

## NA FRONTEIRA DAS PALAVRAS: A TEORIA DE BAKHTIN E A POÉTICA DE FERREIRA GULLAR COMO RESPOSTAS AO PROBLEMA DO FORMALISMO

**Rafael Campos Quevedo**  
UnB

**Resumo:** Este trabalho apresenta alguns argumentos da crítica de Bakhtin à “estética material” a fim de traçar paralelos com a trajetória poética de Ferreira Gullar tendo em vista a sua fase “pré-concreta” (*A luta corporal*), sua produção de vanguarda e seu posterior caminho de afastamento do concretismo. Aponta-se, aqui, para uma similaridade no modo de compreender a questão do fazer poético que passa, em ambos os casos, por uma crítica às poéticas formalistas.

**Palavras-chave:** Formalismo. Ferreira Gullar. Mikhail Bakhtin.

**Résumé:** Ce travail propose quelques arguments de la critique de Bakhtin à ‘l’esthétique matérielle’, mis en parallèle avec la trajectoire poétique de Ferreira Gullar abordant sa phase ‘pré-concrète’ (*A luta corporal*), sa production d’avant-garde et son éloignement ultérieur du concretisme. On démontrera, ici, une similitude dans le mode de compréhension du savoir-faire poétique, dans les deux cas, à travers une critique de la poétique formaliste.

**Mots-clés:** Formalisme. Ferreira Gullar. Mikhail Bakhtin.

A preocupação do Formalismo em fundar uma ciência da literatura exigiu da parte de seus teóricos o estabelecimento de alguns elementos indispensáveis a tal escopo, entre os quais a delimitação de um objeto de estudo próprio, ou seja, empiricamente discernível do objeto de outras disciplinas e um aparato metodológico adequado a tal objeto, condições sem as quais não se chega a nenhuma generalização científica, pelo menos dentro dos moldes de um conhecimento de inegável inspiração nos modelos das ciências naturais, como foi o caso, afinal, não só do formalismo russo como, também, de boa parte das ciências humanas em suas origens.



altura, de concretizar o que ele chamou de “poema essencial” que seria a pretensão de se captar a experiência vivida sem a mediação da linguagem que, na problemática em questão, era objeto de descrédito quanto às suas possibilidades expressivas. Evidentemente, poemas como “Roçzeiral” assinalam a radicalização de uma questão que, a rigor, é inerente a todo fazer artístico: o embate do artista com o material de que dispõe para enformar o conteúdo de sua expressão. Assim, a intenção de imprimir na matéria verbal a experiência do “canteiro ressequido da praia de Botafogo” de forma mais imediata (ou seja, sem mediação) e que poderia, muito bem, ser expresso como “ao sopra e luz tua pompa se renova numa órbita”, resultou no tipo de ruptura da linguagem assinalada no fragmento acima.

Vale, para começar, enfatizarmos os elementos que compõem a problemática em foco. O primeiro deles discute a questão do poeta como artista, cuja tarefa instaura-se entre dois pólos: o mundo e a língua como material (segundo e terceiro elementos, respectivamente), esta última nada possuindo de “estético” em si mesma, uma vez que é largamente utilizada para fins, digamos, “instrumentais”. Tal como esse material “desgastado” pelo uso cotidiano, o mundo também não carrega, consigo, a cintilação de um evento excepcional, já que canteiros ressequidos podem ser encontrados sem esforço e, como são dados à percepção cotidiana, habitam o reino da banalidade da vida ordinária.

Dependendo de em qual dos elementos (poeta, mundo e material) se puser a ênfase, pode-se verificar o princípio germinal de cosmovisões distintas sobre o problema estético. Genericamente falando, se se deposita sobre o poeta o fundamento do fenômeno artístico podem-se haurir versões “subjetivistas” da questão que vão desde a explicação romântica do gênio criativo às justificativas psicológicas da obra. Se é sob o prisma do mundo externo, considerações de índole “realista” (como todas as abordagens do literário que se atêm aos aspectos conteudistas do texto, como o historicismo e o sociologismo) podem ser obtidas e, por fim, se a ênfase recai sobre o material temos, sobretudo, o formalismo como principal arrazoado teórico da questão. Nada impede, contudo, que tais elementos sejam postos em relação entre si e que uma visão teórica diagnostique a legitimidade que cada um possui para o todo da obra artística. A nosso ver, a reflexão de Bakhtin, especialmente em seu texto de 1924 intitulado “O problema do conteúdo, do material e da forma

na criação literária<sup>4</sup>”, equaciona de forma bastante convincente tal problema.

Bakhtin denominou de “estética material” a posição teórica segundo a qual o fundamento da obra de arte coincide com sua realidade empírica e se encontra no material do qual ela se serve. Logo de início, o autor aponta para a insuficiência dessa abordagem alegando a redução, por ela promovida, do fenômeno literário a problemas estritamente lingüísticos. Sempre interessado numa visão de conjunto, o pensador russo não descartará, em nenhum momento de sua argumentação, a importância de se tratar a obra literária desde uma perspectiva lingüística, mas considera ser esta um dos momentos da análise literária e não a sua totalidade. Em tal argumento fica clara uma das premissas fundamentais do pensamento bakhtiniano que serviu de esteio a toda a sua discussão no ensaio em questão: a de que nenhum modelo estritamente científico (especialmente por carregar a reivindicação de um objeto empírico) seria adequado à abordagem do fenômeno artístico e que, em seu lugar, seria preciso se readmitir a estética filosófica, ainda que reelaborada a partir de bases não-metafísicas. Dessa forma, apenas um método de cunho filosófico que, por natureza, não delimita fronteiras quanto aos objetos dos quais se ocupa (mas, ao contrário, busca “problemas” nos mais diversos campos do saber) estaria apto a tal empresa, uma vez que o afã de “cientificizar” a arte poderia dar conta, apenas, de uma parte do seu todo que seria, justamente, a de sua fatura material.

O que vale para uma consideração metodológica do formalismo serve, a nosso ver, para o propósito de uma crítica às poéticas que com ele se afinam. Os textos da *Teoria da poesia concreta* que, como se sabe, assumiram filiação ao construtivismo e ao formalismo artísticos, estão repletos de menções à centralidade que o aspecto físico da palavra ocupa na poesia. Para os concretistas, vale a palavra como “coisa”, objeto auto-suficiente que oblitera o referente e oferece sua própria “estrutura” como conteúdo. Declaradamente, os poetas em questão alistam-se em uma estirpe de autores caudatária do adágio mallarmaico de que o poema é feito com palavras e não com idéias.

Recolocando os vértices da triangulação do problema artístico diríamos que, para a Poesia Concreta, interessa rasurar as marcas tanto

<sup>4</sup> Primeiro capítulo de *Questões de literatura e de estética* (cf. Referências)

do referente (mundo) como do autor em favor de um encarecimento do material. A intenção artística do poema concreto seria a exibição da materialidade do significante e a tarefa do poeta descobrir-lhes possibilidades insuspeitas. Se compararmos tal proposta com a intenção de Gullar ao dilacerar o corpo do significante em “Roçzeiral”, percebemos que, enquanto para o autor de *A luta corporal* a intenção era romper com a linguagem a fim de que o real fosse iluminado de forma mais direta, para os poetas-teóricos do grupo *Noigandres* esse real era posto entre parênteses para uma melhor “presentificação” da realidade material do signo lingüístico. A esse antagonismo quanto ao papel da palavra dentro do poema, diremos que tudo se passa como se, para a Poesia Concreta, o significante devesse possuir um caráter “opaco”, similar ao do objeto, enquanto que, para Gullar, interessaria que a palavra fosse “translúcida”, ou seja, que se deixasse, o quanto possível, ser atravessada, para que o mundo pudesse ser entrevisto através dela.

Uma rápida análise de um poema de maturidade de Ferreira Gullar (extraído de seu último livro *Muitas vozes*<sup>5</sup>) suscitará questões relevantes ao rumo de nossa exposição. Pela sua extensão, optamos por reproduzi-lo integralmente em nota de pé de página cuja leitura requisitamos para a entendimento das considerações que se sucederão.

Todo poema (ou seja: a “não-coisa”) é a tradução, para a “lógica do ouvido”, (10º verso) daquilo que “não tem sentido” (12º verso) na

<sup>5</sup> “Não-coisa” (título do poema): “O que o poeta quer dizer/no discurso não cabe/e se o diz é pra saber/o que ainda não sabe. // Uma fruta uma flor/um odor que relume.../Como dizer o sabor,/seu clarão seu perfume?//Como enfim traduzir/na lógica do ouvido/o que na coisa é coisa/e que não tem sentido?//A linguagem dispõe/de conceitos, de nomes/mas o gosto da fruta/só o sabes se a comes//só o sabes no corpo/o sabor que assimilas/e que na boca é festa/de saliva e papilas//invadindo-te inteiro/tal do mar o marulho/e que a fala submerge/e reduz a um barulho,//um tumulto de vozes/de gozos, de espasmos,/vertiginoso e pleno/como são os orgasmos//No entanto, o poeta/desafia o impossível/e tenta no poema/dizer o indizível://subverte a sintaxe/implode a fala, ousa/incutir na linguagem/densidade de coisa//sem permitir, porém,/que perca a transparência/já que a coisa é fechada/à humana consciência.///O que o poeta faz/mas do que mencioná-la/é torná-la aparência/pura — e iluminá-la.//Toda coisa tem peso:/uma noite em seu centro./O poema é uma coisa/que não tem nada dentro,//a não ser o ressoar/de uma imprecisa voz/que não quer se apagar — essa voz somos nós.” (GULLAR, 2008, p. 450).

coisa. A coisa é substância “densa” (“toda coisa tem peso” – verso 45º) e opaca (pois com “uma noite em seu centro” – 46º verso). O sentido não está nela mesma já que pressupõe alguém que a sinta (“sentido”, possui, aqui, a acepção de “razão de algo” como indica, ao mesmo tempo, o particípio do verbo “sentir”). O poema em questão assinala que é no corpo que o real repercute o seu sentido e a coisa faz-se sentida, gerando o conteúdo da experiência a ser traduzido pelo poeta. Aqui, “saber” retoma seu parentesco etimológico com “sabor”: “mas o gosto da fruta/só o sabes se a comes//só o sabes no corpo/o sabor que assimilas/e que na boca é festa/de saliva e papilas”.

Por serem de naturezas distintas, a linguagem é, por definição, não-coincidente com a coisa. Usando uma imagem extrema: ao falarmos “flor” não vertemos uma flor pela boca, ou seja, não “presentificamos” o objeto, mas nos contentamos com sua representação substitutiva, pela palavra. Nesse instante da análise o poeta tem diante de si não a coisa, mas a repercussão dela nos seus sentidos. Seu desafio: converter o reino da experiência em canto. Para tanto: “[...] o poeta/desafia o impossível/e tenta no poema/dizer o indizível://subverte a sintaxe/implode a fala, ousa/incutir na linguagem/**densidade de coisa**//sem permitir, porém,/que perca a **transparência**/já que a **coisa é fechada**/à humana consciência.” (29º ao 40º verso). Os grifos indicam a dicotomia opacidade/translucidez da qual lançamos mão para estabelecer o antagonismo entre a palavra “concreta” e a palavra do “poema essencial” almejado por Gullar.

Isso posto, convém agora promovermos o paralelo mais próximo com os argumentos de Bakhtin na obra já referida. Antes disso, um rápido preâmbulo sobre o formalismo concretista.

Pode causar surpresa aos leitores desavisados da *Teoria da poesia concreta* que o movimento tenha professado a possibilidade de um poema que não fosse discurso sobre elementos externos, mas que seu conteúdo fosse auto-referencial, dando a entender que se tratasse de uma tentativa de forçar a arte verbal a assumir o mesmo estatuto, por exemplo, de um quadro ou uma escultura abstrata cuja possibilidade de utilização dos materiais (a cor, o mármore etc.) sem referência a objetos naturais é não só possível como largamente realizável. Fato é que os poetas concretos, cômicos da especificidade do material verbal (o fato de que ele parte de um sistema já significativo ao contrário da linha ou da cor), incorporaram a idéia joyceana de espaço

*verbivocovisual* que continha, no radical “verbi”, o estrato semântico da palavra (sendo o “voco” e o “visual” as camadas sonora e plástica, respectivamente) sendo, este, a garantia do inexorável elo do signo verbal com o mundo.

Malgrado tal ressalva, a carga semântica da palavra, se não é totalmente proscribida da natureza do signo (o que seria impossível), é de tal forma equiparada com suas outras dimensões que, não raro, o poema concreto resulta em um texto cuja fisionomia parece passar uma idéia de esvaziamento de conteúdo. Nesse sentido, o conteúdo aparentemente remoto de um poema concreto encontraria justificação na tese segundo a qual a forma “é” o conteúdo e que o poema é um instaurador de formas inabituais e não um discurso “sobre” a realidade, função à qual outros usos da linguagem já estariam destinados. Porém, cabe perguntar: não seria tal delimitação um estreitamento do domínio da poesia ou, em outras palavras, não teria a Poesia Concreta fundado um espaço restrito, porquanto demasiado “composicional” (adiante explicaremos a acepção deste termo no contexto deste trabalho), para a poesia? Tentemos lançar luz sobre a questão tendo em vista o paralelo com o referencial bakhtiniano.

No trecho a seguir, vemos Bakhtin servir-se da idéia de “fronteira das palavras” como lugar da realização poética. Tal idéia é fundamental para entendermos a crítica bakhtiniana ao formalismo, assim como será, neste trabalho, para as luzes que aqui pretendemos lançar sobre alguns aspectos da poética de Ferreira Gullar:

O enorme trabalho do artista com a palavra tem por objetivo final a sua superação, pois o objeto estético cresce nas fronteiras das palavras, nas fronteiras da língua enquanto tal; mas essa superação do material assume um caráter puramente imanente: o artista liberta-se da língua na sua determinação lingüística não ao negá-la, *mas graças ao seu aperfeiçoamento imanente*: o artista como que vence a língua graças ao próprio instrumento lingüístico e, aperfeiçoando-a lingüisticamente, obriga-a a superar a si própria. (BAKHTIN, 1990, p. 50)

Antes de algumas explicações conceituais referentes à citação acima, convém antecipar o paralelo com o seguinte depoimento de Gullar colhido de seu livro *Indagações de hoje* em capítulo intitulado “O

inimigo da palavra”:

[...] Há certa verdade nisto: o poeta de fato bagunça um pouco o coreto da linguagem. Mas não para que as palavras se tornem perceptíveis. Desarruma-o para romper a crista verbal que impede o aflorar, na linguagem, da experiência viva. Um poeta pode até criar palavras mas não com o propósito de aumentar o volume dos dicionários, e sim para exprimir o novo. O mau poema é feito de palavras. O bom poema é feito contra as palavras. (GULLAR, 1989, p. 42)

Logo de início fica visível a recusa de ambos os autores a aceitar a redutibilidade do poema ao aspecto proeminentemente lingüístico, ainda que ambos não neguem ser a palavra o material indispensável do construto poético. Tal zona de convergência entre Bakhtin e Gullar diz respeito à relativização da estética formalista na medida em que a tarefa de “superar” a língua não se confunde com o destaque de suas configurações materiais, pois, como diz Bakhtin, “o objeto estético cresce nas fronteiras das palavras”.

O “objeto estético”<sup>6</sup> é a totalidade unificada de um conteúdo totalmente “encarnado” em uma forma. O conteúdo é composto de fragmentos da realidade que são “isolados” da existência e, quando ingressam na composição artística, ganham uma realidade única e acabada.

Nesse sentido, não há como escapar do fato de que tudo o que o artista tem diante de si é o material e somente sobre ele é que se dirige sua atividade. No entanto, a depender da atitude do artista, dois tipos de objeto podem ser obtidos. O primeiro deles, no que diz respeito à poesia, consistiria em haurir da matéria verbal um “objeto” pretensamente autônomo no sentido de que suas significações decorreriam do imanentismo da sua realidade física. A esse estágio, digamos assim, da obra, Bakhtin chama de “momento composicional” cuja característica consiste na ênfase sobre os elementos técnicos da arte em questão e dos aspectos físicos do material utilizado. Toda a

---

<sup>6</sup> Com “objeto estético” Bakhtin não está se referindo à realização estritamente material da obra de arte já que, para esta, ele reservou o conceito de “obra exterior”. A grande limitação da “estética material” (leia-se: formalismo) residiria no fato de ela se ater ao estudo da obra exterior sem alçar a compreensão do objeto estético, tomando o primeiro como a realidade total da obra.

fase mais radical da Poesia Concreta se insere nesse escopo. Como Gullar também foi um adepto do concretismo, podemos extrair de sua obra um exemplar do tipo de poesia a que estamos nos referindo<sup>7</sup>:

**verde verde verde**

**verde verde verde**

**verde verde verde**

**verde verde verde erva**

(GULLAR, 2008, p. 102)

Note-se que o poema acima autoriza, praticamente, apenas uma possibilidade interpretativa que se depreende a partir da proximidade semântica e fonética entre as palavras “verde” e “erva”. A disposição visual concorreria para endossar tal parentesco destacando a “erva” do “verde”, sugerindo o engendramento daquela a partir da repetição deste pois, afinal, da eliminação do “de” de “verde” e adição do “a” surge o vocábulo “erva”. Note-se que o elemento comum a ambos os vocábulos constitui um anagrama do verbo “ver”, numa espécie de auto-referência ao artifício fisionômico do poema que pede para ser “visto” menos que lido. O que tal poema reivindica é uma contemplação do seu próprio “corpo” assim como suas chaves interpretativas esgotam-se no desvelamento de suas estratégias composicionais.

Se se constitui um mérito do poeta a exploração das potencialidades das palavras, a sua limitação, seguindo a ótica bakhtiniana, estaria em pretender fundar uma poética exclusivamente no âmbito composicional. No lado teórico da questão, é justamente o problema da redução da poesia às explicações composicionais que constitui a grande limitação do método formal: “E eis que no domínio da teoria da arte surge uma tendência no sentido de compreender a forma artística como forma de um dado material, e não mais como uma combinação nos limites do material [...]” (BAKHTIN, 1990, p. 18).

Assim, a segunda das posturas que o poeta pode assumir diante da palavra (sendo a primeira a tentativa de equiparação da palavra ao estatuto de coisa) é forçá-la à sua “superação”, assim como a atitude

<sup>7</sup> Embora o poema em questão já pertença ao momento neoconcretista isso não invalida seu caráter exemplar pois o aspecto técnico-composicional permanece em destaque.

correlata do estudioso de poesia seria compreender o poema não de forma fincada nas suas determinações específica e exclusivamente lingüísticas, mas no seu entrecruzamento com o todo da cultura, do qual ela faz parte.

Se nos ativermos à poesia de Ferreira Gullar veremos exemplos tanto de extremos dos problemas relativos ao fazer poético em questão como, também, momentos de síntese. Já destacamos duas situações-limite: “Roçzeiral” como a utópica tentativa da pura transparência e “verde erva” como a proposta do poema coisa (palavra opaca). Os poemas de cordel escritos por Gullar após seu rompimento com as vanguardas seriam a outra faceta radical da sua empreitada poética, dessa vez tendo em vista a primazia do conteúdo sobre o trabalho estético.

Seguindo a nossa lógica argumentativa, da mesma forma que se engana “do ponto de vista metodológico” o estudioso que busca reduzir o poema a seus “temas” e “conteúdos”, equivoca-se o poeta que lida com a forma poética como um repositório de visões de mundo, ideologias políticas etc. Todo o texto de Bakhtin usado como base desta explanação (“O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária”) empreende grande esforço em mostrar que os componentes cognitivos que ingressam numa obra assumem nela uma tal unidade que

não pode ser destacado da obra de arte um elemento real qualquer como sendo um conteúdo puro, como aliás, *realiter* não há a forma pura: o conteúdo e a forma se interpenetram, são inseparáveis, porém, também são indissolúveis para a análise estética, ou seja, são grandezas de ordem diferente: para que a forma tenha um significado puramente estético, o conteúdo que a envolve deve ter um sentido ético e cognitivo possível, a forma precisa do peso extra-estético do conteúdo, sem o qual ela não pode realizar-se enquanto forma.” (BAKHTIN, 1990, p. 37)

Assim, o desequilíbrio entre os elementos cognitivos e os éticos e destes, por sua vez, com a forma, concorrem para interditar o êxito da obra de arte ou, como diz Bakhtin, do objeto estético. Os poemas de cordel de Ferreira Gullar ensaiam tal desequilíbrio forma/contéudo e, não raro, assumem o caráter de panfleto político. Consideradas as devidas diferenças, Bakhtin assinala semelhante

desacordo em momentos da obra de Dostoiévski e Tolstoi como “no romance *Guerra e Paz*, por exemplo, onde no seu final os juízos cognitivos e histórico-filosóficos rompem totalmente a sua ligação com o acontecimento ético e organizam-se num tratado teórico” (BAKHTIN, 1990, p. 41).

Sendo assim, somos levados a crer que os momentos de síntese do percurso poético de Gullar, ou seja, suas mais exitosas realizações estéticas coincidem com o momento em que sua produção conseguiu promover os efeitos mais satisfatórios a partir da articulação do composicional com os componentes de conteúdo histórico, social, político e biográfico. O *Poema sujo* é, possivelmente, o mais completo registro dessa síntese. Nele, o Gullar “biográfico” empresta-se como espaço onde se amalgama dados existenciais e históricos que, deslocados para o cerne da unidade artística, organizam um novo “todo”, esteticamente rico em possibilidades de relações com o universo cultural no qual está inscrito.

Vale lembrar que a inserção do “eu”, ou seja, da subjetividade criadora no objeto estético, representa a negação de um dos tópicos do “receituário” concretista que prescreveu a abolição das marcas de subjetividade na poesia a fim de que esta se aproximasse mais do objeto de aspecto industrial<sup>8</sup>. A inserção do autor no bojo do universo axiológico que o texto instaura pode ser mais minuciosamente compreendida em outro texto de Bakhtin intitulado “O autor e o herói na atividade estética”<sup>9</sup>. No entanto, mesmo em “O problema do conteúdo...” o teórico russo já indica algumas questões relevantes, como a que transcrevemos abaixo:

A personalidade criativa positivamente subjetiva é um momento constitutivo da forma artística, aqui a sua subjetividade encontra uma objetivação específica, torna-

<sup>8</sup> Na teoria concretista, o poeta liga-se à figura do produtor que remete à idéia de um operador de máquinas. Ele aciona certos mecanismos e permanece “neutro” no resultado final, ou seja, o produto não terá a sua “presença” transfigurada, o seu “estilo”: “Um operário que trabalha uma peça ao torno não escreve nela o seu nome ou a sua revolta” (CAMPOS et alii, 1975, p. 125). Ou, então: “A figura romântica, persistente no sectarismo surrealista do poeta ‘inspirado’, é substituída pela do poeta factivo, trabalhando rigorosamente sua obra, como um operário um muro” (CAMPOS et alii, 1975, p. 52).

<sup>9</sup> Presente em “Estética da criação verbal” (cf. referências)

se uma subjetividade criadora culturalmente significante; é ainda aqui que se realiza a unidade específica do homem orgânico, físico e interior, moral e espiritual, mas uma unidade provada a partir do interior. O autor, como momento constitutivo da forma, é a atividade, organizada e oriunda do interior, do homem como totalidade, que realiza plenamente a sua tarefa, que não presume nada além de si mesmo para chegar à conclusão, é, ademais, o homem todo dos pés à cabeça [...] (BAKHTIN, 1990, p. 68)

Dadas as considerações até aqui desenvolvidas podemos, finalmente, sintetizar o paralelismo de nossa análise acusando a premissa que a sustenta, a saber: a de que há um direcionamento comum entre o método formal e a prática da Poesia Concreta.

Dissemos que, em ambos os casos (como objeto de estudo e como prática artística), a poesia sofreu um estreitamento de seu campo de abrangência. Da parte do Formalismo percebe-se, via crítica bakhtiniana, a tendência a restringir o estudo da poesia ao rol dos problemas lingüísticos cuja pressuposição epistemológica é a de que, enquanto método científico, a pesquisa formal deve possuir um objeto empírico delimitado, que é o caráter material da palavra esteticamente trabalhada no poema. Nesse sentido, o estreitamento a que nos referimos é o corte necessário para que o método em questão se afaste da abordagem especulativa própria da estética filosófica e ganhe, efetivamente, estatuto de saber científico.

No que diz respeito à Poesia Concreta, essa base empírica da arte verbal converte-se em campo de realização estética. As fases do movimento concretista, por exemplo, assinalam a obstinação de seus mentores com o aspecto técnico do “artefato” verbal pois, da “fenomenologia” à “matemática da composição” (v. TPC, p. 43) o poema concreto estriba-se em pressupostos declaradamente formalistas, sobretudo quando, supostamente, rompem com a poesia discursiva, acarretando a dissipação conteudística, consoante a equiparação do semântico com as estratégias de visualidade.

Correlatamente ao pôr “entre parênteses” o mundo da cultura, operado pelo método formalista, o concretismo ortodoxo também fez *tabula rasa* dos componentes referenciais optando por uma participação “fisionômica” no mundo da vida, o que significa dizer que a forma poética é que se inscreve no universo das coisas (leia-se:

o mundo tecnicizado, industrial, cibernético e da linguagem dos *mass media*) num claro convite para que a poesia deixe de ser um modo de expressão simbólica do mundo para ser um objeto dentro deste mesmo mundo.

Para Gullar o “mau poema é feito de palavra [e o] bom poema é feito **contra** as palavras” (GULLAR, 1989, p. 42: grifo nosso). Sem levar ao pé da letra tal declaração, mas reconhecendo o argumento que ela encerra, não entendemos, como Gullar, que a Poesia Concreta seja uma forma absolutamente inválida de poesia.

A nosso ver, a Poesia Concreta foi uma forma de escrita que constituiu o seu próprio sistema de validação para nele figurar como seu expoente mais acabado. Se, como é comum dizer, a poesia pressupõe uma cosmologia ou uma mitologia das quais representa sua síntese estética (assim como a *Divina comédia* para a cosmovisão cristã, Homero para a axiologia grega e todo o grande cânone e suas respectivas ligações com o universo cultural do qual fazia parte) a vanguarda concretista, na constituição da sua *Weltanschauung*, incorreu no deliberado propósito de tomar o aspecto pela totalidade ou a singularidade pelo universal.

De fato, a contemporaneidade comporta o paradigma tecnológico e este pode ser considerado a imagem que mais perto chega de singularizar nossa época. Mas a utópica proposta concretista de fornecer a linguagem própria dessa nova era acarretou, por sua vez, a idéia de que seria preciso reduzir a expressão poética a uma *techné* da palavra.

Nesse ponto, convém reconhecer a legitimidade da proposta concretista a partir de uma dada circunscrição específica, impossível de se absolutizar como a linguagem poética hodierna por excelência. Fossem os dogmas do movimento concretista verdades indubitáveis não teria Haroldo de Campos (e outros de sua geração) optado por retroceder às formas negadas pela ortodoxia daquela vanguarda. Nesse sentido, aquilo que aqui se observou, em ambos os autores apresentados, sob a metáfora da “fronteira das palavras” não corresponde à negação do material verbal (como poderia deixar parecer o ir “contra a palavra” da citação acima<sup>10</sup>), mas aponta para

<sup>10</sup> É nesse sentido que também a transparência almejada pelo “poema essencial” – o caso “Roçzeiral” – não ultrapassou o caráter de registro de uma problemática, soçobrando em sua própria utopia de se afirmar como

o fato de que os elementos materiais incorporados na obra de arte perdem sua especificidade física para dar lugar a um novo campo material transmutado esteticamente. É a partir desse raciocínio que Bakhtin chama a atenção para o fato de que:

[...] a natureza extra-estética do material (a diferença do conteúdo) não entra no objeto estético: não entram o espaço físico-matemático, as linhas e figuras da geometria, o movimento da dinâmica, o som da acústica, etc.; com eles se relacionam o artista-artesão e a ciência estética, mas não a contemplação estética em primeiro grau. É preciso distinguir claramente estes dois momentos: no processo de trabalho, o artista necessita relacionar-se com a física, a matemática, a lingüística, mas todo esse enorme trabalho técnico realizado pelo artista e estudado pelo esteta, sem o qual não existiria a obra de arte, não entra no objeto estético criado pela contemplação artística, ou melhor, na existência estética enquanto tal, no objeto último da obra: tudo isso desaparece no momento da percepção artística, como desaparecem os andaimes quando o prédio é construído. (BAKHTIN, 1990, p. 48-49)

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. “O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária”. In.: *Questões de literatura e de estética* (a teoria do romance). Trad.: Aurora F. Bernardini, José P. Júnior, Augusto G. Júnior, Helena S. Nazário, Homero F. de Andrade. 2. ed. Hucitec: São Paulo, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. “O autor e o herói na atividade estética”. In.: *Estética da criação verbal*. Trad.: Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CAMPOS, Augusto de.; CAMPOS. Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*. Textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

---

um “antipoema”, produto de uma linguagem esgarçada.

GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. (1950-1999). 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

GULLAR, Ferreira. *Indagações de hoje*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

GULLAR, Ferreira. *Um pouco acima do chão*. São Luís: Edição do autor, 1949.

TEZZA, Cristovão. *Entre a prosa e poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

**Recebido em 18/09/2008**  
**Aprovado em 30/09/2008**