se por um lado, a quebra dos suportes tradicionais viabiliza o desdobramento do espaço, onde a própria idéia de criação se explicita sem fronteiras entre uma e outra linguagens, por outro lado, o papel do artista reconfigurado como propositor altera as modalidades de difusão de arte, recusando museus, academias, salões e galerias, exibem a arte fora do circuito institucional e com a efetiva participação do espectador. Revestem a *vida de arte*, traçando assim, um caminho contrário ao modo de relação vigente e ao processo de leitura estabelecido pelo sistema brasileiro das artes.

O discurso poético-plástico pode surgir, então, de uma nova sílaba pictórica, e a poesia de uma idéia pintada. Isso acontece sobretudo porque a arte de Gullar e a de Oiticica investigam o papel do corpo no mundo e o papel da linguagem em relação a ele;

ambos definem suas imagens poéticas como um triângulo entre o corpo, o mundo e a linguagem - triângulo de uma subjacente geometria construtiva que constantemente se dissolve a si mesma. Com efeito, ao lidarem com os exercícios no desejo das linguagens, não só fazem vibrar o mistério do intraduzível e do indizível, portanto, para além-bordas das palavras e das pinceladas, mas também, paralelamente ao limite do experimentalismo de uma nova sílaba, criam um corpo a cada olhar e a cada movimento. Fica assim evidenciado um diálogo cujo produto-resíduo incide em um grande mosaico cultural, onde o novo texto poético toma de empréstimo o suporte da pintura - o espaço bidimensional - e a pintura, por sua vez, toma de empréstimo o suporte da poesia - que é a palavra.

Infere-se dessa sobreposição discursiva que enquanto Oiticica traça com grafite suas linhas sobre a página em branco, Gullar raspa e alisa com o pincel a tela em branco. Assim, pintura e poesia tornam-se ruído *cremoso e crocante*, no momento em que a matéria *absorve-se, anula-se na vibração, pastosa ou superaguda*, na superfície do suporte. Logo, para que a rotura acontecesse *era necessário descartar-se de uma linguagem de palavras sem espaço e sem desenho*, para deixar nascer uma nova linguagem do corpo no mundo, no qual *escritura, cor, desenho e música não mais se afastariam um do outro*.

Se, na poesia de Gullar, o corpo de

pensamento opera cirurgicamente entre o começo e o fim da palavra, em Oiticica, o corpo do pensamento opera pela transgressão permanente: portanto a via de acesso à investigação da vida da arte perfaz a idéia de que ela, a arte, nada expressa que seja concluído e imóvel. Em suma, nesse exercício, este não alcançar acaba por definir toda a trama: refinar-se para conter-se. Aqui, conter-se no sentido de continência, existência e presença. Ou nos termos da própria poesia, ou da própria pintura, onde o grafite escava às avessas negro sobre negro e de si desenterra de luz como alimento, ao mesmo tempo que a pintura se extrai de si, através da luz, daí que as duas artes somente mostram esse caminho incerto. O suporte artístico configura-se em um palco de revolução no espaço-canto de solidão; dramatiza todas as ironias e ilusões possíveis na fugaz fixação da carne de palavras e tintas, mas o gesto impotente e desesperado, nada mais é que a esgrima do papel com o grafite, do suporte com o pincel, do visor e o teclado em uma metalinguagem que nos lembra de que somos mortais. Por isso, a poesia e a pintura possibilitam-nos construir um corpo fora delas, um corpo para não morrer.

Tal qual o poeta e o pintor, o crítico-leitor apropria-se desse lugar de luta dos autores. E, nos resíduos dos escombros reciclados, as palavras se movem com essa letra corporal. O crítico decompõe a estrutura da obra em elemento, para reelaborar esse novo espaço a partir dos resíduos-memória,

então retidos, imbricados, transformados e disseminados em pensamento-imagens. Logo, são assim pintadas as frutas, no poema de Gullar: ... *Sobre a mesa no domingo/ (o mar atrás)/ duas maçãs e oito bananas num prato de louça/ São duas manchas vermelhas e uma faixa amarela/ com pintas de verde selvagem: /.../*. Bem como no poema, bananas podres, onde, Gullar pinta o ... *mel/ dentro da casca/ na carne que se faz água...*) mas ... *era/ ainda ouro/ o turvo açúcar/ vindo do chão/ e agora/ ali: bananas negras/ como bolsas moles/ onde pousa uma abelha/ e gira /.../*. Desse mesmo modo, Oiticica faz poesia no parangolé 14, capa 10: *De tua pele/ brota a umidade/ o gosto da terra/ o calor*. Ou ainda, na obra denominada, ready constructible, Oiticica escreve: ... *como se fora (e o é) algo indeterminado/ não se sabendo onde começa/ (ou por onde se começa)/ o sólido e o arenoso/ e quem sabe o q/ poderia vir a ser/ lama líquida!: o pedregoso: o exercício de/ não paisagismo /.../*.

Considerando que a circulação de sentidos é reabsorvida e a transmigração dessas sobras de vida reconstitui a mecânica de reprodução da reescrita artística em Ferreira Gullar e em Hélio Oiticica, esse estudo trata, portanto, da pura urdidura de sentidos, verbais e não-verbais, com ênfase no processo, oferecido à operação final do leitor e à prática deste, que religa os pedaços desconectados no espaço de fundação em que arte é vida e vida é arte.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.
- BRETT, Guy et al. **Hélio Oiticica**. Paris: Éditions du Parme, 1992.
- DERRIDA, Jacques. **Enlouquecer o subjéctil**. São Paulo: UNESP/Ateliê, 1998.
- FAVARETTO, Celso. **A invenção de Oiticica**. São Paulo: UNESP, 1992.
- GULLAR, Ferreira. **Toda a poesia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- GULLAR, Ferreira . **Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo**. São Paulo: Nobel, 1985.
- GULLAR, Ferreira et al. **Lygia Clark e Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1986/1987.
- OITICICA, Hélio. (Org.) **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

BRANCA