

QUASI-CORPUS: BICHOS DE LIGIA CLARK E POEMA
SUJO DE FERREIRA GULLAR

Quasi-corpus: *Bichos de Lygia Clark e Poema sujo de
Ferreira Gullar*

Quasi-corpus: *Bichos by Lygia Clark and Poema sujo by
Ferreira Gullar*

Michel Mingote FERREIRA DE ÁZARA

RESUMEN: Las relaciones entre la poesía de Ferreira Gullar y las artes plásticas son bastante evidentes, sobre todo si consideramos las fases concreta y neoconcreta del poeta. Sin embargo, ese acercamiento entre las dos artes también se presenta en otros momentos de su poética, como, por ejemplo, en aquel relacionado con el período del exilio del poeta (de 1971 a 1977) y, específicamente, con el *Poema sujo*, escrito en Buenos Aires, Argentina, en el año 1975. En ese sentido, proponemos una lectura aproximada entre las series de obras tituladas *Bichos*, de la artista plástica brasileña Lygia Clark, producidas sobre todo en la década de 1960, y el *Poema sujo*, de Ferreira Gullar, considerando la «teoría del no-objeto», formulada por el escritor, los textos teóricos sobre el neoconcretismo, además de la filosofía de Henri Bergson.

Palabras clave: Ferreira Gullar; Lygia Clark; Neoconcretismo; No-objeto; Duración.

RESUMO: As relações entre a poesia de Ferreira Gullar e as artes plásticas são bastante evidentes, sobretudo se considerarmos as fases concreta e neoconcreta do poeta. No entanto, essa aproximação entre as duas artes também pode ser pensada em outros momentos de sua poética, como, por exemplo, aquele

relacionado ao período de exílio do poeta (1971 a 1977) e, especificamente, ao *Poema sujo*, escrito em Buenos Aires, Argentina, no ano de 1975. Nesse sentido, propomos uma leitura aproximativa entre as séries de obras intituladas *Bichos*, da artista plástica brasileira Lygia Clark, produzidas sobretudo na década de 1960, e o *Poema sujo*, de Ferreira Gullar, considerando a «teoria do não-objeto», formulada pelo escritor, os textos teóricos sobre o neoconcretismo, além da filosofia de Henri Bergson.

Palavras-chave: Ferreira Gullar; Lygia Clark; Neoconcretismo; Não-objeto; Duração.

ABSTRACT: The relations between the poetry of Ferreira Gullar and the plastic arts are quite evident, especially if we consider the concrete and neoconcrete phases of the poet. However, this rapprochement between the two arts can also be thought of in other moments of his poetics, as, for example, that related to the poet's period of exile (1971 to 1977), and specifically to the *Poema sujo* written in Buenos Aires, Argentina, in the year 1975. In this sense, we propose an approximate reading between the series of works entitled *Bichos* by Brazilian plastic artist Lygia Clark, produced mainly in the 1960s, and the *Poema sujo* by Ferreira Gullar, considering the «theory of the non-object» formulated by the writer, the theoretical texts on neoconcretism, in addition to the philosophy of Henri Bergson.

Key words: Ferreira Gullar; Lygia Clark; Neoconcretismo; Non-object; Duration.

O *Poema Sujo*, escrito em Buenos Aires, Argentina, no ano de 1975, enquanto o poeta Ferreira Gullar se encontrava exilado, durante o período da ditadura militar no Brasil (1964-1985), foi escrito como uma espécie de testamento do poeta, considerando o contexto no qual se encontrava. Composto por versos metrificados e versos livres, dispostos de maneira fragmentada pela página, o poema começa como se ele aflorasse de maneira autônoma, como se surgisse, diante do leitor, qual um organismo vivo, ou seja, como se ele brotasse sem a tutela da consciência do sujeito, como um bicho fabricado não pelas mãos do homem, do poeta, mas engendrado pelo universo:

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 água? como pluma? claro mais que claro claro: coisa alguma
e tudo
(ou quase)
um bicho que o universo fabrica e vem sonhando desde as entranhas.

(Gullar, 1975: 1)

Aqui já adiantamos uma primeira comparação que será desenvolvida mais adiante: o *Bichos* de Ligia Clark, apesar de ter sido elaborado seguindo uma certa lógica engendrada pela artista, também escapa, de certa forma, a esta ordenação e como que ganha vida própria ao ser manipulada pelo espectador. Nas palavras da própria artista, «cada bicho é uma entidade orgânica que só se revela totalmente no seu tempo interior de expressão. [...] É um organismo vivo, uma obra essencialmente ativa» (Clark, 1960: 3). Além disso, outra aproximação a ser destacada diz respeito ao aspecto formal; se na obra de Lygia Clark as placas metálicas se movimentam através de suas dobradiças e ganham diversas formas diante do espectador, no caso do poema de Ferreira Gullar ocorre algo semelhante: o leitor também se depara com um «poema-bicho», que se desdobra diante do leitor, se especializando através de uma espécie de vertebra central, como se alguns versos ou até mesmo os encavalgamentos funcionassem como as dobradiças de Lygia Clark, que possibilitam as constantes metamorfoses dos seus «bichos». Neste sentido, o «poema-bicho» do poeta maranhense se desdobra diante do leitor em blocos imagéticos fragmentados, trazendo em seu roldão e em seu movimento metamórfico memórias, imagens, cenas, reflexões e sensações diversas. Talvez, seria possível dizer, que estes mesmos tipos de sensações eram provocados naqueles que manipulavam os objetos metálicos de Lygia Clark.



Imagem 1 Série «Bichos», de Lygia Clark
(Bicho em si, 1962)

Fonte: <https://use2-uploads7.wikiart.org/images/lygia-clark/bicho-em-si-1962.jpg>

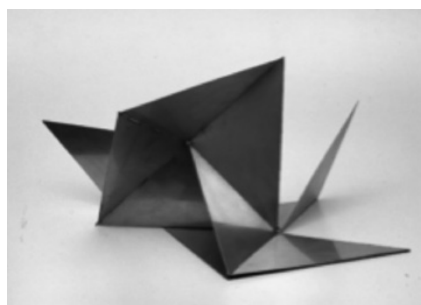


Imagem 2 <http://www.happening.media/happening-media/uploads/media/1981462258-1485783986.jpg>

Quasi-corpus

Não é corpo, mas quase corpo, não é sangue, mas quase sangue.

Cícero, *De Natura Deorum*

A poesia é algo da ordem do espanto, da invenção e da criação de novas percepções sobre o mundo, ela se ancora neste solo sensível onde as coisas nascem e se abrem à linguagem poética. No caso do poema de Ferreira Gullar, o que se observa é a evocação de uma consciência cosmológica que nos remete ao pensamento planetário, tal como formulado pelo filósofo Kostas Axelos, considerando a escrita de Rimbaud e que aqui relacionamos ao *Poema Sujo*: «a gesta de Rimbaud abre o lugar às forças elementares que, emergindo do centro do mundo, atacam impetuosamente os mortais: a vida e a morte, o amor e a discórdia, a guerra e a dominação [...]. Esta gesta poética toma seu impulso do coração mesmo da primeira unidade do dizer, do criar e do fazer [...] unidade original que contém o que se manifesta enquanto fala, criação, ação» (Axelos, 1964: 140). Neste sentido, *Poema Sujo* se engendra neste plano de imanência, neste solo primordial da experiência, que, ao tomar o corpo como fundamento de sua escrita, ao partir do particular, do singular, ao mesmo tempo se abre às forças elementares do universo, ao devir do mundo. Assim, podemos entender o poema enquanto interrogação do estar-no-mundo do poeta, a partir da duração, do vivido, do real.

Se pelo adjetivo «sujo» o poeta quis expressar o ato de descida às profundezas, «[...] é porque eu pego o que tem de escuro, de sujo, as cadeiras velhas,

os armários velhos, e coloco uma luz. Vou até embaixo, no fundo, e subo trazendo tudo junto: o que é poesia e o que não é poesia» (Gullar, 2016: s/p) o adjetivo também pode, ao mesmo tempo, significar uma descida às profundezas do corpo, das sensações, do mundo sensível. Assim sendo, podemos dizer que o poema se ancora neste mundo sensível, mundo da imanência, da univocidade do ser e de uma zona de indiscernibilidade que engloba os sujeitos e as coisas de maneira desierarquizada¹, favorecendo as múltiplas interpenetrações, os mútuos atravessamentos:

Quantas tardes numa tarde! (Gullar, *Ibid*: 19); muitos/muitos dias há num dia só (Gullar, *Ibid*: 27)

E do mesmo modo

Que há muitas velocidades num

Só dia

E nesse mesmo dia muitos dias

assim (Gullar, *Ibid* 85)

O homem está na cidade

como uma coisa está em outra

e a cidade está no homem

que está em outra cidade

mas variados são os modos

como uma coisa

está em outra coisa: [...] (Gullar, *Ibid*: 91)

Numa noite há muitas noites

(Gullar, *Ibid*: 33)

Assim, como há vários dias em um só dia, várias noites em uma noite, várias tardes em uma só tarde e várias velocidades em um dia, também há vários tempos que se acoplam na consciência do sujeito, como afirmou o filósofo Henri Bergson, «Meu estado de alma, ao avançar pela estrada do tempo,

¹ Essa zona marca a univocidade que se conquista com o plano de imanência. Eis que duas entidades heterogêneas entram no mesmo plano e aí conectam as suas intensidades próprias (consistência no plano), ao mesmo tempo que exprimem um só sentido (univocidade; como insiste Deleuze, imanência = univocidade) (Gil, 2008: 211-212). A respeito da noção de univocidade, cf. Gualandi (2003), onde se observa que «[o] sistema do ser unívoco é um sistema igualitário que não admite nenhuma hierarquia ontológica entre as coisas existentes – a alma e o corpo, o animal e o homem, o ser vivo e o ser não vivo. Se o Ser é idêntico em toda parte, então não há nenhuma entidade que possua maior valor ontológico» (Gualandi, 2003: 20). A univocidade do ser compreende uma «paridade» entre os seres em que o ser é «idêntico em toda parte, então não há nenhuma entidade que possua maior valor ontológico» (Gualandi, 2003: 20).

infla-se continuamente com a duração que vai reunindo; por assim dizer, faz bola de neve consigo mesmo» (Bergson, 2006: 2).

Neste sentido, ao mesmo tempo em que o poema aponta para a imanência, o homem faz parte da cidade como qualquer outra coisa; e, lembrando com Merleau-Ponty que a percepção se dá no meio das coisas, no meio do mundo, o poema também aponta para a multiplicidade, para a pluralidade de vozes, pluralidade de durações, de tempos e de espaços que surgem no vórtice criativo do poema. Compreender o poema como ancorado na duração, significa pensar sobre os estados de consciência que se sucedem uns aos outros, sobre as marcações do tempo presente, as evocações da infância, da cidade de São Luis do Maranhão, da memória que transcorre na duração, solo no qual o poema acontece. Como afirmara Ferreira Gullar no manifesto neoconcreto, a página na poesia neoconcreta é “a espacialização do tempo verbal: é pausa, silêncio, tempo. Não se trata, evidentemente, de voltar ao conceito de tempo da poesia discursiva, porque enquanto nesta a linguagem flui em sucessão, na poesia neoconcreta a linguagem se abre em duração» (Gullar et al., 1959: 6).

No entanto, propomos pensar aqui a duração não apenas como a espacialização do tempo verbal na página, mas enquanto solo originário onde se dá o próprio movimento de escrita. Neste sentido, *Poema Sujo* apresentaria aquelas características da prosa neoconcreta negadas pelo próprio poeta, tal como ele formulara no manifesto: «a prosa neoconcreta, abrindo um novo campo para as experiências expressivas, recupera a linguagem como fluxo, superando suas contingências sintáticas e dando um sentido novo, mais amplo, a certas soluções tidas até aqui equivocadamente como poesia» (Gullar et al., 1959: 6).

A duração é qualitativa e só pode ser apreendida via intuição – forma de contato direto ou imediato da mente com o real – e não no tempo físico, sucessivo, que é apreendido pela consciência que mensura e quantifica a falsa representação da duração real e concreta. A duração é processo, trata-se do tempo em seu transcurso ininterrupto e inapreensível: «[...] no interior de nossa experiência vivida, sentimos o fluxo do tempo como uma multiplicidade indivisível e heterogênea, que a cada instante se altera, se dilata, se contrai, reconfigurando instantes já passados, criando expectativas para instantes futuros» (Socha, 2010: s/p). Já intuição, para Bergson, é este contato direto da mente com as coisas, com o real, entendendo aqui ‘real’ como aquilo que se apresenta à mente do sujeito, ou seja, as diversas sensações, lembranças, emoções, afetos e perceptos que se apresentam à consciência do sujeito de maneira ininterrupta. Neste sentido, a intuição é um método filosófico, uma

forma de conhecimento, e a duração, enquanto fluxo ininterrupto de momentos, memórias e sensações, só é acessível via este solo primordial e pré-racional da intuição. Assim sendo, podemos afirmar que, tal como nos estados fronteiros que o sujeito experimenta, como por exemplo na hipnagogia, no sonho, na embriaguez, o mesmo se dá através da poesia, deste trabalho com a linguagem que se ancora na duração. Em outros termos, aquilo que aparece ao sujeito de maneira confusa, «turvo/turvo», é o momento inicial de descida ao solo sensível da experiência para que a partir de então, o sujeito possa elaborar, arquitetar e esculpir em uma forma (no caso, o poema) as diversas sensações. Outrossim, é o próprio sujeito que se constitui enquanto devir, enquanto processo, e a experiência literária é aquela do sujeito que vai até as raízes, que toma o corpo como fundamento da escrita:

Do corpo. Mas que é o corpo?
Meu corpo feito de carne e de osso.
Esse osso que não vejo, maxilares, costelas
flexível armação que me sustenta no espaço
que não me deixa desabar como um saco
vazio
que guarda as vísceras todas
funcionando
como retortas e tubos
fazendo o sangue que faz a carne e o pensamento
e as palavras
e as mentiras
e os carinhos mais doces mais sacanas [...]]
meu corpo cheio de sangue
que o irriga como a um continente
ou um jardim
circulando por meus braços
por meus dedos
enquanto discuto caminho
lembro relembro
meu sangue feito de gases que aspiro [...]]
Meu corpo
que deitado na cama vejo
como um objeto no espaço
que mede 1,70m
e que sou eu: essa coisa
deitada
barriga pernas e pés

com cinco dedos cada um (por que
não seis?)
joelhos e tornozelos
para mover-se
sentar-se
levantar-se. (Gullar, *Ibid*: 8-10)

O corpo é uma coisa-bicho, um se-movente que realiza movimentos autônomos, move-se através das suas articulações, das suas dobras, de suas evocações, de seus movimentos na duração. O que são os bichos de Lygia Clark, senão estes seres que se movem, sentam-se e levantam-se? E o que é o corpo? É um bicho que se sustenta por uma armação flexível composta de osso, maxilares e costelas, que se movimenta sobre suas roldanas (joelhos e tornozelos) e que no seu desdobrar sobre si mesmo, no desdobrar de suas articulações, se abre à sua duração interior. Neste sentido, podemos dizer que o poema parte antes de mais nada da experiência advinda do corpo do sujeito. E, no poema, o que se observa é a configuração de um *quasi-corpus*, termo utilizado por Epicuro para designar os deuses, e que o poeta retoma para pensar o objeto artístico:

Não concebemos a obra de arte nem como «máquina» nem como «objeto», mas como um *quasicorpus*, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica. (Gullar et al., 1959: 5)

Pensar o corpo como fundamento é questionar toda uma tradição da filosofia da consciência que relegou o sensível a um segundo plano, ao subordiná-lo ao inteligível, e instaurou os dualismos entre corpo e alma, sensível e inteligível. É compreender que a experiência sensível é fonte de sentido, ela desvela uma relação originária, primordial entre sujeito e mundo. Nas palavras de Ferreira Gullar,

[O poema sujo] [é] uma reflexão sobre o vivido (do que foi vivido, do que está vivo). Não é o que passou e que morreu, é o que viveu, o que está presente. A literatura inventa a realidade. Inventa a realidade a partir do vivido, do real, e do possível, [...] A São Luís, do Maranhão, que está nesse livro não é a São Luís de verdade, não é nem pode ser. Nem é a São Luís que eu pensava quando me lembrava da minha infância e dos meus pais. Não. É uma São Luís nascida da literatura. Nascida na invenção poética [...]. Depois a ideia da cidade que tem muitas velocidades. O tempo é o quê? É o movimento real das coisas. O tempo da pêra [no poema] é que ela está apodrecendo, dentro dela há um processo que não tem nada a ver com a sala onde ela se encontra. Aí o cara que está olhando a pêra também tem outro processo que está dentro dele e as memórias. Essas duas relações de espaço e de tempo, as

duas velocidades diferentes que tem numa cidade e como o tempo passa. Tudo isso cria um outro mundo que não é especificamente de São Luís, nem especialmente brasileiro, é das pessoas. (Gullar, 2010: s/p)

A arte permite uma experiência outra do tempo. Ancorada neste solo intuitivo da duração, ela eleva, nas palavras de Deleuze e Guatarri, as percepções ao nível de perceptos, que independem do estado daqueles que o experimentaram. «As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem [...]. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si» (Deleuze; Guattari 1992: 213). Assim, poderíamos dizer que o sujeito no poema de Gullar se configura como um ser de sensação, um bicho que o universo fabrica, um bicho sensível à multiplicidade de evocações, sensações e instantes que se dilatam, se contraem no interior da experiência vivida do sujeito.

Lygia Clark – Bichos

O não-objeto não é um anti-objeto, mas um objeto especial em que se 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.

Ferreira Gullar

Conforme salientara o crítico de arte Mário Pedrosa, os bichos de Ligia Clark

[s]ão seres subordinados ou guiados por leis estruturais dadas, mas de cujas evoluções não se tem um seguimento previsível a olho. [...] Os bichos de Lygia Clark vivem precisamente porque conjugam uma força expressiva por vezes orgânica com um dinamismo espacial matemático. As severas estruturas de que partem predeterminam no espaço as variações, deformações e transformações que se operam, ao gesto do espectador. Predeterminam não só essas metamorfoses mas também as características de cada conjunto. Trata-se, na verdade, de uma arte regida por certas leis matemáticas. (Pedrosa, 1981: 201)

Para a teoria da poesia neoconcreta era importante a participação direta do espectador na obra. Ao provocar o bicho e manipulá-lo, o espectador acabava se tornando ele mesmo um elemento essencial da obra. Os artistas neoconcretos almejavam abrir um campo novo para as experiências expressivas,

intentavam recolocar a subjetividade em obra para questionarem a postura mecanicista da arte concreta:

O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes cientificistas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões «verbais» criadas pela arte não-figurativa construtiva. (Gullar et al., 1959: 5)

Os bichos de Ligia Clark são seres autônomos, metamórficos, *quasi-corpus* em constante devir. Eles abrem uma cisão, naquilo que vemos e que, nas palavras de Didi-Huberman (1998: 29). Instauram um espaço para a inquietação do olhar. Neste sentido, possuem o mesmo estatuto da voz poética no poema de Gullar, o mesmo estatuto deste ser de sensação do poema que se dobra e se desdobra em modulações e evocações sensíveis (cheiro, odores, imagens, sensações):

aquele quintal tomado de plantas verdes
sob a chuva
e a cozinha
e o fio da lâmpada coberto de moscas,
nossa casa
cheia de nossas vozes
tem agora outros moradores:
ainda estás vivo e vês, e vês
que não precisavas estar aqui para ver.
As casas, as cidades,
São apenas lugares por onde
Passando
passamos

Com relação a seu processo criativo, o poeta afirmara: «[q]uando escrevi o poema sentia como se estivesse rodeado de outras vozes, dos poetas, dos amigos, da vida, dos ventos, do Brasil... Não era um poema individualista» (Gullar, 2012: 44). Quer dizer, não se trataria de um poema individualista, pois ancorar o poema na duração significaria antes de mais nada, busca, no próprio sujeito, a potência de um fluxo impessoal, afetos e perceptos, vozes, imagens, o «fio da lâmpada coberto de moscas», cheiros, sons, vibrações, intensidades impessoais que atravessam todo ser vivente: «[u]ma individualidade cada vez mais singular, cada vez mais “impessoal e pré-individual” (Deleuze): são detalhes, percepções parciais que progressivamente se isolam

na visão do conjunto [...] Esses detalhes contam mais que o todo, e retiram as percepções da humanidade» (Gil, 2008: 29).

Lermos o *Poema Sujo* à luz de *Bichos* de Lygia Clark nos auxilia a pensar sobre a importância do movimento neoconcreto para a arte brasileira e a sua busca de uma arte mais ligada à vida. Se o concretismo almejava eliminar qualquer conotação lírica ou simbólica da arte ao evidenciar estruturas, planos e módulos autônomos, que possuiriam significação própria, o movimento neoconcreto buscou partir desta linguagem estrutural para criar novos universos de significações. Ao mesmo tempo, buscamos apresentar novas leituras e abrimos o leque de significações tanto do poema quanto dos não-objetos de Lygia Clark.

No entanto, é importante salientarmos que esta aproximação que propomos aqui só é possível em certa medida. Quer dizer, a atitude vanguardista dos objetos de Lygia Clark implicava no traspasse de fronteiras, na instalação deste espaço híbrido onde o quadro perde a sua moldura e a escultura perde a sua base de sustentação. Nesse sentido, no caso da poesia, também era necessário romper com o suporte do livro e ir em direção ao livro-objeto, ao livro-poema ou até mesmo à instalação, caso do «poema-enterrado», uma proposição de Ferreira Gullar que exigiria o deslocamento físico do espectador para que se realizasse a leitura do poema e que, finalmente, não chegou a ser realizado na época, mas somente em uma recente exposição em homenagem a Ferreira Gullar. Ou também no formigueiro, livro-poema concebido em 1955, mas que só foi publicado em 1991, e que, em sua luta contra a sintaxe, partia do sintagma nominal «a formiga» e propunha diversas palavras combinatórias, que giravam em torno da frase-poema «a formiga trabalha na treva a terra cega traça o mapa do ouro maldita urbe» (Gullar, 2015: s/p).

Aproximar o *Poema Sujo* dos *Bichos* de Lygia Clark significa pensá-lo com a potência dos bichos, desses objetos especiais, 'não-objetos' para os quais as denominações de pintura e escultura já não operavam e que, nas palavras de Gullar, reafirmavam a arte como «formulação primeira do mundo» (Gullar, 1960: s/p), uma interrogação sobre o estar no mundo.

Referências bibliográficas

AA. VV. (1959). *Manifesto Neoconcreto*. Em *Jornal do Brasil*: Suplemento Dominical (Rio de Janeiro, Brasil), Março 21-22. Recuperado de: <https://icaadocs.mfah>.

- org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1110328/language/es-MX/Default.aspx. Consultado em 11/11/2017.
- Axelos, Kostas (1964). *Vers la pensée planétaire*. Paris: Minuit.
- Bergson, Henri; Prado Neto, Bento (2005). *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bergson, Henri (2006). *A natureza da duração*. Em *Memória e Vida: textos escolhidos*. São Paulo: Martins Fontes, 1-10.
- Clark, Lygia (1960). *Bichos*. Associação cultural «O mundo de Lygia Clark'». Recuperado de: <http://www.lygiac Clark.org.br/arquivoPT.asp>. Consultado em 06/09/2017.
- Didi-Huberman, G. (1998). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34.
- Gil, José (2008). *O Imperceptível Devir da imanência: sobre a filosofia de Deleuze*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Gualandi, Alberto (2003). *Deleuze*. São Paulo: Estação Liberdade.
- Gullar, Ferreira (1960). *Teoria do não-objeto*. Edição do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*. Recuperado de: <https://poars1982.wordpress.com/2008/02/28/teoria-do-nao-objeto-ferreira-gullar/>. Consultado em 03/11/2017.
- (1975). *Poema Sujo*. Recuperado de: <http://static.recantodasletras.com.br/arquivos/5319037.pdf>. Consultado em 15/09/2017.
- (1998). *Cadernos de Literatura Brasileira*. Instituto Moreira Salles, n.6. Recuperado de: https://issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/clb_-_ferreira_gullar. Consultado em 06/09/2017.
- (2010). *Ferreira Gullar, fica o não dito por dito*. Entrevista. Isabel Coutinho, Rio de Janeiro, 21 de Setembro. Recuperado de: <https://www.publico.pt/2010/09/21/culturaipilon/noticia/ferreira-gullar-fica-o-nao-dito-por-dito-1457084>. Consultado em 06/09/2017.
- (2015). *O formigueiro*. Autêntica/ABL.
- (2016). *Impurezas de uma memória distante*. Entrevista. Folha Londrina, Ago. 31, Recuperado de: <http://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/leituras-impurezas-de-uma-memoria-distante-956473.html>. Consultado em 08/10/2017.
- Pedrosa, Mário (1981). «Significação de Lygia Clark». Em *Dos muros de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 195-204.
- Socha, Eduardo (2010). *A invenção da duração. (o tempo em Bergson)*. Cult (São Paulo), São Paulo, v. 153, pp. 66-69. Recuperado de: <https://revistacult.uol.com.br/home/a-invencao-da-duracao/>. Consultado em 08/10/2017.