

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**O RESGATE DA POÉTICA DO PENSAMENTO  
EM FERREIRA GULLAR E EM  
LUIS FELIPE NOÉ**

**GREDES REJANE FINKLER**

**Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em  
Letras da UFRGS para obtenção do título de Doutora em  
Literatura Comparada.**

**Orientadora: Profa. Dra. Maria Luiza Berwanger da Silva**

**Porto Alegre  
2004**

**DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO(CIP)**  
**BIBLIOTECÁRIOS RESPONSÁVEIS: Maria Lizete Gomes Mendes**  
**CRB-10/950**  
**Raquel da Rocha Schimitt**  
**CRB-10/1138**

G973F1

Finkler, Gredes Rejane

O resgate da poética do pensamento em  
Ferreira Gullar e em Luis Felipe Noé / Gredes  
Rejane Finkler. – Porto Alegre, 2004.  
297 f.

Tese (Doutorado em Letras) – Universidade  
Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de  
Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras.  
Porto Alegre, BR-RS, 2004. Orientadora: Profa.  
Dra. Maria Luiza Berwanger da Silva.

1. Literatura Comparada (F. Gullar e L. F.  
Noé). 2. Gullar, Ferreira. 1930- : Poesia : Crítica  
e interpretação. 3. Noé, Luis Felipe : Pintura :  
Crítica e interpretação. 4. Pintura. 5. Poesia. 6.  
Filosofia. 7. Artes plásticas : Argentina. I. Título.

CDD B869.35

Para meus pais, meus filhos, autênticos testemunhas de minha esperança; ao Roberto Marcantonio, a cumplicidade na paixão pela arte e pela verdade; para os meus amigos, fiéis companheiros na viagem da vida; para as incansáveis parceiras: Mitsy e Schatza, e para todos aqueles maravilhados com o arcano poder da palavra, das cores, dos sons e das formas que ardentemente buscam novas epifanias da beleza para oferecê-las ao mundo como recriação artística.

## **AGRADECIMENTOS**

Minha gratidão à professora Maria Luiza Berwanger da Silva, pela orientação segura, pela sua disponibilidade de tempo, no seu gesto de afeto, compreensão e amizade, durante este período de elaboração da tese.

Quero igualmente agradecer à Coordenação e aos professores do PPG/Letras, pelo convívio e solidariedade, bem como ao secretário do PPG-Letras, Sr. José Canísio Scher.

Deixo registrado meus agradecimentos aos responsáveis pela Biblioteca do Goethe Institut, à Biblioteca Setorial de Ciências Sociais e Humanidades/UFRGS e à Biblioteca do Instituto de Artes/UFRGS.

Evidentemente, também sou grata a Stella Ursula Tesche e a Maria Helena Amaral Cardozo, pela revisão de texto e pela normalização bibliográfica.

Meu reconhecimento ao CNPq, pelo apoio financeiro recebido, viabilizando este estudo.

Não quero pensar, por agora, naquilo que farei se mesmo esta escrita falhar, se, daí para adiante, as telas brancas e as folhas brancas forem para mim um mundo orbitado a milhões de anos-luz, onde não poderei traçar o menor sinal (JOSÉ SARAMAGO. **Manual de pintura e de caligrafia**).

## RESUMO

Este estudo está vinculado ao campo da Literatura Comparada, altercando fronteiras discursivas entre a poesia de Ferreira Gullar e a pintura de Luis Felipe Noé. Com base no estudo da análise do *corpus*, composto pela produção poética e pictórica e dos ensaios críticos dos respectivos autores, a presente tese visa estabelecer um diálogo crítico cuja articulação será calcada no aporte da filosofia. Sob o enfoque das relações comparatistas entre as distintas linguagens e disciplinas, evidencia-se a complementaridade como elemento de aproximação, de inter-relação entre poesia e pintura, na produção textual.

Como expoentes de movimentos de vanguarda, situa-se o poeta Gullar, representante do movimento *Neoconcreto*, e o pintor Noé, da *Nueva Figuración* argentina. De um ponto de vista amplo, os dois autores partem da ruptura do cânone poético e pictórico respaldados por suas próprias reflexões teórico-críticas. E, nesse sentido, fortalecidos e convictos de seus pressupostos artísticos, dilaceram os códigos das artes, instaurando uma confluência de proposições artísticas que abarcam uma totalidade de espaço. Nessa direção, a linearidade do tempo é desestabilizada, o espaço é desbordado e a palavra e a cor fluem como um produto híbrido, pois estarão desviados de sua estabelecida significação. Mas as proposições artísticas de ambos, no campo do experimental, relativizam as fronteiras entre as artes. Por isso, em uma etapa subsequente, eles recuperam os materiais da "alta literatura", reavaliam suas produções erigidas a contrapelo da tradição artística, e sobre os próprios escombros reelaboram os seus distintos discursos artísticos, na contínua sinalização de caráter humanista.

Imbuídos da tarefa de decifração da verdade poética para a poesia e a pintura, no percurso do trabalho, desdobramentos e redimensionamentos de suas percepções artísticas são estabelecidos através da reconstrução da memória poética, de um número ilimitado de gestos e efeitos nas artes, da captação da expressão essencial da apresentação da realidade-realidade e da realidade sensível de transcendentalização, para a configuração de seus processos de elaboração artística.

Para tanto, esta tese constrói-se em quatro capítulos. O primeiro trata de uma tentativa de compreensão da linguagem na evidência da palavra e da cor: entre o dizer e o ver e o ver e o dizer. Enquanto o segundo, investiga os elementos apolíneo e o dionisíaco na percepção da arte; já o terceiro descreve a manifestação do sagrado no profano, e o quarto circunscreve a esperança como riqueza inesgotável de mistério, no resgate da poética do pensamento.

## ABSTRACT

This study is linked to the field of Comparative Literature connecting the discursive frontiers between the poetry of Ferreira Gullar and the painting of Luis Felipe Noé. While based on the investigation of the “corpus, composed by the poetic, pictorial and the critical essays of both of them, this research aims at establishing a critical dialogue articulated and enlightened by philosophy. Focusing on comparative relations between different ways of expression and subjects, it becomes clear that these activities are complementary as an element of approximation, of inter-relations between poetry, in this textual production.

As exponents of vanguard movements, the poet Gullar is considered a representative of the *Neoconcreto* movement and Noé holds the same place in Argentinian *Nueva Figuración*. From an ample point of view, both authors start from the rupture of a poetical and pictorial canon, supported by their own theoretic-critical considerations. In this sense, strengthened and convinced of their artistic presuppositions, they tear up the codes of the arts, giving rise to a confluence of artistic propositions which will spread over a totality of space. Thus, the linearity of time is disestablished, space amplified and the word and color flow as a hybrid product for they are deviated from their established meaning. But the artistic propositions of both of them, in the experimental field, make the frontiers of the arts relative. Therefore, in a subsequent stage, they recover the material of “high literature” and re-evaluate their productions erected against the grain, rebuilding their poetic expressions on the very debris of their own artistic processes, continuously pointing to a humanistic character.

Imbued with the task of deciphering poetic truth for poetry and painting, throughout this work, there are unfoldments, redimentioning of artistic perceptions in the reconstruction of poetic memory of an unlimited number of gestures and effects of presentation of reality-reality and of sensitive reality to transcendentalize the configuration of the artistic elaboration processes.

Consequently, this thesis consists of four chapters. The first is an attempt to understand the evidence of word and color: to say and see/to see and say. The second is about perception in art: the Apollonian and the Dionysian; the third describes sacred manifestations in a ever profane world and the fourth considers hope as the richness of an inexhaustible mystery.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	9
1 A LINGUAGEM NA EVIDÊNCIA DA PALAVRA E DA COR .....	26
1.1 A polêmica entre poesia e pintura .....	30
1.2 Como las piezas de un rompecabezas desparramadas por el piso .....	50
2 PERCEPÇÃO DA ARTE: O APOLÍNEO E O DIONISIACO .....	63
2.1 Da luta corporal ao poema enterrado .....	72
2.2 De la otra figuración a los espejos plano-cóncavos .....	82
2.3 A arte como afirmação da vida .....	95
3 VOZES PRETÉRITAS E COMPOSIÇÕES CRÍPTICAS: A MANIFESTAÇÃO DO SAGRADO NO PROFANO .....	119
3.1 Algo permanece do instante passageiro .....	127
3.2 O resgate da poética do pensamento ou la ola nostálgica del orden armónico .....	145
4 A INESGOTÁVEL RIQUEZA DO MISTÉRIO: A ESPERANÇA .....	179
4.1 No encaço de sendas perdidas com vestígios de sacralidade .....	186
4.2 Travessia sobre o abismo .....	198
4.3 A fulguração na poética como elemento da esperança .....	207
4.4 Un bon viaje siempre transforma al viajero .....	219
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	238
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	251
Bibliografia dos autores .....	251
Bibliografia citada e consultada .....	253
APÊNDICES .....	260
APÊNDICE A – LEGADO DOS AUTORES .....	261
A-1 Ferreira Gullar .....	261
A-2 Luis Felipe Noé .....	267
APÊNDICE B – CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DA LITERATURA E DA PINTURA ARGENTINA .....	286
CRONOLOGIAS .....	296
ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES .....	297



## INTRODUÇÃO

A presente tese de Doutorado vincular-se-á à abordagem da Literatura Comparada, constituindo um desdobramento da dissertação de Mestrado, intitulada: **A apologia à vida e à arte no discurso poético-pictórico: Confluência de diálogos entre Ferreira Gullar e Hélio Oiticica sobre o corpo, o mundo e a linguagem**, na qual se efetivou um diálogo crítico entre poesia e pintura. Assim, tanto no Mestrado quanto no Doutorado, realiza-se o entrecruzamento entre poesia e pintura, articulando uma investigação comparatista interdisciplinar entre literatura e artes plásticas. No entanto, ainda que se detenha no exame que vinha sendo efetivado no Mestrado, cumpre salientar que a análise do *corpus* para o Doutorado impôs o exame da perspectiva filosófica, que respaldará os pressupostos teóricos para esta pesquisa.

Nesta tese de Doutorado, sob o enfoque da filosofia, como estatuto epistemológico, de seu modo de fazer crítico, subsidiar-se-ão as configurações formuladas na interdiscursividade da poesia com a pintura. Também nesta direção serão encaminhadas as relações comparatistas entre as distintas linguagens e disciplinas, evidenciando sobretudo a complementaridade, como elemento de inter-relação entre poesia, pintura e filosofia.

Rememorando que Ferreira Gullar e Hélio Oiticica buscaram uma saída para além da arte, concebendo novas possibilidades para a arte nacional frente ao sistema artístico brasileiro e que a pesquisa de Mestrado efetuara um cruzamento de aproximações e distanciamentos entre a poesia e a pintura de ambos, acrescente-se a isso o fato de que, ao construírem suas proposições artísticas, relacionando poesia e pintura com uma linguagem em nível experimental, estes artistas subverteram a tradição nas artes. Do mesmo modo, provocaram um redimensionamento da prática formal; estabeleceram, entre leitor e fruidor, uma relação reelaborada e articulada para com a obra de arte. Nessa direção, a desmaterialização do suporte e sua inserção no mundo, a representação bidimensional e

mecânica do plano são destroçadas e, por conseguinte, o limite físico da moldura e da página incorporaram-se ao espaço. Assim, Gullar e Oiticica circunscreveram o que a pintura concedia à poesia e essa à pintura, ou seja, o novo texto poético tomou de empréstimo o suporte da pintura – o espaço bidimensional – e a pintura, por sua vez, tomou de empréstimo da poesia – a palavra.

Nessa perspectiva, no Doutorado, por que não estender uma articulação na trilha do Mercosul, buscar um diálogo crítico entre poesia e pintura, imbricando distintas produções artísticas, conjugando cruzamentos interdiscursivos, interdisciplinares, vinculando fronteiras geográficas latino-americanas?

Nessa perspectiva de Literatura Mundial, Wellek, em: **A crise da literatura comparada: Conceitos de crítica** (19--), recupera para os estudos comparatistas o processo de relações interliterárias, possibilitando a relação entre literaturas de fronteiras. De modo que, nos estudos dos processos dessas inter-relações, "a constituição dessas comunidades interliterárias é de natureza múltipla", determinada por circunstâncias "geográficas, políticas, lingüísticas, de proximidade, parentesco ou mesmo de analogia de procedimentos artísticos", como assinala Tânia Carvalhal no texto **Teoria em Literatura Comparada: Intertextualidade e comunidades interliterárias** (1994, p.98). Enfatiza a crítica que é, na interação variável com o seu contexto, que as comunidades interliterárias existem, e que cada literatura nacional, constituída de universos "interliterários", no processo de seu desenvolvimento histórico, integrará um sistema aberto e mutável.

Com efeito, pode-se verificar alguns exemplos raros de integração, de relativo êxito, de uma exposição brasileira itinerante, apresentada em Viena, em 1959. Mário Pedrosa, em **A Bienal de lá para cá** (1973), afirma que, em face dessa exposição, o crítico austríaco Jorge Lampe, como todos os demais da confraria, estranharam a predominância do abstracionismo geométrico na mostra: "Como pode tal tendência crescer a ponto de dominar a produção artística de um povo que vive num meio subtropical, em que a natureza ameaça?", perguntava-se o crítico estrangeiro (PEDROSA, 1973, p.45).

Essa noção deixa transparecer uma prática de ideologia colonizadora, estabelecida em busca de analogias: instaura-se o débito como uma demarcação da dependência cultural, fortalecendo os sentimentos nacionais. Mas, na esteira do universo teórico de Derrida, Silviano Santiago, no livro **Uma literatura nos trópicos** (1978, p.20), produz em

seu discurso o conceito de *entre-lugar*, em que negligencia o rastreamento às fontes e às influências, fixando como único valor crítico a diferença.

Desse modo, articulada e entendida a vinculação entre a diferença e a dependência, a primeira "deixa de ser compreendida apenas como um simples objeto a ser buscado em substituição a analogias", daí o acréscimo de Carvalhal ao assegurar, em **Literatura comparada** (1986, p.77), que a "analogia e dependência/diferença é recurso preferencial para que se afirme a identidade nacional, pois é a diferença que permite nossa inserção no universal".

Para a Literatura Comparada, a perspectiva aberta por Oswald de Andrade faz-se através da devoração do estrangeiro. Nesse ponto, Tânia Carvalhal, no texto mencionado anteriormente, e Leyla Perrone-Moisés, em **Flores da escrivantina** (1990, p.95), complementam suas teorias: "invertendo o processo; o devorado passa a ser o devorador crítico, confirmando, assim, que a abertura e a receptividade para o alheio é antes de tudo o desejo do Outro"; da assimilação seletiva elaborar-se-á a confluência para a absorção da Alteridade.

Remontando à exposição em Viena, pode-se inferir da comunicação **Comparativismo literário e valor cultural**, de Wander Miranda (1998), que, diante da cultura hegemônica, o abstracionismo geométrico brasileiro chama a atenção para o fato de que objetos artísticos diferenciados são formas liminares de representação social e de redimensionamento de práticas políticas, considerando-se, pois, que a heterogeneidade constitutiva dessas formas só pode ser percebida quando se cruzam as fronteiras de um território cultural.

Logo, eleger Luis Felipe Noé, para o entrelaçamento interdisciplinar, já de um ponto de vista das afinidades eletivas, como professor da autora desta tese, durante o **Festival de Inverno, do Atelier Livre de Porto Alegre** (1994), constará da eclosão de um jorro exterior de cruzamentos de fronteiras. Embora este curso de pintura tenha sido ministrado em um curto período, as questões discutidas nestas aulas sinalizaram uma fecunda produção artística em termos de inteligibilidade, pertinência e rentabilidade de um novo paradigma "que ultrapassa as simples relações entre autores e obras, voltando-se para as relações metatextuais e seu procedimento dentro do polissistema artístico" (CARVALHAL, 2002, p.32).

Percebe-se uma outra convergência com Luis Felipe Noé, já de um ponto de vista existencial, traduzidas pela imagem do artista-propositor e pela espectadora-artista, em uma tentativa de entender algo que nos supera na composição de uma obra de arte.

Mas, convém lembrar que, no referente a este aspecto estético e revigorador, a produção artística de Luis Felipe Noé também contempla essa perspectiva de ruptura da tradição artística, na denominada **Nueva Figuración** argentina, evidenciada igualmente nas proposições experimentais de Ferreira Gullar no **Neoconcretismo**. Portanto, as produções artísticas de ambos estão imbuídas desse caráter de vanguarda, de negatividade ao cânone, de uma arte experimental articulada no limite entre as diversas artes, de uma poesia bidimensional, de um novo espaço em que a pintura é palavra.

Considerando que a obra poética de Ferreira Gullar e a obra plástica de Luis Felipe Noé representam, hoje, contribuições que traduzem expressivas significações às respectivas artes nacionais, a intenção desta investigação será a de localizar e a de abordar a relevância de suas produções artísticas para o sistema de artes brasileiro e argentino. Como expoentes de movimentos artísticos de expressão singular, suas obras irão testemunhar um período da história artística contemporânea, no qual os valores do passado serão revogados, dando lugar a uma nova concepção de arte nacional, nos concernentes cenários artísticos. Nesse sentido, salientar-se-á o empenho despendido pelos autores na direção da inserção de suas produções em âmbito internacional

Por isso, tanto o poeta Gullar como representante do **Neoconcretismo**, um movimento altamente crítico, contestador e lúdico, que apresenta uma arte fortemente marcada pelo debate artístico, estético e assentado na captação da realidade física e humana do Brasil, quanto o pintor Noé, como representante da chamada **Nueva Figuración** argentina, um movimento que significa a síntese da relação dialética entre a figuração e a abstração da pintura, revalorizam a figura humana na permanente relação com o Outro e a realidade do mundo circundante. Assim, na acepção de Gullar, o **Neoconcretismo** compreenderá uma redescoberta de um mundo em que formas, cores e espaço não pertencem a esta ou àquela linguagem artística, mas à experiência indeterminada do homem. Para Noé, a **Nueva Figuración** consistirá na reelaboração da imagem de um homem existencial destituído da imagem aparente da figuração, bem como da imagem anímica da abstração, mas sob a configuração relacionada com os mosaicos de todas as experiências da Modernidade na concepção pictórica.

Para rearticular, para além das artes, o projeto comum do poeta e do pintor, nos anos 1960, questionando o suporte tradicional da pintura e da poesia, buscando a interação do espectador com a obra de arte, esta produção textual apresentará idéias complementares no tocante à abordagem dessas linguagens em nível experimental. Nessa formulação de proposições, incluir-se-á, do mesmo modo, a arte como um exercício de liberdade em um sentido de arte total, já antecipado por autores como Goethe – *Weltanschauung* –, por Nietzsche e por Artaud, a título de ilustração.

A intenção, portanto, no percurso do trabalho, será a de estabelecer um diálogo crítico entre a poesia de Ferreira Gullar (1950-2003) e a pintura de Luis Felipe Noé (1960-2003), com base nas produções artísticas dos dois autores e de suas reflexões teóricas sobre o pensamento poético na concepção da obra de arte. Da articulação artístico-reflexiva sobre a produção de ambos, o desdobramento do espaço da criação traçará um redimensionamento por meio da contextualização de suas obras, de suas percepções artísticas e de seus processos de reconstrução da memória poética, em uma recriação intertextual e interdisciplinar. Assinalar-se-á que o aporte para esta pesquisa entre a poesia e a pintura estará calcado na filosofia, pois, de certo modo, esta tese efetivará um diálogo entre disciplinas artísticas, cujo produto final constituir-se-á em um discurso transdisciplinar.

De um ponto de vista amplo, os dois autores partem da ruptura do cânone poético e pictórico respaldados por suas próprias reflexões teórico-críticas. Nesse sentido, fortalecidos e convictos de seus pressupostos artísticos, dilaceram os códigos das artes, instaurando uma confluência de proposições artísticas que irá abarcar uma totalidade de espaço. Nessa direção, a linearidade do tempo será desestabilizada, o espaço será desbordado e a palavra e a cor fluirão como um produto híbrido, pois estarão desviados de sua estabelecida significação. Sob esses traços, o enfoque deter-se-á no impulso do objetivo da desconstrução a partir dos anos 1960, do princípio do desmonte, das vanguardas propriamente ditas na América Latina, da ruptura com a tradição do sistema artístico. Logo, esse intento evidenciar-se-á em um jogo de sobreposições de fragmentos, de memória e de caminhos que se bifurcam em ruínas circulares, muitas vezes, também subvertido em um trocadilho estético/histórico.

Nesta direção, o estudo da interseção efetivará a análise do *corpus*, de uma parte, envolvendo a contextualização da produção da poesia e da pintura e, de outra, examinando

os ensaios críticos de ambos. Dentre a produção poética de Ferreira Gullar, destaca-se: **Toda a poesia, Muitas vozes e Relâmpagos**; dentre a reflexão teórica: **Etapas da arte contemporânea**: do cubismo ao neoconcretismo, **Rabo de foguete, Argumentação contra a morte da arte, Cultura posta em questão, Vanguarda e desenvolvimento**. Nesse mesmo sentido, de Luis Felipe Noé assinala-se: **Otra Figuración y Serie Federal, Visión quebrada y asunción del caos, La naturaleza y los mitos, Conquista y violación de la naturaleza, Esto no tiene nombre, Todo es verdad, nada es mentira, Percepciones, Paisajes amazónicos y de la memoria, Juegos estructurales, Derecho y revés, El Pliegue, sagas entre el espacio y el tiempo, Jeroglíficos, Errores, omisiones y otras desprolijidades, Recuerdos del olvido en tiempo de descuento e Crujidos**; já na reflexão crítica, salienta-se: **Antiestética e El arte en cuestión**. Deprender-se-á, assim, que esta análise de leitura, a partir dos 1950, implicará o estudo das imagens residuais e recorrentes dos símbolos aglutinadores dos canteiros de reconstrução de suas memórias, bem como das distintas etapas de produções artísticas.

Com base no estudo da análise do *corpus*, os recortes selecionados de Ferreira Gullar e de Luis Felipe Noé serão encaminhados para uma leitura simbólica; posteriormente, serão ajustados à montagem da modulação do modelo teórico-crítico, visando, portanto, entrecruzar a leitura simbólica do *corpus* efetivada aos objetivos pontuais para articular os pressupostos teóricos. A proposta contemplará as fronteiras discursivas vinculadas ao campo da Literatura Comparada, onde se pontuarão as passagens que podem intervir no espaço dos distintos discursos. Deste modo, a pesquisa efetuará um entrelaçamento de condensação, de tensão e oposição de significados, em que os dois autores construirão suas relações entre a poesia e a pintura, estrategicamente, por meio de um influxo comparatista revelado em suas próprias produções artísticas e teóricas. Vale ressaltar que o horizonte da paisagem reconfigurar-se-á para o leitor e o fruidor, na medida que as imagens poéticas/pictóricas emergentes cantarão as vozes sempiternas de uma reatualização do tempo, de um número ilimitado de gestos e efeitos nas artes. Nesse sentido, cumpre evidenciar que estas imagens poéticas/pictóricas manifestam um caráter de reconciliação, em uma dimensão outra, que começará a ecoar no espectador/leitor.

Em síntese, esta tese estará sendo articulada por quatro capítulos. Enquanto o primeiro tratará de uma tentativa de compreensão da evidência da palavra e da cor: dizer e ver/ver e dizer, o segundo investigará os elementos apolíneo e o dionisíaco na percepção

da arte; o terceiro descreverá a manifestação do sagrado no profano; o quarto configurará a esperança, como riqueza inesgotável de mistério para o resgate da poética do pensamento.

No sentido de esclarecer tais pressupostos, o primeiro capítulo desta tese tratará de uma tentativa de compreensão da linguagem na evidência da palavra e da cor: entre o ver e o dizer e entre o dizer e o ver. Na busca da essência da linguagem poética retomar-se-á a querela sobre a inversão de hierarquias entre poesia e pintura. Nesse intento, estar-se-á, contemporizando um tema interdisciplinar em que nenhuma disciplina consente em se abandonar sem visualizar um umbral de fronteira. Na busca da essência da linguagem poética para atingir a homologia estrutural de procedimentos, fio condutor desta tese, a reflexão calcar-se-á nos próprios objetos de arte nas suas relações estruturais e nas reflexões teórico-críticas de Ferreira Gullar e Luis Felipe Noé.

Então, no seguimento, o segundo capítulo elucidará que os discursos de Gullar e Noé desestabilizarão os valores artísticos tradicionais, da cultura acadêmica, das formas e medidas apolíneas; por outro lado, irão reconfigurá-los, instaurando o elemento dionisíaco, sinalizador de um outro valor cultural/artístico, no sentido de superar a diferença cultural com relação ao contexto latino-americano. Igualmente, observar-se-á que a prática de conscientizar o indivíduo de sua condição humana tem como consequência uma espécie de reajuste de contas com as culturas locais, assim verificável na interferência de Noé e Gullar, ao despertar o questionamento das insígnias dos valores vigentes e ao reformatar o gosto artístico do público. Neste sentido, os fragmentos de memória em suas proposições artísticas irão convergir e sobrepor-se-ão em um jogo de deslocamentos de contradições, de críticas ao poder e à sociedade sobre a condição humana. Mas, o fragmentário persistirá, pois a unidade tornar-se-á inatingível com a abertura desse novo espaço. Assim como perceber-se-á a dessacralização dos valores tradicionais, a incorporação do prosaico ao código poético, da palavra pintada ao poema, da escritura na pintura, das pinceladas e garatujas descontínuas, da alteração nas estruturas semânticas, dos lugares comuns do pensamento, do rasgo da negação de outros discursos, também se observará que todos esses elementos operam no sentido de um contratexto, de uma contradição. Com efeito, explicitar-se-á que este conjunto de elementos heteróclitos estabelece uma espécie de discurso do avesso, em que o resultado, todavia, não se expressa somente pela reflexão teórica, mas pela prática poética/pictórica efetivada em uma espécie de jogo que buscará a desterritorialização.

Nesse ponto, as produções artísticas de ambos envolverão uma contínua proposta de criticar as formulações que se encontram na própria cultura de massa, nos despojos dos emblemas culturais. Logo, o aviltamento sistemático de matéria residual para as suas obras será um dos recursos usuais para atingir o objetivo de provocar a opinião pública, de chacoalhar o sistema que detém nas mãos o poder de avaliar o que é arte e o que não o é. Ao desvelarem os padronizados paramentos para jogar com a categoria do contingente e do precário, desafiarão o sistema de implementos de ideais perenes e reintroduzirão o enfoque do tom local, privilegiando o mundo cotidiano do homem comum. Entende-se, pois, que, da contextualização das obras artísticas, a investigação arrolará a ruptura à tradição, a traição ao cânone, na busca de linguagens recriadoras para a poesia e a pintura.

Com efeito, se o espírito da década de 1960 será marcado por uma extroversão generalizada, a estratégia dos artistas compreenderá o esfacelamento dos pressupostos ideológicos e estéticos até então aceitos como instrumentos da cultura autoritária. E, nessa reiteração das vanguardas em que a tônica fica estabelecida pela abrangência do espaço, do experimental, dos *happenings* e das ambientações, o alvo será também a possibilidade de uma nova configuração artística para os países do Terceiro Mundo. Então, transpondo para a grade nietzschiana a irreverência do artista, o traço dionisíaco, em oposição à cultura acadêmica, a produção artística de Gullar e de Noé manifestar-se-á como uma "bofetada no gosto do público", contrariando o cânone<sup>1</sup>. Se a poesia e a pintura já não refletem e tampouco circunscrevem a concepção artística tradicional, justamente porque as artes já não são belas, a introdução do grotesco surge como substituição do ideal de belo pelo ideal de moral. Igualmente nesse passo em que a arte rompe com a temática da alegoria, da história, da literatura, da mitologia, ela se pautará pelo compasso com a vida cotidiana, resultando na dessacralização de certos valores mantidos como esteticamente adequados e exemplares na arte. Por isso, as proposições artísticas de Noé e Gullar apresentar-se-ão tal qual uma mescla de distintos valores de imagens residuais e verbais, contendo o esrachado do mundo cotidiano.

Portanto, no propósito de transpor para a grade nietzschiana a percepção da arte, na configuração do apolíneo e do dionisíaco, o desbordamento desta passagem da linguagem poética e pictórica para uma arte total, em contraposição ao sistema de artes

---

<sup>1</sup> Usa-se a expressão "bofetada" à imagem de Lucia Helena, em **Modernismo brasileiro e vanguarda**. São Paulo: Ática, 1996, p.22), à sombra do polêmico manifesto dos poetas russos: Burliuk, Kruchënik, Khlebnikov e Maiakóvski.



brasileiro/argentino em vigor, compreenderá uma reconfiguração das tradições nacionais, de diálogos transdisciplinares para novos suportes da memória, para os respectivos sistemas acadêmicos. Daí, uma breve retomada dos séculos XVIII, XIX e XX, pertinente para localizar e destacar as aproximações e os distanciamentos entre a vida cultural dos dois países. Nessa remontagem histórica do sistema das artes, tomando por apoio **A origem da tragédia**, de Nietzsche, poder-se-á inferir que as artes acadêmicas brasileira e argentina resistirão às manifestações coletivas de postura libertária, impedindo a inovação na arte, pelo fato de instituir e preconizar valores perenes. Tratar-se-á, portanto, de uma justificativa estética, avessa à realidade vigente, na qual a ordem era representada pela forma, pela medida, instauradas pela cultura apolínea.

Nitidamente, entretanto, as inflexões vanguardistas de Gullar e de Noé sofrerão uma reformatação, pois revelarão que a radicalização do processo de vanguarda esgotar-se-á, destruindo suas próprias linguagens artísticas. O que se evidenciará, no seguimento, é que a ruptura artística para com o sistema das artes já não causará impacto, o desvio fazendo-se norma. Assim, para Gullar e Noé, o hiato provocado pelo abandono de seus discursos artísticos funcionará como um exercício de revisão da própria prática da linguagem artística produzida.

Desse desajuste, vale lembrar que Luis Felipe Noé deixou de pintar durante o período de nove anos; segundo ele, a "pintura o abandonara" e, em respeito a ela, "era necesario aplicarle un replanteo absoluto, un cuestionamiento sobre su quehacer y su postura como artista frente a la realidad", retornando à pintura em 1975, pois se "trataba de la culminación de una serie de sucesivas crisis, con su punto de partida en la idea de caos". Na verdade, quando ele decidiu passar do esquema de composição por "atmosfera al de composición por tensión y oposición, do espaço plano" ao espaço extraplano – a imagem simbólica já não alcançava mais a figuração do mundo pleno de estímulos e contradições (CASANEGRA, 1988, p.42,71).

Similar movimento de impasse lingüístico experimentou Ferreira Gullar após o período da poesia experimental neoconcreta e da poesia de cordel. Sob a vinculação de um ideário de contexto político, a poesia de cordel sinalizava sua expressão político-partidária no desenvolvimento da cultura popular, constituindo uma antítese à sua arte poética adquirida ao longo de sua estratificação cultural, que culminou no seu degrado. Explicitamente, no empenho de buscar sua própria identidade, ainda no exílio, em Buenos

Aires, no ano de 1975, Gullar reinvestirá na poesia, quando projeta o seu poema de cem páginas, de vários movimentos, tal qual uma sinfonia, o **Poema sujo**.

Se hoje se comprova que eles saíram da vanguarda para se juntar à retaguarda, do mesmo modo será deduzível que eles irão descortinar uma abordagem de uma nova dimensão, afirmando-se em termos funcionais e produtivos. Buscarão intermitentemente a verdade na arte. Daí por que, em uma etapa subsequente, recuperarão os materiais da "alta literatura" e irão reavaliar suas produções erigidas a contrapelo sobre os próprios escombros dos seus distintos discursos artísticos. É justamente aí que se revelará uma nova abertura, uma espiral para o labirinto de temas e voltas de um jogo aberto rumo às origens do labirinto. Entender-se-á que a recriação será vista em grandes acrobacias e volutas de destruição, de aproximações e distanciamentos, dentro de um círculo que tenta romper a espiral, no âmbito de uma destruição já anunciada nos anos 60, visada nos 70 e arriscada nos 90.

Por isso, em uma outra articulação desta pesquisa, com base na recriação intertextual e interdisciplinar, o terceiro capítulo desta tese redesenhará *o acontecer da verdade* na poesia de Gullar e na pintura de Noé, na tentativa de recuperar o pensamento poético conectado ao sagrado em suas produções artísticas.

Mas, que tempo será esse que Gullar e Noé irão empregar para unir o passado ao presente e ao futuro? O tempo profano ou a ciclicidade da dimensão do sagrado, que tornará o tempo reversível, apresentando o mistério? Sendo que Noé concebe a ordem vital do caos como pressuposto para a sua pintura e Gullar percebe a realidade do mundo intransponível, observar-se-á uma similaridade quanto à inconformidade do homem perante o poder, o sempiterno diálogo religioso do autor, atormentado com a elaboração de sua obra no tempo/espaço, por isso, suas operações artísticas apresentar-se-ão como a mão que, ao empunhar o símbolo, alegorizará um estandarte colorido. Assim, com um olhar caleidoscópico de suas memórias, espécie de mirada para a forma estética de vida, suas produções artísticas partem sempre mais uma vez para a tarefa de descobrir verdades.

Nessa direção, para Barthes, em **Crítica e verdade** (1970, p.161), a crítica como metalinguagem não comporta uma ordem *alética*, "sua tarefa não é descobrir verdades, mas somente validades". E Genette (1972, p.146) assim explica: "o que era signo para o escritor (a obra) torna-se sentido para o crítico (enquanto objeto de discurso crítico) e, de

outra maneira, o que era sentido para o escritor (sua visão de mundo) torna-se signo para o crítico, como tema e símbolo de uma determinada natureza literária". Nessa dimensão, a obra literária tem um *sentido suspenso*, apresentar-se-á ao leitor "como um sistema significante declarado, mas se furtará a ele como objeto significado" (BARTHES, 1970, p.162). Entender-se-á, logo, que ela formule indagações ao mundo, sem jamais respondê-las. Isto posto, o crítico, por sua vez, reconstituirá o sistema de signos da linguagem da literatura. Daí Genette, em **Figuras** (1972, p.145), considerar que o material do crítico compõe-se efetivamente "desses resíduos de trabalhos humanos". O crítico, tal como o *bricoleur*, decompõe a estrutura da obra em elementos e, a seguir, reelabora uma nova estrutura a partir desses resíduos.

Então, nesse sentido, indagar a verdade à obra de arte, hoje, já não constituirá mais o prazer da solução do enigma; ao contrário, prevalecerá o claro prazer da percepção da ofuscação e do mistério. Depreender-se-á, assim, que, se a arte é a verdade do mundo e de seu desvelamento, também se entenderá que é justamente nesse claro-escuro que a arte se afirma, hoje, como próprio estatuto ontológico da verdade. Logo, o desejo residirá no resgate da poética do pensamento, de uma revalorização da concepção de arte, recuperando as formas excluídas da tradição, incidindo no começo das artes. Dentro dessa prática, redefinirão um outro tipo de experiência de conexão de vida para a arte. Explicitar-se-á a apresentação de duas espécies de tempo na circunscrição do poeta e do pintor: o sagrado e o profano. Se o tempo sagrado traz em si a circularidade, a reversibilidade, recuperável pela linguagem dos ritos, no profano o tempo fluirá, constituindo uma duração evanescente, temporária, irreversível, portanto, ocupando uma dimensão ligada à própria existência do indivíduo. Por isso, o homem profano faz-se a si próprio (nihilismo) e não consegue fazer-se completamente, a não ser na medida em que dessacraliza o mundo. Nessa direção, o sagrado será um obstáculo para a sua liberdade, já que em sua situação existencial reconhece-se unicamente como sujeito e agente da história, não aceitando nenhum modelo de humanidade fora da condição humana. Precisamente aqui se identificará a negação de qualquer crença e, assim, na experiência humana, estabelecer-se-á uma lacuna. Em não havendo nenhum encontro com a presença misteriosa, nenhuma revelação transumana, mas tão somente a falta de um modelo divino, cumpre, portanto, aos artistas tornarem-se objetos de culto desse tempo homologado à eternidade, presentificando-o na fundação de um espaço de recriação poética.

Entender-se-á, assim, que as passagens analisadas da poesia à pintura, ou da pintura à poesia transitarão nesse outro tempo, em cujas produções artísticas tal devoração seletiva de seus discursos ressaltará a profunda correlação que se estabelecerá no recorte do tempo sagrado. Ao comporem o tecido textual de seus pensamentos poéticos, caracterizarão o novo espaço como arte mesclada. Nesse ponto, perceber-se-á a autonomia de espírito com que Noé e Gullar irão captar os conceitos da essência transparente da vida mundana expressos, de modo indagativo, na pintura e na poesia. Capazes de refletir o profundo estado de ânimo espiritual, desse sentimento de vida, do homem sul-americano, precisamente, na intenção pungente de entrelaçar arte à vida e vida à arte, os autores esboçarão todos esses motivos de insegurança, incredulidade e desesperança do mundo cotidiano, em um interjogo nas suas produções artísticas e teóricas. Em suma, a estratégia para as suas poéticas ultrapassará o binarismo, relocalizarão a ressimbolização na ênfase do múltiplo, dispondo a presença da marca do domínio do mundo objetivo a reverberar de tal modo que resplenda na ciclicidade do sagrado.

Há que se acentuar a estreita relação entre o artista e o tempo, pois, se vivemos em um mundo de fragmentação e em uma fragmentada realidade do ser interior, então compete ao artista a recomposição de uma verdade. Noé assinala, em **Antiestética** (1988, p.99), que "el artista es un adelantado de su tiempo". Mas, há que se acentuar igualmente que a pergunta pela unidade de sentido permanece como uma repetição insistente, acrescida de uma última pergunta pelo sentido, encontrando sua resposta em uma outra indagação no interior do poema e da pintura. Infere-se, desse ponto, que um poema e uma pintura continuarão sendo uma sobreposição de sentidos, de relocalização de fragmentos de sentido, já que a arte não responde – ao contrário, pergunta e questiona.

Logo, como um exemplo de uma obra que refletirá a sociedade e o caos circundante instalado na modernidade, **La difícil comunicación**, de Noé, 1989 (técnica mista s/tela, 200x200cm), apresentará o verso e o reverso do bastidor pintados, formulando uma crítica aos valores da sociedade. Verificar-se-á que Noé instalar-se-á no centro, obtendo esse ponto fixo através de recordações da ação de revelação que guardam ainda um vínculo do profano com o sagrado, de vestígios de memória de sítios que desvelaram um outro plano. Então, os artistas, mediadores entre o tempo profano e o sagrado, pintarão sua reflexão crítica. Observar-se-á que os encaixes de madeira para sustentação do reverso do respaldo serão aproveitados para a escritura e os retângulos da tela, formados pela estrutura do chassis, irão expor a pintura de cenas, lembrando uma revista em quadrinhos. Os intensos

coloridos, a luminosidade, a textura, a transparência, os volumes, o movimento das linhas e as figuras humanas irão irromper com energia dramática e desgovernada, em ambos os lados da tela.

Se, por um lado, Noé e Gullar rechaçam o *modus vivendi*, de outro, eles experimentarão a tentativa de uma visão redentora, em suas proposições artísticas, uma espécie de Messias ou, na figuração de Zaratustra: "*Schreibe mit Blut und du wirst erfahren, dass Blut Geist ist*" – **Assim falava Zaratustra**, 1883-1885 ("Escreve com sangue, e aprenderás que o sangue é espírito"). Neste intento de realizarem uma reconfiguração do eterno retorno ao Mesmo, confirma-se que escritor e pintor "somente o são quem se tornou o leitor de uma verdade que celebra a vida que se forma na vontade de potência e se transforma no eterno retorno ao mesmo, incessantemente criando e recriando a vida" (SOUZA, 2001, p.137). Neste sentido, os artistas permanecerão em uma posição de testemunhas, não sabendo para onde apontar; mas, como não estão coagulados no passado, protagonistas de uma verdade, eles engendrarão perspectivas para entender algo que os supera, pois o artista não detém o dom de sua inspiração, de sua criação; pelo contrário, é um ser irremediavelmente dependente de uma revelação, da qual todos procedemos. De modo que, sob os vestígios de uma voz interior, tentarão expressar e transmitir uma essencial incerteza acerca de nós mesmos. Ressalta-se que o artista, como oráculo da terra, detentor de uma visão singular, extravasa sua inquietação em uma confissão tácita. É de questionar, portanto, em que medida a experiência direta, a sinceridade à sua realidade interior invoca a manifestação de uma presença invisível, para que nada quebre a poética de suas artes.

Infere-se, assim, que a linguagem poética alcançará também o leitor/espectador como memória de um sinal primevo, e é justamente nas artes que se manifestará este caráter evidente de reconciliação. Exatamente por que os artistas buscarão alcançar vozes pretéritas, em composições subterrâneas, a extração da palavra adequada, por conseguinte, diante dessa nova dimensão, a palavra poética e a imagem pictórica, começarão a ecoar no Outro, antes mesmo que esse as perceba. Sob essa constatação, evidenciar-se-á que a palavra e a imagem poética guardam a marca da origem, em termos absolutos, do caráter da revelação da presença. A arte realizará esta ponte entre ausência/presença, o artista visualizará esta passagem, uma vez que da arte emerge este aspecto de revelação, constituindo-se em um exercício da revelação que estabelecerá um diálogo enunciando o regresso à linguagem primordial, de reprodução de sentido em que o leitor/espectador

reconhece-a. Entende-se que a composição poética constará da busca da palavra e da pincelada para despertar o eco no leitor, no espectador. Encontrá-la compreenderá um ato de limitação, mas, por ser uma linguagem primitiva, um fundamento que suporta a história da existência humana, expressão da alma de uma cultura, representará a infinitude de um diálogo, uma vez que aquilo que não se consegue expressar começará a ressoar no Outro (GADAMER, 1999, p.144-154). Esse estribilho da alma de que fala Gadamer, em **Poema y diálogo**, pode ser percebido como o encontro com a presença, enquanto mistério e revelação, ou seja, enquanto epifania ao ato de desvelar, de pôr a descoberto a parusia, significando a ação de dar-se à presença.

Deste desígnio das composições poéticas de seus discursos artísticos, o poeta e o pintor tratarão de circunscrever a palavra e a imagem redentora. Contudo, eles não sabem que sabem, já que não podem saber se a visão que tiveram será visível para o leitor/espectador. Isso significa, também, que não sabem se haverá uma palavra, uma imagem poética, pois o profundo temor que atravessará a poética não se limitará aos outros que estarão frente ao "eu" do poeta e do pintor, já que eles também deverão suportar o ser da primeira voz de uma comunidade que ainda não responde (GADAMER, 1999, p.35 e 56).

Será, então, preciso observar que o novo texto entretecerá discursos outros em que a poesia, a pintura e a filosofia produzirão entrecruzamentos; porém, ainda assim, os elementos de seus discursos, os objetos aproximados ou dispersados, no processo da recriação, não perderão suas fronteiras. Na verdade, no novo texto, os elementos serão renomeados e redimensionados entre os distintos campos artísticos do saber e sinalizarão esse deslocamento através da marca, de sendas, do *pentimenti*. Neste desejo do desbordamento da poética, o novo texto irá provocar a essência poética que cada leitor/espectador guarda da passagem do processo criativo à tentativa de compreensão da essência da existência da criatura humana.

Diante destes pressupostos, é curioso que uma análise do indescritível, na poética, irá resgatar aspectos da revelação da presença; mais precisamente, irá desembocar no efeito do acontecimento da ação de dar-se à presença, que é a parusia. Também não caberá aqui inserir alguma solução exemplar para toda a crise existencial, considerada como algo transcendental, onde se valoriza a revelação como um Outro mundo, transumano. Mas, como bem diz Gullar:

A realidade da vida é insuportável. Por isso se faz poesia, se faz arte, se faz música. Não como uma forma de fuga, porque ao mesmo tempo ela – a poesia – torna a vida possível. O homem não faz poesia para sair da vida, ele faz poesia para ter coragem de viver. Além disso há o fato de que o homem nasce para morrer. Então, nada tem sentido. E por isso a religião existe, porque ela é a resposta para isso, [...] ela alivia desse pesadelo de que a pessoa nasce para morrer (GULLAR, 1996, p.6-7).

Convém lembrar que, do lastrear das sombras projetadas das experiências malogradas, a essência da palavra e a substância revelada na pincelada poderão viabilizar promessas no sentido profético da esperança. E, uma vez invocada a verdade através do pensamento poético, o princípio da esperança será, assim, confirmado. Com certeza, existirá uma tensão secreta entre lançar a rede e lastreá-la, significativa aproximação em que ocorrerá uma unidade de ação, a única que prometerá a captura, transformando a utopia irreal do projeto em uma solução imprevisível.

A captação da poética apresentar-se-á como um acontecimento verbal/pictural, a palavra do poeta e a imagem do pintor, representando um conjunto de possibilidades da experiência humana, pois ele, o autor, será "o eu que todos somos": o leitor/espectador em comunhão com o artista. Nesse ponto, vislumbrar-se-á uma prática como experiência humana futura, em que os valores já não serão contingentes, nem particulares, permitindo ao homem ultrapassar situações pessoais e o acesso ao mundo do espírito. Gadamer (1999, p.111, 217) propõe que os poetas esquadrihem o mundo e contemplem o futuro coibido e balbuciente.

Mas, aqui se torna necessário explicitar quando as fronteiras do *acontecer* na arte se relativizam e o pensamento subordinado à conceitualização não conseguirá expressar uma linguagem adequada às artes, uma vez que a "adequação perderá o seu fundamento metafísico e já não poderá oferecer interesse para a esfera artística" (BORNHEIM, 1998, p.59,137-138). Então, a arte já não poderá mais manifestar o sentido do mundo em que se vive, inferindo-se que, a partir da ausência do Absoluto, estabeleceu-se uma distância entre a obra e a sua compreensão e que a verdade da obra de arte não conseguirá expressar mais o caráter de evidência imediata.

Retomando o gesto da inabilidade, experimentado através do "esfacelamento da linguagem" pelo poeta, após a elaboração d'**A luta corporal**, na fase final do Neoconcretismo e no período de auto-exílio, perceber-se-á, por um lado, que Gullar mostrou-se definitivamente contrário à composição reprodutiva exaurida e que, por outro,

legitimará essa situação do "acontecer da arte" como desocultação da presença, quando o poema for evocado "sob as camadas dessa coisa cinzenta chamada rotina e alguma coisa faísca". Noé, em sua trajetória artística, também estenderá sua composição para o experimental e acompanhará sua produção pictórica com as palavras, seja refletindo sobre elas filosoficamente ou as enquadrando narrativamente na composição da tela. Trabalhará essencialmente a assunção do caos, pois assumir o caos "es asumir ese orden al que negamos en defensa de uno anterior". Por isso, "la barbárie es el caos aún no asumido porque el hacerlo equivale a enterderse como orden [...] pero asumindolo, comprendiéndolo, es una nueva concepción de orden" (NOÉ, 1991, p.1-2). Nessa dimensão, deprender-se-á que as respectivas produções artísticas, a partir de 1975, evidenciarão um período de fecundas possibilidades.

Como se poderá observar, nessa amostragem de cruzamentos entre discursos, linguagens e reflexões descritos acima, serão nítidas as relações de cumplicidade acerca de poesia e pintura. Evidenciar-se-á, assim, que, aproximando passagens poéticas e pictóricas, perceber-se-á uma progressão por acréscimo, dado que a mobilidade e a reapropriação de elementos multiplicadores restituirão à leitura um ato de recriação para o leitor/espectador.

Por conseguinte, o último capítulo tratará desse descompasso na arte de hoje que, sob certo olhar, é, em grande parte, incomunicável, constando de "pretensa e obsessiva originalidade". Por isso, quando se destaca o valor do objetivo frente ao subjetivo, sublinhar-se-á a configuração do desejo da fecundidade do profundo-comunicável em lugar da esterilidade da retração egoísta, "daquele que nada contra a corrente das forças fecundantes da gravitação entitativa", configurando o que Paul Claudel denominou engenhosamente "co-naissance des choses" (Cf. LÓPEZ-QUINTÁS, 1993, p.100-101). Ao contrário, o objetivo nas artes não constitui irrelevância à não-subjetividade, porém está associado a uma riqueza entitativa elevada.

Com efeito, o leitor/espectador hoje se ressentido, de modo intenso, da fundação de âmbitos de encontro com a presença, enquanto mistério e revelação. Mas, o que significa plasmar âmbitos na poesia e na pintura? A obra artística consta de um "rasgo original" – *Ursprung* –, que instaura a confluência de âmbitos de diversas realidades e acontecimentos. O que a arte rerepresenta pertence ao mundo dos âmbitos e realidades relacionais, o ascenso a planos de realidade transbordantes de sentido, de realidades inefáveis. Os artistas instauram âmbitos de iluminação de verdades na obra artística e, ao



potencializarem ao máximo a virtualidade expressiva de suas linguagens, remetem o espectador/leitor para um além indefinível, para um "nimbo transcendente", nas palavras de Souriau, deslocando uma obra artística para "um plano de realidades distintos daquele em que se acham os elementos expressivos" (SOURIAU, 1965, p.88). A obra artística tem um caráter autônomo, mas, para descobri-lo, urge, por parte do leitor/contemplador, uma condição interacional de âmbitos de cruzamento, na tentativa de desvelar o mistério das diversas vertentes do homem. Para tanto, ele deverá imergir na obra, reagir, assumindo-a ou rejeitando-a, mas sobretudo travando uma luta de existência (LÓPEZ-QUINTÁS, 1993, p.153-155).

Sendo assim, torna-se premente que a arte desperte o eco do diálogo infinito da alma consigo mesma; em outras palavras, que o leitor/espectador testemunhe um diálogo com a obra artística. Não se trata, portanto, apenas daquela identificação nacional, ou de fronteiras, pois essa noção já participa do passado, ou da banalização da arte com o objetivo de magnetizar o público, na qual a unicidade de valores tende a desnudar a errância do espectador/leitor, culminando no ceticismo e no revigoramento do niilismo. Trata-se de algo muito maior que pertence ao ser humano, a reconexão ao cosmos, à sua própria essência, que traduza os valores primordiais para o presente.

Tal reconfiguração efetivará o contorno ao abismo da experiência do esquecimento do ser e reintroduzi-lo-á ao regresso à casa natal, mostrando "las huellas de la gracia" (ALLEMANN, 1965, p.147). A confluência destes diversos elementos, que serão abordados no decorrer da investigação, dará provavelmente lugar a uma concepção de existência, capacitando o leitor/espectador a vislumbrar uma outra possibilidade de perceber a arte. E, nessa dimensão, então, a arte estará possivelmente cumprindo um papel social, ético, estético, como ferramenta, como instrumento de uma atitude vital correlativa, resgatando a esperança e, como excedente positivo, a redenção da condição humana. Sobretudo, disponibilizará ao leitor/espectador uma espécie de lente de aumento com a qual, possivelmente, ele conseguirá ler-se melhor a si mesmo.

# 1 A LINGUAGEM NA EVIDÊNCIA DA PALAVRA E DA COR

La lectura de una buena poesía hace ver mejor, aunque el mundo visible no sea legible. Lo que muestra una buena pintura habla, aunque mostrar no sea decir (ALONSO; ZABALA. **El arte en cuestión**).

Este capítulo trata de contemporizar um tema interdisciplinar entre o ver e o dizer e o dizer e o ver, evidenciando a ultrapassagem de fronteiras entre a linguagem da palavra e da cor. Mas, antecipadamente, é preciso esclarecer, diante da querela sobre a inversão de hierarquias entre poesia e pintura, que nenhuma disciplina consente em abandonar-se sem visualizar um umbral de fronteira. Na busca da essência da linguagem, o desdobramento entre a poesia de Ferreira Gullar e a pintura de Luis Felipe Noé circunscreve-se no aporte da filosofia, para contemporizar o desbordar de um diálogo cujo produto final efetive um discurso transdisciplinar. Contudo, adverte-se que esse trajeto não abrange a polêmica entre poesia e filosofia, ainda que, de certo modo, Noé desdobra esta relação quando fundamenta a sua reflexão-teórica sobre a pintura no aporte da filosofia.

A presente análise vincula-se à área de Literatura Comparada, assentando-se sobre a interdiscursividade entre literatura e artes plásticas, eixo que rege este estudo de natureza comparatista e que justifica o percurso na aproximação da poesia com a pintura. Só assim torna-se possível caminhar no sentido de uma compreensão "mais além" das influências e atingir a questão da "homologia estrutural" de procedimentos, fio condutor desta tese. Para persegui-lo, a reflexão alicerça-se nas análises dos próprios objetos de arte e nas suas relações estruturais, bem como nas reflexões teórico-críticas dos autores. Neste sentido, é fundamental que se compreenda em que medida as duas linguagens artísticas conseguem ampliar suas possibilidades expressivas em uma mútua observação, iluminando-se mutuamente (WEISSTEIN, 1982, p.255).

Se a intenção, no percurso do trabalho, será estabelecer um diálogo crítico entre poesia e pintura, com o objetivo de produzir significados de relação entre a palavra e a cor, a reflexão articulada no circuito da Literatura Comparada torna possível a percepção do desbordamento da passagem entre as fronteiras dos dois sistemas artísticos. Assim, as produções poéticas e pictóricas dos dois autores serão entrelaçadas, bem como serão entrecruzadas as suas reflexões teóricas. Diante desse imbricamento, o espaço da criação traçará um redimensionamento por meio da recepção de suas obras e da contextualização das mesmas, de suas percepções artísticas e de seus processos de reconstrução da memória, em uma recriação intertextual e interdisciplinar. Convém assinalar, outra vez, que o aporte para esta pesquisa entre a poesia e a pintura está calcado na filosofia, uma vez que a arte constitui um conceito filosófico, consta de um acontecimento da história humana, elucidando uma relação de reflexão e conceitualização sobre si mesma e entre o contexto e o tempo, em permanente oscilação.

O entrecruzamento entre a poesia e a pintura das obras artísticas de Gullar e Noé constitui um tema que suscita a reflexão crítica, sinalizando questões de reinterpretação de conceitos e valores, na mediação de pertinência, de inteligibilidade e de rentabilidade entre as duas áreas do conhecimento artístico. No entanto, este entrelaçamento de linguagens estabelece uma relação reelaborada e rearticulada para o leitor/contemplador da obra, onde o produto dos resíduos-imagens incide na alternância do apagamento entre as fronteiras das distintas artes. Para tanto, basta recordar que, a partir da noção de desconstrução, ocorre uma inversão de oposição de hierarquias, onde se revelam os valores recalçados; o fora/dentro, sensível/inteligível, entre o ver e o dizer e o dizer e o ver, na evidência da palavra e da cor. Abre-se, então, uma outra perspectiva, anulando a referência de centro-origem; por conseguinte, o significado gera uma cadeia de significantes móveis. Com base na polissemia, um jogo aberto de simultâneas e múltiplas significações, o processo interpretativo opera pela via das diferenças, analogias e complementaridades; nele, o produto das relações de significados não se exaure. Pelo contrário, as relações de significados disseminam-se em transbordamentos de passagens que, de certa forma, borram os limites entre a pintura de Noé e a poesia de Gullar. Nessa direção, a leitura do quadro, ou da poesia, tem como destino o leitor/contemplador que atualiza e efetiva, de um modo subjetivo, o objeto artístico em questão.

Se o significante tem um significado instável, então, de certa maneira, extingue-se a crença sobre a autonomia da arte. Do mesmo modo, a produção de significados que emerge

da estrutura anteriormente ocultada – de valor dissimulado – alterna-se entre essa zona intervalar de uma maneira inconstante, em que tudo é desdobrado em discurso, pois a produção de significados fica subordinada ao dinamismo do processo do leitor/contemplador.

Com base na análise do *corpus*, o encadeamento, na investigação comparatista, busca demarcar, confrontar e complementar os limites que retecem as relações da produção artística e teórica do pintor e do poeta. Cumpre, antecipadamente, assinalar que o encaminhamento implicado na percepção do apolíneo e do dionisíaco, na manifestação do sagrado no profano e na esperança, na prática interdisciplinar entre a pintura e a poesia redimensiona os discursos, pois, do efeito de articular a justaposição e sobreposição entre as distintas áreas artísticas, resulta a reconfiguração e a revitalização do cânone da poesia e da pintura, cuja recriação retraça certa mediação da linguagem artística.

Nessa perspectiva de leitura, a obra de Noé e Gullar está marcada por este caráter de interdisciplinaridade. Em suas obras se observa o apagamento de limites, a ultrapassagem de fronteiras, a mobilidade do diálogo com outros sujeitos de conhecimento, a articulação cultural, o hibridismo com relação às combinações entre pintura, poesia, filosofia, artes visuais, música, literatura, teatro, mitologia, esboçando, assim, um novo objeto que não pertence a ninguém. Daí por que a pintura de Noé e a poesia de Gullar transitam por entre movimentos e tendências do cânone à antiarte<sup>2</sup>. Vale lembrar que, do questionamento da instituição artística à subversão das normas estéticas e dos valores culturais herdados, estes sempre refletem a resistência "à arte pela arte", elegendo a inabilidade artística como um obstáculo às suas proposições criativas, de modo que tal impropriedade é sempre superada em um ato potente, para dar sentido às suas produções artísticas.

Mas, se é verdade que interdisciplinar não significa cotejar disciplinas já constituídas, das quais, na realidade, nenhuma consente em abandonar-se, bem como para

---

<sup>2</sup> A internacionalização do "tachismo" (movimento artístico) promoveu a radical ruptura da "linguagem pictórica, conduzindo à desagregação do suporte da pintura, ao abandono dos materiais e instrumentos tradicionais. A partir daí se questionam todos os valores que a sucessão de movimentos estéticos deixara ainda e pé. Chega-se à antiarte, rompem-se os limites entre o espaço artístico e a vida, entre o gesto expressivo e a ação pura e simples. Despossuído de sua linguagem, de seus instrumentos, de seu espaço cultural, o artista se torna o marginal da marginalidade, e emudece" (GULLAR, Ferreira. **Argumentação contra a morte da arte**. Rio de Janeiro: Revan, 1999, p.102-103). Como exemplo de "antiarte" por excelência a **fonte**, 1914, de Duchamp. O "mictório" objeto fabricado em série, com a função específica de receptora de excrementos, é desviado de sua função primitiva sendo elevado ao estatuto de arte pelos instrumentos competentes das instituições (COLI, Jorge. **O que é arte**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1993, p.66-67).

se fazer interdisciplinaridade “não basta tomar um tema e convocar em torno duas ou três ciências” para se posicionar em torno delas, já que “a interdisciplinaridade consiste em criar um objeto novo que não pertença a ninguém” (BARTHES, 1988,p.99), também é verdade que, para criar um objeto novo que não pertença a ninguém, entende-se que este é um processo de subjetividade estética calcado em um desejo ético. Nesse propósito, sem desautorizar ou professar alguma fé, mas com uma teoria mediadora, da prática de leitor/contemplador, visualiza-se a esperança como produto de relação interdisciplinar das proposições artísticas. O texto poético e a pintura são, como produtos, objetos de valor cultural, pois a cultura está sempre se fazendo e se refazendo, incessante e continuamente, por meio da ação de diversos e diferenciados "atores culturais", com suas leituras e escrituras.

Nessa tentativa de aditar, esclarecer e disseminar o pensamento poético de Noé e de Gullar, examina-se as reflexões teórico-críticas, revisões memorialísticas e ensaísticas, que compõem suas produções artísticas/intelectuais na busca do poético, na essência da linguagem, do pensar e do poetizar. Sublinha-se a investigação de Noé, que se mostra profundamente analítica, sobretudo quando trata de decompor as diversas relações entre as artes e ao mesmo tempo elucida a questão do *paragone*<sup>3</sup> entre as artes. Como se vê, é necessária aqui uma resumida digressão de caráter introdutório para compreender a querela sobre a inversão de hierarquias entre poesia e pintura, mencionada por Noé, em **El arte en cuestión**<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Significa competição que implica a reflexão sobre a *mimesis* na arte. Dito de outro modo, a querela do platonismo com o aristotelismo na história da Estética. "O debate envolve a noção do 'objeto' da arte (o real denotado) e o modo de recepção do 'medium' de cada arte". Também polemiza acerca de uma teoria da "imaginação", ou seja, do papel que ela possui na atividade estética e de suas relações com as nossas faculdades cognitivas – já esse último incorporado nas "faculdades da imaginação", de Baudelaire – Assim, a partir do "'paragoni' e da teoria das diversas formas de recepção de cada arte pode-se rastrear a história das concepções de imaginação, a história da montagem de uma das mais misteriosas partes do nosso 'aparato anímico'" (SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Laocoonte**: Ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 9-10).

<sup>4</sup> Não é o propósito desta tese, mas seria pertinente igualmente retomar a polêmica de longa data entre a poesia e a filosofia. Para tanto importa mencionar aqui, uma *brevíssima recapitulação de Nunes*, dessa contenda que sempre foram regidas por princípios filosóficos: "da verdade suprema de Platão e na Escolástica, da admissão de uma experiência estética, diferenciada da experiência empírica, do conhecimento do objetivo em Kant, do sujeito transcendente em Schelling, e da racionalidade do real enquanto Espírito em Hegel" (NUNES, Benedito. **O tempo do nihilismo**. São Paulo: Ática, 1993, p.85). De qualquer modo, vale ressaltar que no seguimento desta análise a busca do poético, da essência da linguagem, se efetivará pelo traçado da filosofia, mais precisamente, no reflexo na palavra do ser, onde se encontra o pensar e o poetizar, dito de outra maneira, na relação da palavra do sagrado em ambas.

## 1.1 A polêmica entre poesia e pintura

Se a articulação entre os diferentes níveis de competição se dá através da *mimesis* – pressuposto de confluência entre todas as artes –, entende-se também que a constituição de identidade se efetiva mediante o diálogo com o Outro.

Então, nesta perspectiva, dogmas fundamentais que, de certo modo, permanecerão intactos até o século XVIII, tal como: quem diz *mimesis* diz *ut pictura poesis*<sup>5</sup> – poesia como pintura –, pois a imitação – das imagens – do mundo, de certo modo, "só existe através da sua tradução, da sua recodificação, quer ela se dê via palavras, quer ela se dê via novas imagens", a teoria da pintura, enquanto discurso sobre a imagem só se articularia a partir do *logos* – "campo de sua irmã/inimiga a poesia". Com efeito, o pintor precisava se submeter aos tratados da retórica e da poética, como um tradutor intersemiótico destes conceitos para representar uma pintura narrativa, do *logos* e da história. Portanto, para cumprir este papel de *pictor doctus*, cópia do *doctus poeta*, necessitava o pintor ser um erudito, com uma larga bagagem de leitura. Sem dúvida, a pintura se sujeitava a um "rigoroso código de regras sociais, de âmbito moral, político e religioso", subjugada a preceitos e conceitos herdados e traduzidos da literatura para se tornar "ilustração, para traduzir as imagens de um modo didático, imediato, eficaz, descomplicado, que a escrita não consegue realizar". Logo, sob certo aspecto, a pintura pinta as palavras, compondo uma *iconologia*. Daí que a pintura "é o re-despertar no espectador das palavras que ela encerra em si: a pintura quer ser lida, traduzida em comentários: quer voltar a ser texto" (SELIGMANN-SILVA, 1998, p.9-11).

Entretanto, além da semelhança estrutural, permitindo uma transposição de códigos e conceitos, entre poesia e pintura, desenvolvem-se imagens visuais de um pensamento neoplatônico, explica Gombrich (Cf. SELIGMANN-SILVA, 1998, p.58), entre as distintas áreas do conhecimento, tais como paralelos de correspondências entre Da Vinci e Homero, Michelangelo e Dante, Rafael e Petrarca; também a cor é comparada às palavras, bem como olho/ouvido, corpo/alma, exterior/interior, nos tratados de pintura. Igualmente os conceitos herdados da filosofia, sobretudo a visão panteísta de mundo, do neoplatonismo,

---

<sup>5</sup> "Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agrada uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agrada sempre" (HORÁCIO. *Ars Poética*. In: **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: [s.n.], 1988, p.65).

que trata da oposição entre o olho/espírito e, nesse caso, o olhar, dentre os sentidos, assume a posição de destaque, pois "o mundo é ele mesmo uma escrita divina", já que o olhar é o limiar do acesso ao saber (SELIGMANN-SILVA, 1998, p.11-12).

Nesse ponto, retomando a querela a favor da pintura, na intenção de inverter a hierarquia tradicional que estabelecia a supremacia da poesia sobre a pintura, Leonardo da Vinci assim se manifestou:

Existe uma tal proporção entre a imaginação e o efeito, como existe entre a sombra e o corpo que gera a sombra. E a mesma proporção existe entre a poesia e a pintura porque a poesia usa letras para pôr as coisas na imaginação e a pintura as põe efetivamente diante dos olhos, de modo que o olho recebe as semelhanças como se elas fossem naturais; e a poesia nos dá o que é natural sem essa similitude e (as coisas) não passam para a "impressiva" pela via da virtude visual como na pintura (Cf. SELIGMANN-SILVA, 1998, p.9, 13).

Daí que a expressão "pôr diante dos olhos" provém do conceito de *enárgeia*, da retórica e da poética dos gregos, e da *evidentia* da retórica latina, relacionado à noção de passagem entre o *logos* e as imagens, também significando a metamorfose do texto em textura do mundo, em presença do objeto representado. No discurso laudatório, epidêitico, a descrição compreende a ampliação do discurso, ornamento do discurso, constando de "uma exposição viva diante dos olhos". Como ela amplia o discurso, tem maior capacidade de convencer; assim, "supõe tanto a capacidade da imaginação do poeta e do ouvinte, como também a reciprocidade entre as imagens mentais e o despertar das emoções. Para Quintiliano, ela é uma verdadeira transcri-a-ção do real das palavras" (Cf. SELIGMANN-SILVA, 1998, p.9-13, 59).

Por isso, para Leonardo da Vinci<sup>6</sup>, se a pintura tem esta *virtu visiva*, de "pôr diante dos olhos" com maior imediatez o código da pintura, enquanto os objetos nomeados pelo poeta são descritos em tempos sucessivos, chegando à *impresiva* da maneira lenta e confusa, a pintura deve preceder à poesia. Exatamente a partir dessas noções de efeito de presença imediata da pintura e da concepção negativa da descrição poética é que Lessing irá fundamentar o **Laocoonte**.

---

<sup>6</sup> O apanágio de Da Vinci, em louvor à pintura, contrariava a doutrina dos gêneros da antiguidade clássica, estendendo uma certa autonomia à pintura como uma linguagem universal que não necessitava de intérpretes. Para Da Vinci, a pintura visava à universalidade, porque atribuía à visão uma possibilidade de percepção próxima da própria Natureza, em detrimento da particularidade vinculada ao *logos*, na poesia. Portanto, ele preconizava uma divisão entre os signos naturais, da pintura, e os artificiais, da poesia, valorizando a *inventio*, o trabalho mental do artista. Por isso, também discute a exclusão da pintura das artes liberais.

No classicismo francês, a ordem é fazer da pintura uma escritura; enquanto a *ut pictura poesis* é refortalecida, a pintura permanece subjugada ao *logos*, no espelho da representação da história. Os gêneros da pintura, classificados em níveis de paisagem, natureza-morta, animais vivos e a pintura de homens, obedecem a uma tipificação de gestos, expressões faciais e vestimenta; nessa perspectiva<sup>7</sup>, Rensselaer Wright Lee, na **Teoria humanística da pintura** – 1940 (mencionado por Noé, em **El arte en cuestión**), salienta que esses críticos humanistas, ao aplicarem as prescrições da poesia à pintura, "intelectualizaram a tal ponto a arte pictórica que o seu caráter primário de arte visual, capaz de afetar a imaginação humana apenas através do seu poder inicial sobre o sentido da visão, foi amplamente descuidado". Logo, se esse formalismo dogmático consistia em agregar todos esses elementos pré-requisitados, representando grandes fatos da história, fábulas ou temas agradáveis, como os dos poetas, em uma composição que traduzisse unidade, como consequência a arte pictórica foi conduzida a uma dimensão desalmada. Para Rensselaer Wright Lee, os humanistas – André Félibien e Charles Le Brun – "não apenas viam a pintura em termos de retórica, como também eles a aproximavam da escrita, sobretudo devido ao culto aos hieróglifos" (Cf. SELIGMANN-SILVA, 1998, p.15-16, 58).

Assim, pois, para essa concepção de linguagem, sob a égide da razão<sup>8</sup>, na circunspeção de Descartes, não existe entrave quanto à tradução dos pensamentos em palavras. Já que nesse passo da valorização do racional a linguagem é percebida como independente de seu *medium*. Essa cisão entre linguagem e material está expressa no tratado de poética de Boileau, de Félibien, ao transpor os preceitos da poesia para a pintura e, na concepção de Le Brun, de que "as idéias são universais, apenas as palavras – como etiquetas coladas a objetos – mudam de língua para língua". Dito de outro modo, os pensamentos não dependem de seu *medium*, e isso significa que a parte espiritual é negligenciada tanto na pintura como na linguagem em geral. Infere-se daí que a formulação do gosto clássico, na concepção de Le Brun<sup>9</sup>, significa uma "esquematisação

<sup>7</sup> Nesta última classificação o pintor atingia "a mais perfeita obra de Deus sobre a terra", isto é, "quando o pintor se tornava um imitador de Deus" (SELIGMANN-SILVA, Márcio. Op. cit., p.15).

<sup>8</sup> Deve-se lembrar que a poesia é contemplada sob a percepção da temporalidade, enquanto a pintura perfaz a dimensão espacial.

<sup>9</sup> Para Le Brun, nessa linha do racional e o material, ele valoriza o desenho – como lógica de pensamento – já a cor é ornamento, portanto dispensável, uma metáfora sensual da linguagem. Também o pensamento de Platão acerca da cor tinha uma conotação de "perigosa", justamente por estar fora da esfera do racional. A cor mais perigosa é a vermelha. Por isso, tanto os pintores, usando as cores na tela, os poetas, colocando cores nas palavras metaforicamente, são perigosos. Igualmente a mulher é perigosa porque pinta o rosto. Inclusive o cozinheiro, além de usar coisas naturais na alimentação, acrescenta coisas em excesso e põe cores no prato, portanto, também é perigoso. Então, no pensamento de Platão acrescentar cores significa fugir da verdade,



universalizante do *logos*"<sup>10</sup>. Então, a pintura, sob certo enfoque, alcança a universalidade, embora, submetida ao modelo da escrita, no lugar das letras encontram-se as expressões tipificadas (SELIGMANN-SILVA, 1998, p.15-17).

Neste sentido, a arte pictórica se mantém fiel ao paradigma do belo, da razão e do *logos*. Essa circunstância da submissão ao modelo da escrita, do predomínio da *mimesis* (da natureza, ou da idéia), da subjugação ao primado da comparação da *ut pictura poesis*, da *mimesis* e da traduzibilidade entre as artes, consagrava a pintura à marginalidade, uma vez que o ofício artístico atribuído à *inventio*, a elaboração mental, propriamente dita, durante o processo da obra artística do artista era simplesmente revogado, somente a *elocutio* e *dispositio* era, de certa forma, valorizada.

Essa questão da *inventio* será posta em evidência, no século XVIII, com uma abordagem estética do fenômeno artístico em **Réflexions critiques sur la poësie et sur la peinture**, 1719, de Dubos, privilegiando a recepção das artes. Considerando que, até este momento, ao espectador/leitor é atribuído um papel passivo, pressupostamente as obras requerem uma elaboração demasiada da razão para a sua compreensão. Para Dubos, o artista é denominado gênio, e o poeta deve compor sob o efeito do *furor poeticus*. Sua ênfase recai no *emouvoir* para atingir os receptores das obras, por isso ao artista cabe suprimir ou acrescentar algo para além dos fatos históricos. E, na tradição do *paragone*, Dubos coteja pintura e poesia, destacando que o efeito da pintura "é maior sobre os homens que o da poesia"<sup>11</sup>. Nessas aproximações de Dubos, a poesia tem como paradigma

---

consistindo em um suplemento na vida, um excesso. Daí o pintor, o poeta e a mulher ao fugirem da verdade provocam o encontro com a ilusão, a mentira (BOURJEA, Serge. **A representação e semelhança: A metamorfose da mimese no final do século XIX**. Curso Livre, PPG/Letras-UFRGS Auditório Celso Luft, 11 set./15 de set. 2000).

<sup>10</sup> Nesse contexto, as sobranceiras como exemplo dessa tipologia, para Le Brun se apresenta como "o traço mais fundamental devido à sua simplicidade – próxima àquela dos traços da escrita" (SELIGMANN-SILVA, Márcio. Op. cit., p.17). Também Lessing, no capítulo XXV, menciona as sobranceiras, mas totalmente diverso do traço da escrita de Le Brun, ao tratar da fealdade, de sentimentos desagradáveis que podem agradar ao espírito ao mesclar algum prazer à sua amargura: "la falta total de cepas, son fealdades que no pueden ser antipáticas, justamente porque son objectos sometidos al sentido de la vista, la cual percibe en ellos, conjuntamente, una multitud de realidades cuyas imágenes agradables debilitan y oscurecen las imágenes desagradables hasta el punto de que éstas ya no ejercen ninguna influencia sobre el cuerpo". Aqui, no caso, se tratando da repugnância que se experimenta diante de deformações físicas que provocam a náusea no espectador (LESSING, Gotthold Ephraim. **Arte y vida: Laocoonte**. Trad. de A. Conca. Buenos Aires: Tor, s.d., p.131-132).

<sup>11</sup> "Eu creio que a pintura age sobre nós por meio do sentido da visão. A segunda é que a pintura não emprega signos artificiais, como a poesia o faz, mas sim signos naturais. É com signos naturais que a pintura faz suas imitações [...] Podemos dizer, falando de modo metafórico, que o olho está mais próximo da alma do que a orelha. [...] A pintura emprega signos naturais cuja energia não depende da educação. [...] talvez eu fale mal quando digo que a pintura emprega signos: é a natureza ela mesma que a pintura põe sob os olhos. [...]"

a pintura, no sentido de "criar imagens vivas"; no entanto, a primeira fica aquém desta última "quando tenta representar objetos via descrição" e, nesse ponto, deixa claro que existem temas próprios para a pintura e outros concernentes à poesia (SELIGMANN-SILVA, 1998, p.19-25).

Nesse sentido, embora Dubos conserve o paradigma da *ut pictura poesis*, suas considerações marcam a passagem da reconfiguração da tradição retórica/poética para uma abordagem do fenômeno artístico, incluindo o espectador/leitor. Ao formular a teoria do "artista gênio", antecipou um dos enunciados da gênese do Romantismo, bem como, ao assinalar que o artista pode criar para além dos fatos da história com o objetivo de emocionar o espectador/leitor, destacou a impossibilidade de traduzir o *medium* da linguagem poética. Justamente porque uma "cadeia de processos entre a recepção e a alma reduz a energia da obra recebida, a multiplicação de mecanismos não se faz com base nas leis naturais, sendo que ela é em parte artificial". Diante disso, se observa a valorização do *medium* das artes. Dito de outro modo: a *ut pictura poesis* começa a ser questionada quando a linguagem começa a não ser mais percebida como independente de seu *medium*, mas como um modo de reflexão entre o homem e o mundo, entre o sujeito e o objeto.

Nesta perspectiva, a linguagem imagética – linguagem e imagem – compreende a produção de mundo, em oposição à *mimesis*. Confere-se a Baumgarten, filósofo leibniziano, a criação do termo "estética" e, nesse compasso, a Estética é introduzida como disciplina para conformatar essa faculdade anímica das imagens. Assim, tornou-se flagrante a necessidade de traçar paralelos entre as artes. Nesse contínuo processo de debates teóricos surge a **Crítica do juízo**, 1790, de Kant, que define que os "pensamentos sem imagens são vazios"; por conseguinte, a linguagem compreende uma questão imagética e conceitual. Portanto, a Estética efetiva a ligação entre a percepção – *aisthesis* – "e os conceitos entre o individual-imagético e o universal-conceitual". De modo que essa nova teoria em oposição à *mimesis*, já está demonstrada na obra **Critische Dichtkunst**, 1740, de Breitinger, esboçando a inclusão dos sentidos como um elemento indispensável ao conhecimento racional, representando um momento incisivo na progressão da Estética. Neste contexto da introdução da imagética – a *Bildhaftigkeit* – para Breitinger, embora a poesia seja destituída de signos naturais, atinge o entendimento de precisão – o *Verstand* –

---

Quatro linhas traçadas sobre o papel conciliam o que volumes inteiros de comentários não poderiam harmonizar" (SELIGMANN-SILVA, Márcio. Op. cit., p.21-23).

junto ao leitor, ao unificar os efeitos da imaginação – *Einbildung* –, tornando, assim, o invisível visível; em outras palavras, ela cria a ilusão da presença. Ainda assim, a poesia, em comparação com a pintura, envolve um caráter de linearidade à razão, pois as imagens na pintura são percebidas de "uma vez só" – *auf einmal*. Mas, diante da noção de conceitos, Breitinger esclarece que esse caráter da poesia não deixa de ser pedagógico, como elemento "útil" da arte – *Nützlich* –, indicando como "se deve olhar as coisas parte a parte com reflexão". Ele salienta que o poeta, ao narrar as ações e descrever os objetos, transpõe via expressão pictórica a *evidentia*, a expressão pictórica da poesia – *malerisch Ausdruck* –, que distingue a poesia da prosa, alcançando, assim, "o mostrar da imagem pictórica" – *zeigen* (SELIGMANN-SILVA, 1998, p.27-30).

Já Charles Batteux publica **Les Beaux-Arts réduits à un même principe**, 1746, definindo o sistema das artes ao deduzir de seu método que a pintura estava sob o mesmo princípio da poesia, a *mimesis*. Assim, a universalidade da imitação caracteriza todas as artes, à medida que se refere à "natureza e à beleza selecionada tanto pelo gênio quanto pelo gosto", também na medida que *feindre* – *finge* –, significando o mesmo que "representar, ou, antes, contrafazer". Nesse ponto, Batteux é contrário à noção de Schlegel, que defendia que o mais importante na poesia era o "fato de sentir" (SELIGMANN-SILVA, 1998, p.32-34).

No seguimento, em **Lettre sur les sourds et les muets**, 1751, Diderot trata da teoria da diferença entre poesia e prosa e da diferença entre as demais artes, enunciando um "descompasso entre o mundo e aquilo que percebemos". Nessa direção, os símbolos, os signos, ocupam uma lacuna entre o sujeito e o objeto. Embora os campos da ciência e das artes articulem estes símbolos, não vislumbram o acesso a uma tradução dos mesmos, uma vez que há um descompasso entre pensamento e expressão, pois o pensamento comporta comparações de idéias por uma via simultânea e espacial, tal como na tentativa de expressar os movimentos da nossa alma. Já a linguagem é temporal, perfaz a via da linearidade, em outras palavras, tal qual uma *cópia pálida* do movimento da alma. Exatamente esse elemento que permanece suspenso na linguagem poética é a *evidentia*, a imagem do pensamento, que Diderot denomina de "espírito que faz com que as coisas sejam ditas e representadas ao mesmo tempo, um tecido de hieróglifos entrelaçados uns sobre os outros que o pintam". Diderot eleva, assim, o artista à posição de gênio, "colocando a originalidade no lugar do princípio da fidelidade ao modelo". Nesta direção também caminha Baumgartner, ao vincular a razão e a imaginação, o espírito criador inato

e o "entusiasmo divino" na elaboração artística. Daí o caráter intraduzível da produção artística, para Baumgartner, no recorte de Batteux.

Já para Mendelssohn, no texto **Über die Empfindungen**, 1755, a via da ilusão agrada a alma e por sua vez define a finalidade artística como uma "perfeição sensível representada pela arte que comove os nossos sentidos de um modo tão vivaz, que nós acreditamos ver a coisa mesma". Nesse sentido, à sombra de Leibniz, Mendelssohn contempla a ilusão na arte correspondendo ao jogo, por um lado, a presença do objeto representado, por outro, a ausência dessa representação (SELIGMANN-SILVA, 1998, p.35-45).

No percurso da comparação entre poesia e pintura surge a obra **Laocoonte**, 1766, na qual Lessing introduz a literalização das metáforas, "a valorização dos significantes que leva à suspensão da sua relação com o significado e com o referente". Lessing acentua que tanto a poesia como a pintura produzem uma impressão análoga, pois mostram "coisas" presentes que ao mesmo tempo estão ausentes. Na tentativa de justificar esta razão, percebe que ambas partem de uma origem comum. Assim, no prosseguimento desta busca, a beleza, nas distintas obras, provém da noção imediata dos objetos corporais inseridos em regras gerais, que tratam de pensamentos, ações e formas. Também para Lessing há uma quebra da ilusão da linguagem intuitiva da poesia. Na poesia, a sucessão de signos consiste na eliminação de seu elemento significativo, enquanto a prosa é regida pela compreensão linear<sup>12</sup>. Então, por um lado, ao examinar o valor e a divisão das regras gerais, ele inferiu que determinadas regras predominavam na pintura e outras na poesia. De outro, depreendeu o intercâmbio de regras, de empréstimos, que existe entre estas duas áreas, ao afirmar:

Si es cierto que la pintura para sus imitaciones hace uso de médios o signos del todo distintos de la poesía, puesto que los suyos son figuras y colores cuyo dominio es el espacio, y los de la poesía sonidos articulados cuyo dominio es el tiempo; si es indudable que los signos deben tener con el objeto significado una relación simple y natural, resulta de ello que los signos dispuestos unos al lado de otros, no pueden significar sino objetos que existen o cuyas partes existen simultáneamente, en tanto que los signos que se siguen unos a otros no expresan sino objetos que se suceden o cuyas partes se suceden. Los objetos que ellos o sus partes existen simultáneamente, denominanse cuerpos. Por lo tanto, los cuerpos, con sus propiedades visibles, son los objetos propios de la pintura. Los objetos que en ellos o sus partes se suceden se denominan en general acciones. Por lo tanto, las acciones también son el objeto propio de la poesía. [...]

---

<sup>12</sup> A poesia, para Lessing, só alcança a "naturalidade" da pintura quando ela é poesia dramática, quando atinge o efeito de presença "imediato" da pintura.

Mas tal cuerpos no existen sólo en el espacio, sino en el tiempo. Todos tienen una duración y pueden a cada momento de ella mostrarse bajo nueva apariencia y nuevas relaciones. Cada una de estas apariencias, cada una de estas relaciones momentáneas, es efecto de una acción anterior, y puede ser causa de otra acción subsiguiente, y por lo tanto, en cierta forma, un centro de acción. De ahí que la pintura puede imitar además acciones, pero únicamente mediante inducciones sacadas de los cuerpos. Por otro lado, las acciones no pueden subsistir por sí mismas, sino que se deben referir a seres determinados. En tanto que estos seres son cuerpos, o son considerados como cuerpos, la poesía los representa también, mas indicándolos únicamente mediante inducciones sacadas de las acciones (LESSING, s.d., p. 81-82).

Evidentemente, se a tendência da arte romântica era valorizar a relação entre o gênio criador e a obra representada, acrescida sobretudo pela mudança da concepção de arte mimética para arte expressiva, então alterou-se completamente o paradigma das artes. Nesta perspectiva, distingue-se a relevância da teoria estética de Lessing, por ter estabelecido preceitos a partir da questão do *paragone*, da reflexão sobre a *mimesis*, que une todas as artes, sobre a querela do "objeto" na arte (o real denotado), e da forma de recepção do *medium* de cada arte, que por séculos tantas controvérsias gerou, parecendo insolúveis.

Entretanto, a formulação de Lessing guarda uma ambivalência, pois, ao mesmo tempo que adota a noção de relação entre criação inventiva da arte, *mediuns* próprios de construção e percepção do fruidor, sua teoria ainda se fundamenta na concepção mimética de criação artística e, neste ponto, ele se mantém na contramão da nova orientação. Por isso, percorre todos os clássicos para contemplar relações entre as artes plásticas e a poesia. Nesse intento vale, a título de ilustração, destacar um aspecto de sua análise do **Laocoonte** de Atanodoro, Hagesandro e Polidoro, e do **Laocoonte** de Virgílio. O primeiro está desnudo, enquanto o segundo se reveste de adornos sacerdotais. Isso expressa, para Lessing, que, embora os artistas "han tenido un modelo, mas como debían transportar de un arte a outro este modelo, han sabido reflexionar por su propia cuenta". Também confirma que

... el campo abierto a nuestra imaginación es infinito, que sus imágenes son inmateriales y pueden subsistir unas al lado de la otra en mayor cantidad y diversidad, sin que la una oculte la otra o la degrade, como ocurriría con los mismos objetos o sus signos naturales en los límites estrechos del espacio o del tiempo (LESSING, s.d., p.41-44) .

Sublinha-se que a teoria de Lessing baseia-se entre as oscilações desses dois pólos: da forma espacial para as artes plásticas e da forma temporal para a poesia, tornando-se o

ponto comum para a análise progressiva do diálogo entre as linguagens artísticas na atualidade. Deste modo remontada de um modo sucinto, sob o ponto de vista criador e sob o ponto de vista teórico, essa questão crítica das analogias, das artes comparadas, desde a Antigüidade até o século XVIII, entre pintura e poesia, manteve-se em aparente trégua até a eclosão do Impressionismo, do Simbolismo. A partir daí a pintura e a poesia acentuam, de modo fulcral, um longo e inédito processo de teorias expressivas concernentes às suas próprias naturezas, ao mesmo tempo que adotam a multiplicidade em lugar da síntese nas artes. Mas, ainda assim, o *paragone* ou a *mimesis* aproximam a pintura da poesia, marcando oposições entre ambas. Portanto, ao transportar e substituir a "realidade", ainda esclarecem a relação *ut pictura poesis*. Então, como uma espécie de eco, a polêmica deste universo distinto das linguagens retorna, como se observará, nas páginas seguintes, nos discursos de Noé e Gullar. Perceber as semelhanças, as diferenças e complementaridades entre as distintas linguagens e reflexões teóricas destes dois autores, significa captar a expressão essencial da apresentação da realidade-realidade e da realidade sensível de transcendentalização.

Neste ponto, retoma-se Noé, em **El arte en cuestión**, capítulo IV, onde ele trata de arte, estética e ética, tecendo esclarecimentos acerca do tema da aquisição da consciência lingüística por parte da pintura. Ao recorrer à formulação de Horácio, em *ut pictura poesis* – a poesia é como a pintura –, no reflexo do ensaio de Rensselaer Wright Lee, que trata da teoria da pintura humanística, Noé destaca como "esa sentencia entre los siglos XV y XVIII, transmuta paradójicamente su sentido original – 'la poesía es como la pintura' – en la pintura es como la poesía". Explica Noé que, em meados do século XVIII, tem início um processo artístico que atingirá o seu ponto alto um século mais tarde, com o Pós-Impressionismo, cujo objetivo põe em relevo desfazer esta subordinação da pintura à literatura. Ele ressalta que Lee assinala que esse processo, iniciado ainda no século anterior, no Romantismo,

... a pesar de sus contradicciones, pues la verdadera asunción se hace al complementarse con el Impresionismo, [que se caracterizou pela] afirmación de un realismo que extrae sus temas directamente de la naturaleza – es la época de Rousseau –, la teoría del genio personal, los trabajos filosóficos como el de Lessing, de 1766 – que separan la especificidad de cada práctica artística. Y finalmente la autonomía creciente de los elementos constitutivos de la pintura – color, línea, superficie, que es el primer grado conciente de "espacio" – como así también de los accidentes como la textura. A partir del Post-Impresionismo lo que es claro es que la realidad se transforma en objeto-pretexto para pensar la realidad del lenguaje pictórico. Forma e contenido comienzan a identificarse. Y

el ejemplo de la pintura cunde en otros lenguajes artísticos respecto a la conciencia lingüística<sup>13</sup> (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.97-98).

Nesse ponto, Horácio Zabala, interlocutor de Noé "en conversaciones sobre **El arte en cuestión**", esclarece que com "esa sentencia: la pintura es como la poesía, el término 'como' indica un tránsito horizontal de una cosa a la otra. No indica dependencias, autonomías ni jerarquías, sino más bien analogías". Também explica que já Simônides de Ceos assinalara que a criação e o transporte de significado não está monopolizado nem pela poesia nem pela pintura. "El orden sonoro y el visual son vasos comunicantes que pertenecen al mismo territorio ambiguo". Entende-se, então, que, "la lectura de una buena poesía hace ver mejor, aunque el mundo visible no sea legible. Lo que muestra una buena pintura habla, aunque mostrar no sea decir" (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.98-99). Apesar da impressão de analogia entre ambas, a poesia e a pintura diferem, sem dúvida, tanto nos objetos que imitam quanto ao modo de imitá-los, mas estabelecem um jogo de convergências e divergências.

Então, qual é a intenção de Noé ao resgatar essa competição entre as artes? Estará Noé, no reflexo de Leonardo da Vinci, tentando reconfigurar a hierarquia da pintura dentro das artes? Por que Noé se detém indagando sobre esta questão do *paragone*? O que significa esta malversação de Noé acerca da literatura? Também sob este mesmo ângulo, o que significará esta malversação de Gullar sobre as artes plásticas? Ou será o discurso de Noé um artil hierarquizador, no sentido da pintura sobrepujar a poesia, como uma categoria maior? Emprega este expediente para atualizar o mote "pôr diante dos olhos", o efeito da *enárgeia*, como objetivo de descrição retórica? Haja vista suas obras: **Tormenta en la pampa**, 1991 (técnica mista s/tela, 215x250cm), como homenagem a uma paisagem descrita por Sarmiento, em **Facundo: civilização e barbárie**, 1845, e **Instalación institucional**<sup>14</sup>, 1994 (uma instalação que focaliza a situação geral do governo Menem); portanto, ambas contemplam a história da Argentina. Seria ainda, à sombra de Da Vinci, uma demonstração de atribuição ao "olhar" a pintura, em detrimento do ouvir, da poesia. Daí ele insistir nessa mesma competição, nestes pontos, visceralmente: quando "na cena,

<sup>13</sup> Da leitura de **L'Impressionisme**, de Jean Clair, Noé comenta que Wymford Dewhurst, contemporâneo do movimento Impressionista, afirmara que "a revolução impressionista não era mais que um episódio adiado pela revolução de 1793, 1º ano da República – que havia transformado política/socialmente a França". Mas, na verdade, fora o Pós-Impressionismo quem registrara a clara assunção dessa consciência de conseguir separar a pintura da literatura (ALONSO, Rodrigo; ZABALA, Horacio. **El arte en cuestión: Conversaciones**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Ed., 2000, p.97-98).

<sup>14</sup> Estas duas obras serão analisadas nos capítulos seguintes.

algo é apresentado ou narrado como já feito", reiterando: "O que toma o caminho dos ouvidos incita menos a nossa atenção do que quando apresentado à fidelidade dos olhos e o espectador mesmo vê" (HORÁCIO, 1988, p.170-182), privilegiando a pintura dentre as demais artes.

Mas, o próprio seguimento das considerações de Noé permite observar com clareza que ele se vale da literatura, ou melhor ainda, da poesia para dar conta de outro esclarecimento, ao aludir a um texto de apresentação da poeta Alejandra Pizarnik, em **El poema y su lector**, 1967, como referência de como se estabelece a relação entre leitor/espectador e a obra de arte. Introduce, assim, o questionamento da poeta Pizarnik:

Si me preguntan para quién escribo me preguntan por el destinatario de mis poemas. La pregunta garantiza, tácitamente, la existencia del personaje. De modo que somos tres: yo, el poema, el destinatario.[...] Cuando escribo, jamás evoco un lector. Tampoco se me ocurre pensar en el destino de lo que estoy escribiendo<sup>15</sup> (Cf. NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.99-100).

No propósito de captar a natureza da prática artística, Noé adentra em um território escorregadio, das linguagens artísticas, introduzindo a poesia e a música:

El acto de escribir una música indubitablemente se parece al acto de la escritura literaria. Pero un músico puede concibir su obra no escribiéndola, solamente con el sonido. La escritura musical es una traducción signíca. Lo es también la escritura literaria. Esto no quiere decir que en tanto lenguajes artísticos son similares. Pero sí lo son en el campo poético: la poesía tiene mucho que ver con la música. ¿Acaso en ella los nombres no se transforman en materia sonora? (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.127).

Nesse sentido, Noé ainda argumenta que é a natureza das distintas linguagens artísticas que as diferencia.

La música es esencialmente abstracta, no se refiere a las cosas, aunque, por resonancia, puede aludir a ellas – el sonido del agua, por ejemplo. Parte de elementos abstractos, o sea, connotativos, y permanece en ellos. La literatura, en cambio, se basa en los nombres de las cosas pero llega, utilizándolos, a bautizar lo aún innostrado, abstrayéndolos de su contexto inmediato. Por algo la poesía, en tanto término, significa usualmente la superación de lo inmediato y banal. Por cierto que se utiliza la palabra "poética" como trascendencia del espíritu mucho más que la palabra arte, la cual tiene siempre una connotación implícita al saber hacer, al oficio. En cambio, con la palabra poesía se alude a la abstracción posible nacida, sin embargo, de los nombres referidos a cosas concretas. Cuando se utiliza la palabra "concepto" también existe una referencia a la abstracción, pese a que éstos se elaboran con los nombres de las cosas o con los números que

---

<sup>15</sup> Esta passagem, no viés da poesia, de como se estabelece a relação leitor/espectador/artista será retomada, no subcapítulo: **Un bon viaje siempre transforma al viajero**, no seguimento, quando for introduzida a relação entre leitor/espectador/obra artística.



cuantifican latentemente las cosas. La filosofía y las matemáticas son procedimientos de abstracción. Las palabras pueden llegar a grandes abstracciones pero parten de los nombres de las cosas – sustantivos – y de las acciones concretas de los seres vivos – verbos (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.131-132).

Noé resalta ainda que a "pintura, por su parte, está en el medio – en tanto lenguaje artístico – de los anteriores". Considerando-se que os elementos estruturais da pintura são abstratos, em outras palavras, não são denotativos, potencialmente podem chegar a ser conotativos, com una precisão notável não somente para nomear as "coisas", mas no sentido de aludir à atmosfera em torno das "coisas", da complexa relação entre os elementos; então, além da pintura nomear as "coisas", partindo de elementos abstratos, ao mesmo tempo pode distanciar-se poeticamente da conotação imediata e aludir a un conceito abstrato, tal como a relação entre as "coisas". De modo que a pintura "tiene el poder de denotar una cosa y también de connotar [...] si la pintura relaciona, y por ello su principio es la interioridad [ao contrário da escultura], singulariza y exterioriza" (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.32).

Por isso, Noé prefere falar em linguagens artísticas em lugar de arte e artistas, já que o conceito de pintura está em permanente renovação, e mesmo porque é na linguagem artística que se "aloja el espíritu para enunciarse". Mas, como se manifesta o "estar aí do espírito"? – "por sonidos o por palabras, por ejemplo. Pero en el caso de la pintura ¿ por qué medio? ¿Por colores? Puede ser. ¿con líneas? Puede ser. ¿con espacio? También. El espacio es una condición implícita, porque es el escenario donde acontecen el color y la línea. Pero ¿el espacio es sinónimo de plano? ¿No puede la pintura acontecer a través del color y la línea en el espacio real? Ahí es donde se suscitan los problemas esenciales respecto la pintura". Vale lembrar que, para Noé, as instalações "son pinturas, por la mera razón que acontecen en el contexto de la historia de la pintura. Las instalaciones son extensiones de la dinámica histórica-cultural de un ente justamente histórico-cultural llamado pintura" (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.47, 49, 52).

E, à sombra de Benjamin, **Sobre el lenguaje general y sobre el lenguaje de los hombres**, Noé reitera a teoria de que "el lenguaje no es<sup>16</sup> sólo comunicación de lo

---

<sup>16</sup> Cf. NOÉ, Luis Felipe (in: ALONSO, Rodrigo; ZABALA, Horacio. Op. cit., p.74); BENJAMIN, Walter. **Sobre el programa de la filosofía futura**. Barcelona: Planeta Agostini, 1986. Aquí Noé substituiu a palavra "nunca", do texto traduzido, por "no es".

comunicable, sino también, símbolo de lo no comunicable". Nesta retomada, Noé expõe que:

Un ejemplo que se ofrece inmediatamente, porque está tomado de la esfera acústica, es la afinidad del canto con el lenguaje de los pájaros. [Pois] la afinidad de las cosas es, sin dudas, un género tal de afinidad, que abraza al mundo entero como una totalidad indivisa. Para el conocimiento de las formas artísticas es válida la tentativa de concebirlas a todas como lenguajes naturales. Por lo demás, es cierto que el lenguaje del arte se deja entender sólo en estrecha relación con la teoría de los signos, teoría sin la cual toda la filosofía del lenguaje no pasa de ser fragmentaria, pues involucra la relación entre lenguaje y signo, de la cual la relación entre lenguaje humana y escritura constituye sólo un ejemplo particularísimo (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.77).

Neste mesmo propósito das linguagens artísticas, Noé destaca que o "meio de transporte", especificamente, da manifestação da pintura, torna o conceito de pintura obtuso, escapando a qualquer definição. Posto que, a música transporta-se através dos sons e a poesia mediante as palavras:

Los escritores no hablan de arte sino de literatura, y los músicos hablan de música. En cambio, cuando se habla de pintura se prefiere hablar de arte. Creo que esto se debe a que los escritores y los músicos tienen bien claro el medio de traslado que utilizan: las palabras y los sonidos. En cambio, en lo visual, el complejo es muy grande. Si uno busca en el diccionario cómo se define la literatura dice: "es el arte que utiliza como instrumento la palabra". Si uno busca la palabra música dice: "es el arte de combinar sonidos" (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.47).

Dito de outro modo, as palavras e os sons constituem referentes tácitos para a linguagem artística da literatura e da música.

En cambio la definición de pintura es: "el arte de pintar", lo que equivale a decir que el caballo blanco de San Martín era blanco. Ahora, si uno busca "pintar", dice: "es el arte de representar sobre una superficie con líneas y colores". En relación al espacio, ¿por qué tiene que suponer, como lo hace el diccionario, que la pintura debe existir sobre una superficie? ¿Eso es una condición artística o material? Es verdad que la pintura, en tanto materia semilíquida, necesita una superficie, pero es soporte no es forzosamente necesario, si nos referimos a la construcción de una imagen (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.52).

Noé contesta veementemente as definições acerca do espaço pictórico, pois para ele é óbvio que "a superfície es el espacio habitual dado, sobre el que se trabaja con líneas y colores", de modo que não é uma condição para que exista, ou não a pintura. Precisamente aí, a pintura se mostra de uma definição totalmente evasiva, daí razão de Noé exclamar: "nos acercamos más al bolchín", pois à busca do conceito, no reflexo da filosofia, fica-se

confinado à adoção da palavra "arte"<sup>17</sup>, que, aliás, confunde ainda mais a questão conceitual.

El problema de la pintura comienza en la complejidad de los medios traslativos que utiliza – línea, espacio, colores – y continúa en el hecho que el punto de llegada, y no el de partida, es lo que lo define: la imagen final. En cambio, la palabra y el sonido son puntos de partida (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.47).

Se a pintura é uma re-apresentação, na medida em que representa a relação do pintor com o objeto ao qual se dirige, que é um *objeto-pretexito*, ou potencial, então o visual é definido pela pintura, cujo objetivo consiste em decifrar o sistema das relações visuais. Mas, ao contrário da literatura e da música, a pintura "no se define en cierto modo por el medio mismo, sino por el resultado: la reconstrucción de la imagen. Eso hace a las dificultades permanentes de la reflexión sobre la pintura y las artes plásticas en general, porque éstas se definen a posteriori y no *a priori*". Justamente porque a pintura se define pela imagem, enquanto a música e a literatura se definem através do som e da palavra (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.55).

Igualmente, dentre as reflexões que pintar e escrever são atividades de distinta natureza, Noé articula silogismos verbais: "muchas veces he dicho que cuando pienso en el mundo pinto, y cuando pienso en la pintura escribo. Son dos actos distintos. Una cosa es lo que hago cuando pinto y otra cosa cuando reflexiono con palabras al nivel consciente verbal sobre mi experiencia pictórica". De qualquer modo Noé alerta que, "cuando escribo, tampoco soy pintor. Lo soy cuando me traslado en el lenguaje de la pintura. Pero si decido no utilizar ni bastidor ni pomos también seguiré siendo pintor, porque seguiré concibiendo un sistema de relaciones visuales" (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.126). Portanto, reafirma o mundo que o cerca através da pintura e reflete sobre a pintura através da filosofia.

Nesse desdobramento de indagações sobre a imagem, o som e a palavra, das linguagens artísticas, Noé persiste em uma busca inatingível. Por isso, na sua pintura, metaforiza a destruição da imagem, acentua tanto o jogo de inversões da categoria da pintura quanto reivindica à pintura, como linguagem, uma terminologia conceitual nos

---

<sup>17</sup> Noé esclarece que Duchamp compreende o ponto fulcral: "es un capítulo fundamental en la conciencia de 'cuerpo místico' de la pintura", uma vez que a partir dele, precisamente nos anos 60, com a inserção das instalações, da arte conceitual, que se estabelece uma outra fisionomia circunscrita à nomenclatura de artes

mesmos moldes das outras linguagens artísticas. Exatamente este é o alvo desejado por Noé: dilacerar todas as possibilidades das linguagens, técnicas e temáticas, tal como uma escritura em espiral, apoiada sobre toda a sua experiência precedente. Daí a necessidade de transversalizar o seu discurso crítico. Assim, ao percorrer as demais áreas do conhecimento, vincula linguagens artísticas, cultura e filosofia, decodificando, transgredindo e disseminando os diferentes códigos, para então transpor para o campo simbólico de seu processo pictórico seu pensamento poético-visual.

Sob este enfoque da recriação artística, Noé complementa:

Yo creo que los lenguajes artísticos, o sea, del espíritu, se crean permanentemente, porque están estructurados en función de elementos fundamentales del ser humano: la vista, el oído, la simbolización a través de las palabras, las imágenes. Por ello, no tienen límites. Son lo que el hombre quiere que sean. Lo que tiene límite son las concepciones elaboradas sobre esas necesidades básicas del ser humano, que han sido pautadas históricamente y culturalmente. Con la vista se elabora mostrando – porque así como con las palabras se dice, con lo visual se muestra – la consciencia de representación de las cosas visibles, a través de elementos abstractos – porque líneas y colores lo son – o a través de abstracciones, como una forma de reflexionar sobre la misma naturaleza de este lenguaje artístico que es la pintura (in ALONSO; ZABALA, 2000, p.51-52).

Assim, a arte, para Noé, não configura uma linguagem, mas a pintura, a música, a poesia, como supõem um *medium*, linhas, cores, sons, palavras, constituem linguagens artísticas. Ele adverte que os códigos não são os elementos definidores da linguagem; seria, então, apropriado as linguagens artísticas não terem códigos, para tanto seria função dos artistas inventá-los. Logo, ao circularem os códigos, estes se institucionalizariam lingüísticamente, ao mesmo tempo conformatariam uma imagem e introduziriam um processo dialético entre a sociedade e o artista, já que o artista é capaz de estabelecer esta relação dialética com a "realidad-realidad" desde a realidade-ficcional de sua linguagem artística (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.55, 59).

Portanto, ser artista, para Noé, ultrapassa a dimensão de comunicação do requisito: emissor de mensagem-código de transmissão-receptor, cumprindo uma outra dimensão que denomina "traslativa", porque nela se traslada o espírito humano. A linguagem artística cria uma realidade outra, edificada sobre a "realidad-realidad". Nessa realidade outra, por ser ficcional, residem desde as mentiras às grandes concepções filosóficas e as criações

---

plásticas. A partir daí, "¿qué medio sirve de transporte al pintor? ¿El color, la línea, el espacio?" (NOÉ, in: ALONSO, Rodrigo; ZABALA, Horacio. Op. cit., 47).

artísticas, de modo que a criação de novos códigos nominativos resulta do diálogo com a "realidad-realidad", de uma relação dialética com esta. Pintar, no aspecto transcendente, significa a re-apresentação de algo, que equivale a batizar, no sentido de nomear esse algo. Assim, Van Gogh<sup>18</sup>, antes de pintar seus sapatos, visualizava seus sapatos como qualquer pessoa o faz; no entanto, essa visão se modifica ao pintá-los, isto é, ao trasladar a sua vivência particular para a realidade de sua linguagem: a pintura. Em outras palavras, Van Gogh batizava os seus sapatos dando-lhes a imagem ao pintá-los. Então, ser artista é ser capaz de estabelecer esta relação dialética com a "realidad-realidad" desde a realidade-ficcional da linguagem artística eleita; portanto, trata-se de ter a capacidade de viver em ambas realidades. Do mesmo modo, entende-se que, quando Rimbaud dizia "yo es otro", era porque estava em essa realidade outra, enquanto escrevia (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.43-45).

Noé se faz personagem à força de experimentar a tensão de viver a pintura. Para tanto, indaga, argumenta, subverte os conceitos canônicos, subjuga o leitor com iluminações poéticas e especulações filosóficas, animando uma crise de consciência, tal qual escreve em um **Jeroglífico tucumano encontrado en Buenos Aires**, 1992 (técnica mista s/tela, 200x200cm): "¡Adonde te vás, te irás con tu origen!".

Se Noé sustenta sua proposta desde a criação, quando recorre às definições do dicionário, fica implícito, de certo modo, que está tentando reconfigurar a hierarquia da pintura dentro das artes, pelo menos em termos de terminologia. Então, no recorte da definição Coleridge, que ele assegura que, "el fenómeno llamado arte trata de convertir lo interior en exterior y lo exterior en interior, el pensamiento en naturaleza y la naturaleza en pensamiento" (CASANEGRA, 1988, p.16). Também se infere que, ao mesmo tempo que tenta evidenciar esta malversação sobre a pintura, ele desoculta o oculto, mas o encobre outra vez, pois importa "convertir lo interior en exterior y lo exterior en interior" para resgatar o essencial.

Nessa mesma direção, reavendo o rastro de Mellado, em **La novela chilena de Luis Felipe Noé**, e sob o enfoque de explicitar o jogo que simultaneamente oculta e revela, a série intitulada: **Jeroglíficos de las cavernas de Buenos Aires**, 1992, cumprem esta ilustração. Nesta série pictórica, Noé

---

<sup>18</sup> Noé faz alusão à tela: **Viejos zapatos con cordones**, de Van Gogh, no reflexo da leitura d'**A origem da obra de arte**, de Heidegger.

... pone en movimiento un pensamiento visual sostenido por la tensión de fenómenos reversibles e irreversibles, estables e inestables, uniformes y asimétricos; fenómenos que implican la autoorganización de la materia; tanto de la materia del discurso como la materia cromática. Es así cómo la hipótesis del jeroglífico: ilustra la consideración de la pintura como lenguaje cifrado que debe ser transcrito (MELLADO, 1993, p.12).

Mellado assevera que:

Descifrar, para Noé, es producir una ficción que se sostiene en un aparato óptico, en el que la noción de aberración juega un lugar central. La visión de que habla en sus declaraciones tiene un doble sentido: remite a una óptica perspectiva en disolución, para ajustarse a la reversión cromática del caos, pero al mismo tiempo intenta, desde esa disolución, extender su cometido hacia el campo de la filosofía, en una proximidad programáticamente fenomenológica (Ibid.).

Por isso, a concepção da pintura para Noé como uma linguagem supõe "hacer pasar por su historia la fábula de la invención de la escritura, en un sentido completamente enciclopédico". Neste ponto, Mellado recorre ao "rousseauismo como se a chave para a interpretação estuvisse na busca de um 'buen salvaje'", e menciona que a obra **Ensayo sobre los jeroglíficos de los egipcios**<sup>19</sup>, 1744, de William Warburton, trata da origem e da evolução da linguagem e da escritura, das antigas ciências do Egito e do culto de animais; portanto, respaldado neste discurso, poder-se-ia ingressar no discurso estético de Noé "y navegar en su propia jeroglificidad, con el propósito de encontrar una clave de desciframiento de la serie de pensamientos visuales que pone en obra" (MELLADO, 1993, p.13).

Neste movimento de pressupostos, Mellado sinaliza que Carlos Espartaco, crítico de artes que acompanha, desde os anos 60, o processo artístico de Luis Felipe Noé, considera que a obra de Noé constitui um conjunto estratificado de discursos que atua como um "complejo jeroglífico, que no hace sino proponerse como una 'lengua muda' cuya sonoridad articulada es preciso reconstruir a partir de fragmentos residuales". Ainda nesse intento de interpretação, Mellado recorre à teorias de Warburton sobre economia e política, em cujos "textos de economía del siglo XVIII se escondía una teoría política; en otros textos de idiomas se disimulaba una teoría de la moneda; finalmente, en manuales de metafísica cartesiana se escondía un texto de economía política". Então, mencionar o discurso de Warburton "tiene como propósito poner en movimiento un proceso de escritura

---

<sup>19</sup> O poema enterrado será analisado nos capítulos subsequentes, mas como horizonte de pensamentos cabe, aqui, inserir esta explicação de Gullar: "é uma arquitetura, inspirada nos túmulos do Egito, uma coisa de

análogo al ya descrito", dissimulando em uma ficção uma breve teoria crítica, "para ser empleada en el análisis de obra pictórica, concebida bajo condiciones similares a las ya descritas en el discurso". Em suma, a confirmação de Mellado de que

... así se organiza la discursividad visual de la pintura de LFN, imaginando que en la materia caótica que la configura, una economía del signo opera poniendo a prueba sus convertidores cromáticos de fuerza. [...] [Portanto], la reivindicación que hace LFN de la pintura como lenguaje se acerca a la tesis que el mismo Warburton propone, por la cual es preciso concebir los jeroglíficos como una "lengua muda", que es preciso "hacer hablar" (MELLADO, 1993, p.13).

Diante do exposto por Mellado, a intrincada série de pensamentos visuais que compõem a série dos **Jeroglíficos de las cavernas de Buenos Aires** exhibe um conjunto de linguagens artísticas e discursos críticos sobrepostos que atuam como um complexo hieróglifo. Como os hieróglifos constituem uma "língua muda", é preciso articular a sonoridade a partir da reconstrução dos fragmentos residuais, explicitando os interstícios entre o velado/desvelado no discurso crítico/pictórico de Noé.

Mas Noé já advertira que:

La teoría está subyacente en la obra, dicha en lenguaje propia de la obra. Hay una teoría implícita de la poesía en la poesía misma. Hay una teoría implícita de la música en la misma música. Lo mismo sucede en el campo de las artes visuales. ¿que hace el que teoriza sobre la obra sino interpretar en el lenguaje de las palabras y desazón lo que está implícito en ella? (in ALONSO; ZABALA, 2000, p.225).

Daí porque a transversalidade no discurso de Noé dinamiza um processo de pintura análogo ao seu discurso crítico, para ser utilizada na análise de sua obra pictórica, sob condições similares às já descritas no seu discurso. Assim, a discursividade pictórica de Noé traz esta marca da transversalidade, da fragmentação, do deslocamento, do imbricamento, que guardam as condições para gerar suas próprias contradições. De modo que a reflexão teórica e a produção pictórica atentamente compõem os elementos da Modernidade, quanto ao aspecto da produção de suas próprias contradições, e a matéria caótica que a configura opera como uma economia de signo, colocando à prova "sus convertidores cromáticos de fuerza". Mas, acima de tudo, Noé quer salvar a pintura e salvar-se a si mesmo. Por isso, ele polemiza em torno das linguagens artísticas, usando do

---

ritual que sempre me impresionou" (GULLAR, Ferreira. A poesia que nasce do espanto. Entrevista com Tónico Mercador. **Palavra**, Belo Horizonte: Gaia, ano 1, n.8, nov. 1999, p.16).

expediente da filosofia como respaldo de suas reflexões teóricas para resgatar a linguagem pictórica.

Se os hieróglifos são uma "língua muda", nitidamente se regressa ao ponto de partida, à questão do *paragone* de Leonardo da Vinci, já analisado anteriormente, à submissão de preceitos e à marginalidade atribuída à pintura. Também se pode mencionar a fase final da poesia Neoconcreta de Gullar, quando ele declara que se persistisse naquele compasso do **Poema enterrado**, do período Neoconcreto, desembocando em uma única palavra (*rejuvenesça*), como poeta, "emudeceria". Nesse sentido, para Da Vinci, a *pictura* deve ser o ideal da *poesis* e não o contrário. Como se vê, Da Vinci tenta inverter a hierarquia tradicional, a precedência da poesia sobre a pintura, argumentando que a "pintura põe diante dos olhos as coisas, como se elas fossem naturais". Acrescenta que a pintura é um idioma universal, não necessitando de tradução. Assim, ela satisfaz a espécie humana imediatamente e representa com mais verdade do que as palavras e as letras. Então, a visão, para Da Vinci, é "o sentido mais nobre", o mais próximo da realidade. "A única coisa que ele admite faltar na pintura são os sons". Mas, aqui, na contramão do aforismo de Simônides: "a pintura é poesia muda, e a poesia, pintura que fala", ele esclarece "que a poesia é a ciência que melhor serve ao cego e a pintura faz o mesmo para o surdo"; mas ainda assim adverte: "a pintura permanece a mais digna, na mesma medida em que serve ao melhor sentido". Entende-se logo a estratégia de Noé de, ao remontar exaustivamente a questão das linguagens artísticas e de uma terminologia mais adequada para a pintura, a tese de Warburton, no traçado de Mellado, de que os hieróglifos são uma "língua muda", coincide com a antiga querela entre poesia *versus* pintura, do que se depreende que, na tentativa de reverter a hierarquia tradicional, colocando a pintura acima da poesia, Noé constrói o seu discurso crítico no decalque de Da Vinci. É fato incontroverso, então, que ele se detém na via da dialética do próprio e do alheio, com a finalidade de obter um produto de relações interdisciplinares.

Ainda voltando à suposição da pintura como uma "língua muda", por um lado, é evidente que a pintura é uma pintura; portanto, não necessita de intérprete, já que ela por si fala. Por outro, aliando neste ponto a imediaticidade do efeito da *virtù visiva* na pintura, e observando que a pintura "serve ao surdo", convém lembrar que esse silêncio da pintura fala, pois ela, ao se revelar, mostra-se e, assim, ao mostrar, fala. A menos que a pintura esteja falando para ouvidos que não escutam, ou para olhos que não vêem.



A propósito, sobre o olhar, no ensaio intitulado **Barroco: Olhar e vertigem**, Gullar enfatiza que vai falar de "artes plásticas, do olhar físico". E, no reflexo de Merlau-Ponty, ele esclarece que "se apóia no olhar desse porque ele tem de fato uma visão do problema de uma percepção que está muito próxima da arte". Gullar confia que percebe a arte "sempre como descoberta". Daí a razão de sua dissidência junto ao Concretismo: "eu não via ali a colocação do olhar, da visão, da percepção como um instrumento de descoberta e transformação da realidade e sim como pronta que se fosse usar". Ainda no recorte de Merlau-Ponty, justifica que "os sentidos se traduzem uns nos outros sem precisar intérprete". Então, a partir da apreensão do mundo, os sentidos se integram em uma totalidade, "são meios diversos de que o corpo humano dispõe para apreender a diversidade do real". Mesmo que a apreensão vem de distintos "canais, estes se fundem e se somam na simbólica geral do corpo". Logo, apreende-se pelo olhar elementos que pertencem a outros sentidos e os outros sentidos apreendem "coisas" que pertencem ao campo do olhar; por isso se diz: "um som áspero", "era uma voz doce", "um som escuro" (GULLAR, in NOVAES, 1988, p.218).

Porém, o olhar também é histórico, explica Gullar, "na medida em que ele está ligado à história não só do homem como humanidade mas como indivíduo", assim como não há percepção sem fundo; em outras palavras, não se distingue "nenhuma forma senão sobre o fundo". Entende-se, então, que a experiência estética está condicionada ao substrato da história da arte, para uma compreensão do ser no mundo, que acompanhará a contravolta – *Kehre* –, da direção do movimento de pensar a origem, que é a linguagem já sedimentada, que será analisada no seguimento desta tese.

Retornando ao barroco, vê-se que é um espaço operístico, "tem-se a impressão de que o mundo está fora do quadro e o pintor apreendeu um pedaço desse espaço, mas o mundo está lá fora. O barroco é essencialmente uma arte retórica, e há uma exploração do *trompe-l'oeil*, da ilusão de ótica, que conduz ao delírio e vertigem e, conseqüentemente, à ilusão". Se "o sentido do real depende basicamente do olhar", mas ao mesmo tempo ele proporciona "a irrealidade, acima de qualquer *outro sentido*, é precisamente porque pelo olhar que eu apreendo e assento os termos da realidade. Mas a arte que trabalha com a ilusão desse sentido chega ao delírio, violentando *com eficácia* a noção de realidade. Quer dizer: se o que eu vejo é real, e o pintor me pinta a irrealidade, eu passo a ver a irrealidade em termos de realidade". Neste contexto, a arte "cria falsas perspectivas dentro da perspectiva do real, escadarias que não existem, reentrância de vazios e cheios, que a

pintura finge". De modo que este espaço barroco, operístico, inquieto, "expressa uma transformação da visão de mundo, de um espaço móvel, infinito, que o homem já não governa, que gera o espaço barroco". A solução é buscada "na ilusão<sup>20</sup> como uma forma de, sem poder mais negar a nova realidade para que algo transcenda, criar uma nova fantasia, a fantasia possível dentro de um espaço real que não se pode negar nem, tranqüilamente, assimilar" (GULLAR, in NOVAES, 1988, p.217-224).

Desdobrando esta noção, de Gullar, do barroco na pintura, para a poesia incide-se em uma soma de uma relação de diferença, entre as duas linguagens, justamente o espaço "que a pintura finge", constitui a dimensão vislumbrada por Gullar. Assim, são essas "falsas reentrâncias de vazios e cheios" as zonas adequadas para nelas ele configurar suas imagens poéticas. Portanto, explicita-se a advertência de Noé, "hay una teoría implícita de la poesía en la poesía misma" que pode ser conjugada ao olhar de Gullar (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.225).

## **1.2 Como las piezas de un rompecabezas desparramadas por el piso**

Na tentativa de entender algo que os supera, Noé e Gullar confrontam distintas perspectivas, por isso transitam por reflexões estéticas, pelas revisões de seus postulados e a releitura dos clássicos na captação da prática artística da Modernidade. Logo, suas teorizações abarcam a criação, a recepção, a filosofia, as artes plásticas, a história, a tradição estética e a atualidade da obra artística-pensamento. No desafio de plasmarem as suas concepções estéticas, poéticas, tanto Gullar quanto Noé usam do expediente da escritura. Enquanto Noé traça suas reflexões pictóricas no aporte da filosofia, Gullar respalda sua prática poética no desenho das artes plásticas.

O quadro de situação que se impõe – por que um pintor usa a escritura para expressar sua experiência artística? – é o próprio Noé que assim o explica:

A mi me interesa la relación – o la falta de relación – entre a palabra y la imagen. Se entrecruzan en la vida, pero creo que son dos lenguajes distintos, que tienen destinos distintos. Los occidentales tenemos conciencia de las cosas – incluida la conciencia de la creación artística – a través de las palabras: la palabra

---

<sup>20</sup> Exatamente essa *ilusão* do barroco de que fala Gullar será retomada no seguimento.

traduce el acto de conciencia en nuestras culturas. Hegel decía que la experiencia no hace a la conciencia sino a la inversa: la conciencia produce la experiencia. Lo más probable es que sea um viaje de ida y vuelta (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.16).

Noé assinala que, nesse ponto, é essencial lembrar Hegel, na **Fenomenologia do espírito**, 1806, ao referir-se à assunção da consciência, como geradora de experiência, e nesse caso, criativa. Por isso, Noé, como artista da imagem, usa a escritura. Nesse mesmo passo, Gullar assinala que:

Arte implica elaboração de uma herança, pois as linguagens estão impregnadas de significados que nos vêm de nossos predecessores, assim como daqueles com os quais convivemos no dia-a-dia. Logo a poesia não é um improvisado, mas algo de muito mais complexo. [Pois] todo o poema que escrevo é, no fundo, uma ampliação de minha própria maneira de me expressar (GULLAR, 1998, p.383).

Como integrante da equipe de redação do Suplemento Dominical do **Jornal do Brasil**, 1955<sup>21</sup>, Gullar inicia a sua crítica sobre a arte brasileira. Convém atentar que nesse período sua teorização abrangia a poesia, tanto isto é verdade que, em uma entrevista, Secchin<sup>22</sup> formula uma pergunta para Gullar sobre a sua produção ensaística, explicitamente em **Vanguarda e subdesenvolvimento**, quando ele vinculava a questão da produção literária à questão social. Também observa que sua ensaística hoje contempla cada vez mais as artes plásticas. Então, Secchin pergunta: "Em que medida ficou sufocada em você uma vocação de crítico literário e por que essa linha ensaística literária, de que se poderia esperar muito, permaneceu relativamente minimizada do ponto de vista ensaístico?". Recorrendo à advertência de Noé de que "hay una teoría implícita de la poesía en la poesía misma" (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.225), se conjuga o alerta de Gullar: "com raras exceções, eu sempre escrevi ensaio com o objetivo de defender a minha poesia e a minha visão estética.[...] Na época da vanguarda eu estava defendendo uma poesia ligada à vida brasileira".

Mas, já no livro **Vanguarda e subdesenvolvimento**, 1969, ele esclarece: "considerarei necessário, em meio ao tumulto tropicalista, abrir uma clareira que nos permitisse retomar os problemas da arte e da cultura dentro de uma perspectiva brasileira". Apesar de ele hoje

---

<sup>21</sup> Coincidentemente, Noé, a partir de 1956, escreve diversos artigos no jornal **El Mundo**; são comentários sobre a atualidade artística e notas sobre exposições nas galerias portenhas (SÁNCHEZ, Marta. **Pintores argentinos del siglo XX**: Noé. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981, p.2).

perceber que existiu uma série de equívocos, um sectarismo político, ainda assim considera fundamental este livro.

Se você prestar atenção, a minha ensaística é, quase sempre, uma espécie de fogo de barragem para defender o trabalho criador, seja o dos outros, seja o meu próprio. São, ao mesmo tempo, um modo de pensar em público as questões que a condição de escritor me obriga a enfrentar, na suposição de que essas questões não são apenas minhas. Daí que muitas das formulações que cometo tem caráter provisório. E se não vacilo em avançá-las correndo o risco de errar é porque prefiro esse risco a uma atitude omissa conveniente, talvez mais sábia, mas que tende a manter tudo como está. Além do mais, estou sempre disposto a rever os meus pontos de vista. Se apenas suspeitasse que meu pensamento poderia vir a tornar-se um dogma, desistiria de enunciá-lo (GULLAR, 2002, p.166).

Nessa atitude de "rever os seus pontos de vista", na reedição de **Cultura posta em questão**, 1965, Gullar traça algumas considerações acerca desta obra. A primeira, ainda publicada às vésperas do golpe militar, nas palavras do autor, "expressava, de um lado, a ruptura do próprio Gullar com a vanguarda artística, e de outro, a necessidade de fundamentar teoricamente a utilização da arte na luta ideológica". Como ele mesmo salienta, em defesa de sua argumentação, ao simplificar as questões de aspecto estético e social justificou a autonomia cultural, "sem, no entanto, se deixar levar pelo mito do nacionalismo; detectou a ação do poder econômico sobre certas manifestações artísticas do país", sobretudo no cinema, considerando que a "defesa da autonomia devia se apoiar fundamentalmente numa visão crítica", construída na própria experiência. Ressalta, ainda, que este livro "influiu teatrólogos, poetas, ficcionistas, compositores e cineastas e por isso deve ser reconhecido como o testemunho de uma geração que fez do Brasil real tema da arte" (GULLAR, 2002, p.9).

No capítulo deste mesmo livro, **Situação da poesia brasileira**, 1969, afirma que a tendência da poesia atual é a inserção do cotidiano como "palco do drama social". Se a geração verde-amarelo dos modernistas, "quebrou as fórmulas acadêmicas", mesclou o cotidiano urbano com lendas, cantigas, "colocando a criação poética rente ao chão, da fala comum dos homens", considera-os como descobridores de "um Brasil lírico", surge, então, a geração seguinte que redescobre que "nada tem de pitoresco o país, pelo contrário, são agora vinte e cinco milhões de nordestinos que começam a falar pela voz de seus líderes, por isso o Brasil que hoje se nos descobre é um Brasil político". Nesse propósito, traça um

---

<sup>22</sup> Entrevista concedida, em 19 de fevereiro de 1977, na redação de **Poesia Sempre**, para Antônio Carlos Secchin, Ivan Junqueira, Adriano Espíndola, Jorge Wanderley, Moacir Félix, Neide Archanjo e Suzana Vargas (**Poesia Sempre**, Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, ano 6, n.9, mar. 1998, p.411-412).

paralelo entre Murilo Mendes e Drummond de Andrade, examinando uma aproximação de inclinação coloquial, de "ultrapassar a face cotidiana das coisas, mas o caminho de Drummond é inverso ao de Murilo Mendes: procura emprestar às coisas um sentido enquanto peças do cenário em que transcorre a *vida mundana*", enquanto que Murilo Mendes "dissolve sua visão presente pela eternidade". O destaque para a poesia de João Cabral, como "um exercício objetivo, frio, sem invocação, perplexidade, fantasia ou lembranças" (GULLAR, 2002, p.102-119).

Se em **Cultura posta em questão**, 1965, condenava em bloco toda a manifestação artística não-engajada, em **Vanguarda e subdesenvolvimento**, 1969, Gullar vincula a questão da produção literária à questão social, "reconhecendo a autonomia relativa da expressão estética e aponta o vanguardismo como principal entrave a uma arte brasileira efetivamente autônoma" (GULLAR, 2002, p.10). Já no prefácio de 1969, Werneck Sodré destaca o poeta e o crítico Ferreira Gullar a uma estatura privilegiada, ao contrário dos poetas Pound, Elliot e Maiakóvski, cujas ensaísticas eram inferiores às suas poesias. Sublinha ainda que, "ao nível da qualidade crítica, e ao nível de qualidade da poesia, Ferreira Gullar constitui uma exce o", de modo que, para Sodré, os ensaios em **Vanguarda e subdesenvolvimento** "al am-se a uma posi o aqui não atingida ainda, e não apenas na crítica de poesia, mas no plano, mais amplo, da teoria da literatura".

No ensaio **Vanguarda e subdesenvolvimento**, 1969, tal qual o nome do livro, Gullar esclarecia que os movimentos de vanguarda abriam novos caminhos   expressão estética, mas ao mesmo tempo estabelecia-se um abismo entre a arte e a cultura em oposi o   realidade social brasileira; em outras palavras, a experiência estética devia ser concebida de modo particular, de modo que a assimila o da produ o cultural estrangeira não destitu sse a autonomia da cultura nacional; por isso, já no prefácio da reedi o de **Vanguarda e subdesenvolvimento**, 2002, Gullar reformula a questão ao acrescentar que:

Supor que esse processo cultural não se traduz num aumento gradativo de autonomia e de adequa o da cultura   realidade brasileira   ter da cultura uma visão meramente ideológica ou alimentar a ilusão de que seria possível o surgimento – noutras condi oes históricas – de um pensamento especificamente brasileiro não-condicionado pelo processo histórico mundial.

Gullar mostra, assim, que, por uma série de injun oes históricas, teóricas e estéticas, já ampliou os seus conceitos, disponibilizando um diálogo com novos paradigmas sobre a questão da dependência cultural. Daí ele articular essa outra perspectiva:

Deve-se considerar que o processo não é linear e está sujeito a idas e vindas, muito embora a tendência seja para uma crescente autonomia, entendida esta como relativa, já que a hipótese de uma cultura nacional pura, livre de influências, é uma abstração sem sentido<sup>23</sup> (GULLAR, 2002, p.165-169).

Faz-se instigante o fato de que a produção teórico-reflexiva de Gullar hoje seja inserida nas artes plásticas; como se observou nos parágrafos anteriores, não foi por falta de elogios que sua vocação foi abortada; pelo contrário, pelo que se percebeu, havia muita expectativa em torno de sua teoria literária. Daí a pergunta pontual que surge: o que terá levado Gullar a abandonar a crítica literária?

Recorrendo às palavras de Gullar, lê-se: "sou teórico, tenho capacidade de analisar (a poesia, uma obra de arte) de um modo objetivo, racional" (GULLAR, 1998, p.45). Insere-se aqui, explicitamente, que esta sua prática ensaística, voltada para as artes plásticas, é pautada, portanto pela razão, em uma atitude crítica destituída da emoção do fazer poético.

Como um retorno do pensamento sobre si mesmo, Gullar aborda a questão da vanguarda e o aniquilamento das linguagens artísticas e, ao mesmo tempo, retraça um panorama da produção brasileira na Modernidade, questionando as artes plásticas quanto ao conseqüente embotamento nas suas inovações. Do mesmo modo, analisa o lugar privilegiado da pintura em um "cenário de rupturas que caracterizou o século passado, especialmente provocado pela arte conceitual de Duchamp". Convém atentar que Gullar caminha na contramão da literatura, isto é, inverte seu postulado respalda a sua reflexão crítica no circuito das artes plásticas, avalizando as palavras de Noé: "creo, en ese sentido, que la crisis actual de la pintura es del orden de lo ético. Hay un desconcierto sobre eso que hay que hacer; [...] Y esta crisis es más evidente en la pintura, en tanto lenguaje artístico, que en las otras" (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.116-117).

Gullar enfatiza que "uma linha de desenvolvimento da arte no século XX seguiu a experiência do Duchamp". Ainda que "a pintura figurativa nunca tenha deixado de ser feita ao longo do século", mas visivelmente "a partir dos anos 50, ocorreu uma preponderância

---

<sup>23</sup> Atente-se à resposta de Gullar à pergunta sobre a dependência cultural: "Se hoje ele voltaria a se entregar a uma ideologia? Se reconhece na humanidade um potencial de transformação que justifique essa entrega? Ou se tudo isso não passa de uma ilusão? Não, não é uma ilusão juvenil. Mas eu não posso a priori, dizer que vou abraçar uma nova ideologia que não existe. O que eu considero de fato encerrado é a concepção de uma revolução marxista. Eu compreendo hoje que um Estado com uma filosofia é inviável, porque se o Estado tem filosofia ele é autoritário, excludente e repressivo" (GULLAR, Ferreira. **Cadernos de Literatura Brasileira**, São Paulo: Instituto Moreira Salles, v.6, 1998, p.48).

da pintura não-figurativa" com o advento dos vários movimentos e tendências artísticas. No seguimento, Gullar recorta um dos pontos nodais da vanguarda, da ruptura com as formas tradicionais, ao explicar "a influência internacional" que exerceu a presença de Duchamp nos Estados Unidos, no âmbito artístico. Ele aponta que, pelo fato dos Estados Unidos se tornarem "uma grande potência econômica mundial", representavam "um importante centro de irradiação cultural", mas ao mesmo tempo era um país "sem tradição pictórica, não existiam pintores modernos". Portanto, "a própria natureza da civilização americana favoreceu a experiência de Duchamp". De modo que "a presença de Duchamp, nos Estados Unidos, desencadeou um processo que encontrou condições muito favoráveis para se desenvolver" (GULLAR, 2004, p.2).

"Mas isso não significa que a pintura morreu", assevera Gullar. Tanto isto é verdade "que Iberê Camargo realiza uma experiência excepcional". Então, nesse ponto, ele analisa o percurso artístico nacional de Iberê Camargo, em que pode se ler também a presença de Noé, no cenário argentino.

Com seu temperamento, sua virtude e seu inconformismo, Iberê levou a experiência da pintura a uma indagação radical. E isso resultou praticamente num renascer da pintura, com um nível de radicalismo e dramaticidade que a pintura brasileira não conhece. Nenhum artista brasileiro foi tão fundo na experiência essencial da pintura. E fora do Brasil isso também é raro. É raro alguém que desça ao fundo da pintura, à sua origem, praticamente a dissolvendo e começando de novo. Ao realizar isso, o Iberê se coloca como um artista de importância internacional, e que teria um peso muito maior se tivesse realizado essa experiência em um país com maior projeção na arte internacional<sup>24</sup> (GULLAR, 2004, p.1).

Ao referenciar esse processo da desmaterialização da pintura, Gullar menciona que "o tachismo ao dissolver a pintura, transformando-a em manchas evidentemente cria uma espécie de perplexidade, nas artes". Contudo, "a pintura do Iberê responde a essa perplexidade", já que ele se encontra "no meio desse conflito", pois, por um lado, tem-se

... o Concretismo, que, de algum modo, nega a pintura que vinha sendo feita até ali, eliminando da tela a matéria, a pasta, a figura. E do outro lado, tem o tachismo, que, apesar de se aproximar mais da pintura do Iberê – por ser uma pintura gestual, com muita pasta, muita matéria –, dissolve algo que é essencial para ele: a expressão ligada ao mundo, à vida, à natureza, à figura humana (GULLAR, 2004, p.1).

<sup>24</sup> Associando esse comentário ao período de abandono da pintura por Noé, essa "descida ao fundo da pintura, à sua origem", reporta o recomeço do ofício, de certo modo, também experimentado por este pintor. Nesse sentido, igualmente as diversas fases pictóricas de Iberê serão esquadrihadas por Gullar, na seqüência de seus depoimentos, possibilitando esta conotação da inabilidade artística, de um impasse, de um outro desafio. Aliás, exatamente este aspecto do impasse diante da tela em branco, da folha em branco, sistematiza o fazer "algo" artístico.

Sob este mesmo ângulo "da pintura gestual, com muita pasta, muita matéria" insere-se igualmente o gesto de Noé, em que a mescla da figura humana sobressai por dentre as manchas, no meio de lavas de fogo, expressando um vitalismo e um cromatismo intenso. Exatamente aí, no entanto, reside uma diferença alarmante, pois, no lugar do cromatismo vibrante de Noé, contempla-se a figura humana, na obra de Iberê, envolta de uma atmosfera fria de um sombrio negro. Ainda assim, as pinturas de Iberê e Noé convergem quando da necessidade de resgatar a figura humana perdida no enredado do geometrismo e do informalismo pictórico. Para ambos a figura humana não é um elemento casual nem circunstancial. Pelo contrário, é a revalorização da figura humana relacionada ao seu entorno, ao mundo circundante, portanto, não como retorno pictórico da figuração.

Gullar assim entende "que a experiência do Iberê é uma tentativa de reafirmar a pintura. Ele vive a dúvida e resolve ir ao fundo da questão, reencontrando a origem da pintura para fazê-la nascer de novo". Aqui lê-se também o percurso de Noé, o seu questionamento durante o período de silêncio para fazer renascer a pintura. Por isso, explica Gullar, "é que o Iberê não existiria em outra época. Mesmo com todo o talento e com a personalidade fortíssima dele, essa obra não existiria em outra época. Ela é resultado de uma combinação da circunstância histórica com as características pessoais do artista, que eu pude observar"<sup>25</sup>. Neste movimento de visualização, Gullar detém-se

... na mudança que ocorre naquelas **Naturezas-mortas** das garrafas [de Iberê]. No início ele fazia primeiro as garrafas e o fundo surgia depois. Em outras telas dá para notar como as garrafas nascem depois, elas são nada mais nada menos do que um risco sobre o fundo. Não há mais aquela garrafa corpórea, azul [...]. Ela é um desenho, uma marca, quase como se o pincel arranhasse o fundo, assim como o homem na caverna riscava com a ponta da seta uma figura na pedra. E isso é uma coisa muito particular dele, que expressa essa vontade de ir à origem da pintura. Pois, o que caracteriza a experiência do Iberê é o domínio de uma linguagem, é o domínio da pintura (GULLAR, 2004, p.1).

---

<sup>25</sup> Não é estranha esta observação de Gullar? Quando ele adverte que não se deve relacionar a obra com o autor, e ele próprio usar deste expediente de confundir a obra com o autor? No ensaio **A razão poética**, Gullar assinala que "os críticos costumam explicar a obra dos escritores por sua biografia: de fato, se em todo autor obra e vida de algum modo se entrelaçam ou se ligam, deve a crítica ter em conta que se trata de realidades diferentes, de linguagens diversas, que não se traduzem uma na outra. Sendo assim, o mesmo fato não terá igual significação na vida como na obra, ou seja, devemos ter a obra como obra e a vida como vida. Sem confundi-las" (GULLAR, Ferreira. **A razão poética. Folha de São Paulo**, São Paulo, 10 nov. 1966, Caderno Mais, p.1. Também disponível na Internet: <http://www.insite.com.br/art/pessoa/artigos/folha.html>, 26 abr. 1997. Esta advertência, para não confundir autor/obra, poderia ser adaptada ao recorte de Noé: "¡mi coherencia incoherente! (SÁNCHEZ, Marta. Op. cit., p.8). Mas, na concepção de Santiago: "temos de pensar que o texto (qualquer que seja ele, tanto pessoal quanto poético) é sempre produto de uma mesma carpintaria). O poeta, no seu ateliê, não se resguarda da vida" (SANTIAGO, Silviano. Ferramentas de aço para capinar a literatura. **Zero Hora**, Porto Alegre, 8 fev. 2003. Cultura, p.5).



Nesta mesma descrição de Gullar, encontram-se aproximações que se entrelaçam ao processo de Noé. Haja vista o reencontro de Noé com a pintura, em uma tentativa de reafirmar a vida da pintura e a pintura da vida. Vale lembrar que Noé viveu o período de abandono da pintura em uma permanente indagação e, para tanto, já tinha perscrutado o fundo dos **Espejos plano-côncavos** na emergência da pincelada. Mas, a paisagem do reencontro com a pintura só se efetivou junto à natureza, à vegetação, na origem da conquista do cenário sul-americano, onde o elemento fantástico e mágico ocupa um lugar de destaque, renascendo, assim, a pintura, através dos relatos pré-colombianos com suas cosmogonias, perspectivas que serão analisados no decurso da tese.

Em uma encadeada seqüência de argumentos, Gullar desdobra a obra de Iberê, em uma espécie de expresso consentimento,

... agora, considerando a minha maneira de interpretar a trajetória dele, eu acho que a fase que surge com os **Carretéis** é sensacional. No início ele pinta uma mesa bidimensional, com os carretéis sobre ela, e já é uma obra-prima. E essa fase vai se aprofundando até o ponto em que os quadros ficam quase totalmente negros, quase abstratos, são quase que só a pasta. [...] E depois, quando ele volta do escuro, quando ele volta do caos com as gemas, eu acho que é uma das fases mais importantes dele. Eu estava observando esses quadros de perto na exposição, e é uma coisa impressionante a qualidade da pasta pictórica que constituem aquelas formas, é quase uma massa, aquilo ali é uma coisa que quase nem parece pintura. [...] É uma coisa muito estranha, de uma grande originalidade, uma das fases mais significativas dele. E também a última fase, quando ele vive um drama moral e também pessoal, com a aproximação da morte. [...] Eu escrevi um artigo sobre isso, chamado **In Extremis** (GULLAR, 2004, p.3).

Esse período final de Iberê é percebido por Gullar como

... o retorno para a figura humana e com o abandono da pesquisa pictórica que ele vinha desenvolvendo. A preocupação estética é substituída por um grito de desespero, denunciando a falta de sentido da vida. Mas ao mesmo tempo é mais arte do que nunca. A contradição reside exatamente nisso: eu desisto da arte, pois a vida vai se acabar, a vida não tem sentido algum e a arte não tem sentido, mas a única coisa que eu tenho é arte. Então, exatamente porque o Iberê é um grande pintor, essa negação de tudo atinge ali um limite que é outra coisa que não existe na arte brasileira. É **In Extremis**, é uma coisa difícil até de exprimir. As figuras são patéticas, são fantasmas. [...] A beleza está na riqueza cromática, no requinte extraordinário daquelas pinceladas, daquelas pastas, daqueles fios, daqueles escorrimentos. Acabam as indagações acerca da pintura. Iberê está diante da morte, diante do fim, é uma coisa patética, um grito final. E a vida é mais poderosa do que qualquer estética (GULLAR, 2004, p.3).

No sentido de questionar as artes plásticas quanto ao conseqüente embotamento nas inovações, Gullar ressalta que "a característica da arte de hoje é não ter linguagem alguma". Na mesma via da arte conceitual, Noé esclarece que, ao finalizar o *strip-tease* da

pintura, se chega ao limite que é, justamente, a arte conceitual, porque a pintura, lingüisticamente, termina por se desnudar diante da palavra, que é uma outra linguagem. Já nas palavras de Zabala, ao que Noé denomina de *strip-tease* dá lugar à arte conceitual; portanto, o *strip-tease* não acaba, pois a protagonista não desaparece para sempre, simplesmente volta com outro vestido, para recomeçar o seu número, ainda que a platéia esteja vazia (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.240). Gullar retoma o fôlego e prossegue:

Hoje o artista usa terra dentro de um vidro, amanhã ele usa cordas no teto. [...] E às vezes não existe nem o objeto. É a tese da performance. O movimento *Fluxus* já fez isso muito tempo antes. Essa atitude é diametralmente oposta à atitude do Iberê. Ele quer salvar a pintura. Aquilo é a vida<sup>26</sup> dele, ele se entrega totalmente para resgatar uma linguagem que acha que está se perdendo. Já os artistas de hoje adotam a atitude de Duchamp: tudo que eu disser que é arte é arte. O que significa que nada é arte (GULLAR, 2004, p.4).

Assim, Gullar explicita: "eu não tenho uma postura mística em relação à arte, não acho que arte é uma coisa sagrada. Mas as coisas são o que são. As coisas têm suas definições, e o conhecimento consiste em definir as coisas em suas particularidades". Como a crítica moderna, "nasceu de um fracasso: não ter entendido o impressionismo. E a partir daí o crítico não quer cometer o erro de não reconhecer o novo gênio". De modo que "a crítica simplesmente deixa de existir. Ela abandona a função que deveria ter, que é de avaliar, tentar entender as coisas e ser o ponto de relação com o público. Ela se omite, porque no fundo aceitar tudo é se omitir" (GULLAR, 2004, p.2).

Então Noé esclarece que há uma série de elementos marginais nas artes. E pergunta: o que é essencial no campo das artes? – O ato criativo. Quem o realiza? – o artista, sendo que o que vem atrelado não é fundamental. Mas, hoje, quando se comenta em fazer uma exposição, três perguntas ecoam uníssonas. "¿quién la va a curar? ¿quién es el sponsor? ¿quién escribe la presentación?", acode Zabala (interlocutor de Noé no livro **El arte en cuestión**). Inconformado, Noé admite: "nadie pregunta por la obra" (NOÉ, in ALONSO;

---

<sup>26</sup> Gullar assim explica: "conta que continua a pintar, mas jamais serei um pintor de verdade. Para ser um pintor de verdade é preciso jogar a vida inteira nisso. É como a poesia. Eu joguei toda a minha vida na poesia. Não poderia me mobilizar do mesmo modo para outra arte. A arte não existe em si mesma. Ela é fundada pelo artista com essa entrega. O homem inventa a arte através dessa paixão. Eu não tenho isso em relação à pintura" (GULLAR, Ferreira. **Cadernos de Literatura Brasileira**. Op. cit., p.39).

<sup>26</sup> Na enunciação de Gullar, "O leão é leão, não é gato. Você não pode dizer que girafa é hipopótamo, porque só confunde... E é isso que o cara faz quando faz arte achando que arte não existe. E a crítica não tem coragem de dizer isso" (GULLAR, Ferreira. **O fim do novo**. Entrevista com Denise Menchen. Rio de Janeiro: Revista digital da Fundação Iberê Camargo. [site@iberecamargo.org/gullar/ibere](mailto:site@iberecamargo.org/gullar/ibere), p.2, 20 de fev.

ZABALA, 2000, p.238). "E essa arte não tem público", intervém Gullar. "Ninguém compra. Ela é financiada pelo Estado, por empresas e fundações culturais. Esse tipo de exposição fica 'às moscas', pois qual é o interesse que tem isso?" (GULLAR, 2004, p.3). Diante deste impasse, Noé complementa: "hay una tendencia a sustituir la 'obra de arte' por el 'mito de arte'. Pero en caso de estas obras sólo la ortopedia teórica puede mantenerlas vivas, miticamente vivas" (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.243).

Ainda assim, Gullar salienta que a "pintura é uma linguagem que não tem tradução em nenhuma outra linguagem. Um quadro é feito para comunicar uma coisa que só a pintura comunica. Então não pode necessitar de explicação" (GULLAR, 2004, p.2). Noé trata, assim, de explicitar:

En la actualidad hay una excesiva proclividad a la teoría, fundamentalmente porque la crisis artística es una crisis de conciencia. Después del *strip-tease* de la desconstrucción, con el pasado desperdigado como las piezas de un rompecabezas desparramadas por el piso, la teoría parece, para algunos, indispensable. Pero sólo el quehacer artístico con su teoría implícita podrá lograr la respuesta. La teoría divorciada del que hacer es eso, nada más que teoría (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.236).

Ou, pelo contrário, não há um excesso de teoria, mas de palavras, como enfatiza Zabala, já que a reflexão teórica não só é escassa como também não tem nenhum atrativo para a *mass media* e o mercado (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.236-238). Gullar recobra a fala para esclarecer que:

Não se explica a quinta sinfonia de Beethoven; que ele estava surdo quando a escreveu é uma coisa, mas querer explicar com palavras o que a quinta sinfonia diz é uma incongruência. Porque o prazer é ouvir a música, o prazer é ver a pintura. [...] Mas nas artes plásticas não existe isso, no mais das vezes, não há obra, e sim um texto, uma idéia. A arte conceitual é uma contradição em seus termos, porque a arte é o contrário do conceito. O conceito pertence à filosofia, pertence a outro tipo de pensamento. E é por isso mesmo que uma obra como a do Iberê vai permanecer. Porque ela está fundada no que é a pintura mesmo, ela é a expressão de uma aventura espiritual (GULLAR, 2004, p.2).

A seguir, Gullar, retoma o fenômeno Duchamp, ressaltando que

... era uma personalidade muito original, mas não se pode desconhecer que era uma pessoa que não tinha a paixão de um Braque, de um Iberê. A geração dele é

---

2004, p.4). A propósito, aqui se pode recorrer à postura contestatória de Noé, diante da inconformidade com a definição da palavra "pintura".

uma geração niilista e cética com relação à arte. O mal é que isso que pertenceu a uma geração se espalhou para o século XX, como arte pessimista<sup>27</sup>.

Como consequência, Gullar aponta que o culto do "novo" não passa de um apelo utópico e com vistas ao fracasso, "as pessoas querem criar algo novo".

Mas, de nada adianta, pois, o culto do novo implica tornar-se presa da consciência do passado, já que "o novo está misturado com a tradição.[...] Se eu criar uma linguagem que só eu entendo, não é linguagem. Mas quando eu quero que a linguagem seja o novo, e não o que eu estou dizendo", aí surge uma problematização para a arte. Verifica-se esta percepção, quando o artista acredita que as possibilidades estão esgotadas. Assim, para inovar na pintura, Lygia Clark, no período do Neoconcretismo, ela dilacera o quadro.

Ao "estufar" o quadro desloca-o da parede para o espaço, criando o **Bicho**. Mas ao invés de desenvolver esta descoberta, ela chega ao ponto em que diz que "aquilo não é mais novo". O passo seguinte: ela pega sacos de plástico e enche de água para colocar em cima das pessoas. Aí fica sem limites, é o que eu chamo de "paletó de três mangas". De modo que, o novo pelo novo é uma futilidade! (GULLAR, 2004, p.2).

Sob o traçado do radicalismo das vanguardas, Gullar experimentou, literalmente, na pele, o esfacelamento da linguagem. Já na concepção do poema **Roczeiral**, à dilaceração dos sintagmas e das palavras nos anos heróicos do Neoconcretismo o conduziram à quase-mudez, se seguisse nesse caminho<sup>28</sup>. Lembra Gullar que, no dia seguinte à apresentação do **Poema enterrado**, percebeu que não era mais poeta, "tinha construído tudo 'aquilo' para dizer uma única palavra, e que 'aquilo' se aproximava mais das artes plásticas do que da poesia. Apesar de eu achar 'aquilo' interessante, eu percebi que o que eu queria expressar não cabia numa palavra só". Igualmente Noé, na sua estruturação do caos, estendeu do chão ao teto sua fragmentação pictórica, acumulando chassis, silhuetas recortadas e outros elementos, e o limite alcançado foi, precisamente, a falta cada vez

<sup>27</sup> "Ela nasce de uma crise do artesanato. A civilização moderna é a superação do artesanato. A revolução industrial inverteu a situação. As máquinas assumiram a produção. Daí surgiu a visão de que a pintura deveria acabar, por ser uma coisa artesanal, uma coisa arcaica numa era industrial. Então eu me aproprio. Como Duchamp fez com o urinol – **Fonte** –, que é um objeto industrial. Mas essa é uma visão equivocada da época, porque a indústria não acabou com o artesanato. Pelo contrário, o artesanato vale mais do que o produto industrial. Então, a tecnologia não trouxe esse tipo de mudança para a arte. A única transformação ocasionada pela tecnologia foi o surgimento da fotografia, que gerou o cinema e o vídeo. A pintura continuou artesanal" (Ibid., p.2).

<sup>28</sup> "O **Poema Sujo**, que já foi traduzido pra diversas línguas e é muito valorizado, jamais teria sido escrito se eu tivesse continuado naquele caminho. Imagina, ele tem 70 páginas! Portanto eu, que gosto da minha poesia – tanto que a faço – acho que só lucrei rompendo com isso. Teria sido um empobrecimento total, uma traição a mim mesmo se eu tivesse continuado" (Ibid., p.3).

maior de limites e, em contrapartida, a falta de pintura. Logo, foi o próprio exercício dessa mesma liberdade que levou Noé e Gullar a abandonarem o experimentalismo das vanguardas e retornarem às suas linguagens artísticas de origem.

Nesta direção, Gullar afirma:

A arte conceitual, a arte performática, são a consequência da busca dessa visão do novo pelo novo. Esse fenômeno da vanguarda se manifestou em todas as artes no começo do século XX, chegando a radicalismos, rapidamente. Mas todas essas artes incorporaram a experiência da vanguarda e retornaram ao seu leito. [...] O único gênero artístico que não retornou foi o das artes plásticas, que *renitentemente* continuou na vanguarda a qualquer preço. O Joyce, por exemplo, escreveu **Finnegans Wake**, que é um livro quase ilegível. A literatura não seguiu essa linha. A experiência do Joyce foi incorporada à literatura, retornando ao seu leito para expressar as coisas da vida das pessoas. E se a literatura tivesse seguido Joyce como as artes plásticas seguiram o Duchamp, hoje a gente não teria a obra de Jorge Luis Borges, de Guimarães Rosa. [...] Então eu não tenho dúvida nenhuma de que as artes plásticas entraram num *engodo*. Esse fenômeno é específico das artes plásticas e sobrevive em função de outros interesses. Tanto que outros pintores no mundo inteiro continuaram a pintar (GULLAR, 2004, p.2-3).

Gullar assinala que a vanguarda é um único movimento, mas com diferentes tendências, como o expressionismo, o surrealismo, constituindo o movimento do século XX. Ele aproveita para esclarecer que, quando questionado sobre a sua participação no processo de vanguarda, confirma ter sido um dos mais radicais no seu experimentalismo e, exatamente por isso, critica ferozmente a vanguarda pela destruição das linguagens artísticas<sup>29</sup>.

Há que se acentuar se havia muita expectativa em torno da teoria literária de Gullar; porém, se é verdade que a produção teórico-reflexiva dele se insere hoje nas artes plásticas, o que já foi alavancado anteriormente neste capítulo, então não é menos verdade que a razão que o conduziu a abandonar a crítica literária é de que quem faz teoria literária não faz arte, pois, "se eu fizer teoria sobre a poesia, não vou escrever, porque poesia é descoberta, é começo. Poesia é espanto. Quando eu me espanto, é porque algo aconteceu que eu não consigo explicar". E, nesse percurso de seu pensamento, ele responde às

---

<sup>29</sup> Já na fase final do Neoconcretismo, momento em que Gullar propõe a Hélio Oiticica fazer uma exposição derradeira, na qual implodissem com todas as proposições artísticas desenvolvidas durante o período, ele já detectara que estava novamente sem linguagem, sem instrumentos. Na verdade, estava diante de um impasse, "tinha chegado a um tal nível de depuração de experiência que a realidade sumira". Daí, não aceitando a atitude cômoda de conformismo diante da desigualdade e injustiça social, parte para a forma mais primitiva da literatura e escreve **Cabra marcado para morrer** (GULLAR, Ferreira. **Cadernos de Literatura Brasileira**. Op. cit., p.40).

indagações de Noé acerca do pensamento-pintura, explicitando: "se eu fosse pintor, provavelmente escreveria sobre poesia, teorias sobre poesia" (GULLAR, 1999, p.18).

Retomando, então, a pergunta formulada sobre: o que significa esta malversação de Noé acerca da literatura? Quando Noé pensa o mundo, escolhe o pensamento da pintura e, quando pensa a pintura, escolhe a palavra, pois para ele a arte de refletir o mundo é uma maneira de pensá-lo. Por isso, para salvar sua pintura, apropria-se do espaço da escritura, das letras, respaldando-se na filosofia. Assim, a um só tempo, ao calcar o seu discurso pictórico, elegendo a filosofia, rechaça a literatura e a poesia, sobrestimando a filosofia no antigo e polêmico relacionamento entre filosofia e poesia. Portanto, não aprofundando razões à poesia, à literatura, ele justifica a sua escritura sobre a pintura no aporte da filosofia.

Sob este mesmo ângulo, o que significa esta malversação de Gullar sobre as artes plásticas? Gullar, para salvar a sua poesia, se apropria do espaço pictórico para inserir suas imagens poéticas; por isso, critica a desmaterialização da linguagem plástica, avalizando, desse modo, a querela entre pintura e poesia. Dado que a poesia "conseguiu se safar da entaladela e voltar a florescer, enquanto nas artes plásticas a coisa tomou o aspecto mais grave e até hoje certos preconceitos formalistas emperram o florescimento mais amplo neste setor" (GULLAR, 1999, p.78). Assim, ao mesmo tempo que ele **argumenta contra a morte da arte**, profetiza a exaustão destas para poder escrever a sua descoberta poética no âmbito da literatura, consignando, desse modo, sua teoria sobre as artes plásticas ao exercício do pensamento.

Na verdade, ambos buscam o ritual de valores para as suas poéticas na percepção do eco do mistério da criação. Em outras palavras, eles se detêm na via da dialética do próprio e do alheio, com o objetivo de obter um produto de relações interdisciplinares. Noé no aporte da filosofia, Gullar no aporte das artes plásticas, para em uma operação de complementação de suas poéticas, nas concernentes categorias da poesia e da pintura, *maravilhados*, calcam os arcanos do poder das palavras e das cores.

## 2 PERCEPÇÃO DA ARTE: O APOLÍNEO E O DIONISÍACO

Para que alguma coisa surja é preciso que alguma coisa desapareça. A primeira configuração da esperança é o medo. A primeira manifestação do novo é o horror (HEINER MULLER).

Examinando atentamente a obra poética de Ferreira Gullar e a obra plástica de Luis Felipe Noé, depreende-se que constituem, hoje, contribuições relevantes para o sistema de artes brasileiro e argentino. Nessa direção, o percurso traçado evidencia o empenho despendido pelos autores no sentido da legitimação, da recepção e da inserção de suas obras nos concernentes cenários artísticos. Assim, ao mesmo tempo que se verifica que as produções de ambos testemunham momentos da história contemporânea, também se observa que essa transgressão do cânone foi admitida como valor cultural local. À medida que se possibilitou visibilidade à pujança de experimentações artísticas no âmbito da poesia e da pintura, em que os valores do passado são ultrajados e reconfigurados, essas ultrapassagens de paradigmas até então vigentes foram admitidas como valor cultural. De modo que a ruptura desencadeada pelos movimentos de vanguarda deflagrou um espaço para a reflexão crítica sobre o lugar da arte na sociedade, ampliando e estabelecendo contornos de tensões e contradições em que se pautavam os debates acerca das culturas artísticas locais.

Se, por um lado, destaca-se o poeta Gullar como expoente do **Neoconcretismo**, um movimento altamente crítico, contestador e lúdico, apresentando uma arte fortemente marcada pelo debate artístico, estético e assentada na captação da realidade física e humana do Brasil, por outro, sobleva-se o pintor Noé como representante da chamada **Nueva Figuración**, um movimento que significava a síntese da relação dialética entre a figuração e a abstração na pintura, centrado sobre a revalorização da figura humana na permanente relação com o semelhante e a realidade do mundo circundante.

Na acepção de Gullar, o Neoconcretismo é uma redescoberta de um mundo em que as formas, as cores, o espaço não pertencem a esta ou àquela linguagem artística, mas à experiência viva indeterminada do homem. Para Noé, a Nueva Figuración constava da reelaboração da obra pictórica com os mosaicos de todas as experiências artísticas contemporâneas, implicando, com efeito, que a busca dessa nova imagem do homem constituía-se "en que la ortodoxia importaba por encima de la calidad" (NOÉ, 1988, p.34).

Antecipadamente, de um ponto de vista amplo, os dois autores partem da ruptura do cânone poético e pictórico, explicitamente respaldados por suas próprias reflexões teórico-críticas. Assim, ao dilacerarem os códigos das artes, instauram uma confluência de proposições artísticas, abrangendo uma totalidade de espaço. Nesse compasso, visualiza-se a linearidade do tempo desestabilizada e o espaço desdobrado, onde a palavra e a cor fluem como um produto híbrido, pois estão desviadas de sua estabelecida significação.

Logo, detendo-se no impulso da intenção da desconstrução a partir dos anos 60, o princípio do desmonte, das vanguardas propriamente ditas na América Latina, da ruptura com a tradição do sistema artístico, contextualizando o intento de Gullar e Noé evidencia-se um jogo arriscado de sobreposições de fragmentos, de memória de caminhos que se bifurcam em ruínas circulares, muitas vezes subvertidas em um trocadilho estético/histórico da cultura.

Por isso, este segundo capítulo não só elucida que Gullar e Noé desestabilizam os valores artísticos tradicionais, da cultura acadêmica das formas e medidas apolíneas, com as suas linguagens artísticas, mas também demonstra a reconfiguração destas formas, instaurando o elemento dionisíaco, sinalizador de um outro valor cultural/artístico, no sentido de superar a diferença cultural com relação ao contexto latino-americano. Igualmente observa-se que a prática de conscientizar o indivíduo de sua condição humana tem como consequência uma espécie de reajuste de contas com as culturas locais, assim verificável, na interferência de Noé e Gullar, no questionamento das insígnias dos valores vigentes e da reformatação do gosto artístico do público.

Com efeito, para transpor para a grade nietzschiana, o discurso entre o elemento poético/pictórico e o sistema de artes brasileiro, para perceber o apolíneo e o dionisíaco na arte, convém aqui remontar a alguns pontos sinalizadores das ultrapassagens de paradigmas que ocorreram nas primeiras décadas do século XIX – Brasil liberto de



Portugal – a emancipação política e social do país gerou a necessidade de criar uma iconografia tipicamente brasileira<sup>30</sup>. Enquanto alguns artistas persistiram em uma imagem idealizada do Brasil, outros abandonam a produção de obras enaltecidas do poder instaurado, os temas oficiais da arte conservadora européia, desponta neles esse desejo de criar uma arte que traduza a paisagem local e a identidade brasileira. Assim, os artistas orientaram suas produções artísticas na fundação literária de uma mitologia brasileira, buscando na nossa cultura autóctone um legítimo herói nacional<sup>31</sup>.

Esta procura de vestígios de uma brasilidade desejada, de uma identidade, é verificável na produção dos artistas do Modernismo, que mostraram uma postura crítica, uma tomada de consciência, objetivando, via linguagem, uma liberdade formal. Suas composições trazem abreviaturas estilísticas de grande audácia, paródias de consagrados nomes da literatura. O povo brasileiro, agora, era percebido no detalhe, de modo contrário ao período anterior, sem o ufanismo nacional, com um subjetivismo muito sutil, e uma irreverência fora das regras de conduta da época. De certo modo, remete ao período do Modernismo, final do século XIX, na Argentina, que revelava um nacionalismo de realidade imediata, em que os preconceitos morais, costumes, tipos psicológicos e ambientes são observados na minúcia, dentro de uma problemática cosmopolita. A introdução do reclame e a inserção de vocábulos de outros idiomas, bem como o uso de clichês revitalizados e a enumeração caótica de idéias com ausência de pontuação trazem a marca da ruptura com a tradição. Portanto, em desacordo com a "gramatiquice", incorporam o linguajar inculto, a valorização do cotidiano-urbano, combatendo os falsos valores, tudo isso em uma exposição contundente de dessacralização da concepção artística

---

<sup>30</sup> Sob essa perspectiva, já uma linhagem de artistas vinculara à realidade brasileira no seu discurso poético, as vozes de Santa Rita Durão, Basílio da Gama, Gregório de Matos, Silva Alvarenga, e dos árcades Cláudio Manuel da Costa e Tomás Gonzaga contestaram os valores instituídos de uma cultura transplantada e focalizaram a natureza como uma superfície de ação poética, na qual depositavam funções culturais/sociais para a arte, contribuindo na tradição de uma literatura brasileira válida no país, e ao mesmo tempo como artistas, inscrevendo-se em um processo histórico de identidade nacional (CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1964, p.18).

<sup>31</sup> Mas, acima de tudo, o Romantismo realizou uma revisão de dependência cultural, e, nesse ponto, sublinha-se José de Alencar, que, constatando uma diferença entre a língua escrita portuguesa e a língua falada no Brasil, empenhou-se em abraçar a sintaxe lusa, claramente manifestada esta questão nos posfácios de suas obras: **Diva**, **Iracema** e **Sonhos d'ouro**. Em sua concepção romântico-nacionalista, ele afirma que "gosta do progresso em tudo, até mesmo na língua que fala". Esclarece, ainda, que essa tendência incontestável de uma profunda transformação da língua brasileira, embora seja contestada pelas academias, consta de uma específica realidade brasileira, portanto, uma evolução natural das línguas, dirigindo-se inevitavelmente à legitimação (SCHWARTZ, Cf. PIZARRO, 1995, p.35). Em um contraponto com a Argentina, Sarmiento manifesta sua revolta com o conservadorismo gramático de Bello, este aspecto será mencionado na remontagem da história literária argentina.

tradicional. Em outras palavras, essas características arroladas assinalam a presença do elemento dionisíaco, representando o pólo da vitalidade, da pulsação natural<sup>32</sup>.

Do mesmo modo, para transpor para a grade nietzschiana o discurso entre o elemento poético/pictórico e o sistema artístico argentino<sup>33</sup>, para perceber o apolíneo e o dionisíaco na arte, cumpre sinalizar alguns pontos que marcaram a transgressão de paradigmas; ainda assim, antecipadamente salienta-se alguma aproximação entre o Brasil e a Argentina com respeito às datas das independências das respectivas colônias e, de certo modo, dos períodos dos movimentos literários/artísticos.

A ditadura de Rosas coincide com a importação literária do Romantismo francês por Estebán Echeverría, autor de **El Matadero**, 1839-1840, uma obra que destoa dentre as demais, pois nesta o autor estigmatiza os adeptos do ditador. Para Borges, Echeverría "fue el primer espectador de la pampa" e, para Sarlo, Echeverría não descreve somente paisagem, pelo contrário, no verso: "... El desierto, inconmensurable, abierto [...]"; o autor já avistava o território deserto para além da extensão física da natureza, para além da denominação geográfica ou sociopolítica (SARLO, 1987, p.15-20). Nessa dimensão, a palavra "deserto" encerra uma conotação de particular densidade cultural para quem a anuncia; implica, portanto, em um despojamento de cultura, de imagem no espaço, tal qual no homem semítico o predomínio da audição sobre o vazio. Daí a necessidade de preencher este vazio cultural com a revalorização da tradição, de tornar visível um passado. Com efeito, esta revalorização do pampa, seus habitantes e as pelepas travadas, será reelaborada, na seqüência desta retomada do sistema literário argentino, para sustentação da literatura, como fundação de um discurso nacional e autônomo em uma relação com a cultura européia. De modo que o esforço de captação da realidade objetiva, em **El Matadero**, também antecipa uma vertente literária regionalista, onde o matadouro serve de palco de uma cruel carnificina humana, em tempo de quaresma e de fome em Buenos Aires, em uma remontagem da época, da degola federalista.

---

<sup>32</sup> Daí a razão, sob critérios canônicos, da produção literária dos Modernistas representar o mais duro golpe até então sofrido pela pompa retórica de nossos beletristas de salão, pois o bem falar e o escrever corretamente significavam a via de acesso às benesses da classe dominante. Ainda que gritos e vaias do público acompanhassem a apresentação na Semana de 1922, mesmo assim, os Modernistas alcançaram o objetivo declarado de "assustar a burguesia que cochilava na glória dos lucros".

<sup>33</sup> Deve-se alertar que, pontuar a história, a literatura e as artes plásticas da Argentina significa, nesta tese, formular subsídios para a análise das obras pictóricas de Noé, já que a sua produção artística constitui sobretudo um resgate da história argentina, portanto esta retomada não tem nenhuma pretensão de reflexão sistemática. E, para não sobrecarregar o texto a contextualização histórica argentina está inserida no APÊNDICE B.

A voz do povo fez-se ouvir, no exílio chileno, por Domingo Faustino Sarmiento, publicando **Civilización y barbarie**: Vida de Juan Facundo Quiroga, 1845, obra destinada a destituir do poder o tirano Rosas. Essa obra clássica da literatura hispano-americana, do romantismo argentino, traz uma mescla de gêneros, contemplando biografia, romance, reportagem e ensaio a um só tempo, um estudo pioneiro da vida do gaúcho nos pampas, como reflexo de um período de busca de uma identidade nacional<sup>34</sup>.

Nesse mesmo intento de valorização da tradição diante do abismo cultural, Lucio Victorio Mansilla, no livro intitulado **Mis memórias**, 1904, traça um programa de reconstrução do passado, de uma tradição nacional:

Tengo también una modesta pretensión [...] en ayudar a que no perezca del todo la tradición nacional. Se transforma tanto nuestra tierra argentina, que tanto cambia su fisionomía moral y su figura física, como el aspecto de sus vastas comarcas en todas direcciones. El gaucho simbólico se va, el desierto se va, la aldea desaparece, la locomotora silba en vez de la carreta, en una palabra nos cambian la lengua, que se pudre [...] el país (Cf. SARLO, 1987, p.16-17).

O vazio cultural começa a ser preenchido quando os intelectuais principiam a defesa da fundação de uma prática de tradição cultural. Mas, onde procurar estas fontes de legitimação? No desejo de uma realidade condizente à problemática argentina, a solução era redefinir uma história cultural própria e ao mesmo tempo já relacionar a questão da presença dos imigrantes, em solo nacional. Proporcionando formas reais para este projeto, o regionalismo venceu com Lugones, em uma visão de revolução modernista, através de uma ação de autoconsciência de conquistar um modelo literário, de uma forma discursiva e de uma cultura autônoma, ajustando a idéia à expressão. Assim também, Evaristo Carriego<sup>35</sup> expressou a sua visão do mundo argentino ao vislumbrar o homem comum encostado à parede nas esquinas rosadas do subúrbio. Nas palavras de Borges, Carriego agregou o infortúnio cotidiano à sua poética, elucidando “ el arrabal, el tango, el truco, el

---

<sup>34</sup>A linguagem e o estilo de Facundo apresenta-se descuidada, desigual e apressada, tal qual a linguagem oral. Este estilo, presentificado em Sarmiento, evidencia, já alavancado nas páginas anteriores, a questão do transplante geográfico de estruturas sintáticas na alteração da língua espanhola, na Argentina. Para ele, os gramáticos são como o senado conservador, criados para resistir aos embates populares, para conservar a rotina e as tradições, "pero, ¿qué ha de se hacer?", pergunta Sarmiento, diante da torrente de palavras novas, "mañana un extranjerismo vivito, al outro día una vulgaridad chocante". Inevitavelmente estas palavras serão agregadas ao dicionário, dado que todos incorporaram-nas ao falar e ao escrever, subvertendo e corrompendo as instituições acadêmicas (SCHWARTZ, Cf. PIZARRO, 1995, p.37). Na realidade apresentada por esse autor, a interioridade dos personagens não vem à superfície, apenas o mundo exterior opressor, a perspectiva político-social ou a própria natureza. O autor onisciente interfere emocionalmente junto ao leitor em um discurso moral como porta-voz da redenção.

<sup>35</sup> É no reflexo de Evaristo Carriego que Borges irá decantar o seu **Fervor a Buenos Aires**.

guapo, las comadres del barrio, el rincón del patio, el obrero tísico que otra vez escupe sangre, el velório, el amasijo, en el cafe, habladuías, la costurerita que dio aquel mal paso“. Por isso, para Jorge Luis Borges, Esteban Echeverría “fue el primer espectador de la pampa“, paralelamente, Evaristo Carriego “fue el primer espectador de los arrabales“ (BORGES, 1963, p. 11-39).

A partir da segunda década do século passado, com a dissolução dos valores tradicionais após a primeira grande guerra mundial, o cenário literário argentino, sensível às tendências européias, torna-se palco de dois grupos literários opostos: *Florida*, composto por Borges, Gironde, Güiraldes, Lanuzza, Bernardez, Marechal, Barbieri e Molinari, e o grupo *Boedo*, por Roberto Arlt, Álvaro Yunque e Elias Castelnuovo, cujo objetivo comum compreendia prover a vanguarda contemporânea.

Mas, se o passado ainda sobrevive através da nostalgia e da crítica, também os conflitos sociais da imigração, da linguagem e do cosmopolitismo ocorrem paralelamente a esse processo de modernização. A estratégia é romper com os pressupostos ideológicos e estéticos, até então aceitos na corrida autoritária, através de novos artistas e novas formas que possibilitem uma nova configuração artística ao país. Por isso, os vanguardistas portenhos, ao problematizarem essas confluências forasteiras, se detiveram na recuperação imaginária de uma cultura, construíram uma hegemonia em que todos participassem, com suas diferenças, língua, costumes e saberes e, para tanto, o expediente constava da resignificação dos símbolos do passado.

Vale lembrar o desejo da fundação de uma literatura argentina; nesse ponto, a postura de Borges, ao mesmo tempo que enfatizava que o tom nacional não dependia da representação das “coisas”, ele interrogava, com a seguinte pergunta: "pero ¿cómo puede escribirse literatura en una nación culturalmente periférica?" (SARLO, 1995, p.12). Há que se acentuar que Borges superou esse impasse ao criar um mito para a fundação de Buenos Aires, reinventando um passado cultural rearticulou uma tradição literária argentina que correspondia a contemporaneidade de suas leituras. Nas décadas de vinte e trinta essa sua operação estética é reconhecível, no seu primeiro conto sobre *cuchilleros*, na **História universal da infâmia**. Na nítida mescla de temas filosóficos, erudição detalhada de enciclopédias, cabala, mitologias, literatura européia e *criolla*, além de inclusões falsas, a um só tempo efetiva uma composição heteróclita, complexa e oculta. Se as artes argentinas careciam de uma tradição cultural, e as marcas do passado não são esquecidas, elas devem

ser recuperadas, portanto, para uma literatura fundacional. Cumpre, então, à arte argentina a tarefa de rearticular os fragmentos dispersos do passado, reelaborando as sagas das guerras civis que precederam a organização da nação nacional, as lutas sangrentas e injustas entre índios e brancos durante décadas implacáveis.

Se essa retomada histórica contemplou, em um primeiro momento, o sistema literário brasileiro/argentino, então, no seguimento, uma ênfase paralela circunscreve as vanguardas na Modernidade no âmbito das artes plásticas. Visto que os processos artísticos articulados por Gullar e Noé calcam-se no destroçamento do limite físico da página e da moldura, por conseguinte, a representação bidimensional e a mecânica do plano incorpora-se ao espaço literalmente, vinculando o fato de que suas proposições artísticas buscaram no leitor/espectador uma relação de interação. Daí a necessidade de apresentar um breve resumo, uma espécie de colagem do período das artes do século XIX, mesmo porque uma história linear seria um equívoco, tamanha a riqueza, a multiplicidade e simultaneidade de idéias. Tampouco pode-se falar em estilos artísticos de determinado período, pois a noção de movimentos artísticos perdeu seu valor de sentido tamanha a pluralidade de conceitos paralelos. Por isso, no decurso desta análise, a eminente relevância será encaminhada à obra artística e ao próprio artista. Logo, essa remontagem também é pertinente para assinalar o momento de efervescência em que viviam Luis Felipe Noé e Ferreira Gullar, bem como poder contextualizar suas obras e seus pressupostos teóricos.

No começo do século passado, na Europa, as transformações sociais, políticas, econômicas, o desenvolvimento científico e filosófico, concorriam paralelamente ao colapso do sistema de valores autoritários e tradicionais. A análise de Antônio Cândido é pontual quanto à diferença entre as artes da Europa e da América do Sul, revelando que enquanto a Europa se preocupava com temas metafísicos, espirituais, os sul-americanos ainda se encontravam em busca de uma identidade nacional. Dito de outro modo, além dos sul-americanos estarem atentos à convulsão que se instalava do outro lado do oceano, ainda tinham a tarefa do registro de suas identidades nacionais. A premente necessidade histórica, social e cultural de inovação constituía-se em uma motivação vital para o artista, ainda que a postura deste estivesse imersa na tradição, ou que suas descobertas eram meramente especulativas ou nulas: o que importava era o questionamento e a rejeição do passado.

Nesse sentido – em uma visão nietzschiana –, a relação que existe entre o mundo que é vontade e o mundo que é fenômeno é justamente a natureza estética. Entende-se, daí, que essa adesão cega dos artistas europeus aos principais conceitos e transformações da arte faz-se através do desejo concebido como uma realidade embriagada que sem cessar se desdobra em imagens. Nesta direção, a atividade estética projeta o desejo da busca da representação que termina por se dissolver no devir da ilusão, na pluralidade como meio de representar o prazer.

Similarmente, depreende-se do comentário acima que, à sombra da tragédia de Eurípedes, **As Bacantes**, no vale do Cíteron, em Tebas, mostram o instante em que as formas identificáveis se dissolvem em busca de fundamentos para uma ilusão. Nesse intento de aproximação, Penteu representava a última resistência para salvar Tebas contra a influência de Dioniso, de um perverso culto que alcançava a população da cidade. Sobretudo, Tirésias e Cadmo aderiram à dança e à celebração de Dioniso, ornando suas cabeças com heras, tal qual as sequazes dionisíacas, vestidos da mosqueada pele de bode e batendo a terra com o tirso, prestavam culto à nova divindade. As mulheres que em acessos inebriantes abandonaram o espaço doméstico e viviam em grupos, nos rochedos do vale Cíteron, a céu aberto, debaixo de verdes abetos, cingindo pelas mosqueadas com uma cinta de serpentes que lhes roçava o rosto, coroavam as cabeças com heras e teixo florido. Assim, do chão, das rochas, com auxílio do tirso, ou escavando a terra com os dedos, faziam brotar água, vinho, leite e, do tirso, golfadas de mel. Então, à hora marcada eram colhidas pelo delírio, celebrando lúbricos rituais, entregando-se às frenéticas orgias de homenagem dionisíaca. Mas, Dioniso age por vingança por ser renegado de sua pretensa origem divina, daí que cumpre a vingança contra a tradição, contra a palavra da razão, e da liberdade humana.

Retomando a corrente da antitradição e anti-autoridade dos artistas, no sentido da inovação na arte, a proposição da espacialidade da página em branco, promulgada por Mallarmé, constitui o arranque para a colagem da multiplicidade e da simultaneidade de idéias. O conceito geométrico como elemento dissolvente da convenção da representação da arte apresenta-se na expressão da cor-cor de um Matisse, no expressionismo, de ação energética contra a polida e anêmica arte, à harmonização ao mesmo tempo dos anseios espirituais, do ponto e da linha sobre o plano, na abstração pictórica de Kandinsky, daí ao Tachismo de Kokoschka, como novos caminhos anunciados. Das preeminentes maçãs pintadas de Cézanne aos *tableau-objects*, dos *papier-collé* do Cubismo, como um dos

elementos que desdobrados inauguram toda uma rearticulação no domínio experimental das artes. Da transição do Purismo ao Orfismo para a origem do Futurismo. Da arte geométrica, do Neoplasticismo de Mondrian ao Vorticismo, do *branco sobre branco* de Malevich ao Construtivismo de Tatlin, da arte Concreta, de Ulm, ao Neoconcretismo, e logo, à Arte Pop de Soto. Do Dadaísmo de Duchamp ao Surrealismo de Magritte, do expressionismo abstrato de Pollock advém a arte Cinética de Le Parc. Sem dúvida, a Arte Pop de Warhol vai afluir nas performances e nos *happenings* de Oldenburg. Então, o Minimalismo de Frank Stella e Robert Morris, resultando na Arte Conceitual de um Acconci, que vai desembocar na *body art*, na *earth and land art*. Como bem explica Compagnon (1999, p.229), "quando o desvio torna-se norma, ou seja, a idéia de regularidade perde toda sua pertinência". Todas essas confluências de movimentos simultâneos provocaram um desafio permanente nas proposições artísticas. Aliás, estes desafios persistem na atualidade, pois o assunto da arte manifesta o sentido do mundo em que vivemos, de uma verdade do mundo e de seu desvelamento.

Portanto, em uma visualização conjunta da leitura dos parágrafos anteriores, tomando por apoio **O nascimento da tragédia**, de Nietzsche (1983), pode-se dizer que a arte acadêmica brasileira e a argentina, dotadas de natureza lógica, por uma superfetação, são tão excessivamente desenvolvidas que se negam a comungar na alegria que liberta. Justamente porque a cultura apolínea é ameaçada pela pulsão dionisíaca, precisamente porque resiste às manifestações coletivas de postura libertária. Nessa configuração da poética do trágico, as artes acadêmicas se opõem, impedindo a inovação na arte pelo fato dela instituir e preconizar valores perenes. Quando a instituição de valores não supera a oposição, não se restabelece com a vida uma relação afirmativa, porque o único critério de avaliação é a própria vida, pois é ela que nos obriga a instituir valores. Em consequência, ela, a vida, avalia através de nós quando instituímos valores. Trata-se, pois, de uma justificação estética distorcida da realidade, em que a ordem é representada pela forma, pela medida da cultura instaurada.

## 2.1 Da luta corporal ao poema enterrado

Visivelmente com as edições das Bienais Internacionais de São Paulo, a partir de 1951, a produção das artes brasileira começa a entabular um diálogo mais estreito com as produções dos artistas internacionais, com as formulações das vanguardas construtivistas européias. Mas, antecipadamente, já na busca da essência da linguagem Gullar, ao sinalizar com o abandono à expressão parnasiana, de métricas, sonetos e rimas, ele apreende o mundo na recorrência à prosa, à linguagem coloquial, em **A luta corporal** (1950-1953). Em outras palavras, chegar à essência da linguagem significava compreender que toda a vez que ele formava um certo domínio sobre a linguagem, ele a arrebatava, pois tinha que rejeitar a habilidade para chegar à essência. De modo que, ao desestruturar e deformar, a linguagem aporta, por exemplo, no poema intitulado **Roçzeiral**<sup>36</sup>, onde atinge o impasse lingüístico com uma linguagem que sempre prometia "chegar ao centro da linguagem e não chegava nunca" (GULLAR, 1998, p.34). Em uma espécie de canteiro em obras, inicia, assim, um processo do verso livre pré-concreto que desemboca no Concretismo. É preciso convir que o inquieto ambiente artístico local, consumindo as instigantes indagações estéticas forasteiras, não resiste à tentação de redesenhar o mapa, fazendo com que muitos artistas adotem soluções mais cosmopolitas. É justamente com essa intenção que surge o movimento Concreto, trazendo como principais mentores Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, movimento que pautava no rigor geométrico, vinculando a arte à produção e à técnica em escala industrial.

Porém, com a dissidência de Ferreira Gullar, do grupo paulista, desponta o grupo de artistas e poetas do Neoconcretismo, tendo como base a cidade do Rio de Janeiro. Entende-se que este grupo brasileiro, comprometido com os questionamentos formais, propostos pelas tendências Construtivistas, articula um processo de absorção crítica dos postulados das vanguardas européias ao introduzir a subjetividade como elemento relevante do Neoconcretismo. A partir desta nítida alteração, como provedores de uma proposta de ação cultural, recolocam o homem como ser no mundo, como expressão de totalidade aliada ao tempo-duração Neoconcreto, significando a recuperação do vivido, "a repontencialização do vivido" (BRITO, 1985, p.70).

---

<sup>36</sup> "... I ZUS FRUTO DU/ DUZO FOGUARÉO/ DOS OSSOS DUS/ DIURNO/ RRRRA/ MU MAÇÃ N'AFERN/ TÉRRE VerroNAZO /OASTROS FÓSSEIS/ SOLEILS FOSSILES/ MAÇÃS Ô TÉRRES/



Se, nesse movimento, o tempo Neoconcreto significa a recuperação do vivido, então o tempo, nas proposições artísticas, constitui a repontencialização do tempo vivido, a rearticulação de uma relação com o leitor/fruidor para com a obra de arte. A projeção extraquadro irradia-se para além da fronteira de contenção do espaço representado pelas bordas do suporte, eliminando a distância entre o observador e o espaço da apresentação. O fruidor/leitor está assim inserido dentro da obra de arte, desloca-se, caminha e manipula a obra de arte<sup>37</sup>. Ao mesmo tempo que romperam com a superfície bidimensional, o plano da tela e do papel, pela conquista do espaço, suas proposições artísticas buscaram no leitor/espectador uma relação de interação. Assim, a obra artística incorporada ao espaço e acrescida da interação do fruidor/leitor, guardando um caráter de subjetividade que viabiliza as vivências, torna, em consequência, o processo artístico pleno de *alegre esperança*. Esse modo de conceber a arte constitui justamente o ponto em que o exílio da individuação pode ser rompido na Modernidade. Nesse sentido, para romper com o subjetivismo de sua estação de poética inicial, Gullar exercitou a poesia espacial em uma estruturação geométrica.

o cão vê a flor

a flor é vermelha

anda para a flor

a flor é vermelha

passa pela flor

a flor é vermelha

---

PALAVRA STÊRCÃ/ DEUSES SOLERTES PA-/ LAVRA ADZENDA PA-/ LAVRA PÓENDZO PA-/ LARVA NÚ-/.../" (GULLAR, Ferreira. **Toda a poesia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999, p.56-57).

<sup>37</sup> Portanto, não há mediação entre a obra de arte e o espectador/leitor. A título de elucidação, evidencia-se esse sentimento de totalidade no **Livro-poema** de Gullar, nos **Parangolés** de Oiticica, no **Bicho** de Lygia Clark, com a supressão da distância entre sujeito e objeto, o fruidor reintegra em si, através de sua vivência, o espaço da representação. Dessa expansão de limites infere-se o estabelecer de uma relação imediata com o exterior, de modo que essa exterioridade não é apenas o espaço limite em que escoia a arte, mas também o *unheimlich*, o espaço da mobilidade da alteridade, do estado de indeterminação original, primordial a todo código da criação do mundo. Logo, as proposições Neoconcretas guardam esse abismo entre vivências intensas, do tempo duração e o mundo coagulado de estereótipos da sociedade mecanicista, industrial.



Já o *Manifesto Neoconcreto* sustentava que é no tempo e no espaço que a palavra desdobra a sua complexa natureza significativa. A página, na poesia Neoconcreta, é a espacialização do tempo verbal: é pausa, silêncio, tempo. Portanto, na poesia Neoconcreta a linguagem não escorre, ela dura. Nessa perspectiva, o poema **O formigueiro** explicita esta teoria, o tempo marcado pela duração. O poema parte de certa forma de um dito popular do Maranhão, terra de Gullar, "onde tem formiga tem dinheiro enterrado". Esse é um dado. O outro é a desarticulação da linguagem. A semelhança entre as letras e as formigas. A proposta então, de cunho surrealista, de *assemblage*, em juntar as duas idéias, culmina em uma linguagem automática. Da frase: "a formiga trabalha a terra cega; na terra traça o mapa do tesouro", reunindo essas palavras e criando um mapa, um mapa do ouro, todas as palavras saem com a posição das letras determinadas pelo mapa, criado aleatoriamente. Mas, a partir daí, o poema não é aleatório. Ele é rigorosamente determinado e traz essa duração de que fala o *Manifesto Neoconcreto* (GULLAR, 1998, p.36).

a

tr		f o	r	n o
er	a		m	a
	ç o	b	i	g
		c		v
			a l	a
		m	p d i	t
			o u r o	
			b e	

Nessa esteira de que é no tempo-espaço que a palavra desdobra a sua complexa natureza significativa, Gullar indaga de que maneira construir um poema para ter a forma gráfica no final, e ao mesmo tempo que o leitor lesse palavra por palavra. Havia ele escrito um poema, **Verde verde**, publicado no seu único livro de poesia concreta e neoconcreta, formando um bloco, um quadrado com essa repetição: "verde verde/ verde verde verde/ verde verde erva". Portanto, como diz Gullar, "é um quadrado de 'verde' com erva explodindo do verde, do quadrado verde". O objetivo era que o leitor acompanhasse as palavras, que as lesse repetidamente. No entanto, quando o poema foi publicado no **Jornal do Brasil**, ele percebeu que o leitor, apreendendo de uma só vez a totalidade, não iria ler palavra por palavra, e com isso a idéia básica do poema se frustrava. Logo, era preciso que cada palavra aparecesse de uma vez, 1º verde, 2º verde, 3º verde, outro verde.

Então, para dissolver o impasse da idéia básica do poema **Verde/verde** em que o leitor lesse repetidamente os versos, que acompanhasse a repetição da palavra *verde*, pois, a partir da sucessiva repetição desta, nascia a palavra *erva*, a única forma de Gullar fazer com que as palavras aparecessem sucessivamente, nesse poema de configuração geométrica, adquirindo uma forma visual, era escrever no verso da página.

Gullar assim escreve um primeiro poema-especial: **Ossso**. A página seguinte é então cortada, de maneira que ficasse mais curta, e daí inseria-se a palavra **nosso**. Então ficava **osso nosso** e uma linha de luz no limite da página cortada cortando o poema. Em seguida elaborou outro poema que fosse fruto dessa relação das fases dos cortes, da sucessão.

Logo, no **Livro-poema**, o espaço não é mais o espaço da página, "mas sim silêncio; a própria página diz respeito ao que está sendo construído ali". Nesta proposição, "o papel, a página, não era mais, como nos livros convencionais", pois o suporte não é apenas onde acontece a elaboração do poema, ele agora encontra-se "estruturalmente integrado no poema, é o próprio poema, também com a palavra". Portanto, o **Livro-poema** apresentava-se como uma "totalidade orgânica", constava da integração entre espaço, página, palavra, silêncio e voz, e, por isso, não podia ter capa, "era só miolo, era só silêncio e verbo". É Gullar quem explica:

Nele não uso as páginas do livro, o volume do livro, para depositar arbitrariamente 10, 20 ou 30 poemas. A relação entre o poema e as páginas do livro é tal que o livro tem o número de páginas determinado pelo poema, a posição das palavras está determinada pelo que no poema está dito, e até a forma das páginas. Logo, ele é um livro estruturalmente integrado. [...] E esse livro, que



não tinha nem capa, era só livro, era quase 'le-livre' de Mallarmé (GULLAR, 1996, p.11).

Mas, a confecção do livro em gráfica se tornou inviável; não dava para imprimir e nem publicar em jornal, uma vez que suas páginas eram cortadas, de modo que a publicação somente foi possível na Alemanha e na Suíça. Exatamente aí o **Livro poema** recorre a uma das características do Neoconcretismo: a participação do leitor, já que a solução era expor o livro. Já com o **Livro-poema**, observa-se que o poema desvela-se em um elemento espacial, literalmente "era o poema indo para o espaço". Na seqüência, Gullar gesta os poemas-objeto, que eram placas de madeira pintadas, geometricamente configuradas, tendo ao centro a inserção de palavras, portanto, com uma nova estrutura visual e temporal. Daí que o Poema-espacial compreende um objeto no espaço. Constituído de uma placa de madeira branca, outra em cima cortada. Embaixo escreveu a palavra *ara* e, ao fechar, aquilo já não eram mais duas placas, mas uma coisa chamada **ara** (GULLAR, 1998, p.37-39).

Dessas proposições espaciais, ele derivou para o **Livro-universo**. Constava de um livro total onde pretendia reunir todas as "coisas" do mundo, como ele bem explica, um exercício de megalomania. Daí concebeu a obra derradeira da fase Neoconcreta, o **Poema enterrado**, uma quase

... arquitetura. Uma sala por onde se adentrava e descia, se deparava com uma porta que dava passagem ao poema, entrava em outra sala em cujo centro estava depositado um cubo vermelho. Levantava-se o cubo vermelho e embaixo dele um cubo verde que você tirava e encontrava um cubo branco. Debaxo dele, a inscrição: rejuvenesça (GULLAR, 1995, p.12).

Justamente nesse ponto Gullar percebe que a experiência Neoconcreta se esgotara, depois de avaliar que toda aquela elaboração para a concepção do **Poema enterrado** desembocara em uma única palavra. Como poeta, sentiu que perdera o rumo, e ao mesmo tempo se desconectara da realidade brasileira; portanto, se persistisse nesse passo, emudeceria.

A solução, então, nesse novo percurso, consiste em ser brasileiro, para o que Gullar investe na composição dos **romances de cordel**. Com este intento, ele elaborou uma poesia temática, uma espécie de versos pedagógicos. Entretanto, este procedimento escandalizou a intelectualidade. Vale salientar que a objeção dos intelectuais a esse período não constituía uma reação contra a cultura popular, mas, para quem tinha concebido o

**Poema enterrado**, nitidamente uma arte conceitual, era inadmissível a repentina nova postura de Gullar. Deste modo, percebe-se que o poema tornara-se um objeto no espaço, um corpo, quase uma escultura, com palavras transbordando do plano. O desígnio dos poemas espaciais guardava esta nova estrutura visual e temporal, um livro onde as palavras e os versos ocupavam o mesmo plano. As palavras, rompendo com os conceitos tradicionais de livro e quadro, encerram como desfecho a exposição de um *não-objeto*<sup>38</sup>. E, sob esse enfoque, a inovação Neoconcreta dá-se com a participação do espectador na obra de arte. 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.

Nitidamente, este processo de concepção artística provém do cotidiano e do coletivo, dos resíduos de evento de vida reelaborados, em proposições que acentuam o tempo de duração, de interação entre o objeto de arte e o fruidor. Evidentemente, também a luz, as cores, a flora, o homem comum, o samba, o futebol não são adotados apenas como tema; ao contrário, são elementos constitutivos que expõem de certo modo os elementos para a fundação de uma arte própria, alicerçada na noção da participação do público, confirmando a comunhão entre o artista e o coletivo. Logo, da consagração da aparência como justificação estética da realidade, pode-se fazer a correspondência com Dioniso e Apolo. As duas potências implicadas no trágico seriam ao mesmo tempo a dupla fonte originária da arte, trazendo o homem de volta à vida, restabelecendo o congraçamento entre o indivíduo e a vida (NUNES, 1993, p.37).

Percebe-se, no decalque de Nietzsche, que a investigação de Ferreira Gullar não trata mais de "procurar o ideal de um conhecimento verdadeiro, mas sim da necessidade de interpretar e avaliar" a vida e o pensamento. A observação, segundo Nietzsche, seria como um exame diagnóstico, a observação de sintomas de uma sutileza submissiva, do julgamento de valores, do medido, do limitado, contudo em um sentido "sempre parcial e fragmentário", onde a vida estimula o pensamento, e o pensamento afirma a vida. A avaliação, por sua vez, via de acesso do artista, como "a tentativa de determinar o valor

---

<sup>38</sup> **Teoria do Não-objeto** de Ferreira Gullar (1959): "A expressão *não-objeto* não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O *não-objeto* não é um antiobjeto mas um objeto especial em que pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto. Uma pura aparência" (BRAIT, Beth. **Ferreira Gullar** – Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios. São Paulo: Abril Educação, 1981, p.79).

hierárquico desses sentidos, totalizados ou fragmentados, sem no entanto atenuar ou suprimir a pluralidade desses sentidos" (NIETZSCHE, 1983, p.XI-XII).

O percurso artístico nacional registra no Romantismo, no Modernismo e no Neoconcretismo, esta disposição contrária ao estigma da dependência cultural, quando "essa dependência extrapola do domínio das formas" para o "domínio dos posicionamentos", o colonizado deixa de reproduzir modelos de adaptação para apropriar-se de "táticas sorvidas na própria fonte da dominação" e, assim, fortalecido, devora o Outro (LYRA, Cf. HELENA, 1983, p.150). Evidencia-se, com clareza, essa argumentação dos Neoconcretos, quando estes se apropriam das idéias e proposições do movimento de vanguarda de tendência construtivista europeu e o reelaboram no sentido de inserir a inculturação local para um contexto nacional/internacional.

Lúcia Helena, em **Uma literatura antropofágica**, 1983, registra que a antropofagia indica o "*ethos* da cultura brasileira". Por um lado, focaliza "a linha do bom senso e do bom gosto, uma matriz judaico-cristã de influência da colonização", e ainda interpreta

... uma matriz carnavalizante, a que chama de linha do riso e pouco siso, que se explicita em um estilo "dionisíaco", contestador, cuja principal marca é a crítica da cultura dominante realizada por um acervo de gestos marginais, dentre eles o veio popularizante do riso aberto e desabrido que destroniza o poder (HELENA, 1983, p.91-92).

Mas, se no percurso da internacionalização estas obras de arte, impregnadas pelos influxos do ambiente físico e humano brasileiros, encontravam-se vinculadas à proposição de uma fundação de uma arte brasileira, é porque o Neoconcretismo nascia de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno brasileiro, dentro da linguagem estrutural de uma nova plástica. Deste modo, o *Manifesto do Neoconcretismo*, 1959, ao negar a validade das atitudes científicas e positivistas na arte, ao mesmo tempo recoloca o problema da expressão e incorpora as novas dimensões da linguagem artística, criadas pela arte não-figurativa construtiva. Contudo, eles explicam que o racionalismo, o mecanicismo e a objetividade roubam da arte toda a autonomia; por isso, nenhuma das correntes do Construtivismo, do Neoplasticismo, do Suprematismo e do movimento Concreto corresponderam às possibilidades expressivas abertas por suas próprias experiências.



Nesse sentido, o Neoconcretismo concebe a obra de arte não como objeto, mas como um quase *corpus*. Dito de outro modo, a obra de arte compreende um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos, mas um ser que pode ser decomponível em partes pela análise. Ressalta-se a participação do público, de uma nova sociedade pautada no coletivo, na comunhão entre arte e sociedade. Elucidam, assim, uma abordagem direta e fenomenológica, onde a arte supera o mecanicismo material por transcender as relações. Sob este enfoque, a arte não se restringe em ocupar um lugar no espaço objetivo, porém transcende ao fundar nele uma significação outra. Por isso, para dar conta dessa realidade, na arte Neoconcreta, causa e efeito perdem a validade e as noções de tempo, espaço, forma, cor e estrutura, já que desdobram a sua complexa natureza significativa. Isso porque estão de tal modo interligadas que a linguagem se abre em tempo-duração.

Aqui, percebe-se, de certo modo, que a arte elabora uma esperança, no sentido de formular o direito do indivíduo participar, de ser feliz, e naturalmente essa argumentação nos conduz a Nietzsche. No fundo, trata-se de uma solução da existência pelo estético, onde o impulso da forma apolínea e o sentimento de aniquilamento da pulsão dionisíaca se enfrentam, mas ao mesmo tempo formam uma aliança para tornar possível a rearticulação da arte. De outro lado, em tal situação, Ferreira Gullar, nessa postura Neoconcreta, era então tido como desestabilizador para o circuito artístico brasileiro, "de influência libertária e ingenuamente crente na possibilidade de transformação da sociedade através da arte" (CHIARELLI, 1995, p.19-20).

Ainda que para o cenário acadêmico brasileiro o Neoconcretismo mostre a possibilidade da inserção de um país de Terceiro Mundo, amplie alguns conceitos da arte internacional, mesmo assim uma reação adversa se faz perceptível à sua manifestação coletiva de postura libertária, visto que suas obras foram denominadas de caráter "muitas vezes pueril" (CHIARELLI, 1995, p.19-20). Tal qual um ditirambo dionisíaco, explicitado em **O nascimento da tragédia**, quando o "homem é incitado à máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas", esse cantar dionisíaco do coletivo representa para o homem apolíneo da academia o assombro, o temor. Entende-se daí que esse é o momento em que a cultura apolínea se sente ameaçada por aquilo de que procurava proteger-se: a pulsão dionisíaca que se manifesta no culto de uma nova concepção artística.

Sem deixar de pertencer a uma nacionalidade brasileira, radical e selvagem, o Neoconcretismo aparece vinculado a uma modernidade sem nacionalidade. Embora realizassem uma pesquisa de arte nacionalizante com base nas forças populares, em que o povo brasileiro poderia se re-conhecer interagindo com a obra de arte, também vale lembrar que suas concepções artísticas visavam um diálogo com as novas figurações internacionais. Providos de obras de densidade estética e artística, os Neoconcretistas assimilaram seletivamente as tendências das artes para além do território nacional, mas com o devido filtro local, do devorado que passa a ser o devorador crítico, só decantando do estrangeiro o que lhes interessava. Pois o objetivo era justamente este: mostrar que nossa arte transpunha as fronteiras, que a heterogeneidade constitutiva das formas brasileiras somente poderia ser percebida quando se cruzassem as fronteiras de um território cultural<sup>39</sup>.

## 2.2 De la otra figuración a los espejos plano-cóncavos

Na Argentina, a arte moderna introduz-se com a publicação da **Revista Arturo**, 1944, com o surgimento da não-figuração, com a linguagem geométrica dos movimentos Arte Concreto, Invención, Madí y Perceptismo e, na seqüência, a Abstração Lírica. Em essência, a tendência do ofício ainda atendia às normas estabelecidas da elaboração de uma composição perfeita, em que o manuseio das cores e o pintar bem qualificavam o trabalho artístico. Porém, já no primeiro quinquênio dos anos 60, o antinformalismo se enunciava projetando na cultura um autoquestionamento de um otimismo crítico que jamais se repetiu.

O país vivia um retorno à democracia após a derrocada de um mito popular, Arturo Frondizi fora eleito pelos decisivos votos peronistas apregoando um "Peronismo sem Perón". O programa de governo de Frondizi consistia na palavra-chave *desarrollo*, coadunando-se assim com os *cinquenta anos em cinco* de Juscelino Kubitschek, dos anos 60, no Brasil. O momento era destinado à oposição dos valores do passado. Ser moderno,

---

<sup>39</sup> Exemplo disso foi a mostra de Oiticica na Whitechapel Gallery, em Londres, no Museu of Modern Art, em Nova York, nos anos 70, e recentemente na Dokumenta de Kassel. Então, ao produzirem uma realidade própria para os seus discursos artísticos elaboraram um texto-mundo que trazia a possibilidade de dialogar, de atuar, junto aos discursos de tendências artísticas internacionais.

então, era estar aberto ao futuro, mas também atento à rede de enormes contradições existentes, e aí residia a própria contradição do artista, que desejava a todo o custo alcançar êxito na recepção de suas obras, e isso significava também agredir o bom gosto da sociedade argentina: a modernidade na Argentina não somente resplandecia nessa ocasião, mas "estallaba de ganas". Noé, em **Artes Plásticas Argentinas**: Sociedade Anónima, se reporta a Marshall Berman, quando este assinala que ser moderno significa viver uma vida de paradoxos e contradições; então, a Argentina constituía esse exemplo de modernidade; aliás, este aspecto continua inalterado, na aceção de Noé, até os dias de hoje, de "una cultura dinámica en el seno de una sociedad estancada" (NOÉ, in IPARRAGUIRRE, 1993, p.247).

Se a geração de Noé era moderna por ser vanguardista e vanguardista por ser antiformalista, no julgamento do crítico Aldo Pellegrini, esta obstaculizava a característica da "obsesión del buen gusto" da classe dominante argentina, uma vez que a sociedade argentina "ha estado dominada económicamente y culturalmente por una clase terrateniente y ganadera que carece de una verdadera tradición cultural, pero que tiene apetencia de estar a la altura de los medios culturales europeos". Com efeito, a sociedade argentina baseia sua condição de vida e seu consumo de "bom gosto" no conceito da "obsesión del buen gusto". Cumpre verificar que esta constatação remonta à Argentina de 1815, a denominada *Sociedad del Bueno Gusto* de Rivadavia, que se traduz simplesmente no pontual, correto e medido, sem contemplar o refinado e o elegante. Sem dúvida, desafiar os valores estéticos argentinos, dentre outros pressupostos culturais, continha uma conotação política; na interpretação de Noé, essa sociedade apolínea deveria ser desnudada dessa aparência (NOÉ, 1988, p.246-247).

Na década de 1960, ocorre a ruptura brutal com o crescente informalismo de raízes francesas e espanholas, um clima de rebelião contra o estabelecido que tem o efeito de "una patada a la estética tradicional". Da apreciação de Butler, professor de pintura de Noé, já na primeira individual, chega a confirmação de que o aluno estava no caminho certo ao "fazer exatamente o contrário do que o professor lhe ensinara", elaborando uma pintura de grande resultado. Na esteira dessa individual, Noé, juntamente com Rômulo Macció, realizam uma exposição com um espírito neofigurativo, partindo do gestual e da mancha informal, inserindo a figura com a total liberdade que a contemporaneidade da pintura colocava à disposição do artista. Vale lembrar que nesse período a pintura apresentava-se dividida entre o abstrato e o figurativo, razão pela qual Alberto Greco declinará do convite

para participar do grupo Nueva Figuración, pois para este a inserção da figura significava um retrocesso. Ainda que a pintura de Noé parta da mancha<sup>40</sup>, ela trazia uma subjacente estrutura e uma alusão figurativa que a distanciava do informalismo, embora o material e a técnica empregada proporcionasse esse vínculo com o informalismo.

O espírito da década dos anos 60 é marcado de uma extroversão generalizada, nas palavras de Noé, pois "se vivia en todo el mundo una sensación de haberse liberado de ataduras anteriores. El signo era la libertad era la época dos *hippies*, los grupos pacifistas, las filosofías nirvânicas. Es el momento del Pop Art en Londres e Nueva York" (NOÉ, 1988, p.23-24). Deste modo, essa transfiguração repercutia em todos os níveis, nos ambientes, na rua, na moda. Nitidamente no meio artístico, essa atitude de oposição ao que antecedia ia para além dos limites fixados anteriormente, a tônica estabelecia o processo experimental nas artes, os *happenings*, a ambientação.

Depois da mostra da **Serie Federal**, em sua tentativa de encontrar uma unidade de atmosfera através da mancha, da harmonia cromática, em que Noé tematiza a história da Argentina, das lutas sangrentas do século XIX entre as províncias e Buenos Aires, ocorre o fato decisivo para ele e para a arte Argentina: a intenção de iniciar um movimento que abarcasse toda essa liberdade da pintura, tendo o homem como protagonista dessa vitalidade (NOÉ, 1988, p.249). Desta nítida concepção, Luis Felipe Noé, Rômulo Macció, Ernesto Deira, Jorge de la Vega, Carolina Muchnick e Sameer Makarius organizam uma mostra sob o título **Otra Figuración**<sup>41</sup>. Com este mesmo sentido, no catálogo da exposição constava a contundente e explícita intenção dos componentes: "Não constituímos um movimento, nem um grupo, tampouco uma escola". Se, por um lado, são um conjunto de pintores que sentem necessidade de incorporar a liberdade da figura como liberdade expressiva, por outro, **Otra Figuración** não é um retorno à figuração, mas a revalorização da figura humana (NOÉ, in GLUSBERG, 1995, p.8).

As obras apresentadas por Noé, na **Otra Figuración**, traziam os mesmos elementos da **Serie Federal**, porém destituídos de um tema histórico. Ao mesclar toda a contemporaneidade da pintura em um gesto de total liberdade em uma linguagem não-usual, o grupo teve como intenção "perturbar a mirada embelezadora da pintura rosa-

<sup>40</sup> Na exposição *Crujidos*, Buenos Aires, 2003, Noé dedica a obra **Estallido**, 2003 (técnica mista s/tela, 120x170cm), ao pintor uruguaio Mario Di Lucci com quem começou a manchar a tela.

<sup>41</sup> Já se pode depreender da denominação da mostra intitulada **Otra Figuración** a marca da Alteridade, incorporando o local, desfazendo a hierarquia da cultura importada e reinventando a cultura argentina.

bombom, no entanto o tiro saía pela culatra", uma vez que a mostra causou grande comoção, fora reconhecida como novidade, mas não suscitara resistência por parte do público. Daí a suspeita de Noé de que o êxito das exposições do grupo, bem como de sua individual, a **Serie Federal**, se assemelhavam a "una nueva versión del buen gusto". Evidentemente, essa recepção positiva por parte dos espectadores preocupou Noé, tanto que confidenciou a de La Vega: "si a el todo mundo le gustava mi pintura era porque no estaba revelando nada nuevo y me estaba equivocando" (NOÉ, in IPARRAGUIRRE, 1993, p.249).

Logo, a partir desta mostra é que o grupo define sua posição de "suplantar la sujeción a los módulos importados y establecidos por una voluntad propia de crear". Já que a intenção era a independência, "ser nosotros mismo a través de errores, omisiones, pero jugarnos para que de una vez por todas pudiésemos lograr un arte próprio", essa ruptura dos esquemas estabelecidos consistia também no processo de transformação de uma sociedade que queria traçar o seu próprio destino. O passo seguinte do grupo foi alcançar Paris. Durante a viagem de travessia do Atlântico, Noé teceu inúmeras idéias e projetos com de La Vega; essa passagem compreende, aliás, a gestação de uma nova etapa para a sua pintura. Nesse propósito, Noé assim se refere:

He querido hasta ahora trabajar con la idea de la relación de las figuras por fusión, lo qual es falso en un mundo de contrastes y tensiones. Es necesario que me ocupe de las relaciones por opsción. No tiene sentido pintar la Ultima Cena en un clima de unidad donde Cristo, los apóstoles, Judas, los objectos que están en la mesa y los objectos consagrados – el pan y el vino estén pintados de la misma manera y con la misma atmósfera (NOÉ, 1999, p.50-51).

A pintura, portanto, deveria ultrapassar os limites convencionados pelo sistema das artes, esta atitude claramente implicaria um risco antiestético.

A França se apresentava, para Noé, tal qual um grande mito, e Paris como um centro nevrálgico das artes. No entanto, as primeiras constatações de Noé em Paris deixaram-no frustrado, uma vez que os artistas locais sentiam-se atraídos pela arte que acontecia em Nova York e as pinturas expostas nas galerias francesas eram na maioria objetos comerciais. Daí Noé perceber o descompasso existente, pois, vindo de Buenos Aires onde se falava de Paris, chegando à Paris se falava de outra cidade: Nova York. Há que se

acentuar que até certo ponto o informalismo nas artes acontecia de modo paralelo tanto em Paris como em Nova York. Contudo, a *Pop Art*<sup>42</sup> havia iniciado um fenômeno artístico tipicamente americano, e assim o olhar dos artistas estava voltado para o que acontecia em Nova York<sup>43</sup> (NOÉ, 1988, p.38-39).

Como bem diz Noé, algum tempo depois, quando redige a obra **Antiestética**, 1965, parte escrita em Nova York e outra em Buenos Aires, a Europa havia sido uma experiência estimulante. Pois, depois de haver conhecido a Espanha, a Itália e Amsterdã, foi em Bruges que ele teve o seguinte *insight*:

... percorri sus calles y la ciudad, en ese escenario vacío de una sociedad ya muerta, encontré una clave. En su museo se me pobló ese escenario vacío. Entendí una sociedad burguesa, severa, con valores rígidos, estructurada alderedor del cristianismo. Cristo allí no es una esperanza, es algo tan concreto y limitado como un pedazo de pan, pero con una capacidad simbólica de absoluto. Hay un absoluto y al mismo tiempo una concreta limitación de ese absoluto. Todo es preciso en la vida, todo gira en función de un orden. En la sociedad flamenca. En la pintura también. En la pintura flamenca. Y yo mi di cuenta que habia la misma relación entre esa pintura y el mundo actual, que entre Brujas y Nueva York, y que, por lo tanto, ninguna de las apoyaturas estructurales de la pintura flamenca puede servir pedagógicamente. Aunque las ame y las prefiera, tengo que hacer lo opuesto (NOÉ, 1988, p.33).

Nitidamente, para Noé, o artista deve se submeter aos profundos ditames de sua época. Mas, para interpretá-los, para revelar esta imagem, para transmutá-los em uma outra "coisa": ele deverá ser um mago! "Y si no, no es artista" (NOÉ, 1988, p.33). Logo, essa nova linguagem deveria causar impacto, uma vez que os artistas estavam livres de todas as amarras; como consequência, essa busca por um novo conceito constituía-se em uma necessidade vital em romper com a estrutura, com a unidade da obra. Portanto, a proposta de busca estrutural desborda a divisão na tela, dado que com a idéia do quadro dividido a oposição de estruturas alcançaria a tensão dentro da pintura. A partir daí o caminho a percorrer constava do desejo de compor uma imagem da relação por oposição ou tensão,

---

<sup>42</sup> A *Pop Art* (1950) foi um instrumento ideal para enfrentar o ambiente humano americano, de uma reflexão para refrear o consumismo de um modo irônico. A cultura pop é produto da revolução industrial e da série de revoluções tecnológicas em que a moda, a propaganda, a democracia funcionam como uma máquina associada ao dinheiro, ao poder aquisitivo do lazer. A marca da moda é a novidade que causa o impacto no consumidor. Rauschenberg, Hamilton, Oldenburg, Lichtenstein são artistas que se destacam dentro da Pop Art. Bem, como Warhol que soube captar muito bem as imagens já processadas de uma *pin-up* dos *outdoors*. O elemento de agressividade que a arte pop foi buscar no *design* comercial, na implacável técnica de vendas e no processo acelerado de substituição de bens de consumo o seu tema, tratando esses, temas, com frieza, (usa-se o tempo verbal no presente porque a *pop art* tem todas as probabilidades de continuar a se desenvolver, sendo um movimento culto, disciplinado e com lógica), com certos truques dadaístas.

<sup>43</sup> O grupo argentino, assim, instalado no *taller* de Fontenay aux Roses, trabalha de uma forma bastante coesa no propósito de suas formulações artísticas.



contrapondo dentro do quadro duas ou mais unidades em si mesmas, isto é, articulando a convivência de atmosferas opostas. Com esse sentido, **Mambo**, 1962 (técnica mista s/tela e madeira, 190x192cm), efetiva este novo conceito, pois trata-se de um díptico, cuja tela superior, em branco e preto, trazia a cabeça de uma mulher que se dissolvia ao fundo e, na parte inferior, o bastidor empregado pelo avesso, apresentava a inserção de uma silhueta colorida e recortada de um corpo, já o próprio cruzamento do suporte do bastidor servia como substrato para a figura recortada. Cabia ao fruidor fazer a leitura<sup>44</sup> desta "visão quebrada", da ruptura da unidade desse corpo no bastidor às avessas, com a cabeça diluída no bastidor superior (NOÉ, 1999, p.50-51).

Se, por um lado, o regresso do grupo marca uma Nueva Figuración no cenário argentino com um espírito de total ruptura para com o sistema artístico, por outro, chegara o momento do grupo se assumir como tal; haviam se esquivado e postergado qualquer tipo de rótulo, mas agora a designação era imprescindível para apresentarem-se no circuito das artes em Buenos Aires. Nesse percurso das exposições, a palavra de ordem abrangia a possibilidade: "donde todo está roto, todo vale". Na acepção do crítico de artes, Aldo Pellegrini, a Nueva Figuración rompia

... con todos os prejuicios que ataban al artista argentino, el de buen gusto, el rigor, aún el de la pintura como actitud gestual y antes que nada con la misión sagrada del arte que se presta a toda clase de manifestaciones. En ellos se combinan elementos plasticos tomados del informalismo de la pintura gestual del pop art, de la figuración y hasta de la pintura geométrica (NOÉ, 1988, p.250-251).

Nessa situação de retorno à Argentina, o governo Frondizi caíra e dois grupos militares, os "azuis" e os "vermelhos", enfrentavam-se nas ruas, o indivíduo já não era um homem caótico, mas, sim, o próprio caos. Remontando à recepção positiva por parte do público, na exposição **Otra Figuración**, anterior à experiência de Paris, embora o registro da problemática da figuração persistisse, o público não digere essa violência estampada nas obras de arte, porque, ao mesmo tempo que percebe nas proposições artísticas a presença de violência da civilização europeia do pós-guerra, o público se reporta à sua própria

---

<sup>44</sup> Mas, o fruidor, nesse processo de leitura pessoal, estava livre de qualquer formulação simbólica que Noé queria passar, e essa será, em 1968, uma das razões de Noé abandonar a pintura. A imagem fragmentada é passível de múltiplas leituras por parte do fruidor, de certa forma, essa constatação já estabelece um contraponto à inter-relação do espectador do movimento Neoconcreto, sob forma de envolvimento fenomenológico, como expressão de totalidade aliada ao tempo-duração, significando a repontencialização do tempo vivido. Importante observar que Noé experimenta um certo incômodo ao perceber este tipo de percepção múltipla, por parte do espectador, contudo neste propósito ainda concebe os **Espelhos plano-côncavos**, mas daí por diante abandona a pintura.



situação dramática vivenciada na Argentina (NOÉ, in IPARRAGUIRRE, 1993, p.250). Igualmente chama a atenção do grupo Nueva Figuración, nesta ocasião, o convite de Jorge Romero Brest, então diretor do Museu Nacional de Bellas Artes, para uma exposição nesse local. Outrora, Brest havia criticado o grupo enquanto o público em geral sustentou-os aplaudindo, e agora que o público os rechaçara, ele formulava esse convite<sup>45</sup>. Obviamente, esse convite para a Nueva Figuración constitui um fato relevante dentro das atividades de uma instituição consagrada e destinada a representar os artistas já legitimados pelo circuito das artes, dado que a Nueva Figuración era essencialmente uma proposição experimental, com uma proposta de ruptura para com o tradicional e de curta trajetória. Neste sentido, percebe-se a visível ênfase na expressão de liberdade do grupo nesse "panorama de la nueva generación argentina" (NOÉ, 1988, p.40). Assim, o grupo realizou exposições em Buenos Aires – Museo Nacional de Bellas Artes, (1965-1985) e no Museu de Arte Moderna do Rio De Janeiro (1965). Também foi convidado para o Prêmio Internacional Guggenheim (1964) e ao setor histórico da Bienal de São Paulo (1985).

O ponto de contato entre os integrantes da Nueva Figuración confirmava-se visivelmente mais pelos "não" que pelos "sim":

Estábamos contra la pintura rosa bombón, habíamos roto con todos los prejuicios que ataban al artista argentino, el de buen gusto, el de rigor, aún el de la pintura como actitud gestual y antes que nada con el prejuicio de la misión sagrada del arte, que se presentaba a todas las mistificaciones (NOÉ, 1999, p.52).

Mas, cabe salientar que a maior preocupação consistia na formulação de uma identidade cultural, daí o grupo perceber a necessidade de pertencer "a un pueblo que viva". E, nesse ponto, Noé assinala ter encontrado a iminente necessidade da Argentina; justificando esta necessidade no reflexo de um outro argentino, que em décadas anteriores já vislumbrara essa mesma necessidade para que a literatura se inserisse no universal. Assim, também Noé, no recorte da fundação de um mito para Buenos Aires, absorve essa mesma mitologização na história do século XVIII e reconstrói o processo para a inserção da pintura no universal<sup>46</sup>. E, logo, à sombra de Jorge Luis Borges confirma: "tenemos que entrar en el proceso de invención universal inventándonos a nosotros mismos", pois para

---

<sup>45</sup> A título de elucidação, isso já envolve uma questão de convivência, de institucionalizar o artista rebelde, de merchandising, dado que Brest logo a seguir irá exercer atividades no Instituto Di Tella, da geração ditelliana de estereotipação de artistas plásticos na Argentina.

<sup>46</sup> Nessa perspectiva de inserir sua obra pictórica no âmbito universal, além da **Serie Federal**, anos 60, Noé compõe a série: **Sagas entre el espacio y el tiempo**, entre 80 e 90, dentre as quais se analisa **Tormenta en la pampa**, no capítulo a seguir.

Noé não se distinguem em uma sociedade jovem o processo artístico e o processo político (NOÉ, 1988, p.40).

Vale ressaltar que a cultura européia bem como a norte-americana têm a liberdade de sinalizar simplesmente o caos sem assumi-lo, como bem percebe Noé, justamente porque essa primeira está respaldada por um sólido passado e a segunda por estar sustentada por uma manifestação muito ativa do presente<sup>47</sup>. Como consequência, a ausência de um passado próprio cumpre a necessidade de assumir o caos como estrutura, "para permitirnos referirlo y conquistar entonces el presente" (NOÉ, in GLUSBERG, 1995, p.8). Daí ele afirmar que "es hora de elaborar nuestras propias vanguardias", dizendo que voltou para a Argentina para contribuir na formação de uma expressão nacional por meio de uma imagem viva, resultante de um processo de invenção nascido de exigências anteriores (NOÉ, 1988, p.42).

Nesse intento de ruptura com a tradição nas artes visuais, Noé focaliza que o risco reside na forma de conceber a pintura como algo mental: se o cubismo havia logrado destruir a unidade real apoiando-se na unidade virtual, tratava-se "ahora de destruir la unidad virtual en busca de una nueva imagen de la realidad, la del hombre conviviendo en busca de un realismo subjetivo" (NOÉ, 1988, p.42). Dessa nova prática processual derivam as obras artísticas: **Introducción a la esperanza, Carisma, Cerrado por brujería, La última cena, Nada es demasiado, Cambio de situación, Introducción a la comprensión de la civilización occidental y cristiana, Aliás el chanco, Amantes en acción**, etc. Com **Introducción a la esperanza**, produto dessa experiência, Noé recebe o Prêmio Di Tella, uma bolsa de estudos, elegendo a cidade de Nova York para residir. Exatamente na efervescência artística desta cidade é que ele começa a elaborar e a efetivar a sua produção artística, instalando o caos como estrutura de suas obras.

Deste período datam suas obras-instalações que se disseminam no espaço físico. Então, o caos como estrutura da obra artística significa a total desconstrução do quadro tradicional. Em outras palavras, da transição da tela à visão quebrada e desta ao caos, ele encontra-se literalmente transgredindo o espaço da tela. Nessa direção, Noé reelabora um desdobramento sucessivo e aglomerado de entrecruzamentos de bastidores, apresentando

---

<sup>47</sup> Já mencionado aqui o movimento da *Pop Art*, registrando uma articulação forte junto à sociedade atual, ao consumismo desenfreado, mas ao mesmo tempo que esta tendência se posicionou frente a tudo isso participou ambigualmente de uma fatia avantajada no seu contexto.



telas com bastidores e bastidores vazios, silhuetas recortadas em madeira e demais elementos de imagens figurativas, distribuídos no chão, continuando nas paredes e avançando até o teto<sup>48</sup>. Da concepção da obra-instalação **Introducción al desmadre** que já traz no título a estrutura de caos, surgem **La esperanza de un pintor**, **Así es la vida señorita**, **El ser nacional** e **Balance**. Convém assinalar que nestas proposições artísticas importava para ele introduzir a experiência de uma multiplicidade de oposições, de estímulos para o fruidor; não lhe interessava, portanto, o centro ótico – da obra – que concentra a visão do espectador, tampouco sua mera eliminação, mas a possibilidade de que o espectador fizesse a síntese, em busca de um realismo subjetivo (NOÉ, in GLUSBERG, 1995, p.26).

Nessa conformatação espacial, expressa Noé, concretamente, por via de suas obras-instalações, uma espécie de monumento, tal qual um cenário estático, guardando um evidente distanciamento da pintura. Hugo Parpagnoli já havia tecido tal comentário quando da premiação Di Tella, sobre a elaboração artística do pintor, referindo que "os quadros de Noé son la obra en cena [...] para acotar el hecho nuevo hay que recurrir a términos tales como escenografías, parques de diversiones, documentos plásticos o libros de historia natural". Ainda que não estão na linha do *ballet* plástico nem do *show* audiovisual, suas produções artísticas pertencem a essa mesma época, de experiências partilhadas, de ruptura de limites, de esculturas móveis e pinturas tridimensionais, argumenta Parpagnoli (NOÉ, in GLUSBERG, 1995, p.26).

Nessa sucessiva composição multiplicadora, Noé já se encontra mergulhado nas ambientações, nas instalações, daí para configurar o caos propriamente dito, o passo seguinte era submergir o espectador no caos total. A solução, então, consta da reprodução da imagem refletida por meio de **Espejos**<sup>49</sup> **plano-cóncavos**, como o próprio título elucida.

---

<sup>48</sup> Vale anotar que Noé não está mais pintando e que, na extrapolação dos limites, ele se perde para mais tarde se reencontrar. Tal qual Gullar, depois da concepção do **poema-enterrado**, se insistisse naquela linha do Neoconcretismo, emudeceria. Noé faz então terapia, começa a desenhar e regressa à pintura através da visualização da natureza, antes jamais pintada. Deste período de transição descobre para a América uma emoção anterior às cosmogonias míticas, de sagas vertiginosas, portanto, uma clara alusão para preencher este vazio que leva como título a tela: **un vacío difícil de llenar**, 1964 (técnica mista s/madeira, 207x255cm), concebida anteriormente. Dali, parte para as séries: **La naturaleza y mitos** e **Conquista y destrucción de la naturaleza**. Portanto, perfaz o caminho contrário de Gullar: se Noé vai do social para o subjetivo, Gullar vai do subjetivo para o social, para os **poemas de cordel**. Mas ambos estarão refletindo uma experiência didática.

<sup>49</sup> Outra vez Noé no encaço da mirada de Borges, na multiplicidade dos reflexos dos espelhos.

Esse caminho ambiental de espelhos no espaço conduz à distorção e à fragmentação da imagem do espectador. Nessa dimensão visual,

... la cabeza surge unida por el cuello a la misma cabeza invertida mientras el cuerpo ha desaparecido. Las piernas como columnas sueltas sin el cuerpo y con pies en ambas extremidades. Las manos sueltas. Los dedos sueltos. Las combinaciones son infinitas, dependen del movimiento del observador (NOÉ, 1988, p.82).

Efetivamente, os espelhos inscrevem a passagem do espectador refletida objetivamente no caos; nesse percurso, o espectador participa ativamente da proposição artística, sem intermediação alguma. Assim procedem as proposições artísticas de Hélio Oiticica e de Lygia Clark em que o espectador é co-participante da obra, circunscrevendo-se na experimentação como expressão de totalidade, conjugando arte e vida. Portanto, a relação do espectador com a obra transformava-se em uma experiência ativa, pois a instalação **Espejos plano-côncavos** oferecia uma multiplicidade de novas imagens que se desdobravam de acordo com o olhar e os movimentos do espectador. Deste modo, ao mesmo tempo que Noé estilhou o suporte, rompendo com a superfície bidimensional, sua obra conquista o espaço, irradiando-se em uma nova dimensão espacial.

No seguimento, os **Espejos plano-côncavos** transitaram pela Farleigh Dickinson University de Nova Jersey, pelo Museo de Bellas Artes de Caracas e por Buenos Aires. Para o catálogo da exposição do Riverside Museum Noé registrou: "¿Por qué ser coherentes si nuestra unidad es la dispersión y nuestra orden el caos? Solamente podemos juntar algunos datos ..." (NOÉ, 1988, p.74). Sob esse enfoque, a reelaboração dos discursos de linguagens artísticas combinadas de Noé cumpre uma tarefa de discussão, de narração, de ressimbolização de uma obra em cena e, sem dúvida, diante destas proposições artísticas, não logrará a exclamação: "¡qué bonito!". Evidentemente, não é o aplauso que Noé busca, sua investigação consiste na recriação da realidade, como toda forma de conhecimento que busca a verdade (NOÉ, 1988, p.43).

Já para o catálogo da retrospectiva: **Luis Felipe Noé: pinturas 60-95**, no Museu Nacional de Belas Artes, em Buenos Aires, de 1995, ele assinala este momento de sua carreira, explicando:

Me fui tan lejos en esa búsqueda que yo llamaba de "asunción del caos" (o sea de un orden latente pero aún no formulado ni entendido) o más concretamente de la "estructura del caos", tal como della hablaba en la

**Antistética**, que, ya en los comienzos de 1966, luego después de la exposición en New York, Bonino Gallery, me encontré fuera de la pintura (NOÉ, in GLUSBERG, 1995, p.13).

Suas obras haviam atingido a uma descomunal complexidade (telas e bastidores que das paredes se projetavam ao teto e ao piso, criando uma ambientação totalmente descontrolada), invendibles y inguardables. "Como en el tango, sentí que la pintura me dejó en el momento que yo más la quería".

Retomando essa questão, observa-se que Noé havia experimentado um progressivo limite para a pintura, até o ponto de ultrapassá-la, pois cada etapa de suas proposições resultara insuficiente e se esgotara em si mesma. De modo que retornando para Buenos Aires, e por uma razão de sobrevivência, inaugura com amigos o *Bar Bárbaro*, ao mesmo tempo realiza na Galeria Carmen Waugh, Buenos Aires, a exposição denominada **Liquidación por cambio de ramo: saldos**, para a qual escreve uma auto-reportagem intitulada: "DE POR QUE LUIS FELIPE NOÉ YA NO ES MAS PINTOR Y SIN EMBARGO HACE UNA EXPOSICIÓN DE PINTURA" (NOÉ, 1988, p.76-77).

Esse investimento na organização do bar se converteu em uma solução passageira; então, por razões de subsistência, Noé começa na atividade de ensino<sup>50</sup>. Assim, durante o seu período de silêncio pictórico, pintava através dos outros; contudo, persiste a sua atitude artística de desdobrar "la naturaleza en pensamiento y el pensamiento en naturaleza, lo exterior en interior y lo interior en exterior, segundo la definición de Coleridge, de esse fenômeno llamado arte" (NOÉ, in GLUSBERG, 1995, p.13).

Precisamente no percurso de

... la enseñanza del lenguaje visual ele assinala: enseñandome a mi mismo (porque creo que uno no solo enseña lo que sabe a nivel consciente, sino también lo que sabe a nivel inconsciente), así, me abri las puertas de mi regreso a la pintura a la que siempre extrañé (NOÉ, in GLUSBERG, 1995, p.46).

---

<sup>50</sup> Noé, em 1973, é nomeado professor de História das Artes na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires. Gullar, em **Rabo de foguete**: Os anos de exílio, narra o seu encontro com Noé nessa faculdade e a conversa entre ambos no bar Belas Artes: "Noé sabia de minha atuação como crítico de arte e guardara um texto meu sobre a exposição coletiva de pintores argentinos realizada no Rio há anos atrás. "Eu era um dos expositores", disse-me ele. Afinal ficou acertado que eu poderia dar uma série de aulas sobre arte brasileira e outra sobre os problemas da arte contemporânea. Fiquei de preparar uma proposta para ser levada ao diretor da faculdade ..." (GULLAR, Ferreira. **Rabo de foguete**: Os anos de exílio. Rio de Janeiro: Revan, 1998, p.204).

Daí Noé depreender que, enquanto esteve envolvido com a dimensão do caos do mundo dos homens, não desenvolvera sua percepção visual, nem subjetiva, acerca da natureza selvagem. Portanto, afastado da atividade pictórica, questionando e clarificando seus conceitos, centra suas investigações na vibração entre as cores, as linhas e o espaço, em uma linguagem abstrata musical do tempo-memória que tenta resgatar o universo "primigenio que está oculto trás el velo del racionalismo". Então, quando volta à pintura, ele nitidamente efetua todas essas operações de arranjos com toda a sua experiência e com todas as suas etapas pictóricas anteriores. Assim, também a figura humana retorna, mas inter-relacionada com a paisagem, com o relato de mitos americanos, onde a palavra é igualmente imagem e potência de um discurso épico, de sagas vertiginosas da história latino-americana (SÁNCHEZ, 1981, p1-5).

### 2.3 A arte como afirmação da vida

Nesse compasso, retome-se a epígrafe: "para que alguma coisa surja é preciso que alguma coisa desapareça. Por isso, a primeira configuração da esperança é o medo e a primeira manifestação do novo é o horror" (HEINER MULLER). Isso porque a busca do novo através da crítica contundente – dionisíaca – desestabiliza a cultura dominante – apolínea. Mas, cumpre ressaltar que a finalidade da tragédia grega consiste na reconciliação entre Apolo e Dioniso, conjugando na arte aparência e essência, em uma representação de simultaneidade de expressa embriaguez, sem perda da lucidez (MACHADO, 1984, p.28-29). A arte como objeto civilizador faz a purificação através "da bofetada no gosto do público"<sup>51</sup>, daí uma abordagem focalizada "*na linha do bom senso e do bom gosto*" inculcada pelo poder dos sistemas artísticos brasileiro e argentino – na grade nietzschiana –, como elemento apolíneo – "*na linha do muito riso e pouco siso*"<sup>52</sup> – dos discursos poético/pictórico de Gullar e Noé, como elemento dionisíaco.

Reiterando o preceito comum, dos dois movimentos artísticos, da arte como instrumento de construção da sociedade, os Neoconcretos, ao contrário da Nueva

---

<sup>51</sup> Título de um manifesto polêmico assinado em Moscou, dezembro de 1912, por um grupo de poetas, D. Burlíuk, A. Kruchênik, V. Maiakóvski e V. Khlebnikov (TELES, Gilberto. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1983, p.127-128).

<sup>52</sup> As frases em itálico são extraídas de: HELENA, Lúcia. **Uma literatura antropofágica**. Fortaleza: UFC, 1983, p.91-92.

Figuración, abrigaram uma linguagem geométrica. E, ao remobilizarem as linguagens geométricas em manifestações expressivas, impregnaram-nas vivencialmente com seus discursos, colocando o homem como ser no mundo, e restaurando uma expressão de totalidade como expressão que legitima a arte, sob a forma de envolvimento fenomenológico. Enquanto a Nueva Figuración sinalizava no próprio nome do grupo o objeto de sua pintura, partindo assim do homem, em sua imagem existencial, na sua relação com o entorno, uma espécie de subjetivismo realista efetivava um movimento de síntese da relação dialética entre figuração e abstração, que, com uma linguagem livre que correspondesse à realidade e à crise estrutural das artes, se disseminasse em uma arte própria, para além de todo o nacionalismo folclórico (NOÉ, 1988, p.46).

Se os Neoconcretos, restaurando uma expressão de totalidade que legitima a arte, colocaram o homem como ser no mundo, também não é menos verdade que essa visão é perceptível na Nueva Figuración, visto que, ao empregarem uma linguagem vitalista para uma pintura antropomórfica, orientaram a inserção da figura humana na obra artística, não como um elemento casual nem circunstancial, tampouco como retorno à figuração, mas, antes, como revalorização da figura humana na sociedade.

Do mesmo modo, no desejo de internacionalizarem suas obras, de forma radical e crítica, os Neoconcretos tiveram a capacidade de selecionar do alheio o que realmente os interessava. Entende-se daí que, ao fortalecerem a conceito de *entre-lugar*<sup>53</sup> e, como único valor crítico a diferença, promoveram a via de acesso legítima ao universal (SANTIAGO, 1978, p.20). Similarmente, a Nueva Figuración reelabora uma "gran arte con los ladrillos de todas las experiencias contemporáneas". Daí que Noé se diz tão abstrato quanto figurativo, e que qualquer destes rótulos (neo-expressionista, neo-figurativo, pós-informalista) se assentam para a sua produção pictórica, pois, independente da terminologia, todas essas manifestações artísticas são ressignificadas pelo próprio artista. Igualmente, o desejo de internacionalizarem suas obras, a Nueva Figuración rompe com essa dialética da oposição da arte nacional própria *versus* arte contemporânea internacional. Para Noé, a oposição entre arte local é uma oposição absurda, até mesmo impossível, uma vez que contrapõe questões de nível distinto, tratando de opor uma

---

<sup>53</sup> Na Literatura Comparada significa um interjogo de espaço entre o meu espaço, o do Outro e do Mesmo, o do próximo e do distante ao mesmo tempo, como território intervalar não é o meu nem o Outro, em suma: imbricação de textos.



verdade da arte em relação ao espaço, "cuando es un hecho real que el artista está emplazado en tiempo y lugar" (NOÉ, 1988, p.46 e 48).

Vale retomar a posição do Neoconcretismo, provedores de uma proposta de ação cultural que recoloca o homem como ser no mundo, como expressão de totalidade aliada ao tempo-duração, em que o espectador/leitor interage com a obra artística, pois essa formulação do tempo-duração-sujeito-objeto não é contemplada, de certo modo, pelo grupo da Nueva Figuración. Embora a nova imagem da realidade do homem conviveria com um realismo subjetivo, não deixando de apontar para a busca de uma expressão de totalidade, o tempo-duração se efetiva ainda na mera contemplação passiva. Nesse ponto, é necessário ressaltar que o grupo Neoconcreto já estava um passo a frente do grupo argentino com relação à interação da obra de arte com o fruidor, dado que orientavam suas proposições próximas à realidade nacional e popular<sup>54</sup>.

No entanto, visivelmente, essa "novidade" estava no tom dissonante, no desvio mal visto pelo sistema das artes brasileiro e na receptividade do público. Assim, a arte comportava o sugestivo gosto de provocar o escândalo e a polêmica, já que o grupo Neoconcreto aspirava ao gesto impactante por parte do espectador diante da obra de arte. Não se tratava, contudo, apenas de uma possibilidade emblemática, pois, recorrendo ao tempo-duração Neoconcreto, este significava a recuperação do vivido através do envolvimento direto do fruidor, do espectador, com a obra de arte, seja adentrando na intervenção artística, ou através da manipulação, ou ainda pelo uso de objetos relacionais, de indumentária (**Poema-enterrado, Cosmococa, Bicho, Bólides, Corpo coletivo, Parangolés**). E esse caráter de interação, de envolvimento, tendo o espectador como co-participante direto na proposição artística não se percebe, nitidamente, no grupo argentino, ainda que as obras-instalações de Noé: **Introducción al desmadre, La esperanza de un pintor, Así es la vida señorita, El ser nacional, Balance** e os **Espejos plano-cóncavos** guardem alguma relação dessa natureza do espectador participar junto da obra de arte. Constituem, porém, uma inter-relação em nível de sensibilidade receptora, de recodificação, de ressignificação por parte do fruidor, diante da mensagem criadora do

---

<sup>54</sup> Portanto, contrário ao postulado das manifestações artísticas do movimento Concreto, que adequava as formas expressivas de acordo com a exigência de modernização, do progresso de uma civilização tecnológica, em que a objetividade e a rapidez geravam novas formas de expressão, conformando arte à produção e à técnica em escala industrial, em outras palavras, dentro de um preceito de tempo-mecânico. Os Neoconcretos buscam o resgate do homem como ser no mundo, como expressão de totalidade aliado ao tempo-duração que significava a recuperação do vivido.

artista de um modo mais reflexivo, meditativo. Mas, já os **Espejos plano-côncavos** são concebidos em uma ambientação caótica, em que as partes do corpo humano são rearticuladas em novas bizarras configurações; portanto, o espectador está submerso na proposição artística, interagindo ativamente com a obra de arte.

Ainda, se nesse desdobramento de inter-relação com o leitor/espectador, o tempo Neoconcreto significava a recuperação do vivido, "a repontencialização do vivido" (BRITO, 1985, p.70), a projeção se efetivava no espaço real, extrapapel, extraquadro; então, a obra irradiava-se para além da fronteira de contenção, rearticulando uma relação com o leitor/fruidor com a obra de arte. Essa múltipla alusão de relações mostra uma aproximação com o grupo Neoconcreto, que pode ser evidenciada, através de Noé, na formulação de caos como valor de natureza estrutural, pois essa permanente relação existencial entre caos-mundo-homem, do homem "con sus semejantes y las cosas", constitui para o pintor o elemento fundamental para a sua pintura, visto que "las cosas no se consumen en sí, sino que se confunden entre sí" (NOÉ, 1988, p.48-49,54). De modo que Noé, com suas intervenções, instalações e nos espelhos, converge para esse mesmo ponto de *repontencialização do vivido*, mas evidentemente com um discurso não tão explícito, não tão centrado quanto o dos Neoconcretos que extrapolaram, confluindo arte, psicanálise, expressão corporal, teatro, no investimento do desejo e do prazer. Ainda assim, vale salientar que as proposições artísticas de Noé ilustram, obviamente, essa busca de sintonia com o espectador em uma relação de interação entre sujeito-objeto, mas de um modo mais indireto, mais sutil – salvo os **Espejos plano-côncavos**.

Diante desses pressupostos da desmaterialização do espaço representado pelo suporte da tela, efetivou-se a conquista plena do espaço, rompendo com a superfície bidimensional: o plano da tela e do papel, as obras de Gullar e Noé irradiaram-se em uma nova dimensão. Simultaneamente, o espaço da apresentação tornou-se uma dimensão aberta para a recriação do leitor/fruidor, do qual resultou um caráter de subjetividade onde o fruidor/leitor interagiu por meio da manipulação e do deslocamento, anulando, dessa forma, a distância entre sujeito-objeto, uma vez que ambos circunscreviam-se ao espaço da obra de arte propriamente dito.

Com efeito, remontando, de modo breve, ao sistema de artes brasileiro/argentino, contextualizados os períodos das produções artísticas dos autores e verificada a prática desestabilizadora dos valores tradicionais da cultura acadêmica, das formas apolíneas, o

tecido textual das proposições artísticas de Noé e Gullar mostra a caracterização de uma nova arte mesclada, de um jogo de amálgama heteróclito que reconfigura a linguagem artística através da instauração do elemento dionisíaco. Da mesma forma, cabe salientar que, ao apontar para o surgimento das duas potencialidades implicadas no trágico, a dupla fonte de origem de toda a arte: a embriaguez dionisíaca e a lucidez apolínea, dentro do encaminhamento do percurso pessoal dos autores<sup>55</sup>, as suas produções artísticas afirmam as identidades nacionais mediante a diferença, pois Noé e Gullar, fixando a diferença como valor crítico, descerraram a possibilidade de suas obras artísticas serem inseridas no universal. Do mesmo modo, ao localizarem suas proposições em uma arte total, no sentido das correntes internacionais, de ruptura com a tradição, de transgressão das fronteiras entre as artes, introduziram suas produções com temáticas nitidamente brasileiras/argentinas. E ainda, abandonando o suporte tradicional, deslocaram seus objetos artísticos para o espaço, buscando a participação do leitor/espectador na obra de arte.

Nessa dimensão, seus discursos poético/pictórico emergiram plenos de vida, sinalizando uma outra imagem de vida, no sentido de superar o tradicional, de ultrapassar o limiar do estereotipado maniqueísta. Assim, transpondo para a grade nietzschiana a irreverência do artista, o traço dionisíaco, em oposição à cultura acadêmica, a produção artística de Gullar e de Noé manifestou-se contrária ao cânone, tal qual "uma bofetada no gosto do público". Essa trajetória pulsional dos autores enunciou a derrocada das insígnias dos valores engendrados, precisamente na busca de uma nova significação para os processos artísticos adequados à realidade brasileira/argentina e, na dessacralização de certos valores emblemáticos das artes, surgindo um novo código artístico. Nessa conformatação, o apolíneo representa a forma e a medida, não necessariamente cultural, mas uma espécie de "pasteurização" inculcada na linha do bom senso e do bom gosto do poder dos sistemas artísticos nacionais. Visualiza-se, nesse desdobramento, que Noé e Gullar não se mostraram passivos diante da representação dos conceitos, das categorias, das formas e das medidas apolíneas. Logo, em suas trajetórias artísticas, predominou o

---

<sup>55</sup> Aqui já não se menciona os movimentos, o grupo do Neoconcretismo e da Nueva Figuración, mas à alusão à carreira individual, ao reinvestimento da atuação "solo". Tal qual no início de suas carreiras, Noé e Gullar, estão sozinhos em suas aventuras poéticas. Justiça se faz sempre, partindo da confirmação que grupos surgem como fortalecimento individual, como união para questionar e contestar o já instaurado, os cânones vigentes.

gesto dionisíaco. De modo que pautaram suas proposições artísticas na intenção de traduzir a essência da vida – dizendo sim à vida<sup>56</sup>.

Então, no percurso da percepção da arte, da prática de transpor a grade nietzschiana, para o mundo brasileiro/argentino, no processo de reindividuação<sup>57</sup>, a produção artística de Gullar e Noé é marcada pela irreverência, própria do elemento dionisíaco, em direção oposta ao elemento apolíneo, à cultura acadêmica, ao cânone. Neste contexto, se as proposições artísticas de ambos se manifestou como uma *bofetada no gosto do público*, em contrapartida, o *mucho riso e pouco serio* inculcado pelo sistemas artísticos às inovações nas artes pode ser considerado também como uma resposta, do Neoconcretismo e da Nueva Figuración aos respectivos sistemas artísticos. Pois, na desconstrução do discurso do poder de legitimação, das forças reacionárias da cultura, o elemento dionisíaco, na linha do *mucho riso e pouco serio*, é desestabilizador da coerência, da medida e da forma instaurada, evidenciando, justamente, o embate da vontade particular com a vontade universal. Dito de outro modo, é o equivalente dionisíaco reorientando a intervenção artística apolínea que faz emergir o discurso velado do Outro, que o poder reprime. Nesse sentido, a alusão ao dionisíaco explicita a correlação da poética com o dizer "sim à vida", no diálogo da vida aproximando-se da arte. Da intersecção desses dois elementos – apolíneo e dionisíaco – emerge a incompreensão do Outro em compreensão de si mesmo.

Daí que o **Livro-poema** e a obra-instalação **Introducción al desmadre** cumprem uma função de invólucros questionadores. Portanto, pela rearticulação do cânone percebe-se uma "exultação diante da desindividuação, afirmando o eterno caudal da vida a que é restituído"; logo, na reindividuação configura-se uma consonância entre o homem e a vida e a arte (NUNES, 1993, p.37). Nesse passo, em **Introducción al desmadre**, Noé não opõe fragmentos de realidade; apesar da justaposição e sobreposição das diferentes unidades

---

<sup>56</sup> Nietzsche, em **A paixão pela verdade**, nos Escritos Póstumos, explica: "A arte é mais potente do que o conhecimento, pois ela quer a vida enquanto que o objetivo final que o conhecimento atinge nada mais é que o aniquilamento". No confronto entre arte e ciência, Nietzsche propõe inverter esta correlação de forças ao afirmar a vida, para restabelecer a desvalorização da arte provocada por Sócrates. Daí caber à filosofia e à arte reabilitarem o domínio do instinto do conhecimento. Portanto, quando Nietzsche se posiciona ao lado das artes este gesto não significa o aniquilamento da ciência, sua denúncia incide sobre o instinto lógico.

<sup>57</sup> "A tragédia representa o conflito entre o apolíneo e o dionisíaco, entre o 'principium individuationis' e o uno originário; ou mais precisamente, ela representa a derrota do saber apolíneo e a vitória do saber dionisíaco na medida em que faz da individuação um mal e a causa de todo o sofrimento./.../ Situando os valores apolíneos como causa do sofrimento humano, a tragédia nega os valores da aparência em nome da unidade de tudo o que existe, o que é a condição de um prazer mais fundamental. A arte dionisíaca quer nos persuadir do prazer eterno da existência. /.../ Assim, a alegria que proporciona a tragédia é o sentimento de que o limite da individualidade será abolido e a unidade originária restaurada" (MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a verdade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1984, p.30-31).

conviverem em uma atmosfera de tensão, todas as partes estão unidas por sua carga expressiva. Mas, convém lembrar que, entre uma e outra silhueta recortada, da obra artística vislumbra-se o substrato – o espaço-intervalar – que, do aglomerado de bastidores com tela e sem tela, acumulando-se do chão ao teto, a percepção do espaço remete à transgressão do jogo, da disseminação do significado que compreende precisamente o instante de entrever esse espaço-intervalar, exatamente porque o real se apresenta como descontinuidade, como justaposição de elementos, e não como unidade e totalidade, portanto, como unidade do divergente. Então, é o elemento dionisíaco "que deve salvar-nos da identificação imediata da ilusão apolínea, para descarregar-se em um mundo visível que se intercala?" (NIETZSCHE, 1983, p.19).

Nesse ponto, o espaço-intervalar evidencia explicitamente essa passagem à imagem de Dioniso, o catártico. O olhar canônico, o elemento apolíneo, torna-se inquieto diante do "novo", torna-se hesitante diante da desmedida, como poder de legitimação, já que "o mundo cênico, se torna visível e compreensível de dentro para fora, em um grau que é inalcançável a todo o restante da arte apolínea" (NIETZSCHE, 1983, p.19). Por isso, Gullar e Noé são percebidos como transgressores dos valores tradicionais, pois, destituídos da obrigação de um "olhar eterno", guardam um vínculo com o mutável. Não como um valor superior ao imutável, mas abertos à inovação que restabelece relações de diferenças. Verifica-se que, contra os critérios artísticos mais tradicionais, o Neoconcretismo e a Nueva Figuración já não refletem a mera manifestação do belo e do sublime, mas a busca de novos procedimentos não consagrados, de manifestações artísticas rejeitadas ou ignoradas pela circunscrição da concepção artística canonizada.

Sob este prisma, assinala-se que, contra a emergência da produção Neoconcreta, insurgiram-se críticos e artistas, questionando o caráter da arte e o seu circuito, em uma espécie de resgate do referencial contemplativo, transcendental, da obra de arte. Entende-se daí que foi nitidamente uma tentativa de negar o novo, de mostrar-se impermeável às novas indagações e formulações estéticas da modernidade, pois a interação e manipulação das obras de arte por parte do espectador e fruidor, no Neoconcretismo, já não guardava mais aquela distância física e afetiva, aquele mistério que envolvia o objeto de arte dos períodos anteriores. Visto que a projeção extrapapel e extratela representava para além da fronteira de contenção do espaço das bordas do suporte, elimina-se, desse modo, a distância entre o observador e o espaço da representação. Então, cada obra artística fundaria sua própria linguagem, sem a inclusão da mediação entre a obra de arte e o

espectador/leitor, já que estes estavam inseridos à obra de arte, através de sua manipulação e deslocamento.

Como consequência, a expressão da arte de Noé e de Gullar assume uma postura contestatória, uma atitude artística e cultural dessacralizadora. Em outras palavras, o Neoconcretismo e a Nueva Figuración, como movimentos de vanguarda, procuram destruir e negar o culto a certos valores<sup>58</sup>, empreendendo a desmontagem do sistema construído pelas elites culturais. Nessa direção, os movimentos contestatórios apresentam uma mescla de distintos valores de imagens residuais poéticas/pictóricas, contendo o escrachado do mundo cotidiano. Também nesse compasso, esse aviltamento sistemático de "matéria residual" nas proposições artísticas de Noé e Gullar constituem um dos recursos usuais para atingir o objetivo de provocar a opinião pública, de chacoalhar o sistema que detém nas mãos o poder de avaliar o que é arte e o que não é arte.

Ainda nesse movimento, as proposições artísticas de Noé e Gullar envolvem uma contínua proposta de esvurmar formulações que são encontradas na própria cultura de massa, nos despojos dos emblemas culturais. Portanto, eles desvestem os padronizados parâmetros para jogar com a categoria da contingência, do precário. Ao desafiar o sistema de implementos de ideais perenes, reintroduzem<sup>59</sup> o enfoque sul-americano, privilegiando o mundo cotidiano do homem comum. Gullar e Noé explicitamente revelam um paralelismo temático marcado pelo "homem comum de carne e de memória, de osso e esquecimento que anda a pé, ou de ônibus, dentro do *paisaje* urbano". Na "Patria mia do homem de pasta, paletó, camisa limpa, dirigindo-se ao trabalho. Das mulheres que voltam das feiras, das crianças que passam para o colégio, do operário que esmerilha seu dia de aço e carvão...¿Adónde vamos?". Por isso, "o funcionário público não cabe no poema com seu salário de fome e escapa afuera da vida fechada em arquivos". Daí que "en cambio de situación quer andar de carro viver em buate e cinema". Na verdade, "guarda a marca de retrato de un hombre apasionado que endoidou de fato por Laura Marlene que dormiu com todos menos com ele". E do mesmo modo, "que há muitas velocidades num só dia,

---

<sup>58</sup> A introdução do heterogêneo junto ao resgate da identidade cultural, das raízes culturais, do conhecimento dos elementos fundadores da cultura a que pertencem na medida que permitem a relação com a cultura do Outro. (Mesmo assim é necessária uma certa cautela para não haver uma configuração direcionada para a fobia ou a mania).

<sup>59</sup> O verbo "reintroduzir" é empregado, aqui, em função do Modernismo já ter alavancado certos aspectos da atitude estético-cultural de "devoração". A propósito, essa expressão além de indicar uma atitude estético-cultural de "devoração" e assimilação crítica dos valores transplantados pela colonização, também enfatiza outros valores reprimidos pelo colonizador.

também para o herói cerrado por brujeria a vida muda e é tempo todo o tempo de amantes en acción". Mas, "súbito vimos ao mundo e estamos na América Latina de la gran parentela". E com clara intenção, "para o meu povo, meu poema brasileiro e a historia de una pasión argentina pois, não vejo na vida, amigo, nenhum sentido, senão lutarmos juntos por um mundo melhor. No entanto, a vida onde está? a vida se esvai no estuário do prata e na introducción a la esperanza". Então, "serei cantor?". Logo, contrariando a "invitación al infierno", o acodamento das alternativas: "serás policial, jagunço, alcagüeta ou homicida. Talvez, quem sabe oftalmologista?". Ainda, nesse mesmo intento, "a convocatoria a la barbárie" conclui: "serás médico aborteiro, que dá mais dinheiro". Como conseqüência, o "elogio de la locura são os programas de homicídio en el hogar". De modo que, diante da situação, "sobre a mesa do domingo (o mar atrás) duas maçãs e oito bananas num prato de louça", percebe-se que "la copera y su papá riem da cintura para cima". Em um contraponto, à visualização de "la ultima cena da prostituta e do soldado, no salão de bilhar", tal qual as tantas outras "situações do corneteiro e da empregada", em uma espécie de "escena de familia: dos que não têm nem para o almoço de hoje". Mas, vale lembrar que, "cuando calienta el sol aqui en la patria o poema señores, não fede não cheira"<sup>60</sup>.

Nesta composição interpolada com os fragmentos, constata-se a presença da articulação de imagens de aspectos das estruturas nacionais, provenientes de vestígios de sonoridades populares, recriadas em uma nova dimensão de espaço-tempo para uma leitura outra. Na base desta recriação encontra-se, por um lado, a formulação das identidades e caracteres de uma sociedade que se afirmam, de modo geral, quando penetram na ideologia dominante e no seu sistema de valores, e, por outro lado, é exatamente este o propósito dos artistas: revelarem os estereótipos maniqueístas, tão caros à sociedade, para desnudar a essência alienada e inquietante do ser humano. Mas, também insere-se o desejo de Noé e Gullar de serem reconhecidos dentro dos sistema de artes brasileiro/argentino. Nessa direção, as obras de Noé e Gullar demonstram esta passagem de inversão de valores, no registro do popular, na necessidade de destruir e negar o culto a certos valores, daí dilacerarem os preceitos tradicionais através da subversão, no intento de desmantelar o sistema construído pelas elites culturais.

Sob este ponto de vista, as poéticas de Gullar e de Noé acentuam um produto social que mostra a frustração e a inconformidade diante da condição humana. Para tanto, na

---

<sup>60</sup> Interpolação, da autora desta tese, de excertos de títulos de obras de Noé e fragmentos poéticos de Gullar.

constante intenção de traduzir afirmativamente a essência da vida, as obras pictóricas de Noé, o **Ensayo sobre la alegre y triste realidad de un pintor mediocre**, 1964 (técnica mista s/madeira)<sup>61</sup>, **La naturaleza de la experiencia**, 1978 (técnica mista) e **La naturaleza de la meditación**, 1978 (técnica mista, 65x95cm), ressaltam **La obstinada memoria**, 1985 (técnica mista s/tela, 108x132cm), apresentando uma intuição profunda do movimento da sociedade argentina, em cujo embate do pincel com a tela vislumbra-se **El carro triunfal**, 1971 (técnica mista s/cartão, 60,5x90cm), no qual a subversão dos valores institucionalizados traz a marca da crítica vinculada à expectativa da promessa promovida pelo impulso de **La esperanza de un pintor**, 1964 (técnica mista s/tela), culminando em **La Fiesta**, 1979 (técnica mista s/tela, 130x89cm).

Neste mesmo desígnio deliberado, Gullar apresenta suas imagens-memória da sociedade brasileira, em que o embate do grafite com o papel efetiva uma reflexão crítica contra os limites manipulados. Sob o efeito desta contida revolta, ele aponta para o desejo de verter a essência da vida afirmativamente, dizendo "sim à vida" – e, nesse encaixe compõe **Digo sim**:

Poderia dizer/ que a vida é bela, e muito, [...] e que meu coração/ é um sol de esperanças entre pulmões/ e nuvens./ Poderia dizer que o meu povo/ é uma festa só na voz/ de Clara Nunes/ no rodar/ das cabrochas no carnaval/ da Avenida./ Mas não./ O poeta mente/ A vida nós a amassamos em sangue/ e samba [...] nós a fazemos nossa/ alegre e triste, cantando [...] e dizendo sim/ – em meio à violência e à solidão dizendo/ sim – pelo espanto da beleza ...<sup>62</sup>.

Neste foco, as poéticas de Gullar e de Noé, ao mesmo tempo que funcionam como uma brecha cultural na sociedade, ao acessarem o canal da ideologia dominante para o sistema dos valores culturais, já acenam a uma réplica esmagadora para as cristalizações sociais que a sociedade conserva como ideais "eternos".

Por isso, a inscrição desta abordagem entre os pólos dionisíaco e apolíneo, calcada sobre a crítica ontológica da representação em geral da filosofia da arte, n'**O nascimento da tragédia** (NIETZSCHE, 1983), não só explícita, em termos nietzschianos, estas duas potências, apolínea e dionisíaca, mas também tende a superar a crença na oposição de

<sup>61</sup> As especificações das obras pictóricas são incompletas, isto é, sem dimensões, outras sem indicação da técnica empregada, mas copiadas de acordo com as referências definidas na obra: CASANEGRA, Mercedes. **Noé: El color y las obras plásticas**. Buenos Aires: Alba, 1988.

<sup>62</sup> É curioso que esse poema não se encontra em **Toda a poesia**, de Gullar, porém está presente em: BRAIT, Beth. Op. cit., p.73, situado antes dos *dois poemas chilenos*, do período em que viveu em Buenos Aires, 1975.



valores<sup>63</sup>, unindo essas distintas pulsões. Logo, se Apolo e Dioniso irrompem da natureza como tensões antagônicas em luta, por conseguinte, essas duas forças da natureza evidenciam que o nascimento da arte é constituído dessa oposição e dessa dualidade. De modo que, por um lado, compreende o tempo de repreender os caracteres sombrios do impulso dionisíaco e, de outro, o processo de sucumbir com a fronteira apolínea que se revela pura aparência e ficção. Nessa dimensão, esses dois elementos têm forças iguais, correm juntos em harmonia e equilíbrio, na tragédia ática.

Evidentemente, percebe-se que há um desacordo entre vida e sabedoria, uma tensão duplamente articulada. Segundo Nietzsche, a essência do mundo guarda uma memória de dor, constituindo o padecimento primordial de onde emana a vida humana. Para se entender essa interpretação de Nietzsche, retoma-se a visão grega da condição humana e evoca-se Aristóteles, na alusão de que ao homem é vedada a contemplação, a participação, junto à natureza; melhor seria o homem não ter ingressado no devir.

Mas se, em **O nascimento da tragédia**, a arte efetiva uma ponte entre a dor do mundo e a vida em uma representação, transfigurando a dor da vida em uma aparência, então, estética e objetivamente, com o saber apolíneo a vida se amplia a si mesma na arte mediante a ilusão, a imagem, a alienação e a representação. Entende-se que a arte, em conseqüência, transpõe o absurdo da existência em representação, possibilitando viver. Contudo, se o caráter ilusório da arte liberta da dor o ser humano, sobrepondo infinitas máscaras enquanto cenário de representação, a vida não flui integralmente, ela funciona como uma máscara contra o sofrimento. Neste ângulo, a pulsão dionisíaca não ignora a dor do mundo, e fatalmente se impõe como força artística. Debruçado sobre si mesmo, Dioniso anula, assim, sua subjetividade até o total esquecimento de si e, revitalizando-se no seu gozo interior, assume esse sofrimento abissal. Desse modo, observa-se, na atitude dionisíaca, um inebriante mundo de paixão, de uma vertente alegre e benéfica de embriaguez, de um mundo despersonalizado, de uma dimensão invisível e interior do ser, onde a vida acontece com plenitude.

Como o elemento apolíneo consiste na "visão do ser pressuposta pelo horizonte do mundo", pois esta é a sua forma de existência, já que a sua manifestação dá-se na representação da consciência, então, se não houver a existência da visibilidade de horizonte

---

<sup>63</sup> Vale lembrar que para Nietzsche, nenhum valor é na verdade dado, nenhuma ordem é pré-fixada, pois a vida é essencialmente força instintiva, no sentido de criar a ordem, os valores e demais condições de

do mundo, a aparência procura o equilíbrio, a harmonia, na subjetividade para se perder no espaço, atravessando paredes em um sonho de descontrolado deslize. A pulsão dionisíaca manifesta-se desenfreada na busca da essência, no exato momento em que a cultura apolínea sente-se ameaçada, justamente por aquilo de que ela tentava-se proteger. Sem dúvida, entre os elementos dionisíaco e apolíneo há uma dissonância, contudo são dissolvidas as fronteiras entre a vida efetivamente vivida e o horizonte do mundo das aparências, daí que a representação artística é ao mesmo tempo subjetiva e objetiva.

Explicita-se, assim, neste estudo, o modo como a representação artística mobiliza essa oposição de forças, o modo como o homem pode existir conciliando a dor e a incoerência da vida. Ainda que a representação artística compreenda a subjetividade enquanto representa a essência da vida, e é objetiva quando representa a aparência na cena do mundo, no congraçamento entre as tensões percebe-se que o dionisíaco atenua as diferenças entre os homens e se reconcilia com a natureza. Uma vez que, para Nietzsche, as artes surgem da própria vida, e o "conhecimento que por intermédio delas se alcança é irreduzível ao pensamento lógico e conceptual", com efeito, a representação artística seria mais uma resposta do homem ao "caráter problemático da existência". Logo, o *fenômeno estético* encerraria um significado para a existência humana, pois justificaria "a realidade que, em si mesma, é irracional e destituída de valor" (NUNES, 1991, p.67).

Sob esse mesmo prisma, Gullar destaca que a natureza, no seu modo de entender, não tem sentido. "Somos nós que lhe atribuímos um sentido através das linguagens. Quando se sai do âmbito da linguagem, a criação cessa. Mas a expressão em si mesma ainda não é arte, apenas faz parte do processo artístico" (GULLAR, 1998, p.381). "Logo, a poesia não é um improviso, mas algo de muito mais complexo. Pois todo o poema que se escreve é, no fundo, uma ampliação da própria maneira de se expressar" (GULLAR, 1998, p.383) com relação à vida. À sombra de Nietzsche, a arte, para Gullar, interpreta-se como "redenção do que age – daquele que não somente vê o caráter terrível e problemático da existência, mas o vive, e quer vivê-lo, do guerreiro trágico, do herói" (NIETZSCHE, 1983, p.28).

Ainda no reflexo de Nietzsche de que a arte pressupõe uma unidade restaurada, Gullar explica: "A poesia é uma mentira que nos comove. Afinal, a realidade do mundo é insuportável. Por isso se faz poesia, se faz arte, se faz música". Não como uma forma de

solipsismo, porque, ao mesmo tempo, "ela procura tornar a vida possível. Ela (a poesia) não quer sair da vida. O homem não faz poesia para sair da vida, ele faz poesia para ter coragem de viver" (GULLAR, 1995, p.6). Gullar, expressando essa coragem de viver, sintetiza o elemento dionisíaco, fundamental para a não-cristalização das formas, no desejo sempiterno de restabelecer a vontade criadora em que valoriza o tempo para sobreviver ao desespero, de resistir à dissolução de toda a forma e de toda a existência. Então, na redenção do sofrimento do homem Gullar, recria um tempo com as **Coisas da terra**, já que

... todas as coisas que falo estão na cidade/ entre o céu e a terra./ São todas elas coisas perecíveis/ e eternas como o teu riso/ a palavra solidária/ minha mão aberta [...] Todas as coisas de que falo são de carne/ como o verão e o salário./ Mortalmente inseridas no tempo,/ estão dispersas como o ar/ no mercado, nas oficinas,/ nas ruas, nos hotéis de viagem./ São coisas, todas elas,/ cotidianas, como bocas/ e mãos, sonhos [...] acidentes do trabalho e do amor. Coisas,/ de que fala os jornais/ às vezes tão rudes/ às vezes tão escuras/ que mesmo a poesia as ilumina com dificuldade./ mas é nelas que te vejo pulsando./ mundo novo, ainda em estado de soluços e esperança (GULLAR, 1999, p.167-168).

Já para Noé, a pintura abarca a sua própria vida, pois, "vivo de la pintura directa ou indirectamente, ya que se ha transformado en mi propia vida. Pero ¿qué es entonces ser pintor? Aventuraría a decir que es ir definiendo su relación con el mundo através da pintura" (CASANEGRA, 1988, p.15). Se a arte se "disuelve en la vida social, pero lo disuelto continua existiendo. ¿Es que puede existir el arte más allá de los lenguajes artísticos?". Assim, a arte "no es más que una palabra abstracta que sintetiza infinitas formas de conocimiento del mundo a través de la relación del hombre con el, por medio de lenguajes artísticos". Noé explica: "mi tema es el caos". Então, assumir o caos significa assumir o entorno, não simplesmente dissolvendo o caos na pintura, mas acrescentando-o à pintura, pois o artista não pode se sentir indiferente em um mundo de crises. Por isso, a produção artística de Noé questiona esse mundo absurdo que se apresenta diante do ser humano. Sua pintura é um gesto corporal: de um corpo-a-corpo com o real, na intenção premente de fundar *nuestra cultura*<sup>64</sup>, de fundar uma cultura argentina. Na verdade, a obra de Noé combate contra o espírito de poder, de hierarquia, na direção de um ideal de liberdade de pensamento e de consciência, da emancipação do homem, dentro de um princípio de democracia, e por isso sua pintura tem que "hablar del mundo".

Ao preconizar uma ascese histórica se esclarece o modo de Noé relacionar-se com o mundo, com o entorno, constando, pois, de uma busca, de uma gestação permanente, de

<sup>64</sup> Essa constatação remonta à criação do mito de Borges, na literatura, no seu **Fervor de Buenos Aires**.

uma angústia de estruturar o caos como uma ordem de reestruturação, assinalando que esta tem uma importância maior que a obra em si.

As vanguardas históricas do início do século XX tinham um caráter ético de transformação da sociedade, questionavam as categorias tradicionais da arte, pintura, escultura, literatura, para formularem novas proposições artísticas, reivindicando suas próprias normas e critérios de avaliação, denunciando a institucionalização e mercantilização do objeto artístico. Porém, do ponto de vista de um ideal de humanidade, tornou-se um projeto malogrado: a vanguarda gerou uma nova concepção de obra de arte, vinculando a arte a uma organização produtiva, de uma sociedade industrial, e o artista, nesta perspectiva, assume a posição de um corpo orgânico produtivo<sup>65</sup>. Então, aos artistas do anos 60, na verdade neo-vanguardistas<sup>66</sup>, restava a tentativa de reformatar a arte e o papel do artista em uma sociedade tardo-industrial que sofre a progressiva especialização no âmbito da cultura. A solução era fazer arte suprimindo a arte.

O que se evidencia das vanguardas históricas e dos anos 60 é a marca da subversão contra a estética, quanto ao estatuto da obra de arte<sup>67</sup>, de modo que a radicalização empreendida pelas instituições competentes da cultura caminha em direção contrária às inovações experimentais, contribuindo para um permanente embate; na observação de Noé: "la cosmovisión de nuestra época está hecha de los deshechos de orden". O artista "reúne frente a él una cosmovisión del desorden". Por conseguinte, o caos constitui uma estrutura complexa de unidades diferentes e independentes; por isso, Noé assume o caos, já que o caos é sempre gestativo, é uma ordem implícita, pois essa desordem nada mais é que uma ordem que está em processo de articulação. Por outro lado, se a arte compreende uma busca, uma forma de conhecimento, e como forma de conhecimento recria a realidade, e como tal se dirige a uma verdade, pode-se inferir que Noé, no recorte de Nietzsche, percebe a arte como única força superior contraposta a toda vontade de negação da vida, daí o caos organizar "el orden que deviene", constituir "el orden vital" (NOÉ, 1991, p.2).

---

<sup>65</sup> Poderia aqui mencionar-se os **Ready-mades** de Duchamp – objetos fabricados em série, mas desviados das funções primitivas – que ele impõe ao gosto do público culto, na busca de reconhecimento como objeto artístico, como categoria artística aceita pelas instituições competentes. A **Fonte**, desviado de sua função, com outro sentido, atingindo o estatuto de objeto artístico, enviado para a exposição da Society of Independence, Nova York, 1915, é exemplo disso.

<sup>66</sup> Como exemplo de arte dos anos 1960, com "idéias revolucionárias" aponta-se Joseph Beyus (durante algum tempo filiado ao partido verde alemão) os anglo-saxônicos engajados Donald Judd, Dan Graham, recuperando a arte através da indústria cultural com suas polêmicas intervenções políticas.

<sup>67</sup> Persistindo até hoje, com a diferença que hoje o mercado e o sistema de artes nutrem um interesse comum em continuar essa confusão entre valor de mercado e valor da obra de arte, no *marketing* do artista.

A título de ilustração sobre o acima exposto, os **Espejos plano-concávicos**, de Noé, e o **Poema enterrado**, de Gullar (já introduzidos nos subcapítulos 2.1 e 2.2), no objetivo de demonstrar a articulação de um diálogo às avessas com o poder de legitimação das artes, explicitam, a um só tempo, a seleção, a apropriação e a subversão de materiais do cotidiano, efetivadas pelos artistas. Nessa direção, as proposições artísticas compreendem um convite singularmente sombrio e impactante ao fruidor/leitor, pois, ao deter-se diante das obras: **Poema enterrado** e **Espejos plano-concávicos**, ele se depara com um jogo de imagens em oposição entre o verdadeiro e o sonho, no qual uma operação de revelação e de ocultamento ocorre simultaneamente<sup>68</sup>. Nesse sentido, os autores conferem ao leitor/espectador uma leitura da obra artística que trata de instigar a comoção artística aliada ao que Derrida denomina de "indecidível"<sup>69</sup>, ou uma deliberada e contínua ironia à própria arte.

Sob o foco de comungar arte e vida, as proposições artísticas contemplam um aspecto contrário ao fetichismo às artes, pois o caráter efêmero das obras "sacrifica sua vida ao instante do aparecimento de sua verdade e desaparece sem deixar vestígio" (ADORNO, s.d., p.228). De modo que, tal abordagem circunscreve a um só tempo o efeito de choque junto ao espectador/leitor e obstaculiza a inserção do objeto de arte ao circuito das artes como produto de consumo cultural. Então, por um lado, implodem com as instituições artísticas, revigorando a arte e, por outro, promovem a contracultura.

Remontando ao percurso inicial da análise, ao estabelecerem uma relação intrínseca entre proposições, produção artística e as diferentes instâncias de legitimação cultural, o Neoconcretismo e a Nueva Figuración operam uma ruptura na tradição artística, as artes tornam-se objetos de uma decodificação crítica de um determinado sistema de valores, de um projeto construtivo e reflexivo com relação à idéia de modernização, no Brasil e na Argentina, objetivando um espaço para o ingresso da arte latino-americana no cenário universal.

Desse modo, as obras de Gullar e Noé alcançaram a "participação das massas populares na litania cultural", no sentido de uma "sadia e harmônica fusão social entre a

---

<sup>68</sup> Mais adiante serão retomadas essas proposições artísticas.

<sup>69</sup> Derrida denomina de "indecidível" as unidades de simulacro, falsas propriedades verbais, nominais, ou semânticas que não se deixam compreender na oposição filosófica (binária) e que, no entanto, habitam-na resistem-lhe e a desorganizam, mas sem jamais constituir um terceiro termo, sem jamais dar lugar a uma solução na forma da dialética especulativa" (SANTIAGO, Silvano. **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p.50).

arte erudita e o povo". Nesse intento de aproximação, consideraram necessário diminuir a exigência de distanciamento social das criações exacerbadamente "hedonísticas", uma vez que estas dificultam estabelecer a função do exercício artístico (ANDRADE, 1948, p.364). Para obter este resultado, perseveraram na busca do original com significação nacional, na concepção da realização incorporam junto às formas populares eventos da vida cotidiana, para um retorno ao primordial mais ético da arte. Observa-se, claramente, nas obras artísticas de Gullar e Noé, que a transposição para os assuntos humanos apresenta sempre uma aspiração de vida melhor, remetendo a Dioniso, dizendo sim à vida.

Neste ponto, a arte, expressa "uma forma de contato, uma crítica e um desejo de vida melhor". Por isso, "a arte é sempre a crítica da vida, funciona como uma forma de correção, um elemento coletivo de interesse prático, no sentido também em que a crítica é consertar: o 'ridendo castigat mores' da lição revelha" (ANDRADE, 1948, p.365-366). À medida que a arte, a linguagem artística, é um produto social, a radicalidade expressa nas obras de Noé e Gullar afeta a raiz da consciência prática da ordem instaurada. Ao mesmo tempo que os autores são sujeito e objeto do processo, também são observadores e protagonistas da realidade observada, são autocríticos, uma vez que efetivam suas teorias reflexivas na própria prática do ofício da composição artística da obra.

Nesse seguimento, partindo da análise do **Poema Obsceno**, em uma posição esquiua de autoridade, Gullar prescreve: "... Não se detenham façam a festa/ cantem dancem/ que eu faço o poema duro/ o poema- murro [...] advertindo logo que o poema não se prestará a análises estruturalistas/ Não entrará nas antologias oficiais [...] que não tocará no rádio/que o povo não cantará" (GULLAR, 1999, p.312). Contudo, se, por um lado, ele evoca a festa e, simultaneamente, um abafado clima de esgotamento do confronto do "eu poético" com o social, de outro, também transparece a preocupação com o ser humano quanto à aspiração a um mundo melhor. Todavia, o poema terá de ser surdo, porque se for ruidoso vai passar para o "outro lado", dando um rebate falso. No caso presente, estaria compactuando com o sistema tradicional, possibilitando a idéia de uma pseudo-liberdade por meio de uma atitude permissiva, provocando inversões nas mentes desavisadas. Assim, as práticas são dirigidas para uma liberdade aparente que ajuda a disfarçar a opressão real.

Evidentemente, visto de outro ângulo, quando Gullar expressa que o seu poema é surdo ele fala pelo avesso. Quando adverte que seu poema não se prestará a análises estruturalistas, que não fará parte de antologias oficiais, ele mostra que a forma e o

conteúdo de sua poesia moldam-se no limite. Ao mesmo tempo que mostra os limites opressivos, dá elasticidade aos limites. Mas, na verdade, esse é o desejo de Gullar: ser reconhecido pelos órgãos oficiais, ser legitimado pelo sistema artístico brasileiro, e inclusive ser imortalizado pela Academia de Letras. "... eu soco esse pilão/ este surdo/ poema [...] Obsceno [...] terá o destino dos que habitam o lado escuro do país/ - e espreitam. Este surdo poema" (GULLAR, 1999, p.312).

Detendo-se e agregando às imagens de Gullar a noção de dissonância musical, do "querer olhar e ao mesmo tempo aspirar a ir além do olhar", e simultaneamente "querer ouvir e aspirar a ir além do ouvir", compreende a aspiração "pelo infinito, o bater de asas da nostalgia por ocasião do supremo prazer diante da efetividade claramente percebida". Também na dor "de espreitar e habitar o lado escuro do país", o elemento dionisíaco declaradamente "nos revela sempre de novo o construir e demolir lúdicos do mundo individual como a efusão de um prazer primordial" (NIETZSCHE, 1983, p.21). "... todos/ façam/ a nossa festa/ enquanto eu soco este pilão/ esse surdo/ poema ..." (GULLAR, 1999, p.312).

Sem dúvida, pode-se considerar essa afirmação como uma resposta à enunciação do **Poema obscuro**, uma nítida evidência à reindividuação, aludida por Nietzsche, no processo da pulsão dionisíaca da desindividuação. Ainda aqui, Gullar tenta mostrar-se apolíneo, mas de nada adianta, pois "o artista dionisíaco, o poeta lírico, antes de tudo, identificou-se inteiramente ao uno originário e produz a réplica desse uno originário em forma de música [...] e em seguida, essa música se torna visível como uma imagem onírica simbólica, sob a influência apolínea" (NIETZSCHE, 1983, p.57-58).

Noé se evidencia apolíneo até o momento que descobre a Europa. Depreende-se, igualmente, que, até então, tratava-se de uma solução de individuação, subjetiva. A partir do contato com Bruges, na Bélgica, e com as correntes americanas, ele assume a pulsão dionisíaca e, através do processo de desindividuação, acessa a reindividuação. É reconhecível, portanto, que a sua cultura apolínea se sentiu ameaçada com a inscrição desses outros valores do Outro, circunscritos pela dimensão dionisíaca. Noé sai assim das amarras, unindo as pulsões apolíneas e dionisíacas. Infere-se daí que Noé aproxima-se da compreensão de que Apolo não poderá viver sem Dioniso, ou que sem Dioniso Apolo será submetido pela lógica formal. Nesse desdobramento, sua visão de mundo emergiria insuportável, nitidamente inapto de gozar o direito de dizer sim à vida.

Por isso, na tentativa de relacionar a experiência estética ao instinto e às forças vitais, Noé rechaça o mundo unidimensional de uma sociedade injusta e repressiva, no qual habita o elemento apolíneo. Ao contrário, a ânsia dele reside no gesto de "revitalizar o mundo" para uma sociedade justa e não-repressiva. Assim, ao apontar para a revitalização do mundo ressalta-se a profunda correlação com o princípio dionisíaco, a alusão à multiplicidade, mas também à reconciliação entre Apolo e Dioniso, caracterizando um outro tecido textual de uma reflexão de arte mesclada, com o desejo de uma vida melhor.

Ainda que a arte de Noé e Gullar fundamente-se no princípio da provocação e de uma sutil ironia frente às pluralidades da relatividade dos valores modernos, ainda assim ambos objetivavam o reconhecimento, a conquista de seus lugares nos espaços ritualmente consagrados no mundo das artes. Depreende-se daí que os poemas-espaciais, as obras-instalações, suas polêmicas, sua vida e obra, converteram-se num baluarte publicitário. Sob esse aspecto, por um lado, essa também foi a busca deles – a publicidade –, podendo-se, de um ponto de vista geral, inferir que todo e qualquer produto da indústria cultural é a sua própria propaganda. Por outro, é interessante constatar que Noé e Gullar não estão preocupados em vender arte, mas em intervir socialmente através de sua obras artísticas<sup>70</sup>. Verifica-se, pois, que os objetivos artísticos encontram-se internamente ligados aos contextos culturais, havendo uma recíproca nutrição entre arte e cultura. Dessa maneira, a sobrevivência de sua produção experimental não se submete aos critérios de criação e, portanto, não está destinada ao consumo imediato. Mas, evidentemente, eles dependem do sistema de artes, de um certo circuito de arte que inclui a crítica, a galeria, as publicações, os museus, as bienais, a mídia para a divulgação e, conseqüentemente, a legitimação de suas produções artísticas. Na verdade, eles sabem que a via sacra do artista, ao *marchand*, ao curador, ao editor, ao crítico, ao historiador de arte e ao perito, não dispensa ninguém. Por conseguinte, o artista depende do estatuto da arte, das atribuições efetivadas pelos instrumentos de cultura, enobrecendo os objetos sobre os quais seus olhos se inclinam, ou se dirigem, cientes, portanto, de que somente os instrumentos específicos da cultura têm competência e autoridade para reconhecer a obra de arte, ao designar o objeto com significado de arte, ao elaborar um discurso crítico sobre o objeto artístico, para assegurar o ingresso do objeto artístico aos locais institucionalizados de exposição de arte.

---

<sup>70</sup> Grande parte da obra artística de Noé, produzida nos Estados Unidos, inexistente nos dias de hoje, algumas foram destruídas, uma vez que se tornava impossível transportá-las, ou mesmo guardá-las. Já a publicação da produção Neoconcreta de Gullar tornara-se praticamente inviável. Com efeito, subsiste alguma documentação remanescente; certos registros fotográficos.



Com base no conjunto da produção artística, o entrecruzamento das obras plásticas de Noé e os poemas de Gullar convergem para arte e vida, pois somente a arte, na reiteração de Nietzsche, "como feiticeira salvadora, é capaz de converter aquele pensamento do absurdo da existência em representações com as quais se pode viver o sublime como domesticação artística" (NIETZSCHE, 1983, p.9). Nesse propósito, já certos títulos das obras artísticas de ambos pontuam esse aspecto de modo nítido.

Na enunciação de Nietzsche, de que a arte é a *feiticeira salvadora* para a condição humana, destaca-se a reflexão de Noé, em **El aprendiz de brujo**, 1965. Neste texto ele manifesta que a arte "siempre juega entre el testimonio y la magia, entre una constatación y una revelación". Daí a magia revelar uma imagem, "no de lo circundante, sino de su relación con lo circundante". A nova imagem surge de uma atmosfera de relação com o entorno, mas que também é o entorno. Por isso, essa vontade de aproximar-se da beleza ou da vida constitui a vida do artista, a vida da arte, pois, ao querer aproximar-se da vida, "a vida siempre queda costado. Y, por eso, el arte cambia", sempre ensaiando aproximações distintas. Sob este foco, um pintor se converte em pintor quando consente a magia, o acesso ao mistério. O artista acede à magia quando começa a revelar imagens, ratificando que revelar imagens não é fazer imagens, mas revelar imagens, já que a missão do artista é revelar o desconhecido. Daí, o "verdadeiro bruxo ser sempre um aprendiz, por isso a bruxaria não é outra "coisa" que uma relação intuitiva com aquilo que não se domina, a bruxaria "desata coisas", tal qual "a arte" (NOÉ, 1988, p.28-33).

Gullar, nesse mesmo passo, mostra n'**As revelações espúrias** esse sentimento de redenção que a poesia propicia com relação ao pensamento do absurdo da existência humana.

... O teu nome está escrito na parte mais úmida de meus testículos suados; inventor, pretensioso jogral dum tempo de riqueza e providências ocultas, [...] sempre ontens hojeficados pela hipocrisia das máculas vinculadas aos artelhos de alguns plantígrados sem denodo. [...] que as linhas se curvam e nos desfazem, que as linhas reencontrem a afetividade de nosso contra-senso, é certo (GULLAR, 1999, p.31-33).

Assim, nessa paisagem de um emaranhado insólito, o poeta transforma essa náusea, condensando suas representações com vistas ao sublime, em um estímulo à vida. Nietzsche sustenta que, se a vida é algo real, tudo que é vivo vive na aparência, na ilusão, na mentira, no engano, de modo que a arte "dá conta" de produzir essas aparências e ilusões; então, é

ela que possibilita, dá condições de vida, já que a ilusão é indispensável para se viver, dado o caráter problemático da existência humana. Logo, desta verdade trágica somente a arte pode nos salvar, somente a experiência estética pode restituir-nos a possibilidade de permanecer alegres, afirmando a vida.

Sob o enfoque de comungar arte e vida, estabelecendo um contraponto entre o **Poema enterrado**<sup>71</sup>, de Gullar, e os **Espejos plano-côncavos**<sup>72</sup>, de Noé, observa-se uma transposição, uma inversão com intenções oblíquas de formulações, em que o pensamento-imagem denuncia algo a ver com o jogo de ilusão, com o lúdico, com a ironia, com o mistério. Assim, tanto a palavra: *rejuvenesça!* descoberta no **Poema enterrado**, quanto a imagem refletida pelos **Espejos plano-côncavos**, mostram um efeito de choque, impedindo a fixação de uma imagem de significado, constituem um jogo de imagens que guardam uma ambigüidade entre o verdadeiro e o irreal e cercam um mistério que encerra um ritual de busca por algo que está oculto, que a razão não alcança. Pois, no processo de desvelar e ocultar, pode-se inferir que no **Poema enterrado**, a palavra está pulsando sob o cubo, debaixo de uma “coisa”, bem como, nos **Espejos plano-côncavos**, a imagem está pulsando sobre o espelho, em cima de uma “coisa”. Nessa direção, as proposições artísticas compreendem um convite singularmente lúdico, sombrio e impactante ao fruidor/leitor: detendo-se diante das obras ele se depara com desestabilizantes expectativas, de uma realidade de natureza intransponível, implicando, com efeito, uma inter-relação em nível de sensibilidade receptora, de recodificação, de ressignificação, frente a mensagem criadora do artista.

---

<sup>71</sup> O único poema com endereço da literatura brasileira, concebido no quintal de uma casa, na Gávea/RJ. Constituía-se de uma sala abaixo do chão, no subsolo. Em que "você descia por uma escada, abria uma porta e entrava no poema. Era um cubo de 2 metros por 2 metros: no quintal dos Oiticica. (Eles iam construir uma caixa d'água, mas aí ele (Hélio Oiticica) insistiu que tínhamos que construir o poema, e o pai dele, também pirado, construiu). Era quase um túmulo. No centro dessa sala tinha um cubo vermelho de meio metro de lado. Então levantava-se o cubo. Embaixo tinha um outro cubo verde com trinta centímetros de lado. Levanta-se este cubo. Aí sobrava um cubo branco, este, sólido, compacto, de 15 centímetros de lado e pousado no chão. Ao levantar este cubo, sob a face pousada no chão, lia-se a palavra *rejuvenesça!*" (GULLAR, Ferreira. **Ferreira Gullar conta tudo**. Entrevista a Weydson Barros Leal. Rio de Janeiro, nov. 1995. Internet: <http://www.e-net.com.br/seges/gular.html>, 17 fev. 1997, p.12).

<sup>72</sup> Proposição artística já mencionada anteriormente. Em que a reprodução da imagem refletida por meio de espelhos plano-côncavos conduz à distorção e à fragmentação da imagem do espectador. "La cabeza unida por el cuello a la misma cabeza invertida mientras el cuerpo ha desaparecido. Las piernas como columnas sueltas sin el cuerpo y con pies en ambas extremidades. Las manos sueltas. Los dedos sueltos. Las formas rígidas se fragmentan o se convierten en elipses. Las combinaciones son infinitas, dependen del movimiento del observador y cómo éste se ubica en relación con el o los espejos plano-côncavos y cómo estos son colocados" (CASANEGRA, Mercedes. Op. cit., p.82).

Ainda nessa perspectiva, estas formulações dos autores apresentam um dispositivo dessacralizador para o sistema artístico, já que a construção plástica/poética igualmente expõe imagens-pensamento conflituadas, enredadas em uma indistinta tela de representação, contemplando uma articulação de um diálogo às avessas com o poder de legitimação das artes. Daí se pode depreender que estas proposições artísticas perguntam pelo respectivo lugar da arte na sociedade, indagando pela própria imagem da arte, inclusive questionando a função do poeta e do pintor. Por essa razão, o **Poema enterrado** e os **Espejos plano-côncavos** cumprem uma função de invólucros questionadores, transformando a relação do espectador/leitor com a obra de arte em uma experiência ativa, como experimentação de expressão de totalidade, conjugando arte e vida.

Retomando a culminância de efeito de choque do **Poema enterrado** e dos **Espejos plano-côncavos**, no processo de desvelar e ocultar, também se percebe, de certo modo, um resíduo que a razão não alcança. É precisamente o instante do perfeito equilíbrio entre os dois princípios opostos, o dionisíaco e o apolíneo, culminando em um *choque de surpresas*. A perspectiva crítica é reiterada na representação da vivência, ou melhor, da convivência, no tempo e espaço em que verte a dimensão cognitiva. Dessa conquista da dualidade, da investigação interior, em que o poeta, o artista, o fruidor/espectador perdem-se e procuram-se, encena-se uma harmonia de contrários. Esse desdobramento põe em cena a condição humana em uma dança no fio da navalha. Por isso, a comitiva dionisíaca encena os mais variados compassos de contato físico com a natureza, desta natureza de aspecto selvagem, que efetiva e naturalmente se integra como participante de uma sociedade.

Para Nietzsche, na abordagem da música, "o impacto do elemento rítmico e musical é duplo". Se, por um lado remonta ao primordial, "próprio da pura pulsação natural, por outro, encobre este fundo irracional", através da estruturação rítmica e melodiosa. Assim, a manipulação de imagens e palavras constitui um pensamento espelhado para a unificação das partes separadas do corpo/espírito, do corpo/linguagem (o corpo do espectador refletido nos espelhos, ou no impacto ao deparar-se com a palavra *rejuvenesça*). Nesse sentido, o material da arte consta da "reflexão produtiva sobre a paisagem da história ainda viva, pulsante, da obra moderna". Mas, acima de tudo, percebe-se que essas proposições artísticas trazem o desejo de estabelecer o lugar da arte na sociedade, pois, ao colocarem em questão as categorias tradicionais da pintura e da poesia com a intenção de experimentarem proposições alternativas nas artes, no sentido de uma inovação das

linguagens artísticas, na verdade "constróem ilusões de verdade". Porém, quando essa ampliação de conceito é assimilada pelo sistema das artes, o objeto artístico "culmina nas ilusões da verdade" (BRITO, 1980, p.9). E assim, fortalecido, Dioniso ressurgue com ímpeto e reconciliado com a estrutura apolínea.

Segundo Nietzsche, esse desejo de "fugir de tudo que é aparência, mudança, dever, morte, esforço,[...] Este ódio de tudo que é humano, de tudo que é animal, que é 'matéria', este horror dos sentidos... este temor da felicidade e da beleza... tudo isso significa [...] vontade de aniquilamento, hostilidade à vida, recusa em se admitir as condições fundamentais da própria vida". Daí inferir-se a reiterada noção da ordem da cultura instaurada, do poder de legitimação da arte. Por isso, a primeira configuração do "novo", do Outro, se manifesta no horror ao "novo" que o sistema de artes abomina. Então, a partir do triunfo do negativo, da reação contra a ação da dominação, instala-se a recriação artística.

No entanto, na tentativa de recuperar a vida, de transmutar os valores, a ordem é "dizer sim à vida, até mesmo em seus problemas mais estranhos e mais duros, a vontade de vida alegra-se no sacrifício de seus tipos mais superiores, à sua própria inexauribilidade", caso contrário, "a vontade de potência torna-se vontade de nada"<sup>73</sup> (NIETZSCHE, 1983, p.12-25). Nesse ponto, sob a máscara dos **Espejos plano-côncavos** e do **Poema enterrado**, Gullar e Noé surgem como o avesso do herói combatente em um "emaranhado na rede da vontade individual". Mas, assim que o "deus surge, fala e age", eles se assemelham a indivíduos que erram. Desse modo, eles "se esforçam e sofrem" com uma precisão e nitidez épicas, em uma figuração de Apolo, esse decifrador de sonhos, evidenciando ao coro, na tragédia grega, seu estado dionisíaco por meio dessa aparição alegórica (NIETZSCHE, 1983, p.10).

Entretanto, nas proposições de Noé e de Gullar, existe a necessidade e a possibilidade de combinar estes contrários, rompendo com a permanência imutável dos valores tradicionais, tendo um olhar diferente que conjugue, que comungue dessa vontade de não ser sempre a mesma, de se negar a olhar o Outro como diferente. Assim, ao afirmarem suas identidades, os autores jogam com a Alteridade, no horror, no monstruoso.

---

<sup>73</sup> Segundo Nunes, este ponto seria também o da exaustão da Metafísica, quando Nietzsche identifica o ser ao valor e o valor à vontade de potência, "alçando o sujeito da Modernidade à estatura de Super-homem como força criadora propulsiva" (NUNES, Benedito. **No tempo do niilismo**. Op. cit., p.14).

Se o cânone "proclama a permanência de seus valores tradicionais diante do que é diferente deles", carregando nos olhos a morte da arte, momento em que vêem-se a si próprios rasgados, mas vivos como um bicho selvagem, "eles", os civilizados, seguros de si, cedem ao fascínio do que pensava ser o Outro e que lhes condenava. Assim, "o horror vem a se projetar justamente na face daquele mesmo que não soube reconhecer o lugar do Outro" (VERNANT, 2000, p.160).

A tradição visa a perpetuar e reforçar uma certa ordem, seu objetivo é manter o "estado de arte eterno". Por isso, ela – a academia – recorre constantemente ao modelo de fixação e de toda estabilização cultural: a unanimidade violenta contra a vítima expiatória e em torno dela. Visto que a vítima expiatória encontra-se na origem de todos os ritos, por isso, indispensável, mostrando que ela também serve de modelo para os ritos de passagem (GIRARD, 1990, p.341-342).

A questão plástica e pictórica de ambos teve um caráter subjetivo com relação às obras de arte, impregnando-as vivencialmente com as linguagens da Modernidade que, em um movimento de filtração e captação, disseminaram essas manifestações expressivas, recolocando-as como objeto de envolvimento. Nesse contexto, a reconfiguração do homem como ser no mundo, como expressão de totalidade, como espectador/leitor, como agente interativo, intervém e faz a leitura visual-textual da proposição dos autores. E, assim, o elo humanista na cadeia de produção artística é restaurado. Do mesmo modo, os desejos dos participantes são liberados ludicamente, presentificando-se, dessa maneira, a restauração do equilíbrio entre ilusão e verdade.

Contudo, se hoje Gullar e Noé colocam-se na contramão das vanguardas, cabe, pois, ao leitor/espectador retomar e captar aquele momento de manifestação em que foi inscrito **O grito** de Munch, pois, para que "alguma coisa surja é preciso que alguma coisa aconteça"; em outras palavras, foi exatamente quando a crítica das vanguardas transformou-se em grito que se configurou a esperança. No reflexo da epígrafe deste capítulo, a primeira reação diante do "novo" é interpretada pelo público e o poder legitimador pelo sentimento do medo, do horror. Tal qual a obra pictórica de Munch, na qual a personagem, sobre a ponte, ao mesmo tempo que lança o grito cobre os ouvidos com as mãos (gesto marcado pela ambigüidade), enquanto as demais personagens na tela estão apáticas, percebendo ou não a emoção da expressão tresloucada. Se o "grito" é a corporificação do "vazio", ainda assim ele é pleno de múltiplas possibilidades de

significação. Esta foi a questão fulcral que se tentou evidenciar no percurso deste capítulo, equivalendo a transpor para a grade nietzschiana o discurso poético/pictórico como elemento dionisíaco e o sistema das artes, como poder legitimador da produção artística brasileira/argentina, para perceber o elemento apolíneo.

Nesse compasso, o percurso traçado, mesmo descortinado em um cenário operístico – barroco –, momento em que o fruidor já se encontra inserido na pincelada da tela, desencadeia esta manifestação de um “grito outro”, por efeito da "inconsciente sabedoria dionisíaca da qual participa, a consoladora verdade metafísica de que a vida, no fundo das “coisas”, a despeito da variabilidade das aparências, permanece imperturbavelmente poderosa, cheia de alegria", sempre atenta para o dizer sim à vida.

### **3 VOZES PRETÉRITAS E COMPOSIÇÕES CRÍPTICAS: A MANIFESTAÇÃO DO SAGRADO NO PROFANO**

Devemos manter o olhar para nós de uma distância artística, rindo de nós e chorando por nós. Descobrir o herói e o parvo que reside em nossa paixão de conhecimento, temos de alegrar-nos vez por outra com a tolice, para continuarmos alegres com na nossa sabedoria. Porque somos mais pessoas que homens, nada mais bem que a carapuça de velhacos nós precisamos usá-la diante de nós próprios (FRIEDRICH NIETZSCHE. **Livro III**, p.199).

A tendência de conviver com a presença do sagrado remonta às sociedades arcaicas e pré-modernas, pois o sagrado equivale ao poder. Carregado de valores religiosos, o homem deseja profundamente participar dessa realidade saturada de poder, ao contrário do homem destituído de sentimento religioso, que vive ou deseja viver em um mundo profano e dessacralizado.

Reencontrar o tempo da origem significa, assim, a repetição ritual do ato criador de deuses. Por isso, o poeta e o pintor tornam-se contemporâneos dos deuses por reatualizar o tempo primordial no qual se realizam as obras divinas. O tempo sagrado é indestrutível, tornando possível um outro tempo. Se o nosso mundo é o universo no interior do qual o sagrado se manifestou, por consequência a rotura dos níveis foi confirmada e, portanto, pode ser reproduzida infinitamente, já que o tempo não passa, ou pelo menos não escorre. Gullar e Noé imergem nesse tempo sagrado para experimentar uma trégua, em meio àquela produção artística desencadeada entre 1950-1960, sob a égide da desconstrução das linguagens artísticas constitutivas da poesia e da pintura. Por outro lado, essa repetição de gestos exemplares de um eterno encontro com o mesmo tempo mítico da origem não implica uma visão pessimista do mundo; ao contrário, o regresso remete à origem do sagrado e do real, no qual a existência humana parece salva de tudo, do nada e da morte.

Nesse sentido, o espaço sagrado tem um valor existencial para o homem religioso, mas, como nada pode ser fundado sem uma orientação prévia, então, para se estabelecer no

centro do mundo, em uma equivalência de criação do mundo, esta condição implica a aquisição de um ponto fixo. O valor cosmogônico da orientação ritual para a construção do espaço sagrado configura-se no próprio espaço da fundação do mundo, tratando de uma experiência religiosa que precede a toda a reflexão do mundo. Destaca-se, nesse ponto, que existe um espaço de forte significação, que é real e é sagrado: "Não te aproximes daqui, disse o Senhor a Moisés, descalça as sandálias; porque o lugar onde te encontras é uma terra sagrada" (ÊXODO 3,5). Para o homem religioso, o espaço não é homogêneo, apresentando roturas, quebras, uma vez que uma extensão informe e amorfa que o cerca constitui o espaço profano. Logo, o espaço não é homogêneo para o homem religioso; porém, quando o sagrado se manifesta por qualquer "hierofania", não só há rotura na homogeneidade do espaço, bem como acontece a revelação de uma realidade absoluta que se opõe à não-realidade da imensa extensão envolvente. Aqui, explicitamente, a "hierofania" dentro da extensão homogênea e infinita opera a rotura no espaço, permitindo a fundação do mundo, revela ao mesmo tempo o ponto fixo absoluto, um centro, o eixo central de toda a orientação futura (ELIADE, s.d., p.35-36).

Evidentemente esse é o ponto cobiçado por Gullar e Noé: estabelecer-se no centro do mundo para a fundação de um mundo poético<sup>74</sup>. Para a experiência profana, o espaço é homogêneo, neutro, nenhuma rotura diferencia qualitativamente as diversas partes de sua massa e, por manter a relatividade do espaço, não se constitui a fundação de um mundo. Desse modo, o espaço, para o homem que assume uma existência profana, que rechaça a proposição religiosa, permanece privado do valor cosmogônico de orientação. Como projetar esse espaço sagrado, se nenhuma orientação ritual de construção de mundo pode nascer no caos da homogeneidade e da relatividade do espaço profano?<sup>75</sup>. Justamente neste ponto coincide a apologizada noção de Noé sobre "caos como estrutura, que emana um conjunto de relaciones de elementos, o sea, un distinto orden. [...] Es un orden haciéndose,

---

<sup>74</sup> Gullar, em entrevista, assim explica: "Sinto falta da religião, mas não posso fingir que acredito, não é? Então, me conformo com a minha condição. A minha vida é essa que está aí. Um dia ela acabará – e será indiferente para mim o que vai acontecer." (GULLAR, Ferreira. **Cadernos de Literatura Brasileira**. Op. cit., p.48). Ainda assim, apesar de se mostrar agnóstico, ele busca na singularidade do sagrado a revelação para suas obras artísticas.

<sup>75</sup> Eliade, em **O sagrado e o profano**, esclarece que, a partir de Le Corbusier, a dessacralização da morada humana faz-se evidente, a casa começa a cumprir o papel de uma máquina para habitar, pois a casa do homem moderno deve ser funcional, pode se mudar dela como trocar de uma roupa, pois esse procedimento faz parte do processo de transformação do mundo, assumido pelas sociedades industriais. Se a morada compreendia um valor santificado, porque constituía uma *imago mundi*, e o mundo como uma criação divina, a habitação comportava um aspecto sagrado pelo próprio fato de refletir esse mundo. Desse modo, a experiência do espaço sagrado torna possível a fundação do mundo, a manifestação do sagrado no espaço,



es un orden abierto" (CASANEGRA, 1988, p.70). "El caos existe con respecto a nuestras concepciones anteriores pero asumiéndolo, comprendiéndolo, es una nueva concepción del orden, en tal sentido el caos es siempre gestativo, es un orden implícito" (NOÉ, 1991, p.1-2). Nesse mesmo sentido, a concepção poética de Gullar emerge do espaço profano quando em pleno burburinho da rua, entre fumaça e óleo diesel, freadas e gritos, **Nasce o poema:**

... a poesia irrompe/ donde menos se espera/ às vezes/ cheirando a flor/ às vezes/ desatada no olor/ da fruta podre/ [...] às vezes/ num moer/ de silêncio [...] às vezes/ enquanto os ônibus passam ruidosamente/ à porta [...] A verdade porém/ é que/ onde a poesia sopra/ por um átimo de tempo [...] freme o coração acende-se/ alguma coisa dourada/ na pele/ e não importa se [...] a musa é surda/ e muda ... (GULLAR, 1999, p.360-362).

Sublinha-se, igualmente, uma diferença radical entre o homem sagrado, cujo tempo é reversível, e o homem moderno a-religioso, para o qual o tempo flui, constituindo uma duração evanescente, temporária irreversível. Apesar dele recusar a transcendência, aceitando a relatividade das "coisas", reconhece uma certa descontinuidade e heterogeneidade do tempo – o tempo de trabalho e o de lazer. Mas, como não comunga do tempo primordial, sendo-lhe inacessível esta qualidade transumana do tempo litúrgico, em outras palavras, o tempo não apresenta roturas, nem mistério. O tempo constitui a mais profunda dimensão existencial do homem ligado à sua própria existência. Assim, para o homem agnóstico só há responsabilidade de ordem moral, social, histórica na civilização moderna. Aliás, essa responsabilidade já traz a marca do narcisismo, do compromisso consigo mesmo, na perspectiva profana. Logo, faz-se a si próprio e não consegue fazer-se completamente senão na medida em que dessacraliza o mundo.

Para encetar um primeiro passo, essa análise intenta circunscrever o poeta e o pintor em duas espécies de tempo: o sagrado e o profano. O sagrado apresenta a circularidade, a reversibilidade, que é recuperável pela linguagem dos ritos. Retomando, entende-se que, quando o sagrado se manifesta por uma qualquer "hierofania", não só há rotura na homogeneidade do espaço, mas há revelação de uma realidade absoluta (ELIADE, s.d., p.36). Pelo fato do sagrado apresentar essa circularidade, essa reversibilidade, que é recuperável pela linguagem dos ritos, os artistas se recusam a viver somente no que em

---

onde o real se desvela e o mundo vem à existência (ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Lisboa: Livros do Brasil Lisboa, s.d., p.63-76).

termos modernos se denomina o "presente histórico", esforçando-se por viver em um tempo sagrado, homologado à eternidade.

Se somente a arte pode nos salvar, somente a experiência estética pode nos restituir a possibilidade de afirmar a vida, assinalado, no final do capítulo anterior, então, a composição poética compreende a busca da palavra adequada que desperta o eco no leitor, de modo que encontrá-la constitui um ato de limitação. Mas, por ser uma linguagem primitiva, um fundamento que suporta a história da existência humana e como expressão da alma de uma cultura, faz crer na infinitude de um diálogo, uma vez que aquilo que não se consegue expressar começa a ressoar no Outro. Então, como uma herança que "a cultura espiritual transmitiu para as gerações, esse balbúcio quase emudecido do leitor que efetiva o diálogo" com a poesia, com a pintura (GADAMER, 1999, p.77).

Nesse sentido, se a palavra traz a marca da origem em termos absolutos do caráter da revelação da presença, visto que a linguagem poética alcança todos os leitores/espectadores como memória de um sinal de reconciliação, em uma dimensão primeva, evidentemente Gullar e Noé buscam alcançar vozes pretéritas em composições subterrâneas, nas quais a extração da palavra e da pincelada começam a ecoar no Outro, mesmo antes do Outro escutá-la. Depreende-se, igualmente, que, ainda que seja difícil encontrar nos respectivos artistas traços de religiosidade, visceralmente negados por Gullar, esses vestígios emergem em uma anunciação que se traduz na perspectiva de ocultamento da poética de quem quer se proclamar a-religioso. Por isso, do percurso das trevas ao desvelamento, o processo culmina em uma visão redentora, pois o poeta e o pintor procuram reencontrar os traços de um Deus em algum tempo visíveis no mundo. Tal apelo pelo reencontro de quem "pressente" os vestígios do sagrado torna-se freqüente; da leitura de um a outro poemas, verifica-se uma constância de termos na composição, aqui implicitamente o resgate da memória do **Filho da ilha**, de São Luís:

De lama e o verde veludo/ do musgo/ de fulgores e fedores/ matinais/ fui feito  
[...] no Maranhão na ilha/ de São Luís/ atravessada de ventos/ que enredam os  
cabelos/ ali dei por mim/ nascido/ e destinado a viver/ mas sem ninguém para  
explicar-me/ por que tanta luz tanta manhã/ nem donde vieram os passarinhos/ e  
os gatos/ e os espelhos (GULLAR, 1999, p.100).

Surge uma outra pergunta: Mas que tempo é este que Gullar e Noé empregam para unir o passado ao presente e ao futuro? O tempo mítico, o tempo profano? Ou do tempo sagrado que lança da chama temporal para mostrar a ciclicidade no espaço? Considerando

que Gullar diz fazer poesia para tornar a vida “suportável” e que Noé concebe a ordem vital do caos como pressuposto para a sua pintura, de certo modo, portanto, suas concepções na prática poética são complementares. Observa-se, igualmente, uma similaridade quanto às suas reflexões sobre a inconformidade com o poder – o homem como vítima da opressão –; também infere-se que eles são convergentes sobre a questão da condição humana, deixando entrever a precariedade dos valores coletivos e dos padrões éticos. Nesse sentido, intentam desnudar o estado de fragilidade, de abandono, de alienação e de inquietação do homem para qualificar a sua visão diante do mundo. Mas, sobretudo, não guardam diferença quanto à tangência do sempiterno diálogo religioso do autor, atormentado na elaboração da obra poética no tempo/espaço. Em suma, a estratégia para a poética consta da liberdade de dispor a presença da marca do domínio do mundo objetivo a reverberar de tal modo que resplende na ciclicidade da dimensão do sagrado.

Para que essas antecipações não signifiquem um pensamento suspenso por um fluido etéreo, convém investir em um outro universo, em que o "rasgo" de algo permaneceu do instante de sua passagem. Dito de outro modo: algo brilhou com uma luz decisiva quando, contemplando o mundo, o homem religioso descobriu os múltiplos modos do sagrado e, por conseguinte, a eclosão do ser. Porém, antes de tudo, se o mundo existe, está aí, e consta de uma estruturação enquanto movimento, possibilidade e adaptação; logo, na reflexão filosófica em busca da linguagem poética, Noé acena com a seguinte reflexão:

Vivimos permanentemente en una estructura cambiante podemos entonces decir que vivimos en el caos. Pero allí, en este uso, la palabra – caos – es negativa para los defensores de un determinado orden, para involucrar todos los elementos contradictorios de una realidad.. Un orden implícito es una armonía implícita que, como está fuera de nuestro concepto de tal, la creemos ausente. O sea, el caos existe con respecto a nuestras concepciones anteriores pero asumiéndolo, comprendiéndolo, es una nueva concepción del orden (NOÉ, 1991, p.1).

Implicitamente, a poética na obra de arte mostra-se como recriação e como obra de dimensão espiritual que confirma a reconexão entre "evangelho e arte, implicando o convite a penetrar, pela intuição intuitiva criativa, no mistério de Deus encarnado e contemporaneamente no mistério do homem" (JOÃO PAULO II, 1999, p.26). Esta testificação não varia em termos do homem religioso, pois, se o sobrenatural, apreendido por este através dos aspectos naturais do mundo, está indissoluvelmente ligado ao natural, o cosmos exprime sempre qualquer “coisa” que o transcende, então o Outro consta da sacralidade das “coisas”, revelada através do modo de ser da “coisa”, que se põe a

descoberto em um ato de parusia, revelando a sua verdadeira essência. Assim, essa obra divina guarda uma transparência ao desvelar espontaneamente os múltiplos aspectos do sagrado. Reitera-se, sob este ângulo, que o céu revela essa transcendência infinita quando Deus responde a Moisés: "Eu sou o que sou" (ÊXODO 3,14). No seu conjunto, pode-se entender que o cosmos é ao mesmo tempo um organismo real vivo e sagrado, que manifesta por meio de ritmos cósmicos a ordem, a harmonia, a permanência e a fecundidade.

Mas, como essa sacralidade se desvela através da estruturação do mundo? Para Eliade, em **O sagrado e o profano**, a manifestação do sagrado sempre se dá como uma realidade de uma ordem completamente diferente das realidades naturais. Entende-se, desta maneira, que a linguagem pode apenas sugerir tudo o que ultrapassa a experiência natural do homem, como mediadora de formulações de expressões extraídas dessa mesma experiência natural. Justamente por essa incapacidade humana de exprimir o *ganz andere* (o inteiramente, o totalmente Outro), a linguagem exprime, de modo ingênuo, inocente, o *tremendum*, ou a *majestas*, ou o *mysterium fascinans*, tomando de empréstimo ao domínio natural, ou à vida espiritual profana do homem, por meio de termos e formulações para exprimi-la de um modo análogo (ELIADE, s.d., p.24).

Se o homem reconhece o sagrado porque esse se mostra como qualquer "coisa" de absolutamente diferente do profano, ao ato dessa manifestação do sagrado, Eliade propõe o termo "hierofania", como algo de sagrado que é revelado. Neste ponto, convém atentar à enunciação como uma transposição poética, quando a "hierofania" elementar consta de uma manifestação do sagrado em um objeto qualquer, uma pedra, uma árvore, revelando alguma outra "coisa" que já não é pedra nem árvore e, contudo, continua a ser o elemento contemporizado, porque continua a participar do meio cósmico envolvente. Observa o crítico, ainda, que a "hierofania" suprema para o cristão compreende a encarnação de Deus em Jesus Cristo. Diante desse pressuposto de Eliade, o encontro acontece diante de um mesmo ato misterioso. Dito de outro modo, diante da manifestação de algo de ordem diferente, de uma realidade outra que não pertence a este mundo e de objetos que fazem parte integrante do nosso mundo natural profano (ELIADE, s.d., p.25-26). Na construção desse cenário, Gullar lança mão do **Verão**:

... O vento que empurra a tarde/ arrasta-lhe a fera ferida,/ rasga-lhe o corpo de nuvens/ dessangra-a sobre a avenida/ Vieira Souto e o Arpoador/ numa ampla hemorragia. Suja de sangue as montanhas,/ tinge as águas da baía/ E nesse

esquartejamento/ a que outros chamam verão,/ fevereiro ainda em agonia/ resiste mordendo o chão./ Sim, fevereiro resiste/ como uma fera ferida./ É essa esperança doída/ que é o próprio nome da vida. [...] (GULLAR, 1999, p.168).

Já para Otto, 1917, o sagrado consta de uma categoria complexa do denominado caráter do *numinoso*, compreendendo um elemento com uma qualidade absolutamente especial, de um estado de alma numinoso que escapa a tudo que designa o racional, enquanto algo de inefável, só existindo no domínio religioso<sup>76</sup>. O sagrado surge como princípio vivo em todas as religiões, como o elemento mais íntimo do ser humano no ato de religar-se ao cosmos, ao Deus, como espaço de proteção, de segurança, de uma pátria que conduz à vida. Mas, Otto deixa claro que essa categoria do *numinoso* é absolutamente *sui generis*, como todo o dado originário, e fundamenta: "é objeto não de definição no sentido estrito da palavra, mas somente de exame". Esse processo de reconhecimento do *numinoso* tem relação com fenômenos da vida espiritual, de modo que essa compreensão de noção do *numinoso* só será consciente por via íntima por parte do leitor, localizando atentamente "o ponto onde esse elemento vai aparecer e jorrar". Portanto, o leitor deverá por si próprio captar e despertar essa noção do *numinoso*; visto que procede do espírito, não poderá ser introjetada, tal como objeto do ensino propriamente dito (OTTO, 1992, p.13-15).

A reação provocada na consciência pelo sentimento do objeto *numinoso* pode ser experimentada em "uma emoção religiosa profunda e, na medida do possível, exclusivamente religiosa"<sup>77</sup>, lembrando que os sentimentos de amor, de humildade, de submissão, de resignação não se esgotam no gesto da piedade, mas no estado de recolhimento solene e de arrebatamento da vida religiosa. Essa comparação para elucidar o sentimento do *numinoso* recaí outra vez no dado originário e fundamental da alma, por conseqüência "só definível por si mesmo"; portanto, o leitor/espectador deverá encontrar em si mesmo aquilo que o autor quis dizer, mas que não tem como exprimir de outra

---

<sup>76</sup> Sem dúvida, também é empregado no domínio da ética, como sinônimo de absolutamente moral e perfeitamente bom, mas não é dela que provém. Kant denomina "vontade santa à vontade cujo dever é o móbil e que, sem cedências, obedece à lei moral; seria simplesmente a vontade moral perfeita. Nesse caso, o caráter sagrado é empregado como dever, lei, de uma necessidade prática, de caráter universalmente obrigatório. O sentido exato de sagrado inclui certamente tudo isso, mas contém manifestamente um acréscimo, de que temos um sentimento, que é necessário considerar em separado. Efetivamente, é esse acréscimo que o termo sagrado e seus equivalentes originariamente designam nas línguas semíticas. Então, de acordo com o espírito do nosso modo de expressão, está sempre inerente ao termo sagrado um significado moral" (Cf. OTTO, Rudolf. **O sagrado**. Lisboa: Edições 70, 1992, p.13-14).

<sup>77</sup> Otto ainda adverte o leitor, de um modo categórico, nesse ponto, que se o leitor não for capaz ou se até não conhece tais momentos, que termine por aqui a sua leitura (Ibid., p.17).

maneira esse "sentimento da criatura que se abisma no seu próprio nada e desaparece perante o que está acima de toda a criatura". De modo que esse sentimento de estado de criatura consiste em um efeito, um elemento subjetivo, um sentimento de espanto, – *Unheimlich*<sup>78</sup> –, que se relaciona imediata e diretamente com um objeto existente fora do eu – o objeto *numinoso* (OTTO, 1992, p.19-21).

Nessa dimensão, qual é a natureza e qualidades deste objeto *numinoso*, exterior ao eu, que se apresenta? O que é *numinoso* em si mesmo? Uma vez que a natureza do *numinoso* arrebatada e comove de alguma maneira a alma humana. Já que não pode se desenvolver por conceitos, não é racional, somente pode ser observado a partir da reação do sentimento particular que o provoca. O modo de reconhecer as suas relações e a sua oposição a sentimentos próximos pode ser compreendido, por ressonância, através de expressões simbólicas, bem como pela associação de algo inesperado, fora do habitual, que faz oscilar a lógica convencional, revelando, assim, tanto quanto possível, o mistério que aí se encontra, no sentido de perceber a tonalidade desse sentimento que se relaciona ao objeto de quem à nossa volta com ele vibra em uníssono.

Pode-se, nesse ponto, recorrer a Gadamer, 1984, quanto ao "fenômeno da compreensão e da correta interpretação do compreendido", dado que esse não é somente "um problema específico da metodologia das ciências do espírito", mas que pertence evidentemente à "experiência humana do mundo". Gadamer explica que a compreensão da tradição não se verifica tão somente em compreender textos, implica adquirir perspectivas e conhecer verdades. Nessa direção, a pergunta "qué clase de conocimiento es este, y cual es su verdad?" se impõe de um modo ilegítimo. Na transparência e justificativa filosófica dos conceitos de conhecimento e verdade, a pergunta é descartada de imediato, já que "el fenómeno de la comprensión no solo atraviesa todas las referencias humanas al mundo, sino que también tiene validez propia dentro de la ciencia, y se resiste a cualquier intento de transformarlo en un método científico". A investigação de Gadamer, em **Verdad y método**, contempla a experiência da verdade a partir da experiência da arte e da tradição histórica para indagar sua legitimidade. Porém, as ciências do espírito resistem à pretensão

---

<sup>78</sup> *Heimlich* significa o que "é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista. [...] daí que *Unheimlich* se apresenta como um sentimento estranho, cuja sensação não é nada nova ou alheia, porém algo que é familiar e há muito estabelecida na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão. Scelling já advertira, *Unheimlich* é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas que veio à luz" (FREUD, Sigmund. O estranho. In: \_\_ **Obras completas de Sigmund Freud**. Edição Standard. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v.17, p.282-301).

de universalidade da metodologia científica, dentro da ciência moderna, já que suas formas de experiência expressam uma verdade inverificável com os meios de que dispõe a metodologia científica. Desse modo, "las ciencias del espíritu vienen a confluir con formas de experiencia que quedan fuera de la ciencia: con la experiencia de la filosofía, con la de la arte y con la de la misma historia". A indagação de Gadamer focaliza, nesse movimento, que "da compreensão dos textos dos grandes pensadores, Platão, Aristóteles, Leibniz, Kant e Hegel, se conhece uma verdade que não se alcançaria por outros caminhos, ainda que esses contradigam ao padrão de investigação e progresso com que a ciência costuma medir". Então, a tradição histórica da filosofia não pode negar a legitimação à pretensão de verdade dessas formas de conhecimento exteriores à ciência. De modo similar, a investigação científica no âmbito das artes reconhece seus limites, ciente desde "al principio que no le es dado ni sustituir ni pasar por alto la experiencia del arte", pois na obra de arte se experimenta uma verdade que não se alcança por outros caminhos, "es lo que hace el significado filosófico del arte, que se afirma frente al todo razonamiento". Logo, concomitante à experiência da filosofia, a arte "representa o mais claro imperativo de que a consciência científica reconheça os seus limites" (GADAMER, 1984, p.23-24).

Diante desses pressupostos, entende-se que a experiência de verdade constitui uma continuação de um acontecer de uma latência do permanente. Daí que as ciências do espírito estão vinculadas à tradição e, por conseguinte, à nossa experiência de mundo.

### **3.1 Algo permanece do instante passageiro**

Então, ao indagar pelas formas de conhecimento e compreensão exteriores às metodologias científicas, partindo, portanto, da tradição histórica, a reflexão sobre a verdade da experiência da arte se justifica, filosoficamente, no próprio ato de filosofar. Implica, com efeito, que o mistério procede endogenamente, de dentro para fora, sem o compromisso de um determinado fim. Todavia, essa perfeição está acompanhada da beleza do pensamento poético que procura a expressão artística, ela fascina e estremece até as raízes mais íntimas de nosso ser, na espreita de nossa existência, apreciando, assim, a natureza do homem na própria alma humana.





Esse acontecer, na poética, justamente é esse "rasgo" de que algo permanece do instante passageiro, assim verificável, quando assimilado pelo leitor/espectador ao reconhecer que esse "rasgo" já habitava no seu interior, no seu íntimo. Como conseqüência **Del desconcierto humano**, 1989 (técnica mista s/tela, 200x250cm), e do **Concierto pánico**, 1991 (técnica mista s/tela, 232x306cm), desencadeiam a ressonância interna do fruidor. Na primeira tela – **Del desconcierto humano** – observa-se em um primeiro plano uma tela sobreposta e centrada sobre outra de mesma dimensão; no plano anterior, uma figura humana recortada em uma gestualidade hercúlea faz a ligação entre as duas telas. A outra figura, bem como as demais do plano posterior, estão divididas, interceptadas por traçados de níveis, e em atitudes de desespero total, fugindo das labaredas. Existe uma ínfima porção de azul sob os pés da figura humana do primeiro plano, apesar do azul apresentar-se como uma cor profunda a sua materialidade se perde na transparência, e acaba se afogando em sua própria imobilidade, de modo que a quase ausência do azul, em quaisquer outros pontos das telas, se consome a si mesmo. Evidencia-se que a performance dos corpos traduz a exigência de uma situação em que se vai do contrário ao contrário, sem perspectiva nem descanso, na evocação grave da morte. Já o título **Concierto pánico** remete, de certa maneira, à síndrome do pânico, portanto à enfermidade, ao medo bloqueador diante de qualquer sugestão/situação. Daí a tela se apresentar com o bastidor do lado avesso, sinalizando que toda a estrutura de marcenaria do chassis participa da composição pictórica como elemento plástico; nesse sentido, cada ângulo dos quadrados da estrutura avessa morre em cada esquina, equivalendo a uma leitura de situação-limite, que justifica o título da tela. Embora inferir-se da apresentação uma dialética entre a estrutura rígida do bastidor e as intervenções sobrepostas: tipo arco-íris, que interpenetram-se ao longo de três quadrantes, ou a inserção de panos drapejados, e de escritos, esta exploração torna-se abissal, uma vez que as contradições de oposição não buscam a conciliação em uma visão total na tela, pois cada quadrado pintado traz uma figura, ou partes da figura humana comunicando uma fatalidade de movimentos repetidos e monótonos, sendo que, dentre estes, destacam-se dois quadrantes completamente negros em uma marcha de inevitável retorno de sentimentos estanques.

Sob esse prisma, as experiências com o *numinoso*<sup>79</sup> consistem naquilo que preenche e comove a alma com um poder desconcertante. Aquilo que há de "mais íntimo e mais

---

<sup>79</sup> Otto designa todas essas experiências com o numinoso, do latim *numen*, é deus, são provocadas pela revelação de um aspecto do poder divino.

profundo em toda a emoção religiosa intensa, experimentada no arrebatamento da piedade", nas poderosas expressões das emoções que acompanham os ritos e cultos, a que se denomina de mistério, que compreende a expressão do sentimento do *mysterium tremendum*. O sentimento que se espraia nesse estado da alma nada tem a ver "com a salvação, confiança ou amor, ou daquilo de que se abstraem estes sentimentos acessórios". Mas, tal qual um fluido reconciliador em um abrigo espiritual que guarda uma "ressonância que se propaga como uma ondulação, que se extingue na alma quando essa retoma seu estado profano"<sup>80</sup> (OTTO, 1992, p.21-22).

Nessa perspectiva, o poema **Voltas para casa** refaz esse percurso de questões candentes desse homem mundano em seu tempo de duração evanescente<sup>81</sup>:

Depois de um dia inteiro de trabalho/ voltas para casa [...] Já é noite em teu bairro[...] Consumiste o dia numa sala fechada,/ lidando com papéis e números. [...] irritações e simpatias surgiram e desapareceram/ no fluir das horas. E caminhas,/ agora, vazio,/ como se nada acontecera./ De fato, nada te acontece, exceto/ talvez o estranho que te pisa o pé no elevador/ e se desculpa./ Desde quando tua vida parou? Falas de desastres,/ dos crimes,[...] mas são leitura de jornal. Freme/ ao pensar em certo filme que viste: a vida,/ a vida é bela! [...] mas não a tua. Não a de Pedro, de Míriam, [...] As vezes pensas [...] Caminhas/ Tua casa está ali. [...] As crianças/ ainda não dormiram./ Terá o mundo de ser para eles/ este logro? Não será/ teu dever mudá-lo?/ Apertas o botão da cigarra./ Amanhã ainda não será outro dia (GULLAR, 1999, p.156-157).

Daí esse homem assumir uma nova situação existencial, reconhecendo-se unicamente sujeito e agente da história, não aceitando nenhum modelo da humanidade fora da condição humana. Procura, portanto, esvaziar-se de religiosidade e de toda a significação transumana, já que o sagrado significa um obstáculo diante da sua liberdade. Nessa atitude liberal, ele se torna ele próprio quando estiver radicalmente desmistificado, e será verdadeiramente livre no momento em que tiver matado o último Deus, assumindo a personagem Zaratustra, de uma existência trágica. Identifica-se claramente, no niilismo, a negação de qualquer crença, com a morte de Deus, por Nietzsche<sup>82</sup>. Por isso, na

---

<sup>80</sup> Esse sentimento misterioso pode surgir também repentinamente na alma mediante choques e convulsões, levando ao inebriamento e excitações de formas selvagens e demoníacas, mas conserva a capacidade de desenvolver-se decantando as impurezas, se refinando e sublimando. Não participa desta análise investigar os processos históricos que alteraram o comportamento espiritual do homem moderno. É suficiente salientar que a experiência do homem profano nas sociedades modernas está cada vez mais distante da dimensão espiritual que existia no homem das sociedades arcaicas. Se for para analisar a história do espírito humano, teria que elucidar o período industrial, a morte de Deus, Nietzsche, o niilismo. Ainda que o "niilismo" está sendo elucidado e retomado, várias vezes, nesta tese.

<sup>81</sup> Mantém-se, na transcrição dos poemas, o pronome pessoal empregado por Gullar.

<sup>82</sup> Dado que Nietzsche, no reflexo de Schopenhauer, propõe uma reinterpretação do fenômeno de vontade e da representação e comenta a noção de tragicidade schopenhauereana, de que a vida é incapaz de nos

experiência humana, se estabelece uma lacuna, com a falta de um modelo divino. Se, para o homem religioso, existia um começo e um fim, nascimento e morte, agora, sem a inserção da presença divina, as sociedades modernas se esqueceram dos padrões da religião tradicional, da santificação periódica do tempo cósmico, reconhecendo-a como "inútil e insignificante".

Sob o título **No mundo há muitas armadilhas**, pode-se observar que

... o que é armadilha pode ser refúgio/ e o que é refúgio pode ser armadilha/ Tua janela[...] aberta para o céu/ e uma estrela a te dizer que o homem é nada [...] muitas bocas a te dizer/ que a vida é louca [...] Por que não a Bomba para acabar com tudo, já/ que a vida é louca?/ Contudo, olhas o teu filho, [...] que não sabe/ que afoito se entranha á vida e quer/ a vida/ [...] A vida é louca/ mas não há senão ela./ E não te mataste, essa é a verdade./ estás preso à vida como numa jaula. [...] nesta jaula que Gagárin foi o primeiro a ver/ de fora e nos dizer: é azul./ E já o sabíamos, tanto/ que não te mataste e não vais/ te matar/ e agüentarás até o fim .... (GULLAR, 1999, p.158-160).

Nesse sentido, a "significação religiosa de repetição do seu conteúdo religioso conduz necessariamente a uma visão pessimista da existência", já que "a dessacralização do tempo cíclico repete-se, revela-se até o infinito" e não há nenhum reencontro com a presença misteriosa. Com efeito, "esse tempo cíclico torna-se abominável e terrífico"<sup>83</sup> (ELIADE, s.d., p.119).

Logo, visto sob o ângulo da intenção da desconstrução, a partir dos 60, o princípio do desmonte das vanguardas propriamente ditas na América Latina, da ruptura com a tradição do sistema artístico, da subversão da arte em um trocadilho estético/histórico, oportunizado pela insubordinação à repressão política, assegurou, como consequência, a participação no debate internacional, possibilitando aos artistas o papel de difusores de operações artísticas. Retoma-se o período da **Nueva Figuración** (1960-1966), de uma Buenos Aires convulsa, com alguns títulos das obras de Luis Felipe Noé manifestando essa preocupação social: **Argentina** (1962), **El ser nacional** (1963), **Cuando calienta el sol aquí en la patria** (1963), **Escapar afuera** (1963), **Patria mia.**(1963), **¿Adonde vamos? o Presente** (1963), **Introducción a la esperanza** (1963), com temas nacionais. Do mesmo modo, Gullar entretetece sua poesia (1962-1987), enfocando o aspecto político-social, a ditadura, as

---

proporcionar uma verdadeira satisfação, pois, traçada por um caminho de sacrifício, renúncia e resignação torna-se indigna de honrarias.

<sup>83</sup> Nas palavras de Eliade, aqui se explicita uma nova queda do homem, pela não-religiosidade por parte do homem. Depois da primeira queda, a religiosidade caiu ao nível da consciência dilacerada, depois da segunda, caiu ainda mais profundamente, no mais fundo do inconsciente: foi esquecida.

minorias, nos seguintes títulos: **Meu povo, meu poema, A bomba suja, Poema brasileiro, Não há vagas, O açúcar, O homem comum, Maio 1964, Agosto 1964, Dois e dois: quatro, Coisas da terra, Dentro da noite veloz, Ei, pessoal!, Dois poemas chilenos, Digo sim, Bananas podres 2, Nós, latino-americanos, Uma nordestina, Meu povo, meu abismo**<sup>84</sup>. Nesta direção, suas obras, de forte cunho político-partidário, não estão carentes de poética, os autores não se detêm somente na denúncia social; aliás, ao contemplarem o aspecto social, em suas poéticas, confirmam o contexto presente da história latino-americana em que vivem.

Sob este mesmo enfoque, convém remontar à entrevista que Noé concedeu a Gullar, no **Jornal Opinião**, 30 janeiro de 1976, onde se lê: "Noé não desliga a problemática estética do processo social político. Considera que o peronismo teve um papel fundamental na Argentina, como revolução cultural". Noé descreve esta experiência quando explica que o peronismo "pôs abaixo o ecletismo de uma classe e liberou outra que estava reprimida". "Lembro-me quando em 1955 o povo incendiou o Jockey Clube. Também igrejas foram incendiadas, rapazes saíam dos templos paramentados, outros desfilavam com bonecos de padres enforcados. Foi uma erupção e uma ruptura: surgia outra Argentina". Diante deste fato histórico acontecido, a obra que leva como título: **El incendio del Jockey Club**, 1962 (técnica mista s/tela, 199,5x150cm), Noé registra esta passagem de episódio. No segmento da estrutura de caos, percebido por Noé, esta obra pictórica relaciona tensão e choque, desencontro e dispersão, verificáveis em um mundo combustível de indivíduos fragmentados, acentuada por colagens, textura matérica e de uma efusão de cores.

Para assinalar esse compromisso consigo mesmo e para com a sociedade na perspectiva profana, **Introducción a la esperanza**, 1963 (técnica mista s/tela, 197x195cm) localiza esse aspecto de arte engajada. Na composição dessa obra, Noé justapõe uma série de pequenos formatos agregados a uma tela maior. A tela maior apresenta uma multidão em um monotom gris de expressões agitadas, característica do atropelo resultante de grande concentração de pessoas, mostrando gestos de acotovelamento, próprios de quem deseja participar de um evento público. Já os pequenos formatos congregados à tela maior surgem por sobre as cabeças dessa multidão da tela maior; então, a configuração da forma e do conteúdo evidencia a própria realidade cotidiana porteña, tal qual uma passeata, em

---

<sup>84</sup> Citou-se somente algumas obras a título de elucidação, apontando critérios de uma seleção que contemple a insubordinação à repressão social e, ao mesmo tempo, as respectivas inserções artísticas dos autores na contextualização internacional.

que os grevistas empunham estandartes e cartazes reivindicando por justiça social. Não há um ponto ótico, a visualização é descentralizada, o olhar do contemplador passeia, se deslocando para vários pontos. Os pequenos formatos são recobertos por coloridos intensos, contrastando com o cinza da tela maior. E, como indicativo explícito de uma mobilização social, tem-se a sobreposição de letreiros sobre vários pontos do plano pictórico, tais como: "VOTE FUERZA CIEGA, CAMPEOA, PROGRESO, HONESTO, MANO LIMPIA, MUJERES, CRISTO HABLA EN LA LUNA PARK, ... NO NOS DEJAN ...", peculiares de uma manifestação pública.

Em **Dentro da noite veloz**, 1962, Gullar, na esteira da reivindicação social, traça uma espécie de épico, uma homenagem a um herói da revolução latino-americana.

Na quebrada do Yuro eram 13,30 horas [...] a noite é mais veloz nos trópicos/ com seus monturos/ e cassinos de jogo/ entre as pernas das putas/ o assalto/ a mão armada/ aberta em sangue e vida. [...] Das plumas que ondularam já não resta/ mais que a lembrança/ no vento/ mas é um dia (com/ seus monturos)/ pulsando/ dentro do chão/ como um pulso [...] é a língua do homem/ sob a noite [...] nas galerias de chumbo [...] não basta um século para fazer a pétala [...] a vida muda/ a vida muda o morto na multidão (GULLAR, 1999, p.184-193).

Com efeito, suas investigações artísticas, provenientes do mundo profano, com o caráter de conscientizar as massas, contêm uma densa denúncia social; essa marca de esforço redentor nem sempre é assimilada pelo público em geral, a não ser pelas elites intelectuais.

Se, na busca da ruptura da unidade tradicional na pintura Noé utilizava a imagem do homem com uma maior liberdade, vinculando figurativo e abstrato, a produção contemporânea exigia uma reformulação da imagem, mas não mais por uma simples relação de fusão. A solução encontrada por Noé foi a de contrapor dentro da unidade do quadro duas ou mais unidades em si mesmas, realizando, assim, um movimento de convivência de atmosferas, no interior da tela, de oposição ou tensão. Nesse sentido, Noé rompe com o tradicional conceito de unidade ao formular uma "visión quebrada", na qual instala o caos como estrutura. Durante nove anos Noé abandona a pintura, nesse período realiza **Liquidación por cambio de rumbo: Saldos**, a inauguração do Bar-bar-o<sup>85</sup>, escreve e publica livros. A pintura retorna para Noé, através de sua atividade como docente e na descoberta da natureza, da vegetação e dos rios, nas região do Tigre e do Amazonas.

---

<sup>85</sup> Assim denominado o bar que inaugura com amigos em Buenos Aires.

Ferreira Gullar, na procura da palavra poética, travara um **A luta corporal** e espiritual com a própria poesia, contra os códigos vigentes, em uma atitude revolucionária. Depois da passagem pelo Concretismo, na tentativa de criar formas capazes de expressar a sua experiência, funda o Neoconcretismo, provocando uma derradeira dissolução do próprio substrato da escritura, quando suspende o poema literalmente no espaço, passando assim do plano do papel para a configuração geométrico-espacial. Ao esfacular a linguagem, tentou, através da prosa poética, sua "salvação literária" com **Crime na flora** (publicada somente em 1986), onde ele retoma o **Poema-enterrado** e o **Formigueiro**, com a alteração digna de atenção de que agora "há um nome sob uma pedra na flora, e ao levantar a pedra encontram-se formigas". Então, a possível leitura: "até lá no mato, na flora, lá naquela solidão, está pulsando o nome das coisas embaixo das coisas" (GULLAR, 1995, p.13). Esgotado o veio da poética experimental, mergulhou em um acirrado patriotismo, usou o verso para fazer revolução, interessado por uma dicção de uma matriz popular e politicamente partidária, procurou no esquema repetitivo da poesia de cordel um diálogo com as massas. Do período decorrente da condição de exilado, escreve, em plena ditadura da Argentina, o **Poema Sujo**, em uma espécie de inventário, "de um ajuste de contas" diante de seu desterro. Oprimido pelo estado crescente de insegurança em Buenos Aires, Lima, Santiago, das ferozes ditaduras, expressa em um poema: "sem ordem lógica ou sintática, todo o seu passado, tudo o que vivera como homem e como escritor" (GULLAR, 1998, p.237).

Percebe-se logo, nessa retomada dos períodos artísticos, a autonomia de espírito com que Noé e Gullar captam os conceitos da essência transparente da vida mundana, expresso de modo indagativo na poesia e na pintura, capazes, portanto, de refletir o profundo estado de ânimo espiritual desse sentimento de vida do homem sul-americano. Nesse sentido, na intenção pungente de entrelaçar arte à vida e vida à arte, esboçam todos esses motivos de insegurança, incredulidade e desesperança do mundo cotidiano, em um interjogo em suas produções artísticas e teóricas.

A instalação **Instauración Institucional**, 1994, de Luis Felipe Noé, resguarda as imagens d'**A Liberdade conduzindo o povo**, de Delacroix, 1831, bem como acentua a imagem da *Estátua da Liberdade*, em Nova York, doada pelos franceses aos estadunidenses. A imagem fundadora, a sinalizadora imagem, tanto em Delacroix quanto em Noé, nas obras acima mencionadas, é a figura feminina à frente da comitiva, uma espécie de "abre alas". Calçados no aspecto da alteridade/apropriação, ambos estariam

subvertendo ordens, as normas textuais, utilizando técnicas artísticas que fazem ruir a construção tradicional do cânone artístico e da história.

Pode-se observar que, em **A Liberdade conduzindo o povo**, Delacroix<sup>86</sup> se apropria da imagem de Géricault, do quadro **A jangada da Medusa**, 1819, quando, com nitidez, em lugar do mastro da vela da embarcação, em **A jangada da Medusa**, ele faz emergir a figura da mulher empunhando um estandarte, em um primeiro plano. No quadro de Géricault, os naufragos sobreviventes do naufrágio real ocorrido no princípio do século XIX são substituídos pelos rebeldes das barricadas, da revolução de 1830 – presenciada por Delacroix. Se, de um lado, a técnica de pintura de Géricault rompe com a arte neoclássica, de outro, a disposição dos corpos contorcidos, em **A jangada da Medusa**, mostra, com veemência, o sofrimento dos tripulantes. Para Géricault, o tema do quadro devia despertar o interesse emocional do observador; portanto, ele investia no espaço, empregando pinceladas e cores para compor sombras em torvelinho e áreas de luz brilhante para reforçar o sentimento intenso produzido pelo tema.

Retornado a **A Liberdade conduzindo o povo**, em que Delacroix emprega essa mesma técnica de efeito pictórico e temático no reflexo de Géricault, mas observando que o elemento que conduz a revolução se apresenta em uma mulher robusta, com postura masculina, e no gesto de empunhar a bandeira da liberdade contempla uma dupla liberdade: ao desfraldar a bandeira, em um ato de esquecimento, ou de emancipação de sua condição de mulher, como mulher do “público”, como mulher da República, exercendo a soberania arregaça o decote, libertando também os seios da própria vestimenta. Porém, ao analisar detidamente esse aspecto de expor as partes íntimas do corpo, com certeza não se encontra essa descontração no elemento masculino, exibindo suas partes pudentas diante de uma façanha heróica<sup>87</sup>.

---

<sup>86</sup> Bem como da análise de Mário Pedrosa, coligiu-se que **A Liberdade conduzindo o povo** é o único quadro de Delacroix que trata de um "episódio mais ou menos contemporâneo, é obra convencional, alegórica, cheia de literatura, e ilustração de uns versos medíocres de Auguste Barbier". Salienta que "Delacroix tinha mais curiosidade pelos livros do que pela vida", tanto é verdade que escreveu: "não tenho nenhuma simpatia pelo tempo presente; as idéias que apaixonam os meus contemporâneos me deixam absolutamente frio: todas as minhas predileções vão para o passado" (PEDROSA, Mário. **Forma e percepção estética**. São Paulo: EDUSP, 1996, p.268).

<sup>87</sup> Logo, Delacroix estaria antecipando a emancipação feminina? Ou melhor, por puro impulso pintou o gesto, encarregando a tradução às futuras gerações de artistas/críticos/historiadores? Ou ainda, ele quis literalmente fornecer subsídios, mostrando a origem da expressão do dito popular "meter os peitos". Ao contrário, Delacroix manifestou seu entusiasmo quando vislumbrou a bandeira republicana hasteada na Catedral de Notre-Dame, portanto, prestando uma homenagem à República justifica a condição feminina, remetendo à designação do gênero feminino do substantivo “república”, ao mesmo tempo que reverte “pátria” em mátria”.





Nessa perspectiva de obra aberta, pode-se inferir que Noé retoma o tema de Delacroix em um contexto argentino. **Instauración Institucional** é a primeira instalação que Noé realiza depois de seu reencontro com a pintura. Daí que Noé explica: "jeroglífico es todo aquello que no está descifrado, que no está entendido", restabelecendo assim o seu permanente tema do caos, sob uma outra nomenclatura, pois "asumir el caos es ir entendiendo y descifrando jeroglíficos" (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.8). Portanto, o mosaico de signos revistos em **A Liberdade conduzindo o povo** é remetido à **Instauración Institucional**, onde Noé reinstaura uma visão caótica do sistema de representação simbólica da pintura.

Exemplificando: a figura escultural da silhueta recortada, drapejada e de barrete frígio – capuz vermelho –, símbolo da revolução francesa, que se destaca dentre as demais, na instalação, compreende uma releitura da mulher de gorro frígio, espécie de boina preta<sup>88</sup> da revolução de 30, do período de Delacroix, também remonta ao barrete frígio usado pelos escravos da Frígia, que faz emergir o vínculo com a barbárie Argentina. O corpo da mulher de Noé dá um giro no espaço, ocupa uma posição antagônica à mulher de Delacroix, porque esta se coloca de costas diante da proa (de Géricault). Depreende-se que o pujante entrevero organizado, por Noé, de chassis nus – de respaldos destituídos de telas –, compõe uma embarcação de uma tropa de distintas ordens guerreiras, que lutam individualmente, haja vista a extensão ondulante e panorâmica de azul e branco – a bandeira argentina desfraldada – por detrás da intervenção artística.

As figuras recortadas que compõem a instalação de Noé remetem à pintura de Poussin, pois sinalizam uma concepção de uma execução realizada à parte. Dito de outro modo, na interpretação de Delacroix, as figuras de Poussin eram "plantadas umas ao lado das outras como estátuas", proveniente "do hábito que tinha de fazer maquetes". Ao moldar as estatuetas em cera, reproduzia partes do quadro em baixo-relevo, definindo a composição da cena a ser pintada, por isso essa impressão de que as figuras estão recortadas, cristalizadas, em uma atmosfera de mistério no interior da tela. Para Lévi-Strauss, Poussin recria a sua pintura no reflexo dos mestres do Quattrocento, procedimento

---

<sup>88</sup> "Duas mãos em sinal de união sustentam o gorro frígio do liberto; as Cidades Unidas – diz esse símbolo – sustentarão a liberdade adquirida; o sol começa a iluminar o teatro deste juramento, e a noite vai desaparecendo pouco a pouco" (Cf. SARMIENTO, Domingo. **Facundo**: Civilização e barbárie no pampa argentino. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS/EDIPUCRS, 1996, p.142). Essa manifestação de Sarmiento, para o conjunto da análise, vem a confirmar o olhar projetado na cultura francesa, assim, a referência surge como técnica, vinculando a produção local aos exemplos estrangeiros, característica prática de apropriação efetuada pelo colonizado.

esse que "requeria muito tempo" (LÉVI-STRAUSS, 1997, p.11-15). No entanto, essas figuras recortadas de Poussin trazem a *espessura* da escultura que, ao contrário das de Noé, guardavam o sistema da maquete tridimensional, diferindo das de Noé, que se mostram pintadas sobre uma superfície bidimensional. Contudo, ao mesmo tempo, a produção artística de ambos marca uma composição de ruptura de unidade, de um movimento sem fusão, em que a disposição dos fragmentos para a leitura fica sob a responsabilidade do espectador.

Sucedem que a mulher de Noé, ao estar de costas ao público, está voltada, seus pés estão no ar, como em um vôo, com ar complacente para com os combatentes rebeldes a roldão, elevando uma tocha de fogo na mão em lugar do estandarte. A comitiva, na **Instauración Institucional**, da mulher de andrajos brancos, com nuances celestiais, de capuz vermelho, conduz uma diversidade de silhuetas: desde o parlamentar ao justiceiro vestido de vermelho, do herói espanhol a cavalo aos bustos petrificados, do soldado do império de Napoleão, sustentando nas mãos um enorme cavalo-de-pau branco e azul, lembrando a bandeira francesa, a um tipo *dark* de gaúcho argentino, empunhando uma cruz com a mão direita e, com a esquerda, uma espada, e ainda um soldado, submerso até a cintura em um chassis, que com ambas as mãos resolutamente sustenta uma arma. A instalação desse cenário, de natureza convulsiva, nevrálgica, tem como fundo a bandeira argentina, de forma ondulante, lembrando o mar e o céu, mas não se pode esquecer de que o primeiro disparo é destinado ao espectador, lançado à primeira vítima que se aproximar da instalação. A tripulação, a comitiva assim organizada, essa ordem, portanto, está condizente com a realidade das barricadas de Delacroix, pois o primeiro espectador que se interpor a essa instauração, instalação, que nada tem de institucional, será o primeiro a levar o tiro.

Contudo, ao percebermos que a figura feminina de Noé está voltada aos seus combatentes, portanto a contrapelo da figura de Delacroix, presume-se que ela própria não sabe o que pode acontecer, se ela for girar o corpo e tomar a postura mimética da **Liberdade conduzindo o povo**. Mesmo porque ela não guarda a reciprocidade do gesto para com o contexto histórico francês, tanto é assim que o seu gesto de elevar a tocha de fogo não vai além da altura de sua cabeça. Verifica-se que falta algo à figura de Noé. Ainda que conduza o fogo de Prometeu aos homens, nada assegura o ímpeto, o gesto de liberdade, pois desde o olhar da mulher ao gesto, tudo parece estar agrilhado em um compasso de espera.

Surge uma pergunta: por que uma mulher estaria ocupando o primeiro plano na pintura de Delacroix? A outra, de Noé, também está na "vitrine"; sobre cavaletes, realiza uma performance ao empunhar o fogo simbólico, uma referência à Estátua da Liberdade, ao mesmo tempo que remonta a Prometeu, roubando o fogo dos deuses para os humanos. Ela se equilibra, mas registra que o próximo passo, dentro de seu vôo, será o movimento equivalente ao da figura feminina de Delacroix, modulando e alongando o corpo, procurando a saída pelo quadro. Mas, ao contrário de Noé, que trabalha o espaço pleno, em que já houve a ruptura do espaço, o chassis foi dilacerado, a tela está integrada ao espaço propriamente dito da exposição, para a fruição do espectador/leitor.

Gullar, nessa mesma direção, inscreve seu sentimento de vida no contexto do homem sul-americano, em sua proposição de rigor geométrico, recorrendo à figura do galo. Nesse ponto, o leitor/fruidor perceberá que o pintor e o poeta perfazem o caminho da busca de significados; como se de uma forma necessitassem de um significado para dar um sentido às suas poéticas. Para encetar o caminho artístico, dramatizam um retorno aos referenciais da tradição, retomando nuances clássicas. Noé aproxima sua intervenção, **Instauración Institucional** a um épico às avessas, como se analisou anteriormente, enquanto Gullar articula o seu herói na figura simbólica do galo<sup>89</sup>, cujo canto remete à Bíblia Sagrada, quando Pedro nega a Jesus, também a Hamlet falando com o fantasma de seu pai.

"O galo/ no saguão quieto./ Galo/ de alarmante crista guerreiro, medieval./ De córneo bico e / esporões, armado/ contra a morte, passeia./ Mede os passos. Pára./ Inclina a cabeça coroada/ dentro do silêncio/ – que faço entre coisas?/ – de que me defendo?" (GULLAR, 1999, p.10). Para evocar este aspecto interior de luta, Gullar procura, com o sangue das letras, defender os limites estreitos da condição humana; do mesmo modo, ao circunscrever a dimensão cavernosa da intimidade individual, tem a clara intenção de iluminar, com idéias/pensamento o leitor, tornando-o consciente de seu círculo vicioso de vida, despertando-o da letargia crítica.

---

<sup>89</sup> Na simbologia tradicional, o galo surge como alegoria da altivez, claramente identificável pela sua postura, igualmente da coragem, em razão do seu desempenho em combate, a crista lhe confere uma virtude militar, também aparece como emblema da França, por denotar *galo* e *gaulês*, derivados da palavra *gallus*. Nessa seqüência, ao anunciar o nascimento do dia, desenha, e personifica a energia solar, no seu canto confiante da aurora. Segundo a simbologia clássica para os cretenses o galo guardava certa analogia com Zeus, o que se faz evidente nas recomendações de Pitágoras, nos **Versos de ouro**. Assim, igualmente visível como símbolo da luz nascente, um atributo particular de Apolo, do herói do dia que nasce (CHEVALIER, Jean; GUEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p.457-458).

Mas, ao mesmo tempo que expõe esse estado de ânimo interior, arrasta o leitor consigo, surtindo um efeito inesperado:

O galo [...] Anda/ no saguão/ O cimento esquece/ o seu último passo./ ... Grave solidez./ Em que se apóia/ tal arquitetura?/ Saberá que, no centro/ de seu corpo, um grito/ se elabora?/ Como porém, conter, / uma vez concluído,/ o canto obrigatório?/ Eis que bate as asas, vai/ morrer, encurva o vertiginoso pescoço/ donde o canto rubro escoia.

Sugere-se nesse desdobramento um modo de acolher o destino com melancolia, de aceitar o estado desolador da miséria humana interior? Ou Gullar estende uma procuração, transferindo ao leitor o voto da esperança, de não aceitar a vida como ela se apresenta?

Sem dúvida, assim como a instalação **Instauración Institucional**, de Noé, também o poema **Galo galo**, de Gullar, mostram a inconformidade do homem perante o poder; suas proposições no tempo/espço apresentam-se tal qual a mão, empunhando o símbolo, seja ele alegorizado em um cavalo-de-pau, nas cores branca e azul de uma bandeira, ou na alegoria do galo, cantam e repetem em coro, espontaneamente, esse diálogo de alma para alma. Contudo, vê-se: "o canto é inútil. Já que outro grito cresce/ agora no sigilo/ de seu corpo; o grito/ que, sem essas penas/ e esporões e crista/ e sobretudo sem esse olhar/ de ódio,/ não seria tão rouco e sangrento.[...]". Observando-se atentamente, um apelo a um outro contexto faz-se visível, não há indicação para onde recorrer, "o galo permanece – apesar/ de todo o seu porte marcial –/ só, desamparado,/ num saguão do mundo. [...]". E, como em um gesto de autopiedade: "Pobre ave guerreira!" (GULLAR, 1999, p.10-11). Porém, se o lamento exposto na expressão do canto do galo constitui a condição humana, a determinação da essência da tragédia, transparecendo na tonalidade subjetiva da compaixão e do temor desolador, contrariamente, ao anunciar o nascimento do dia, ainda que o "grito, fruto obscuro [...] fora dele,/ é mero complemento de auroras", o canto do galo subsiste, sempre apontando para a esperança de um novo dia.

Nessa dimensão, os símbolos apresentam-se como imagem da poesia e da pintura; então, o texto e a tela surgem como lugar onde o sujeito se arrisca em uma situação radical, e não como produto acabado de um sujeito pleno. Assim, se o sentido artístico está disperso em uma pluralidade de significados, equivale dizer que ele se aproxima da condição humana do homem moderno: fragmentado, arrebatado de seu mundo natural, diante do cerco do mundo industrial e tecnológico; similarmente, a arte reflete essa mesma

dilaceração e descontinuidade de sentidos e de valores da condição humana como produto artístico.

Por isso há toda uma caminhada para o homem profano percorrer até o suspiro derradeiro. Mas, a distância de Deus própria de nossa cultura, o embotamento, o desalento das tradições religiosas cristãs são perceptíveis na angústia mortal de todo ser humano debaixo desse obscuro céu do presente. A partir dessa pressuposição, vale entrecruzar Gullar e Gadamer sobre a crueldade da morte. Quando Gadamer (1999, p.77) explica que a vida consiste em sobrepor-se inclusive à morte, a voz de Gullar assim ecoa:

A vida é essa que está aí. Um dia, ela acabará – e será indiferente para mim o que vai acontecer. Shakespeare morreu, aliás, nunca existiu, ou melhor: só existiu enquanto vivia. No momento em que morreu, é como se nunca tivesse existido. Hoje Shakespeare somos nós. Nós é que sabemos da existência de alguém chamado Shakespeare (GULLAR, 1998, p.48).

No prosseguimento, Gadamer designa a vida como um breve lapso, e a mensagem de que a noção de mortos e esquecidos é uma mensagem amarga. Mas, Gullar não tem essa visão; ao contrário, deseja a imortalidade, pois se "hoje Shakespeare somos nós", então Ferreira Gullar seremos amanhã. De modo que não compartilha da idéia de Gadamer, quando mortos, anônimos e olvidados. Mas, em um ponto eles convergem: no fato de que da poesia pode-se reconhecer a força despiedosa da vontade de viver, que supera toda a dor. A intervenção nas muitas vozes, de Gullar, lê-se na **Reflexão**: "Está fora/ de meu alcance/ o meu fim/ Sei só até/ onde sou/ contemporâneo/ de mim" (GULLAR, 1999, p.76).

Se o mundo é um cosmos, todo o ataque exterior ameaça transformá-lo em caos, daí o homem dizer-se perdido no interior dele – ao se sentir esvaziado de sua substância ôntica, como se, ao se dissolver no caos, terminasse por se extinguir a si próprio. Mas, no fluxo do pensamento galopante de Noé observa-se que, se chamamos de caos a tudo aquilo que escapa de nossos habituais parâmetros, com o que conformamos como visão de mundo que pretendemos inalterável (e por isso denominamos de ordem), evidentemente o caos existe. E, nesse caso, caos significa tudo aquilo que sentimos como desafio de nosso conceito de realidade; por isso, com este nome se conheciam os gênios maléficos que se alojavam nas cavernas do Cáucaso. "Caos é o nome de nossos temores, de nossos limites. E nesse sentido existe, mas somente no nosso imaginário. Temer o caos é temer ser desbordado em nossa cosmovisão. [...] O caos é uma necessidade ontológica para quem

quer lutar contra ele" (NOÉ, 1991, p.1). Daí a razão do uso de defesas mágicas nas artes, na simbologia de fossos, labirintos, muralhas, nós e espelhos, constituindo imagens que sobrevivem de modo repetitivo na linguagem poética do homem não-religioso.

Considerando que o homem religioso carece do sagrado, onde as leis que vigoram são diferentes das leis do cotidiano, buscando a participação no verdadeiro ser, na regeneração de sua condição humana de "ser enquanto ser". Herdeiro do homem religioso, o homem profano guarda vestígios desse desejo do sagrado, mas esvaziado de significação religiosa, mesmo assim não consegue abolir totalmente o seu passado, porque ele próprio é o produto desse passado. Assim, "algo da concepção religiosa do mundo permanece nas atitudes do homem profano, ainda que ele não tenha consciência dessa herança imemorial". Negando, recusando, conserva ainda o assédio das realidades que nega e recusa. Dessacralizou o mundo de seus antepassados, inverteu os comportamentos que o precederam, para dispor de um mundo para si, pois reconhece-se a si próprio, na medida que se liberta e se purifica das superstições, dos tabus, mandamentos dos antepassados. Contudo, percebe, sob certo modo, se bem que laicizada a presença de estruturas mágico-religiosas, de experiências sagradas, de rituais camuflados, degradados até a caricatura, e por isso mesmo quase irreconhecíveis, mas que ainda estão prestes a reatualizar-se no mais profundo do seu ser (ELIADE, s.d., p.210-211).

Cumprido logo ressaltar que esse homem que recusa a sacralidade do mundo mantém, mesmo assim, traços de uma valorização religiosa do mundo. Se, de um lado, o homem não-religioso está impedido da "obtenção do ponto fixo", dado que o espaço da experiência profana guarda apenas resquícios "de um universo fragmentado", de uma "massa amorfa de uma infinidade de lugares, mais ou menos neutros", onde ele "se move, forçado pelas obrigações de toda uma existência integrada em uma sociedade industrial e tecnológica" (ELIADE, s.d., p.38), de outro, a sua existência profana não torna sem efeito a conduta mística, tampouco alcança revogar totalmente a dessacralização do mundo.

Com efeito, as recordações da ação de revelação guardam ainda um vínculo do profano com o sagrado, já que aí persistem vestígios de memória de sítios que desvelaram o outro plano. Um lugar intervalar, portanto, a imagem da paisagem natal, da infância, que reteve qualidades particulares e únicas, aqui revivificadas na **Memória**, de Gullar, quando um

... menino no capinzal/ caminha/ nesta tarde e em outra/ havida/ Entre capins e mata-pastos/ vai, pisa/ nas ervas mortas ontem/ e vivas hoje/ e revividas no clarão da lembrança./ E há qualquer coisa azul que o ilumina/ e que não vem do céu, e se não vem/ do chão, vem/ decerto do mar batendo noutra tarde/ e no meu corpo agora/ – um mar defunto que se acende na carne/ como noutras vezes se acende o sabor/ de uma fruta/ ou a suja luz dos perfumes da vida/ ah vida!  
(GULLAR, 1999, p.179-180).

Um lugar tão mágico do universo individual que, por isso mesmo, se desvela, distinguindo-se da percepção da existência cotidiana. Assim, somente desvelada pela intervenção de valores que remontam à “não-homogeneidade, específica da experiência religiosa do espaço” (ELIADE, s.d., p.37-38)<sup>90</sup>.

De que forma Noé e Gullar não perderam a ressonância, permanecendo como representantes da Modernidade? Se, nos anos 60, a vanguarda ocupava um lugar preeminente social, fator decisivo para a atualização da pesquisa formal, no contexto da arte latino-americana estes autores não se detiveram no esquema de engajamento. E, nitidamente, no decorrer do tempo, suas inflexões vanguardistas, no que tange à linguagem artística experimental, sofreram uma reformatação, revelando que a radicalização do processo de vanguarda se esgotara, chegando à destruição de suas próprias linguagens. Com efeito, são perceptíveis e determinantes os trâmites efetivados diante da perplexidade de um referencial para a arte, os hiatos artísticos relacionados à inabilidade, os percalços frente as crises existenciais e os auto-exílios, analisados anteriormente.

Verifica-se, antes de mais nada, que as experimentações artísticas repercutiram na ruptura do cânone das artes, sobretudo a inabilidade preponderou de maneira crescente, em intensidade e duração na voz da obra de ambos, acudindo também que, nesse ínterim – da investigação experimental –, questionar uma categoria estética não tinha mais a primazia da negação. Não tinha mais por que investir a armadura de Dioniso, pois tornara-se algo consentido, provando que a linguagem poética não-formal poderia ser também criativa.

---

<sup>90</sup> Nessa adoção de sentido fragmentada e hermética que a arte atual tomou, não surpreende que a poesia não tenha ampla repercussão entre o público, explica Gadamer, nem tampouco que aqueles que consideram a palavra poética um elemento indispensável da vida não podem já mostrar-se exultantes e confiados pela possessão de um patrimônio poético. Existe ainda espaço em nossa época para arte manifestar uma inquietude social e um mal estar produzido pela massificação anônima de nossa vida social? Não estamos fugindo ao continuar considerando a arte, ou a poesia, como parte integrante do ser humano? A literatura não tem que ser necessariamente "engajada" e, enquanto tal, envelhecer rapidamente? Pode existir uma trama firme de arte literária, se são unicamente os conteúdos continuamente intercambiados em sua volubilidade? E o que deve constituir um "núcleo duro, autêntico para a legitimação da literatura"? Quando a consciência no está imbuída de outra coisa que de ciência, de idolatria do progresso científico, pode ainda existir um modo de unir as palavras que nos resulte completamente familiar? Essas são algumas das interpelações, de Gadamer, ao leitor (GADAMER, Hans-Georg. **Poema y diálogo**. Barcelona: Gedisa, 1999, p.2, 110).

Cabe salientar que, do hiato da produção artística de ambos, se estabelece uma trégua com o mundo externo e o próprio interior dos autores. Luis Felipe Noé, ao regressar à pintura (1975), realiza uma série pictórica em que retoma a forma tensionada, apresentando uma temática tradicional: a natureza, os mitos, as referências bíblicas, a conquista e a violação da América, mas a novidade consiste na tensão gerada pela vibração da linha, das cores e do plano, na pintura. Igualmente, Gullar, a partir do **Poema sujo** (1976), ressalta uma constante com relação ao retorno da forma na poesia. Trata-se, com efeito, de que um dos fatores desses impasses expressivos, para que essa interrupção pictórica/poética acontecesse, foi a própria dissolução de suas linguagens, bem como a exaustiva busca expressiva da poética para a arte, a capacidade de Gullar e Noé desvelarem o próprio processo no qual se achava entranhada a sua arte, vinculada a um processo interior muito grande; todos esses pressupostos, de certo modo, contribuíram para uma reconfiguração estética de suas obras artísticas.

Neste ponto vale recorrer à teoria aristotélica da tragédia, nos passos de Gadamer, para a reestruturação do ser estético em Noé e Gullar. Na concepção deste filósofo, a tragédia é um fenômeno fundamental que, além da correlação com a poética, nos escritos dramáticos, nas obras épicas, guarda validade igualmente como uma figura de sentido que se encontra também na vida, de tal modo que o trágico não seja um fenômeno essencialmente estético, podendo ser percebido como "um momento extra-estético, ético-metafísico". Em vista disso, retomando o parágrafo anterior, do hiato da produção artística de ambos, percebe-se que uma trégua se estabelece com o mundo externo, e o próprio interior de Ferreira Gullar e Luis Felipe Noé, fazendo pressupor e denominar como trágico esse momento de impasses expressivos diante do fazer artístico e, como consequência, o fulcro para suas composições artísticas posteriores. Já que a conformação estética da arte fôra perdida, só havia uma saída: perceber a obra de arte como um movimento permanentemente renovado e repetido, como uma espécie de jogo, de um local onde *etwas spielt sich ab*, como local onde algo acontece, algo se desenrola. Nessa interpretação, a obra de arte constitui "o seu verdadeiro ser em se tornar uma experiência que irá transformar aquele que a experimenta". Daí o sujeito da experiência artística ser a própria obra de arte; tal qual em um jogo, a leitura da obra de arte ganha representação cada vez que o espectador corre o risco de "se perder, mas lhe é exigida a continuidade" para dar sentido ao jogo. Encontra-se aí justamente "o ponto em que o modo de ser do jogo se torna significativo" e se, para Schlegel, "todos os jogos sagrados da arte são apenas reproduções



do jogo infinito do mundo, da obra de arte que se forma eternamente", a noção de jogo pode ser adotada como fio condutor da explicação ontológica, em uma intermediação para a compreensão da verdade da obra de arte (GADAMER, 1997, p.174-212).

Revolvendo, pois, a análise do vaivém do movimento das vanguardas dos anos 60, observou-se que Gullar, após a concepção dos **Poemas espaciais**, investiu na poesia de cordel; Nóe da pintura figurativa, centrado na dimensão do caos humano, aportou nos **Espejos plano-côncavos**. Portanto, tudo indica que a situação se desconcertou quando esgotou-se o veio artístico da dessacralização das artes, instalando-se no âmago do poeta e do pintor uma crise artística, e este fato é reconhecível no percurso da produção artística de ambos, constituindo-se inclusive em uma trégua no fazer artístico.

### **3.2 O resgate da poética do pensamento ou la ola nostálgica del orden armónico**

Subjacente a esta configuração da trégua instalada entre os períodos de inabilidade artística, registrados no percurso de Gullar e Noé, perpassa uma respectiva pergunta, por parte de ambos: onde relocalizar o investimento na arte? Paralelamente, emerge também uma outra pergunta: onde se encontra o genuíno participar no próprio acontecimento da obra de arte? E, ainda, uma terceira: como se estabelecer no centro do mundo para a fundação de uma poética de vozes pretéritas e composições crípticas?

Em verdade, rememorando que o pintor e o poeta empregam o estratagema de um tempo primordial para inscreverem suas poéticas artísticas, o caminho a prosseguir deveria remeter à conexão da poética com o pensamento, em um resgate do começo das artes, pois, se para o homem religioso o sobrenatural é apreendido através dos aspectos naturais do mundo e está indissolivelmente ligado ao natural, a natureza sinalizando sempre qualquer "coisa" que a transcende, então a sacralidade das "coisas", que é revelada através do modo de ser da "coisa", põe-se a descoberto em um ato de parusia, revelando a sua verdadeira essência. Assim, a obra divina guarda uma transparência, desvelando espontaneamente os múltiplos aspectos do sagrado, no qual a existência humana parece salva de tudo, do nada e da morte.

Não esquecendo de que "algo brilhou" com uma luz decisiva quando, ao contemplar o mundo, o homem religioso descobriu os múltiplos modos do sagrado e, por conseguinte, do ser; acrescente-se a isso o fato de que, antes de tudo, o mundo existe, está aí e tem uma estrutura: não é um caos, mas o cosmos. Logo, a recriação artística mostra-se como criação, como obra divina. A linguagem revolucionária, para o poeta e o pintor, vincula o resgate desse traço divino que não pára de ecoar ininterruptamente dentro do leitor/espectador, buscando a descoberta de um acontecer da verdade na arte, da permanência do instante, da passagem do "rasgo" de que algo acontece. Nesta direção, na brecha estabelecida pela desarmonia, pelo desajuste, pela inabilidade, os artistas redimensionam vozes pretéritas e composições crípticas. Encapsuladas em uma linguagem revolucionária, reconfiguram, pois, o elo entre a poética do pensamento e a manifestação do sagrado. Diz-se que essas formulações de um olhar caleidoscópico, ou de uma determinada mirada, ou da busca de uma identidade, da memória de um tempo perdido, da reapropriação, da recriação calcada nas leituras, da reflexão como elemento de multiplicação, "do aflorar da coisa fresca", do sentimento de inabilidade, de aproximação ou divergência de fronteiras, de produtividade, serão tão somente enumerações sucessivas, partes de um todo que participam de um processo. Em consequência, o "novo" surge como diferente e igual simultaneamente, nem igual, nem diferente, mas sob alguns aspectos são elementos contemplados pela Literatura Comparada, visto que todo texto é marca da passagem de um *pentimenti*, abrindo um novo espaço. Com efeito, explicitamente, Gullar e Noé estabelecem uma espécie de discurso do avesso, em que o resultado todavia não se expressa somente pela reflexão-teórica, mas pela prática do "rasgo" de um acontecer da verdade poética/pictórica; embora os limites entre as linguagens revelem-se apagados, permanecem as especificidades dos respectivos discursos artísticos.

Reiterando a idéia, lançada nas páginas anteriores, de que algo da concepção religiosa do mundo permanece nas atitudes do homem profano, ainda que ele não tenha consciência traz consigo esta herança imemorial. Mas, como herdeiro do homem religioso, o poeta e o pintor também guardam vestígios dessa dimensão: embora esvaziados de significação religiosa, não conseguem abolir totalmente o seu passado, porque eles próprios são produto desse passado. Assim, na **Nova concepção da morte**, Gullar nega e recusa a reconciliação com o sagrado, pois

... a gente faz ouvido/ de mercador à voz que a morte noticia/ pra não ouvi-la/ já que não tem serventia/ ouvi-la e assim saber que a hora está marcada/ Só para entristecer-se ante a noite estrelada?/ Essa é a morte de dentro, endógena; a de

fora,/ a exógena, provém do acaso, [...] se elabora na pronúncia da brisa e dos búzios, além/ do que se lê nas linhas da mão./ Mas, se vinda de dentro ou de fora, não se altera/ essencialmente o fato: a morte, por si, gera/ um processo que altera as relações de espaço/ e de tempo e modifica, inverte, em descompasso,/ o curso natural da vida: uma vertigem/ arrasta tardes, sóis, desperta da fuligem/ vozes, risos, manhãs já de há muito apagadas/ e as precipita velozmente misturadas, [...] (GULLAR, 1999, p.68-69).

Vê-se que a dificuldade vibra entre uma parada súbita, que tanto pode ser uma incerteza como um abismo de pensamentos, ao mostrar as imagens que conservam a impregnação do assédio dessa realidade que Gullar nega e recusa, hesitando em fixá-las e sinalizando uma outra realidade para além da morte física. Daí permanecer no descompasso da inversão de planos que dissolvem o tempo e o espaço.

Depreende-se, da reconstituição do elo entre a poética do pensamento e a manifestação do sagrado, que o gesto de humildade para ingressar na sacralidade reside no preciso momento em que o poeta está diante da página em branco e o pintor diante da tela em branco, quando os dois se despojam de toda a soberba e efetivam o rito de passagem do profano ao sagrado. Neste sentido, o átrio corresponde ao território que marca a diferença e realiza a abertura entre os dois mundos, pois, ao mesmo tempo que indica a espacialidade urbana, também a delimita. Ao denotar a comunicação, o ato de adentrar no espaço litúrgico faz a revelação do real. No interior do recinto sagrado, o homem profano empreende a reconciliação com o sagrado, transcendendo do mundo profano. Assim, de modo análogo, o pintor e o poeta invocam o ponto de apoio absoluto, um lugar de sacralidade, para elevar o seu altar, consagrado ao mistério da revelação poética.

Noé constrói o seu altar com as marcas do mundo profano, mas com um alerta de profecia no título: **No seamos pícaros!** – jieroglífico porteño – 1992 (técnica mista s/tela, 190x160cm). Relacionando o título dessa obra à epígrafe de Nietzsche, neste capítulo, a palavra *velhaco* realiza essa ligação. A evocação imperativa de Noé: "no seamos pícaros!" aponta para uma ordem ética, enquanto a alusão de Nietzsche contempla a subjetividade de que o ser humano é, por natureza, *velhaco*, pois, diante da paixão pelo conhecimento, descobre o sabor de sua parvice e de sua heroicidade ao mesmo tempo. Atendo-se agora à análise da tela de Noé, percebe-se, em um impacto inicial, formas coloridas, mas difusas de uma massa pictórica, em que sobressaem silhuetas recortadas e contornadas por cores quentes. Uma figura desnuda sobressai em branco como um fantasma, sobreposta por um gato pardo. Ambos, o homem e o gato, estão circunscritos por uma linha vermelho-sangue.



Existe uma outra figura contornada na cor laranja, com dois enormes olhos azuis embevecidos em contemplação, fazendo crer tratar-se de uma mulher comum de idade avançada. Mas, este recorte está superposto por uma multidão de pessoas alinhadas na vertical; portanto, estas figuras estão colocadas em um outro plano. A figura branca do homem assemelha-se fisicamente a Noé, sua cabeça sobressai na justaposição a uma outra cabeça, sobre um meio difuso – de um lado, manchas da cor do azul do céu, de outro, linhas onduladas em cores quentes vibrantes. A boca deste homem guarda lampejos de tinta sangue-vermelho, seu olhar estranho parece dirigir-se para a nuca do felino, mas, como ele está oculto por detrás do gato que ocupa uma posição central na tela, parece estar fazendo algo ilícito, de modo dissimulado. O gato pardo tem a presença do sacrifício, mediante ustão pictural, conservando tracejados intensos dessa mesma tinta vermelho-sangue pelo corpo. O gesto de humildade repousaria na direção do olhar do gato e da velha, pois que vislumbram algo para além do visível. O homem, espécie de fantasma, apanhado no flagrante, estaria, então, disfarçadamente, com o sorriso velhaco, dirigindo o seu olhar para esse mesmo ponto? Indubitavelmente o gato pardo, a figura da velha e o homem olham para algo além – que, com certeza, não é o espectador. Permanece, assim, vinculada à apresentação pictórica, uma pergunta, a qual a própria arte não responde, mas propõe.

Nesse mesmo intento de olhar para o além na **Lição de um gato siamês**, Gullar assim escreve:

só agora sei/ que existe a eternidade: é duração/ finita/ da minha precariedade/ O tempo fora/ de mim/ é relativo/ mas não é o tempo vivido:/ esse é eterno/ porque é afetivo/ – dura eternamente/ enquanto vivo/ E como não vivo/ além do que vivo/ não é/ tempo relativo:/ dura em si mesmo/ eterno (e transitivo) (GULLAR, 1999, p.49).

Retomando: a rotura no espaço deve-se à oposição entre um território habitado, organizado e o espaço desconhecido que se estende para além das suas fronteiras. Percebe-se, pois, se todo o território habitado é um cosmos, é justamente porque foi consagrado previamente, porque está em comunicação com o mundo sagrado. O mundo é o universo no interior do qual o sagrado já se manifestou, onde, por consequência, a rotura dos níveis foi tornada possível, portanto reversível.

Dessa clara alusão ao tempo sagrado, de que "o tempo fora de si/ é esse eterno", provém de Gullar o **Aprendizado**, "quando jovem escrevi/ num poema começo/ a esperar

a morte/ e a morte era então/ um facho/ a arder vertiginoso, os dias/ um heróico consumir-se/ através de/ esquinas e vaginas/ Agora porém/ depois de/ tudo/ sei que/ apenas/ morro/ sem ênfase" (GULLAR, 1999, p.45). Evidencia-se, implicitamente, a repetição de gestos exemplares de um eterno encontro com o mesmo tempo mítico da origem que remete à origem do sagrado, no qual a existência humana parece salva de tudo, do nada e da morte; então, instalar-se em um território equivale à fundação de um mundo.

Já que **Os vivos** "são vorazes/ são glutões ferozes; até dos mortos comem/ carnes ossos vozes". Aqui uma nítida ratificação à angústia pela apropriação das muitas vozes que Gullar "arrasta em alarido". E, assim, ele equaciona "famintas bocas:/ devoram o que vêem,/ o que cheiram e tocam [...]" como "fornalhas/ em sempre operação:/ em sua mente e ventre/ tudo vira carvão" (GULLAR, 1999, p.57). Completa-se, no poema, a série de apropriações já anunciada por Rimbaud, Valéry, de Cabral, de Drummond, de Klee: "O mar a pedra a manhã/ são ali combustível:/ o vivo voraz, muda/ o visível em visível [...] – que ele queima em seus risos – [...]" isto é, em sua alquimia, na sua usina, "viram pele e cabelos/ do corpo, que é ele vivo/ e onde ele habita alguém/ – seja espírito ou não –/ alimentado também/ por esta combustão/ que tudo vaporiza./ Mas que agora na pele/ desta efêmera mão/ é afago de brisa" (GULLAR, 1999, p.57-58). Alusivamente, usando do expediente de **Os vivos**, Gullar eleva o seu altar à sombra dos poetas mortos, invocando um ritual dentro da própria escritura do poema e, ao mesmo tempo que revela o território do mistério, recria sua poética. Sob estes traços contempla-se o desejo de resgatar pensamento-poético, no desenho dos fragmentos que retecem tênues malhas de reminiscências, recuperando as formas da tradição.

Como projetar esse espaço de fundação para a poética? De que modo pode o homem que assume uma existência profana articular este espaço, se ele permanece privado do valor cosmogônico de orientação? Tal impropriedade pode ser remediada, o que já foi examinado nas páginas anteriores, pois, como herdeiro do homem religioso, o poeta e o pintor guardam os vestígios do sagrado. Então, ao mesmo tempo que negam, recusam, mantêm ainda os resquícios dessa presença de estruturas mágico-religiosas de experiências sagradas, de rituais degradados até a caricatura, e por isso mesmo quase irreconhecíveis, mas que estão na iminência de reatualizarem-se no mais profundo de suas poéticas.

Nessa perspectiva de angariar um espaço, deve elucidar-se a assunção do caos como estrutura na produção artística de Noé, bem como relocalizar o artista, uma vez que o

conceito de unidade subsiste como uma espécie de medida padrão, quando na verdade somente os mitos de uma unidade subsistem. Por isso, quando se fala em caos é porque existe a noção de ordem; mas, como pedir ordem à arte quando ela inexistente na própria sociedade? (NOÉ, 1988, p.194-195). Rememorando: a cultura européia estava assentada em seu sólido passado, bem como a norte-americana amparada sobre seu vivaz presente; podiam, portanto, referir-se ao caos sem assumi-lo. Por outro lado, os argentinos, ante a ausência de um passado de cultura própria, necessitavam de um espaço para instalar a sua arte: eleger o caos como estrutura equivaleria a, simultaneamente, fundar e habitar um espaço para manifestar sua linguagem pictórica e desencadear um diálogo com as artes em âmbito internacional.

A propósito, um recorte de desconstrução concludente, conjugando a cultura do passado ao presente, consta na absorção de um fragmento literário de **Facundo: civilização e barbárie no pampa argentino**, cuja produção artística resulta no domínio estético/histórico de uma paisagem descrita por Sarmiento, de que Noé escancaradamente se apropria. Aliás, todas as referências à **Tormenta en la Pampa**, 1991 (técnica mista s/tela, 200x250cm) estão claramente sinalizadas na tela, onde se pode detectar perfeitamente a recriação do texto literário da memória da tradição em uma multiplicidade de imbricações e que, por outro lado, traz já como complemento o subtítulo: "Homenaje a Sarmiento". Salienta-se que, no próprio texto escrito por Sarmiento, ao mesmo tempo em que compõe a sua paisagem textual do pampa argentino, fazendo uma alusão envaidecida desse seu próprio vislumbre poético, também registra a sua pergunta, em uma espécie de encomenda ao leitor atento, dentro da paisagem descrita: "que mais cores para a palheta da fantasia?". E é precisamente aí que entra Noé, a pedido de Sarmiento, tasqueando da palheta da fantasia; usando do expediente de uma homenagem, reconquista o lugar da história e da literatura e, marcando a passagem para a pintura através da tradição, funda o espaço de uma cultura artística própria e presente no contexto argentino. Mas, atente-se ao alerta de Sarmiento, de que quanto mais o leitor penetrar na linha do horizonte, mais esta distanciar-se-á, em um envolvimento de contemplação de dúvidas, de temores, de incertezas fantásticas, de sonhos que o preocuparão desperto. Mas, Noé aceita o desafio, adentrando na imensidão da tela em branco; colorindo o horizonte com sua palheta da fantasia, recria esse momento poético de penetração do olhar no horizonte, se abismando em um incerto, vaporoso, indefinido horizonte, que significa adentrar ao templo da poética, da solidão, do perigo, do selvagem e do associado à morte (SARMIENTO, 1996, p.43-44).





A composição pictórica desta tela apresenta três movimentos distintos de paisagens, dentre as quais observa-se, a saber, na parte inferior da tela, o verde pampa, o horizonte da planície infinita. Evidentemente, não se trata apenas do espaço geográfico longínquo, mas daquela planície infinita, que não corresponde àquela verdadeira percepção real do pampa de horizonte mais próximo, mas sim da eterna busca do poético. Exatamente do pampa como espaço pontual para a recreação, de pouca vegetação, do espaço desértico que se traduz por descampado, desocupado, do vazio, sem ponto de referência, em que o horizonte aberto possibilita o sentimento de infinito. Também esse é o sentido, o espaço em que o homem a cavalo movimenta-se, desloca-se e o horizonte afasta-se com ele sempre para além<sup>91</sup>.

Já no título **Tormenta en la pampa**, ressoa uma secura na sonoridade das palavras, mas também força e docilidade. A proposição dessa obra traz duas figuras isoladas dentro da imensidão do pampa. No cenário, à direita, visualiza-se uma árvore solitária em meio à tormenta. Ao lado esquerdo, um gaúcho montado a cavalo; no entanto, ambos estão paralisados diante do rasgo de um raio que penetra a terra – traçado por uma tríplice linha quebrada de cores –, as patas dianteiras do cavalo estaqueadas em posição de assombro em respeito ao poder da natureza.

Como segundo movimento de paisagem, a parte central – o foco do olho – mostra uma paisagem de um céu cortado por raios. São linhas quebradas, no seu valor puro, em vermelho, amarelo e branco, em uma sobreposição de um fundo de manchas negras, roxas, cinzas, entremeadas por uma escala de monotons azuis, mesclados por espaços brancos, compondo praticamente a totalidade da elaboração técnica do processo pictórico da tela. Já a parte superior da tela, terceiro movimento, guarda o mesmo fundo da paisagem intermediária, mas se as nuances mais pálidas de raios de luz não estão decompostas, por outro lado, estão acrescidas de uma escritura. Como esta obra rende uma homenagem a Sarmiento, o texto inscrito na tela trata de um fragmento da paisagem urdida pelo escritor, dentro da paisagem pictórica, assim reelaborada por Noé, através da compilação de **Facundo: civilização e barbárie no pampa argentino**.

---

<sup>91</sup> Não esquecendo que o cavalo, no contexto argentino dos campos, é quase que uma extensão do corpo do campeiro argentino, do rastreador, do vaqueano, do gaúcho malo e do cantor, de modo que o cavalo está para ele assim como a gravata está para os que vivem nas cidades.

Inferre-se da investigação que Nóe respalda a sua inserção artística na cultura argentina, tal como Borges<sup>92</sup>, relançando o "velho" como "novo"; mas, no caso de Noé, em um substrato artístico outro, onde transcreve, na parte superior da tela **Tormenta en la pampa**, excertos de **Facundo: civilização e barbárie no pampa argentino**:

... quando em meio de uma tarde serena e aprazível, uma nuvem turva e negra se levanta sem saber de onde, se estende sobre o céu [...] de repente o estampido do trovão anuncia a tormenta que deixa gelado o viajante, [...] e mostra o pampa de distâncias infinitas, cruzando-as vivamente o raio ... (SARMIENTO, 1996, p.44).

Assim, além do testemunho da inscrição textual de Sarmiento sobre a tela, o ato de acolher a sugestão do escritor igualmente demonstra ser um expediente justificável, inclusive como uma espécie de colaborador, coadjuvante, do escritor, e com vistas a uma exposição de dupla garantia à imortalidade, embora legitimados no contexto argentino, cumpre ao leitor/espectador sempre ressaltar o valor cultural/artístico.

Nessa composição, o pampa compreende o local de cerimônia de sagração, do culto aos efeitos veementes da natureza. Percebe-se que, durante o período de emissão de raios e trovoadas, o espaço encontra-se rasgado pelo clamor da tormenta no pampa; como uma espécie de ferida aberta, as forças da natureza duelam entre si. Justamente esse é o tempo de espera, de incubação, em que homem montado a cavalo – tal qual Noé com sua técnica, seu poder de reflexão – em um mesmo gesto de construção/desconstrução/reestruturação reorganiza o espaço da tormenta. Mas, nesse compasso, a árvore solitária, símbolo, entidade articuladora da perpetuação do cosmo vivo, permanece intacta para a regeneração.

A árvore, nesse sentido, evoca a verticalidade, a ascensão para o céu, ao mesmo tempo que contempla os três momentos inscritos na tela. Primeiro, por suas raízes estarem fixadas no solo, compreendendo a parte inferior da tela, investigam o subterrâneo, as ruínas e as profundezas. Segundo, o tronco corresponde à paisagem da tormenta, o pintor, a superfície, o elemento mediador, estabelecendo uma relação entre o subterrâneo e o celestial, entrelaça-os e transita entre as oposições, do visível ao invisível, do sagrado ao profano, do claro ao escuro – consoante à tela analisada. Em um terceiro momento, os

---

<sup>92</sup> Como exemplo, a recriação poética de Borges em o **Fervor de Buenos Aires** (1923) e em **Evaristo Carriego** (1930), no traçado da poesia de Evaristo Carriego. Os espaços de imprecisão, as histórias intercaladas, a marginalidade suburbana, a história de Carriego como aparente bibliografia: **Uma vida de Evaristo Carriego**, já no título mostra a contradição, "uma vida", bem poderia ser outra. O espaço da cidade e arrabaldes dos personagens típicos do bairro, no sentido de repetir a permanência da tradição.

galhos frondosos simbolizam a parte superior da tela, a verticalidade para o céu. Os vazados entre os galhos evidenciam a escrita comungada à paisagem pintada. Entende-se daí que a aliança entre os três momentos de paisagens da tela **Tormenta en la pampa** apresenta-se como o próprio processo de fundação artístico, da recriação poética de Noé.

Portanto, Noé assume e cria um mundo em que decide habitar. Deste modo, não só consagra o caos como estrutura, mas o santifica como seu pequeno cosmos, para a recriação de um olhar para o mundo. Já nos anos 90, Noé estende sua busca decifrando hieróglifos. E, assim, profetiza: "Lo que llamava caos en el anos 60 ahora lo llamo jeroglíficos. Jeroglífico es para mi todo aquello que no está descifrado, que no está entendido, mi viejo tema del caos". Sob este prisma, "asumir el caos es ir entendiendo y descifrando jeroglíficos ..." (NOÉ, in WHITELOW, 2000, p.8). Em outras palavras, percebe-se em Noé uma profunda nostalgia de habitar um outro mundo para refugiar-se da realidade-realidade.

Não há intenção, nesta tese, tratar da hermenêutica<sup>93</sup>, mas redesenhar algumas considerações no traçado de Heidegger, na leitura de **A origem da obra de arte**, no que diz respeito ao enunciado de que a "obra de arte é um acontecer da verdade". Mas, quer-se esclarecer antecipadamente que muitas são as verdades, ou ainda, nas palavras de Barthes, 1970, "não há verdades, só validades", ou, melhor ainda, no movimento colorido das formas de Noé, "todo es verdad, nada es mentira"<sup>94</sup> (NOÉ, in GLUSBERG, 1995, p.51-52).

Assim, perguntar pela verdade, em uma obra de arte, hoje, já não constitui mais o claro prazer da solução do enigma, mas a percepção de que a solução do mistério, no mais das vezes, é sempre inferior ao próprio mistério. De modo que perder-se significa "renunciar, se possível, ao último princípio de conexão que é a chave de solução do enigma". Concomitante a essa saída, Calabrese, em **A idade neobarroca**, explicita, no recorte de Gilles Deleuze e Félix Guattari, que a "estrutura rizoma equivale a um paradoxo de natureza de uma raiz com fuste, que não segue uma lógica de conexão com a árvore,

---

<sup>93</sup> Apesar da leitura de teóricos hermeneutas, como Heidegger e Gadamer, não se pretende entrar no campo da hermenêutica, mas traçar algumas indagações a título de promover um diálogo entre poesia e pintura, no resgate da poética do pensamento.

<sup>94</sup> Trata-se de uma série pictórica de Noé intitulada: **Todo es verdad, nada es mentira**, exposta em Buenos Aires, 1976-1979, nas Galerias Carmen Waugh, Balmaceda e Arte Múltipla. Também em Paris, nas Galerias Maitre Albert, 1977, L'Oeil de Boeuf, 1979, e na Galeria Durbán, em Madrid, 1978.

mas onde cada segmento se pode ligar a outro segmento, perspectivando um percurso livre e pleno de possibilidades"<sup>95</sup> (CALABRESE, 1987, p.155).

Sob esses traços do desejo de resgatar a poética do pensamento, recuperando as formas da tradição e refletindo a condição humana, o **Cuadro de la intolerancia**, 1991 (técnica mista s/tela, 50x210cm), já, no título, guarda a marca estampada da insígnia da desumanidade, da crueldade entre os seres humanos. Nele, Noé traduz, pictoricamente, a lembrança de uma paisagem de um pesadelo fabricado nas entranhas de um mundo confuso de elementos da matéria. Dois blocos imensos chamam a atenção, tomando conta da maior parte da tela, pelas cores e por constrictas e refreadas palavras, espécie de legenda, que cada volume comporta dentro dos respectivos espaços de pintura. O bloco maior, na cor vermelha com nuances amarelas, traz no seu interior a palavra NEGRO, enquanto o espaço vazado está preenchido por grafite, o contorno é o branco da altivez. No outro bloco, na cor de um azul profundo esfumado, lê-se a palavra BLANCO, emoldurada por um sombreado preto das trevas, e completada por um vermelho sangue. Em uma visualização correlacionada, as cores mostram, por si só, uma luta entre o vermelho e o azul, entre o céu e o inferno, dentro de um amontoado de construção espacial. O bloco azul dá forma ao lado místico, desdobrado nas cores preta e vermelha, assinalando o terror, a falta de misericórdia e o sangue derramado. O vermelho movimentava a legião demoníaca, o confronto com as forças do inferno, em que o branco surge como uma sombra por detrás da palavra grafitada NEGRO. Concomitantemente, percebe-se que os dois imensos blocos pousam sobre um espaço obscuro hachurado aglomerado de matéria estática dentro de uma dimensão fluida, amorfa e caótica. Aproximando-se e examinando melhor, esse agregado de "coisas" constitui-se de uma multidão contorcida. Daí voltando o olhar para os imensos volumes que comportam uma densidade de massa, de colorações diferentes, embora o material de ambos se assemelhe pela constituição matéria e pela textura vaporosa, descobre-se que, entre a junção dos blocos, onde o vermelho se derrama em sangue e o azul se mistura ao vermelho, surge o focinho de um animal. Logo, sobreposto ao emaranhado de figuras, de sombras e de espectros, surge uma escadaria. Do focinho do animal, tal qual em um passe de mágica, surge um coelho. O mesmo ocorre com as massas dos blocos: a vermelha, um touro, e a azul, um urso. Portanto, um cenário agitado, de

---

<sup>95</sup> Os seis princípios rizomáticos: "a conectabilidade múltipla de cada ponto, a heterogeneidade dos componentes do sistema, a multiplicidade sem unidade geradora, a rotura assignificante, a cartograficidade e a decalcomania" (CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1987, p.155).

inúmeros quadros de situação, de inúmeros mistérios, mas decifráveis dentro de uma impossibilidade de suportar a opressão, a intolerância, os atos de barbárie, verificados em um mundo de participação imperfeita.

Nesse estado de dificuldade, de apreender a inquietante alma humana, Gullar gesta sua poética com hesitação diante do sentimento que encerra o *mysterious fascinans*. Possuído dessa necessidade interior de expressar em visões outras a sua própria e oprimida impossibilidade, balbucia assim o seu **Mau despertar**, escrevendo: "zozzo lavo/ na pia/ os olhos donde/ ainda escorrem/ uns restos de treva". Se as imagens elaboradas no **Cuadro de la intolerancia** formulam uma ameaça à estabilidade das certezas convencionais do ser humano, uma desordem onde o mundo se afunda, é admissível que, em uma leitura das imagens apresentadas por Noé, estas signifiquem a abolição de uma ordem, de uma estrutura estereotípica maniqueísta. Igualmente, o espaço do poema de Gullar estende-se para além de seu mundo não-consagrado, como uma extensão amorfa, sem nenhuma orientação projetada, "... não sei se na madrugada/ se estou ferido/ se o corpo/ tenho/ riscado de hematomas". Desse modo, complementa essa incapacidade, essa impossibilidade de expressar aquilo que vislumbra, dizendo: "saio do sono como/ de uma batalha/ travada em/ lugar algum" (GULLAR, 1999, p.79). Na verdade, diante desses múltiplos estímulos, provocados pelo acúmulo de imagens de Gullar e Noé, o espectador/leitor depara-se com uma cena da modernidade estética, de labirintos e nós, em que prepondera o prazer da ofuscação da solução do mistério, a apologia ao enigma, a duplicidade dos termos e das situações que se firmam em um impasse, segundo a leitura do fruidor.

Nesta mesma perspectiva, **No me lo digas hoy que es muy bello dia**, 1990 (técnica mista s/tela, 150x200cm)<sup>96</sup>, traz o brilho das cores vivas que, em um primeiro momento,

---

<sup>96</sup>Ao examinar um trabalho artístico da fase azul de Picasso, observa-se um casal sentado diante de uma mesa, imersos em uma dor dilacerada através das nuances do preto ao amarelo. A toalha visivelmente desordenada em ondas, dando a impressão de que o ato do casal acotovelar-se sobre a mesa guarda uma longa duração de tempo. Também os objetos que cercam o casal remetem a um momento embotado de vibração, os copos vazios, o prato que servia alguma iguaria nada contém, a garrafa de vinho seca, a mulher com ar de muxoxo, o homem olhando com indiferença para o outro lado, mas com displicência descansa o seu braço sobre o ombro dela. A sutileza da forma/conteúdo expressa uma proposição baseada na prática do sentimento do *ennui*, desencanto da condição humana, o casal demonstra um mútuo descaso. Sem dúvida, na interpolação entre **No me lo digas hoy que es muy bello dia**, título da obra de Noé, com o quadro de Picasso, há uma complementação. Já no título a obra de Noé pode abarcar a obra de Picasso (não vem à memória o título da obra de Picasso, mas foi contemplada no museu em Barcelona), também em uma justaposição temática a situação do casal pintada na tela de Picasso pode ser desdobrada de uma maneira bastante incisiva à tela de Noé, do mesmo modo que a ironia da frase-título de Noé pode ser acomodada ao cenário apresentado por Picasso.

parecem externar alegria. É exatamente a vivacidade das cores, o movimento das linhas e as formas exuberantes que dão margem a conotações equivocadas, podendo ser anuladas em uma segunda leitura. Em um primeiro plano vislumbra-se à esquerda e, ao mesmo tempo, em um movimento mais amplo, alastrando na horizontal por detrás da figura-fundo, uma pluralidade de cores intensas em monotons cromáticos, irradiando a presença de uma energia tropical, própria de um folhetim de propaganda, de antigos calendários. Um homem desponta como figura central entre uma mesa e uma vegetação verde-escura; logo atrás desta última o pano de fundo, já descrito, o movimento de linhas exuberantes desdobradas na horizontal, compondo a representação da cena do homem sentado à mesa. Tudo indica que a austeridade, a saber, o olhar dominador, azul, arregalado, o cabelo esticado com esmero, nenhum fio fora do lugar e a camisa de manga comprida do personagem, confirmar a idéia de "homem bem-sucedido na vida". Esse mesmo homem, à mesa, tem as duas mãos sobre esta, em um gesto contido de poder; vê-se igualmente uma garrafa próxima e um cálice mais distante. Os mesmos entretons de branco, lilás, azul, rosa e violeta, pintados na camisa, guardam a mesma relação de cor com a garrafa e a toalha de mesa. Em outras palavras, a toalha de mesa apresenta as mesmas nuances da camisa e da garrafa, no entanto há um outro tratamento nas pinceladas. Explicando, enquanto na toalha de mesa as manchas são displicentemente pintadas, na camisa e na garrafa persiste um movimento de linhas. Na pintura da camisa, observa-se claramente um movimento de fibras musculares, em que se encerra o trejeito na atitude afetada do próprio corpo do homem, já que as ondulações de linhas da garrafa acompanham o seu próprio sentido longitudinal. É interessante constatar que todos os movimentos de linhas da tela tecem uma saída para além do quadro, desse "hombre que lleva el caos interior". Em suma, os movimentos de linhas expandem-se a partir da superfície do quadro, da representação da cena para o espaço do ambiente, em um sentido de abertura, lembrando, de certa forma, o poder de discernimento de que o ser humano é dotado.

Por sua vez, a escrita, em letra cursiva, nesta tela, na cor escarlate, usurpa o tratamento de volume da jarra e da pintura da toalha, sobrepondo-se de tal modo ao espaço que inverte o papel da figura/fundo, reduzido, assim ao plano da escrita. Contudo, a escrita sobre o cálice é meticulosamente evitada, como que lembrando que um copo vazio ainda está cheio de ar. Ao mesmo tempo que o movimento da pincelada, fortalecido pelo vigor das cores, é acrescido da afirmativa que intitula a obra, esta mesma frase irrompe em um disparo indagador, de dentro da tela, para o espectador. pois o título da obra, surgindo de

dentro da pintura **No me lo digas hoy que es muy bello dia**, envolve uma constatação irônica e cúmplice ao mesmo tempo: a carne pode ser fraca; no entanto, o pavor e a angústia do homem, dentro de sua envergadura de poder, mostra uma alma de tristeza mortal. Por isso, o cálice está distante dele, como que invocando: "afasta de mim este cálice!", como que pedindo ao fruidor para estar à espreita, estar de sentinela, velando, pois o espírito está pronto, mas a carne é fraca.

Também Gullar recorre à imagem da mesa, no poema **Frutas**, na sugestão de um espaço surrealista, ao inserir a intimidade doméstica sobreposta à natureza marítima. Traça com as palavras um intrincado de imagens fugidias, convertendo a duração do tempo em um espaço pictórico. Colore as palavras com tons tão intensos, levando o leitor a participar como conviva desse banquete de paisagem pictural.

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:/ uma fogueira sólida/ acesa no centro do dia./ O fogo é escuro e não cabe hoje nas frutas:/ chamas,/ as chamas do que está pronto e alimenta (GULLAR, 1999, p.71).

A fugacidade das formas e cores do plano evocam "uma fogueira sólida acesa no centro do dia"; dentro do espaço que realça a imagem, observa-se um esboço com tendência concreta. No entanto, as labaredas invocadoras do mistério realçam o sonho dessas imagens, pois, na abstração dos pontilhados da memória, "o fogo é escuro e não cabe hoje nas frutas", desvelando, desse modo, um outro tempo – demonstrado igualmente no jogo de palavras, entre o substantivo e o verbo.

Se, por um lado, Gullar chama à memória poética esse tempo primordial, identificando-o como escuro, nebuloso, pode-se pressupor que se estabelece uma seqüência lógica ao ligar o real do que existe à idéia-pensamento; então, trazendo dessa realidade difusa o conhecimento emanado de tempo/espaço de que é constituída a matéria da poesia, as imagens são aprisionadas na trama do invisível e visível, e vice-versa. Trata-se, pois, de compreender que essa *chama* que constitui a própria poesia "está pronta para alimentar o espírito", tornando-se evidência quando da colisão entre o inefável e o real. Logo, a imagem dessa "coisa" não é essa "coisa". O que se vê no objeto é um outro objeto escondido. Dito de outro modo, "as chamas do que estás pronto e alimenta" como a volta ao originário, à poética do objeto oculto, de caráter numinoso. Entende-se aqui como regresso às fontes originais de expressão da água, como batismo, como o fogo do sacrifício

para a purificação. Atento a essa composição, vê-se que a sugestão aponta para flamejantes chamas de fogo, das quais se faz necessário o extrair – *schöpfen*<sup>97</sup>.

Porém, se a nomeação poética do artista não alcança o sagrado, tão somente "comensura da dimensão do ente acessível pelo cálculo previsor da racionalidade científica e disponível à ação instrumental da técnica do artista" (NUNES, 1994, p.405), então a arte se resume ao entorno, em transformar o "velho" em "novo", o *déjà vu* em original, ou à metapoesia, ou ainda à metapintura, ou, como já menciona Baudelaire, em **Le peintre de la vie moderne**, à imagem transitória, ao fugidio e ao contingente. Por outro lado, a presença e a ausência são fundamentais na representação da arte – a ilusão de mostrar uma "coisa", ao mesmo tempo presente e ausente. Neste último sentido, significa interpretar, porque a representação dá presença, torna presente uma "coisa" ausente, que se torna presentificada na "coisa", ou, ao contrário, mostra uma imagem representando a "coisa", mas que é outra "coisa". Fica-se, assim, na ausência da "coisa" original, com uma segunda que representa a primeira "coisa".

Vale lembrar que, do percurso da vanguarda à retaguarda, Gullar e Noé detectaram o desfalque histórico da arte e, ao mesmo tempo, redescobriram um campo inteiramente outro, no qual puderam se afirmar em termos funcionais e produtivos, voltando-se à necessidade interior do ser, justamente porque lançaram mão de uma força impulsionadora, da mais profunda e perdurável essência, que foi a busca da poética do pensamento. Na intenção, o caminho artístico traçado faz a aproximação com o misterioso insondável campo da vida<sup>98</sup>.

Sem esquecer que, anteriormente, a idéia de Noé e Gullar era enaltecer suas atividades criadoras a partir de proposições experimentais, portanto, às custas da obra realizada e que culminou na justificada paralisação artística de ambos. Com efeito, a teoria da **Antiestética**, de Noé, traça uma reflexão crítica pontual: "pero, de hecho, en pintura, esta voluntad de transcender o real se convirtió en una nostalgia de orden, de que el desorden sea una forma de orden" (NOÉ, 1988, p.123). Assim, funda Noé o caos em sua obra artística, pintando este "hombre quebrado por dentro, un hombre que lleva el caos

---

<sup>97</sup> Heidegger, em **A origem da obra de arte** (1990), emprega esse termo na intenção de atingir a verdade originária, por isso, o modo de dizer poético está voltado à origem, a essência: para o pensamento do ser.

<sup>98</sup> Já sinalizava Kandinsky: "Ésta es la única fórmula para expresar la necesidad mística. Todos los medios son sacros, si son necesarios interiormente, y todos son profanos, si no surgen de la fuente de la necesidad interior" (KANDINSKY, Vassily. **Sobre lo espiritual en la arte**. Buenos Aires: Ediciones Libertador, 2003, p.75).



interior". Noé cumpre, assim, com sua tarefa social de expressar na arte "un hombre en crisis, un hombre que espera un nuevo sentido de las cosas y que pide su lugar en la obra" (NOÉ, 1988, p.133-134). Nessa mesma reflexão conduzida por Noé, transportam-se igualmente as intenções de Gullar, visto que, efetivando esta passagem calcada na gestação da vida, na necessidade interior de ambos e no desejo de uma sugestão de possibilidade de redenção para a condição humana na arte, suas poéticas, diante do impasse lingüístico, já encetam um descaminho nos anos 70. Assinalam e denunciam esta ultrapassagem dos estereótipos maniqueístas do drama humano, para desnudar a essência poética nas artes. De modo que, a partir dos anos 90, com a introdução dos hieróglifos de Noé, e da volta de Gullar à transparência lustral, despidos de suas cristalizações das experiências lingüísticas, imbuem-se da tarefa de decifração da verdade poética para a poesia e a pintura.

Cumpram-se ressaltar que Noé e Gullar buscaram invocar a essência poética para edificar a condição humana em uma apologia à vida e à arte no Neoconcretismo e na Nueva Figuración, na relevância da passagem do resgate da humanidade, impondo-se retomar alguns pontos fulcrais em **O nascimento da tragédia**. Atente-se aqui tão somente à crítica da racionalidade conceitual que introduz na arte a lógica. Neste sentido, a teoria e o conceito sobre a beleza, o sublime, ficam submetidos à razão<sup>99</sup>, significando que a criação artística deve provir da postura crítica, da forma do pensamento submetida à razão. Porém, contraditoriamente, neste ponto, a solução apresenta-se na manifestação das pulsões apolínea e dionisíaca, constatando que a metafísica não é capaz de expressar a tragicidade do mundo, pois estabelece uma oposição sem trégua, distanciando a essência – Dioniso – da aparência – Apolo. Trata-se, com efeito, de ser o saber trágico desprovido de lógica, por não poder ser conceitualmente expresso e comprovado; como consequência, a atribuição de descrédito à tragédia por parte do saber racional. Mas, por outro lado, a metafísica esqueceu a diferença entre o ser e o ente, conferindo a primazia ao conceito de verdade em detrimento da verdade originária do pensamento poético.

Assim, o pensamento subordinado à razão não consegue expressar uma linguagem adequada às artes, uma adequação<sup>100</sup> entre conteúdo e expressão para a visão de mundo. Sob esse foco, o deslocamento para uma linguagem conceitual na Modernidade traz

---

<sup>99</sup> Assim, o socratismo estético deprecia o poeta trágico, "por não ter consciência do que faz e não apresentar transparência no seu saber", considerando a arte trágica irracional, um compromisso de causa sem efeito, e de efeito sem causa. Mas, na verdade, a tragédia propõe indagações existenciais e funciona ainda hoje, como uma ação que neutraliza a metafísica racional (MACHADO, Roberto. Op. cit., p.137).

<sup>100</sup> *ad-aequatio*: um ir ao igual.

consigo, de certo modo, o aniquilamento da arte. Logo, a inter-relação do artístico com a esfera do sensível compromete a leitura da linguagem poética. Verifica-se que a obra de arte cessa de transmitir uma intuição supra-sensível da realidade. Desse modo, a apreciação da obra artística é disposta em termos de objeto e sujeito, de modo que, distanciada da ciência e da religião, objetiva simplesmente a autonomia de experiência vivida como um novo instrumento para a educação da humanidade, revigorando a questão do niilismo<sup>101</sup>. Da superioridade metafísica do sujeito pensante, já interpretada na época Moderna, por Descartes – *res cogitans* – e, atualmente, quando a verdade científica e tecnológica se transforma em certeza, acentuando a subjetivação de tal modo que "exerce progressivo controle sobre as coisas, dispondo, mediante previsão de cálculo, a totalidade do ente, como alvo de exploração sistemática, de troca no mercado" (NUNES, 1994, p.399)<sup>102</sup>.

Se da conceituação tradicional da verdade – *adaequatio rei et intellectus* – adequação da inteligência à “coisa” – a relação da realidade e do homem pressupõe a natureza como representação palpável do real, então em Heidegger o *leitmotiv* é não ser a verdade somente a propriedade do conhecimento que se anuncia em um juízo, mas propriedade do ser mesmo. De modo que a *precedência*, a antecedência "da interpretação sobre o conhecimento implica que a verdade do enunciado deriva de uma verdade originária, no sentido do desvelamento, ou do desocultamento do ente". No processo de revelar a compreensão primitiva do ser, Heidegger observa que, desde a filosofia clássica antiga, Platão e Aristóteles recalçaram a diferença entre o *ser* e o *ente*; essa perpetuação de esquecimento atravessa a Escolástica medieval – de Descartes –, permanecendo imutável até a metafísica (NUNES, 1994, p.390-391).

---

<sup>101</sup> No período de Platão a arte significava o esplendor da verdade, e, estava vinculada à educação. O poeta e o artista eram mero instrumentos da vontade dos deuses. Platão valorizava o estilo clássico de Péricles e a arte formalista egípcia, rejeitava o novo na arte por supor nesse a desordem e a decadência – a apologia ao discurso apolíneo, já analisado no capítulo anterior. Assim, ele percebia a vida como um modelo esteticizante. Já na Idade Média, entendia-se a arte com caráter teológico como presentificação do próprio Cristo. A arte como ponte entre a singularidade do indivíduo e a pedagogia da universalização. Para Hegel, na **Estética** ou na **Fenomenologia do Espírito**, a finalidade da arte apresentava-se através da manifestação de Deus. No Barroco, a imitação perde a sua razão de ser e, se a vigência do mistério divino –que tudo iluminava e que estabelecia a comunicação – se desfaz, então a arte, como manifestação de Deus, para Hegel, morria.

<sup>102</sup> Gullar explica que existe uma "espécie de convivência forçada (ou não) entre artistas e críticos, que terminaram – devido precisamente ao esoterismo de seu universo estético – por constituir uma espécie de seita. Como esse prestígio da novidade é consubstancial à nossa sociedade consumista, ela, mesmo sem entender e também por oportunismo, avaliza as extravagâncias estéticas abrindo-lhes as portas das instituições oficiais e comerciais" (GULLAR, Ferreira. **Argumentação contra a morte da arte**. Op. cit., p.15).

Desta perspectiva, a história do ser constitui a história de seu esquecimento, pois, olvidando a diferença que o separa do ente, traça um arco sobre a temporalidade. Somente uma das dimensões do tempo permanece: o presente, que passa a ser o componente ideal para o racional. Assim, no desvendamento retrospectivo, Heidegger desencavou e efetivou a ação de extrair – *schöpfen* – a "primeira compreensão do ser, a *physis* dos pré-socráticos". Daí que a verdade originária – *aléthea* –, "no sentido de desvelamento e de desocultamento", usada pelos pré-socráticos, vinculada ao *logos*, que faz a passagem da *adaequatio rei et intellectus* – adequação da inteligência à "coisa" –, para *adaequatio à aléthea* – adequação à verdade original. Nesta direção, a verdade esquecida na forma de pensar concede à arte uma noção outra de verdade.

Derrida reelabora o seu traçado, nas concepções de Hegel, de Kant, de Nietzsche e de Heidegger, perguntando sobre o que acontece com o desejo de restituição, quando este guarda traços da verdade na pintura e nas palavras. Considerando que a leitura intertextual e interdisciplinar remete simultaneamente aos fios urdidos na tessitura de uma arquescritura, "pelo desejo de uma fala expelindo seu outro, seu duplo", no intento de "reduzir a diferença" (DERRIDA, 1973, p.69), entende-se, por conseguinte, que não existe uma origem absoluta do sentido. Dado que no conceito de tempo e espaço, na metafísica ocidental, a origem "pressupõe um centro interno ou externo, habitado pela verdade, que se manifestaria por meio de cópias, simulacros, como simples deslocamentos de metáforas" (DERRIDA, 1971, p.231), a partir dessa leitura desconstrutora do texto artístico, o significado possui então um "lugar entre", sem pretensão de esgotar o significado do objeto-texto na sua totalidade. O descentramento instala a ausência de um significado transcendental e abre possibilidades de um interjogo entre ausência e presença. Daí que, no pensamento desconstrutor, o ser acontece enquanto inscrição, apenas re-apresentando o presente, não podendo se apresentar como presença na escrita, na pintura, mas tão somente como presença ou ausência a partir da possibilidade de jogo (DERRIDA, 1971, p.244).

Desse modo, no gesto do *reversement*, verifica-se o movimento de liberar o dissimulado, de inverter a ordem das contradições e, no gesto da transgressão, os movimentos de oposição não buscam a síntese, pelo contrário, ensaiam sempre mais outra vez a reinserção em uma dobra na tessitura do texto, disseminando, assim, um outro conceito de escritura. Na desconstrução de Derrida, observa-se, então, um transbordamento da margem, uma rasura entre os limites, onde não há um fora em oposição a um dentro,

mas há a perda do próprio e do Outro, não existindo a origem, apenas o rasgo, o traço, como repetição do original.

Se o ente<sup>103</sup> e a verdade são então a repetição do original, a atividade artística consiste na busca de quintessências; pressupostamente, nessa dimensão, a matéria está grávida da forma; no entanto, torna-se premente adquirir domínio sobre a sua diversidade amorfa para vivificá-la. É exatamente esta a busca invocada por Gullar e Noé, cuja tarefa compreende embrenhar-se nessa travessia para o mundo misterioso e interior, que só a linguagem poética consegue, de um modo análogo, revelar.

Sair, portanto, das amarras do mundo profano significa descortinar o passado e o futuro. O desdobramento da dimensão presente pode vincular o tempo e o espaço à energia espiritual, revelando a essência da arte. Nesta esteira de enunciados, o paralelismo entre a obra de Noé intitulada **Tiempo de descuento**, 1998/99 (técnica mista s/tela 180x160cm) e **Nasce o poema**, de Gullar, evidenciam a vivificação desta matéria amorfa. Trata-se, pois, da exigência de pureza e sobriedade lançada pela intuição do artista, de sua elevada necessidade interior, instigando a clareza e a precisão para nutrir o espírito do ser, nascido para encontrar os valores iluminados de uma presença. **Tiempo de descuento**<sup>104</sup> testemunha esse pletórico desdobramento em uma imagem desse mundo misterioso, pois que "se refiere al presente que se va quebrando en futuro, pero acarreando consigo el pasado... El tiempo hoy, está suspendido para todos. Es el tiempo del descuento" (NOÉ, in WHITELOW, 2000, p.11). Nesse sentido, a visão do pintor acolhe o sensível e o transcendente, em um cenário de economia de recursos expressivos, ao manifestar um vigor de transfiguração do sensível. A composição pictórica torna visível a tarefa social de Noé: revelar o que acontece entre as realidades que tecem a trama da vida do homem; o olhar distante do homem mundano e o abismo misterioso que o atormenta. Em **Tiempo de descuento**, Noé se afasta da mundanidade e capta a experiência de uma realidade distinta. Ao apontar para a pertinência dos princípios subjacentes da espiritualidade, ressalta a transfiguração do sensível. Há que se acentuar que, como obra desveladora, faz despertar,

---

<sup>103</sup> Para Heidegger "o homem é, na sua essência ontológico-historial, o ente cujo ser com ex-sistência consiste no facto de morar na vizinhança do ser. O homem é vizinho do ser". HEIDEGGER, Martin. **Carta sobre o humanismo**. Lisboa: Guimarães Editores, 1998, p.66.

<sup>104</sup> A obra pictórica **Tiempo de descuento** participa da série intitulada *Recuerdos del olvido en tiempo de descuento*.



sobressaltado, o espectador, dado que aprisiona uma multidão de rostos em uma rede suspensa. O fundo da tela traz, na pincelada vertical a cor branca, uma mancha lilás entra na composição, guardando indícios do branco, ao meio, mais precisamente por debaixo da malha da rede, um ondulado azul com mescla do branco respinga na porção branca da esquerda. Na parte superior destaca-se a multidão ensacada na rede. Percebe-se que um fio grosso vermelho percorre costurando a embocadura da rede, mas, ao mesmo tempo, essa costura vermelha sinaliza que a parte inferior da rede continua vazia. Na verdade, a rede ainda está em processo de captura de rostos. Logo, é um vazio pleno para ser resgatado como invocação sensível do mistério.

Com essa mesma intenção de desprender-se das amarras do mundo profano, **Nasce** para Gullar **a poesia**, estabelecendo uma passagem entre o âmbito do sensível e do supra-sensível. Justamente esta transição de âmbitos que Gullar circunscreve ao leitor no poema, confirma o desocultamento do ente; quando se concebe a verdade "... num moer de silêncio [...] numa tarde qualquer perdida na cidade ...", reproduz uma experiência ainda não explorada, tampouco pensada anteriormente, mas cuja essência verdadeira traz um engaste que é familiar: xícaras, prateleiras, carretéis de linha, num pequeno armarinho no Estácio. Porém, nesse ponto, não se pressupõe o desvelamento de entes, porém este desnudamento determina pensar a essência, de modo que a re-apresentação proteja o desvelamento da própria essência poética. Com base neste jogo da poética, Gullar sobrepõe, no poema, traços do cotidiano: "... o Amílcar estava ansioso/ e já se aproximava o ônibus Rio Comprido - Leblon [...] Tínhamos que tomar aquele maldito ônibus/ e voltar para casa/ que já quase anoitecera.[...]". É preciso observar que, para conceber a verdade poética, ele retrocede a algo já manifesto, com efeito: "... mesmo que eu tivesse ficado ali/ [...] na loja do Kalil [...] (isso foi/ em 1955) [...] o poema ficou/ inaturo/ parte no ar da loja/ parte como poeira/ em meus cabelos ...". Assim, ao deter-se no impulso daquela tarde, naquela loja do Kalil, no Estácio, naquelas mercadorias, o poeta se desloca no tempo e espaço<sup>105</sup>. Portanto, algo se manifesta, algo que rege e que se revela à claridade da poética, inferindo-se que de tal operação participa o ente, do qual o poeta extrai a matéria. Concluída a prática poética, ele se afasta.

Nesse percurso de deslocamento do profano ao sagrado, "el ente está en el ser y través del ser va un destino encubierto que ha sido dispuesto entre lo divino y lo

---

<sup>105</sup> "... Há menos que eu ficasse lá/ (na loja)/ de pé durante trinta e dois anos ..." (1955-1987).

demoníaco" (HEIDEGGER, 1958, p.86). Nesta direção, a experimentação de Gullar busca, entre esses dois extremos, a palavra poética, não importando se a formulação provém do mundo profano ou do sagrado. Ainda que o resultado vise à construção do poema, o processo de elaboração poética mostra que o percurso do poeta está voltado para a essência da vida, para uma verdade mística. Embora o poeta não dê certeza de onde provém a poesia, mas sabe que "onde ela sopra muda-se o tempo em coisas/ eternas./ o poema/ ninguém sabe como nasce como/ a vida o engendra/ que pétala/ entra/ em sua composição ..."<sup>106</sup> (GULLAR, 1999, p.360-367). E, assim, à luz do sagrado, Gullar destaca: "porque eu mudo, o mundo muda, e a poesia irrompe e o poeta flutua prenhe do poema". Isso acontece sobretudo porque o centro do ente constitui uma clareira, um lugar aberto que, por sua vez, envolve o ente. A relação que se estabelece entre a presença e a ausência fixa uma espécie de jogo de ocultação/negação e, simultaneamente, desvelamento/afirmação, uma vez que "garantiza un transito al ente que no somos nosotros y una via de acceso al ente que somos nosotros mismos" (HEIDEGGER, 1958, p.84-89)<sup>107</sup>.

Em **Nasce o poema**, evidenciam-se dois recortes de paisagens, um poético, na indagação da palavra que compõe o poema, e o outro uma alusão biográfica<sup>108</sup>, e geográfica, em que dados concretos são inseridos. Gullar, através de um interjogo de esconder/revelar, faz resplandecer um novo engaste embaralhado por detrás de sua poética. Quando faz referência ao pequeno armarinho do Kalil, no Estácio, próximo ao hospital da Polícia Militar, no Rio de Janeiro, ele comunica detalhes exatos da experiência cotidiana. Por isso, não se pode negar a existência dessa sucessão de fatos, devido à exigência de sentido, para tentar construir a lógica do poema.

Sob esse mesmo recorte de situar o espectador, insere-se a carta de Noé, para compartilhar de suas convicções acerca de catálogos artísticos, na exposição: **Noé + experiências coletivas**, (Museu de Arte Moderna, Buenos Aires, 1965), onde Noé plasma

<sup>106</sup> Muitos símbolos pertencem à arte sacra, a pomba: Espírito Santo, a pétala: o renascimento místico, a voz, por exemplo. Contudo, a presença do cão já mostra o mundo subterrâneo, o inferno, e outros tantos elementos que provém do profano.

<sup>107</sup> Na interpolação entre a poesia, de Gullar e as reflexões de Heidegger, embora ambos estejam em itálico, manteve-se a tradução em espanhol para poder distingui-los.

<sup>108</sup> No próprio corpo do poema, Gullar deixa vestígios da realidade condensada quando revela: "Mas/ mesmo que eu tivesse ficado ali/ (isso foi/ em 1955)/ nem assim/ o poema teria nascido/ senão agora neste/ hoje nesta página/ pois/ a poesia/ tem seu próprio tempo e modo/ de nascer: eu de qualquer maneira/ teria que ir embora/ e nunca mais voltar/ à loja do Kalil/ para que o poema nascesse um dia [...]" (GULLAR, Ferreira. **Toda a poesia**. Op. cit., p.360-367). Também a alusão ao amigo Amílcar de Castro, participante do movimento Neoconcretista, mostra o momento em que este último chama Gullar, do interior da loja, para embarcar no ônibus que os levaria do bairro Rio Comprido ao Leblon, no Rio de Janeiro.











sua atitude de criação à vida circundante, o modo como interage junto ao espectador na apresentação ao público de sua produção pictórica: para a abertura da exposição **Noé + experiências colectivas**, cujo o catálogo foi redigido pelo próprio artista, sob forma de carta aos visitantes. Como registro de uma contestação a esse tipo de publicação, Noé adverte que só entende um catálogo partindo de fotografias de suas obras pictóricas e não de dados autobiográficos. Assim, o público espectador só terá acesso a um catálogo com fotografias de suas obras quando a sua produção artística adquirir a dimensão de um livro. Ao contrário, para que um catálogo?<sup>109</sup>. Os quadros estão na exposição para a contemplação, salientam o interesse de resgatar o homem como instrumento de outras buscas que a lógica contemporânea abandonou, por conseguinte, convida o público para a leitura do livro **Antiéstética**.

Para recuperar o pensamento poético, na perspectiva de reconectar o sagrado às imagens, Gullar recorre ao **Sortilégio**, o *mysterium fascinans*, o *numinoso*, que, curiosamente, assim se manifesta: "Estava eu ali/ de repente/ o silêncio se move,/" ; mais que depressa o poeta se refugia para o espaço profano, quando "enruga-se, melhor/ dizendo, e me/ roça as virilhas/ (onde dormiam fúrias) ..."<sup>110</sup>. Importante destacar que entre um e outro versos existe um absoluto silêncio, como que um espaço para concretizar a transferência do espaço profano ao sagrado, levando sacralidade à palavra. Então, "é quando uma/ quase voz me toca/ o lado esquerdo/ do corpo para onde/ me volto/ e estás ali/ nua/...". Sublinhe-se aqui esse *lado esquerdo*, já que Jesus está sentado à direita de Deus Pai. – Quem está nua? O poeta percebe a poesia nua, quando na verdade é ele próprio que se sente despido, de modo que comete o pecado da transgressão do espaço, para adentrar nesse outro recinto da imagem poética e poder exprimir aquela outra linguagem, pois a poesia se veste de palavras e nem por isso detém o ônus da indumentária no espaço paradisíaco<sup>111</sup>. Mas ela – a poesia – cobra tributo do poeta por manifestar-se com uma

---

<sup>109</sup> "O catálogo de uma exposição inclui, em geral, fotos de obras, apresentando-as o mais fielmente possível, incluindo as legendas que informam sobre o título da obra, técnicas, dimensões, materiais, ano, etc.), e funciona como documento acessório às exposições. O conteúdo do catálogo geralmente introduzido por um texto crítico do curador que inclui informações sobre a carreira do artista e dados sobre as obras, e tais publicações são disponíveis apenas para um seletor público com capital cultural para adquirir esses catálogos. A qualidade do papel utilizado reproduz a nobreza das obras impressas. Tais publicações garantem o valor da obra e ratificam a carreira de um artista, digno de ter sua obra em um catálogo" (FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo**: Arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999, p.122).

<sup>110</sup> Menção às Fúrias, no latim, as Erínias, para os gregos.

<sup>111</sup> O símbolo da nudez batismal já não é privilégio da tradição judaico-cristã. Ela equivale à integridade e à plenitude: o Paraíso implica a ausência de vestuário, a ausência de uso (imagem arquetípica do tempo). Toda a nudez ritual implica um modelo intemporal, uma imagem paradisíaca. Ex.: a liberdade sexual absoluta, o

realidade de uma ordem inteiramente diferente das realidades naturais do domínio natural espiritual, como se vê no poema – no tratamento íntimo de tuteamento: "... emergias da treva/ as coxas o ventre/ os seios/ eram luas encantadas/ e do centro do teu corpo/ a macia estrela negra/ me chamava/ para dentro de si/ enquanto o teu rosto menino/ espantosamente familiar/ sorria a me dizer: jamais/ jamais jamais/ escaparás". O centro por onde passa a *Áxis mundi*, como ponto de junção do céu, da terra e do inferno, aqui apresentado como "macia estrela negra que me chamava para dentro de si" e que fala e responde pelo centro primordial do cosmos. "enquanto o teu rosto menino/" traz à lembrança o *numinoso*, o "espantosamente familiar que sorria" (GULLAR, 1999, p.77-78).

Evidencia-se o claro propósito de fixar na palavra e na pincelada o pensamento poético, uma vez que a poética surge como uma afirmação, como testemunha da encarnação da divindade, quando se tateia o fio condutor de uma linguagem comum para travar o diálogo entre a poesia e a pintura. Como carne da pintura, como carne da poesia, as artes estão ligadas ao mistério, ao ato de desvelar, de tornar quase palpável a presença na parusia. A linguagem poética traz sempre a marca da produção de um sentido duradouro, tal qual uma corda tensionada, dentro da qual se encontra o verdadeiro "rasgo de um acontecer" e, nessa seqüência, algo sempre permanece do instante passageiro do *acontecer*. Desse modo, a poética de Gullar emerge em um balbucio de uma oração, desvelando a **Manhã**, "tão vertiginoso urgia/ o verão/ zunindo feito dínamo/ naquelas manhãs velozes/ que era como se víssemos/ a eternidade/ (ofuscante)/ se produzindo a si mesma,/ enquanto ouvíamos/ a luz voraz/ consumir nossos mortos/ acima da cidade" (GULLAR, 1999, p.86), tal qual um oráculo que fala através do invisível, abarcando algo que o transcende e que o remete ao infinito.

Associa-se também a visibilidade do sagrado ao **Jieroglífico en proceso de descodificación**, 1992 (técnica mista s/tela)<sup>112</sup>. Na perspectiva de uma visualização conjunta, percebe-se que a cor cinza externa um luto inconsolável e domina qualquer expressão de movimento, gerando um sentimento desalentado. Já a cor vermelha, à esquerda, funciona como substrato para dar contorno ao perfil masculino, bem como sinaliza o local de luta entre o céu e o inferno: o fogo ctônico. Por meio desta composição,

---

nu, são resquícios de nostalgia do paraíso, o desejo de reintegrar o estado edênico de antes da Queda do Paraíso, quando o pecado não existia e não havia rotura entre as beatitudes da carne e a consciência. Para o cristão, é um sacramento, instituído por Cristo; da morte à ressurreição simbólica – o nascimento do homem novo, também da vitória contra à imortalidade (ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Op. cit., p.214, 145).

o vermelho vivo parece segredar a reprodução de um mundo real de incoerência. A luz branca surge tímida e encoberta pelo azul-acinzentado que se avoluma por quase toda a dimensão da obra. Silhuetas de figuras humanas recortadas e esfregadas – pincel seco – despontam dentro do cinza como uma marca da precariedade humana. Trata-se de apreender que o valor residual da predominância das nuances gris efetiva um valor nulo, demarcado pela ausência de cor, justamente pela falta de luz. Superpõe-se um elemento branco de porte médio sobre os cinzas, definindo um imenso silêncio, tal qual uma pausa musical, à espera de conclusão ou decifração. Logo, o mesmo vermelho vivo sobrepõe-se como inscrição pontual do Reino dos Céus, alertando: "¡no hablemos de amor si lo desconocemos!".

Se a linguagem poética designa, em sentido próprio, um todo inseparável, composto de meros fios soltos que resultam em uma unidade da natureza do movimento do espírito, então, a paisagem **Sob a espada**, de Ferreira Gullar, reside no ato de equilibrar essa inquietação:

Mas que sentido tem tecer palavras e palavras/ – amoras/ auras/ lauras/  
carambolas – / com essa mão mortal/ enquanto o tempo luze sua espada/ sobre  
mim?/ Para que armar mentiras/ se a água é água/ se a água é nuvem (entre os  
meus pés)/ se a folha é por si só/ lâmina/ verde/ e corta/ e se meus dentes estão  
plantados/ em mim?/ nessa gengiva sim/ que sou eu mesmo/ e unha e ânus/ e  
anca e osso/ e pele e pêlo/ e esperma e/ es/ cro/ to/ com que invento/ um verso  
torto (GULLAR, 1999, p.97).

É precisamente esse o ponto que Gadamer ressalta em **Poema y Dialogo**, que um poema lírico é um "estribilho da alma", dado que sua força reside no tom, operando assim um milagre para que o poema se "mantenha de pé" (GADAMER, 1999, p.145).

Esse “estribilho da alma” de que fala Gadamer pode ser percebido como o encontro com a presença, enquanto mistério e revelação, pondo de manifesto o ato de desvelar, significando a ação de dar-se à presença. Então, retomando as já apreciadas experiências radicais da vanguarda que conduziram à destruição das linguagens artísticas, com efeito, as belas artes já não são belas e a adoção do grotesco surgiu como substituição do ideal de belo pelo ideal de moral, quando os impressionistas introduziram a arte em compasso com a vida cotidiana, ao romperem com a temática alegórica, da história, da literatura, da mitologia.

---

<sup>112</sup> Não constam as dimensões desta obra.



Logo, como um exemplo de uma obra que reflete a sociedade e o caos circundante instalado na Modernidade, **La difícil comunicación**, 1989 (técnica mista s/tela, 200x200cm), apresenta o verso e o reverso do bastidor pintados, formulando uma crítica aos valores da sociedade. Os tons intensos, a luminosidade, a textura, a transparência, os volumes, o movimento das linhas e as figuras humanas irrompem com energia dramática e desgovernada em ambos os lados da tela. Verifica-se que Noé se estabelece no centro, obtém esse ponto fixo através de recordações da ação de revelação que guardam ainda um vínculo do profano com o sagrado, de vestígios de memória de sítios que desvelaram um outro plano. Assim, abrindo a experiência do profano ao sagrado, como uma antena para o mundo, Noé pinta sua reflexão crítica sobre a sociedade.

Na articulação de pintar o verso e o reverso do bastidor, os encaixes de madeira para sustentação, na obra intitulada **La difícil comunicación**, são aproveitados para a escritura, e os pequenos retângulos da tela expõem composições de cenas, lembrando uma revista em quadrinhos. Ao examinar os encaixes de madeira para sustentação do reverso do chassi, evidencia-se uma escritura que descreve turbulências de encontros e desencontros, via telefone, de situações banais do cotidiano do ser humano, permeando o coloquial e o lúdico, estabelecendo inclusive uma analogia com o tragicômico. De modo que, no texto que entrelaça vida e pintura, o espectador/leitor, de **La difícil comunicación**, se depara no meio deste fogo cruzado, lendo o seguinte excerto:

–¿Está Jacinto?– Esta es una grabación. – Entonces pones un poquito de sal, un poquito de pimienta, revuelves bien. – Juan, soy Pedro. Pero se quieres estoy libre esta noche. – Ella es una loca. Que se comió todo el dulce de leche. – No señora esa no es la respuesta correcta. – Digale a Jacinto que me pague lo que me debe. – No voy a dar mi nombre pero ... acabo de violar ... – Se ha perdido un kilo de chocolate “nhandar” – Cada chanco tiene su San Martín ...

Aqui o que se acentua é que o "novo" texto entretece discursos outros nos quais poesia/pintura entrecruzam-se, sem que os elementos, os objetos aproximados ou dispersados nas recriações percam suas fronteiras. São, na verdade, renomeados, e as passagens dos elementos entre os diferentes campos da arte sinalizam esse deslocamento através da marca, do *pentimenti*. E, ainda nessa direção, provocam a essência poética que cada leitor/espectador guarda no mais íntimo de seu ser, em outras palavras, da passagem do processo criativo à tentativa de compreensão da condição humana.



Sob esta prática, hoje, a procura pelo sentido da palavra e da imagem na linguagem poética não tende a unir-se, senão desterrar-se uma da outra em uma **Não-coisa**.

... O que o poeta quer dizer/ no discurso não cabe/ e se o diz é para saber/ o que ainda não sabe [...] Como enfim traduzir/ na lógica do ouvido/ o que na coisa é coisa/ e que não tem sentido? [...] 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 ... (GULLAR, 1999, p.53-54).

Contudo, diante do impasse, no momento em que se estilhaçam os projetos, a motivação do poeta e do pintor mantém-se na interpolação da presença, no elevar a esperança diante das ruínas de memórias, de desejos e crenças de uma sacralidade das "coisas". Subjacente à recriação desta poética do pensamento, na produção artística de Noé e Gullar vislumbra-se que a análise do indescritível incide sob o enfoque da parusia. Por isso, não convém inserir alguma solução exemplar diante da desestabilização das certezas convencionais da condição humana, pois se trata de algo considerado como transcendental, onde se valoriza a revelação como um outro mundo, transumano. Mas, como bem refere Gullar, nos **Cadernos de Literatura**, a solução religiosa possibilita uma existência humana aberta. Cumpre lembrar que, do lastrear das sombras projetadas das experiências, a essência da palavra e a substância revelada na pincelada viabilizam promessas. E, uma vez invocada a verdade através do pensamento poético, o princípio da esperança é, assim, confirmado. Com certeza, existe uma tensão secreta entre lançar a rede e lastreá-la, uma significativa aproximação em que ocorre uma unidade de ação, a única que promete captura, transformando a utopia irreal do projeto que chega ao imprevisível. A captura do poema em um acontecimento verbal, a palavra do poeta representando um conjunto de possibilidades de experiência humana, "ele é o eu que todos somos. O tu-leitor em unidade com o eu-poeta. O tu é o interpelado, está junto com o eu que fala". Por isso, "nenhuma experiência humana é absolutamente futura se não está lastreada com essas sombras", dado que os valores já não são contingentes, nem particulares, permitindo ao homem ultrapassar situações pessoais para acessar o mundo do espírito (GADAMER, 1999, p.111).

Daí a solução assinalada por Gadamer que os poetas esquadrinhem o mundo e contemplem o futuro coibido de modo balbuciante (GADAMER, 1999, p.217). Quando as fronteiras do "acontecer na arte" se relativizam e o pensamento subordinado à conceitualização não consegue expressar uma linguagem adequada às artes, entre conteúdo

e apreensão do mundo, então a "adequação perde o seu fundamento metafísico e já não pode oferecer interesse para a esfera artística". Paralelamente, a arte já não pode mais manifestar o sentido do mundo presente. Entende-se, assim, que, a partir da ausência do Absoluto, estabeleceu-se uma distância entre a obra de arte e a sua compreensão, já que a arte não consegue mais tornar visível o caráter de evidência imediata do mundo. No entanto, à arte é atribuída a re-apresentação da verdade do mundo e de seu desvelamento. Por isso, depreende-se que é justamente nesse "claro-escuro" que a arte se afirma hoje, como próprio estatuto ontológico da verdade (BORNHEIM, 1998, p.59, 137-138).

## 4 A INESGOTÁVEL RIQUEZA DO MISTÉRIO: A ESPERANÇA

A poesia, a mais ínfima, é serva da esperança (ADÉLIA PRADO. **Bagagem**).

Indagar pela verdade em uma obra de arte, hoje, já não constitui mais o prazer da solução do enigma; ao contrário, prepondera o implícito prazer da percepção da ofuscação, desse aspecto “claro-escuro”. Mas se a arte é a verdade do mundo e de seu desvelamento, então ela pode tornar visível a verdade para o homem no tempo presente. Logo, a arte realiza esta ponte entre ausência e presença, pois, dispondo do dom da visualidade, é dela que emerge este caráter da revelação que estabelece um diálogo, que enuncia o regresso à linguagem primordial em que o leitor/espectador se reconhece.

Portanto, a composição poética contém em si a busca da palavra e da pincelada adequada, que desperta o eco no leitor/espectador, compreendendo um fundamento que suporta a história da existência humana, como expressão da alma de uma cultura. E, sob esse enfoque, esse eco representa a infinitude de um diálogo, uma vez que aquilo que não se consegue expressar começa a ressoar no Outro, em uma espécie de “estribilho da alma”, do encontro com a presença, enquanto mistério e revelação, ou seja, enquanto epifania, ao ato de desvelar, de pôr a descoberto a parusia, que significa a ação de dar-se à presença.

Sob o traçado dos elementos já analisados no percurso desta tese, circunscritos ao *corpus* de Ferreira Gullar e de Luis Felipe Noé, investigou-se a linguagem na evidência da palavra e da cor, a percepção do apolíneo e do dionisíaco, a manifestação do sagrado no profano, efetuando uma rearticulação de linguagens em que a poesia pintada e a pintura escrita são interpretadas a partir de uma inversão e de uma complementação, como valor artístico e cultural para o sistema das artes. Assim, na seqüência, examina-se um outro redimensionamento, nas obras artísticas: a esperança, como produto desencadeado pela

relação entre a poesia de Gullar e a pintura de Noé, na ressimbolização da redenção para a condição humana.

Por conseguinte, este último capítulo trata deste descompasso na arte de hoje que, sob certo olhar, é em grande parte incomunicável, constando de "pretensa e obsessiva originalidade". Por isso, quando se destaca o valor do objetivo frente ao subjetivo, sublinha-se a configuração do desejo da fecundidade de um profundo comunicável em lugar da esterilidade da retração egoísta "daquele que nada contra a corrente das forças fecundantes da gravitação entitativa", que Paul Claudel denominou engenhosamente "co-naissance des choses" (Cf. LÓPEZ QUINTÁS, 1993, p.100-101). Mas, convém salientar que o objetivo nas artes concede relevância à subjetividade, quando a interpretação está intimamente associada a uma riqueza entitativa elevada; em outras palavras, como âmbito de significação, como lugar de confluências de diversas realidades e acontecimentos, vinculando um horizonte recartografado sob o signo da parusia.

Neste contexto, cumpre reformular a questão: "e para quê poetas em tempos de miséria?"<sup>113</sup> e, nesta convergência, "e para quê pintores em tempos de miséria?" remete a Hölderlin, na elegia **Pão e vinho** – *Brot und Wein* –, onde ele reflete meditativamente, anunciando: "Aber Freund! Wir kommen zu spät. Zwar leben die Götter./ Aber über dem Haupt drüben in anderer Welt. ..." <sup>114</sup>. Nitidamente, ele expressa aqui a aflição com a profunda clivagem entre o homem e o divino. Hölderlin faz, desse modo, alusão ao estado crítico do homem no mundo, abandonado à sua própria existência, sem os deuses. Mas, o homem, agora, pensa em honrar com fervor os deuses bem-aventurados. "... nun denkt er zu ehren in Ernst die seligen Götter. [...] in herrlichen Ordnungen Völker sich auf/ Untereinander und bauen die schönen Tempel und Städte/ Fest und edel, [...] Aber wo sind sie? wo blühen die bekannten, die Kronen des/ Festes? Warum schweigen auch sie, die alten heiligen Theater? ..." (HÖLDERLIN, 1983, p.114-116).

<sup>113</sup> "E para quê poetas em tempos de miséria?". É oportuno esclarecer que a palavra "miséria" – *Dürftigkeit* – está sendo traduzida, neste estudo, com o sentido de mesquinhez.

<sup>114</sup> "Mas amigo! chegamos tarde demais. Certamente os deuses vivem,/ Porém, acima de nossas cabeças, em um outro mundo.[...] o homem, agora, pensa em honrar com fervor os deuses bem-aventurados.[...] Diante dessa perspectiva: em respeitosa ordem, o povo,/ solidariamente, edifica, constrói lindos templos e cidades/ sólidas e suntuosas [...] Ainda assim, a surpresa, mas onde estão elas? onde sabidamente florescem,/ as coroas/ festivas?". Então, o visível impacto, formulando uma nova indagação: "Por que também emudecem os sagrados antigos teatros?".

Nessa dimensão, Hölderlin promulga a pergunta que atravessa toda a poesia da Modernidade: "... Weiss ich nicht und wozu Dichter in dürftiger Zeit? – Aber sie sind, sagst du, wie des Weingotts heilige Priester,/ Welche von lande zu Land zogen in heiliger Nacht"<sup>115</sup> (HÖLDERLIN, 1983, p.116).

Acerca deste influxo poético, a situação humana está destituída de sentido, em um estado de trevas permanente, em ruínas de eventos de vida. Diante dessa constatação, confirma-se que, no momento da cisão entre o homem e o divino, aconteceu a perda do elo sagrado no homem. Portanto, é admissível, para a travessia desse tempo de mesquinhez, reconsolidar essa aliança quebrada com o divino, proceder uma análise sob um outro aspecto, que fundamente a perspectiva de resistir a esse estado "em tempos de miséria", ainda que esse desejo se insinue apenas como um precário esboço em termos de consolação, sublinhando a função do poeta e do pintor para efetivar a ponte diante do impasse da insuportável condição humana. Todavia, estes elementos todos não apontam para uma busca da verdade absoluta, dado que "el campo del arte no es el campo de la realidad, sino el de la ficción nominativa" (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.189, 198) e, mesmo porque, alcançar tal "nível em que já não se possa continuar avançando, em que nada mais reste senão o gesto de cruzar os braços e contemplar a verdade absoluta conquistada"<sup>116</sup> (GULLAR, 2002, p.208) contraria as contínuas inquietações humanas e as

---

<sup>115</sup> "Eu não sei, e para quê poetas em tempos de miséria? – Mas, tu o dizes, são como santos sacerdotes do deus do vinho./ Errantes por esse mundo afora na noite sagrada".

<sup>116</sup> A frase em itálico é mencionada por Ferreira Gullar quando explica, no recorte de Engels, em **Ludwig Feuerbach e o fim da filosofia clássica alemã**, que o sistema de Hegel impediu o desenvolvimento da dialética, como uma pretensa verdade absoluta, "embora reconhecesse que o pensamento tem movimento e que o mundo real se desenvolve, transforma esse desenvolvimento em algo apenas aparente. De que Hegel não se libertara de uma visão conservadora da filosofia enquanto sistema, e que não compreendia que, com sua obra, uma velha concepção chegava ao fim, uma vez que não pode um filósofo isolado realizar aquilo que somente a humanidade em seu conjunto poderá realizar. Eis porque, para encontrar a verdade absoluta que corrói o seu sistema, supõe que "a História chega ao seu ponto final no momento em que a humanidade toma consciência dessa mesma idéia absoluta e proclama que essa consciência se adquire através da filosofia hegeliana" (GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão/Vanguarda e subdesenvolvimento**: Ensaios sobre arte. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002, p.208-210). É necessário atentar quando se fala da morte da arte, segundo Hegel, isso porque ele não fala de morte, mas de arte como coisa do passado com referência à antiguidade grega. Quando Hegel fala que a arte é coisa do passado, tem se que ter em conta que suas categorias são absolutas e que fala do absoluto como sujeito, mas logo depois baixa para o nível da terra e relativiza (NOÉ, Luis Felipe. **El arte en cuestión**. Op. cit., p.40), ao afirmar que a arte é coisa do passado em sua relação imediata com a verdade divina. Isso porque a forma característica da produção artística das obras já não satisfaz a nossa necessidade suprema, na atualidade. Já superamos este estágio em que se adoravam as obras de arte e eram formas sublimes para o espectador se curvar diante delas. Hoje esta apreciação é mais moderada. Daí Peter Szondi explicar que os aportes gregos nos poemas homéricos e na escultura antiga dá testemunho de uma união íntima de arte e religião que não se pode repetir na religião cristã. Em conseqüência, a religião primeiro e a filosofia depois substituirão, relocalizarão, para Hegel, uma arte na "determinação suprema". Mas, se a arte perdeu sua "determinação suprema", não desapareceu, pelo contrário, se transforma em filosofia da arte (Ibid., p.37).

buscas de proposições da cultura humanística. Mas, como a arte é um estado de consciência capaz de determinar o sentido do ser, impossível deixar de reconhecer que ela pode assumir o papel de situar o homem diante de novas situações.

Trata-se de demonstrar como os processos artísticos, dos campos dos distintos *corpus* das obras artísticas de Noé e Gullar, sinalizam uma recorrente harmonização, em que o produto poético/pictórico e as respectivas reflexões teóricas incidem na esperança. De modo que, esses elementos analisados da produção artística de ambos, através das inversões articuladas pela diferença, aproximação e complementaridade, estabelecem uma tentativa de compreender como Ferreira Gullar e Luis Felipe Noé entabulam esse diálogo, através de seus discursos teóricos e de suas linguagens artísticas, no propósito de constituírem o inteligível do nosso mundo.

Nesta direção, realocar a esperança constitui o ponto de partida, o arranque dos elementos desencadeados, mas que resulta também como ponto de chegada, a estrela<sup>117</sup> de Davi, provocando a emoção estética junto ao público. Ao nomearem a esperança, eles inscrevem em suas poéticas, simultaneamente, a ressimbolização, a transcendência e a redenção para a condição humana. Há que se acentuar, neste ponto, que, se a recriação poética de um paraíso anterior significa o resgate da humanidade, significa também a auto-redenção desejada pelos autores; mesmo assim, um outro sentimento latente emerge e passa a pulsar no âmago de suas interioridades. Em uma espécie de assunção de identidade, o poeta e o pintor reivindicam o fator de garantia de permanência, de modo que a inspiração do "artista gênio" é aqui revisitada. E, nesta caracterização de ação messiânica, Gullar e Noé marcam a Modernidade, inscrevendo suas poéticas no âmbito da perpetuidade das artes.

Para realocar a esperança, faz-se necessário o rastreamento desta imagem na recriação poética e nas reflexões teóricas dos autores. Embora esta análise já tenha sido, de certo modo, alavancada anteriormente, contemplando a manifestação do sagrado no profano, é necessário retomar alguns pontos para configurar a esperança, visto que, precisamente durante o processo artístico é que se percebe que o poeta e o pintor se esvaziam de si mesmos, uma vez que o ato de recriação compreende uma doação total. Neste contexto, o encontro entre artista e criação dá-se no plano da transcendência, e esse

momento constitui uma experiência de vivência que ultrapassa o alcance da racionalidade ou da linguagem, isso porque a existência do artista, ou mesmo do ser humano, pressupõe uma abertura que o lança para além dos limites da sobrevivência material. E, nessa outra dimensão, ele se depara com algo que o transcende, incidindo na experiência espiritual, "aquilo que é imensurável e não pode ser contido em uma imagem"<sup>118</sup>, como testemunha geradora do processo da experiência criadora/poética da obra artística.

Ao associar a pergunta labiríntica: "para quê poetas em tempos de miséria?", formulada por Hölderlin (Elegia **Pão e vinho**, 1983, p.117), reverbera a **Bagagem**, de Adélia Prado, como advertência: "a poesia, a mais ínfima, é serva da esperança" (PRADO, 1976, p.55). E, no acorde a antevisão de Octávio Paz, confirmando que "a poesia é a memória feita imagem e está convertida em voz. A outra voz não é a voz do além túmulo: é a do homem que está dormindo no fundo de cada homem", na qual o poeta representa um elo na cadeia da Modernidade, "uma ponte entre o ontem e o amanhã" (PAZ 1993, p.109,144). Dessa declaração de Paz, infere-se que ao poeta e ao pintor é atribuído o dom de lançar o arco da esperança, efetivando a ponte sobre o abismo.

Assim, já no reflexo de Paz, Noé promulga:

Si soy un pintor es porque, como un "bricoleur" [...] lleigo a entender que he tomado algo del mundo entorno cuando puedo aprisionarlo en una imagen. [...] me siento como un imagenero de fetiches en médio de una cultura que se derrumba y outra que aún no se ha enunciado como tal (Cf. SÁNCHEZ, 1981, p.8).

E, no compasso de Adélia Prado, de que a poesia, "a mais ínfima, é serva da esperança", desdobra-se **O escravo**, de Ferreira Gullar, cuja arte poética é capaz de recriar o jogo entre o presente e o ausente, em um outro plano de uma nova harmonia. A operação do pensamento poético cruza por uma dupla corrente de expressão, de atração e repulsão, de cair e perder-se, de esgotar-se em algo invisível; onde nada sou, e nada que me envolve representa alguma "coisa". O universo é um abismo, imóvel, que não fala, simplesmente se faz presente quando a intersecção de ânimo, a suspensão do fluir da vida, vale por uma

---

<sup>117</sup> Salmo de Davi: "Narram os céus a glória de Deus, e o firmamento anuncia a obra de suas mãos". Uma alegoria sobre as duas luzes dadas por Deus ao mundo: a dos céus e a da lei: "A lei do Senhor é perfeita, reconforta a alma" (BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Ed. Ave Maria, 2000, p.669, Salmos 18, 2,8).

<sup>118</sup> Na análise da ópera **Moses und Aron**, de Arnold Schoenberg: "a um olhar de Moisés, o Bezerra de Ouro desaparece: "Vai-te, oh tu, que és a imagem do fato de que aquilo que é imensurável não pode ser contido em uma imagem" (STEINER, George. **Linguagem e silêncio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.175).

existência interdita. "... Mas eu sei que a única haste do tempo/é o sulco do riso na terra/ – a boca espedaçada que continua falando" (GULLAR, 1999, p.84). Aqui a haste do tempo invoca outro elemento romântico de tenuidade e fragilidade – o delicado esteio que suporta a inflorescência do tempo haurido, rasgando a terra num regozijo. Por isso, a boca gretada grita – intervalo possível de liberdade –, de ser nada, ser tudo: ou simplesmente ser.

Com base na reflexão de Ferreira Gullar, quando ao falar de seu fazer poético diz: "A liberdade é condição primeira para o exercício da literatura. O autor é, até o ponto em que a própria matéria poética não o ultrapassa, o único árbitro das decisões" (GULLAR, 1978, p.37). De modo que o poeta está acima de todos os sistemas, apropriando-se, fragmentando, deslocando, sobrepondo o mundo de palavras, para em uma operação seletiva recolher os resíduos-imagens e disseminá-los. Como "único árbitro", significa que tem domínio consciente do que faz, não é submetido a nenhum sistema.

Então, nesse contexto, **O escravo** é, contudo, inversamente contrário, embora o poeta estar acima de todos os sistemas, a matéria poética, neste poema, ultrapassa a arbitrariedade do poeta. Daí o poeta recordar: "eu sei que a única haste do tempo é o sulco do riso na terra", reafirmando uma duração que dura – o abismo – através de uma unidade de tempo rasgada; em outras palavras, da transposição de uma impossibilidade em que "boca espedaçada continua falando" a própria matéria poética. Por isso, a linguagem poética circunscrita a **O escravo** esboça uma região de sombria travessia e sobre a qual não se tem domínio<sup>119</sup>.

Nesta mesma direção, Gullar relata que "não podia perder o tempo que vai do surgimento da expressão poética à sua colocação no papel". O resultado obtido observa-se no texto **Os ossos do soluço**, onde ele acelera a elaboração verbal, no intento de que esta pudesse vencer a própria consciência que a formulava; dessa experiência, ao se diluir na entrega ao inconsciente, o poeta chega a uma série de elaboradas projeções, em uma convulsão de elementos opostos e ambíguos, refletindo uma mobilidade total, através da

---

<sup>119</sup> Sobre a pergunta: se a concepção do **Poema sujo** concede análises de natureza psicanalítica, Gullar assim respondeu: "Não. Eu acho que a leitura psicanalítica nada tem a ver com a literatura. Você pode fazer, claro, mas acho que é uma leitura não prevista pelo poeta. Eu desconfio da psicanálise". No bloco seguinte, constatando que Gullar jamais se submetera à psicanálise, mas como intelectual, por certo, fora leitor de Freud. Gullar explica: "Eu li Freud, Jung, e acho que eles são intelectuais brilhantes. Entidades como superego, id, inconsciente coletivo – tudo isso são invenções. Acho que para muitas pessoas essas ciências ajudam. São como o padre de antigamente. O que eu discuto, por exemplo, na psicanálise, é a questão conceitual" (GULLAR, Ferreira. **Cadernos de Literatura Brasileira**. Op. cit., p.47).



qual ele consegue apagar a distância entre escrever e viver, em um esforço desesperado para fugir à consciência.

... Queops sorri entre as omoplatas, jovem, de costas para nós, despe-se do concílio da águas; então contornaremos a grande face entre as pedras; falamos debaixo, rente a minha espada esculpida em cal. Começará a ventar de meu ombro tiahuanaco; curva, pura, os que te guardam, o braço e a lança, perfeitos no limiar do pó. Ajunta, ajunta o que te quebra, quando eu caminho (GULLAR, 1999, p.38-39).

Se no exercício anterior ele assegura o desaparecimento de limites entre as imagens invocadas em um acesso de ordenação múltipla, já no poema **Omissão** a prática se restringe à busca de sua própria sombra e de sua morada, onde assim traduz a sua descoberta em si mesmo: "Não é estranho/ que um poeta político/ dê as costas a tudo e se fixe/ em três ou quatro frutas que apodrecem/ num prato/ em cima da geladeira/ numa cozinha da Rua Duvivier?" (GULLAR, 1999, p.332). Ao mesmo tempo que Ferreira Gullar localiza e orienta espacialmente o exterior, ele percorre a história na intenção pontual da busca de espaço para a transgressão. O poeta, de uma forma diferente daquela da história do pensamento que se conta, aquela do "conceito metafísico de história, [...] produzindo-se, desenvolvendo-se, realizando-se linearmente", investe na estratégia da desconstrução. (SANTIAGO, 1976, p.48). A reivindicação gullariana surge então como uma leitura de mundo desconstrutora; sem começo, meio e fim, mas como um momento da história. Deste ponto de vista,

... a leitura desconstrutora do texto artístico [...] não possui mais um lugar fixo – centro – mas, passa a existir enquanto construção substitutiva que, na ausência de centro ou de origem, faz com que tudo se torne discurso e a produção da significação se estabeleça mediante uma operação de diferenças (SANTIAGO, 1976, p.16).

Admite-se, portanto, a abordagem de um espaço configurado em uma dimensão de convergência e de condensação, em que o poeta subjetiva a sua posição do espaço *não-lugar*. A partir da relativização dos valores espaciais, a proposta para uma leitura descentrada<sup>120</sup> permite criar "o espaço teórico relacional por excelência, o 'entre', na medida em que os conceitos são utilizados na relação e não como entidades substanciais". Rompendo com a cristalização de lugares a poética, aponta para "a complexidade da

<sup>120</sup> Percebe-se que a leitura desconstrutora não se reduz apenas ao movimento de reversibilidade, uma vez que esta estaria simplesmente deslocando o centro por inversão, mas como anulação do centro como lugar fixo e imóvel.

fixação desse discurso sobre um dos possíveis lugares ocupados pela literatura". Dentro dessa perspectiva, "desprovida de caracterização imanentista dos objetos, em que o exterior constitui a dobra do interior e não a parte estranha que remete para o fora da relação", comprova-se o deslocamento como movimento de temporalização, e de ampliação do espaço (SOUZA, 1998, p.3,6).

Tal é a condição do poeta: perde-se, para se reencontrar "em três ou quatro frutas que apodrecem, num prato, em cima da geladeira, numa cozinha da Rua Duvivier"; sobre tal cena ele lança um duplo olhar: ao projetar o olhar do seu espaço exterior para o seu espaço interior, decanta e amplia a palavra, que é a sua matéria-prima, na tentativa de fundar o ser na linguagem poética.

Neste ponto, Noé arremata que o poeta "crea atmósferas con nombres puntuales, convirtiendo lo denotativo en connotativo". Para Aldo Pellegrini<sup>121</sup>, a poesía "trata de decir con palabras lo que las palabras no pueden decir". Mas, simultaneamente, Noé indaga: "¿Qué es eso? ¿Qué es lo que no se puede decir con las palabras usuales? Es el plano de la trascendencia. ¿Y dónde trascienden las cosas? En el espíritu humano. Allí se casan el objeto-cosa con el sujeto-espíritu y el objeto-cosa deviene objeto-espíritu" (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.69-70).

#### 4.1 No encaço de sendas perdidas com vestígios de sacralidade

Se o desdobramento da definição, que "la poesía trata de decir con palabras lo que las palabras no pueden decir", então a palavra conduz ao plano do inefável, onde transcendem as "coisas" no espírito humano, fundindo-se pensamento e poética. Por isso, também na investigação das linguagens artísticas e das reflexões teóricas de Gullar e de Noé, o percurso deste estudo consiste em buscar nos pressupostos entre o jogo da memória da via afetiva e do esquecimento matizado pela razão, a indicação de vestígios do momento da cisão entre o homem e o divino. Cumpre, por primeiro, o leitor/espectador desbravar este território em que o poeta e o pintor recapturam o elo sagrado perdido pelo homem,

---

<sup>121</sup> Aldo Pellegrini crítico das obras plásticas de Noé dos anos 60, e para quem Noé faz uma homenagem em sua última exposição, **Crujidos**, outubro, 2003, com a tela intitulada: **Ante una difícil situación**, 2003 (técnica mista s/tela, 100x260cm), onde sobrepõe a escritura, a poesia de Pellegrini sobre o fundo de sua pintura.

sabendo-se, antecipadamente, que, nesse percurso de rastreamento da poética do pensamento, só se vislumbram sendas de uma sacralidade velada. Por segundo, então, ir no encaicho desses resíduos compreende detectar trilhas aparentemente imperceptíveis umas, outras escrachadas, e outras ainda veementemente negadas pelos próprios autores.

Neste contexto, localizar os arcanos das palavras e das cores na criação artística, significa tentar compartilhar a busca destes vestígios disseminados pelos artistas durante o percurso da elaboração da obra de arte. Na acepção de Noé,

... no hay encuentro sin búsqueda previa, porque a obra de arte testimonia un encuentro. [...] Cada obra en sí misma es una huella que testimonia la acción de caminar, pero también, es un modo de ir concretando ese caminar. Las obras son huella [...] hacia la otredad que hizo el artista en su proceso de búsqueda nominativa (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.138).

Tendo em mente o percurso já traçado nesta tese, com base na evidência da palavra e da cor, na apologia à arte e à vida, na manifestação do sagrado no profano e no resgate do pensamento poético, a análise do *corpus* permite incidir na via da esperança como condição mediadora, situando o poeta e o pintor, como oráculos que podem sinalizar o inteligível do nosso tempo e, simultaneamente, vincular a rentabilidade de um fazer crítico, apresentando uma teoria pertinente, para efetivar a ultrapassagem sobre o abismo – uma espécie de ponte. O abismo traduzido, aqui, como uma estratégia de um retorno e ao mesmo tempo de uma contravolta para essas próprias regiões de ameaça junto ao contorno do abismo, ante a aproximação do ser.

Neste passo, refletir sobre a essência da poesia e da pintura aproxima-se de uma tarefa abissal, pois significa pensar na essência da própria linguagem, quando previamente sabe-se que **A origem da obra de arte**, de Heidegger, mostra o jogo de reciprocidade entre obra e artista, em um movimento circular em que não se vislumbra mais onde está o centro. Isto significa, em outras palavras, "pensar en la relación entre poetizar y pensar, más allá del lazo común en el lenguaje, habrá que tener a la vista lo sagrado y su relación con el ser". Há que se acentuar que, na relação entre pensar e poetizar, se encontra um traço comum à linguagem poética, a palavra do ser, ou melhor ainda, a palavra sagrada. Mas, como bem salienta Allemann, não se trata aqui de um *tertium comparationis*, de pôr em xeque os próprios conceitos, pois, na verdade, na relação entre a poética e o

pensamento existe uma significativa clivagem, um abismo – *Kluft*<sup>122</sup> (ALLEMANN, 1965, p.144-145).

Por isso, a simbolização da ponte – como um arco sobre o abismo – que culmina na esperança, para daí conduzir à salvação, à libertação, que deve vir do próprio abismo do perigo, onde se recortam questões, tecem-se definições, problematizam-se e firmam-se posições, conjugando vários saberes e valores, na tentativa de investigar as construções das poéticas de Noé e Gullar que traduzem os desejos humanos e dão vazão à miragem.

Ora, se o pensador diz o ser e o poeta nomeia o sagrado, então o pensamento do ser e o dizer poético se entrelaçam. Daí a luminosidade e a pura presença na produção da obra de arte, uma vez que "a comunicação das possibilidades do abrir da existência – *Befindlichkeit* – pode tornar-se o próprio fim do discurso poético". Estabelece-se, assim, de forma nítida, que o discurso é antes de tudo "a poesia, liberando novas possibilidades do ser, do *Dasein*", confirmando o modo "de temporalização do próprio *Dasein*"<sup>123</sup> (NUNES, 2002, p.45-46). Exatamente esta será a senda a ser percorrida pelo poeta e pelo pintor no enalço dos vestígios do sagrado para a reconfiguração de suas poéticas, na contigüidade da esperança.

Noé, ao comentar **Sobre el lenguaje general y sobre el lenguaje de los hombres**, enfatiza que Benjamin, nesta obra, aborda uma certa dimensão teológica ao indagar:

---

<sup>122</sup> Considerando que, na relação entre poetizar e pensar esta "separación es fundamental y no, como la diferencia en la comparación lógica, lo que sólo difiere en lo particular, dentro de una igualdad esencial en lo universal y por eso comparable. Lo recíproco de abismo y proximidad en la relación de poetizar e pensar se expresa al final del epílogo de ¿Qué es metafísica? De la siguiente manera: El pensar del ser custodia la palabra y cumple en tal custodia su determinación. Es el cuidado (*Sorge*) por el uso del lenguaje. Del silencio largamente custodiado y de la solícita aclaración del ámbito en él despejado viene el decir del pensador. De igual procedencia es el nombrar del poeta. Sin embargo, porque lo semejante es semejante sólo en tanto que diferente, el poetizar y el pensar se asemejan más puramente en el cuidado de la palabra, pero al mismo tiempo están ambos separados al máximo en su esencia" (ALLEMANN, Beda. **Hölderlin y Heidegger**. Buenos Aires: Los Libros de Mirasol/Compañía General Fabril, 1965, p.144-145).

<sup>123</sup> Heidegger pergunta em **Ser e tempo**: "Temos hoje uma resposta à questão do que significa a palavra ente? De modo nenhum". Mas, quem formula a "pergunta, colocando esta questão, somos nós mesmos como *Dasein*", explica Nunes. Já que o "*Dasein*, ente que nós mesmos somos, tem a possibilidade de pôr essa questão. Quando a fazemos, se estabelece uma relação circular entre quem questiona e o questionado, entre quem interroga, o ente que somos e o ser interrogado. Reinterpreta-se a fenomenologia, ciência da consciência, como um permitir ver o fenômeno, aquilo que se mostra por si mesmo uma vez liberado de seus encobrimientos. E aquilo que assim se mostra é o ser do ente focalizado, já que a intencionalidade não é mais a propriedade fundamental da consciência, mas a direção para o ser compreendido, isto é, para o ser pré-descoberto, de que a consciência é o ponto de abertura.[...]". Então, o *Dasein* "está essencialmente na verdade, enquanto constituído pela abertura. A abertura é uma forma essencial do ser do *Dasein*. Portanto, só há verdade na medida e até onde o *Dasein* é". De modo que, "os entes só são descobertos quando um *Dasein* é e só são abertos enquanto um *Dasein* é" (NUNES, Benedito **Heidegger & Ser e tempo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002, p.11, 49).

"¿Comunica el hombre su ser espiritual mediante los nombres que da a las cosas?". Mas já ao fazer uma segunda pergunta: "¿O más bien en tales nombres?", Noé adverte que Benjamin paradoxalmente já responde à pergunta na própria formulação dessa pergunta. Percebe-se que o pensamento de Noé a todo momento matiza as fronteiras entre um e outro discurso interdisciplinar ou interdiscursivo, vai do pictórico ao filosófico, deste ao pictórico, ou entre mesmos campos. Neste ponto, Noé assinala que "desde ya, la pregunta de Benjamin señala una 'coincidencia' con la definición de Hegel del lenguaje en tanto 'estar ahí del espíritu'". Nesse seguimento, Noé expõe o pensamento de Benjamin:

Quien considera que el hombre comunica su ser espiritual a través de los nombres no puede sostener que es su ser espiritual que lo comunica, porque ello no acontece a través de los nombres de las cosas, con las que las cosas son designadas. [...] Esta concepción es la concepción burguesa de la lengua.[...] Mientras que la otra teoría no distingue ningún medio, ningún objeto, ningún destinatario de la comunicación. Dice: En el hombre, el ser espiritual se comunica con Dios (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.74).

Noé ressalta que, na articulação de Benjamin, a linguagem é colocada em relação à criação, "superando el supuesto de la mera utilización con fines comunicativos de los hombres ya inventados". De modo que a pergunta e a resposta de Benjamin são fundamentais, uma vez que ele coloca a linguagem em relação direta com a transcendência espiritual. E, nessa direção, Noé evidencia outro paralelismo para com Benjamin ao citar George Steiner, aproximando ambos no propósito comum da transcendência, objetivando a Deus<sup>124</sup> (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.74-75).

Na dimensão do sagrado, "o pensador diz o ser e o poeta nomeia o sagrado", uma vez que o ser significa a presença que somente acontece onde já impera o desocultamento. Mas, como a presença é atual, perdura o desocultamento. Por isso, não só o desocultamento pertence à presença, mas ele é atual. Este atual predominando na presença compreende um caráter do tempo. Porém, o seu ser não se pode captar jamais pelo conceito tradicional de tempo (ALLEMANN, 1965, p.145)<sup>125</sup>.

---

<sup>124</sup> Noé não deixa de comentar que, apesar de Benjamin argumentar teologicamente sobre a linguagem, ele critica a associação comum entre linguagem e mera comunicação.

<sup>125</sup> Diante desta constatação, alerta Allemann, podem os deuses muito bem estar presentes sem que o seu âmbito de essência seja propriamente pensado, como também o ser já haver iluminado o ente, e por isso mesmo permanece impensado como tal. Ou o inverso, tampouco uma época de abandono dos deuses "puede forzar al dios, penetrando con el pensamiento em el espacio de su esencia. Tal pensar no puede ser más que preparación de la llegada del dios". Por isso, na **Carta sobre o Humanismo** (1998), Heidegger indaga:

Já Noé traça um paralelo entre "el acontecer de la verdad", de Heidegger, e o enunciado: "la creación de Dios se completa cuando las cosas reciben su nombre del hombre", de Benjamin. E, na tentativa de situar a questão, Noé pergunta e responde: "¿Dónde acontece la verdad? En el espejo, no de la mera realidad, sino del espíritu de la realidad". Esclarece, assim, que, quando se discorre sobre o nominativo, não significa unicamente uma alusão da linguagem das palavras nominais por excelência, incide em um Outro iluminar: "cuando hablo de lo nominativo no aludo unicamente – aclaro de nuevo". Enfatiza, igualmente, que as linguagens artísticas ao mesmo tempo que re-apresentam estão nomeando este acontecer na arte. No caso, Noé elucida que, na música, o som de uma queda-d'água, além de ser re-apresentado, ele é nomeado na essência de sua origem. Pois o nomear artístico consiste em aludir e transcender ao aludido simultaneamente, "y en esa trascendencia se concibe de nuevo la cosa" (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.83), assegurando a presença na ausência, logo, a parusia.

Ainda no caminho de retomar a já expressa aflição de "honrar com fervor os deuses bem-aventurados" – da poesia de Hölderlin –, após a profunda cisão entre o homem e o divino, resulta o abandono do homem à sua própria existência, observa-se que os deuses podem estar presentes sem que o seu âmbito de essência seja propriamente pensado. Como também ter já o ser iluminado o ente, permanecendo justamente por isso impensado. Ao contrário, tampouco uma distância dos deuses pode forçar o divino, penetrando com o pensamento no espaço de sua essência, visto como preparação. Nas palavras de Heidegger:

Como poderá o homem, na história presente universal, perguntar com seriedade e rigor se o deus se aproxima ou se distancia, cuando prescinde ante todo de penetrar con el pensamiento en la dimensión en que aquella pregunta solo puede plantearse? Pero ésta es la dimensión de lo sagrado, que aun como dimensión queda cerrada si lo abierto del ser no se despeja y en su luminosidad está próximo al hombre (Cf. ALLEMANN, 1965, p.145).

Com efeito, a abertura para um novo tempo remete ao cuidado de "honrar com fervor os deuses bem-aventurados", ainda no traçado de Hölderlin, já que, em termos de arte, a poética representa "a verdade na obra de arte", mas que "permanece distante, irredutível ao

---

Como se pode perguntar com rigor se o deus se acerca ou se distancia, "cuando prescinde ante todo de penetrar con el pensamiento en la dimensión en que aquella pregunta solo puede plantar-se?". Justamente esta é a dimensão do sagrado, que ainda como dimensão permanece oculta "si lo abierto del ser no se despeja y en su luminosidad está próximo al hombre". Com efeito, o poetizar não pode dispensar do pensar: "o pensador diz o ser e o poeta nomeia o sagrado. Já que a experiência pensante del olvido del ser pertenece al mismo destino que la experiencia poetizante del cierre de la dimensión de lo sagrado" (ALLEMANN, Beda. **Hölderlin y Heidegger**. Op. cit., p.146).

mundo", correspondendo à busca do sagrado pelo poeta e pelo pintor. Explicitamente, esta passagem da "fuga dos deuses" é compatível com o niilismo, essencializando a destruição dos valores, quando Nietzsche "identifica o ser ao valor e o valor à vontade da potência", torna o mundo inteligível. Por conseguinte, a "engrenagem de racionalização"<sup>126</sup> do mundo moderno", calcado "no progresso implacável", da produção, do consumo e da massificação gera uma realidade "que inverte o negativo em uma nova potência afirmativa" (NUNES, 1993, p.8-20).

A propósito, Gullar assim se manifesta: "a arte como expressão da experiência humana profunda, de elaboração e geração de novos significados que suscitam o prazer estético pleno, parece a cada dia ter menos lugar numa sociedade entregue à estonteante celeridade do presente" (GULLAR, 2002, p.11).

Mas, o que é esta morte da arte hoje? Para Noé, a morte da arte é uma caricatura tosca do pensamento dialético de Hegel, que, na realidade, nunca falou de mortes, mas sim de transformações. A arte como reflexão e conceitualização sobre si mesma e a relação com o seu contexto – o tempo histórico – circunscreve uma permanente mudança. Contemplada, portanto, como uma passagem da imagem que está em transformação, uma crise das diferentes linguagens artísticas diante do mundo complexo, poluído de imagens em que vivemos, de uma impertinente a pretendida globalização, que se torna cada vez mais difícil de simbolizar (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.40).

Portanto, cumpre ressaltar que, da irrupção desse arazoamento, da submissão ao mercado da economia<sup>127</sup>, a arte fica confinada ao valor de mercado, como um elemento cultural arrojado, de "inspiração" subserviente do mundo da ciência e da tecnologia. Diante do exposto, de um lado, sob o jugo da técnica e da ciência, o homem se esqueceu do ser, abandonado à sua própria existência de Super-homem. De outro, o progresso tecnológico, na conformatação do vanguardismo estético, determinou uma errância da arte. De modo que se presentifica uma nostalgia geral, após a profunda cisão entre o homem e o divino.

---

<sup>126</sup> Nunes assim esclarece a diferença entre o niilismo de Nietzsche e Heidegger: "Em **Assim falou Zaratustra**, o acontecimento que reclama a transvalorização de todos os mais altos valores em decadência, é a morte do Deus hebraico-cristão. Para Heidegger, essa morte é o fato puramente negativo de que não se pode mais crer no Deus cristão da revelação bíblica, apenas manifesta que a autoridade desaparecida de Deus e do ensinamento da Igreja sucede a autoridade da consciência e da Razão. O processo de secularização, assim encetado, é o progresso do niilismo, a que se entranha o desgostamento do reino do invisível" (NUNES, Benedito. **No tempo do niilismo**. Op. cit., p.19).

Daí inferir-se da leitura de **Hölderlin y la esencia de la poesía**, de Heidegger, a perda da unidade, e a subsequente tentativa de recuperar os fragmentos do pensamento e da palavra poética, como memória da origem do esquecimento do ser. Se o fundamento da existência humana "es el diálogo como el propio acontecer del lenguaje", então é preciso entender "la esencia del lenguaje por la esencia de la poesía" (HEIDEGGER, 1958, p.140). Em outras palavras, significa que a poética não pode prescindir do pensar, dado que a experiência de pensar o esquecimento do ser pertence ao mesmo destino da poética da dimensão do sagrado.

Nesse ponto, Noé acena com o livro **La pintura desnuda**<sup>128</sup>, assinalando que cada linguagem artística pode dividir-se em três corpos: "el lingüístico, el histórico y el ético". Atentando para o fato, que "la crisis actual de la pintura es del orden de lo ético. Hay un desconcierto sobre eso que 'hay que hacer esto', implica 'hay que revelar esto' ". Por isso, esta "crisis es más evidente en la pintura, en tanto lenguaje artístico, que en las otras"<sup>129</sup>. Daí a razão de que "la valoración estética tiene mucho que ver con el prejuicio en el campo de lo contemplativo. Pero si el espectador la supera, se produce la verdadera comunicación estética, al ser el contemplador trasladado a donde lo invita el artista por intermedio de la obra"<sup>130</sup> (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.116-117).

Ainda na enunciação sobre os três corpos – el histórico, el lingüístico, el ético –, Noé assinala a particular angústia "de cómo dar imagen" à pintura, explicando:

---

<sup>127</sup> Nesse seguimento se evidencia que o cristianismo neutralizou a concepção trágica da vida através do ethos do ressentimento, de um ideal de uma outra vida, e na vertente de Lutero e do Calvinismo a santificação do labor a serviço de Deus, relacionando puritanismo à transações econômicas.

<sup>128</sup> Este livro está sendo anunciado há mais de 30 anos, e o próprio Noé confessa que desconfia que nunca chegará a concluí-lo.

<sup>129</sup> "Los que se llama 'estética' resume los tres cuerpos a los que aludí. La convicción compulsiva, ese deber hacer ético, es un deber hacer en el campo estético. Pero aclaro esto: no suelo utilizar la palabra estética como un aspecto valorativo final, contemplativo. Desde al punto de vista creativo – que es el que más me interesa cuando hablo de arte – se establece un cuestionamiento estético; eso que denominé en los sesenta como antiestética, o como estética de la antiestética" (NOÉ, Luis Felipe. **Arte en cuestión**. Op. cit., p.116).

<sup>130</sup> "En ese 'deber hacer' hay una afirmación estética. Porque son los planteos estéticos los que se van intercambiando y cruzando. Un ejemplo: el **Body Art** aparece cuando termina el strip-tease de la pintura; cuando la pintura está desnuda, el artista decide hacer lo mismo, encarnando lo que en psicología se llama 'puesta en acto'. Cuando hablo 'cuerpo ético' me estoy refiriendo a una ética propia del campo de lo estético que lleva al artista a actuar con convicción compulsiva cuestionadora. Con respecto al **Body Art**, insisto, no se produjo un fenómeno en ningún otro lenguaje artístico en tanto cuerpo histórico que no sea el de la consciencia pictórica, al igual que los primeros happenings. Luego se utilizó la experiencia en el teatro y se institucionalizó con las performances. Pues las performances son acciones realizadas por los artistas que de esta forma utilizan su cuerpo para vehiculizar una propuesta artística. Con respecto al 'arte total', sólo el teatro, el cine y los medios conformados por la conciencia virtual parecen poder orquestrar. La consciencia artística no elabora nuevos lenguajes sino que los actualiza. La que elabora campos posibles para que desarrollen los lenguajes artísticos es la conciencia tecnológica. Los distintos lenguajes artísticos son terrenos simbólicos. Los que se interrelacionan y pueden orquestrarse son los símbolos" (Ibid., p.116-119).



Lo que parece creación o descubrimiento es – con sutiles variantes – o entrecruzamiento entre la consciencia lingüística y la consciencia histórica, más la suma de la conciencia ética. Ahí se genera una especie de compulsión, en un cuerpo ético, en el sentido de hacer algo, tomar posiciones. Cuando señalo hago aparecer algo que permanecía oculto, doy forma y visibilidad a lo informe e invisible (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.150-151).

Gullar, ao retraçar um panorama da produção brasileira moderna e contemporânea, analisa o lugar privilegiado da pintura em um cenário de rupturas que caracterizou o século XX, especialmente provocado por Duchamp, que desencadeou a arte conceitual. "A geração dele é uma geração niilista e cética com relação à arte. O mal é que esta arte pessimista que pertenceu a uma geração se disseminou durante todo o século XX" (GULLAR, 2003, p.2). Percebe-se, nesse comentário de Gullar, uma carga de perplexidade diante de uma arte que manifesta um estado de espírito pessimista. Pode-se inferir, então, que a esperança corresponderia ao otimismo? E, ao vincular a esperança à poética, esta significaria uma promessa de futuro para o leitor/espectador?

Gullar menciona Iberê Camargo, que "levou a experiência da pintura a uma indagação radical", com base nessa vontade de ir à origem da pintura. Quando Iberê "retorna para a figura humana, ele abandona toda a pesquisa pictórica que vinha desenvolvendo". De modo que, na direção da figura humana, Gullar enfatiza que o enlevo estético é "substituído por um grito de desespero" de Iberê, "denunciando a falta de sentido da vida", mas constitui "mais arte do que nunca. A contradição reside exatamente nisso: eu desisto da arte, pois a vida vai se acabar, a vida não tem sentido algum e a arte não tem sentido, mas a única coisa que eu tenho é a arte". Iberê "para de fazer pesquisa pictórica. Acabam as indagações acerca da pintura". Daí Gullar deduzir que, ao se deparar com essa última fase do Iberê, na qual já não há

... mais beleza, não há mais requinte cromático, é uma coisa patética, é uma tragédia, é um grito final... E ninguém chega a isso por querer. Isso é a vida mesmo. E a vida é mais poderosa do que qualquer estética... E quando coincide que o drama da vida está sendo vivido pelo próprio artista (GULLAR, 2003, p.1-2).

Lê-se nitidamente, nas palavras de Gullar, a recorrente imagem de conagração entre arte e vida. Porém, este pensamento de Gullar acerca do pintor Iberê e sua produção artística explicita que a "contradição reside exatamente nisso: eu desisto da arte, pois a vida vai se acabar, a vida não tem sentido algum e a arte não tem sentido, mas a única coisa que eu tenho é arte". De certa forma, esta reflexão formula outras questões, tais como a

preocupação com a morte, tangenciando a própria angústia existencial do poeta, manifesta em **Muitas vozes**, por Gullar. Outro aspecto a reconsiderar é o fato de que Iberê não desiste do fazer pictórico, tanto isso é verdade que ele só pára de pintar quando hospitalizado; portanto, a vida de Iberê tem sentido, a arte proporciona a vida para Iberê. O próprio Gullar irá contradizer o exposto acima quando, no seguimento, esclarecerá que Iberê quer salvar a pintura, aquilo é a vida dele. Na verdade, a vida só tem sentido à medida que a ela se agrega sentido, porque a vida por si só não tem sentido. No prosseguimento, Gullar menciona que Iberê quer salvar a pintura, aquilo é a vida dele, ele se entrega totalmente para resgatar uma linguagem que acha que está se perdendo. Mais uma vez a confirmação de que no gesto de Iberê salvar a pintura ele mesmo, o pintor, estará se salvando.

Ainda nesse compasso de arte e vida, Gullar assevera:

Continuo a pintar, mas jamais serei um pintor de verdade. Para ser um pintor de verdade é preciso jogar a vida inteira nisso. É como a poesia. Eu joguei toda a minha vida na poesia. Não poderia me mobilizar do mesmo modo para outra arte. A arte não existe em si mesma. Ela é fundada pelo artista com essa entrega. O homem inventa a arte através dessa paixão. Eu não tenho isso em relação à pintura (GULLAR, 1998, p.39).

Ao assegurar que o homem inventa a arte através dessa paixão, fundada pela entrega, Gullar confirma simultaneamente o seu próprio sentido de vida.

Assim, quando Gullar explicita: "eu não tenho uma postura mística em relação à arte, não acho que arte é uma coisa sagrada... É porque as coisas têm suas definições, e o conhecimento consiste em definir as coisas em suas particularidades" (GULLAR, 2004, p.2). Mas, evidentemente que "o artista sabe que ele é a expressão da humanidade e que cada coisa é a expressão do universo". O universo, para Gullar, "é uma infinidade de coisas, seres, atos, e a vasta maioria dessas coisas, desses seres e desses atos, 'se perde', como se não tivesse sentido. Todas as linguagens da cultura contribuem para tornar possível esse enlace do particular com o universal. Que existe naturalmente, mas está sempre oculto". Mas, quando "o milagre se dá", enfatiza Gullar, "algo se acende: um curto-circuito" (GULLAR, 1999, p.93).

Ainda que o artista, como cada ser humano, seja um desconhecido para si mesmo, sabe que guarda em si a manifestação da revelação. Portanto, cabe ao artista afirmar, com a riqueza de sua genialidade, que o mundo está redimido: está redimido o homem, está

redimido o corpo humano, está redimida a criação inteira. Nas obras de Noé e Gullar, são perceptíveis os vestígios que indicam o gesto do artista, no papel e na tela, articulando esta passagem redentora.

Nesse sentido, é a ausência de uma presença que ali esteve, o registro de um ato passado que se faz ainda presente. Barthes, no ensaio sobre Cy Twombly, inscreve que esse elemento, por leve ou incerto que seja, remete sempre a uma força, a uma direção, a um *energon*, a um trabalho, que oferece à leitura o que ficou de sua pulsão, de seu desgaste (BARTHES, 1990, p.155-157). Nesta mesma direção, em **Situación limite**, 1985 (técnica mista s/tela, 145x175cm), Noé traça sobre a superfície azul manchada o rabisco: "mi querida, no me olvides". E, nesse mesmo movimento que nada capta, apenas deposita, Gullar *alunissa* na **Cantiga para não morrer**:

... quando você for se embora,/ moça branca como a neve, me leve [...] se acaso não possa me carregar pela mão, [...] me leve no coração/ se no coração não possa/ por acaso me levar, [...] me leve no seu lembrar. E se aí também não possa/ por tanta coisa que leve/ já viva em seu pensamento, [...] me leve no esquecimento (GULLAR, 1999, p.208-209).

Também as repetidas linhas quebradas nas telas de Noé ressoam como um traço de um exercício estimulante. À imagem do conceito de *rasgo – der Riss* – de Heidegger, Derrida adota o *traço*, que seria aquilo que produz o espaço de sua inscrição em uma eventual "posição" de referência sempre passível de de-posição ou des-locação. Se essa posição de referência, no recorte de Heidegger, rastreia as sendas de um primeiro vestígio como uma origem de um sempre presente, também é visualizada em Derrida, como posição de referência que abre a possibilidade do jogo da presença e da ausência. Para Derrida, existe apenas o traço, que é origem da origem, marcando a sua presença pela ausência do que já passou. Assim procedendo, inaugura sempre, a todo momento, uma nova origem em um presente que é, ao mesmo tempo, futuro e passado, renovando-se a cada instante nessa relação traço/memória. Portanto, o poder da memória, para Derrida, não está em ressuscitar o passado, mas em um ato do espírito limitado ao seu próprio presente (DERRIDA, 1973, p.188, 201,203, 240).

Nessa relação traço/memória, Heidegger, em uma palestra em comemoração a Rilke, 1946, introduz a poesia de Hölderlin, perguntando pela "huella [vestígio] de lo sagrado", que se tornou irreconhecível. "Queda sin decidir si experimentamos aún lo sagrado como la huella hacia la divinidad de lo divino o si encontramos sólo una huella de lo sagrado. No

queda claro qué puede ser la huella de la huella. Sigue siendo problemático cómo pueda mostrárenos tal huella". Em uma passagem posterior, nesse mesmo sentido afirma:

A graça divina – *das Heil* – desaparece. O mundo se encontra em um estado destituído da graça divina, sem a graça divina – *Hei los*. Por isso, não só o sagrado permanece oculto enquanto vestígio da divindade, bem como o vestígio do sagrado parece borrar-se, uma vez que a graça divina desapareceu (Cf. ALLEMANN, 1965, p.145)

Para Heidegger, na **Origem da obra de arte**, *der Riss*, o rasgo, o risco, corresponderia a essa essência da origem, exatamente aqui, no que tange às artes, às sendas, o vestígio, o resíduo, às pegadas deixadas pelo artista na inesperada fulguração da elaboração da obra artística, a qual determina o sentido do ser. Mas, como alcançar tal *huella*, essa luminosidade que é a pura presença? Heidegger alerta que alguns mortais ainda se sentem ameaçados sem a graça divina. Allemann, por outro lado, expõe que estes – mortais – deveriam conhecer o autêntico perigo, que é o perigo do esquecimento do ser. Tal perigo, explica Allemann, não pode ser afastado, apartado pelo retorno às regiões menos ameaçadas, mas, contudo, pela salvação, a libertação – *Rettung* – deve vir do próprio abismo do perigo. Daí ser importante que os mortais alcancem, velozes, o abismo (ALLEMANN, 1965, p.147).

Já Gullar mostra esse ponto de encontro do esquecimento do ser com resquícios de memória em uma perspectiva de realidade para si mesmo, no poema **O prisioneiro**, quando diz: "Ouço as árvores/ lá fora/ sob as nuvens/ Ouço vozes/ risos/ uma porta que bate/ É de tarde/ (com seus claros barulhos)/ como há vinte anos em São Luís/ como há vinte dias em Ipanema/ Como amanhã/ um homem livre em sua casa" (GULLAR, 1999, p.184).

Gullar se arrisca **Dentro da noite veloz** na tentativa de libertar-se, não poupando para isso uma descrição de comparação de temporalidade (horária) espacial para adentrar no abismo para a redenção.

Na quebrada de Yuro/ eram 13,30 hora [...] na Ásia o sono era seda) [...] a claridade da hora/ mostrava seu fundo escuro: as águas limpas batiam/ sem passado e sem futuro. [...] era silêncio o barulho/ a paisagem/ (que se move)/ está imóvel, se move/ dentro de si [...] a paisagem/ com suas polias e correntes/ de ar. [...] não era hora nenhuma/ só pedras plantas e águas (GULLAR, 1999, p.184-185).

Fixa-se, então, a captação expressiva do essencial da palavra e da imagem, como disseminação poética, qual um elemento sem natureza própria que não se deixa compreender, inscrevendo-se na marca do indizível. Em outras palavras, a captação expressiva do essencial da palavra e da imagem emerge de traços que nenhum presente teria precedido ou sucedido. Cujos conceitos se desdobram, compreendendo unidades de simulacro, de falsa propriedade semântica, que não se deixam apanhar, mas que habitam, resistem e se desorganizam, sem jamais constituir um terceiro termo, nem presença, nem ausência, nem tempo, nem espaço (SANTIAGO, 1976, p.49-50). Infere-se daí que nem existir, nem nada ser, somente o hesitante e enigmático balanço da representação das “coisas” que se recusam persistentemente a aparecer tais como seriam “realmente”.

Nesse ponto, reitera Noé que o poeta utiliza o nome das “coisas” para nomear o indizível. Já o pintor elabora a imagem através de uma “luz pictórica”, a partir da inter-relação entre as “coisas” e da atmosfera do seu entorno. Nesta dimensão, faz-se mister atentar à reverência de uma centelha que resplandesce, pois, em torno das “coisas” iluminadas, algo está por transcender através desta luz (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.85-86).

Com efeito, o que se chama pictoricamente “luz” é um clima em torno das “coisas”, que desborda o meramente nominável/comunicável, assegura Noé. Exatamente aqui, Gullar intervém para complementar que “não é uma sensação apenas visual”, a pintura de Rembrandt, pois, **Aristóteles com um busto de Homero**, 1653 (óleo s/tela, 1443,5x136,4cm):

... é também tátil, de espessa (e fulgurante) materialidade: no ombro esquerdo da figura, que emerge da sombra, um dos pontos onde se dá a passagem, o conflito de luz e trevas, a matéria pictórica é rugosa, ferida, [...] como se ali, naquele momento, matéria e luz se transformassem uma na outra, sendo ainda a mesma e a outra, até verter-se em lava sobre as mangas da blusa. [...] trata-se de um acontecimento cósmico: a luz e a escuridão do espaço e dos corpos revelados na sua beleza para o espanto do olhar humano (GULLAR, 2003, p.39).

Nessa orientação de Hegel, “hacia el alma” – que se manifesta por uma difusa tonalidade envolvendo os objetos exteriores, criando uma outra atmosfera, surge o espaço rarefeito para pousar o indizível, o inominável, que exatamente potencializa o nomear. Nessa dimensão, na importância de nomear, há uma encarnação divina. Assim, o poeta

precisa da carne das palavras<sup>131</sup> e o pintor da carne da pintura, pois o Filho de Deus é o verbo que se fez carne. Dá-se um nome arbitrário à “coisa”, daí essa “coisa” vira a poema **Ventania**, em que Gullar escreve a ventania, logo, a palavra. E, na pintura, Noé pinta quadros intitulados **Tempestade I, II, III**, que não são tormentas, são telas pintadas com linhas, cores, volume. Trata-se de perceber que o efeito poético traduz distintas linguagens, com suas respectivas unidades consubstanciais ao verbo que se fez carne.

## 4.2 Travessia sobre abismo

Essa contravolta junto ao abismo, a *desgracia – Unheil* – para a graça – *Heil* –, domina todo o discurso de Gullar e Noé. A preparação para essa contravolta acontece quando os mortais se submetem ao mais extremo esquecimento do ser, na transposição do abismo como total ausência de fundamento, de um Deus, isto é, enquanto se experimenta e suporta o abismo da noite do mundo. Neste desejo de transpor o abismo, mostrando suas fraturas e suas feridas na aproximação do ser, a linguagem poética de Gullar parece ser buscada em uma outra ordem, embora manifeste que:

A percepção se faz no tempo. O que percebo é apreendido, selecionado e decifrado oportunamente, segundo o que percebi antes. O mundo fluiria docilmente através de meu corpo se, por baixo desse surdo murmúrio, eu não percebesse uma estranheza que me leva a pensar o mundo, a me situar nele individualmente. A sua espontaneidade me nega e a minha interrogação me isola, porque eu me furto ao mundo para pensá-lo. Mas não me furto o suficiente para não ouvir o nostálgico murmúrio. É preciso pensar espontaneamente o mundo, integrar o pensamento no fluir, pensar com o corpo (GULLAR, 1985, p.245).

Embora este parágrafo integre as reflexões teóricas, portanto dentro de uma noção temporal/racional, de **Etapas da arte contemporânea**: Do cubismo ao neoconcretismo, surpreendentemente, a percepção de Gullar, *faz-se no tempo* de uma prosa poética, colidindo precisamente nas reflexões de Heidegger, que questiona esse extremo esquecer do ser que se oculta em uma época de penúria, no reflexo da poética de Hölderlin, mas que expressa a possibilidade de uma vicissitude, de uma contravolta – *Kehre*<sup>132</sup> – espécie de

<sup>131</sup> "Poesia não quer ser literatura, quer ser carne" (GULLAR, Ferreira. **Ferreira Gullar conta tudo!** Op. cit., p.29). A autora desta tese salienta que a palavra "carne" é recorrente nas imagens poéticas de Gullar.

<sup>132</sup> No reflexo de Kant, Derrida assim explica: "las dos primeras **Criticas de la razón** habían abierto un abismo aparentemente infinito. La tercera solo se [...] anuncia, bajo la forma de un "sollen" [...] saturarlo, cumplirlo en la reconciliación infinita.[...] Para reducir el 'enigma' del juicio estético necesitaría colmar una

"viragem" junto ao contorno desde o abismo – *Kluft* – à aproximação com o ser. Por isso, a simbolização da ponte – como um arco sobre o abismo –, que culmina na esperança, conduzindo à salvação, à libertação.

Vale observar que o silêncio de um artista é significativo, porque "el silencio no es silencio, en realidad es un replanteo, un replanteo consigo mismo", esclarece Noé (in ALONSO; ZABALA, 2000, p.124). Quando a pintura abandonou Noé, é assim que ele se refere ao período de quase dez anos que deixou de pintar, já que não foi ele que abandonou a pintura, mas, ao contrário, ela o abandonou. Essa curiosa alusão coincide com o fato de que "una obra lleva a otra obra, pero hay un momento en que una obra no lleva más a otra obra y se produce un replanteo en relación al sentido de seguir por el mismo lado". Já anteriormente mencionado esse reencontro de Noé com a pintura, com a ressalva de que este reencontro será efetivado dentro de uma dimensão renovada de caos. Desse modo, ele passa do caos centrado no mundo dos homens para uma abordagem da violação da natureza, da chegada dos conquistadores europeus à América do Sul, da vegetação exuberante, de sagas vertiginosas. A exuberância inóspita da natureza do continente é cenário de um violento choque cultural entre o homem sul-americano no culto à natureza em oposição à cultura do homem europeu. A elaboração pictórica busca, sobretudo, evidenciar a tragédia da conquista, do sentimento do povo aborígene na necessidade de se adaptar para não sucumbir. Daí a composição dos temas compreender um jogo de tensões sobre o plano pictórico através da plasmação de formas híbridas e metamorfoseadas que se multiplicam em todo o plano para se confundir com uma natureza ameaçadora e fantástica. As multicoloridas pinceladas nervosas e gestuais, embebidas em um colorido intenso, e as enérgicas hachuradas, ziguezagueantes, oblíquas, perpendiculares, cortadas pelo vitalismo de Noé são fundamentais para a reintegração com a nova concepção pictórica.

Hölderlin experimenta a graça tangenciando o sentimento da alegria – *Freudig* – essa é a palavra que ilumina toda a poesia intitulada **Retorno** à casa natal – *Heimkunft*.<sup>133</sup>. O

---

falla, un abismo (Kluft). Mas es un abismo cuyo fin no se divisa; se establece entre el dominio del concepto de la naturaleza, do sensible, y del dominio del concepto de libertad, lo suprasensible, de manera que ningún pasaje sea posible del uno al outro. [...] El abismo invoca la analogía, entonces el recurso a la analogía, el concepto y el efecto de analogia son o constituyen el puente mismo. [...] La analogía del abismo y del puente por encima del abismo, es una analogía para decir que tiene que haber efectivamente una analogía entre dos mundos absolutamente heterogéneos, un tercero para pasar el abismo, cicatrizar la apertura y pensar la diferencia. Em síntesis, um símbolo. El puente es um símbolo. Pasa de una orilla a la otra" (DERRIDA, Jacques. **La verdad en pintura**. Buenos Aires: Paidós, 2001, p.46-47).

<sup>133</sup> "... Mucho he rogado, por amor a la pátria, porque nonos cogiese/ de improviso el espíritu ni fuese antes invocado: [...] cae por todas partes, fragoroso, el alegre viento montañés./ A través de los abetos, un rayo,

"novo" aqui se relaciona agora com a totalidade na recriação do poema, pois, na totalidade do criado, se encontram o dito e o não-dito do poema, o inexpressado no poema, em que o alegre se refere ao sereno, e este à claridade, à luminosidade poética do sagrado. Mas, ao mesmo tempo, é origem – *Ursprung* – a origem da obra de arte. E daí se introduz um novo *rasgo* na interpretação do **Retorno** quando se descobre que o retorno é a proximidade do ser. Não esquecendo que Heidegger vê o retorno desde a história do ser, a partir da experiência do esquecimento do ser (ALLEMANN, 1965, p148).

Nesse recorte, insere-se o discurso poético **O inferno**, de Gullar, onde o autor argumenta que, sendo "ele o halo desse espetáculo da idéia", carrega consigo a certeza de que, ao inscrever as últimas palavras do poema, concluirá o ciclo de seu tempo, a proximidade do ser<sup>134</sup>. Gullar faz o percurso à casa natal sem a graça divina – *Heilose* –; pela negatividade, escolhe a via profana: **O inferno**, para mostrar o sofrimento da condição humana. Assim, no encaicho da claridade para alcançar a luminosidade da poética da graça – *Heil* –, no desejo de inverter o

... impulso inicial estagnado, LUTEI PARA TE LIBERTAR/ eu-LÍNGUA,/ MAS EU SOU A FORÇA E/ A CONTRA-FORÇA/ MAS EU NÃO SOU A FORÇA/ E NEM A CONTRA-FORÇA [...] Porque esse é um tempo meu, e eu sou a fome e o alimento de meu cansaço: e eu sou esse cansaço comendo o meu peito. ... (GULLAR, 1999, p.57-58).

Portanto, contrário ao processo de Hölderlin, que efetiva a contravolta, tangenciando o sentimento de alegria, no **Retorno** à casa natal, enquanto Gullar transita pelo **O inferno** para alcançar a palavra poética.

A solução consta então da obsidiante reiteração da temática, que se poderia definir como cíclica, já que **As flores do mal** nos conduzem à nódoa do pecado original. Se Gullar fala do **O inferno** é porque já passou do Éden à Queda e à expulsão do Paraíso, retecendo relações sorvidas do **O abismo**, de Baudelaire. "... Em minhas noites, Deus, o sábio dedo erguendo,/ Desenha um pesadelo multiforme e imenso. [...] Cheio de vago horror, levando

---

aplomo, relampaguea y se/ desvanece./ contentitud se apresta y combate, con el gozar de los escalofríos, el caos,/ con temple juvenil y, sin embargo, fuerte, celebra su amarosa/ disputa [...] Todo resulta familiar, [...] la gracia como antaño, vuelve a florecer, presente, otra vez,/ el espíritu, / y un alegre valor de nuevo hincha las alas [...] el tesoro que bajo el arco de la/ sagrada paz/ reposa, ..." (excerto de **Regreso al hogar**) (Cf. HÖLDERLIN, Friedrich. **Las grandes elegias**. Trad. de Jenaro Talens. Madrid: Hiperion, 1983, p.85-93).

<sup>134</sup> Heidegger, na interpretação da poesia **Heimkunft** – Retorno à casa –, evidencia que Hölderlin atinge esse contorno desde o abismo da experiência de esquecimento do ser e o caminho da aproximação com o *Dasein*, enquanto ser "estar-aí", como regresso à casa natal – *Heimat*. E é nesse caminho de aproximação de retorno



não sei onde;/ Do infinito, à janela, eu gozo os cruéis prazeres, ..." (BAUDELAIRE, 1985, p.473). O seu abismo é um abismo de existência, já que "eu sou o clarão dessa carnificina. ... Estamos no reino da palavra, e tudo que aqui sopra é verbo, e uma solidão irremissível, ..." (GULLAR, 1999, p.57) do inferno para vislumbrar os vestígios do sagrado.

À sombra de Baudelaire, Gullar retrança a paisagem poética de **Duellum**, "... pois este abismo é o inferno por tantos povoado ..." (BAUDELAIRE, 1985, p.187). Nutrindo-se do poema **Le voyage**, plasma o momento em que as contradições recrudescem e se dissolvem: "... Verte-nos teu veneno, ele que nos conforta!/ Queremos, tal o cérebro nos arde em fogo,/ Ir ao fundo do abismo, Inferno ou Céu, que importa?/ Para encontrar no Ignoto o que ele tem de novo! ..." (BAUDELAIRE, 1985, p.453). Nesse movimento, **O inferno**, de Gullar, também remete a Rimbaud, **Une saison de enfer**. Já na palavra "estação" se destaca a apropriação, por parte de Gullar: "... Dizem que teu dorso de brasa é uma 'estação'<sup>135</sup> de certezas, ..." (GULLAR, 1999, p.59). Assim, ao complementar o seu verso com o título do poema de Rimbaud, Gullar parte na certeza de encontrar uma língua para a poesia, que se situe menos no dizer do que na travessia da linguagem até chegar ao silêncio, espremendo a linguagem como se fosse um fruto. E, justamente aí, Gullar acena com "... um pomar vazio e pronto [...] PORQUE HÁ FRUTOS ENDURECENDO A CARNE JUNTO/ AO MAR DAS PALAVRAS<sup>136</sup> ..." (GULLAR, 1999, p.59). A poética, assim, fortalece a possibilidade da ultrapassagem junto ao abismo, intermediada pela linguagem.

Gullar traça o seu percurso de descida para o inferno: evocando o exílio interior, visa à fórmula característica do perder-se para melhor encontrar-se em si mesmo. **O inferno** demarca, pois, a condição de ser expulso de sua própria palavra, ser consumido por si mesmo. Assim, está predestinado à perambulação pelo abismo interior, do sempre mesmo deserto de cantos de solidões infinitas, entre o desespero e o gemido dos condenados ao inferno do discurso poético.

Portanto, expulso do Paraíso, o poeta, penitente, inflige-se o castigo à falta não cometida, de passar o resto de seus dias errando entre fadigas e privações, na tentativa

---

ao ser que se evidenciam os vestígios do estado sem a graça divina – *Unheil* – como *desgracia*, mostrando "la huella de la gracia" (ALLEMANN, Beda. Op. cit., p.147).

<sup>135</sup> O grifo na palavra "estação" é da autora desta tese.

<sup>136</sup> As letras em caixa alta estão de acordo com o texto original. Assim como os sinais gráficos: o parêntese ( e o colchete [ que se encontram em aberto, repetidas vezes, sinalizando uma abertura para uma nova leitura.

impossível da redenção. "... HÁ UM HOMEM CRESCIDO/ PARA O FOGO/ E QUE SE QUEIMA/ SÓ NOS [...] INCÊNDIOS DA SINTAXE. ...". E, na reiterada perscrutação, suplica: "... aqui trabalho meu corpo, [...] para atingir teu sopro [...] RASGA NA POEIRA FECAL AS EXTREMAS FLORES DA VIDA ..." (GULLAR, 1999, p.59-61).

Nesse contexto, Gullar reinterpreta o seu destino cartograficamente: "... destruídas as fogueiras do vício/ nos ossos, [...] o fogo/ queima o fogo [...] É O ESPAÇO FEITO/ DO VÔO NO VÔO, fa-/ lo,/ fogo/ sem chama, ..." (GULLAR, 1999, p.60). Na trilha rimbaudiana de que se embebe o poema de Gullar, revela-se então uma tendência à insaciabilidade: "...e eu sou a fome e o alimento de meu cansaço: e eu sou esse cansaço comendo o meu peito. [...] matilha acesa,/ CONSUMAÇÃO EM SÓIS DE POEIRA E FOME DE PUDORES. [...] como poei-/ ra/ sobre os olhos fa-/ mintos, ..." (GULLAR, 1999, p.57-60).

Reiterando essa visão no encaixo da poética, na travessia do abismo, Noé assinala que, quando Rimbaud diz: "yo es otro", confirma a sua outridade artística. A expressão poética provém desse Outro, daquele que se traslada e fala a partir desse outro espaço, no qual o poeta pode perceber a "realidad-realidad". Entende-se que "ese olvidarse de sí" implica vir a ser Outro, rompendo uma viagem, atravessando as "coisas", e estas como "objeto-pretexto" para empreender o traslado, vão tomando sentido na aventura. Embora, na posterior *aterrizaje*, "as coisas" parecem retomar o lugar anterior, alguma perspectiva distinta desta passagem permaneceu. Para Noé, a arte somente é expressão no sentido de empreender uma aventura, uma viagem interior "hacia la otredad". O artista toma consciência do processo pictórico à medida que estabelece formulações, mas reestruturações acontecem no decorrer das operações. A obra se convierte em um interlocutor. El artista propone, y – en el caso de un pintor – el cuadro dispone. Em suma, se instala uma relação dialética até a síntese final da obra (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.66-67,102).

Nesse mesmo movimento em que a arte manifesta a alma do artista em viagem à outridade, Gullar apreende as **Florações da linha**, no gesto visionário de Marcelo Grassmann, no desenho e na gravura. São traços de uma "linha 'viva' que parece nascer de si mesma, mexer-se por si, apenas usando a mão do desenhista". Os elementos de expressão se movem em uma tal sintonia entre realidade e irreabilidade, como se as obras "não tivessem autor mas apenas intérprete: Marcelo Grassmann o visível, intérprete de

Marcelo Grassmann, o invisível" (GULLAR, 2003, p.122). Confirma-se o devenir artístico enfocado por Noé, de que o artista se traslada na elaboração da obra, se convertendo em um outro "eu", bem como, na definição de Gullar, de que a obra de arte e o artista "são uma só coisa, valendo-se um do outro". A linha "inventava-se, passando de garatuja a rosto de guerreiro e o gravador, converte-se em desenho". Dessa constatação, comprova-se uma convergência de diálogos entre o poeta e o pintor, de que cada obra de arte, definitivamente, "no es más que una huella en el transcurrir de un gran viaje", indicando que no percurso "hay un yo en permanente transformación" (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.103-104).

Por isso, a contravolta junto ao abismo, a *desgracia* – *Unheil* – para a graça – *Heil* – domina todo o discurso de Gullar e Noé. A preparação para essa contravolta acontece quando os mortais se submetem ao mais extremo esquecimento do ser, na transposição do abismo como total ausência de fundamento, de um Deus, isto é, enquanto se experimenta e suporta o abismo da noite do mundo. Essa situação presentifica-se no percurso artístico de ambos, quando elegem a inabilidade, aliás, esta "indica muito mais uma traição que uma falha técnica", tal qual um lapso, uma queda, uma armadilha.

Desta forma, explica Gullar o período de exílio e os longos períodos entre uma e outra publicação de livro de poesia. Já Noé, explicitamente, abandonou a pintura durante quase dez anos. Visivelmente, da prática da inabilidade diante das distintas tendências assumidas, do rechaço ao receituário do *savoir-faire*, contraíam um sempre outro compromisso, justamente porque esse compromisso insere-se nas normas, aos dispositivos e competências do sistema das artes, haja vista a questão já abordada sobre o apolíneo/dionisíaco. No caso, o subjétil, o quadro, o papel, representam esse comprometimento com o sistema das artes. Não esquecendo que, contra esse domínio do subjétil, contra esta habilidade que é uma contra-inabilidade, a transgressão efetivada nos anos 60, ao tentarem corrigir a malversação do sistema das artes, Gullar e Noé pagaram o tributo por este ultraje, por esta traição ao subjétil.

Contudo, se a inabilidade consiste em desaprender o "princípio do desenho" (DERRIDA, 1998, p.77-79), livrando-se das normas em busca da expressão original, o pensamento do ser e o dizer poético se entrelaçam. Trata-se, portanto, de uma memória e de um outro saber que possibilite a existência do *Dasein*: do ente como "ser no mundo" (NUNES, 2002, p.14,46). De modo que, no contorno do abismo, o artista se encontra em

sua essência própria. Da possibilidade existencial da imersão, que significa o abrir; momento em que os mortais se encontram na proximidade do ser. Explicitamente, em **A origem da obra de arte**, 1935, este é o sentido da frase: "La desgracia como desgracia, nos muestra la huella de la gracia" (ALLEMANN, 1965, p.147). A concretização do retorno – *Kehre* – é pensada agora como autêntica contravolta, de uma mudança para fora do pensar, a partir do esquecimento do ser "y hacia el pensar en el ser". A fórmula que designa o âmbito que conduz ao retorno é a diferença ôntica-ontológica, conceito da essência do fundamento que se desenvolve a partir do conceito da transcendência do *Dasein*. Já em **Ser e tempo**, 1927, Heidegger destacara que o "ser es la trascendencia sin más". Da conferência **De la esencia de la verdad**, 1929, Heidegger ainda continua nesta linha, que o conceito do "oposto aberto" se concebe ainda na demarcação do conceito metafísico de re-presentar de um objeto, apesar do expresso prejuízo da "teoria da consciência", "a coisa" aparece como objeto (ALLEMANN, 1965, p.149).

De modo que, para o processo artístico, a palavra e a pincelada devem re-apresentar algo para além de si mesma. Por isso, como bem explica Noé, ainda no reflexo de Benjamin, em **Sobre el programa de la filosofía futura**:

Tal es el verdadero pecado original del espíritu lingüístico. La palabra exteriormente comunicante, casi una parodia de la palabra expresamente mediatizada en relación con la palabra expresamente inmediata del verbo creador divino, es la ruina del bienaventurado espíritu lingüístico, del espíritu adánico que se encontra en ella (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.76).

Nesse espaço de tempo intermédio, Gullar introduz a **Mancha** em um gesto de locupletar a explicação de Noé:

Em que parte de mim ficou/ aquela mancha azul?/ ou melhor, esta/ mancha/ de um azul que nenhum céu teria/ um azul/ ou teve ou mar? [...] essa cor/ essa mancha/ que a mim chegou/ de detrás de dezenas de milhares de manhãs/ e noites estreladas/ como um puído/ aceno humano. Mancha azul/ que carrego comigo como carrego meus cabelos/ ou uma lesão/ oculta onde ninguém sabe (GULLAR, 2003, p.47).

Diante do exposto, Noé aponta que o termo arte compreende várias linguagens traslativas que contemplam esse aspecto da essência da linguagem, nas quais o espírito se manifesta, acredita, por isso, que se deva incluir a filosofia nas linguagens artísticas, "mientras no pretenda tener rigor científico". Daí Noé perguntar: "¿Hay alguna duda de

que Hegel, Nietzsche, Kierkegaard, o Benjamin son grandes artistas?"<sup>137</sup>. Já Descartes e Kant exaltaram estes mesmos valores, na formulação de uma visão de mundo. Também Merlau-Ponty assinala que há uma interpretação metafísica, quando a história moderna da pintura intenta abandonar o "ilusionismo", para adquirir sua própria dimensão, é igualmente verificável o empenho da filosofia para superar o nível cotidiano da linguagem, na tentativa de compreender o que está oculto, o que está por detrás dela, coincidindo com a natureza das linguagens artísticas. "Que los pintores no comprendan, por lo general, nada de filosofía – en tanto categoría alienada – y que muchos filósofos no se interesan en arte – lo que es mucho más difícil" (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.62-63).

Neste movimento do pensamento, não surpreende inserir a **Alquimia da palavra**, na qual, para Rimbaud, a operação mágica da alquimia que pretende transformar metais inferiores em ouro, como uma substância misteriosa, é restabelecida por Gullar quando acentua que: "...Oh pacientes deuses/ sob um sol fétido,/ mortos, e só nas altas torres consumidos,/ a carne, depois,/ tornada em ouro ..." (GULLAR, 1999, p.60). Cumpre acrescentar que, quando Rimbaud "calculava a forma e o movimento de cada consoante e imaginava inventar por meio de ritmos instintivos da língua, um verbo poético que, mais cedo ou mais tarde, pudesse ser acessível a todos os sentidos" (FRIEDRICH, 1991, p.92), Noé ressalte que as linguagens artísticas do espírito se recriam. É inerente às linguagens artísticas "inventar" códigos, uma vez que são canais através dos quais se manifesta o espírito humano. A função dos artistas compreende inventar os códigos, para deslocar e desdobrar o espírito humano, próprio das linguagens artísticas (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, p.52, 59-60).

Nesse contexto, quando Gullar subverteu os códigos vigentes, não visava realizar uma poética revolucionária, "queria que a poesia fosse revelação". Mas, quando o questionar virou norma estética, a dinâmica da negatividade, a inovação precedente, tornou-se familiar, a linguagem poética, pôde ser também criativamente articulada entre poesia e vida, como se observa no **Poema sujo**, no qual Gullar sentia necessidade "de mergulhar, de fazer um balanço e trazer à tona toda a sua minha vida" (GULLAR, 1998, p.35). Assim, a transição do pensamento ao papel, suas percepções da lembrança como exilado, se converteram em um jorro incontido de imagens e ritmo em um eco de

---

<sup>137</sup> Nesse mesmo compasso, também Donaldo Schüler indaga: "dizem que o Brasil não tem filósofos, mas o que é a literatura de Machado de Assis, senão filosofia?" (SCHÜLER, Donaldo. **Filosofia e revolução literária**. Conferência, Auditório Central/UNISINOS. São Leopoldo, 03 out. 2003).

revelações, quando ele conclui que uma "coisa" está na outra: então, nenhuma se pertence completamente, nem é possível se ver a si mesma senão como parte – o que não deixa de ser um anseio pela totalidade, do absoluto (GULLAR, 1998, p.35, 103).

Logo, contempla-se o traslado da matéria em espírito; a revelação da própria essência da criação artística. Quando Gullar recorda o ritmo frenético da concepção das primeiras cinco páginas do **Poema sujo**, cuja matriz é a memória e a reflexão, explica que este *estado de espírito* o acompanhou durante todo o período de elaboração do poema, ainda no exílio em Buenos Aires. Gullar confessa ter experimentado um estado de revelação da alma, no qual as palavras se comunicavam de uma maneira inesperada, associando imagens e lembranças à reflexões (GULLAR, 1998, p.46).

Mas, "de repente", esse processo de múltiplas epifanias "parou sem que o poema estivesse terminado". Contudo, a finalização do **Poema sujo** ressoou no aporte da filosofia, a partir da noção do "particular/universal" de Hegel. (GULLAR, 1998, p.46),

... mas variados são os modos/ como uma coisa/ está em outra coisa:/ o homem por exemplo, não está na cidade/ como uma árvore está/ em qualquer outra/ nem como uma árvore/ está em qualquer uma de suas folhas [...] cada coisa está em outra/ de sua própria maneira/ e de maneira distinta/ de como está em si mesma ... (GULLAR, 1999, p.273-274).

Percebe-se, transparentemente, no desfecho do **Poema sujo**, o retorno da "graça", a conversão que atualiza a oposição, quando uma "coisa" está em outra, e ao mesmo tempo não está. Entende-se, desta passagem, que o poeta fala a palavra; ainda que a palavra falada pareça suspensa entre um antes e um depois do efeito da epifania, ela mostra que a reconciliação entre os opostos faz-se pensamento: carne de palavra.

Se é verdade que a arte constitui o fazer artístico, então sua função social compreende ser consciência crítica, pois esta é sua verdadeira essência. E, no recorte de Hegel, Noé ressalta, essa função da arte: "una sociedad se pueda enunciar, de alguna manera, a través del arte". As linguagens artísticas não participam diretamente do campo da realidade-realidade (onde estão as "coisas"), mas da realidade-ficção (onde estão os nomes e para onde o espírito se traslada para remomeá-los). Da realidade-ficção, se percebe o mundo com todas as possibilidades – sensoriais e racionais – do espírito humano, tomando consciência do contexto e do meio a ser empregado através da linguagem artística. Portanto, da realidade-ficção se apreende sensitivamente, nomeando,

através da imagem, das palavras, as "coisas" e os espaços relacionados entre elas, em atos concretos de consciência crítica<sup>138</sup> (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.210).

Sem dúvida, pode-se inferir que, dentre as atividades desempenhadas por Ferreira Gullar, entre literatura, crítica de arte, jornalismo, teatro e televisão, é na poesia que ele se "realiza plenamente", não como meio de vida, pois a sobrevivência financeira advém das atividades mencionadas anteriormente. Mas, detendo-se na enunciação de Noé e interpolando as diversas atividades de Gullar, pode-se também constatar, de certo modo, que ele atinge a consciência crítica, a verdadeira essência para a sua poética, precisamente transitando entre estes diferentes campos de atividade com a palavra. Como consequência,

fazer poesia é uma grande experiência, é preciso estar dentro do clima – aquele em que você parece estar no miolo da vida. [...] Eu sou muito terrestre, tenho muito os pés no chão, e aí fica difícil levantar vôo. Por isso quando me perguntam: "Você é o Ferreira Gullar?", eu respondo: "Às vezes" (GULLAR, 1998, p.53).

Então, desta recartografia aberta pelo traslado da matéria em espírito, da transição entre a *realidad-realidad* e a *realidad-ficción*, o pensar dirige-se com decisão até o aberto mesmo, que recebe o nome de fulguração, de luminosidade, da pura presença da linguagem poética, reacendendo através do diálogo com o leitor/espectador de Gullar e Noé, com todas as possibilidades – sensoriais e racionais – do espírito humano.

### 4.3 A fulguração na poética como elemento de esperança

Mas, o que seria a esperança na pintura de Noé, e a esperança na poesia de Gullar, como expressão artística, como apreensão perceptiva, por parte do leitor/fruidor, diante da pintura, diante do poema? Cumpre aqui observar o testemunho de Noé: "A pesar de la visiones trágicas del pasado americano que refiere en su obras. Noé cree en el futuro promisorio; de allí que declare que ahora 'busca pintar la esperanza', así el hacer artístico

---

<sup>138</sup> "Esta conciencia crítica es implícitamente política – en el sentido de que incumbe a la sociedad – pero no expresamente política, aunque lo puede llegar a ser. En este caso preciso corresponde hablar de arte comprometido. Cuando se pide demasiado a la función social del arte es que, en realidad, se le está pidiendo que deje de ser lo que es y que sea otra cosa, por ejemplo, mensaje político o discurso. Considero que también puede tener una función tal, pero en la medida natural de la conciencia creativa" (NOÉ, Luis Felipe. **El arte en cuestión**. Op. cit., p.209-211).

se transforma em acto potente" (SÁNCHEZ, 1981, p.6-8). Assim se confirma que, na pintura de Noé, está implícito o enfoque da esperança.

Já na poesia de Gullar, sob o mesmo foco de elucidar a esperança, a tentativa faz-se pela via do amparo na própria arte, na sua reelaboração poética efetivada no recorte dos poetas que ele leu, porque "eles é que permaneceram". Esclarece, ainda, que "o homem se inventa, o homem é uma invenção dele mesmo, para manter viva a fantasia". Daí, "o artista ser, na verdade, a necessidade que o mundo tem de manter viva a fantasia, a ilusão, que no fundo é que vale a pena" (GULLAR, 1999, p.18). No entanto, ao aludir à fantasia e à ilusão como lenitivos para a condição humana, há para Gullar uma incompatibilidade de desejo por parte do poeta com relação ao leitor, pois a ilusão e a fantasia são efêmeras, constituindo um estado provisório. A esperança, ao contrário, possui uma conotação de permanência, traz consigo um estado de ânimo de bem-aventurança, uma expectativa de promessa.

Convém aqui retomar alguns esclarecimentos obscuros de Gullar, quando ele anuncia: "eu não faço nada gratuitamente, e a minha poesia toda é um caminho de descobertas que envolvem símbolos, palavras e experiências" (GULLAR, 1995, p.13). "Faço uma poesia baseada na captação direta das minhas experiências e, ao mesmo tempo, sou teórico, tenho capacidade de analisar de um modo objetivo e racional" (GULLAR, 1998, p.45). "A poesia é uma mentira que nos comove, afinal, a realidade do mundo é insuportável. A poesia procura tornar a vida possível. Faz-se poesia para ter coragem de viver" (GULLAR, 1995, p.6). De modo que, quando Gullar descreveu o espaço barroco, como um espaço inquieto, "expressando uma transformação da visão de mundo", justamente por ser um "espaço móvel, infinito, que o homem já não governa", a solução era tentar "a ilusão como uma forma de, sem poder mais negar a nova realidade, criar uma nova fantasia, a fantasia possível dentro de um espaço real que não se pode negar nem, tranqüilamente, assimilar" (GULLAR, 1988, p-217-224). Diante deste olhar, sob certo ângulo, insólito recorre-se às palavras de Noé: "mi coherencia incoherente es la de tratar de entenderme con los dados dispersos y variados que he hechado mano del mundo" (NOÉ, in SÁNCHEZ, 1981, p.8).

No entanto, na intenção de evidenciar a expressão como uma necessidade interior, ele esclarece que:



O artista é um homem que descobriu que as coisas não são apenas o que se vê, as coisas dizem mais do que demonstram na sua anônima mudez. Essa descoberta pode também ser interpretada como expressão de uma necessidade interior: o artista é um homem que quer romper a sua individualidade, os limites dela, porque ele sabe que é mais do que aparenta (GULLAR, 1999, p.93).

Embora ele se intitule "terrestre demais", objetivando, portanto, não "sair do concreto" e "só querendo introduzir, na realidade, o delírio e o deslimite", mas de um modo contraditório, já que ao mesmo tempo confirma que "não quer uma poesia de sonho. Mas apenas revelar o que há de delirante no real" (GULLAR, 1998, p.35). Reincide aqui esta mesma noção de um compromisso evasivo para com o leitor. Sob este prisma, cabe perguntar: onde está a consciência avaliadora de Gullar para compor o retrato humano e social? Mas, depreende-se, se certo é, que consta de uma questão de semântica; as palavras empregadas em seu discurso denotam uma ambigüidade, uma clivagem, tal qual a conotação de um abismo – *Kluft* – uma falha a ser preenchida.

Em **Argumentação contra a morte da arte**, Gullar menciona que o valor fundamental da arte hoje está consignado à instituição da "novidade", inibindo qualquer juízo crítico. Concomitantemente, Gullar descreve que parte das causas de tal fenômeno provém da ruptura da arte com o processo de representação, e outra parte, da própria exigência do mercado à submissão da obra de arte à categoria de mera mercadoria de consumo. Pois, vinculando a obsolescência ao progresso tecnológico e industrial, "a obra de arte não mais deveria aspirar à contemplação do espectador, pelo contrário, deveria igualar-se ao objeto industrial", ao "renunciar à fruição" atingiria o caráter utilitário. Daí por que a ascensão veloz e o respectivo declínio "das novidades e modismos" nas artes não refletirem a aprovação do público (GULLAR, 1999, p.15-16).

Mas, como bem observa Gullar, se a obra de arte hoje não se afirma como obra, ele descarta "qualquer juízo crítico, qualquer função na sociedade, rejeitando a existência mesma de 'bens culturais'"; então, essa noção de que "a arte é apenas o conceito de arte", descompromissada com a realidade social, histórica e estética da arte, também sinaliza que "a causa dessa visão niilista" procede da ruptura operada na arte depois de Cézanne e acusa o desenvolvimento técnico e científico como responsável pela atual "vida material e espiritual do homem". Ainda nesse sentido, ele considera que essa mudança gerou nos intelectuais, por um lado, a convicção de que tudo o que pertencia ao passado estava morto e, por outro, o entusiasmo pela nova vida que nascia, na qual, com a ajuda da ciência e da técnica, o homem mudaria e governaria o seu destino e, nesse contexto, à arte caberia

romper com a tradição, expressando essas transformações consubstanciais da contemporaneidade. Depreende-se, assim, que a natureza da experiência estética de Gullar, tanto do ponto de vista do poeta, como do ponto de vista do crítico, traz essa marca da concepção da obra de arte como produto de uma opção espiritual e técnica (GULLAR, 1999, p.16-21).

Tanto é verdade, que ele esclarece: "quando o 'milagre' se dá, algo se acende: um curto-circuito". Sendo assim, não é incoerente inferir que a prática poética, para Gullar, é uma espécie de tarefa sagrada. Com efeito, "toda a intuição artística autêntica ultrapassa o que os sentidos captam e, penetrando na realidade, esforça-se por interpretar o seu mistério escondido"<sup>139</sup>. Como expressão de uma necessidade interior, o artista se debruça sobre o abismo de luz, da fonte originária, para captar e extrair desta dimensão a fugaz beleza da unidade misteriosa das "coisas". Diante do enfrentamento do vazio do ser, nesta dimensão, sobre o abismo, ele efetiva a contravolta, vislumbrando uma luz para ultrapassar o abismo: uma ponte – *Brücke* –<sup>140</sup>, assim simbolizada na poética, para a via da esperança, por parte do artista, na composição da arte.

E qual será a armadura de Noé para efetivar essa travessia pelo abismo? Uma consciência crítica de assunção do caos, não como algo catastrófico, mas como uma tomada de consciência do que o cerca neste plano mundano. Mas, antecipadamente, a série pictórica realizada por Noé, retornando à pintura quando esta o abandonara, intitulada **La naturaleza y los mitos**, encerra teogonias, daí se deprender que o modo como Noé percebe a criação de uma obra de arte se assemelha à criação de um mundo. Conforme já analisado no capítulo, nesta tese, **Vozes pretéritas e composições crípticas: manifestação do sagrado no profano**, tanto Gullar quanto Noé criam os seus mundos para ali depositarem suas indagações mundanas e inquietações espirituais. No entanto, a viagem que Noé descreve até atingir a resolução de uma obra plástica contém algo místico, sua criação artística comunga com uma outra estratosfera. Convém esclarecer que o caos, para Noé, não revela nenhuma conotação negativa, também não significa desordem, mas, sobretudo, evidencia o território onde se põe em foco as questões interrogativas, onde se problematizam as dificuldades da prática do ofício, se expõem as desesperanças/esperanças

---

<sup>139</sup> Observa-se uma convergência de pensamentos, enquanto Noé intitula de "realidad-realidad (esa donde están las cosas) y de la realidad-ficción (esa donde están los nombres, pero también, desde donde se nomina nuevamente y adonde el espíritu se traslada)", uma questão de semântica.

<sup>140</sup> Die **Brücke** grupo de pintores vanguardistas na Alemanha (1906-1910), dentre eles destacam-se Vassily Kandinsky e Max Beckmann, por exemplo.

da existência humana. Portanto, o caos, para Noé, permite demarcar um território próprio, no qual é possível se pensar em expandir novas proposições, de traçar metas para novas descobertas. Para elucidar as desesperanças traduzidas em esperança para a existência humana, percorre-se a exposição **Crujidos**<sup>141</sup>, em busca dos títulos das obras pictóricas e, na comprovação deste intento, visualiza-se: **Paisaje de la historia de um pueblo**, 2003 (técnica mista s/tela e papel, 50x200 cm), **La esfinge y sus visitantes**, 2002/3 (técnica mista s/papel, 36x67cm), **Global misunderstanding**, 2001 (técnica mista s/papel, 80x120cm), **Bronca**, 2003 (técnica mista s/papel, 48x63cm), **¿Puede la locura objetivarse?**, 2003 (técnica mista s/papel, 45x59cm), **Acumulación de acontecimientos y situaciones**, 2003 (técnica mista s/tela y papel, 200x200cm), **El angel de la guerra**, 2003 (técnica mista s/papel, 41x54cm), **Hay que quemar las naves**, 2003 (técnica mista s/papel, 45x59cm), **Ante una difícil situación**, 2003 (técnica mista s/tela, 100x260cm), **La tierra cruje**, 2003 (acrílico s/impresión digital sobre tela, 120x218cm), **Primero cruje, después quiebra**, 2003 (técnica mista s/papel, 59x89cm), **Estallido**, 2003 (técnica mista s/tela, 120x170cm), **Entre escombros**, 2003 (técnica mista s/tela, 140x200cm), **Dramagrama**, 2003 (técnica mista s/tela e papel, 159x130cm), **¿Y ahora qué hacemos?**, 2003 (técnica mista s/papel, 48x63cm), **¿Qué ¿donde ¿cuándo ¿como?**, 2003 (técnica mista s/tela, 100x140cm), **Incógnita**, 2003 (técnica mista s/papel, 40x53cm), **C.A.O.S. Sociedad Anônima**, (díptico), 2003 (técnica mista s/papel, 200x278cm), **Panorama**, 2002 (técnica mista s/papel, 47x74cm) e, aqui, literalmente a esperança: **Aún hay vida donde mueren también las palabras**, 2003 (técnica mista s/papel, 49x62,5cm)<sup>142</sup>.

Trata-se, sem dúvida, da experiência de que o pintor e o poeta são os pensadores que recuperam o ser, nomeando o sagrado, conjugando o diálogo do pensamento com a poética, ao mesmo tempo que buscam a sintonia de um público para confraternizarem uma verdade originária que provém de uma revelação transindividual. Se a busca da verdade corresponde ao sagrado, então reintroduz-se, através da linguagem artística, a esperança messiânica. A partir daqui também se compreende a necessidade dos discursos teórico-reflexivos de Gullar e Noé como necessidade do pensar como processo artístico, como âmbito de significação, como lugar de confluências de diversas realidades e acontecimentos.

<sup>141</sup> A exposição **Crujidos**, Galeria Rubbers, espacio Alvear, outubro-novembro de 2003, Buenos Aires.

<sup>142</sup> A seqüência das obras visitadas é reconstruída pelo olhar da contempladora/autora desta tese.

Assim, Gullar e Noé, em um sentido eminente, efetivam a poética do sagrado; não porque os nomes dos deuses figurem em sua poesia, mas sim porque o pintor e o poeta experimentam a ausência divina. Explicitamente, é o rastro do divino nas "coisas" que eles perseguem para preencher os vazios de suas rendas; em outras palavras, perscrutam nas sendas do sagrado o conteúdo para as suas poéticas.

De modo que a poesia e a pintura de ambos pode ser abordada pelo viés da esperança, porque a ênfase em suas obras artísticas reside na preocupação com a condição humana, sempre interpretando a trajetória humana neste mundo. E, neste movimento, eles apontam para a via da esperança, visto que esta guarda uma íntima relação do ser humano com o sentir-se pleno, de se manter vivo diante das adversidades do mundo. Retém-se, pois, a noção de que sempre, no íntimo do ser humano, pulsa uma certeza que não está aqui, de que o agora de que se dispõe não é só isto, de que existe algo mais. Pois, isto que se vislumbra não é tudo, mas o desejo e a certeza de que existe algo mais que torne o ser plenificado, daí ser a esperança o elixir pertinente na composição necessária para revelar o mistério. Também a esperança acentua o exercício de "reconstituir a própria razão da esperança", como uma espécie de solução para as indagações e inquietações do leitor/contemplador, acerca de seu próprio caminho e destino, "deixando claro que não pode haver outra espera senão a do inesperado, do inimaginável" (PIAZZA, 2004, p.63).

Se a esperança traduz as obras artísticas de Gullar e Noé, isto foi analisado no retraçamento das fronteiras de seus discursos poéticos/pictóricos, quando redimensionam suas linguagens, também elucidado em suas articulações vanguardistas na ruptura com os cânones, na inversão e complementação das diferenças entre os elementos apolíneo e dionisíaco, da manifestação do sagrado no profano, sem julgar valores. Deste ponto, se visualiza que este redimensionamento todo se manifeste no gesto de provocar emoção estética junto ao público, inserindo-se aqui, inclusive, a prerrogativa de redentores, ao mesmo tempo a própria esperança dos artistas, de continuarem portando as insígnias de arautos na sociedade vigente.

Para tanto, qual o curso, qual será o arco disposto por Gullar e Noé, nesta travessia para conectar com a aliança quebrada com o divino? Será uma reformulação de uma nova ordem, na qual decifram **hieróglifos e jeringonças**, ainda fazendo **barulhos e cruídos** para reinvestir em uma **cultura posta em questão na argumentação contra a morte da arte**? Assim, em **muitas vozes**, dialogando **sobre el arte en cuestión**, de uma série de

**errores, omisiones y otras desprolijidades:** aportam em **recuerdos del olvido en tiempo de descuento**, mas onde ainda imperam **relâmpagos** em um **global misunderstanding** em que pode **la locura objetivarse ante una difícil situación**. Mas, um itinerante **aduaneiro delirante** acode com um **último lampejo d'essa lama estelar**<sup>143</sup>.

Se, uma vez que o que "se teme é sempre algo dentro do mundo", intramundano, então essa desordem aparente está implícita na vulnerabilidade do ser humano. Na verdade, essa "angústia não está em parte alguma", já que "a ameaça entretém relação com algo que não é intramundano". Daí "o perigo que se espreita é o mundo como mundo". O desconforto, assim, provém "do desabrigo, [...] é o próprio *Dasein* que angustia", pelo fato de o ser humano "não mais sentir-se em casa" (NUNES, 2002, p.19-20). Diante do exposto acima, a assertiva clara de que a pretensa expressão de uma realidade mundana, de uma ansiedade banalizada em que os artistas vivem, que eles próprios experimentam e conhecem, de certa forma, somente pode ser suplantada em uma reverência de abismo transcendental, pois "o perigo que se espreita é o mundo como mundo".

Daí por que recorrer à casa natal, ao poema **Heimkunft**, de Hölderlin. Antecipadamente, nas respectivas proposições artísticas, percebe-se que existe uma busca existencial e estética que culmina na emoção expressiva e crítica das linguagens artísticas que tem como objetivo o leitor/fruidor. Por isso percorrem o inferno na busca da palavra adequada para a poesia e da pincelada pertinente para a pintura, para salvaguardar a presença da reverência junto ao mundo banal. Nesse intento, introjetam tormentas, relâmpagos (daí vários títulos de suas obras artísticas), procurando na pincelada e na palavra retrazar a via da esperança como uma das vias de acesso a um mistério, a um mistério semelhante ao da encarnação, do mundo que se encarna expressivamente na obra de arte. A encarnação, segundo Vattimo, consiste na estratégia de percebê-la "como sacrifício feito por Deus de todo o seu poder e autoridade, assim como de toda a sua alteridade". De modo que a encarnação teria sido um "ato de *kenosis* (a doutrina segundo a qual Cristo abandonou seus próprios atributos divinos para experimentar o sofrimento humano), um ato através do qual Deus entregou absolutamente tudo nas mãos dos homens"<sup>144</sup> (Cf. RORTY, 2002, p.32).

<sup>143</sup> Interpolação em negrito, realizada pela autora desta tese de títulos de obras artísticas e teóricas de Gullar e Noé.

<sup>144</sup> Este texto pode ser útil, como explica Rorty, "tanto para pessoas religiosas como Vattimo, como para pessoas não-religiosas". Contudo, aponta uma "diferença entre estas duas espécies de pessoas; para algumas

De acordo com esta perspectiva, observa-se que os vestígios de sacralidade podem hoje ser percebidos como um conjunto de elementos que excitam tanto a sensibilidade quanto o pensamento do autor/espectador/leitor. Para Gullar, a natureza não tem sentido. "Somos nós que lhe atribuímos um sentido através das linguagens. Quando se sai do âmbito da linguagem, a criação cessa. Mas a expressão em si mesma ainda não é arte, apenas faz parte do processo artístico" (GULLAR, 1998, p.381). Daí ele aditar:

Eu tenho um ensaio em que digo: O poeta é contra a palavra. Ao contrário de tudo o que se diz, a poesia é o processo de desaparecimento da palavra. Não há uma "tese" que diz que poesia se faz com palavras? Pois é, mas para apagar a palavra. Porque a palavra é matéria, e poesia é arte, é espírito (GULLAR, 1995, p.29).

Então, como capturar este conjunto quando este, muitas vezes, não se encontra nitidamente estampado na tela ou na poesia, porém nas entrelinhas, no não-lugar, ou quando algo de inefável na dinâmica complexa se subtrai à compreensão racional, provocando o estremecimento? Mas, esse espanto, o *thaumatzein*, o estremecimento, que provoca o choque, o impacto, a surpresa, tal qual no espectador da tragédia grega, estabelece-se, aqui também, como pré-requisito para o próprio poeta/pintor, no momento da concepção de sua obra. De modo que ele mesmo se vale da posição de primeiro espectador/leitor, segundo o caminho circular que lhe é próprio, como um epifenômeno da criação, de algo que se produz como resíduo da prática, manifesto nos meios expressivos, em uma tentativa de reelaborar esse algo que supera a compreensão do ser humano. Por isso, as imagens das passagens poéticas, tanto no movimento das pinceladas, quanto nas palavras, carregam em si mesmas uma interrogação do poeta e do pintor, uma verdade oculta que conduz à revelação poética.

Gullar reitera que o artista é movido por uma necessidade de exprimir a sua própria emoção, a sua visão pessoal da existência, em um discurso situado na tradição. Confessa que, na tentativa de apreender o fenômeno estético e o processo poético, algo sempre inexplicável se percebe. E, nesse sentido, "está convencido de que é impossível encontrar

---

uma gratidão injustificável e para as outras uma injustificável esperança". Se, para Vattimo, "a essência da revelação cristã está reduzida ao amor, enquanto todo o resto é deixado à indefinição de diversas experiências históricas, permite a Vattimo ver todos os grandes desmascaradores do Ocidente, de Copérnico até Darwin, de Nietzsche a Freud, como executores de trabalhos de amor". Estes homens, segundo ele, "estiveram lendo os sinais dos tempos sem nenhuma provisão além do preceito do amor". Daí que eles "foram seguidores de Cristo no sentido de que o próprio Cristo é o desmascarador, e o desmascaramento inaugurado por ele [...] é o sentido da própria história da salvação" (RORTY, Richard. Não se pode eliminar a religião, mas sim as controvérsias religiosas. **Revista Humboldt**, Bonn: Goethe-Institut, n.85, 2002, p.31-32).

uma definição perfeita e cabal para as coisas" (GULLAR, 1998, p.407-409). Vale lembrar que a captação poética de Gullar provém do *espanto*. A poesia, para Gullar, provém do espanto da "fulguração", de uma memória de espaço-tempo que emerge tal qual uma relação de ecos indistintos, provocando um grito interior. Em um ato confidencial, reconhece que quando se está emocionado cria-se um estado de liberdade interior, uma espécie de "soltura", portanto, um estado contrário ao do rigor da objetividade, da razão. Em outras palavras, "é como se você afrouxasse a vigilância dos limites, da racionalidade", alcançando um estado de consciência singular, que tece relações de sentidos jamais imaginados. Sob a vinculação do espanto, enfatiza: "o poema nasce não se sabe como e de quantas formas", mas sabe-se do desejo interior de "expressar um impulso", e que, quando "concluído o poema, o encanto do processo se desfaz, e, só o resgatamos se escrevermos outro" (GULLAR, 1997, p.27-28).

Na perspectiva de rever suas formulações, como esclarece em **Vanguarda e subdesenvolvimento** (GULLAR, 2002, p.66), ressalta que, com a intenção de implodir com a linguagem, de compor uma poesia rompendo com a sintaxe, portanto, sem discurso, no objetivo de converter o poema em um objeto, ele desnudou que a linguagem verbal, "tem a sua natureza própria, ela se move no discurso". Nesta esteira de esclarecimentos:

A palavra que está no dicionário é abstrata, agora, a flor que existe é aquela flor da minha infância, a flor que se debruça sobre o muro. Essa é a palavra do poeta, por isso, a linguagem só se move no discurso. Mas, o poeta não quer discursar, porque o discurso conduz ao conceito e a uma simplificação das coisas, da experiência humana. Seria insuportável viver num mundo em que toda a atualidade das coisas estivesse presente, mas, na verdade, o mundo é um mistério de uma riqueza extraordinária, quando sob as camadas dessa coisa cinzenta chamada rotina alguma coisa brilha, faísca, então, sim, dá-se o espanto (GULLAR, 1998, p.405-406).

Reitera-se, nesta direção, que, ao artista, compete desvendar esta essência poética, que consta do próprio processo de descoberta, e é este substrato da proposição artística que realiza a travessia sobre o abismo o próprio processo artístico, efetivando, portanto, esta passagem. É fácil de entender que o artista é, então, o primeiro espectador de sua obra, pois é ele quem lança a interrogação, o desejo de compor o poema, a tela. O poeta/pintor, invocando a essência poética, para a composição de sua proposição artística, invoca simultaneamente o que está além e o que está aquém, o tempo próximo e o tempo longínquo que o envolve. Igualmente, entende-se que, mediante a intermediação do artista, a ligação do movimento de passagem é efetivada quando o processo da poética implica o

convite para penetrar através da intuição criativa, no mistério do homem, na revelação. Dito de outro modo, o artista desvela, põe a descoberto o limiar da essência primordial, que, em outras palavras, significa a ação de dar-se a presença – a parusia. Por conseguinte, de certa forma, pode-se inferir que a possibilidade de atingir o limiar da essência poética consiste no gesto de traduzir a imanência, a transcendência para a arte.

O artista, desdobrando essa relação harmoniosa, fixa nas passagens poéticas, entre pintura e poesia, o gesto de traduzir a transcendência para a arte, pressupondo, de certa forma, a invocação do espírito por parte dos artistas. Entretanto, Noé e Gullar são distintos quanto às suas posturas espirituais. Gullar se diz "nada místico, nasceu destituído dessa qualidade"<sup>145</sup> (GULLAR, 1998, p.47). Busca, portanto, o tangível, a materialidade das "coisas". Só que dissimuladamente, pois, dentro desta mesma malha de força em que ele se enregelou, a sacralidade parece funcionar como um entrave à verdadeira busca, quando, na verdade, decantam-se vestígios do sagrado, manifestados, de um modo claro, em sua poesia<sup>146</sup>.

Neste contexto, para Gullar, a produção artística "resulta de uma opção espiritual e prática". Isto se torna perfeitamente visível quando ele recorre aos **Móviles** de Alexandre Calder, escultor, em cuja análise interpola o aspecto espiritual e o da prática técnica, salientando que "a obra de Calder sucede da transmutação do material em espiritual, do vulgar ao poético". A obra deste escultor está estruturada no domínio dos meios de expressão e da experiência vivida, resultando na criação de um universo imaginário próprio. Nas palavras de Gullar, ao artista compete aliar sabedoria e técnica, para converter os elementos materiais em algo "impregnado de significação"; essa tarefa consiste "em insuflar espírito na matéria, em incorporar ao nosso mundo humano elementos do mundo natural, sem significado" (GULLAR, 1999, p.16-19).

---

<sup>145</sup> "Não tenho nenhum misticismo comigo. Fui destituído dessa qualidade, ou melhor, nasci destituído dessa qualidade. Minha família não era contra nem a favor. Simplesmente isso não existia. Minha mãe tinha lá uma santa, rezava às vezes, mas nunca ia à igreja. Embora reconheça que a religião tenha uma extraordinária importância para a humanidade – não foi por acaso que gerou obras maravilhosas, como templos, catedrais, pinturas, esculturas, música etc. – eu não sou nada místico. Quando indagado se sente falta da religião, da crença em Deus. Responde com uma pergunta: Sinto, mas não posso fingir que acredito, não é? Então, eu me conformo com a minha condição. A minha vida é essa que está aí. Um dia ela acabará – e será indiferente para mim o que vai acontecer" (GULLAR, Ferreira. **Cadernos de Literatura Brasileira**. Op. cit., p.47-48).

<sup>146</sup> Mas, são dignas de atenção as questões que Ferreira Gullar formulada à Adélia Prado: "1. Sabemos que a religião tem muita importância para você, embora seu relacionamento com o sagrado não seja convencional. Qual o significado do pecado para uma pessoa como você? 2. Qual o peso do escatológico na sua literatura?" (PRADO, Adélia. **Cadernos de literatura**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.9, 2000, p.35).



Esse exercício de insuflar espírito na matéria, incorporando ao nosso mundo humano elementos do mundo natural, sem significado, a que Gullar se refere, encontra sentido nas próprias buscas e ultrapassagens que obstaculizam o *acontecimento*<sup>147</sup> da obra de arte, a necessidade do artista de extrair, "no seio da banalidade, o maravilhoso, o poético, o dramático, o inesperado, para o processo artístico" (GULLAR, 1999, p.19-20).

Não surpreende, portanto, constatar que Gullar não deixa de tecer "sua invocação" ao Espírito Santo: quando explica que a elaboração poética consiste em "insuflar espírito na matéria", pois o sopro remete ao Gênesis 1,2: destaca-se, aqui, a descrição sobre descortinar o eco do mistério da criação poética, como componente da autêntica inspiração, que encerra em si qualquer frêmito daquele "sopro" com que o Espírito Criador permeava, já desde o início, a obra da criação. De modo que, "cada obra de arte é um ser diferenciado, que retira dessa diferença a sua razão de ser" (GULLAR, 1999, p.19). Então, essa diferença é a expressão do próprio trabalho do artista, da permanente elaboração dos elementos materiais e espirituais, constituindo a substância da obra artística.

Embora Gullar se denomina nada místico, Noé demonstra uma formação humanista/espiritual, observável em títulos de algumas obras pictóricas: **Pequena historia de la incontinência humana**<sup>148</sup>, 1960 (técnica mista s/tela), **Ojo que se nos viene**, 1961 (técnica mista s/tela), **Incongruencias del cuerpo místico**, 1962 (técnica mista s/tela), **Cisma o las dos caras del cristianismo**, 1962 (técnica mista s/tela), **Cristo**, 1962 (técnica mista s/tela, 130x100cm), **La ultima cena**, 1962 (técnica mista s/tela, 112x193cm), **Cerrado por brujería**, 1963 (técnica mista s/tela), **Nuestro Señor de cada día**, 1964 (técnica mista, 250x200cm), **La esperanza de un pintor**, 1964 (técnica mista s/tela), **Lucifer y sus muchachos visitan el Greenwich Village**, 1964 (técnica mista s/tela, 213x147cm), **Introducción a la comprensión de la civilización occidental**, 1962-1965 (técnica mista s/tela e madeira, 130x190cm), **Es cosa de mandinga**, 1976 (técnica mista s/tela, 100x130cm), **La naturaleza de la meditación**, 1978 (técnica mista s/tela, 65x95cm), **Cielo y terra**, 1982 (técnica mista s/tela, 200x100cm), **Salvese quien pueda**, 1985 (técnica mista s/tela, 92x117cm), **Diálogo sobre el más allá**, 1986 (técnica mista

<sup>147</sup> A palavra *acontecimento* que Gullar emprega remete ao acontecer na arte, à **Origem da obra de arte**, de Heidegger: "El arte como poner-em-obra-la-verdad es poesia ... pues, una obra sólo es real cuando nos arranca de la habitualidad y inserta em lo abierto por la obra, para hacer morada nuestra esencia misma em la verdad. La esencia del arte es la Poesia. Pero la esencia de la Poesia es la instauración de la verdad" (HEIDEGGER, Martin. **Arte y poesía**. México: Fondo de Cultura Económica, 1958, p.114).

<sup>148</sup> Obras destruídas: **Pequena historia de la incontinência humana**, **Ojo que se nos viene**, **Cisma o las dos caras del cristianismo**, **La esperanza de un pintor**.

s/tela, 72x82cm), **Extraño en un paisaje extraño**, 1986 (técnica mista s/tela, 100x100cm), **Adán y Eva de luna de miel en el Iguazú**, 1987 (técnica mista s/tela, 126x190cm), **Diálogo sobre el más allá**, 1986 (técnica mista s/tela, 72x82cm). Neste sentido, Sánchez esclarece que Noé,

desde muy joven frecuentó a González Frías, profesor de simbología: más tarde conoce al sacerdote jesuita Aduriz que también contribuyó a moldear su intelecto y a encauzar sus inquietudes espirituales. Así participó activamente en el grupo católico Convivencia, que tomó partido por la implantación de la enseñanza laica, considerando que esto no significaba un alejamiento de la doctrina cristiana (SÁNCHEZ, 1981, p.2).

Mas, neste circunlóquio de invocação, atente-se para a postura de Noé: se o espírito humano se manifesta na corporeidade humana, no entanto, "el alma la pone quien hace la obra", uma vez que o "motor do fazer artístico" compreende um dimensão secreta do ser (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p 105-106, 113).

Neste ponto, vale retomar a assertiva de Noé quando recorre a Hegel, alertando que "es necesario tener cuidado cuando uno hace referencia a la famosa 'muerte del arte' según Hegel". Pois, quando Hegel menciona "a morte da arte", ele a descreve enquanto relação direta com a verdade divina, com relação a sua determinação suprema, referindo-se à antigüidade grega. Por esta razão a produção artística de hoje já não satisfaz a nossa necessidade suprema; "hemos superado el estadio en que se adoran las obras de arte y se les elevan plegarias". Nesse compasso, a voz de Noé ressoa esclarecedora à imagem de Peter Szondi, se os deuses gregos dão testemunho de uma íntima união entre arte e religião, o mesmo não acontece na religião cristã, ainda que a "determinação suprema" se transforme em filosofia da arte. De modo que, acordando com a *Weltanschauung* de Hegel, Noé assinala: a arte já não cumpre mais a função de ser a única grande manifestação do espírito. E somente nesse sentido a função da arte permanece reportada ao passado. Por conseguinte, a arte posterior à antigüidade, depois de Cristo, cumpre uma função subordinada à religião; no entanto, esta visão foi alterada no período do Iluminismo e da Revolução Francesa, quando a filosofia toma a liderança da manifestação do espírito. A arte segue existindo, porém alienada de sua função, não cumprindo uma comunicação direta com o homem, como na antigüidade, quando contemplava um destino sagrado (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.37-38).

#### 4.4 Un bon viaje siempre transforma al viajero

Se é verdade que com os olhos se elabora mostrando, bem como com as palavras se diz; se é que a leitura de uma boa poesia faz ver melhor, ainda que o mundo visível não seja legível, da mesma forma uma boa pintura fala, ainda que mostrar não seja dizer. Também é verdade que, ao efetivar-se esse processo de dizer o ver e ver o dizer, o produto surge como uma boa viagem que sempre transforma o leitor/espectador (ALONSO; ZABALA, 2000).

No itinerário do processo artístico, já em Baudelaire se evidencia esse desejo de magnetizar o público através da troca de polaridades, de desencavar do negativo o positivo, no intento de provocar o leitor. N'**As Litanias de Satã**, pode-se observar esse estratagema quando ele constrói o seu louvor ao anjo exilado, para mostrar a miséria da condição humana: "Ó tu, o anjo mais belo e sábio entre teus pares,/ Deus que a sorte traiu e expulsou dos altares". E com tom herético retraça o compasso da ladainha religiosa: "Tem piedade, ó Satã, de minha atroz miséria!". Satã representa a parte da alma humana exilada, incompleta, imperfeita, mas que aspira a uma outra alma. "... Ó Príncipe do exílio, a quem fizeram mal/ E que, vencido, sempre te ergues triunfal,/ Tem piedade, ó Satã, de minha atroz miséria! [...] Tu que dás ao proscrito esse alto e calmo olhar/ Que leva o povo ao pé da forca a desvairar,/ Tem piedade, ó Satã, de minha atroz miséria!". A esperança é falsa, pois que da morte advém a privação absoluta. Pois, Satã está desterrado, do lugar em que se encontra não enxerga com nitidez; escondendo do homem a miséria humana, continua a alimentar a esperança de que, ao morrer, morrerá por alguma grande causa; por isso, diante da morte definitiva, o ser humano ainda pensa que a morte pode gratificá-lo.

"...Tu cuja larga mão oculta os precipícios/ Ao sonâmbulo a errar no alto dos edifícios,/ Tem piedade, ó Satã, de minha atroz miséria!/ Tu que, magicamente, amacias os ossos/ Do ébrio tardio que um tropel fez em destroços,/ Tem piedade, ó Satã, de minha atroz miséria! ...". Lúcifer, o feito de luz, que ocupava o mais elevado cargo dentro das hostes celestiais, ao se rebelar contra Deus por não admitir Jesus na mesma hierarquia de Deus, é precipitado pelo arcanjo São Miguel, nas profundezas do inferno. E, com a "ORAÇÃO: Glória e louvor a ti, Satã, lá nas alturas/ Do Céu, onde reinaste, e nas furnas escuras/ Do Inferno, onde, vencido, sonhas silencioso!/ Sob a Árvore da Ciência, um dia,

que o repouso/ minha alma encontre em ti, quando na tua testa/ Seus ramos expandir qual novo Templo em festa! " (BAUDELAIRE, 1985, p.423-427), conclui o seu poema.

Na simbologia da *Árvore da Ciência do Bem e do Mal*, o paraíso terrestre significou o instrumento da queda de Adão e Eva, no qual o homem perdeu sua inocência, ao contrário da *Árvore da Vida*, que significa a redenção com a crucificação de Cristo. Em suma, existe uma multiplicidade de leituras: uma, do sagrado ao profano, o desrespeito à tradição religiosa; outra, efetivada pelo avesso, extraíndo do profano o sagrado, no resgate do elo perdido com a divindade.

Também, nesse mesmo intento, Noé resgata o elo perdido na composição **La pérdida del paraíso**, díptico, 1988 (técnica mista s/tela, 224x380cm). Nesta obra, aborda temas simbólicos que relatam as **Sagradas Escrituras**; em meio da irradiação de cores frias, surge a serpente com nódoas vermelhas, onde se destaca a perna esquerda de Eva, enrolada pela serpente, oferecendo a maçã a Adão. O movimento da pincelada se dissemina em linhas contundentes, mas, agora, o vermelho começa incipientemente a participar da cena, os matizes tomam a forma de linhas em um movimento vertical que se estagnam logo atrás da figura de Adão. Enquanto o corpo de Eva está inteiro na cena, já o corpo de Adão está encoberto pelo movimento destas vigorosas pinceladas até o peito. Sob este cenário, o fundo azul imediatamente não passa de uma nuance congelada, de onde se distingue a predominância do vermelho sobreposto ao amarelo. A outra parte do díptico apresenta uma fera de boca aberta, uma espécie de felino, que traz no lombo um vermelho 'rasgado-ferido'. E, com os dentes à mostra, em um gesto com a pata dianteira direita, está prestes a lançar o homem no abismo, o qual está aos seus pés em convulsão. A figura do homem está realçada pelo desenho de um traçado rosa de um rigor escultural grego. Então, da boca aberta do homem, sai um feixe de linhas paralelas e justapostas em amarelo, vermelho e preto. Mas, igualmente, vê-se a marca de uma interrogação<sup>149</sup> em azul, depositada no espaço da boca do homem, perseguindo estas linhas justapostas na cor do fogo que se sobrepõem a todo o plano da tela. De modo que, do plano negro em linhas circulares em que se encontra o homem em pânico, subjugado à fera, estendem-se as mesmas linhas vigorosas de cores frias, intercaladas por vermelhos, do díptico anterior; no entanto, agora, sobem como labaredas, flamejando em todo o espaço pictórico em fogo puro. Mas, convém atentar para a parte inferior da tela, que apresenta uma queda de águas

---

<sup>149</sup> Tal qual no sistema lingüístico espanhol, a interrogação invertida, no início da frase.

rosadas, de onde se infere que, se o homem convulsionado sobre o plano negro for abatido pela fera e jogado ao despenhadeiro, será 'milagrosamente' salvo. Daí que o poeta e o pintor também podem ocupar uma situação de oráculo, característico de quem fala através do inefável, do invisível, agindo como instrumento do divino, pois trata-se de alguém, ou algo, que fala do infinito, que fala de uma perspectiva para além da própria percepção do artista, daquilo que transcende a qualquer tentativa de compreensão humana. Nesta dimensão, a pintura e a poesia, possibilitam um reencontro, como bem expressa a **Parte do fogo** da palavra sagrada, esse "encontro é a base e a verdade de quem encontra" um nível de estado de graça, conjugando o júbilo entre poeta/pintor, leitor/espectador, Criador/recriação (BLANCHOT, 1997, p.115). Logo, o privilégio, o convívio dos eleitos, acontece quando o espectador/leitor efetiva a leitura de obra de arte e esta encontra ressonância no seu próprio interior.

A obra de arte é percebida como um inesgotável mistério, um enigma junto ao fruidor, na busca da experiência estética. Com efeito, a obra de arte guarda o segredo de uma viagem. Portanto, quem é capaz de desvendar o mistério, é porque guarda uma outra viagem anterior em sentido inverso. O artista converte o "objeto-coisa" em "objeto-espírito", que é denominando objeto artístico (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.74). Confirma-se, então, que o artista é o ser capaz de traduzir o visível em invisível, por meio de suas linguagens, e levar consigo nessa viagem da contemplação da obra artística o espectador/leitor.

Com efeito, o livro **Relâmpagos**, de Gullar, sob certos aspectos, evidencia o enunciado de Wittgenstein sobre o qual Noé tece harmonizações: "lo que no se puede decir, se puede mostrar". E, assim, Noé complementa: "Esa reflexión está claramente vinculada al campo de lo creativo. Y la teoría sobre el arte en palabras muchas veces trata de decir lo que sólo se puede mostrar". Neste sentido, **Relâmpagos** preenche esse requisito, pois, apropriando-se da obra pictórica do outro, ao mesmo tempo efetiva uma releitura através de uma outra linguagem – a poética. Gullar assim explica:

Se eu não sou pintor, é mais fácil escrever um texto do que fazer uma pintura. Agora: se eu sou pintor, faço a pintura porque o que a pintura diz nenhuma outra linguagem pode dizer. Por isto existe a pintura. O mesmo com a música, com a pintura, com a poesia. As linguagens são intraduzíveis entre si, não posso dizer num quadro o que Beethoven disse numa sinfonia. Posso até me inspirar em Beethoven e fazer um quadro maravilhoso, mas aquele quadro não é a sinfonia. Posso, com palavras, tentar expressar minha emoção ao ver um quadro de Iberê, mas é evidente que estou criando uma outra obra, que é verbal e que não é a obra do Iberê à qual me refiro (GULLAR, 2004, p.4).

Gullar enfatiza, na introdução de seu livro **Relâmpagos**, que toda obra de arte atinge o olhar como uma inesperada fulguração<sup>150</sup> Assim, tal qual um contemplador em uma experiência direta para com a obra artística, ele realiza essa tentativa de fixar a sua emoção, diante da obra artística, traçando "algumas palavras" para "apreender-lhe o frescor, a verdade material e poética" (GULLAR, 2003, p.10). Nesta perspectiva, poemas como **Olhar e Pintura**<sup>151</sup> (1987), antecipam essa condição de espectador, quando Gullar escreve: "o que eu vejo/ me atravessa [...] se tocasse/ com a mão aquele canto do quadro/ onde um amarelo arde/ me queimaria nele ..." (GULLAR, 1999, p.323-324).

Relata Gullar que seu interesse pelas artes plásticas surgiu antes de descobrir a poesia. Queria ser pintor, não queria ser poeta. Então, com 13 anos já estava lendo, querendo escrever, procurando entender. Continuou sendo assim, de modo que, ao longo de sua vida, pensou sempre sobre isso. Pensou mais e leu mais sobre arte do que sobre literatura. A preocupação, as anotações todas que possui são permanentemente em torno das artes plásticas. As "coisas" que diz são resultado de reflexões, não são tiradas de improviso: são coisas sérias, pensadas (GULLAR, 2003, p.4-5). Ressalta, pois, que essa sua contemplação das obras artísticas inseridas em **Relâmpagos** consta de textos criativos que expressam um espírito "de vivência da obra artística" e, ao mesmo tempo, um convite para o leitor conviver e desfrutar com ele dessa composição artística cuja experiência humana não consegue ser traduzida em palavras (GULLAR, 2003, p.11,78).

Ainda que Gullar esclareça que **Relâmpagos** é obra de uma pessoa apaixonada pela pintura, pela gravura, pela escultura, por não se tratar de um texto analítico, ao contrário dos polêmicos ensaios que constituem **Argumentação contra a morte da arte**, a sua postura de crítico de artes transparece em suas avaliações. Pois não se pode esquecer de que suas análises estão calcadas na experiência fenomenológica, na contemplação formulada no movimento Neoconcreto do tempo-duração, no exercício da busca significativa da materialidade aliada à observação sensorial, sensual, afetiva, norteadas pela contextualização histórico-cultural desenvolvida nos processos artísticos.

---

<sup>150</sup> Diante dessa afirmativa de Gullar, infere-se que a concepção do poema circunscreve o mesmo caminho da contemplação da obra de arte por parte do leitor/espectador; da *inesperada fulguração* de luz. Com a diferença que para o espectador/leitor a visão emocionada que traduz a *inesperada fulguração* de luz se dá com o impacto do gesto de olhar a obra de arte.

<sup>151</sup> Esse mesmo poema **Pintura** participa agora do livro **Relâmpagos** como "texto criativo dessa experiência direta" junto à obra pictórica de Carlos Bracher, bem como o poema **Mancha** em uma leitura d'A **Madona do cravo**, de Leonardo da Vinci (GULLAR, Ferreira. **Toda a Poesia**. Op. cit., p.142-143 e 322).

Tal manifestação se enquadra na comoção de Gullar, como contemplador, diante da "epiderme vibrátil" de um Renoir<sup>152</sup>, em cujo mergulho se verifica um inconcebível acorde de afinação entre pintura e escritura, no qual ele desliza pela "superfície das telas como em uma pele viva, uma tessitura palpitante de cores, tons, nuances, uma tessitura sensível de pinceladas, toques velozes e sucessivos como pequenas chamas impelidas pelo vento – neste caso, um vento que não se sente soprar senão pela própria direção desses toques".

Noé assegura que o essencial consiste em resgatar "el lenguaje en tanto transcendencia del espíritu, en tanto dador de nombres", e ainda no reflexo de Benjamin esclarece que "el nombre que el hombre da a la cosa depende de la forma en que la cosa se comunica con él. Es la traducción de la lengua de las cosas a la lengua de los hombres" (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.75). Nesta direção, ele retoma Cézanne, diante de uma natureza-morta, e Van Gogh, diante dos sapatos, para exemplificar a distinta percepção de ambos perante o "objeto-coisa" e o "sujeito-espírito". No processo de elaboração de pintura se verifica um "mirar pictórico" onde se problematizam as questões, onde a "consciência da subjetividade" ocorre na prática da linguagem artística. Cézanne percebeu esta passagem, experimentando essa natureza controversa do "mirar pictórico". Exatamente, nessa questão controversa se encontra a raiz do registro do "mirar pictórico". Pois, aí reside um ponto de consciência do processo da evolução da arte visual, precisamente na pintura, o ponto onde não se privilegia o objeto, ou sujeito – mas o sujeito, viajando através da linguagem pictórica.

Para chegar ao meio de linguagem empregado pela pintura, Noé sublinha a relação *sujeto-lenguaje-objeto*, pois a linguagem é que transforma, que realmente constitui o ponto de relação entre sujeito e objeto, já que "uno se embarca desde el sujeto al objeto a través del lenguaje". Portanto, nessa relação, sujeito criador e meio lingüístico empregado pelo pintor é que acontece a transformação do sujeito, poder-se-ia dizer que acontece uma "presença" junto ao espectador (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.70-71).

E, na esteira dessa reflexão, Noé aproxima-se da apreciação de Gullar diante d'**O corredor – quarto cinza**, 1950 (óleo s/tela, 65x92cm). Maria Helena Vieira da Silva

descobriu a incongruência do espaço. Portuguesa, criada entre paredes de azulejos e casario assimétrico – distribuído em ladeiras e becos, curvas e labirintos, tumulto de telhados, mirantes, meias-águas, balcões, sacadas e platibandas Sua linguagem de uma significação inusitada nos leva do espaço

<sup>152</sup> **O camarote**, 1874 (Cf. GULLAR, Ferreira. **Relâmpagos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.54-55).

objetivo e suas vertigens a um tempo subjetivo, a uma espécie de passado arcaico, arquetípico, onde nossas vidas parecem ter se extraviado, antes, muito antes de existirmos (Cf. GULLAR, 2003, p.105).

Nitidamente, esse adentrar de Gullar n'**O corredor – quarto cinza** – conjuga-se ao já exposto por Noé: o homem se relaciona com as "coisas", sabendo que nelas não se termina a viagem, mas como uma flecha lançada ao infinito, realizando a relação "sujeito-objeto". Por isso Noé introduz o "objeto-pretexto", como um objeto que transcende ao "objeto-coisa". Na questão **Van Gogh y sus zapatos**, há uma sinalização de que esses sapatos, na sua obra, estão dizendo: "esses sapatos não são meus sapatos, mas o mundo percebido por mim. Pois, quando Van Gogh desborda a imagem de seus sapatos está aludindo a muitas 'coisas' mais" (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.81).

Interessante inserir, nesse ponto, a idéia de *passe-partout*, estratégia derridiana que sugere um tipo específico de moldura, uma estrutura móvel, um cartão entre a moldura e a obra, indicando que a linguagem é sempre disseminada (DERRIDA, 1998, p.17). Embora as obras de Noé sejam destituídas do *passe-partout* formal, mesmo assim a reversibilidade entre estas duas fronteiras se concretiza no interior da tela, inclusive promovendo um entrecruzamento entre verso e reverso da tela. Mas, se o próprio *passe-partout* já é um elemento que bloqueia e circunscreve o olhar do contemplador, já Noé, nessa mesma direção, vai além, extrapolando o plano bidimensional da superfície da tela ao compor e constituir o reverso da tela igualmente como espaço pictórico da obra. E, nesta perspectiva, ele dá vazão ao sentido de um limite que perturba o leitor/espectador, associando um distanciamento em relação ao real. De modo que, ao superar e subverter o espaço contido, exíguo, destinado à elaboração da tela, por um lado, dá a impressão que Noé quer preencher todos os espaços vazios; de outro, essa intenção não consegue "esvaziar-se", ficando em "estado de permanente depleção, eretismo". Isso porque o sentido objetivado "está fora da linguagem articulada", mas ao mesmo tempo "no interior da interlocução". Todavia, na proposição, assim estabelecida, a leitura permanece suspensa por parte do espectador, pois "se o significante não se esvazia, o desejo não chega à habitual paz das designações"; neste ponto se estabelece a impossibilidade de nomeação entre a imagem e a situação construída, provocando a surpresa, o choque, por parte do contemplador (BARTHES, 1990, p.55).

Noé enfatiza que a leitura do espectador é um ato posterior, já que ele – o artista – é o primeiro contemplador e crítico de sua obra. Essa afirmativa, de certa maneira, abre uma



brecha para se pensar que o compromisso que o artista tem para com o espectador não vem depois. Tanto isso é verdade que, se Noé estivesse realmente despreocupado com a leitura do espectador, ele não inscreveria sua arte pictórica no âmbito da esperança. Não havendo contemplador, então, por que elaborar uma obra pictórica? Para tanto, basta verificar, na última exposição de Noé, intitulada **Crujidos**, que, de certa forma, remete ao título do livro **Barulhos**, de Gullar, 1987, na correspondência de sonoridades, porém com uma diferença de intensidade de sons. Barulhos, como sublinha Gullar, é um "marulho" da poesia, enquanto crujido é o som que antecede uma quebra, uma fratura de grandes proporções, como esclarece Noé.

Mas, se a exposição **Crujidos** alude à sonoridade de fraturas de grande dimensão, proposto por Noé, a incursão pela exposição faz-se silenciosa, em uma tonalidade mesclada de meditação e aventura, em uma espécie de um dentro sem fora. Percebe-se que as obras trazem a marca de um discurso poroso, perpassado de fulgurações de vestígios da memória – de um tempo que, se invisível, torna-se visível, no movimento de contemplação por parte do espectador. Em suas composições configuram-se ampliados abarrotamentos de imagens, de cores vibrantes que crescem em direções volumosas nos interplanos, como em um salto de velocidades de um **Dramagrama**, 2003 (técnica mista s/tela e papel, 159x130cm), entre vácuos de **Escombros**, 2003 (técnica mista s/tela, 140x200 cm), sinalizando que **Aún hay vida donde mueren también las palabras**, 2003 (técnica mista s/papel, 49x62,5cm). Mas, torna-se, aqui, necessário dizer que, diante das formulações: **¿Qué? ¿dónde? ¿cuándo? ¿cómo?**, 2003 (técnica mista s/tela e papel, 100x140cm), automaticamente se é conduzido para **La tierra cruje**, 2003 (acrílica s/ impressão digital s/tela, 120x218cm).

Noé redimensiona o *mapa mundi* de um modo elástico, em uma sobreposição poética processual e tensa, na qual a tela **La tierra cruje** vibra literalmente. Ao vislumbrar a obra pictórica, o espectador é tomado de uma perplexidade pela vibração dos tracejados vermelhos, amarelos e brancos que delimitam de um modo vivo as águas do globo terrestre. Por meio desta paisagem, o olhar não consegue se fixar em um único ponto, pois a matéria não pára de pulular, ainda que o *mapa mundi* seja um objeto, uma "coisa" familiar: algo escapa, como que resistindo aos sentidos, o que vai para além dos conceitos. E, nesse sentimento de deslocamento e de inquietação, escuta-se o acompanhar de uma força, o ranger da matéria, em si mesma circunscrita, sem saída, como se algo estivesse "craquelando" o espaço pictórico. Isso acontece sobretudo nos pontos onde as linhas das



geografias invisíveis emprestam o seu contorno ao mundo, ao formar gretas que percorrem a superfície, rompendo em soluções na barreira demarcada pelos territórios, na espessura do tempo.

Vale evidenciar como surge a obra pictórica, a título de acompanhar o pensamento-poético de Noé: "Técnicamente, toda obra surge tal como surgió el cosmos: a través de catástrofes, que del caótico mugir de los instrumentos terminan por hacer una sinfonía, que recibe el nombre de música de las esferas. Crear una obra es crear un mundo" (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.254).

Nesse propósito cumpre perguntar: qual é o quadro da situação atual da arte junto ao público? Depois do *strip-tease* (já introduzido anteriormente, quando a pintura chega ao despojamento, como matéria que pode ferir-se e romper-se, na busca de um renascer da arte), de acordo com Noé, o público espectador/leitor está desconcertado, indiferente, ou insensível diante das linguagens artísticas. Com efeito, as artes rompem com o habitual, com o cotidiano, interrogando e questionando sobre o mundo, o sentido da vida e a linguagem que usamos na tentativa de entender estas questões. A criação artística não se efetiva calcada em certezas e respostas dadas (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.26-27, 66-67, 167).

Neste mesmo sentido, ocorre Zabala, interlocutor de Noé, sublinhando que a arte de vanguarda acostumou o público a associar a arte com surpresa. "Por lo tanto, cuando la sorpresa ya no pudo venir del campo artístico, se aceptó la que venía del campo tecnológico". Entretanto, se a função das artes fosse exclusivamente causar surpresa, entretenimento, "no invitarían a una segunda contemplación, porque ya han cumplido su cometido, esto es provocar el asombro inmediato e fugaz" (ALONSO; ZABALA, 2000, p.201). Diferente é, pelo contrário, a obra artística guarda uma relação de revelação, por isso, ela ao surpreender proporciona a visibilidade da verdade para o homem de hoje.

Há que se acentuar, portanto, que à arte compete formular "surpresa" porquanto está ligada à revelação de vestígios visíveis de relações invisíveis. Entende-se, então, que a obra de arte constitui uma trama de vestígios reais, simbólicos e imaginários do artista e de seu contexto real, simbólico e imaginário. Daí a obra de arte compreender uma trama tecida entre o artista e o espectador. Já que a provocação da arte geralmente tem um caráter simbólico, pois convém salientar que ela carrega em si esta noção de cerimônia de

partilhar, de comunhão. Precisamente aqui outra questão transparece, visto que a contemplação do espectador exige atenção, lentidão para com a obra artística. Em outras palavras, tempo para desfrutar de um momento, que de certo modo se aproxima de uma meditação. Mas, neste percurso, já mencionado anteriormente, as proposições artísticas rompem com o habitual, emergindo com indagações/reflexões. E neste contexto, no mais das vezes, o público está indiferente, ou insensível para estas linguagens artísticas; por um lado, estão conectados, geralmente, às imagens dos meios massivos de comunicação, de outro, a arte se reduz à aplicação da ciência e da tecnologia, como desenvolvimento e sistematização de 'artistificar' a arte. (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.200-201).

Sob este enfoque, Gullar se detém em **La méditation Sans Brás**, 1896-97 (bronze, 146x75,5x55,5cm) de Rodin:

O corpo vem/ do metal da treva/ porejando luz na parte leprosa/ da figura/ onde falta o braço/ arrancado/ (sem nunca ter estado ali)/ com fúria/ deixando a chaga/ a arder/ fervente de ausência/ e junto ao rosto/ de tal modo que/ o ilumina/ em laivos e lascas de luz/ as quais/ se vertem/ no pulsante cofre do púbis/ Ela medita/ relâmpagos/ sobre despojos (GULLAR, 2003, p.57).

De acordo com Noé, a criação artística pode ser concebida tal qual um *boomerang*, já que o processo de ida consta de um sujeito (o artista) e de um "objeto-pretexto" (real, abstrato, imaginário), a obra artística, e o regresso como recepção estética. Esta "viagem" de ida se concretiza em uma obra artística, que constitui um "novo" objeto, contemplável pelo espectador, que vem a ser o "novo" sujeito. Aqui, nitidamente, começa a "viagem" de retorno do *boomerang*. Esta manifestação, por parte do contemplador, regressa ao artista com uma identificação, ou com um rechaço, ou ainda com um juízo crítico. Logo, o *boomerang* efetiva na viagem de ida uma forma análoga de um Pégaso, cavalgado pelo artista durante o processo de composição artística, desmontando dele ao finalizar a obra. Se acontecer identificação por parte do espectador, este substitui o artista, montando no Pégaso. Esse movimento possibilita uma autêntica interpretação, tal qual um músico, interpretando a partitura do autor de uma composição. A identificação com a obra significa o espectador se transferir ao ponto onde se transportou o autor na execução da obra artística (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.73-74).

Nesta perspectiva, Gullar realiza esta operação *boomerang* na prática da poética ao interpretar **Les Capucines à "la danse"**, 1912 (óleos/tela, 192x114cm), de Henri Matisse. "... onde só a pintura fala: nas suas cores e na matéria delas, na pincelada áspera e sem

concessões, severa, que deixa a mostra a materialidade da cor [...] mudados na sua forma, transfigurados numa espécie de transcendência ao revés: a coisa não se torna espírito mas mancha de si mesma, quase-coisa, produto do ato de pintar" (GULLAR, 2003, p.78)<sup>153</sup>. A interpretação culmina, assim, em uma celebração entre obra e espectador, na compreensão de um "novo" código por parte do contemplador.

Conjugando poesia e pintura, o texto de apresentação da poeta Alejandra Pizarnik, em **El poema y su lector**, 1967, pode ilustrar como se estabelece a relação entre leitor/espectador e a obra poética. Nesse passo, "si me preguntan para quién escribo me preguntan por el destinatario de mis poemas". Essa pergunta, elucida a poeta, assegura, tacitamente, a existência de personagens. E, neste enfoque, somos três, esclarece Pizarnik; "eu, o poema, e o destinatário". Este triângulo acusativo carece de uma observação, pois quando ela finaliza um poema, não concebe a obra como produto concluído. Na verdade, abandona o poema, pois a obra já não lhe pertence, o poema existe apenas. A partir desse momento, o poema pertence ao destinatário, o leitor. Somente ele poderá terminar o poema inacabado, resgatando seus múltiplos sentidos e agregando outras articulações. Portanto, para a poeta, terminar o poema equivale a re-criá-lo. Esclarecendo que, quando escreve, jamais evoca um leitor, tampouco conjectura sobre o destino de sua escritura. Em seu processo de composição poético não cogita a presença do leitor, nem antes, nem durante, nem depois da concepção do poema<sup>154</sup> (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.99-100).

Sob esses traços da poeta Alejandra Pizarnik, faz-se pertinente introduzir a concepção do poema **O cheiro da tangerina**, cuja composição surgiu quando Gullar, sentado no *living*, sentiu exalar o cheiro da fruta no interior de sua morada. No acompanhamento da reflexão poética, o leitor de Gullar tenta reconfigurar a imagem que desencadeou o processo de composição. À medida que realiza a leitura dos sucessivos versos, percebe, de imediato, que estes estão permeados por momentos que duram, outros

---

<sup>153</sup> Gullar intitulou **Matisse: falar pintura** o seu exercício da crítica da arte, em **Relâmpagos**. Por meio desse exercício, ele abriga uma crítica contundente, "uma lição que alguns críticos e artistas de hoje necessitam apreender, já que ainda não descobriram – ou esqueceram, é que o homem só inventou a pintura porque existe uma parte da experiência humana que não se traduz em palavras. Quando Matisse diz que o pintor deve cortar a própria língua [não a orelha, portanto, como fez Van Gogh], ele acentua o caráter não conceitual, não verbal, não literário da pintura". Com efeito, de um modo explícito Gullar enfatiza com a frase de Matisse: "Você quer fazer pintura? Comece então por cortar sua língua, para, a partir de agora, só falar com os pincéis", pois a pintura é uma "linguagem única e insubstituível pela qual o artista formula o que por nenhum outro meio pode ser expresso" (Ibid., p.78).

<sup>154</sup> "Es por esto, creo, que he tenido encuentros imprevistos con verdaderos lectores inesperados, los que me dieron la alegría, la emoción, de saberme comprendida en profundidad. A lo que agregó una frase propia de

que se repetem, e expandem-se em movimentos entre a permanência e a fuga do mistério das letras. Gullar expressa aqui concretamente, por via poética, a própria dispersão de imagens-passagens, de espaços de definição de entre-imagem, sempre em um ritmo fluído e incapturável, em que a carne das palavras pontua uma tensão rente ao chão, para inaugurar uma outra temporalidade.

Com raras exceções/ os minerais não tem cheiro/ quando cristais/ nos ferem/  
quando azogue/ nos fogem/ e nada há em nós que a eles se pareça/ exceto/ os  
nossos ossos/ os nossos dentes/ que são no entanto/ porosos/ e eles não: os  
minerais não respiram./ E a nada aspiram/ (ao contrário da trepadeira/ que subiu  
até debruçar-se/ no muro/ em frente a nossa casa/ em São Luís/ para espiar a rua/  
e sorrir na brisa) (GULLAR, 1999, p.351).

Na intumescida busca da essência da linguagem, Gullar perscruta a primitiva morada da solidão, "essa região longínqua em que a memória e a imaginação não se deixam dissociar" (BACHELARD, 1984, p.200), justamente porque acionam um movimento de tensão do começo e do infinito, em busca de algo que dure, que se repita e se expanda em movimentos de intimidade.

Se "a misión del poeta es restablecer la palabra original" (PAZ, 1967, p.237), portanto, tocando na primitividade do refúgio, "a solidão que acontece ao escritor por força da obra revela-se nisto: escrever é agora o interminável, o incessante" (BLANCHOT, 1987, p.16). Poder-se-ia dizer que aquele que escreve a obra pertence ao risco de entregar-se à ausência de tempo, e isso significa pertencer "a um tempo em que reina a indecisão do recomeço" (BLANCHOT, 1987, p.14). Neste ponto, aborda-se, sem dúvida, "a essência da solidão". Exatamente "o tempo em que nada começa, em que a iniciativa não é possível, em que, antes da afirmação, já existe o retorno da afirmação"<sup>155</sup>: sem fim, sem começo. Ao mesmo tempo esta asserção remete ao tempo sagrado que apresenta a circularidade, a reversibilidade, coincidindo assim com o espaço da recriação da linguagem artística.

Deve-se dar razão a Octavio Paz, na medida em que a "revelación del pasado original, que desvela el tiempo arquetípico, anterior a los tiempos reconstrói a escritura de

---

Gaston Bachelard: El poeta debe crear su lector y de ninguna manera expresar ideas comunes" (NOÉ, Luis Felipe. **El arte en cuestión**. Op. cit., p.99-100).

<sup>155</sup> "Levando em conta a chamada lembrança de um acontecimento: isso foi uma vez e agora nunca mais. Do que é sem presente, do que nem mesmo se apresenta como tendo sido, o caráter irremediável, diz: isso jamais aconteceu, jamais houve uma primeira vez; e, não obstante, isso recomeça, de novo, e de novo, *ad infinitum*" (BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p.21).

fundación y profecía: lo que fue, será y está siendo desde toda la eternidad" (PAZ, 1967, p.238). Parece, então, que existe uma terceira via, que não é precisamente uma outra alternativa, mas que se individua, manifestando-se no próprio pensamento rememorativo do poeta. Assim, nos lugares onde ele viveu, o devaneio reconstitui-se por si mesmo em um novo devaneio, em que os espaços da região da intimidade de sua solidão são reavivados, revitalizados.

... Rígidos em sua cor/ os minerais são apenas/ extensão e silêncio./ Nunca se acenderá neles/ – em sua massa quase eterna-/ um cheiro de tangerina. Como esse que vasa/ agora na sala/ vindo de uma pequena esfera/ de sumo de gomos/ e não se decifra nela/ inda que dilacere/ e me respingue/ o rosto e me lambuze os dedos/ feito uma fêmea ... (GULLAR, 1999, p.352).

São Luís, em caráter lacunar, é o espaço que se abre arrebanhando lembranças, revendo na memória **O cheiro de tangerina**, "que vasa agora na sala". Vaza o sumo dos gomos – da pequena esfera transparente de vidro que aprisiona o cheiro e enche a extensão de silêncio com o cheiro da tangerina. Do mesmo modo, a presença feminina é verdadeira música das fontes em que acontece o cortejo do escondido, do que está dentro do sumo, dos gomos, das dobras do mundo. Nela, a questão sobre o que é, e como é um pensamento rememorativo, revela-se de maneira bem mais complexa e vaga. Mas, encontra uma autêntica solução, dado que a lembrança da tangerina evoca a fêmea....

Ponteando as cordas para produzir o som, o poeta, na solidão, capta do exterior a impregnação da flora e dos vegetais como palavras ditas pela primeira vez. Engomada no espaço a palavra tangerina, ele apreende de modo exato um estado desconexo das "coisas". Se as lembranças aprofundam a companhia que temos dos objetos, das "coisas" fiéis, é evidente que elas seguem a inclinação de todas as fantasias cosmogônicas nas quais cada objeto, cada "coisa" do mundo é um germe do mundo.

É precisamente nesse desencontro entre poeta e mundo real que a poesia é essa comunhão, no nível da palavra, na palavra e pela palavra, que se constitui "el festín en donde la roca se hace carne"<sup>156</sup>.

O espaço encerra o tumulto calado das reminiscências, das imagens distantes e imperiosas de vagos e alegres "jogos de água"<sup>157</sup>. "... Como o poema, a água/ jamais é

---

<sup>156</sup> No **Himno V**, de Novalis, subjaz a noção da sociedade se converter em uma comunidade poética, assim a relação entre os homens se converterá em uma comunhão poética (PAZ, Octavio. **El arco y la lira**. México: Fondo de cultura Económica, 1967, p.240).

encontrada em estado puro/ e pesa nas flores/ como pesa em mim/ (mais que meus documentos e roupas/ mais que meus cabelos/ minhas culpas)/ e adquire/ em meu corpo/ esse cheiro de urina/ como/ na tangerina/ adquire/ seu cheiro de floresta ... " (GULLAR., 1999, p.353). A água – velha e jovem – apresenta-se como o símbolo das energias inconscientes, das virtudes informes da alma, das motivações secretas e desconhecidas. Por conseguinte, é fonte primordial da vida, pois o seu poder de purificação e centro de regenerescência constitui o meio de revelação que "... pesa nas flores/ como pesa em mim/ (mais que meus documentos e roupas/ mais que meus cabelos/ minhas culpas) ..." (GULLAR, 1999, p.353). Se a água viva, a água da vida, precede a criação e permeia-a toda, é evidente que ela continua presente para a recriação do poema. O que se revela, então, é que as grandes águas podem destruir e engolir, e as vagas são criaturas suas. E a cada onda, a cada respingo, alguma coisa se transforma, alguma coisa toma corpo, e "... adquire/ em meu corpo/ esse cheiro de urina/ como/ na tangerina/ adquire/ seu cheiro de floresta ..." (GULLAR, 1999, p.353).

Tacitamente, o poeta confessa aqui a ausência/presença das “coisas” para revelar o ‘cheiro da tangerina’. Portanto, o processo da linguagem se descasca para além da superfície "para criar, no fundo, uma ‘coisa’ que é uma grande metáfora" – o circunlóquio do discurso poético – em que a palavra, "para existir, implica vida, vivência, convivência" (GULLAR, 1998, p.405-406).

Nesse discurso, como produto da leitura, a água, também como esperma divino, é a luz, a palavra, o verbo gerador cuja principal metamorfose evoca a evolução de uma força, de um estado em espiral. Esta é a réplica do pensamento primordial: o movimento circular saído do ponto original como a primeira palavra, a palavra indiferenciada, sem consciência de si mesma. A própria tangerina também não passa do fluxo desse mar invisível, das diversas maneiras de escoar dessa água original que existe em nosso ser, em que o despertar é o começo do seu refluxo: o poema.

... Esse cheiro/ que agora me embriaga/ e me inverte a vida/ num relance num/  
relâmpago/ e me arrasta de bruços/ atropelada/ pela cotação do dólar/ E não

---

<sup>157</sup> O espaço impressionista de Maurice Ravel (1875-1937), **Jogos de água**, é inspirado, segundo palavras do próprio compositor, pelo murmúrio das águas e pela música das fontes, cascatas e torrentes. É, no entanto, uma obra que cuida mais da linguagem pianística que da simples narrativa dos jogos de água. Nela se alternam trechos vigorosos com outros de suave perfume oriental, em que o compositor por vezes corteja o sistema pentagonal, próprio da música do Oriente Extremo. Talvez em um prelúdio de ideograma/pictograma (RAVEL, Maurice. Jogos de água. In: HAAS, Werner. **Os grandes temas da música**. Rio de Janeiro: Philips, [19--]. L.B, 1 disco (44 min): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 6851224).



obstante/ se digo – tangerina/ não digo a sua fresca alvorada/ que é todo um sistema/ entranhado nas fibras/ na seiva/ em que destila o carbono/ e a luz da manhã/ (durante séculos/ no ponto do universo/ onde chove/ uma linha azul de vida abriu-se em folhas/ e te gerou/ tangerina [...] para esta tarde/ exalares/ teu cheiro/ em minha residência) ... (GULLAR, 1999, p.353-354).

Então, como sentir uma parte, parte da primavera, do ser, por um instante – a consciência de todas as primaveras –, quando essa "me inverte e me arrasta de braços?". Este procedimento cria assim uma cadeia de anéis, de primaveras, nela os elos vão se entrelaçando. Entra-se em uma primavera que leva a outra, que leva a outra, a uma coleção de coleções de tardes de primaveras.

... jovem cheiro/ que nada tem da noite do gás metano/ ou da carne que apodrece [...] nada/ do azinhavre da morte/ que certamente/ também nos fascina/ e nos arrasta/ à sua festa escura/ próxima ao coito [...] ao coma/ alcoólico/ coisa de bicho [...] não de plantas e frutas/ não dessa/ fruta/ que dilacero/ e que solta/ na sala (no século)/ seu cheiro/ seu grito/ sua notícia matinal (GULLAR, 1999, p.354-355).

Para desfazer o tempo, Gullar põe a linguagem em estado de emergência. Arrastado assim por um torvelinho, a porosidade dos limites entre os planos torna-se intensa e singular. Assim, a experiência é identificada àquele tempo que não é uma reta, mas uma rede de intencionalidades àquele lugar, o *não-lugar*<sup>158</sup>. A vida mostra-se aí através de uma grandiosa vivacidade, despertando imagens-pensamentos em uma articulação de instâncias avessas ao enigmático e à opacidade.

Diante da situação em que a linguagem encontra-se em estado de emergência, só há um caminho, assinala Noé: "de la misma manera que ser artista es una manera de ser hombre, se puede decir que las aventuras de los hombres construyen lo que se llama la 'aventura del hombre'"; a partir daí se intercala uma situação vivida por Gullar – "o passado, tudo o que ele vivera, como homem, como escritor" – nitidamente transferida da realidade-realidade à consciência da linguagem artística: à composição do poema. Neste recorte infere-se, da leitura de memórias em **Rabo de foguete**, que, na condição de exilado, Ferreira Gullar não se rendeu, não se deixou destruir, simplesmente procurou sobreviver, confessando que o exílio para ele "era um castigo permanente, em que só

<sup>158</sup> As construções imaginárias põem em questão justamente esses fantasmas que habitam um *não-lugar*, circulando e mascarando o inacessível, na medida de sua perfeição. Portanto, o poema e a pintura falam de um lugar outro, de viés, nas bordas, nas margens, para então desse lugar privilegiado poder recriar novos significantes. Logo, repetindo ao mesmo tempo que acrescentam novos sentidos, os artistas desbordam as suas vivências em um jogo entre o profano e o sagrado do cotidiano. Legitimam, assim, o não-lugar, é o espaço de fundação a partir do qual irão disseminar suas falas em leituras múltiplas.

pensava em voltar"<sup>159</sup>. A sua obsessão era tão grande que alugava apartamentos nas cidades por onde passava de modo provisório, pois "não montava casa, com se diz: improvisava". Daí sua morada, nas distintas cidades, perfazer apenas um período de passagem, tal qual em uma tenda de acampamento. Sob este enfoque, Gullar esclarece que "o exílio é um mundo hostil, um mundo que não é nada, um mundo que é só matéria". Em inconformada súplica diz: "eu não nasci para isso". Pois, como exilado, experimentou que "em todas as cidades por onde passava, poste era poste, casa era casa, parede era parede e na minha terra, não. O poste é o poste da rua tal, por onde eu passei uma noite, conversando com um amigo; a casa, é a casa de um conhecido" (GULLAR, 1988, p.43). Sem dúvida, esta constatação "eu não nasci para isso" deve ser contemplada pelo viés do discurso poético totalizante, como promessa de esperança.

Por isso, quando ele afirma que "o exílio é um mundo hostil, um mundo que não é nada, um mundo que é matéria só", ele vem a confirmar literalmente o modo provisório em que ele vivia como exilado. Como os anos de exílio constituíam o tempo presente, o desenrolar do exato momento que acontecia a ação, não havia o "lançar as raízes" da permanência, só havia a ressonância de um intermitente tempo de silêncio. Com efeito, surge a desconfiança diante de um mundo cercado de matéria, controlado exclusivamente pela razão. De modo que Gullar sentiu-se "encurrulado" em todos os sentidos, sentiu na pele seus projetos se "espatifarem", "um estado de crescente insegurança" física aliado a uma ameaça de derrota interior, daí que ele faz chegar a hora de "tentar expressar em um poema tudo o que ele ainda necessitava expressar, antes que fosse tarde demais".

Vale lembrar que na poesia a palavra é também a carne da experiência; existe, portanto, uma vida anterior, um substrato real da memória. Se o espaço da memória presente encontrava-se vazio, regido pelo tempo institucional de exílio que consta apenas de silêncio sem palavras, urge buscar a memória que fala o presente, o passado e o porvir, ou melhor, o substrato peculiar da memória poética para que a poesia irrompesse. Como a ordem do mundo é algo que está dentro do homem, torna-se possível recuperar a interioridade para despertar os mecanismos da memória para articular a poética.

---

<sup>159</sup> Durante os anos de exílio residiu em Moscou, Santiago de Chile, Buenos Aires, Lima e, mais uma vez, Buenos Aires. A publicação do **Poema sujo**, no Brasil, em 1976, bem como a sua absolvição no processo-policia-militar, reclamavam o retorno de Ferreira Gullar ao país. Assim, em 17 de março de 1977, em companhia de Thereza Aragão, volta ao Brasil, pois não era aconselhável desembarcar sozinho no Galeão/RJ (GULLAR, Ferreira. **Rabo de foguete**. Op. cit., p.260-261).

Precisamente nesta dimensão, quando Gullar toma consciência de tornar palpável a sua esperança, é que ele consegue transpor a sua situação de "permanente castigo":

Quando esta idéia despontou na minha cabeça, esqueci tudo o mais e entreguei-me a ela. Imaginei que o melhor caminho para realizar este poema era escrever de uma só vez, sem ordem lógica ou sintática, todo o meu passado, tudo o que vivera, como homem, como escritor. Posto para fora esse magma, extrairia dele, depois, os temas com que construiria o poema. Sim, mas como? Buscando o caminho anterior ao começo da linguagem. Mas antes da linguagem, o que há é o silêncio e não se pode dizer o silêncio; quando há silêncio não há linguagem ... Escrevi: "turvo turvo/ a turva/ mão do sopro/ contra o muro/ escuro/ menos menos/ menos que escuro/ menos que mole e duro menos que fosso e muro: menos que furo/ escuro/ mais que escuro: claro/ como a água"? Senti que tinha encontrado o umbigo do poema [...] e para não perder o momento da revelação, escrevi cinco laudas. Ao terminá-las, sabia que o poema ia ter por volta de cem páginas, que teria vários movimentos como uma sinfonia e que se chamaria **Poema sujo**. Hoje, ao refletir sobre aqueles momentos, estou certo de que o poema me salvou: [...] quando a vida parecia não ter sentido e todas as perspectivas estavam fechadas, inventei através dele, um outro sentido<sup>160</sup> (GULLAR, 1998, p.237-238).

Assim, evidente no conjunto da composição do **Poema sujo**, a lembrança arquivada na memória da paisagem da terra natal, da cidade por onde passeia o poeta abandonado às suas impressões, "em que o poste é o poste da rua tal, por onde passou uma noite, conversando com um amigo; a casa, é a casa de um conhecido", suscetível de verificação.

... Ah, minha cidade suja/ de muita dor em voz baixa/ de vergonhas que a família abafa/ em suas gavetas mais fundas [...] mas ainda assim bordando de flores/ suas toalhas de mesa/ de mesas com jarros [...] cheios de flores/ papel crepom/ já empoeiradas/ minha cidade doída naquela rua vazia/ cheia de sombras e folhas/ Desabam as águas servidas/ me arrastam por teus esgotos/ de paletó e gravata/ Me levanto em teus espelhos/ me vejo em rostos antigos/ te vejo em meus tantos rostos/ tidos perdidos partidos [...] e rolo eu/ agora/ no abismo dos cheiros/ que se desatam na minha/ carne [...] expõe meus despojos/ pelos postes da cidade ... (GULLAR, 1999, p.260-263).

Retomando o momento em que Gullar menciona ter encontrado o "umbigo do **Poema sujo**, e, quase sem tomar fôlego, escreve cinco laudas", pode-se observar a sofreguidão com que o escreve para não perder esse momento fugidino do espaço da revelação, concedido ao poeta para desentranhar a poesia. Do mesmo modo, quando constata que "hoje, ao refletir sobre aqueles momentos, estar certo de que o poema o salvou: [...] quando a vida parecia não ter sentido e todas as perspectivas estavam fechadas, inventou através dele, um outro sentido". Exatamente, guiado pelo desejo de

<sup>160</sup> Por outro lado, quando Gullar elucida, nas páginas anteriores, a pintura de Iberê, cumpre perguntar: será que o retorno à figura humana significou realmente para Iberê o abandono da pesquisa pictórica? Ou terá sido o gesto de inabilidade? Ou a assunção de seu destino? Ou não será um derradeiro desafio diante de um novo estado de consciência, tal qual se encontrou Gullar, no exílio em Buenos Aires?

salvação pessoal, bem como da sua poética, tange o acorde do itinerário da purificação. E, neste ponto, convém ressaltar que o processo poético traz em si a possibilidade de sua própria depuração, sua própria ascensão. Assim, da interrogação interior, o poeta faz irromper o poema que em um mesmo gesto concretiza a superação do magma de sua vida, circunstância do momento vivido, instaurando a esperança, tanto para si como para o leitor.

Pode-se traduzir assim que a "semente descida quer/ intérprete"<sup>161</sup>. A semente vertida/ quer oráculo. A semente/ quer olhos [...] a percorrer as escalas/ de luz da semente. ... " (CARPI, 1998, p.85). Nessa alusão à esperança, o alerta de Noé se insere no percurso da contextualização de que a arte não rivaliza com a tecnologia, já que em sua essência ela se desloca a partir do tempo histórico, ainda que consciente das transformações históricas. E nesse procedimento se identifica que, se "a luz entrante/ é a mesma que sobe. ..." (CARPI, 1998, p.85), talvez, então, a sociedade não necessite de arte. Noé, no entanto, sublinha que para o espírito humano a arte é indispensável. Do mesmo modo pode-se focar que "la sociedad no necesita el desarrollo tecnológico. Pero el espíritu humano en su ansiedad científica y económica lo ha gestado. Y ahora, en un mundo competitivo, parece imprescindible. Para el arte es un desafío. Pero un desafío es eso: un desafío". Daí diante desse desajuste da crise das artes ele acena com a esperança, dizendo que a crise da arte é teórica. Enquanto aponta para a organicidade do caos, assevera com a configuração de que:

La crisis de la crisis consiste en no ser asumida, o sea, en no hacerse cargo de ella. Esto es lo lamentable, porque los grandes momentos del arte son los críticos. Son momentos de renovación de la conciencia de la conciencia del mundo. En tal caso, deben ir parejos los desafíos con las tomas de conciencia. En un mundo escéptico no hay lugar para tomas de conciencia. Es necesario optimismo para afrontar desafíos, única manera posible de gestar tomas de conciencia societarias (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.197).

Neste seguimento, Noé enfatiza que a solução para a consciência crítica efetiva-se através do entrecruzamento das linguagens artísticas, na renovação de cada uma com os aportes das outras, como uma solução enriquecedora para as artes (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.197 e 258).

Ainda nesse sentido de entrecruzamentos do imaginário das linguagens artísticas, a reiteração incisiva do elemento fogo ressoa tanto na poesia de Gullar quanto nas linhas vermelhas/amarelas que cortam as pinturas de Noé. Assim, em uma abordagem conectiva,

---

<sup>161</sup> Em uma apropriação, mas na contramão dos versos, o gesto de inverter a forma negativa em afirmativa, da autora desta tese (CARPI, Maria. **Caderno das águas**. Porto Alegre: WS Ed., 1998, p.85).

a noção de fogo condensa e presentifica tanto o âmbito do divino quanto o demoníaco: cintila no paraíso e arde no inferno. Enquanto a água nasce da terra, o fogo cai dos céus. Por um lado, pode ser o fogo do amar divino que consome todas as falhas e fraquezas humanas, por outro, o fogo da ira divina que consome tudo quanto é terreno, as cidades pecadoras de Gomorra e Sodoma. Portanto, o fogo também transita na poesia e na pintura com valorações opostas: o bem e o mal que vive no íntimo do homem, como um traço universal de latência entre amor e ódio.

Porém, o artista, em seu jogo de cintilações de palavras e pinceladas, consegue dar vazão a esta miragem. Tal como em um contexto apocalíptico que contém revelações, o artista perscruta e expõe os anseios humanos, na formulação da pergunta por um desejo insaciável que habita todos os homens. Mas, "que é o desejo?". Para o poeta Rilke, "é morar sobre as ondas/ e não ter pátria no tempo". Justamente porque o desejo é o começo de tudo, a jornada rumo à própria realização do ser humano. Como bem o expressou: "teus sentidos te impõem./ vai até às raias do teu desejo: dá-lhe uma roupagem!".

Precisamente esta *roupagem* consiste em transpor o profundo abismo, descobrir a centelha secreta na busca de uma pátria outra, de uma resposta que para muitos não passa de uma miragem. Mas, como a esperança traduz-se em uma expectativa de um desejo, um anseio, uma vontade de que algo se confirme, é um espaço-tempo, sob certo modo, de purificação. Não esquecendo que a esperança é uma das três virtudes teológicas, portanto, tal qual uma chama da vida viva, da qual advém a esperança que salva. Morta a chama. Morre o homem.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O produto final desta pesquisa, de natureza comparatista, assentada sobre a interdisciplinaridade, permitiu rastrear a construção do processo de criação do discurso poético de Gullar e do discurso pictórico de Noé, nas respectivas linguagens artísticas, um diálogo que evidenciou o traço da complementaridade. Com base no estudo comparatista, estabeleceram-se relações fundamentais para a compreensão de que, à medida que as duas linguagens artísticas redimensionaram suas possibilidades expressivas, elas se iluminaram mutuamente (WEISSTEIN, 1982, p.255).

Em uma tentativa de compreensão, esclareceu-se a querela sobre a inversão de hierarquias entre poesia e pintura e, na busca da essência da linguagem poética, a análise circunscreveu-se no aporte da filosofia, estabelecendo relações interdisciplinares em cujos desdobramentos verificou-se que nenhuma disciplina consentiu em se abandonar sem visualizar um umbral de fronteira.

Nessa perspectiva de leitura, a obra de Noé e de Gullar consolidou a configuração de uma investigação interdisciplinar. Em suas obras, observou-se o apagamento de limites, a ultrapassem de fronteiras, a mobilidade do diálogo com outros sujeitos de conhecimento, a articulação cultural, o hibridismo com relação às combinações entre pintura, poesia, filosofia, esboçando, assim, um novo objeto, cujo processo envolveu a subjetividade estética calcada em um desejo ético. Daí porque a pintura de Noé e a poesia de Gullar transitarem por entre movimentos e tendências do cânone à antiarte. Vale lembrar que, do questionamento da instituição artística à subversão das normas estéticas e dos valores culturais herdados, estes sempre refletiram a resistência à "arte pela arte", elegendo a inabilidade artística como um obstáculo às suas proposições criativas, de modo que tal impropriedade é sempre superada em um ato potente para dar sentido às suas produções artísticas. Assim, o texto poético e a tela pintada são, como produtos artísticos, objetos de

valor cultural, pois a cultura está sempre se fazendo e se refazendo, incessante e continuamente, por meio da ação de diversos e diferenciados "atores culturais", com suas leituras e escrituras.

No percurso para alcançar a questão da "homologia estrutural" de procedimentos, vinculados à pesquisa da Literatura Comparada, foram analisadas as obras artísticas e as reflexões teórico-críticas de Gullar e de Noé, sob a perspectiva da inter-relação entre a poesia e a pintura destes autores. Então, se é verdade que ambos buscaram o ritual de valores para as suas poéticas, na percepção do eco do mistério da criação, não é menos verdade que eles se detiveram na via da dialética do próprio e do alheio com o objetivo de obter um produto de relações interdisciplinares. Logo, para formularem seus questionamentos sobre as artes, Noé utilizou do aporte da filosofia e Gullar do aporte das artes plásticas para, em uma operação de complementação de suas poéticas, nas concernentes categorias da pintura e da poesia, calcarem e salvarem suas poéticas nos arcanos do poder das palavras e das cores. Igualmente confirmou-se que na malversação de Noé acerca da *ut pictura poesis*, ele se apropriou do espaço da escritura, das letras, respaldado na filosofia, exatamente para salvar a sua pintura. Assim, também a malversação de Gullar sobre as artes plásticas serviu como expediente para a sua redenção poética, pois, ao criticar a desmaterialização da linguagem plástica, justificou ainda a querela entre poesia e pintura.

Na percepção da arte apolínea e dionisíaca, elucidou-se que as proposições artísticas de Gullar e de Noé desestabilizaram os valores artísticos tradicionais, da cultura acadêmica das formas e medidas apolíneas, mas, por outro lado, ao instaurarem o elemento dionisíaco, reformataram e sinalizaram o valor cultural/artístico, no sentido de superar a diferença cultural com relação ao contexto latino-americano. Da mesma forma, observou-se que a prática de conscientizar o indivíduo, de sua condição humana, teve como consequência uma espécie de ajuste de contas com as culturas sul-americanas, assim verificável na interferência de Noé e de Gullar, despertando o questionamento das insígnias dos valores vigentes, bem como, ao reconfigurarem o gosto artístico do público, aliando a arte à realidade do homem argentino e brasileiro, da Modernidade.

Nesse mesmo intento de rearticularem uma saída para além das artes, o projeto comum do poeta e do pintor, nos anos 1960, apresentou uma abordagem de linguagens em nível experimental, questionando o suporte tradicional da pintura e da poesia, na conquista

do espaço propriamente dito, buscando a interação do espectador/leitor com a obra de arte. Decididamente, nessa formulação de proposições artísticas apareceu a clara intenção de abolir a distância entre a arte e a vida. De modo que, ao recolocarem o homem como ser no mundo, o elo na cadeia de produção humanística é restaurado. Assim, na tentativa de recuperar a vida, de transmutar valores como expressão de totalidade, a essência permaneceu imperturbavelmente poderosa, apesar da cultura canônica mostrar-se impermeável às novas formulações estéticas; esta dissonância se dissolveu entre a vida efetivamente vivida e o horizonte do mundo das aparências, para dizer sim à vida.

Mas, nitidamente, no decorrer do tempo, as inflexões vanguardistas de Gullar e Noé sofreram uma reformulação que revelou que a radicalização do processo de vanguarda se esgotara, até o ponto de esfacelarem suas próprias linguagens artísticas. O que se destacou, no seguimento desta pesquisa, é que a ruptura para com o sistema das artes já não causava impacto, o desvio tornara-se a norma. Verificou-se, assim, uma nostalgia da aura artística, do reino do invisível, pois, ao se evidenciar que as transgressões artísticas esvaziaram os estatutos da arte, esse desajuste de concessão de diferenças ocasionou, ao mesmo tempo, a convivência de críticos e do mercado das artes. Neste ponto, a derrapagem da arte para um "vazio" que culminou em uma banalização da arte que só fez distanciar o espectador/leitor da obra artística.

Vale lembrar que Noé e Gullar intentaram invocar a essência poética para edificar a condição humana em uma apologia à vida e à arte, no Neoconcretismo e na Nueva Figuración, na relevância da passagem do resgate da humanidade. Retomando alguns pontos fulcrais observou-se que, no período de Platão, a arte significava o esplendor da verdade e estava vinculada à educação de uma tradição que, sobrevalorizando a arte, percebia a vida como um modelo "esteticizante". Deste modo, a teoria e o conceito sobre a beleza e o sublime ficavam submetidos à razão. Com efeito, o saber trágico era desprovido de lógica, por não poder ser conceitualmente expresso e comprovado, como consequência o descrédito da tragédia pelo saber racional. A partir da neutralização da ação de manifestação das pulsões apolínea e dionisíaca estabeleceu-se uma oposição sem tréguas, distanciando a essência – Dioniso –, da aparência – Apolo. Em outras palavras, conferiu-se a primazia ao conceito de verdade em detrimento da palavra poética, significando que a criação artística devia provir da postura crítica, da forma do pensamento submetido à razão. Desde então, a filosofia, de certo modo, está condicionada a salvar 'o pensar' na argumentação lógica da ciência e da tecnologia. Considerando, pois, que Nietzsche, ao



introduzir o sensível em lugar do supra-sensível, do 'mundo verdade', configurou um platonismo invertido; por conseguinte, a arte, sob a égide da racionalidade da técnica e da ciência "esqueceu do ser", desencadeando com ímpeto a conseqüente destruição dos valores que conduziram ao niilismo.

Sob este traçado, o pensamento subordinado à razão não expressa uma linguagem de visibilidade da verdade às artes, não encontrando uma adequação entre conteúdo e expressão para a visão de mundo. Por isso, o deslocamento para uma linguagem conceitual na Modernidade traz consigo o aniquilamento da arte. Verificou-se, portanto, que a obra de arte cessou de transmitir uma intuição supra-sensível da realidade, já que a apreciação da obra artística prescreveu uma disposição em termos de objeto e sujeito simplesmente visando à autonomia da experiência vivida, como um novo instrumento para a educação da humanidade. E, sob este enfoque, torna-se a emoldurar a questão do niilismo, quando a verdade científica e tecnológica converteu-se em certeza, acentuando a subjetivação e regulando a totalidade do ente, pois, ao intervir, prever e calcular ela praticou gradual domínio sobre as "coisas", estabelecendo como alvo a exploração sistemática, de troca no mercado. Portanto, cumpre ressaltar que a partir da irrupção desse arrazoamento, da submissão ao mercado da economia, a arte permaneceu confinada ao valor de mercado como um elemento cultural arrojado de "inspiração" subserviente ao mundo da ciência e da tecnologia. Vista deste ângulo, tal prática artística contemplou a permanência e o revigoreamento do ardiloso trânsito ancorado no niilismo.

Se é verdade que quando o limiar do "acontecer nas artes" demarca volatilizações e o pensamento desvinculado da formulação de um verdadeiro saber não traduzem um discurso pertinente, correspondendo às artes, também não é menos verdade que a arte já não pode mais manifestar o sentido do mundo em que se vive. Sob este enfoque, se estabeleceu uma distância entre a obra e a sua compreensão; a verdade da obra de arte já não consegue expressar mais o caráter de visibilidade de evidência imediata.

Diante do exposto, de um lado, sob o jugo da técnica e da ciência, o homem "esqueceu-se do ser", destinado à deserção dos deuses, abandonado à sua própria existência, ao progresso tecnológico, na conformatação errante da arte. Daí a pergunta: para quê poetas em tempos de miséria? E para quê pintores em tempos de miséria? De modo conclusivo, no acorde de uma antevisão Otávio Paz, consolidou que a missão do

poeta é restabelecer a palavra original, e, nesse sentido, o fazer artístico se transforma em ato soberano.

Precisamente, dessa projeção visualizou-se a reiterada busca pelo poética do pensamento, no sentido de restituir à arte o desfalque provocado através dos tempos. Assim, o hiato provocado pelo abandono dos discursos artísticos de Gullar e de Noé funcionou como um exercício de revisão da própria prática da linguagem artística produzida. Desta nova situação, deduziu-se que, da passagem da vanguarda para a retaguarda, eles descortinaram uma abordagem de uma nova dimensão, afirmando-se em termos funcionais e produtivos. Nessa direção, contraíram um compromisso no gesto da inabilidade, que consistiu em desaprender o "princípio do desenho", para inserir o traço, como repetição do original, em busca do pensamento do ser e do dizer poético, para o entrelaçamento da composição artística.

Ainda no intento de conjugar vida e arte, o **Poema-enterrado**, de Gullar, e os **Espejos plano-côncavos**, de Noé, elucidaram a abordagem de um mistério, pois a interação com o fruidor/leitor encerrava um ritual de busca por algo que estava oculto. Nessa direção, as proposições artísticas circunscreviam um convite singularmente lúdico, sombrio e impactante para o fruidor/leitor, pois este, ao se deter diante das proposições artísticas, deparava-se com um jogo de imagens em oposição entre o verdadeiro e o irreal, cuja operação de revelação e de ocultamento ocorria simultaneamente. Neste ponto, ainda que o ato da descoberta envolvesse um estado de surpresa, o enigma sobrevivia ao choque do desocultamento. Se, no processo de desvelar e ocultar no **Poema-enterrado**, a palavra estava pulsando sob o cubo, debaixo de uma "coisa", do mesmo modo, nos **Espejos plano-côncavos**, a imagem estava pulsando sobre o espelho, em cima de uma "coisa". Portanto, as duas proposições artísticas apresentaram expectativas desestabilizantes, conferindo ao leitor/espectador uma leitura que tratava de instigar a comoção artística diante da percepção de um resíduo que a razão não alcança, de algo "indecidível".

Subjacente à configuração da trégua instalada no percurso de Gullar e de Noé, concorrência de circunstâncias em que se observou a explícita intenção de resgatar a poética do pensamento, perpassou uma respectiva pergunta, no sentido, de descobrir: onde eles realocalizaram o investimento na arte? E, paralelamente a isso, emergiu também uma outra pergunta: onde se encontrava o genuíno participar no próprio acontecimento da obra de arte? E uma terceira, de saber como eles se estabeleceram no centro do mundo para a

fundação de uma poética de vozes pretéritas de composições crípticas? Daí uma quarta pergunta: que tempo é este que Noé e Gullar empregavam para unir o passado ao presente e ao futuro? O tempo profano ou a ciclicidade da dimensão do sagrado, que torna o tempo reversível, apresentando o mistério?

Por esta razão, Noé e Gullar resgataram os elementos da "alta literatura", reavaliaram suas produções artísticas erigidas a contrapelo do cânone das artes, recuperando sobre os próprios escombros as suas distintas linguagens artísticas. Nesta articulação, a reiterada tentativa de restabelecer em suas produções artísticas a poética do pensamento conectado ao sagrado, evidenciou o redesenhar do "acontecer da verdade", tanto a poesia de Gullar quanto a pintura de Noé perfizeram esta busca de uma nova imagem para a realidade do homem.

Rememorando que Gullar percebia a realidade da vida intransponível e Noé concebia a ordem vital do caos como um momento gerador de uma confluência de questionamentos e de uma postura crítica, portanto, um momento de renovação de consciência de mundo. De certo modo, sob este prisma, suas concepções na prática poética compactuavam no gesto de uma confiança futura. Observou-se uma similaridade quanto às suas reflexões sobre a questão da condição humana, deixando entrever um inconformismo, diante da precariedade dos valores coletivos e dos padrões éticos – do homem perante o poder como vítima da opressão. E, nessa direção, os autores, desnudaram o estado de fragilidade, de abandono, de alienação e de inquietação, do homem sul-americano, concludentemente verificável nos títulos de suas obras artísticas, na clara intenção de qualificar a visão de mundo do leitor/espectador. Mas, sobretudo, não guardaram diferença quanto à tangência do sempiterno diálogo religioso do artista atormentado diante da tela branca e do papel branco, na elaboração da poética no tempo/espço. Em suma, a estratégia para as suas poéticas ultrapassou o binarismo, dispondo a presença da marca do domínio do mundo objetivo a reverberar, na ciclicidade da dimensão do sagrado, suas produções artísticas resplandeceram, de tal modo que relocalizaram a ressimbolização na ênfase do múltiplo.

Neste propósito, a arte do poeta e do pintor confirmou esse aspecto redentor, ao transpor o pensamento de caos, do absurdo da existência humana, para uma sublime revelação de promessa para a condição humana. Tendo em mente o percurso traçado, visualiza-se que o pintor e o poeta empregaram o estratagema de um tempo primordial para inscreverem suas poéticas, no caminho da conexão da poética com o pensamento em um

resgate do começo das artes. Em outras palavras, isto significou situar a natureza que exprime sempre qualquer "coisa" que a transcende. Constatou-se, dessa observação, a emergência de um resíduo na arte que a razão não alcança, explicitamente porque a arte revela aspectos de uma busca criativa com tendência ao inefável e ao indizível. Por isso, a obra artística traduz, no mais das vezes, um resultado tão obscuro para o espectador/leitor quanto para o próprio artista. Significando que a poética não pode prescindir do pensar, uma vez que a experiência de dizer o ser pertence ao mesmo destino do dizer da linguagem, que na dimensão do sagrado consiste em revelar o pensamento poético. Tal configuração descrita efetivou o contorno ao abismo da experiência do "esquecimento do ser" e, assim, ao mesmo tempo que mostrou "las huellas de la gracia", conduziu o ser à casa natal, como superação da apatridade, como destino do pensar.

Remontando ao ponto do hiato provocado pelo abandono das linguagens poéticas, encontrou-se a sinalização que aquele que escreve a obra pertence ao risco de entregar-se à ausência de tempo, e isso significava pertencer "a um tempo em que reina a indecisão do recomeço". Nesta dimensão, abordou-se a essência da solidão, por contemplar precisamente o tempo sem fim e sem começo. Vista deste ângulo, esta asserção remeteu ao tempo sagrado que apresenta a circularidade, a reversibilidade, coincidindo, assim, com o espaço da recriação da linguagem artística.

Diante desta matizada paisagem, o poeta e o pintor também podem ocupar uma postura de oráculo, característico de quem fala através do inefável, do invisível, como instrumento do Divino. Pois se trata de alguém, ou algo, que fala do infinito, que fala de uma perspectiva para além da própria percepção do artista, transcendendo à tentativa de compreensão humana. Neste sentido, a pintura, a poesia, são instrumentos também de possibilidade de reencontro do ser humano, conjugando a um só tempo o júbilo entre poeta e pintor, leitor e espectador, Criador e recriação.

Verificando-se que Gullar e Noé engendraram perspectivas poéticas para entender algo que os supera, e se a palavra poética compreende uma linguagem primitiva, constituindo um ato de expressão da alma de uma cultura, eles recuperaram pela palavra, pela pincelada, os fragmentos do pensamento poético, despertando o eco no leitor/espectador, uma vez que a palavra poética, na dimensão do sagrado, tem essa faculdade de ressoar no Outro, quando algo permaneceu do instante passageiro,

No recorte de Gadamer sobre o reverberar do "estribilho da alma", leu-se igualmente Octavio Paz: "o poeta canta um 'eu' que é um 'tu' e um 'ele' e um 'nós'", bem como aproximou-se Blanchot nessa convergência: "jamais houve uma primeira vez; e, não obstante, isso recomeça, de novo, e de novo". Na transparência deste diálogo crítico estabelecido a três vozes, a confluência nuclear vinculou-se com a noção de que algo transcende à arte, algo que reside na prática poética do "rasgo do acontecer da verdade" que incide na sacralidade das "coisas", revelando, através do modo de ser da "coisa", um ato de parusia, a verdadeira essência na poética. E, na tentativa de situar a questão, Noé assim esclareceu, que, quando se discorre sobre o nominativo, não significa unicamente uma alusão à linguagem das palavras nominais por excelência, isto se projeta em um outro iluminar: "cuando hablo de lo nominativo no aludo unicamente – aclaro de nuevo". Enfatizou, igualmente, que as linguagens artísticas, a um só tempo, re-apresentam e nomeiam este "acontecer na arte". No caso, elucidou que, na música, o som de uma queda de água, além de ser re-apresentado, é nomeado na essência de sua origem. Por meio desta passagem, o nomear artístico consiste em aludir e transcender ao aludido simultaneamente, "y en esa transcendencia se concibe de nuevo la cosa" (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.83), confirmando, desse modo, presença, ausência e parusia.

Reiterando que algo da concepção do mundo sagrado permaneceu nas atitudes do homem profano, ainda que ele não tenha consciência dessa herança imemorial, guarda os vestígios dessa dimensão, porque ele próprio é o produto desse passado. Assim, sob os vestígios que a razão não alcança, Gullar esboçou **Um último lampejo** sobre a **natureza-morta**, 1938 (óleo s/tela, 31x46cm), de Morandi:

Debruça-se sobre a materialidade silenciosa desses objetos, que guardam consigo tanto mistério ontológico da coisa quanto a atmosfera mortífera das famílias. E dessa ambígua dualidade se alimenta sua arte, que no banal revela o metafísico. Tudo isso é a expressão de um silêncio doméstico, donde emergem os utensílios gastos pelo uso, com suas cores velhas feitas de uma luz igualmente velha que as faz vibrar num comovido derradeiro lampejo (GULLAR, 2003, p.103).

Demonstrou-se, nitidamente, neste diálogo do poeta com a pintura, o reverberar do "estribilho da alma", podendo ser percebido como o encontro com a presença, enquanto mistério e revelação. Visualizando-se o acontecimento de uma cumplicidade entre o ver e o dizer e o dizer e o ver, evidenciado por Gullar, ao buscar a palavra adequada para a sua apreciação e composição poética. Daí observou-se que a linguagem poética repercute no

leitor/espectador, como memória de um sinal primevo. Assim, pois, no retorno da latência das artes, manifesta-se este caráter evidente, de comunhão poética na pintura e na poesia como expressão da alma.

Então, lançar o desafio de alcançar as vozes pretéritas para delas extrair a pincelada adequada para a composição pictórica é assim definida por Noé: "lo particular de la pintura es la permanente angustia sobre su propio lenguaje sobre su propia esencia de cómo dar imagen". O artista não detém o dom de sua inspiração, de sua criação, pelo contrário, é um ser irremediavelmente dependente de uma revelação. Mas, é da arte que emerge este aspecto de revelação, uma vez que a imagem poética guarda a marca da origem em termos absolutos, do caráter da revelação da presença. Insere-se nesta perspectiva outra assertiva de Noé: "cuando señalo hago aparecer algo que permanecía oculto, doy forma y visibilidad a lo informe e invisible" (NOÉ, in ALONSO; ZABALA, 2000, p.150). Confirma-se, explicitamente, que a arte efetiva esta travessia entre ausência e presença, constituindo-se em um exercício de revelação que estabelece um diálogo que enuncia o regresso à linguagem primordial, na qual artista e espectador se reconhecem.

Na obra pictórica intitulada **Aún hay vida donde mueren también las palabras**, 2003 (técnica mista s/papel, 49x62,5cm), Noé sinaliza a captação da vitalidade em múltiplos aspectos. Primeiramente, como consciência crítica da assunção do caos, não como algo catastrófico, porém como uma tomada de consciência do que o cerca neste plano mundano, evidenciando o território onde são colocadas em foco as questões interrogativas, onde se problematizam as dificuldades da prática do ofício, expondo as desesperanças/esperanças da existência humana. E, do mesmo modo, ao recorrer ao título **Aún hay vida donde mueren también las palabras**, percebe-se a invocação implícita do enfoque da esperança. No entanto, ao mesmo tempo que Noé profetiza a vida, elucida a morte "también" das palavras. Verifica-se, diante da morte da palavra, a indicação de que há uma outra morte estampada. Retomando então a querela *ut pictura poesis*, lê-se: tanto a pintura como a poesia estão morrendo, mas ainda há um sopro de vida! Conclui-se, sobretudo, que Noé vislumbra um futuro promissor, pois nos três aspectos analisados ele "busca pintar la esperanza", "porque dentro del caos de sus planteos pictóricos surgen imágenes nuevas que intentan superar el estado primitivo para renacer, a la manera del héroe mítico. Entonces, el hacer artístico se transforma en acto potente" (SÁNCHEZ, 1981, p.6).

Para ilustrar o pressuposto teórico de Noé, sobre "lo indicible, lo no nombrable", como potencial nomeável, já que "los poetas tratan de utilizar los nombres de las cosas para nombrar lo innombrable", torna-se pertinente inserir a prática comparatista pontual de Gullar acerca **La Salle à manger sur le jardin**, 1930-31 (óleo s/tela, 159,3x113,8cm), intitulada: **Bonnard: através da alma**. Quando Bonnard "pinta fragmentando os planos em pinceladas, lembra os impressionistas (e até às vezes, Seraut)", explicita Gullar,

... mas ele não pretende que os tons se juntem na retina como pretendiam aqueles. Fala em tom baixo, pastel, como Maurice Denis e Édouard Vuillard, mas junta a esse tom um calor e uma intensidade luminosa ausentes naqueles. Mas a sua cor e a sua luz não são as que entram por nossa janela matinal. São a invenção da pintura que, neste caso, tem o nome de Pierre Bonnard (GULLAR, 2003, p.84).

Na análise de Gullar, no reflexo de Bonnard, através da alma manifestou-se uma difusa tonalidade envolvendo os objetos exteriores, criando uma outra atmosfera em que surge a rarefação de pousar o indizível, o inominável, potencializando o nomear em uma centelha resplandecente. Nessa dimensão poética, na importância de nomear, há uma encarnação divina. Assim, o poeta precisa da carne das palavras e o pintor da carne da pintura, pois o Filho de Deus é o verbo que se fez carne. Dá-se um nome arbitrário à "coisa", daí esta "coisa" vira a poema **Ventania**, em que Gullar escreve a ventania, logo, a palavra, e na pintura Noé pinta quadros intitulados **Tempestade I, II, III**, que não são tormentas, são telas pintadas com linhas, cores, volume, resultando, com efeito, distintas linguagens com suas respectivas unidades consubstanciais ao verbo que se fez carne.

Embora todo este caminho percorrido na direção da origem, do resgate do começo das artes, de recuperar a poética do pensamento, não significa apenas um caminhar ao revés, pelo contrário, é proléptico, consistiu em despertar a possibilidade escatológica aqui contida, de um despertar de uma promessa. Tratou-se, portanto, de anunciar através da poética do pensamento a missão da arte como reveladora da verdade, ao delinear a instabilidade, a provisoriedade, do ser humano no mundo, revelaram-se as fraturas, os **crujidos**, os **barulhos**, as **muitas vozes de erros, omisiones y desprolijidades**, para mostrar as "feridas" do ser humano diante do destino do mundo.

Nessa mesma perspectiva de convivência com um mundo desestabilizante, Gullar esclareceu, de forma clara, que a "poesia é redescoberta do mundo. Por isso escrevo. Escrever é fechar a ferida, mudar o susto – a dor, o desamparo – em alegria, alegria do

poema" (GULLAR, 1999, p.18). Tal inversão do olhar em Gullar de *fechar a ferida*, ou como em Noé, de *estrutura de caos*, constou de toda uma capacidade inspirativa autônoma da fé em relação ao próprio pensamento, de "ver o mundo naquilo que será e ainda não é". Dito de outro modo: contemplar o estado presente das "coisas", a sua essência e a sua qualidade, significa deter o olhar no futuro. Nessa dimensão, vê-se o mundo dentro do horizonte de uma espera escatológica, remetendo à idéia de gênese e de movimento temporal circunscrito à redenção. Por esta razão, esta articulação poética equivaleu a *fechar a ferida*, provocada pela ciência e pela técnica, já que o verdadeiro saber provém de uma luz antigüíssima que emana da redenção do mundo, o caminho para a verdade do ser.

Há que se acentuar que Gullar e Noé estabeleceram uma espécie de discurso do avesso, em que o resultado ainda assim se expressou pela via da prática artística e da reflexão-teórica, embora no percurso da rota os limites entre as duas artes venham a se revelar imbricados, tendo permanecido, porém, em suas linguagens, as especificidades dos concernentes discursos artísticos, bem como seus respectivos desejos de salvarem a poesia e a pintura. Examinou-se, sem dúvida, que o pintor e o poeta são os pensadores que recuperam o ser, nomeando o sagrado, conjugando o diálogo do pensamento com a poética, ao mesmo tempo que buscam a sintonia de um público para confraternizarem uma verdade originária, proveniente de uma revelação transindividual. De modo que, se a busca da verdade correspondeu ao sagrado, então se reintroduz a esperança messiânica na linguagem artística. A partir deste ponto, também se compreendeu a necessidade dos discursos teórico-reflexivos de Gullar e de Noé como necessidade do pensar para obter a linguagem, como processo poético, artístico e crítico.

Assim, Noé e Gullar, em um sentido eminente, efetivaram a poética do sagrado, não porque os nomes dos deuses figurem em sua poética, mas sim porque eles experimentaram a ausência divina. Explicitamente, eles perseguiram o rastro do divino nas "coisas", para preencher os vazios de suas rendas; em outras palavras, perscrutaram nas sendas do sagrado a captação do conteúdo para as suas poéticas.

De modo que a poesia e a pintura de ambos consolidou-se na interpretação da esperança, porque a ênfase, em suas obras artísticas, fundamentou-se na preocupação com a condição humana, traduzindo a trajetória do ser humano no mundo. E, nessa direção, eles sinalizaram para a via da esperança, em um fluir contínuo do desejo de promessa. Implicitamente, a esperança guarda uma íntima relação com o sentir-se pleno do ser



humano, no desígnio deliberado de manter-se vivo diante das adversidades do mundo. Sempre, pois, no íntimo do ser humano pulsa uma certeza que não está aqui, de que o agora de que se dispõe não é só isto, de que existe algo mais, vislumbrando-se não tudo, mas o desejo e a certeza de que existe algo mais que torne o ser plenificado. Assim, pois, a esperança constitui o elixir pertinente na composição artística, necessária e inesgotável na revelação do mistério. Além disso, a esperança oportuniza o exercício de contemplação, de reflexão, como uma espécie de solução para as indagações e inquietações do leitor/contemplador acerca de seu próprio caminho e destino no mundo.

Se a esperança traduz as obras artísticas de Gullar e Noé, isso foi analisado no retraçamento das fronteiras, de seus discursos poéticos/pictóricos, em que respectivamente redimensionaram suas linguagens, também elucidado em suas articulações vanguardistas na ruptura com os cânones, na inversão e complementação das diferenças entre os elementos apolíneo e dionisíaco, da manifestação do sagrado no profano, sem julgar valores. Daí ser visível que esse redimensionamento se manifestou no gesto de provocar a emoção estética junto ao público; inclusive, à prerrogativa de redentores se insere, ao mesmo tempo, a própria esperança dos artistas de continuarem portando as insígnias de arautos na sociedade vigente.

Reitera-se, nesta direção, que ao artista compete desvendar essa essência poética, que consta do próprio processo de descoberta, e é esse substrato da proposição artística que realiza a travessia sobre o abismo; portanto, é o próprio processo artístico que efetiva esta passagem. Entendeu-se que o artista é o primeiro espectador de sua obra, pois é ele quem lança a interrogação, o desejo de compor o poema, a tela pictórica. Pois, quando os autores invocam pela essência poética, para elaboração de sua proposição artística, invocam simultaneamente o que está além e o que está aquém, o tempo próximo e o tempo longínquo que os envolve. Evidenciou-se, igualmente, que, mediante a intermediação do artista, o processo para elaboração poética implica o convite a penetrar pela intuição criativa no mistério do homem, na revelação: o pintor, o poeta, ao desvelar o limiar da essência primordial, torna visível a verdade para o homem de hoje, significando à ação de dar-se a presença.

Por conseguinte, de certa forma, pode apreender-se que a possibilidade de atingir o limiar da visibilidade poética, capaz de expressar o visível em invisível, traduzido na transcendência para a arte, pode ser observada de modo remissivo à lembrança da aliança

que sempre vigorou na tentativa de aproximar a essência poética da essência divina. Então, capturar este conjunto de elementos ressimbolizados, no mais das vezes, não se encontrou nitidamente estampado na tela ou na poesia, sublinhou-se, em muitas passagens, de perceber que algo de inefável na dinâmica complexa se subtraía à compreensão racional, provocando a perplexidade estética. Por isso, as imagens das tessituras poéticas, tanto no movimento das palavras como nas pinceladas, carregam em si próprias uma interrogação do poeta e do pintor, uma verdade oculta, que conduz à revelação poética.

Mas, sabe-se que o processo artístico, no decorrer do percurso da intenção inicial junto à pintura, quando das primeiras pinceladas na tela em branco, ou na composição da poesia, diante do embate do grafite com o papel em branco, a operação artística impõe-se de tal maneira frente ao artista que o resultado previsto poderá conduzir para outro ponto não previsto no ato da concepção.

Retomando a epígrafe geral, desta tese, do **Manual de pintura e de caligrafia**, de Saramago: “Não quero pensar, por agora, naquilo que farei se mesmo esta escrita falhar, se, daí para adiante, as telas brancas e as folhas brancas forem para mim um mundo orbitado a milhões de anos-luz, onde não poderei traçar o menor sinal”. No entanto, sabe-se ainda que sempre no rastro do “acontecer da arte” tentei preencher as minhas rendas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Bibliografia dos autores

#### Ferreira Gullar

\_\_\_\_. A poesia que nasce do espanto. Entrevista a Tonico Mercador. **A Palavra**, Belo Horizonte: Gaia, ano 1, n.8, nov. 1999.

\_\_\_\_. A razão poética. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 10 nov. 1996, Caderno Mais. Internet: <http://www.insite.com.br/art/pessoa/artigos/folha.html>, 26 abr. 1977.

\_\_\_\_. **Argumentação contra a morte da arte**. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

\_\_\_\_. **Arte brasileira hoje**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

\_\_\_\_. Barroco: olhar e vertigem. In: NOVAES, Adauto (Org). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

\_\_\_\_. **Cadernos de Literatura Brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.6, set. 1998.

\_\_\_\_. **Crime na flora**, ou ordem e progresso. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

\_\_\_\_. **Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento**: Ensaio sobre arte. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

\_\_\_\_. Entrevista: Ferreira Gullar. Antônio Carlos Secchin, Adriano Espíndola et al. **Poesia Sempre**, Rio de Janeiro: Fundação da Biblioteca Nacional, ano 6, n.9, mar. 1998.

\_\_\_\_. **Etapas da arte contemporânea**: Do cubismo ao neoconcretismo. São Paulo: Nobel, 1985.

\_\_\_\_. **Ferreira Gullar conta tudo!** Entrevista a Weydson Barros Leal. Rio de Janeiro: nov.1995. Internet:<http://www.e-net.com.br/seges/gular.html>, 17 fev.1997.

\_\_\_\_. **Indagações de hoje**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

- \_\_\_\_. **Muitas vozes:** Poemas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- \_\_\_\_. **O fim do novo.** Entrevista a Denise Menchen. Rio de Janeiro. Internet: *site @iberecamargo.org/gullar/ibere*, 20 fev.2004.
- \_\_\_\_. **O formigueiro.** Rio de Janeiro: Europa Ed., 1991.
- \_\_\_\_. **Rabo de foguete: Os anos de exílio.** Rio de Janeiro: Revan, 1998.
- \_\_\_\_. **Relâmpagos.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- \_\_\_\_. **Toda a poesia.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- \_\_\_\_. **Uma luz no chão.** Rio de Janeiro: Avenir, 1978.

### **Luis Felipe Noé**

- \_\_\_\_. **Antiestética.** Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1988.
- \_\_\_\_. **El Otro, la Otra, la Otredad.** Buenos Aires: IMPSAT, 1994.
- \_\_\_\_. **La pintura desnuda.** [no prelo].
- \_\_\_\_. **Noéscritos.** [no prelo – constituindo uma seleção de ensaios do autor, dentre os quais: Eso que llamamos caos. **Ciclope**, Buenos Aires, 1991, n.1].
- ALONSO, Rodrigo; ZABALA, Horacio. **El arte en cuestión:** Conversaciones. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Ed., 2000.
- CASANEGRA, Mercedes. **Noé:** El color y las artes plásticas. Buenos Aires: Alba, 1988.
- CROSSA, Ricardo. Aportes para la interpretación de la plástica contemporánea. Tierra sin ancestros: Neofiguración argentina, crónica del desarraigo. In: AAWW. **Arte Argentino Contemporáneo.** Madrid: Ameris, 1979.
- ESPARTACO, Carlos. **Arte y discurso.** Buenos Aires: Ediciones de arte Gaglianone, 1993.
- GLUSBERG, Jorge. **Luis Felipe Noé:** Pinturas 60-95. Catálogo exposición. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes / IMPSAT, 1995
- IPARRAGUIRRE, Sylvia (Org.). Artes plásticas argentinas, sociedad anónima. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, v.517-519, jul-sep.1993.
- \_\_\_\_. La llamada nueva figuración argentina. Porto Arte. **Revista de Artes Visuais**, Porto Alegre: UFRGS, v.9, n.16, nov. 1999.

MELLADO, Nestor Ponce. **Noé nada, Noé mucho**. ALMOREAL Coloquio Fin de Siglo-Nuevos discursos: El humor, el amor y la muerte, Université d'Angers, 2000.

OLDENBURG, Bengt. Percepción y Naturaleza en Luis Felipe Noé. Catálogo exposición. **Artemúltiple**, Buenos Aires, 1979.

PROPAGNOLI, Hugo. Dos pintores del concurso Di Tella. **Sur**, Buenos Aires, n.285, nov./dec. 1963.

RAVERA, Rosa Maria. Proyecto y memoria. **Cuadernos Gritex**, Rosario, n.3-4, 1992.

SÁNCHEZ, Marta. **Pintores argentinos del siglo XX**: Noé. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.

WHITELOW, Guillermo. *Mirada a los '90*. Catálogo exposición. **Fondo Nacional de las Artes**. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes / Corín Luna, 2000.

## Bibliografía citada e consultada

ADORNO, Theodor W. **Mínima moralia**. São Paulo: Ática, 1993.

\_\_\_\_. **Teoría estética**. São Paulo: Martins Fontes, s.d.

ALLEMANN, Beda. **Hölderlin y Heidegger**. Trad. de Eduardo Garcia Belsunce. Buenos Aires: Los Libros de Mirasol, Compañía General Fabril Editora, 1965

ANDRADE, Mário. **Música doce música**. Rio de Janeiro: Martins, 1948.

\_\_\_\_. **O baile das quatro artes**. São Paulo: Martins, 1963.

ANDRADE, Oswald. **Cadernos de poesia do aluno Oswald**. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Trad. de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1988.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: \_\_\_\_\_. **A filosofia do não**. São Paulo: Abril Cultural, 1984. [Coleção Os Pensadores].

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

\_\_\_\_. **O óbvio e o obtuso**: Ensaio crítico. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

\_\_\_\_. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BATTOCK, Gregory. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

- BENJAMIN, Walter. **Sobre el programa de la filosofía futura**. Barcelona: Planeta Agostini, 1986.
- BIBLIA SAGRADA. **Ave Maria**. São Paulo: Ed. Ave-Maria, 2000.
- BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- \_\_\_\_\_. **El paso (no) más allá**. Barcelona: Paidós Ibérica, 1994.
- \_\_\_\_\_. **La ausência del libro: Nietzsche y la escritura fragmentada**. Buenos Aires: Ediciones Cálden, 1973.
- \_\_\_\_\_. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- \_\_\_\_\_. **O livro por vir**. Lisboa: Relógio d'Água, 1984.
- BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. São Paulo: Globo, 2001. v.1.
- \_\_\_\_\_. (Selección y prólogo) **Versos de Carriego**. Buenos Aires: Editorial Universitária de Buenos Aires, 1963.
- BORNHEIM, Gerd. **Páginas de filosofia da arte**. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998.
- BOURJEA, Serge. **A representação e semelhança: A metamorfose da mímese no final do século XIX**. Curso Livre, PPG/Letras-UFRGS Auditório Celso Luft, 11 set./15 de set. 2000.
- BRAIT, Beth (Org.). **Ferreira Gullar – Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico**. São Paulo: Abril Educação, 1981.
- BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: Vértice e ruptura**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.
- \_\_\_\_\_. **O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.
- BUENO, Mónica (Prólogo). In: FERNÁNDEZ, Macedonio. **Una novela que comienza**. Barcelona: Ed. Sol 90, 2001.
- CALABRASE, Omar. **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1987.
- CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1964.
- CARON, Muriel. Reflexões sobre as propostas de alguns movimentos artísticos dos anos 60. Porto Arte. **Revista de Artes Visuais**, Porto Alegre:UFRGS, v.7, n.11, mai. 1996.
- CARPI, Maria. **Caderno das águas**. Porto Alegre: WS Ed., 1998.
- CARVALHAL, Tânia Franco. Comparativismo e textualidade. Trans-versões comparatistas. In: COLÓQUIO SUL DE LITERATURA COMPARADA. **Anais**. Porto Alegre: ABRALIC/UFRGS, 2002. p.29-32.
- \_\_\_\_\_. Comunidades interliterárias e relações entre literaturas de fronteiras. In: ANTELO, Raul. **Identidade & representação**. Florianópolis:UFSC, 1994.

- \_\_\_\_. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 1986.
- \_\_\_\_. Teoria em Literatura comparada: Intertextualidades e comunidades literárias. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, São Paulo: ABRALIC, 1994.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CHIARELLI, Tadeu. Da arte nacional brasileira para a arte brasileira internacional. Porto Arte. **Revista de Artes Visuais**, Porto Alegre: UFRGS, v.6, n.10, nov. 1995.
- COELHO, José Teixeira. **Moderno pós-moderno**. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- COLI, Jorge. **O que é arte**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: Literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- \_\_\_\_. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- \_\_\_\_. **Enlouquecer o subjéctil**. São Paulo: Ateliê, 1998.
- \_\_\_\_. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- \_\_\_\_. **La verdad en pintura**. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.
- EHRENZWEIG, Anton. **El orden oculto del arte**. Barcelona: Labor, 1973.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- \_\_\_\_. **O sagrado e o profano**. Lisboa: Livros do Brasil Lisboa, s.d.
- \_\_\_\_. **Tratado das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ENCICLOPÉDIA MIRADOR. São Paulo: Melhoramentos, 1995. v.3.
- EURÍPIDES. **As Bacantes**. Lisboa: Editorial Inquérito, s.d.
- FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo: Arte conceitual no museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- FREUD, Sigmund. O estranho. In: \_\_\_\_\_. **Obras completas de Sigmund Freud**. Edição Standard. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v.17.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica**. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GADAMER, Hans-Georg. **Poema y dialogo**. Barcelona: Gedisa, 1999.

\_\_\_\_. **Verdad y método**: Fundamentos de una hermenéutica filosófica. Trad. de Ana Aparício e Rafael de Agrapito. Salamanca: Sígueme, 1984.

\_\_\_\_. **Verdade e método I**: Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Petrópolis: Vozes, 1997.

\_\_\_\_. **Verdade e método II**: Complementos e índice. Petrópolis: Vozes, 2002.

GENETTE, Gérard. **Figuras**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

GOMBRICH, E.H. **Norma e forma**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Mestre-Jou, 1972-1982. v.1-2.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 1990.

\_\_\_\_. **Arte y poesia**. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.

\_\_\_\_. **Carta sobre o humanismo**. Lisboa: Guimarães Eds., 1998.

HELENA, Lúcia. **Modernismo brasileiro e vanguarda**. São Paulo: Ática, 1996.

\_\_\_\_. **Uma literatura antropofágica**. Fortaleza: UFC, 1983.

HÖLDERLIN, Friedrich. **Las grandes elegias**. Trad. de Jenaro Talens. Madrid: Hiperión, 1983.

HORÁCIO. Ars Poética. In: **A Poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: [s.n.], 1988.

KANDINSKY, Vassily. **Sobre lo espiritual en el arte**. Buenos Aires: Libertador, 2003.

LESSING, Gotthold Ephraim. **Arte y vida**: Laocoonte. Trad. de A. Conca. Buenos Aires: Tor, s.d.

LÉVY-STRAUSS, Claude. **Olhar, escutar, ler**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LÓPEZ QUINTÁS, Afonso. **Estética**. Petrópolis: Vozes, 1993.

LUDMER, Josefina. Constitución de algunos núcleos de representación de lo nacional en el género gauchesco. Europa y el desierto, búsqueda del fundamento. In:\_\_\_\_. CARVALHAL, Tania Franco et al. 1º Seminário Latino-Americano de Literatura Comparada. **Anais**. Porto Alegre: ABRALIC/UFRGS, 1987. v.2.

MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a verdade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

MAS, Salvador. **Hölderlin y los griegos**. Madrid: Visor, 1999.

MELLADO, Nestor Ponce. **La novela chilena de Luis Felipe Noé**. Santiago do Chile, 1993. [inédito].



MIRANDA, Wander. **Comparativismo literário e valor cultural**. Curso livre PPG-Letras/UFRGS, Auditório Celso Luft, 1998.

MORAIS, Frederico. A vocação construtiva da arte latino-americana. *Continente Sul Sur. Revista do Instituto Estadual do Livro*, Porto Alegre: CORAG, n.6, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. **A origem da tragédia**. Lisboa: Guimarães Editores, s.d.

\_\_\_\_. **Estética y teoría de las artes**. Prólogo, selección y traducción de Agustín Isquierdo. Madrid: Tecnos, 2001.

\_\_\_\_. **Nietzsche**. Seleção de textos de Gérard Lebruni. Trad. de Rubens Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1983. [Coleção Os Pensadores].

NOVAES, Adauto (Org.). **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_ (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

NUNES, Benedito. A poética do pensamento. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p.389-409.

\_\_\_\_. **Heidegger & ser e tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

\_\_\_\_. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Ática, 1991.

\_\_\_\_. **No tempo do niilismo: e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1993.

OTTO, Rudolf. **O sagrado**. Lisboa: Edições 70, 1992.

PAZ, Octavio. **A outra voz**. São Paulo: Siciliano, 1993.

\_\_\_\_. **El arco y la lira**. México: Fondo de Cultura Económica, 1967

\_\_\_\_. **Marcel Duchamp ou o Castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

PECCININI, Daisy V. Machado (Coord.). **Objeto na arte: Brasil anos '60**. São Paulo: Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Pentead, 1978.

PEDROSA, Mário. A bienal de lá para cá. In: GULLAR, Ferreira (Org.). **Arte brasileira hoje**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

\_\_\_\_. **Forma e percepção estética**. São Paulo: EDUSP, 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_. **Flores na escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Ática, 1978.

PIAZZA, Orazio Francesco. **A esperança: Lógica do impossível**. São Paulo: Paulinas, 2004.

PIZARRO, Ana. **América Latina**: Palavra, literatura e cultura. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995. 3v.

PRADO, Adélia. **Cadernos de literatura**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.9, 2000.

\_\_\_\_\_. **Poemas reunidos**. São Paulo: Siciliano, 1999.

RABINOVITCH, Célia. **Surrealism and the sacred**: Power, eros, and the occult in modern art. Boulder (Colorado): Icon Editions, 2002.

RAVEL, Maurice. Jogos de água. In: HAAS, Werner. **Os grandes temas da música**. Rio de Janeiro: Philips, [19--]. L.B, 1 disco (44 min): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 6851224.

RORTY, Richard. Não se pode eliminar a religião, mas sim as controvérsias religiosas. Transcendendo fronteiras. **Revista Humboldt**, n.85, Bonn:Goethe-Institut, 2002.

SANTIAGO, Silviano. Ferramentas de aço para capinar a literatura. **Zero Hora**, Porto Alegre, 8 fev. 2003. Caderno Cultura.

\_\_\_\_\_. **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

\_\_\_\_\_. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SARLO, Beatriz. **Borges, un escritor en las orillas**. Buenos Aires: Ariel, 1995.

\_\_\_\_\_. En el origen de la cultura Argentina: Europa y el desierto, búsqueda del fundamento. In: \_\_\_\_\_. CARVALHAL, Tania Franco et al. 1º Seminário Latino-Americano de Literatura Comparada. **Anais**. Porto Alegre: ABRALIC/UFRGS, 1987. v.2.

SARMIENTO, Domingos Faustino. **Facundo**: Civilização e barbárie no pampa argentino. Trad. de Aldyr Garcia Schlee. Porto Alegre: UFRGS/EDIPUCRS, 1996.

SAURIAU, Etienne. **La correspondencia de las artes**. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1965.

SCHÜLER, Donaldo. Desconstruir a memória. Continente Sul Sur. **Revista do Instituto Estadual do Livro**, Porto Alegre: CORAG, ano 3, n.7, 1998.

\_\_\_\_\_. **Filosofia e revolução literária**. Conferência, Auditório Central/UNISINOS. São Leopoldo, 03 out. 2003.

SCHWARTZ, Jorge. Nwestra ortografía normal bangwardista: Tradición y ruptura en los proyectos lingüísticos de los años veinte. In: PIZARRO, Ana (Org.). **América Latina**: Palavra, literatura e cultura. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995. v.3, p.31-55.

SCIADINI, Patrício. **San Juan de la Cruz**. São Paulo: Palas Athena, 1989.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Laocoonte**: Ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SOSNOWSKI, Saul. La “nueva” novela hispanoamericana: Ruptura y “nueva” tradición. In: PIZARRO, Ana (Org.). **América Latina: Palavra, literatura e cultura**. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995. v.3, p.393-412.

SOUZA, Ronaldo de Melo. Atualidade da tragédia grega. In: ROSENSFIELD, Kathrin (Org.). **Filosofia & literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p.115-140.

STANGOS, Nikos. **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

STEINER, George. **Linguagem e silêncio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TELES, Gilberto. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1983.

VATIMO, Gianni. **As aventuras da diferença**. Lisboa: Edições 70, 1980.

VERNANT, Jean Pierre. **O universo, os deuses e os homens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

WEISSTEIN, Ulrich et al. Literature and the visual arts. In: BARRICELLI, Jean-Pierre; GIBALDI, Joseph. **Interrelations of literature**. New York: The Modern Language Association of America, 1982.

WELLEK, Rene. **A crise da literatura comparada**. Conceitos da crítica. São Paulo: Cultrix. [19--].

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus lógico-philosophicus**. São Paulo: Ed. da USP, 1993.

WOLFE, Tom. **A palavra pintada**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

WOYTILA, Karol. **Carta do Papa João Paulo II aos artistas**. São Paulo: Paulinas, 1999.

YURKIEVICH, Saul. Los signos vanguardistas: El registro de la modernidad. In: PIZARRO, Ana (Org.). **América Latina: Palavra, literatura e cultura**. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995. v.3, p.89-123.

ZÍLIO, Carlos. Da antropofagia à tropicália. In: LAFETA, João Luiz; LEITE, Lygia Chiappini. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

## **APÊNDICES**

## APÊNDICE A – LEGADO DOS AUTORES

### A.1 Ferreira Gullar

#### A.1.1 Poesia

- **A luta corporal e novos poemas.** Rio de Janeiro: José Álvaro, 1966.
- **A luta corporal.** Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1954, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976; 2ª ed., 1977; 3ª ed., 1979; 4ª ed., 1983; 5ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1994; 6ª ed., 1997; 7ª ed. 1999;
- **Antologia poética.** São Paulo: Summus Editorial, 1977; 2ª ed., 1977; 3ª ed., 1979; 4ª ed., 1983.(com a voz do autor e música de Egberto Gismonti. Rio de Janeiro: Som Livre, 1979).
- **Barulhos.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1987; 2ª ed., 1987; 3ª ed., 1991; 4ª ed., 1997.
- **Crime na flora** ou ordem e progresso. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986; 2ª ed., 1986.
- **Dentro da noite veloz.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- **João Boa-Morte, cabra marcado pra morrer** (cordel). Rio de Janeiro: CPC-UNE, 1962.
- **Muitas vozes.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1999; 2ª ed., 1999; 3ª ed., 1999, 4ª ed., 2000.
- **Na vertigem do dia.** Civilização Brasileira, 1980.
- **O Formigueiro.** Rio de Janeiro: Europa Ed., 1991.
- **Os melhores poemas de Ferreira Gullar.** (Seleção e apresentação Alfredo Bosi). São Paulo: Global, 1982; 2ª ed., 1985; 3ª ed., 1986; 4ª ed., 1990; 5ª ed., 1994.
- **Poema sujo.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976; 2ª ed., 1977; 3ª ed., 1977, 4ª ed., 1979; 5ª ed., 1983.
- **Poemas escolhidos.** Ediouro, 1989.
- **Poemas.** Rio de Janeiro: Edições Espaço, 1958.
- **Por você por mim.** Rio de Janeiro: Sped, 1968.

- **Quem matou Aparecida?** (cordel). Rio de Janeiro: CPC-UNE, 1962.
- **Relâmpagos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- **Toda a poesia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980; 2ª ed., 1981; 3ª ed., 1983 (São Paulo: Círculo do Livro, 1980; 2ª ed., 1981); Rio de Janeiro: José Olympio, 4ª ed., 1987; 5ª ed., 1991; 6ª ed., 1997 (em co-edição com o FNDE); 7ª ed., 1999; 8ª ed., 1999; 9ª ed., 2000; 10ª ed., 2001; 11ª ed., 2001.
- **Um pouco acima do chão**. São Luís: Edição do Autor, 1949

### A.1.2 Poesia no exterior

- **Der grüne Glanz der Tage**. (antologia) Tradução de Curt Meyer-Clason. München: R. Piper GmbH & Co. Kg, 1991.
- **Dirty poem**. Tradução de Leland Guyer. New York: University Press of America, 1991.
- **En el vértigo del día**. Tradução de Alma Velasco. Mexico: Aldus Editorial, 1998.
- **Faule Bananen und andere Gedichte**. Tradução de Curt Meyer-Clason. Frankfurt: Vervuert Verlag, 1986.
- **Hombre común y otros poemas**. Tradução de Santiago Kovadloff. Buenos Aires: Calicanto Editorial, 1979.
- **La lucha corporal y otros incendios**. Tradução de Santiago Kovadloff. Caracas: Centro Simón Bolívar, 1977.
- **Livro poema**. Frauenfeld (Suíça): Huber Verlag, 1965.
- **Poema sucio**. Bogotá (Colômbia): Editorial Norma, 1998.
- **Poema sucio**. Tradução de Jorge Timossi. Cuba: Casa de las Américas, 2000.
- **Poema sucio**. Tradução de Pablo del Barco. Madrid: Visor Libros, 1998.
- **Poemas**. Tradução de António Cisneros. Lima: Embajada de Brasil, 1985.
- **Poesía** (Antologia poética). Tradução de Alfons Carrasco. Ecuador: Universidad de Cuenca, 1982.
- **Schmutziges Gedicht**. Tradução de Curt Meyer-Clason. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1985.

### A.1.3 Ensaaios

- **Argumentações contra a morte da arte.** Rio de Janeiro: Revan, 1993; 6ª. ed., 1998.
- **Arte brasileira hoje.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.
- **Cultura posta em questão.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965; 2ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- **Etapas da arte contemporânea: Do cubismo à arte neoconcreta.** São Paulo: Nobel, 1985; 2ª ed., Rio de Janeiro: Revan, 1993; 3ª ed., 1999.
- **Grupo Frente e a reação Neoconcreta.** In: AMARAL, Aracy (coord, editorial). *Arte construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner.* São Paulo: DBA-Melhoramentos, 1998.
- **Indagações de hoje.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- **Livro poema.** Franenfeld (Suíça): Herausgeber Verlag, 1965.
- **Sobre a arte.** Rio de Janeiro; Avenir, 1982; 2ª ed., 1983.
- **Tentativa de compreensão: arte concreta e neoconcreta – Uma contribuição brasileira.** Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1977.
- **Teoria do não-objeto.** Rio de Janeiro: SDJB, 1959.
- **Uma luz do chão.** Rio de Janeiro: Avenir, 1978
- **Vanguarda e subdesenvolvimento.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969; 2ª.ed., 1979; 3ª.ed., 1984; 4ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

### A.1.4 Teatro

- **A saída? Onde fica a saída?** (com A.C. Fontoura e Armando Costa). Rio de Janeiro: Grupo Opinião, 1967. Coleção Espetáculo.
- **Dr. Getúlio, sua vida e sua glória** (com Dias Gomes). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. Nova versão sob o título: **Vargas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- **Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come** (com Oduvaldo Viana Filho). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- **Um rubi no umbigo.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

### **A.1.5 Infantil**

- **O rei que mora no mar.** Ilustrações de Rogério Borges. São Paulo: Global, 2001
- **Um gato chamado gatinho.** Ilustrações de Ângela Lago. Rio de Janeiro: Salamandra, 2000.

### **A.1.6 Crônica**

- **A estranha vida banal.** Rio De Janeiro: José Olympio, 1989.
- **O menino e o arco-íris.** São Paulo: Ática, 2001.

### **A.1.7 Ficção**

- **Cidades Inventadas.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. Categoria: conto.
- **Gamação.** São Paulo: Global, 1996.

### **A.1.8 Memória**

- **Rabo de Foguete – Os anos de exílio.** Editora Revan, 1998; 2ª ed., 1998.

### **A.1.9 Biografia**

- **Nise da Silveira.** Rio de Janeiro: Relume Dumará (Coleção Perfis do Rio), 1996.



### A.1.10 Obras traduzidas

- **As mil e uma noites**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- **Cyrano de Bergérac**, de Edmond Rostand. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.
- **Dom Quixote de la Mancha**, de Cervantes. Rio de Janeiro: Revan, 2002.
- **Fábulas**, de La Fontaine. Rio de Janeiro: Revan, 1997; 5ª ed., 2002.
- **Le pays des éléphants**, de Sirjacq, Louis-Charles. Paris: L'Avant Scène, 1989.
- **Rembrandt**, de Jean Genet. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- **Ubu rei, de Alfred Jarry**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

### A.1.11 Televisão

#### Adaptações

- **A lição**, de Eugéne Ionesco. [19--].
- **As pequenas raposas**, de Lilian Helmann.[19--]
- **Ilha das cabras**, de Ugo Betti. [19--].
- **Judas em Sábado de Aleluia**, de Martins Penna.[19--]
- **O preço**, de Arthur Miller. [19--].
- **Só o faraó tem alma**, de Silveira Sampaio. [19--]

#### Textos originais

- **A crise**. [19--].
- **Arma branca**. [19-].
- **Carga Pesada**. Episódios da série. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1980.
- **Disputa**. [19--].

- **Dona Felinta Cardoso, a rainha do agreste.** Episódios da Série *Aplauso*. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1979.
- **Em nome da santa.** [19--]
- **Go home.** [19--].
- **Insensato coração.** Episódio da série *Quarta nobre*. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1983.
- **Lance final.** [19--].
- **O bode.** [19--].
- **O comício.** [19--].
- **O foragido.** [19--].
- **Obrigado doutor.** Episódios da série. Rio de Janeiro; Rede Globo, 1981.
- **Peru de Natal.** [19--].
- **Uma bela adormecida.** [19--].

### **Textos em parceria**

- **Araponga.** Novela com Dias Gomes e Lauro César Muniz. Rio de Janeiro; Rede Globo, 1990.
- **As noivas de Copacabana.** Minissérie com Dias Gomes e Marcílio Moraes. Rio de Janeiro; Rede Globo, 1992.
- **O fim do mundo.** Minissérie. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1996.

## A.2 Luis Felipe Noé

### A.2.1 Séries pictóricas y autopresentaciones (en las exposiciones)

- **Carta a Miguel Arroyo** (catálogo). Caracas: Museo de Artes Moderna, 1968. *De por que Luis Felipe Noé ya no es más pintor y sin embargo hace una exposición de pintura* (autorreportaje). “Liquidación por Cambio de Ramo: saldos” (catálogo). Buenos Aires: Galería Carmen Waugh, 1969.
- **Crujidos**. Presentación: Horacio Zabala. Buenos Aires: Galería Rubbers, 2003.
- **El ánimo de la historia**, 1980-1994. Córdoba (Argentina): Galería Jaime Conci, 1990. Guayaquil (Ecuador): Galería Expresiones, 1990. Asunción: Centro de Artes Visuales del Paraguay, 1990. Buenos Aires: Casa del Angel, 1990. Bogotá: Galería Diners, 1991. Guayaquil: Galería Expresiones, 1991. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 1991.
- **Espejos plano-cóncavos**, 1966-1974 (abandono de la pintura). *Carta solemne a mi mesmo* (catálogo). Nova York Galería Bonino, 1966.
- **Jeroglíficos y jeringonzas**, 1990-1995. Buenos Aires: Galería Klemm, 1992. Posadas, Rosário y São Miguel de Tucumán (Argentina), 1992. Muestra Itinerante sobre Arte Latinoamericana (org. Museo de arte Moderno de New York) 1993. Sevilla, Centro Pompidou de París y na Alemania, 1993. Guayaquil (Ecuador): Galerías Czechowska e Expresiones, 1993. Buenos Aires: CAYC, 1993. Porto Alegre: I Bienal do Mercosul, 1997. Buenos Aires: *Luis Felipe Noé: 60-95* (catálogo) Museu Nacional de Bellas Artes, 1995. Constituye una retrospectiva, con las diversas series pictóricas. (curador: Jorge Glusberg).
- **Juegos estructurales**: Derecho revés el pliegue, 1980- 1989. Buenos Aires: Galería Ruth Benzacar, 1985. San Pablo: Bienal Internacional de Artes de São Paulo – Setor Histórico, 1985.
- **La naturaleza y los mitos**: Conquista y violación de la naturaleza, 1975 (regreso a la pintura) Autoprologo: *Porque pinte lo que pinté, deje de pintar lo que no pinté y pinto ahora lo que pinto* (catálogo). Buenos Aires: Galería Carmen Waugh, nov.1975. Madrid: Galería Durbán 1978.
- **Noé**: Mirada a los '90, 2000. Buenos Aires: Fondo Cultural de las Artes. Constituye una resumida antología pictórica con las series: *Sagas entre espacio y el tiempo, Yeroglíficos de las cavernas de Buenos Aires, Errores, Omisiones y otras desprolijidades y Recuerdos del ovido em tiempo de descuento*<sup>162</sup>. (curador: Guillermo P. Whitelow).

---

<sup>162</sup> Estas séries pictóricas foram respectivamente executadas durante o período de 1992 e 1999: **Yeroglíficos de las cavernas de Buenos Aires, Errores, Omisiones y otras desprolijidades e Recuerdos del ovido en tiempo de descuento**.

- **Otra Figuración y Serie Federal**, 1959-1961<sup>163</sup>. *Presentación de mi obra a un amigo*. (catálogo). Buenos Aires: Galería Van Riel, 7 al 19 de noviembre de 1960.
- **Paisajes amazónicos y de la memoria**, 1980-84. Buenos Aires: Galerías Arte Nuevo, 1980. Buenos Aires: Alberto Elía, 1981. Paris: Espace Latinoamericain, 1981. New York: New York Studio School, 1981. Buenos Aires: Galerías Van Riel y Vermeer, 1984. Bellechasse, 1984. Paris: Galería Bellchasse, 1984.
- **Percepciones**: Esto no tiene nombre. Todo es verdad, nada es mentira, 1976-1979. Buenos Aires. Galerías Carmen Waugh, Balmaceda y Arte Múltiple en los años 76; 77; 78 y 79 respectivamente. Paris: Galerías Maitre Albert, 1977, L'Oeil de Boeuf, 1979. Madrid: Galería Durbán, 1978.
- **Sagas entre el espacio y el tiempo**, 1980- 1991. Buenos Aires: Museo Sívori y Galería Ruth Benzacar, 1987. Amsterdam: Gooijer Fine Arts, 1988. Santiago do Chile: 1988. Buenos Aires: Galería Ruth Benzacar, 1989. Madrid: LA Feria ARCO, 1989/ Lima: Galería Camino Brent, 1989. Bogotá: Museo de Arte Moderna de Bogotá, 1989.
- **Vision quebrada y asunción del caos**, 1962-1965. *Autopresentación en* (catálogo). Buenos Aires: Galería Peuser, 23 de agosto al 6 de septiembre de 1961. *Autopresentación en Catálogo Premio Di Tella*, Buenos Aires, 1963. *Autopresentación a catálogo en forma de carta – exposición Noé – experiencias colectivas*, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, junio, 1965.

## A.2.2 Libros

- **A Oriente por Occidente**. Bogotá: Ed. dos Gráficos, 1992.
- **Antiestética**. Buenos Aires: Ediciones Van Riel 1965; 2ª ed., Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1988.
- **Código rompecabeza sobre recontrapoder en cajón desastre**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1971.
- **El arte en cuestión**: Conversaciones. ALONSO, Rodrigo; ZABALA, Horacio (Orgs.). Buenos Aires: Ed. Adriana Hidalgo, 2000.
- *El lenguaje en, con, sin y más Allá de las palabras*. In: **Joyce, la travesía del lenguaje**. Compilado por Nada Lasic y Elena Szumiraj. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- **El otro, la otra y la otredad**. Buenos Aires: Impsat, 1994.
- **La pintura desnuda** (no prelo).

---

<sup>163</sup> Contemplam-se, aqui, as séries pictóricas, apresentadas nas exposições, e não os títulos das obras expostas.

- *Latinoamérica despierta*. In: **Art Literature and Identity in Latin America Today**. (Org. Rachel Weiss; Alan West). Nova York: Being America White Pine Press, 1991.
- **Lectura conceptual de una trayectoria**. GLUSBERG, Jorge Glusberg. Buenos Aires: CAYC, 1993.
- **Noécritos** (no prelo).
- **Recontrapoder**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1974.
- **Una sociedad avanzada**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1971.

### A.2.3 Escritos teóricos

- *A Germaine Derbecq-Energía cultural*, **Artinf**, año 12, n.64/65, Buenos Aires, p.11.
- *Aproximaciones a la democratización de la pintura*, Revista-libro **Espejos**, dirigida por Silvia Balotin, Buenos Aires: Edicizl, 1992.
- *Arte, autoritarismo*, **Plural**, n.1, Buenos Aires, septiembre 1983.
- *Autorreportaje en los años 80*, Paris, 1980 (artículo inédito).
- *Carta a Oscar Masotta*, Nueva York, últimos días del año (artículo inédito).
- *De la rebelión en el arte al arte en la rebelión*, **Persona**, año I, n.2, Buenos Aires, mayo 1969.
- *Detrás de una apariencia aburrida*, Nueva York, ensaya un nuevo vocabulario artístico. Nueva York, 1967 (artículo inédito).
- *El impresionismo y la conciencia de la pintura como lenguaje*. **El color**, Ed. Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Buenos Aires, 1989.
- *En la sociedad pop la vanguardia no está en las galerías de arte*, **Mirador**, vol.1, n.5, Nueva York, mayo, p.1 y 4 (publicado en inglés en la misma publicación en el mes de diciembre de 1966).
- *Eso que llamamos caos*. **Ciclope**, **Revista mural de artes visuales**, n.1, dic. 1991.
- *La asunción del caos*, **Fin del siglo**, Buenos Aires, julio 1987.
- *La crisis de la pintura al final de la década*, Buenos Aires (artículo inédito).
- *La cultura artística condenada a muerte*, **El Cielo**, año I, n.2, Buenos Aires, noviembre-diciembre 1968.
- *La responsabilidad del artista que se va de América Latina y la que se queda*, **Mirador**, vol.1, n.7, Nueva York, 1966, p.2 y 4.

- *Mis aproximaciones al dibujo*, Publicado en varias oportunidades: 1° Catálogo exposición, Pereyra, Bissolino, Rodriguez, Stupia, **Galeria Artemúltiple**, junio 1976; 2° Catálogo Premio & Hedges, 1978.
- *Noé*, dossier en revista **Cable Visión**, Buenos Aires (con reportaje realizado por César Magrini y un texto de María Adorno), dic. 1994.
- *Nueve reflexiones acerca de la pintura como lenguaje*, **Artinf**, año 7, n.42, Buenos Aires, julio-agosto, 1983.
- *Tecnología e masificación ¿ muerte del arte de vanguardia o nacimiento de un arte orgánico?* Nueva York, 1967 (artículo inédito).
- *Un malentendido llamado Dali*, Paris, 1980 (artículo inédito).

#### **A.2.4 Escritos sobre otros artistas**

- Carta Ileana Vegezi, Catálogo, Premio Benson & hedges a la nueva pintura argentina, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1977.
- Conversación entre Luis Felipe Noé e Viviana Zargón Color y Textura, Buenos Aires, 1985.
- *Críticas de arte firmadas L.N. en el mundo*, Buenos Aires, 5 de agosto 1956.
- *Dora Tessier se toma el dercho de pintar*, Galeria Altos de Sarmiento, Buenos Aires, 23 de octubre al 12 de noviembre 1986.
- El dibujo y cuatro jóvenes dibujantes (Carlos Bissolino, Luis Pereyra, Raúl Rodriguez, Eduardo Stupia). Galeria Artemúltiple, Buenos Aires, 2 al 23 de junio 1976.
- *El juego de Julieta* (Julieta Hanono), Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1987.
- *El país de Cecília* (Cecília Duhau), Galeria Altos de Sarmiento, Buenos Aires, 2 al 15 de noviembre 1987.
- *Ernesto Deira y el pensamiento "A" para exposición Homenaje a la amista: Ernesto Deira y Americo Castilla*, Museo Providencial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodriguez, Santa Fé, 12 al 27 de septiembre 1986.
- Fernando Canovas un año de fé: un acto de fé en Fernando Canovas, Galeria Alberto Elia, Buenos Aires, 1985.
- Greco farsante y angel libertador, Buenos Aires (artículo inédito).
- *Inés y la música del color* (Inés Mignaquy), Galeria Altos de Sarmiento, Buenos Aires, desde al 25 de noviembre 1986.

- La obra de Alberto Greco, Artfin, año I, n.2, Buenos Aires, 1976.
- *La percepción de Americo Castilla y el pensamiento de la naturaleza*, Galeria Ruth Benzacar, Buenos Aires, 6 al 30 de agosto 1986.
- *La pintura de López Anaya*, Buenos Aires Galería Pizarro, 1960.
- *La poetica lineal de Eduardo Stupia*, Galeria Ruth Benzacar, Buenos Aires, del 23 de julio al 2 de agosto 1986.
- *Norton*, Nico Gulland, art dealer, del 3 al 18 de septiembre 1987.
- *Octavio Pinto: Buscador de paisajens*. Retrospectiva (1890-1941). Salas Nacionales de Exposición, Buenos Aires, mayo 1987.
- Omar Rayo-Huella Tactil, Ediciones Embalaje Museo Rayo Roldanillo, Colombia, 1979.
- Pintar ahora (diálogo com Martin Kovensky), El porteño, Buenos Aires, p.56-57, 1985.
- *Pintura + Nydia = amor a la vida* (Nydia de la Hoz), Centro Cultural Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán 15 al 30 de junio 1987.
- *Plank entre lo subjetivo e lo objetivo. Entre lo plástico y lo gráfico: Plank*. Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 3 al 21 de diciembre 1986. *Carta a una jóvene pintora* (Carolina Antomadis), 1987.
- Plessier+America= Mitologia personal, Art Conseil, Paris, 1985.
- Polesello encuentra a Polesello, Buenos Aires Galeria Lirolay, Buenos Aires, 1961.
- *Presentación exposición Fernando Maza*, Buenos Aires, Galería Val Riel, 1959.
- *Presentación exposición Grupo Buenos Aires*, Galería Velásquez, 1958.
- Testimonio sobre Luis A. Wells, Catálogo Premio Di Tella, 1965.
- Texto escrito para Alberto Greco a cinco años de su muerte, Galeria Carmen Waugh, Buenos Aires, 20 1970. Reeditado 1987.

### A.2.5 Catálogos

- Aracy Amaral. *Modernidade e Identidade: as duas Américas Latinas ou três, Fora do Tempo, Modernidade: Vanguardas artísticas América Latina*. (org. Ana Maria de Moraes). **Cadernos de Cultura**, n.1, Ed. UNESP e Fundação Memorial da América Latina, São Paulo, 1990.
- Casanegra, Mercedes, texto para **Luis Felipe Noé – Pinturas 1986-1987**, Galeria Ruth Benzacar, Buenos Aires, del 5 al 29 de agosto. Se publica nuevamente en oportunidad

de las exposiciones individuales de Noé en la Galeria Gooijer Fine Arts, Amsterdam y en la galeria Arte Actual, Santiago de Chile, 1988.

- Edward Shaw. **Yuyo Noé: el caos es vida**. Rev. Viviendo Buenos Aires, n.2, Bs. As. sept. 1986-1987.
- Ferraz, Geraldo, presentación de exposición **Deira, Macció, Noé y de la Vega**, Galeria Bonino, Rio de Janeiro, 4 al 28 de septiembre 1963.
- Glusberg, Jorge, **De La Nueva Figuración a la nueva Imagen Argentina**, Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela, 1 de abril – 11 de mayo 1986.
- Glusberg, Jorge, **La Nueva Figuración y Luis Felipe Noé**, en catálogo Nueva Figuración argentina, 18ª Bienal de San Pablo, Brasil, octubre 1985.
- González Frias, Frederico, presentación de 1ª exposición individual **Luis Felipe Noé**. Galeria Witcomb, Buenos Aires, octubre 1959.
- Herkenhoff, Paulo, texto para “Nova Figuração Rio/Buenos Aires”, Galeria do Instituto Cultural Brasil-Argentina, 16 de noviembre al 16 de diciembre 1987.
- Horacio Zabala. **Crujidos**. Galeria Rubbers: Espacio Alvear, 15 de outubro – 15 de novembro, Buenos Aires.
- Hugo Monzón. **Luis Felipe Noé, panorama de treinta años** (prólogo en catálogo de la muestra). Museo Sívori, en el Centro Ricoleta, Bs.As. 1987.
- Justo Pastor Mellado. **Cinco notas para Luis Felipe Noé**. Prólogo al catálogo de la exposición en la Galeria Czshowska, Santiago do Chile, 1993.
- Mario Diament. **El lenguaje de un pintor**. Uno, n. 6, marzo, 1989.
- Martín Crosa, Ricardo, **Luis Felipe Noé y las metamorfosis triunfantes**, Galeria Durban, 26 mayo – 8 junio 1978.
- Messe, Thomaz M. y Paz, Samuel, presentaciones a sección argentina catálogo exposición **The Emergent Decade**, Cornell University, Ithaca, y The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1966.
- Miguel Rojas Mix. **Noé y la transvanguardia o tras la vanguardia de Noé**. Arte en Colombia Internacional, n.38, diciembre, 1988.
- Oldenburg, Bengt, “Percepción y naturaleza en Luis Felipe Noé”, Galeria Artemúltiple, Buenos Aires, 27 de noviembre al 15 de diciembre 1979.
- Pacheco, Marcelo Eduardo, **Luis Felipe Noé – Dos Mujeres**, en catálogo Arte Argentina dalla independenza ad oggi – 1810-1987, Roma, Italia, diciembre.
- Parpagnoli, Hugo, presentación de exposición individual Noé **Serie Federal**, Galeria Bonino, Buenos Aires, 2 al 13 de mayo 1961.



- Plá, Roger, **Luis Felipe Noé**, en catálogo Panorama de la pintura argentina 3ª Fundación Lorenzutti, Salas Nacionales de Exposición, del 17 al 30 e noviembre 1969.
- Romero Brest, Jorge, presentación de exposición **Deira, Macció, Noé y de la Vega**, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 28 de mayo 1963.
- Whitelow, Guillermo, Texto para **Otra figuración – veinte años después**, Fundación San Telmo, julio 1981.

### A.2.6 Sobre Noé – Artículos en diarios y revistas

- *A veinte años de una revolución en la pintura argentina qua volverá a vivirse*, **Convicción**, Buenos Aires, 10 de octubre 1980.
- A.A., *Auge de la pintura catástrofe*, **Re-visión**, n.10, Buenos Aires.
- Alloway, Lawrence, *Latin America and International Art*, **Art in America**, Nueva York, junio 1965.
- Ambrosini, Silvia, *Luis Felipe Noé en 7 respuestas*, **Artinf**, Paris, n.26/27, año 5, nov.-jun.-jul. 1981.
- Ambrosini, Silvia, *Memoria de la visión*, **Artinf**, año 7, n.40, 1983.
- *Antiestética – para una afirmación del desa fuero*, **Confirmado**, Buenos Aires, 23 julio 1965, p.40.
- Aubele, Luis, *Luis Felipe Noé después de 9 años*, **La Opinión**, Buenos Aires, 6 de noviembre, 1975, p.18.
- B.O., *Por fin, cambio de ramo*, **Análisis**, Buenos Aires, 14 al 20 de octubre 1969.
- *Bares*, **Análisis**, Buenos Aires, 7 al 13 de octubre 1969.
- Barnitz, Jacqueline, *The question 17 years later*. **Plastica Latinoamericana**, año 6, v.I, n.12, San Juan, Puerto Rico, septiembre 1984, p.17-20.
- Barnitz, Jacqueline, *The question of latin american art: does it exist?* **Plastica Latinoamericana**, año 6, v.I, n.12, San Juan, Puerto Rico, septiembre 1984, p.14-16.
- Bayón, Damián C., *Curatella Manes y veinticinco artistas argentinos en Paris*, **La Nación**, Buenos Aires, 29 de abril 1962.
- Bendersky, Wegier, Marta, *El pintor perceptivo*, **La Opinión Cultural**, Buenos Aires, 2 de diciembre, p.V.
- Bendersky, Wegier, Marta, *Luis Felipe Noé: La imagen imaginada*, **La Actualidad en el Arte**, Buenos Aires, año 3, n° 13, julio 1979, p.24-27.

- *Bienal de San Pablo*, **Artinf**, año 10, n.54/55, oct.-nov.-dic.1986.
- Bonomin, Angel, *Noé ya no soy un pintor*, **Mangrullo**, Buenos Aires, 1969, p.22.
- Bonomini, Angel, *Rómulo Macció – Una posibilidad de conocimiento*, **La Nación**, Buenos Aires, 23 de octubre, Secc. 4ª ed., 1977, p.6.
- Bravo, Mario, *Múltiples actividades de Luis Felipe Noé*, **Platero**, Buenos Aires, n.85, julio, p.37.
- Brughetti, Romualdo, *La nueva figuración*, **La Nación**, Buenos Aires, 21 de mayo, Secc. 3ª, 1978, p.6.
- Brughetti, Romualdo, *Noé figuración e informalismo*, **Criterio**, Buenos Aires, 8 de junio, 1961, p.431-432.
- C.E., *Luis F. Noé en Balmaceda*, **Pluma y Pincel**, Buenos Aires, 16 de agosto, p.5.
- C.M. *Un acontecimiento: la nueva muestra de Luis Felipe Noé*, **El Cronista Comercial**, Buenos Aires, 22 de noviembre 1975.
- Canaday, John. *Art Argentina's Blue Plate Special*. **The New York Times**, Nueva York, setiembre 1964.
- Casanegra, Mercedes, *Dialogo entre la nueva figuración y el informalismo*, **Tiempo Argentino**, Buenos Aires, 5 de julio, Secc. Cultura, p.6-7.
- Checa, Elizabeth, *Noé: de lo abstracto a lo figurativo*, **Ambito Financiero**, Buenos Aires, 5 de agosto, p.6.
- Chiérico, Osiris, *Letra y forma*, **Correo de la Tarde**, Buenos Aires, 27 de agosto 1961.
- Chiérico, Osiris, *Luis Felipe Noé 30 años de pintura*, **Artinf**, año 12, n.66/67, primavera, p.26.
- Chiérico, Osiris, *Noé reencuentro con la pintura*, **Confirmado**, noviembre 1975.
- Colombo, Susana, *Nuevamente el placer de pintar*. **El Cronista**, Buenos Aires, 1º de noviembre. Suplemento Cultural, n.13, 1975, p.IV.
- *Coméntase en Gran Bretaña el Arte Argentino*, **La Prensa**, Buenos Aires, 9 de junio 1961.
- Conrad de Behar, Thelia, *Noé paints life's mutation*, **Herald**, Buenos Aires, 13 de diciembre.
- Cordova Iturburu, *La pintura argentina tiene algo que decir: Noé y Macció*, **El Mundo**, Buenos Aires, 23 de agosto, 1963.
- Cordova Iturburu, *Una nueva visión y temas argentinos*, **El Hogar**, Buenos Aires, junio 1961.
- *Cuatro murales para Ezeiza*, **La Razón**, Buenos Aires, 12 de agosto, p.12.

- *De vuelta de Europa*, **La Nación**, Buenos Aires, 24 de octubre 1962.
- *Deira Macció, No é y de la Vega en la Bienal de San Pablo*, **La Prensa**, Buenos Aires, 23 de junio, Semanario de Artes visuales, 1985, p.4.
- *Deira, Macció, Noé, de la Vega au Musée National des Beaux arts*, **Le Quotidien**, Buenos Aires, 12 de julio 1963.
- Derbecq, Germaine. *Prix di Tella 1963*, **Le Quotidien**, Buenos Aires, 9 de septiembre, 1963.
- Diéguez Videla, Albino, *Luis Felipe Noé un impulso de la naturaleza*, **La Prensa**, Buenos Aires, Semanario de Artes Visuales, 9 de agosto, p.2.
- Dieguez Videla, Albino, *Noé: la pintura*, **La Prensa**, Buenos Aires, 21 de octubre, Seg. Secc. 1984, p.4.
- *Dos excelentes exposiciones la de la Neofiguración y la de Pujia*, **La Nación**, Buenos Aires, 15 de junio, Secc. 2ª ed.,1985, p.7.
- Driben, Lelia, Ideas e imágenes en la Argentina de hoy, **Uno más Uno**, sábado, Suplemento de México, 13 de abril 1985.
- Driben, Lelia, *Luis Felipe Noé una sombra en la vigilia*, **Vuelta Sudamericana**, Buenos Aires, año II, septiembre, p.63-64.
- Dujovne Ortiz, Alicia, *¿Fin de un largo velatorio?* **La Nación**, 22 noviembre 1970, p.14-16.
- Dujovne, Ortiz, Alicia, *Tres argentinos en Paris – Noé: La necesidad de superar las academias*, **La Opinión Cultural**, Buenos Aires, 25 de marzo 1979, p.2-3.
- E.A., *Luis Felipe Noé: blanco y negro*, **Opinión**, Madrid, n.3451, 21 al 27 de junio 1978, p.74-75.
- Eduard Shaw, *Yuyo Noé, el caos es vida*, **Rev. Viviendo Buenos Aires**, año 1, n.2, Buenos Aires, septiembre, p.45.
- El Buzo, *Noé y la conciencia del compromiso cmunitario*, **Tercera Fuerza**, Buenos Aires, octubre 1962, p.4.
- *El cuarto lleno de espejos del pintor Luis Felipe Noé*. **El Nacional**, Caracas, lunes, 3 de junio, 1967.
- *El espíritu goyesco en la otra figuración*, **La Razón**, Buenos Aires, 26 de mayo 1962
- *El informalismo de lo formal*, **La Nación**, Buenos Aires, 3 de diciembre 1961
- *El lenguaje de la pintura*, **Clarín**, Buenos Aires, 19 e septiembre, Secc. artes Plásticas, 1981, p.20.

- *El Premio Di Tella a la plástica nacional.* **La Nación**, Buenos Aires, 3 de octubre 1964.
- *El triunfo de la plástica argentina en Paris,* **Clarín**, Cultura y Nación, Buenos Aires, 24 de marzo 1977, p.1-2.
- *Entregáronse los premios di Tella.* **La Nación**, Buenos Aires, 15 de agosto 1963.
- Escuderi, Maria. *Veinte años despues,* **Claudia**, Buenos Aires, agosto, p.22.
- Espartaco, Carlos, *Humor y cultura en Noé,* **Clarín**, Buenos Aires, 2 de mayo, Sec. Artes Plásticas, 1981.
- Espartaco, Carlos, *Luis F. Noé,* **Clarín**, Buenos Aires, 30 de julio, Secc. Artes Plásticas, 1983, p.28.
- Feinsilber, Jorge, *Ante una escasa calidad de la pintura y escultura joven del Premio Fortablat,* **Ambito Financiero**, Buenos Aires, 12 de noviembre, p.31.
- Feinsilber, Jorge, *Los jinetes del Apocalípsis pictórico en el arte nacional,* **Ambito Financiero**, Buenos Aires, 25 de junio, Seccc. Arte, p.16.
- Ferreira Gullar, *A arte de Noé,* **Opinião**, Rio de Janeiro, 30 de enero 1976.
- Fevre, Fermin, *Cuatro creadores,* **Clarín**, Buenos Aires, 15 de junio, Secc. artes Visuales, p.35.
- Fevre, Fermin, *Del Surrealismo a la Antiestética,* **I Cronista Comercial**, Buenos Aires, 30 de agosto 1965.
- Fevre, Fermin, *Huir o soñar,* **Clarín**, Buenos Aires, 22 de junio, Secc. Artes Visuales, p.2.
- Fevre, Fermin, *Luis Felipe Noé – Transgresiones,* **Clarín**, Buenos Aires, 8 de agosto, Secc. Artes Visuales, p.34.
- Fevre, Fermin, *Salvaje y barroco,* **Clarín**, Buenos Aires, 27 de octubre, Secc. Artes Visuales, 1984, p.29.
- G.G. *Luis Felipe Noé,* **El Economista**, Buenos Aires, 14 de noviembre.
- Galli, Aldo, *Dos exposiciones de la Otra Figuración,* **La Prensa**, Buenos Aires, 20 de julio, Panorama de artes plásticas, 1981.
- Galli, Aldo, *los pintores Noé, Giusiano y Cañas,* **La Prensa**, Buenos Aires, 24 de julio, Semanario de Artes Plásticas, 1983.
- Galli, Aldo, *Luis Felipe Noé,* **La Prensa**, Buenos Aires, 14 de noviembre 1975.
- Galli, Aldo, *Una consecuencia americana del expresionismo: Luis Felipe Noé,* **La Prensa**, Buenos Aires, 3 de diciembre, 1ª Sec., p.9.

- Garces, Alicia, *Una obra no convencional - La pintura de Luis Felipe Noé*, **El Nuevo Diario**, San Juan, Suplemento, 2 al 5 de octubre, p.4.
- *Gente nueva na Bonino*, **O Globo**, Rio de Janeiro, 7 de septiembre 1963.
- Glusberg, Jorge, *artistas argentinos en Caracas*, **Rev. Cultura**, Buenos Aires, año III, n.15, julio-agosto, p.28-29.
- Glusberg, Jorge, *Tres muestras decisivas que resumen el espíritu de la Nueva Figuración*, **Ambito Financiero**, Buenos Aires, agosto.
- Grieder, Terence, *Argentinas' new figurative art*, **New York Journal**, Nueva York, otoño.
- Gruen, John, *All is chaos and chaos is all*. **Herald Tribune**, Nueva York, enero 30, p.26.
- Guerrero, Maria Teresa, *La figuración crítica en America latina: Luis Felipe Noé*, **El Mundo Semanal**, 6 de julio, p.8-9.
- H.A.P., *Nuevos rumbos en la obra de cuatro pintores locales*. **La Prensa**, Buenos Aires, 20 de octubre 1962, p.4.
- Hernández Rosselot, *Luis Felipe Noé: Saldos*. **La Razón**, Buenos Aires, 18 de octubre.
- Herrera, Maria Luisa de, *Argentina's Nueva Figuración*, **Impresión**, 1984.
- *Ilustraciones de Luis Felipe Noé*, **Punto de Vista**, año 24, agosto-octubre (várias paginas).
- *Inauguranse muestras de Renata Schussheim y de Luis Felipe Noé*, **El Día**, La Plata, 27 de agosto 1977, p.13.
- *Jóvenes Pintores argentinos en Lima*, **La Prensa**, Buenos Aires, 5 de agosto 1960.
- *Joyas para exportar*, **Life**, Buenos Aires, 20 de junio 1966.
- Kemble, Kenneth, *Pintaron con el lenguaje de su epoca*, **Clarín**, Buenos Aires, 18 de julio, Seec. Artes Plásticas, 1981.
- Korez, John, *Noé opens Studio's Season*, **East Villager**, New York, November, 1-14, 1982, p.11.
- *L'art actuel de l'Amérique Latine en Argentine*, **Art International**, Paris, diciembre 1965.
- *La actitud Noé*, **Correo de Arte**, Buenos Aires, noviembre, p.156-157.
- *La naturaleza en Luis Felipe Noé*, **La Prensa**, Buenos Aires, 16 de mayo.
- *La Neofiguración*, **La Nación**, Buenos Aires, 11 de junio 1978.

- *La Pintura en Latinoamérica: que nos dice Luis Felipe Noé*, **La Cultura**, Buenos Aires, 1º de noviembre 1961, p.14.
- Lacave, E. *Pintura abstracta argentina una realidad concreta*, **O Cruzeiro**, año IX, n.17, Rio de Janeiro, 1º octubre 1965.
- Lagache, Diego, *Noé antes e despues del diluvio*, **Sete Dias**, año XVIII, n.943, Buenos Aires, 18 de julio, p.50-53.
- Lagache, Diego, *Plumíferos imponen modas: el retorno de Noé*, **El Periodista**, año 4, n.166, Buenos Aires, 13 al 19 de noviembre, p.24.
- Lassaigue, Jacques, *Il faut compter avec la peinture argentine*, **Le Figaro**, Paris, septiembre 1963, p.12.
- Le Parc, Julio, *Exposition lo Real-Imaginario*, **Special Amerique Latine**, Paris, n.9, 10 de marzo – 10 de abril 1980, p.30-33.
- Levinas, Gabriel Estensoro, Maria Eugenia, *Noé*, **El Porteño**, año III, n.36, Buenos Aires, diciembre 1984, p.62-64.
- *Libertad, divino tesoro*, **Señoras y Señores**, Buenos Aires, n.4, 17 de octubre 1969.
- Linares, Salvador, *Luis Felipe Noé*, **Revista del Arte**, Buenos Aires, julio 1961.
- *Liquidación*, **La Nación**, Buenos Aires, 18 de octubre 1969.
- López Anaya, Jorge, *Luis Felipe Noé – Nostalgia de la fiesta primitiva*, **Artinf**, año 12, n.64/65, Buenos Aires, Invierno, p.20.
- López Anaya, Jorge, *Luis Felipe Noé en dos muestras consagratorias*, **La Nación**, Buenos Aires, 8 de agosto, Secc. 2ª, p.9.
- López Anaya, Jorge, *Placer e libertad en la pintura de Noé*, **La Nación**, Buenos Aires, 15 de junio, Secc. 2ª ed., 1985, p.7.
- López, Anaya, Jorge, *Luis Felipe Noé y las manifestaciones de una mitología personal*, **La Nación**, Buenos Aires, 20 de octubre, Secc. 2ª ed., 1984, p.7.
- López, Anaya, Jorge, *Teoría práctica de la Neofiguración*, **Revista de Estética**, n.3, Ed. Escuela de Altos Estudios de CAYC, 1984.
- *Los espejos del caos*, **Análisis**, n.396, 16 de octubre 1967, p.69-69.
- *Los premios de pintura Di Tella fueron otorgados: Rómulo, Macció-Luis Felipe Noé*, **La Nación**, Buenos Aires, 15 de agosto 1963.
- *Los va clásicos*, **Vigencia**, Buenos Aires, agosto 1981.
- *Luis Felipe Noé escribió una curiosa y divertida novela acompañada de dibujos*. **La Opinión**, Buenos Aires, 28 de diciembre 1974.

- *Luis Felipe Noé ve lo que los demás no ven*, **Revista Diners**, n.116, Buenos Aires, noviembre, p.4.
- *Luis Felipe Noé*, **Argentinisches Tageblatt**, Buenos Aires, 9 de diciembre.
- *Luis Felipe Noé*, **Arte al Dia** – Documenta '86, año 7, Buenos Aires, diciembre 1987, p.142.
- *Luis Felipe Noé*, **El Mundo**, suplemento de la Cultura, Buenos Aires, julio 20 1960.
- *Luis Felipe Noé*, **Gente**, Buenos Aires, 9 de octubre 1969.
- *Luis Felipe Noé*, **La Nación**, Buenos Aires, 10 de octubre 1959.
- *Luis Felipe Noé*, **La Nación**, Buenos Aires, 15 de diciembre.
- *Luis Felipe Noé*, **La Nación**, Buenos Aires, 8 de noviembre 1975.
- *Luis Felipe Noé*, **La Prensa**, Buenos Aires, 13 de octubre 1959.
- *Luis Felipe Noé*, **La Prensa**, Buenos Aires, 11 de mayo 1961.
- *Luis Felipe Noé*, **La Prensa**, Buenos Aires, 15 de octubre 1976.
- *Luis Felipe Noé*, **La Razón**, Buenos Aires, 18 de octubre 1959.
- *Luis Felipe Noé*, **La Razón**, Buenos Aires, 8 de diciembre.
- *Luis Felipe Noé*, **Les Cashiers de la Peinture**, Paris, 2<sup>a</sup> quincena de marzo 1976., p.12.
- *Luis Felipe Noé*, **Prensa Libre**, Buenos Aires, 21 de octubre 1976.
- *Luis Felipe, creador de la bandera*, **Primera Plana**, Buenos Aires, n.304, 22 octubre 1967, p.93.
- Lunares, Laura, *El Movimiento artístico que marcó un época – Otyra Figuración 20 años despues*, **La Nación**, Buenos Aires, 1º de marzo 1981.
- Luzzani, Telma. *Un mundo de lienzos quebrados*, **Tiempo Argentino**, Buenos Aires, 13 de julio, Secc. Cultura, p.5.
- Magdalena, Víctor, *¿Donde se encontra la verdadera esencia del arte latinoamericano?* **El Día**, Montevideo, 3 de noviembre 1981, p.10.
- Martínez Quijano, Ana, *La Nueva Figuración*, Buenos Aires, 21 d julio, p.4-5.
- Merlino, Mario, *Luis Felipe Noé*, **Opini3n**, Madrid, n.88, 9 al 15 de junio 1978, p.76.
- Messil, Gabriel, *Con libertad*, **Clarín**, Buenos Aires, 19 de septiembre, Secc. artes Plásticas, 1981, p.20.
- Monz3n, Hugo, *Estraña muestra de Luis Noé*, **La Opini3n**, 19 de octubre 1976., p.22.

- Monzón, Hugo, *La fuerza de la libertad*, **Clarín**, Buenos Aires, 18 de julio, Secc, Artes Plásticas, 1981.
- Monzón, Hugo, *Los años sesenta y la generación intermedia*, **La Opinión**, Buenos Aires, 13 de diciembre 1977, p.21.
- Monzón, Hugo, *Noé busca el rigor en medio del caos*, **La Opinión**, Buenos Aires, 4 de agosto 1977, p.19.
- Monzón, Hugo, *Plástica: período calificado y próspero*, **La Opinión**, Buenos Aires, sábado 3 de enero 1976, p.13.
- *Mostra de artistas latino americanos em Paris*, **Folha de São Paulo**, São Paulo, 2 de marzo 1980.
- Moulin, Raoul-Jean, *Argentins d'aujourd'hui*, **Les Lettres Francaises**, n.914, Buenos Aires, del 12 al 18 de febrero 1962.
- *Muestra de Noé-Caracas*, **La Nación**, Buenos Aires, 5 de junio 1967.
- *Mutaciones – De la Pintura a la bodega*, **Panorama**, Buenos Aires, 30 de septiembre a 6 de octubre 1969.
- *Nada más que el desorden. Primera Plana*, Buenos Aires, 8 de abril 1965.
- *Naturaleza salvaje*, **La Razón**, Buenos Aires, 31 de julio 1983, p.6.
- *Ni abstractos ni figurativos: pintura a secas*, **Panorama**, n.2, Buenos Aires, julio 1963, p.23.
- *Noé oncluye artículos ya editados de Santana Crosa Oldenburg*, Noé, Romero Brest y Pellegrini, Arquitectura e Ingeniería, Caracas, octubre, noviembre 1980.
- *Noé y el revisionismo plástico de la historia*, **La Razón**, Buenos Aires, 7 de mayo 1961.
- *Nuestro arte, hoy – Los premios de escultura y pintura '86 de la Fundación Fortablat*, **La Nación**, Buenos Aires, 7 de diciembre, p.26-28.
- *Nueva Figuración*, **Atlántida**, Buenos Aires, febrero 1963.
- *Nueva Figuración*, **La Nación**, Buenos Aires, 26 de junio 1963.
- *Obtuvieron Macció y Noé los Premios Di Tella*, **La Prensa**, Buenos Aires, 10 de agosto 1963.
- Oldenburg, Bengt, *el caos de Noé resulta ser el paraíso perdido*, **La Razón**, Buenos Aires, 15 de junio 1985, p.2.
- Oldenburg, Bengt, *Mejor se que estar – Reportaje a Luis Felipe Noé*, **Clarín**, 1º de diciembre.



- Oldenburg, Bengt, *Noé en un desborde creativo*, **La Razón**, Buenos Aires, 17 de octubre 1984.
- Oldenburg, Bengt, *Notable rescate del movimiento figurativo*. **La Razón**, Buenos Aires, 18 de junio 1985.
- Oldenburg, Bengt, *Tres grandes talentos – Pierri, Noé y Distéfano en La Recoleta*, **La Razón**, Buenos Aires, 16 de agosto, p.25.
- Oliveras, Elena, (coordinación), *Con cierta marginación*, **Clarín**, Buenos Aires, 25 de agosto, Secc.Cultura y Nación, 1983, p.4-5.
- *Otra Figuración, 20 años despues*, **La Razón**, Buenos Aires, 18 de julio 1981.
- *Otra Figuración, 4 pintores y un digito*, **La Razón**, Buenos Aires, 22 de junio 1963.
- *Otra Figuración*, **La Nación**, Buenos Aires, 29 de agosto 1961.
- *Otra Figuración*, **La Prensa**, Buenos Aires, 28 de agosto 1961.
- *Pablo Manés et argentins contemporains* (Galerie Creuze-Balzac), **Arts**, Paris, 21 de febrero 1962.
- Parinaud, André, *Langage et Strip-Tease*, **Galerie des Arts**, Paris, Mai. n.223, 1984, p.28.
- Parpagnoli, Hugo, *Dos pintores del concurso Di Tella*, **Sur**, Buenos Aires, n.285, noviembre-diciembre 1963, p.117-119.
- Parpagnoli, Hugo, *Luis Felipe Noé*, **Farol**, Buenos Aires, 1963.
- *Pedro Figari y Luis Felipe Noé*, **La Razón**, Buenos Aires, 5 de noviembre 1960.
- Pellegrini, Aldo, *Evolución del Arte Moderno en la Argentina*, **Humboldt**, n.24, Hamburgo, 1965.
- Pérez, Elba, ... *representa el país en la Bienal de San Pablo*, **Tiempo Argentino**, Buenos Aires.
- Pérez, Elba, *Desborde a ultranza de Noé, burlador de varios límites*, **Tiempo Argentino**, Buenos Aires, 31 de octubre 1984, p.9.
- Pérez, Elba, *Mérito y peligro de Luis Felipe Noé, barroco explorador del caos original*, **Convicción**, Buenos Aires, 20 de octubre 1978.
- Pérez, Elba, *Noé en la desmesura vital y emotiva de sus imágenes*, **Tiempo Argentino**, Buenos Aires, 28 de julio, Secc. Cultura, 1983.
- Pérez, Elba, *Noé explora sus terrtorios y acota limites propios*. **Tiempo Argentino**, Buenos Aires, 17 de junio, Secc. Cultura, 1985, p.8.
- Pérez, Elba, *Veinte años ha transcurrido y nadie parece hoy dispuesto a tomar la posta*, **Convicción**, Buenos Aires, 4 de agosto 1981.

- Petruschansky, Hugo, *Noé: Unión Fragmentación*, **Artinf**, año 10, n.52/53, mayo/junio/julio/agosto 1985, p.20-21.
- *Placer de pintar*, **Artinf**, n.7, año 2, julio 1971.
- *Premio Konex, 1982: Artes Visuales – Las 100 mejores figuras*, **Clarín**, Buenos Aires, 5 de noviembre 1982.
- *Premios de la Fundación Fortablat*, **La Nación**, Buenos Aires, 5 de noviembre, p.12.
- *¿Qué pasó en la plástica argentina?* **La Nación**, Buenos Aires, 31 de diciembre, p.5.
- Ravera, Rosa Maria, *Cuarteto Neofigurativo*, Cuestiones de Estética, **Correo de Arte**, Buenos Aires.
- Renzi, Juan Pablo, *La pintura del caos*, **Clarín**, Buenos Aires, 2 de mayo, Sec. artes Plásticas, 1981.
- Restany, Pierre, *Buenos Aires 1985 un momento existenziale*, **Domus**, n.661, Milán, mayo 1985, p.83.
- Restany, Pierre, *Buenos Aires et le nouvel humanisme*. **Domus**, Milán, abril 1965.
- Restany, Pierre, *La conciencia sud-americaine*, **Domus**, Milán, 1970.
- *Retorno pictórico de un Rojo Federal*, **La Razón**, Buenos Aires, 4 de abril 1964.
- *Retratos con líneas y palabras*, **La Nación**, Buenos Aires, 8 de diciembre 1960.
- Rodriguez, Raúl, *Otra Figuración veinte años despues*, **Artinf**, n.29-30, oct.-nov.-dic. 1981.
- Rodriguez, Raúl, *Porter-Noé. diari de un encuentro*. (Nueva York) **Artinf**, n.38/39, Año 7, feb.-mar.-abr.-may 1983.
- Rojas Mix, Miguel, entrevista de *El arte de America Latina es la revolución – Noé*, **Cuadernos de Arte Latinoamericano**, Ed. Andrés Bello, Santiago de Chile, 1973.
- Rojas Mix, Miguel, *Noé y la transvanguardia o tras la vanguardia de Noé*, Paris (artículo inédito).
- Romero Brest, Jorge, *Panorama de la nueva generación argentina*, **Mirador**, Nueva York, 1966.
- Safons, Horacio, *La nueva figuración*, **Lyra**, Buenos Aires, n.216-218, 1º semestre.
- Santana, Raúl, *De espaldas al resultado*, **Artinf**, Buenos Aires, n.2, julio-agosto, p.10.
- Santana, Raúl, *El horror y la belleza del caos*, **Pájaro de Fuego**, Buenos Aires, n.5, marzo 1978, p.70-71.
- Santana, Raúl, *Noé y su épica de fuego*, **Arte al Día**, Documenta '85, Buenos Aires, año 6, diciembre 1985, p.73-75.

- Santana, Raúl, *Otra Figuración*, Buenos Aires (artículo inédito).
- *Serie Federal*, **La Nación**, Buenos Aires, 11 de mayo 1961.
- *Sin moldes ajenos*, **Visión**, Buenos Aires, 3/17 de enero 1969, p.43-44.
- *Sociedad pop vanguardia out*, **El Mundo**, Buenos Aires, 28 de agosto 1966, p.48.
- Squirru, Rafael. *La muestra en Edimburgo*, **Revista del Arte**, Buenos Aires, agosto 1961.
- *The Gugenheim International*, **Art in America**, n.2, Nueva York, 1964.
- Tibol, Raquel, *Pintura argentina en el MAM*, **Proceso**, México, 22 de abril 1985.
- Torralba, Maria Amelia, *Luis Felipe Noé*, **DyD**, Buenos Aires, n.3, agosto, p.50-55.
- *Una brillante generación argentina de los iracundos*, **El País**, Montevideo, noviembre.
- *Una prueba de amor*, **Análisis**, Buenos Aires, 17 al 23 de agosto 1971.
- Valdés, Silvia, *Luis Felipe Noé - Pintar cuadros que se rompen*, **Página 12**, Buenos Aires, La Cultura Sabado, 15 de agosto, p.13.
- *Veinte años despues propuestas y realizaciones*, **La Nación**, Buenos Aires, 25 de julio, 2ª ed., Secc, 1981, p.6.
- Vera Ocampo, Raúl, *Congeniarse dos aspiraciones humanas*, **La Opinión Cultural**, Buenos Aires, 17 de agosto 1980, p. II-IV.
- Vera Ocampo, Raúl, *Los resultados y los riesgos*, **La Opinión Cultural**, Buenos Aires, 22 de octubre 1978, p.12.
- Vera Ocampo, Raúl, *Tres exposiciones*, **Humor**, septiembre.
- *Visión Global – Global Visión*, **Revista Argentina**, n.27, año 3, agosto-setiembre 1971, p.75-81.
- *Y se van terminando las exposiciones ... falta el tramo final*, **El Cronista Comercial**, Buenos Aires, 13 de diciembre, p.27.
- *Yuyo Noé: Cuidado con la Pintura. Confirmado*, Buenos Aires, 16 a 22 enero 1969, p.32.
- Zito Lema, Vicente, *Luis Felipe Noé: conciencia de una aventura*, **Crisis**, n.30, Buenos Aires, octubre 1975, p.72-75.

### A.2.7 Libros sobre Noé

- Arnason. *History of Modern Art*. Harry N. Abrams, New York: Inc. Publishers, 1970.
- Bayón, Damian. *Aventura plástica de Hispanoamérica: 1940-1972*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- Brest, Jorge Romero. *el arte en la Argentina*. Buenos Aires: Paidós, 1969.
- Buccellato, Laura y Feldhamer, Lidia. *La pintura argentina del siglo XX: las vanguardias al día*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1975. v.V.
- Carlos Espartaco. *El estilo del riesgo, Arte y Discurso*. Ed. de Arte Gaglionone, Bs.As., 1993.
- Chase, Gilbert. *Contemporary Art in Latin America*, The Free Press, New York: Collier Macmillan Ltd. London, 1960.
- Cordova Iturburu. *80 años de pintura argentina*. Buenos Aires: Ed.Libreria La Ciudad, 1975.
- De Maistre, Agnes. *Le groupe argentin Deira, Macció, Noé, de la Vega*. Paris (trabajo inédito).
- Espartaco, Carlo. *El estupor del arte*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, Colección Ensayo, 1984.
- Galli, Aldo. *Una consecuencia americana del expresionismo: Luis Felipe Noé*. Buenos Aires: La Prensa, 3 de diciembre, 1ª Secc. p.91986.
- Glusberg, Jorge. *art in Argentina*. Milán: Giancarlo Politi Editore, 1984.
- Glusberg, Jorge. *Del pop-art a la nueva imagen*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, Colección Unión Carbide, 1984.
- Glusberg, Jorge. *La nueva imagen en latinoamérica*. En Bonito Oliva, Achille, 1982.
- King, John. *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, colección Ensayo, 1984.
- Manrique, Jorge Alberto, de Juan, Adelaide, Romero, Brest, Jorge, Mario, Barata, 1975.
- Martin Crosa, Ricardo. *Luis Felipe Noé y las metamorfosis triunfantes*. En Arte Argentino Contemporáneo, Madrid: Editorial Ameris, 1979.
- Masotta, Oscar y otros. *Happenings*. Buenos Aires: Editorial Jorge Alvarez, 1967.
- Moraes, Frederico. *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

- Pellegrini, Aldo. *Nuevas tendencias en la pintura*. Buenos Aires: Muchnik Editores S.A., 1967.
- Pellegrini, Aldo. *Panorama de la pintura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Paidós, 1967.
- Romero Brest, Jorge. “South America” en *New Art around The World Painting & Sculpture*, Harry N. Abrams, Inc. Publishers Nueva York,. 1960.
- Rosa Maria Ravera. *Proyecto y Memoria en torno al eje moderno postmoderno*. Cuadernos Gritex, Rosario, n.3, nov. 1992.
- Sánchez, Marta A. *Noé en pintores argentinos del siglo XX*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.
- Stastry, Francisco, Yurkievich, Saúl. *L’Amerique latine*. Paris: Editions Unesco, 1975.
- Theissen, Claudia I. E. de. *Die Argentinische Kunst der 60er jahre des 20 jahrhunderts*. Alemania: Aachen Universität, 1986.
- Traba, Marta. *Arte Latinoamericana actual*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1972.
- Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas Latinoamericanas, 1950-1970*. Ed. Siglo XXI, 1973.
- Transavantgarde international. Milán: Giancarlo Politi Editore, 1982.

## APÊNDICE B – CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DA LITERATURA E DA PINTURA ARGENTINA

Vale lembrar que Buenos Aires e as províncias do rio da Prata pertenceram ao Vice-Reino de Lima, quando em 1776 a Espanha funda o Vice-Reinado do Rio da Prata<sup>164</sup> pela necessidade de defesa da colônia contra a expansão portuguesa no sul do Brasil e contra o ataque dos ingleses que se encontravam então em guerra com a Espanha. A partir da decretação do comércio livre entre Espanha e as colônias espanholas e a abolição de restrições ao comércio entre as províncias ultramarinas, Buenos Aires muito se beneficiou na arrecadação aduaneira (posterior litígio sangrento entre as províncias e Buenos Aires)

O fato de Buenos Aires sediar o vice-reinado propiciou um avanço socioeconômico e cultural, dentre estes investimentos o *Real Colégio Carolino*, a fundação de um teatro, de um consulado, a publicação de um periódico **Telégrafo Mercantil**. Após as invasões inglesas, 1806-1807, e a reconquista pelos espanhóis e *criollos* chefiados por um oficial de origem francesa<sup>165</sup>, os argentinos retomaram Buenos Aires. Com a usurpação da coroa espanhola por Napoleão, os *criollos* insurgiram-se contra a obediência ao rei espanhol, quando perceberam que o território espanhol estava praticamente sendo ocupado pelas forças francesas. Para tanto, a derrocada aos ingleses servira para que os *portenhos* tomassem consciência de sua força e de sua unidade. Começa assim a luta pela independência da Argentina, pois, enquanto não se decidisse o futuro da monarquia borbônica, na Europa, os argentinos julgavam ser necessário compor uma junta de governo local. De modo que, em 1810, derrubadas as autoridades espanholas, Buenos Aires estabelece seu primeiro governo autônomo, as províncias declaram-se independentes em 1816 e ocorre uma primeira tentativa de estabelecer um governo único, com Bernardino Rivadavia, em 1826.

Justamente no governo de Rivadavia surge uma plêiade de poetas patrióticos, destacando-se Juan Cruz Varela, poeta oficial de Rivadavia, que traduziu Virgílio,

---

<sup>164</sup> Esse Vice-Reinado do Prata incluía a Argentina, o Uruguai, o Paraguai.

<sup>165</sup> Daí uma possível alusão ao barrete frígio vermelho na figura feminina, proveniente dos escravos frígios bem como a presença do militar francês, na instalação **Instauración Institucional**, 1994, de Luis Felipe Noé.

escreveu as tragédias **Dido e Argia** e a ode **El 25 de mayo de 1838 en Buenos Aires**. Mas, dentro dessa forma neoclassicista espanhola, já Manuel Lavardén publicara o seu primeiro poema genuinamente argentino, sua **Oda al majestoso rio Paraná**. Também na declaração de Independência das Províncias Unidas do Rio da Prata, 1816, começam a ser divulgados os **Cielitos da Independência**, de Bartolomé Hidalgo. Surge, com ele, a história literária do gênero gauchesco em uma representação nacional como crítica política-social, como desafio e lamento: “Cielito, cielo que sí/ cielito del almidón,/ no te aflijas godo viejo/ que ya te darán jabón ...” (LUDMER, 1986, p.30). Durante as guerras de independência, o elemento do setor rural foi forçosamente militarizado, o gaúcho transformado em um patriota.

As sucessivas e fracassadas tentativas de organização das Províncias Unidas do Rio da Prata, provocadas pela ambição de poder entre os caudilhos das províncias, acrescentado o fato do centralismo portenho, multiplicaram as lutas entre as províncias na disputa pela hegemonia. A queda do governo de Rivadavia e o advento da ditadura de Juan Manuel de Rosas baseou-se na violência contra os adversários, entre os quais estavam os intelectuais que imigraram para o Uruguai, Chile e Bolívia. Rosas, exercendo vigorosa hegemonia sobre os caudilhos das demais províncias, alardeava o seu federalismo contra os “salvajes, inmundos, asquerosos unitarios”.

A ditadura de Rosas coincide com a importação literária do Romantismo francês por Estebán Echeverría, autor de **Elvira, La novia del Plata, A Cativa, Los Consuelos, Insurrección del Sud, Avallaneda**, mas **El Matadero** destoa dentre as demais obras, pois neste último o autor estigmatiza os adeptos do ditador. Estebán Echeverría já vislumbrava o território deserto para além da extensão física da natureza, para além da denominação geográfica ou sociopolítica, para uma valorização do pampa, seus habitantes e as pelepas travadas, no sentido de fundar uma tradição, uma cultura (SARLO, 1986, p.15-20).

Juan Maria Gutiérrez destaca-se como primeiro crítico literário com sua antologia **América Poética**, tratando da poesia colonial e das primeiras décadas da independência argentina. José Mármol escreve o romance-histórico **Amalia**, no qual entrelaça um enredo de amor à fervorosa denúncia nacionalista contra a opressão do ditador. Na luta contra Rosas, também Hilario Ascáubi compôs **Santos Vega**, versos satíricos em que a temática do gaúcho recebe um tom burlesco e ao mesmo tempo melancólico. Sob esse traço, os excertos em **La refalosa** mostram a violência popular associada ao valor universal da

liberdade em uma linguagem *criolla*: “... mira trompeta rosín/ si sos capaz de agarrarme / a gusto deajo tocarme / tu refalosa y tin tin. / Pero si no te das maña, / cuando te topés conmigo, / sin tanta bula te digo / que has de te largar: una entraña”.

Nesse seguimento, a voz do povo fez-se ouvir, no exílio chileno, por Domingo Faustino Sarmiento, publicando **Civilización y barbarie: Vida de Juan Facundo Quiroga**, obra destinada a destituir do poder o tirano Rosas. Como reflexo de um período de busca de uma identidade nacional, o texto **Facundo**

foi se compondo, primeiro nas trincheiras do jornalismo de combate; e foi se recompondo, depois, nas páginas da doutrinação política; para se fazer e refazer, finalmente, como testemunho de um mundo que surgia – e como autêntico e necessário ensaio de interpretação de uma época (SCHLEE, 1996, p.XXI).

Na realidade apresentada por esse autor, na obra, a interioridade dos personagens não vem à superfície, apenas o mundo exterior opressor, a perspectiva político-social ou a própria natureza. O autor onisciente interfere emocionalmente junto ao leitor, em um discurso moral, como porta-voz da redenção.

... Onde, pois, este homem estudou o plano de inovações que introduziu no seu “governo”? Deus me perdoe se me engano, mas esta idéia me domina há tempos: na “Estância de gado” em que passou toda a sua vida; e na Inquisição, em cuja tradição foi educado. As festas das paróquias são uma imitação da “marcação” de gado, a que acodem todos os moradores da vizinhança; a faixa colorada que prega em cada homem, mulher ou criança, é a marca pela qual o dono conhece o seu gado; a “degola” a “cuchillo”, erigida em meio de execução pública, vem do costume de degolar as rezes [...] a prisão sucessiva de centenas de cidadãos, sem motivo conhecido e durante anos inteiros, é o “rodeio” com que amansa o gado, [...] as matanças ordenadas, são outros tantos meios de “domar a cidade”. Tais cuidados e tal trato distinguiram em sua vida privada Dom Juan Manuel Rosas, cujas estâncias eram citadas como o modelo da disciplina dos peões e a mansidão do gado. Se esta explicação parece monstruosa e absurda, dêem-me outra; [...] (SARMIENTO, 1996, p.259-260).

A campanha do deserto, contra os índios do pampa, ainda no período de Rosas, rechaçou os índios até o rio Colorado. Vencido o ditador, os índios retornaram às suas incursões de pilhagem às povoações<sup>166</sup>. Uma segunda expedição para a conquista do deserto, comandada pelo general Julio Roca, incorporou definitivamente a Patagônia, o extermínio dos indígenas proporcionou literalmente o espaço para a plantação de trigo,

<sup>166</sup> Urquiza, governador da província de Entre-Rios, prejudicado pelas restrições rosistas à livre navegação do Paraná e Uruguai, com o apoio financeiro do Império brasileiro, e do auxílio do Uruguai derrota o exército de Rosas, chegando a ser presidente da Argentina.



criação de gado, de ovelhas. No governo de Bartolomé Mitre houve enorme estímulo para a emigração estrangeira e abertura aos investimentos externos<sup>167</sup>.

Nesse mesmo intento de valorização da tradição diante do abismo cultural, Lucio Victorio Mansilla trata da vida dos índios e da administração das regiões fronteiriças na obra **Excursión a los indios ranqueles**, 1870. Igualmente no livro intitulado **Mis memórias**, 1904, traça um programa de reconstrução do passado, de uma tradição nacional (SARLO, 1986, p.16-17).

O espelho para as artes continua sendo a França e Victor Hugo é quem reflete a posição de profeta poético da vitoriosa burguesia liberal. Assim, Olegário Andrade, à sombra de Hugo, dissemina esse reflexo em sua produção no gênero épico: **El nido de cóndores**, **Prometeo**, 1877, e **Atlántida**, 1881. Já Carlos Guido y Spano, precursor do parnasianismo, compõe a elegia **Nênia**, 1870. O tom burlesco sobre o tema do gaúcho ainda predomina no poema **Fausto**, 1866, de Estanislao del Campo. No entanto, com José Hernandez surge a tragédia do gaúcho rejeitado, vencido pela civilização da cidade, de modo que o grande destaque vai para o mais original poema épico das literaturas americanas **Martín Fierro**, 1872. No recorte do naturalismo francês, distinguiram-se Lucio Vicente López com o romance histórico **La gran aldea, costumbres bonaerenses**, 1884, Julián Martel no romance satírico **La Bolsa**, 1890, e Eugenio Cambacérès com seus romances de feição audaciosa, provocando escândalos: **Sin rumbo**, 1886 e **En la sangre**, 1887. Nesse seguimento da produção literária, a voz do povo ressoa através do poeta Almafuerte, pseudônimo de Pedro Palácios, revelando em sua **Poesías Completas**, 1917-1919, uma espiritualidade, um instinto anárquico e um forte sentimento social.

Como efeito das transformações do mundo moderno, a proliferação de investimentos ingleses passa a dominar importantes setores da vida econômica da Argentina, bem como a considerável exportação de carne, trigo e lãs argentinas. Como consequência, a cidade de Buenos Aires torna-se abarrotada de contingente estrangeiro, sobretudo italianos; nitidamente, a vida político-social da nação acabou alterada. Se, do horizonte provinciano surgiu uma elite europeizada, de pessoas sensíveis aos valores artísticos e desejosas de cultivá-los nos intervalos entre as viagens para Paris, era porque boa parte da concentração de renda, com poder de terra, era herança do regime rosista; aliás, foi exatamente esse domínio da terra o fator que restringiu o acesso dos emigrantes estrangeiros à pequena

---

<sup>167</sup> O jornal **La Nación** data desse período.

propriedade rural, provocando, assim, o refluxo para as grandes cidades, principalmente para a capital portenha, tornando-a uma cidade convulsionada por problemas sociais. De modo que esta prosperidade, estreitamente ligada aos estancieros, que se perpetuavam no poder, busca na moda os temas estéticos. Daí a alta burguesia local estar atenta para a poética do Modernismo; exatamente nesse compasso de inovações, Rúben Darío, poeta nicaragüense, lança sua poesia de espacialidade sonora. No entanto, a poesia de Darío não tem uma boa recepção, uma vez que a proposição de raiz “mallarmeana”, da escritura como sistema em si, e não como instrumento, que o poeta propunha, não foi assimilada, porque o Modernismo era um movimento ainda incipiente em território argentino.

Cabe salientar que os primeiros movimentos de reivindicação operária, de *criollos* e filhos de emigrantes estrangeiros foi um golpe inesperado para a oligarquia argentina. Como exemplo de recepção literária desse período, menciona-se Larreta. Ainda que ele tivesse sua obra literária admirada na Europa, tivesse uma linguagem aparentemente modernista, impressionista nas metáforas e imagens, parnasiano e simbolista na representação direta da realidade, mesmo assim sua temática européia foi segregada pelos argentinos. Pois, já havia o desejo de uma realidade mais palpável, condizente com a problemática do latino-americano, com a realidade circundante, já que tudo apontava para uma redefinição de uma identidade cultural, já que a idéia era contar um pouco da nação ao fazer literatura. Por isso, o regionalismo venceu com Lugones, em uma visão de revolução modernista, através de uma ação de autoconsciência de conquistar um modelo literário, de uma forma discursiva e de uma cultura autônoma, ajustando a idéia à expressão. Da mesma forma, Manuel Gálvez em **La maestra normal**, 1914, **El mal metafísico**, 1916, e **Historia del arrabal**, 1922, revela um nacionalismo de realidade imediata, em que os preconceitos morais, costumes, tipos psicológicos e ambientes, correspondentes ao período histórico, são observados dentro de uma problemática cosmopolita das rodas de Buenos Aires. Assim também, Evaristo Carriego, (já mencionado anteriormente, no capítulo 2), expressou a sua visão poética do mundo argentino ao visualizar as pessoas humildes do subúrbio e os seus costumes.

Após a primeira grande guerra mundial, a partir da segunda década do século passado, com a dissolução dos valores tradicionais, o cenário literário argentino, sensível às tendências européias, (também sinalizado anteriormente nesta tese), torna-se palco de dois grupos literários opostos: *Florida* e *Boedo*, cujo objetivo comum compreendia prover a vanguarda contemporânea. Estes dois grupos já assinalavam a adversidade literária na

própria localização das ruas em que se fixavam os movimentos. Assim, o grupo *Florida*, tal qual a luxuosa rua do centro, dos abastados, constituía-se de vanguardistas, estetas, conservadores, com suas revistas literárias **Martín Fierro**<sup>168</sup> e **Proa**. Como figuras de representação desse grupo destacam-se Borges, Gironde, Güiraldes, Lanuzza, Bernardez, Marechal, Barbieri, Molinari. O grupo de *Boedo* sinalizava com a bandeira literária **Claridad**, no cinzento arrabalde dos depauperados. Com efeito, o grupo de *Boedo* colocava a atividade literária no compromisso de realizar modificações profundas na estrutura social do país. Portanto, ao contrário do grupo *Florida*, que justificava uma renovação formal, a busca de uma nova linguagem, os integrantes de *Boedo* defendiam uma postura social. Dentre os componentes da revista **Claridad** salientam-se Álvaro Yunque, Elias Castelnuovo, mas Roberto Arlt, o jornalista, torna-se notável com suas crônicas combativas, denominadas *aguafuertes*, e com seus romances de crítica social.

Vale ressaltar ainda a presença de Macedonio Fernández na literatura nacional, que de certo modo, parece ser o ponto mais extremo do arco programático da vanguarda argentina. Por um lado, a produção macedoniana se define pela transgressão a qualquer tipo de normas, buscando a crise da consciência. De outro, traduz uma imagem contrária para o consolidado modelo de escritor argentino moderno. Averso à publicação, para Macedônio, “escribir es el resultado de pensar”, desembaraçando-se assim, do êxito ou do prestígio do gesto profissional de escritor, com efeito, um homem que definitivamente, “apuesta a la epifania de la nada” (BUENO, 2001, p.6).

Em suma, a literatura argentina resgatou a marginalidade e o anonimato através da herança da própria tradição literária, re-ordenando a história, para recriar universos, ou, nas palavras de Sosnowski “para comenzar a mirar el mundo que nos ha sido legado desde ángulos inéditos”, compreendendo, assim, que o poder da linguagem é essencial para penetrar “realidades”. Entende-se, que a literatura da Argentina é hoje considerada uma das mais importantes componentes das letras hispano-americanas, respondendo, pois, a uma “flexibilidade e uma permeabilidade de planos em que as letras adquirem um sentido variável por meio de uma flutuante subjetividade” (SOSNOVSKI, 1995, p.410). Assim, a literatura argentina ao sobrepor símbolos com os quais entretece o espaço intervalar da memória de uma fundação, ao mesmo tempo retece uma linha sempre móvel do horizonte

---

<sup>168</sup> O *Manifiesto Martín Fierro*, publicado em 1924, corroborado por Gironde: “ ‘MARTÍN FIERRO’ se encuentra, por eso, más a gusto, en un transatlántico moderno que en un palacio renacentista, y sostiene que

da história sul-americana desde a sua incorporação ao mundo conquistador europeu. Logo, a literatura argentina preenche seus vazios, celebrando Roberto Arlt, Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges e Julio Cortazar, na fundação de novas tradições.

Para pontuar a história das artes plásticas na Argentina, do mesmo modo, sem nenhuma pretensão de reflexão sistemática, mas como formulação de subsídios para esta análise textual, convém assinalar que os mais remotos traços de artefatos artísticos remetem à cultura dos *barreales*, cuja confecção de objetos de formas simples, em cerâmica negra ou cinzenta, decorados com incisões; urnas multicoloridas ornadas com dragões; almofarizes e copos de pedra, foi encontrada nos vales andinos do noroeste argentino (Catamarca).

Vale observar que durante o período colonial entre os jesuítas, da Companhia de Jesus, não houve nenhum grande artista. Já, Vingboons, cartógrafo holandês, registrou a sua passagem pela Argentina, em 1603, pintando a cidade de Buenos Aires em uma aquarela. Igualmente o oficial da marinha britânica, Emeric Essex Vidal, realizou uma série de gravuras sobre a região rio-platense, fixando paisagens, tipos e costumes. Também a presença de outros artistas estrangeiros, D'Hastrel, Monvoisin, Pellegrini e Rugendas deixaram seus registros em pintura, desenho e gravura.

O Naturalismo documental e iconográfico da primeira metade do século XIX se prolonga no Naturalismo pictórico da segunda metade e chega até o começo do século XX, sendo que as influências preponderantes procedem da Itália e da França. Dentre as contribuições artísticas destacam-se a série de litografias, 1835-1845, de Carlos Morel, pintor e desenhista argentino, inscrevendo os “usos e costumbres del rio de la Plata”, Prilidiano Pueyrredón, dedicando-se à pintura naturalista e aos retratos, retratou o filho do caudilho Juan Manuel Rosas. Inseridas neste mesmo período as pinturas de Augusto Bellerini e Severo Rodríguez Etchart. Pintor eminente de sua geração foi Angel Della Valle que inscreveu a sua pintura junto aos temas rurais, com destaque a obra **La vuelta del malón**. Por conseguinte, depois da segunda metade do século XIX, 1885-1893, as obras de Ernesto de la Cárcova e de Reinaldo Giudici alcançam repercussão internacional, nos Salões de Paris, de Milão e de Berlim. Já Martín Malharo realiza a primeira exposição impressionista, na galeria Witcomb, 1902, em Buenos Aires. E Fernando Fader, pintor

---

um buen Hispano-Suizo es una OBRA DE ARTE muchísimo más perfecta que una sila de manos de l aépoca de Luis XV.” (YURKIEVICH, Cf. PIZARRO, 1995, p.94).

impressionista, representante do grupo Nexus, em Buenos Aires, marcou profunda influência nas décadas de 1920 e 1930, no panorama artístico portenho. A Exposição Internacional de Arte do Centenário, 1910, em Buenos Aires, apresentou obras de Monet, Denis, Renoir, Bonnard, Vuillard e Marquet, reuniu 2.311 trabalhos artísticos, foi um evento marcante para a pintura argentina.

No âmbito da escultura, neste mesmo período, sobressaem Pablo Manes, que estudou com Bourdelle, concebendo obras no traçado de Lipchitz e Zadkine, expôs **Guitariste**, no Salon des Indépendants, 1924; Antonio Sibelino, estudando em Turim, juntou-se aos cubistas, 1911, regressando à Argentina retomou a tradição clássica, e mais tarde encaminhou sua linguagem artística em direção ao abstrato. Sobressaem, igualmente, os densos volumes de expressão de formas severas de Sesostris Vitullo, no traçado de Rodin e Bourdelle. Na seqüência, destacam-se Noemi Gerstein, Libero Badii, Magda Frank e Alicia Penalba.

O movimento impressionista, desencadeado pelos pintores Fader e Malharo, prossegue com Miguel Carlos Victorica, Ana Weiss, Emilia Bertolé, entre outros, que propagam novas idéias e combatem os passadistas, culminando na publicação da revista **Martín Fierro**, já mencionada anteriormente, na contextualização literária da Argentina. A renovação anunciada deflagrou-se com a exposição de Emilio Pettoruti, em 1924, cuja trajetória artística refletia tendências do movimento futurista e do cubismo, porém percebidas de um ângulo pessoal. A esse novo movimento acorreram Aquiles Badi, Hector Basaldria, Adolfo Travascio e Lino Enea Spilimbergo. Sendo que este último, inicialmente naturalista, desenvolveu sua produção artística na linha do construtivismo, na fase mais importante desse movimento. Do mesmo modo, mas sob um viés mais lírico e simbólico, incorporaram-se ao movimento Xul Solar<sup>169</sup>, Norah Borges de Torre e Raquel Forner. Na verdade, Xul Solar evocava uma visão de conteúdo espiritual para a imagem, valorizando o mítico e o simbólico em suas recriações nas séries: **Entieros**, 1914, **Anjos y sus ofrendas**, 1915. Mais tarde em suas pinturas “expresionistas-plasticidas” integra textos às imagens, como meio de comunicação mais efetivo. Assim, no intento de uma cosmogonia de um mundo idealizado, construído em todas as dimensões, em sua pintura construtiva de

---

<sup>169</sup> Xul Solar propõe a “panlengua” que contém uma ideologia de confraternização e universalidade, uma espécie de Ur-língua, capaz de ‘varrer’, em pleno cosmopolitismo bonaerense com as fronteiras babélicas dos idiomas (SCHWARTZ, Cf. PIZARRO, 1995, p.51-52).

composição geométrica em uma linguagem simbólica, reelabora uma visão arquitetônica do mundo cabalístico na série **Pan-tree**, 1954.

No processo de renovação artística surge, ainda, uma forte tendência a inserir à linguagem vanguardista a realidade nacional argentina, liderada por Antonio Zamora, da rua Boedo, definindo uma postura social, já referida na história literária argentina. Daí o escultor Agustín Riganelli e os pintores e gravadores José Arato, Guillermo Facio Hebéquer, Adolfo Bellocq e Abraham Vigo defenderem uma arte política-partidária. Paralelamente, o grupo Orión, 1939, composto por Luis Barragán, Leopoldo Presas, Antonio Miceli, Bruno Venier, Orlando Pierri, Alberto Altaf, Ideal Sánchez, Vicente Forte e Juan Fuentes, realizam uma exposição de pinturas e poemas surrealistas. Já com o surgimento de grupos de pintores regionais, articulando uma temática local das províncias de Córdoba, Mendoza e dos pampas, o encaminhamento à nacionalização adquire um valor de investigação profunda. Esse regionalismo desdobrar-se-á em um realismo social/político, de arte engajada, tendo como participantes Carlos Giambiaggi, Antonio Berni, Carybé, Juan Castinigno entre outros, sob o influxo dos muralistas mexicanos: Siqueiros e Rivera; do realismo soviético; e das pinturas de Renato Gotuso e André Fougeron. Mas nesse compasso, artistas como Eugenio Daneri, Raúl Soldi e Domingo Pronato, exploram uma pintura sensível, de meios tons, bem como Homero Panagiotópulis e Antonio Scordia praticam uma pintura de pasta cromática sensual, portanto, estes artistas não podem ser classificados como realistas políticos nem vanguardistas formalistas.

Essa confluência de inovações artísticas também assinala, que, a partir da publicação da revista **Arturo**, 1914, integrado pelo grupo Rodh Rothfuss, Gyula Kosice, Tomás Maldonado, Lidy Prati e o poeta Edgard Bayley, acontece o conseqüente desenvolvimento do abstracionismo. Contudo, a dissidência de Maldonado e Prati, após a primeira mostra do grupo, 1945, origina a *Asociación de Arte Concreto Invención*, com uma linguagem geométrica, constituída por Enio Iommi, Alfredo Hlito e outros, que publicam, em 1946, o **Manifiesto invencionista**. No seguimento, Maldonado funda a revista **Nueva Visión**, porém abandonando a pintura passa a estudar as questões estéticas contemporâneas, ocupando o cargo de diretor da Hochschule für Gestaltung, de Ulm, em substituição a Max Bill.

No decurso visualiza-se que as artes plásticas da Argentina mostram-se sempre sensíveis às inovações e tendências artísticas internacionais, apresentando um panorama eclético como estilo, constituem um imbricamento e desdobramento de idéias e formas, desde os movimentos da *Invención Madí* y *Perceptismo*, de Marcelo Adequin, ao *Concretismo*, de Maldonado, e do *pop art*, até as experiências da arte cinética de Le Parc.

## CRONOLOGIAS

**Ferreira Gullar** é o pseudônimo de José Ribamar Ferreira. Nasceu em São Luís do Maranhão em 10 de setembro de 1930. Ainda em sua cidade natal, publicou seu primeiro livro de poemas, **Um pouco acima do chão**, 1949, premiado em um concurso de poesia promovido pelo *Jornal de Letras*, com o poema **O galo**, transfere-se para o Rio de Janeiro em 1951, onde reside. No Rio, passou a colaborar em revistas e jornais como revisor. Em 1955, foi redator no *Diário Carioca*, depois integrando a equipe do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, deflagrou a renovação do jornal e passou a fazer crítica de arte. Publicou **A luta corporal**, em 1954, livro prenunciador dos movimentos de vanguarda. Em 1956 participa da *I Exposição de Arte Concreta*. Redige o *Manifesto Neoconcreto*, 1959, e o ensaio: **Teoria do não-objeto**, imprimindo rumo à vanguarda brasileira. Abandonando as experiências vanguardistas torna-se integrante do CPC da UNE, investindo, então, na poesia de cunho social, quando sobreveio o golpe militar de 1964. Neste mesmo ano filia-se ao PC, publica **Cultura posta em questão**, e com O. Vianna Filho funda o *Grupo Opinião*. Forçado a exilar-se do Brasil, viveu em Moscou, Santiago do Chile, Lima e Buenos Aires, onde, em 1975, escreveu o **Poema sujo**. Paralelamente à sua atividade de poeta Ferreira Gullar publica ensaios, crônicas, ficção, biografia e memórias, escreve peças para o teatro, faz adaptações, roteiros e documentários para a televisão, além de traduções.

**Luis Felipe Noé** nasceu em Buenos Aires em 26 de maio de 1933. Ingressou, em 1951, na Faculdade de Direito, ao mesmo tempo que freqüentava o atelier de Horacio Butler. Abandonando o curso de direito, em 1955, prossegue a sua formação pictórica como autodidata, e inicia sua atividade como crítico de artes no jornal *El mundo* e *La Prensa*. Em 1959 apresenta a sua primeira exposição individual. Com o grupo *Nueva Figuración* (1961-1965), realizou exposições no Museo Nacional de Bellas Artes, 1963 e 1985, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1963, e no Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires, 1991. O grupo recebeu o Prêmio Internacional Guggenheim, 1964, e foi convidado para o setor histórico da Bienal de São Paulo, 1985. Noé realizou mais de quarenta exposições individuais, obteve prêmios e menções de honra, nacionais e internacionais. Com obras pictóricas nos museus: The Solomon Guggenheim Museum, The Metropolitan Museum, The Nancy Sayles Day Collection, Rhode Island School of Design, Archer Huntington Art Gallery, The University of Texas, at Austin; Museo de Bellas Artes, de Buenos Aires, Caracas, Managua, Santa Fé, San Juan y Gral. Roca; nos Museus de Arte Moderna de Buenos Aires, Rio de Janeiro, Bogotá, Cuenca; Museus de Arte Contemporânea de Assunção, Buenos Aires, Santiago do Chile, Chateau Carreras e Córdoba. Reside hoje em Buenos Aires, mas já viveu em Paris e em Nova York. Além da publicação de livros e ensaios críticos sobre artes, desempenha atividade docente.



## ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES

2	PERCEPÇÃO DA ARTE: O APOLÍNEO E O DIONISÍACO	
2.1	<b>Lembra</b> (poema espacial) Ferreira Gullar.....	77
2.2	<b>Mambo</b> (obra pictórica) Luis Felipe Noé .....	87
	<b>Introducción al desmadre</b> (obra-instalação.....	91
3	VOZES PRETÉRITAS E COMPOSIÇÕES CRÍPTICAS: A MANIFESTAÇÃO DO SAGRADO NO PROFANO	
3.1	<b>Del desconcierto humano</b> (obra pictórica) Luis Felipe Noé.....	128
3.2	<b>Instauración Institucional</b> (obra-instalação) Luis Felipe Noé.....	136
	<b>No seamos pícaros</b> (obra pictórica) Luis Felipe Noé	148
	<b>Tormenta en la pampa</b> (obra pictórica) Luis Felipe Noé	152
	<b>Tiempo de descuento</b> (obra pictórica) Luis Felipe Noé	165
	<b>La difícil comunicación</b> (obra pictórica) Luis Felipe Noé	175
4	A INESGOTÁVEL RIQUEZA DO MISTÉRIO: A ESPERANÇA .....	
4.4	<b>La tierra cruje</b> (obra pictórica) Luis Felipe Noé.....	226