

INFLUÊNCIA DE MALLARMÉ SOBRE A FASE NEOCONCRETA DE FERREIRA GULLAR

*La influencia de Mallarmé en la fase neoconcreta de Ferreira
Gullar*

*The influence of Mallarmé in the neoconcretist phase of Ferreira
Gullar*

Ana Karla CARVALHO CANARINOS

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

RESUMO: O objetivo deste trabalho é analisar a problematização da linguagem nas obras *A luta corporal* (1954) e *O Formigueiro* (1955), de Ferreira Gullar, e o projeto estético desenvolvido por Mallarmé no texto «Crise de vers». Após a publicação de *A luta corporal*, Ferreira Gullar escreve *O Formigueiro*, obra que dá continuidade ao seu projeto de «Roçzeiral», porém repensando, dessa vez, não apenas a insuficiência da linguagem, como também a disposição espacial da poesia. Esse problema do abismo entre a linguagem e o mundo foi fortemente discutido por Stéphane Mallarmé no texto «Crise de vers» publicado em *Divagation* (1897). Nesse texto, o poeta francês discute a deformação da linguagem como uma forma de atingir uma expressão estética própria à obra de arte. Isto posto, este trabalho objetiva traçar um paralelo entre os dois autores, analisando a influência do projeto estético mallarmeano sobre a fase neoconcretista de Ferreira Gullar.

Palavras-chave: Ferreira Gullar; Mallarmé; Neoconcretismo.

RESUMEN: Este trabajo pretende analizar los cuestionamientos sobre el lenguaje en las obras *A luta corporal* (1954) y *O Formigueiro* (1955) de Ferreira Gullar y el proyecto estético desarrollado por Mallarmé en el texto «Crise de vers». Tras la publicación de *A luta corporal*, Ferreira Gullar escribe *O Formigueiro*, obra que da continuidad a su proyecto de «Roçzeiral», aunque no solo por lo que respecta a insuficiencia del lenguaje, sino también por lo que atañe a la disposición espacial de la poesía. Ese problema del abismo entre el lenguaje y el mundo lo discutió Stéphane Mallarmé en el texto «Crise de vers», publicado en *Divagation* (1897). En dicho texto, el poeta francés discute la deformación del lenguaje como una forma de alcanzar una expresión estética propia a la obra de arte. Por lo tanto, este trabajo trazará un paralelo entre esos dos autores y analizará la influencia del proyecto estético mallarmeano sobre la fase neoconcretista de Ferreira Gullar.

Palabras clave: Ferreira Gullar; Mallarmé; Neoconcretismo.

ABSTRACT: This work aims to analyze the problematization of language in the works *A luta corporal* (1954) and *O Formigueiro* (1955), de Ferreira Gullar, and the aesthetic project developed by Mallarmé in the text «Crise de vers». After the publication of *A luta corporal*, Ferreira Gullar writes *O Formigueiro*, a work that gives continuity to his project «Roçzeiral», but this time rethinking not only the insufficiency of language, but also the spatial disposition of poetry. This problem of the abyss between language and the world was strongly discussed by Stéphane Mallarmé in the text «Crise de vers» published in *Divagation* (1897). In this text, the French poet discusses the deformation of language as a way of achieving an aesthetic expression proper to the work of art. This paper aims to draw a parallel between these two authors, analyzing the influence of the mallarmeian aesthetic project on the neoconcretist phase of Ferreira Gullar.

Key words: Ferreira Gullar; Mallarmé; Neoconcretismo.

Introdução

Ferreira Gullar, pseudônimo de José Ribamar Ferreira (São Luís, 10 de setembro de 1930-Rio de Janeiro, 4 de dezembro de 2016), foi um escritor, poeta, crítico de arte, biógrafo, tradutor, memorialista e ensaísta brasileiro, e um dos fundadores do Neoconcretismo. O autor inicia sua trajetória com a

obra *Um pouco acima do chão* (1949), composta por poemas da juventude. Nesse primeiro momento, o autor escreve de maneira romântica, com uma idealização ingênua e ufanista, com temas como juventude, mar e amor pela terra natal. No poema de abertura, o ufanismo nacionalista tipicamente romântico já aparece latente: «Três raças diferentes,/ unindo-se aqui,/ plantaram no solo fecundo as sementes/ donde eu nasci» (Gullar, 2008: 485). Há, ainda, o estribilho «Nasci de sementes/ que mãos diferentes/ plantaram no chão» (Gullar, 2008: 486-488). O livro todo segue nesse tom com direito à exaltação de Pedro Álvares Cabral: «Conheci outros heróis./ Nenhum, porém, nenhum deles/ foi mais herói do que tu» (Gullar, 2008: 488-489). Nessa primeira obra de estreia do poeta ainda não há nenhum resquício do poeta de *O Formigueiro* (1955).

A heterogeneidade de temas da publicação da segunda obra de Gullar, *A luta corporal* (1954), funciona como uma transição para *O Formigueiro* (1955). Segundo Lafetá, *A luta corporal* se inicia com o «artificialismo» e «despauamento» dos «Sete poemas portugueses» (Lafetá, 1982: 69), e evolui para a experiência extrema de insuficiência da linguagem literária como representação em «Roçzeiral» (Lafetá, 1982: 85), tem, como impulso principal, esse sentimento de desgaste quanto ao sentido da escrita. Recusando a tese de que uma poesia com tamanho nível de autocentramento tenha pouco poder negativo, o crítico reconhece, já nesse primeiro livro, uma pergunta que perpassará a obra de Ferreira Gullar e que tem, para nós, importância cabal: o que significa escrever depois de questionada toda a confiança na linguagem literária? Segundo Lafetá, àquela altura, o sentimento que movia a produção de Gullar era o de uma «totalidade que não se atinge». Essa visão da totalidade que não se atinge foi a substância de *A luta corporal*. O ideal da poesia que se baste a si mesma, que se consuma e consuma o mundo no seu próprio fogo, foi o objetivo impossível perseguido pelos poemas. Daí resultará a ironia, compreendida aqui esta palavra em duplo sentido: como consciência corrosiva da plenitude irrealizável e como processo literário, que consiste em acentuar de forma escarantina os contrastes que impedem a harmonia (Lafetá, 1982: 77).

A luta corporal, nesse sentido, significou um ponto de inflexão na obra de Ferreira Gullar, ou seja, uma etapa de passagem para a fase neoconcreta consolidada apenas com a publicação de *O Formigueiro* (1955). Essa inflexão de uma estética romântica para uma estética modernista pode ser analisada como sintoma da passagem do século XIX para o XX, com a problematização do papel do nacionalismo na tradição literária brasileira. Sob esse aspecto,

Nicolau Sevcenko, em *Literatura como missão*, aponta a forma como o Liberalismo influenciou na reordenação da sociedade brasileira nos primeiros anos da República, e as consequências desse processo na literatura finissecular. Para o autor, a intelectualidade brasileira se postava como «os lumes e os representantes dos novos ideais de acordo com o espírito da época» (Sevcenko, 1983: 83). Enfatizava a atualização da sociedade com o modo de vida preconizado na Europa, a modernização das estruturas da nação e a elevação do nível cultural e material da população. Como o país não possuía propriamente uma nação e estava diante de um Estado reduzido ao servilismo político, os dois parâmetros básicos da produção intelectual brasileira se davam em dois sentidos: construir a nação e remodelar o Estado, de modo a modernizar a estrutura social e política do país.

Decorrência direta dessa dupla atitude reformista e salvacionista seria ainda a avidez arrebatada com que os escritores se iriam entregar ao estudo dos mais variados aspectos da realidade brasileira. Esse nacionalismo intelectual não se resumia em um desejo de aplicar ao país as técnicas de conhecimento desenvolvidas na Europa. Mais do que isso, ele significava um empenho sério e conseqüente de criar um saber próprio sobre o Brasil, na linha das propostas do cientificismo, embora não necessariamente comprometido com ele. Uma ciência sobre o Brasil seria a única maneira de garantir uma gestão lúcida e eficiente de seu destino. Desacreditadas as elites tradicionais, só a ciência – e seus Prometeus portadores – poderia dar legitimidade ao poder. Indispensável ainda para compreender as condicionantes dessa geração e da germinação de seu esforço fremente para o conhecimento do Brasil, foi, naturalmente, a atmosfera de instabilidade e indefinição que envolveu todo o período de decadência do Império e consolidação da República. Uma sensação de fluidez e de falta de pontos fixos de referência se difunde e palpita incessantemente na profundidade dos textos. (Sevcenko, 1983: 85)

Diante disso, os intelectuais não conseguiram ser aceitos como os líderes e condutores da Nação, no sentido das reformas que preconizavam, que seria, então, o trágico destino de «paladinos malogrados», segundo Sevcenko. A cruzada modernizadora largou-os à margem, configurando uma «situação bastante insólita: campeões do utilitarismo social, no momento mesmo do triunfo do seu ideal, veem-se transformados em personagens socialmente inúteis» (Sevcenko, 1983: 86). A passagem da Monarquia para a República representou uma mudança no modo de organização da sociedade e na ideologia diante do nacionalismo. Na Monarquia, o poder era centralizado, a sociedade se organizava em torno de sistemas de governo patrimonialistas, e a ideologia da nação se configurava na ótica do país novo, cuja natureza era prova da

grandiosidade do país. Enquanto que, na Primeira República, o patrimonialismo se mascava com a ideologia liberal, o poder central era descentralizado e o nacionalismo só devia ser defendido na prova de atualização e de adaptação à modernidade cientificista e tecnológica europeia.

Tendo em vista a argumentação de Sevcenko sobre as mudanças ocorridas no início do século XX, Gullar, em *A luta corporal* e em *O Formigueiro*, transforma as inovações modernistas da transição do século XIX para o século XX numa espécie de «rotinização», como prova de atualização da nação periférica diante do modelo europeu. Segundo Paulo Franchetti (2017), no texto «Situação da poesia brasileira», Gullar traça um panorama que vai desde o Modernismo até os seus dias, no qual ressalta a homologia entre os homens de 1922 e os do seu próprio tempo, no que se refere à «redescoberta» do Brasil. Ou seja, para Franchetti, do ponto de vista da linguagem e do público, os modernistas, no que diz respeito à criação poética, trataram de «recomeçar do princípio, do chão, da fala comum dos homens» (Gullar, 2006: 117); já a geração de Gullar, que foi a marcada pela poesia concreta, foi defrontada com nova «cristalização da linguagem», o que gerou uma espécie de «explosão», da qual resultariam tanto a demonstração da impossibilidade do poema puro (o caso dos concretos) quanto a oportunidade de uma poesia impura, feita por um poeta «desmistificado, devolvido ao mundo e seus problemas, apto a participar intensamente da vida política nacional» (Gullar, 2006: 118).

Estética de Ferreira Gullar e Mallarmé

No poema «Roçzeiral», o irracional da organização das letras, gerando o vazio de sentido, é o primeiro momento de problematização da linguagem.

PALAVRA STÊRÇÃ
DEOSES SOLERTES PALAVRA
ADZENDA PALAVRA
POÉNDZO PALARVA
NÚ-
MERO FÓSSEIL
LE SOLÉLIE PÓe
ÉL FOSSIL PERFUME
LUMEM LUNNENi
L U Z Z E N M

LA PACIÊNCIA TRAVALHA
LUZNEM
(Gullar, 2008: 68)

No trecho transcrito, note-se como o autor se vale da divisão repetida do termo «palavra» em «pa» e «lavra», sugerindo que as palavras são pás a lavrar, e o poeta talvez um jardineiro/lavrador (já que o título do poema combina as palavras roça e roseiral). Mas, o que se encontra nessa lavra parece ser pouco alentador: a «larva» que surge imprevisível onde o leitor esperava, provavelmente, a terceira repetição da partícula «lavra»; um «número» ou «fóssil de número» ou ainda «mero fóssil nu» (os significados aqui se somam e embaralham); e outros elementos dispersos. Nas três linhas finais é possível ler, apesar das propositais deformações ortográficas, que a paciência (do poeta? do leitor?) trabalha, mas não encontra a luz. Assim como Gullar anseia por matar-se para se consumir num sol que jamais foi seu canto, ao final de *A luta corporal*, igualmente busca a dissolução como única forma de atingir o puro brilho, a cintilação cuja glória é existir apenas em si e para si.

Sob este aspecto, a partir de «Roçzeiral», Ferreira Gullar se aproxima daquilo que na obra «Cultura posta em questão», no texto «Em busca da realidade» denomina de explosão. Nesse ensaio de autobiografia intelectual, Gullar procede a um extenso comentário do seu livro de 1954, «A luta corporal», afirmando que o movimento ali presente o levou a «explodir» a linguagem – metáfora repetida praticamente pela totalidade da sua fortuna crítica – e a mergulhar no silêncio. Nas suas palavras, tratando-se em terceira pessoa: depois de tentar, de todas as formas ao seu alcance, fazer da poesia um meio de conhecimento efetivo da realidade, descobriu que essa função está além da poesia. Tudo o que é possível é usar habilmente as palavras para, com elas, erguer um mundo imaginário sem sustentação na realidade concreta. Decide, por isso, calar-se (Gullar, 2006: 150).

É justamente nesse caráter de explosão da linguagem que Ferreira Gullar compactua com a estética mallarmeana do final do século XIX. Stéphane Mallarmé (1842-1898), após a morte de Paulo Verlaine, foi considerado como o príncipe dos poetas na França. Sua obra influenciou toda uma geração de autores do século XX, autores não apenas europeus, mas de toda a América Latina. Hugo Friedrich em «Estrutura da Lírica Moderna», traça um painel dos principais autores que compõe a Modernidade na Europa. Friedrich elenca uma série de categorias negativas como uma forma de caracterizar essa nova

poesia que emerge no fim do século francês. A despersonalização, a extrema racionalização dos poemas, a estética do feio, a idealidade vazia, o hermetismo da linguagem e a ênfase em temas grotescos são algumas das categorias que compõem a poesia de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. Essa mudança poética ocorre, em parte, pela sociedade que se tornava cada vez mais utilitária e industrial, na qual o artista começava a criar consciência de que a sua obra havia passado a ser vista como mercadoria.

Para Adorno, «Sentis a poesia lírica como um elemento de oposição à sociedade, de natureza totalmente individual. A vossa resposta emocional insiste que assim permaneça» (Adorno, 2003: 6). Mais adiante, o autor explica a razão desse sentimento de recusa à sociedade: «contra a violência opressiva das coisas. Uma forma de reação contra a reificação do mundo, o domínio das mercadorias sobre as pessoas» (Adorno, 2003: 8). Sob essa perspectiva, os simbolistas franceses foram influenciados por um contexto ideológico específico, que originou esse desconforto com a realidade social e, conseqüentemente, criou essa poesia hermética, grotesca, complicada, obscura, o isolamento do poeta na Torre de Marfim, o Tédio baudelairiano e a recusa quase completa de Mallarmé em abordar temas referentes à sociedade.

No Brasil, o período de transformação histórica no início do século xx, como foi abordado por Sevcenko, torna-se ainda mais agudo a partir da década de 1950. O intenso processo de modernização que o país experimentou esteve marcado pela criação de universidades, a especialização do intelectual, assim como as diversas teorias da dependência e do atraso que surgiram a partir da década de 1930, com nomes como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda, Paulo Prado, Florestan Fernandes e Fernando Henrique Cardoso. A Torre de Marfim e a perene questão do nacionalismo é justamente aquilo que Ferreira Gullar tenta equacionar ao longo de sua produção poética.

No momento em que o poeta lançou a obra *O Formigueiro*, em 1956, apresentou um texto que funcionava como uma espécie de «mapa» explicativo sobre a sua produção, no qual descrevia a organização das letras e a ordenação dos princípios que o inspiraram em sua produção poética. A citação é longa, mas muito importante para a compreensão da composição do poema *O Formigueiro*.

O Formigueiro é um poema de cinquenta páginas nascido de uma palavra – a formiga – que se desintegra em seus elementos (letras) e se reintegra em nova forma, ditada pelo aproveitamento das letras na formação simultânea de outras palavras. Nas treze primeiras páginas, o poema obedece a esse processo informativo,

até chegar-se à estruturação de um núcleo, formado pelas seguintes frases: a formiga trabalha na treva a terra cega traça o mapa do ouro forno maldita urbe. A partir de então o poema se desenrola com a extração de palavras que se acham nesse núcleo e que vão sendo explicitadas por um processo que lembra o dos anúncios luminosos, onde várias palavras que ocupam o mesmo lugar no espaço são mostradas uma de cada vez, acendendo e apagando. No poema, sucede um pouco diferente: se quero, por exemplo, mostrar a palavra 'bicho', ponho-a em uma página sozinha, como se tivesse apagado com uma borracha todas as demais letras do núcleo, deixando as da palavra 'bicho' no mesmo lugar que elas se encontram no núcleo. Como neste caso (e em outros) há mais de um 'i' e mais de um 'o', posso escolher, entre várias formas da palavra aquela que mais me agrada. Noutras vezes a forma escolhida é determinada pela relação visual de certos elementos seus com os da palavra que a sucede ou precede. Quando a palavra aparece mais de uma vez no poema, aproveito as outras formas possíveis. Nenhuma letra é acrescentada ao núcleo criado nem mudada de lugar. A inicial maiúscula é adotada para orientar a leitura, uma vez que a ordem gráfica usual é violentada. Com este poema se teria tentado uma transfiguração do objeto verbal independentemente da situação da palavra na frase, isto é, uma transformação interna da palavra. Em lugar da transfiguração da linguagem poética usual, que age com o som sobre o sentido, uso os elementos visuais da palavra. Tudo aqui se passa no silêncio. (Gullar, 2015: 6)

Segundo Sandra Mara Stroparo, no prefácio de 1991, Gullar faz questão de informar que o grupo concretista paulista, Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, afirmou que *O Formigueiro* jamais poderia ser concebido como um poema concreto. A impossibilidade de leitura do poema de Gullar gerou a dissensão com o grupo concretista devido à impossibilidade de leitura do poema, ainda que o silêncio quase absoluto se aproxime daquilo que Mallarmé, no final do século XIX, fez no poema «Um coup de dés»:

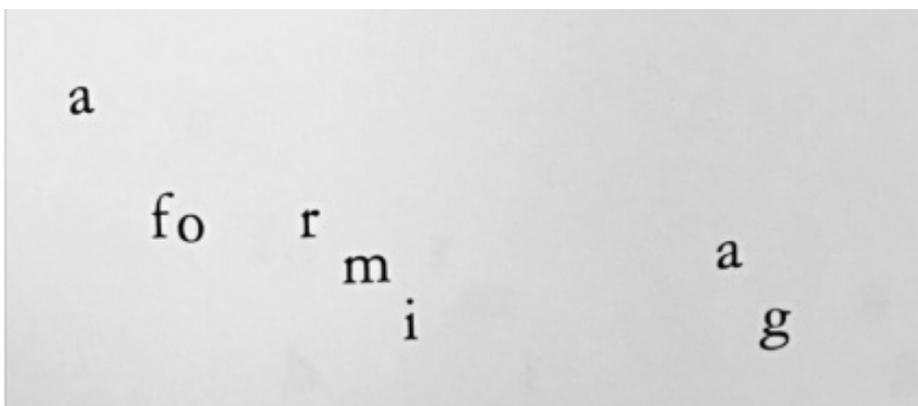


Imagem 1

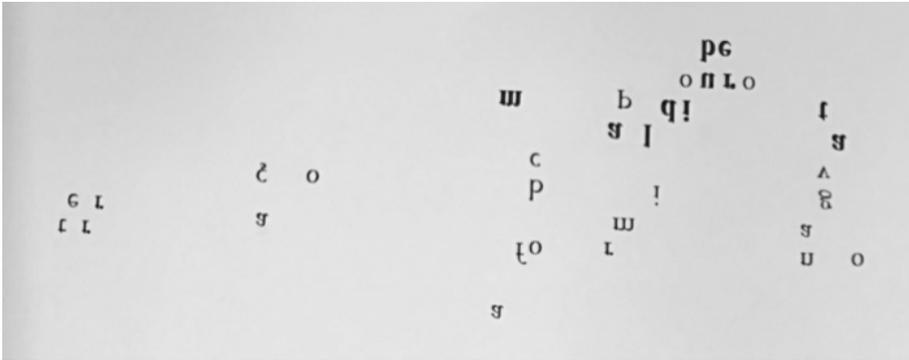


Imagem 2

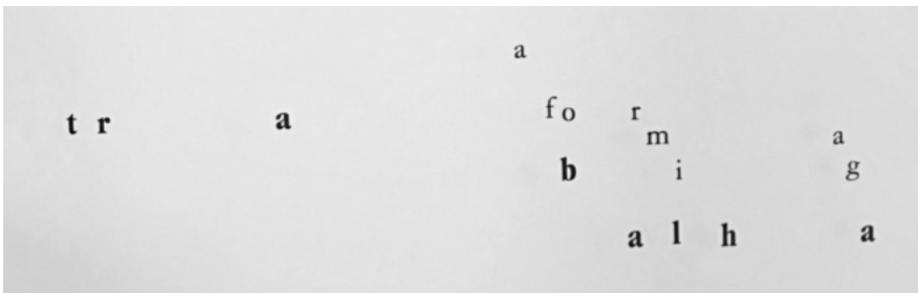


Imagem 3

Nesse poema, o autor relaciona as letras como se fossem formigas, recorrendo aqui não apenas à explosão da sintaxe como no caso de «Roçzeiral», mas à própria explosão da palavra. Para o autor, desagregar a palavra formiga seria romper a forma convencional de escrita e colocar à mostra a característica do silêncio inerente não apenas à sintaxe, mas também à palavra. Nesse sentido, cabe a reflexão de Hugo Friedrich sobre a constituição da poesia enigmática de Mallarmé, que pode ser pensada também a respeito do irracionalismo da disposição espacial de *O Formigueiro* e no irracionalismo do sentido de «Roçzeiral»:

A poesia pode e quer tocar o absoluto só no futuro e de forma hipotética, assim como só pode tocar as ausências (o Nada), tornando o sentido enigmático. Se quisesse assumir plenamente o absoluto da ausência de tempo e da ausência do concreto, não

poderia, de forma alguma, subsistir como poesia – não seria, então, mais que um silêncio, um lugar vazio. A linguagem se detém no limite extremo, onde é ainda possível criar o espaço em que o Nada pode sobrevir, mediante anulação dos objetos na própria palavra que os nega. Aqui sua introdução é acompanhada da angústia. É esta que pode estender-se, que impregna os poucos objetos que restam tornando-os inquietantes e tornando sua inquietação ainda mais inquietante graças à ausência dos demais. Tudo isto é, porém, obra de linguagem; o que nela acontece não pode desenrolar-se em nenhum mundo real. (Friedrich, 1978: 130)

A existência, portanto, de poemas como «Roczeiral» (em que a linguagem é desintegrada até o limite do incompreensível) surge não como uma representação direta da sociedade, pois segundo Friedrich, não há como desintegrar a linguagem e subsistir como poesia. O que é sim possível, e parece ser a intenção da maioria dos poemas do livro em questão, é usar a linguagem para levar a uma sensação, a um modo de desintegração, que é efeito motivado de uma construção forma. Mallarmé, na sua nota-prefácio do poema «Um coup de dés», apresenta de que maneira a desintegração da linguagem, o silêncio causado pelos espaços brancos e o rompimento completo com o verso convencional, além de gerar essa sensação completa de rarefação do sentido no leitor, se opõe à sociedade cada vez mais utilitarista:

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

Assim como *O Formigueiro*, Mallarmé também precisou lançar mão de um prefácio explicativo para o leitor para que a poesia pudesse vir a significar. O abandono de formas convencionais como o soneto em decassílabos não é simplesmente o esvaziamento de sentido, mas sim dar sentido ao vazio e ao silêncio, dar sentido à explosão da linguagem que não pode alcançar e representar com totalidade o seu objeto. Justamente é por esse caráter de separação entre a linguagem e o objeto, que Mallarmé não é apenas criou uma nova forma de fazer poesia, como também foi vanguardista naquilo que a própria teoria literária do século XX problematizou sessenta anos após a publicação de Mallarmé, como a morte do autor, a insuficiência da linguagem, o problema da representação do real e a fragmentação da literatura como uma característica primordial da modernidade.

Considerações finais

O objetivo deste artigo foi apresentar as semelhanças entre a proposta de Mallarmé no prefácio de «Um coup de dés» e a produção de Ferreira Gullar no poema «Roçzeiral» presente na obra *A luta corporal* e a obra posterior, *O Formigueiro*. A luta com a sintaxe foi o principal tema de *A luta corporal*, esvaziando qualquer sentido que a frase pudesse oferecer ao leitor, de forma a valorizar a pequena estrutura da palavra e toda a sua carga semântica e fonética. A obra inicia com os «Sete poemas portugueses» e, aos poucos, a linguagem e o sentido vão se diluindo até chegar na explosão completa da sintaxe no poema «Roçzeiral».

Tendo em vista o conjunto da obra de Ferreira Gullar, podemos inferir que «Roçzeiral» antecipa a fragmentação completa que aparece em *O Formigueiro*, uma vez que neste último, não apenas a sintaxe é silenciada, mas a própria ideia de palavra é fragmentada. Com a fragmentação da unidade mínima de sentido (a palavra), Ferreira Gullar não apenas levou adiante o projeto estético de Mallarmé, como imprimiu uma característica original ao explodir o verso e também o próprio sentido imanente ao signo.

Para além das características comuns entre os dois autores no que se refere ao projeto estético de luta e explosão da sintaxe e do verso, há ainda a resistência aos valores utilitaristas imanentes à sociedade francesa *fin de siècle* e à sociedade brasileira de meados do século XX, bem como a reestruturação da tradição a partir da explosão da linguagem e da forma, como uma estratégia

de reavaliação da produção simbólica nacional até finais do século XIX, no caso de Mallarmé, e metade do século XX, no caso de Ferreira Gullar.

Referências Bibliográficas

- Adorno, Theodor (2003). *Notas de Literatura I*. São Paulo: Perspectiva.
- Franchetti, Paulo (2017). «Ferreira Gullar: notas sobre o heroísmo». Em *Texto Poético*, 13, 301-320.
- Friedrich, Hugo (1978). *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades.
- Gullar, Ferreira (2006). *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- (1998). *Rabo de foguete: os anos de exílio*. Rio de Janeiro: Revan.
- (2001). *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- (2007). *Experiência Neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify.
- (2008). *Poesia completa, teatro e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- (2015). *O Formigueiro*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Lafetá, João Luís (1982). *Traduzir-se*. São Paulo: Brasiliense.
- Mallarmé, Stéphane (1974). *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva.
- (2010). *Divagações*. Santa Catarina: UFSC.
- Sevcenko, Nicolau (1983). *Literatura como missão*. São Paulo: Brasiliense.
- Stroparo, Sandra Mara (2017). «Vanguarda brasileira: poesia Concreta, Gullar e Mallarmé». Em *Texto Poético*, 14, 321-335.