

DO CONCRETISMO AO NEOCONCRETISMO: DISSIDÊNCIA POÉTICA DE FERREIRA GULLAR

Ana Maria Quirino
lfes

RESUMO: O objetivo do presente artigo é mostrar a trajetória de Ferreira Gullar como participante do Concretismo e sua posterior atuação no surgimento do Neoconcretismo. O caminho a ser percorrido passa por um breve histórico e caracterização da poesia concreta, pelo reconhecimento de seus idealizadores/realizadores e pelo comentário sobre alguns textos teóricos e a inserção de Gullar no primeiro grupo de poetas concretos. Passando pela identificação dos motivos que culminaram com o lançamento do Manifesto Neoconcreto, o estudo terá seu fechamento com a análise de poemas concretos e neoconcretos do poeta maranhense.

PALAVRAS-CHAVE: Concretismo. Ferreira Gullar. Neoconcretismo.

RESUMEN: El objetivo de este artículo es enseñar la trayectoria de Ferreira Gullar como participante del Concretismo y su posterior actuación en el surgimiento del Neoconcretismo. El camino a ser recorrido pasa por un breve histórico y caracterización de la poesía concreta, el reconocimiento de sus idealizadores/realizadores, el comentario sobre los textos teóricos y la inserción de Gullar en el primer grupo de poetas del Concretismo. Pasando por la identificación de los motivos que culminaron con el lanzamiento del Manifesto Neoconcreto, el estudio tendrá su conclusión con el análisis de poemas concretos

y neoconcretos de Ferreira Gullar.

PALAVRAS-CLAVE: Concretismo. Ferreira Gullar. Neoconcretismo.

O Concretismo representa para a Literatura Brasileira, da década de 1950 à atualidade, a mais significativa corrente de vanguarda, exercendo, desde o início, expressiva influência sobre vários poetas da sua contemporaneidade.

Mário Faustino defende, em artigo de 1956, que “a experiência ‘concretista’, na melhor das hipóteses, poderá salvar a poesia brasileira do marasmo discursivo-sentimental em que se encontra” (FAUSTINO, 1976, p. 218), ao mesmo tempo em que expressa o desejo de que ela se incorporasse à “corrente viva de nossa poesia”.

Embora a I Exposição Nacional de Arte Concreta só tenha ocorrido em 1956, na cidade de São Paulo, alguns anos antes, os poetas que se tornaram os líderes do movimento já apresentavam os traços que caracterizariam, em seguida, a denominada poesia concreta. Na verdade, tais traços já se faziam notar, difusamente, numa produção poética mais antiga, milenar: disto é prova o texto *O ovo*, de Símiás de Rodes, que remonta a três séculos antes de Cristo, e cuja disposição de palavras apresenta forma oval, além de sua leitura fugir aos padrões convencionais. A principal característica associada à poesia concreta – a visualidade, obtida pelo uso especial do espaço no papel, aparece em diferentes períodos literários.

O Concretismo, ao reunir alguns recursos materiais relacionados ao significante das palavras, utilizados anteriormente de modo esparso na literatura, associando-os a outros relacionados ao contexto da vida contemporânea de seus autores, produz uma poesia de vanguarda voltada para o futuro. Como afirma Álvaro de Sá, “a van-

guarda rompe com o verso, rompe com o pincel, rompe com o conceito de casa e cidade: a vanguarda é uma posição de rompimento e avanço” (SÁ, 1975, p. 130).

Essa poesia reúne características que permitem atingir a verbivocovisualidade almejada por seus criadores, tais como: rompimento com o discurso centrado na estrutura oracional: exploração do significante, decomposição e montagem de palavras; urbanismo capaz de captar o *modus vivendi* das grandes cidades, com seus anúncios publicitários, *outdoors* e luzes de néon; experiências sonoras obtidas com o uso de recursos fônicos da língua (aliterações, assonâncias, paronomásias); emprego de letras tipograficamente diferentes nas formas e tamanhos, diagramação e impressão do texto fora dos padrões convencionais; criação de neologismos; conflito fundo/forma – a palavra no espaço branco do papel como algo concreto no espaço tridimensional. Prega-se o fim da poesia intimista e o desaparecimento do eu-lírico.

O caminho é novo e necessário. Haroldo de Campos reconhece que a “crise da linguagem coincide com o surgimento da civilização tecnológica, com a crise do pensamento discursivo-linear em arte” (CAMPOS, 1975, p. 151). Mário Faustino argumenta que a crise do verso tradicional já estava formulada, em todos os países do Ocidente, “[...] pelo menos desde o Mallarmé de *Un coup de dés*”. [...] (FAUSTINO, 1976, p. 217).

Mário Faustino, poeta e crítico literário, reconhece que a poesia brasileira necessitava de um movimento de vanguarda “sério e vivificante”.

Os poemas concretos apresentam-se, com suas múltiplas possibilidades de leitura, em forma de objeto: cartaz, cartão, anúncio, dobradura, fotografia, colagem, em consonância com a produção industrial e com a vida urbana. Décio Pignatari, em *Arte concreta: objeto e objetivo*, afirma: “o poema é forma e conteúdo de si mesmo,

o poema é. a idéia-emoção faz parte integrante da forma, vice-versa. ritmo: força relacional” (1975, p. 40). O poeta concreto assimila características do artista gráfico.

Os três idealizadores e principais realizadores do Concretismo, Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, estabelecem no *Plano piloto para poesia concreta*: “o poema concreto comunica a sua própria estrutura: estrutura-conteúdo. o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas, seu material: a palavra”. A esse fenômeno dá-se o nome de *metacomunicação*, coincidência de comunicação verbal e não-verbal, comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo. A aproximação da poesia com as artes visuais (pintura, escultura, arquitetura, desenho) fica evidenciada.

Os principais representantes da poesia concreta, já citados, formam o chamado grupo paulista. Eles definem no *Plano piloto*: “poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem. realismo total, contra uma poesia de expressão subjetiva e hedonística, o poema-produto: objeto inútil”. Segundo Ângelo, “o grupo tinha como objetivo a definição de princípios, baseados na pesquisa e na consciência crítica, para o estabelecimento da mecânica interna da poesia concreta” (ÂNGELO, 2002, p. 122).

Todo o projeto da poesia concreta alicerça-se solidamente por meio dos manifestos e planos de ação, lançados pelo grupo. O leitor, no entanto, representa um desafio a ser vencido: a poesia concreta põe em xeque os hábitos arraigados do receptor de versos convencionais, pois a relação entre poema e leitor se dará por meio dos sentidos, especialmente a visão e a audição. O leitor deve tornar-se co-autor dos poemas, contribuindo com sua capacidade sensorial de compreensão.

Sobre essa relação com o leitor, Haroldo de Campos reconhece “a dificuldade de compreensão da poesia moderna e da vanguarda dessa poesia, pois à medida que ela vai crescendo em complexidade, o auditório vai carecendo de elementos redundantes, de normas, que o ajudem a decodificá-la. Esse problema só se resolve com a ampliação do repertório do leitor” (CAMPOS, 1975, p. 153).

Ao leitor cabe o exercício do treino/libertação dos sentidos para atingir o texto, visto que a estrutura analítico-discursiva é substituída pela sintético-ideográfica. Ao comunicar a sua própria estrutura (metacomunicação), a poesia concreta requer do leitor o uso do ver e ouvir para alcançar a compreensão do objeto-poema. Esse treino/libertação, no entanto, não é exercício demasiadamente árduo, pois a poesia concreta sintoniza-se com as formas de comunicação de seu tempo.

A divulgação dos textos teóricos (estes também produzidos em linguagem e forma inovadoras) contribui, e muito, para a abertura dos sentidos à compreensão da nova arte poética que se apresenta. Tais textos representam o manual do novo produto, por conterem informações, definições, defesa de idéias e ideologias. Destacamos, nesse aspecto, a primorosa formação intelectual dos três principais membros do grupo paulista.

Primorosa também é a formação do quarto “mosqueteiro”, o poeta Ferreira Gullar. A exemplo da personagem D’Artagnan, o poeta maranhense une-se ao grupo dos concretistas, levando na bagagem outras experiências anteriores. Sobre a participação de Ferreira Gullar no início do Concretismo, assim comenta Mário Faustino:

Ao Rio chega, vindo de São Luís do Maranhão, com um ótimo livro debaixo do braço, um outro rapaz em condições semelhantes.

Traz consigo assimilado o que há de melhor nas tradições poéticas de França, Portugal, Brasil. Faz surrealismo de verdade, pela primeira vez, entre nós. É o senhor Ferreira Gullar, poeta e crítico de artes plásticas – por menor significativo.

Aqueles três em São Paulo, este último no Rio, constituem a única força de vanguarda que há no Brasil de hoje [...]. (FAUSTINO, 1976, p. 216)

Em *A luta corporal*, referido como “um ótimo livro” por Mário Faustino, Ferreira Gullar já apresenta experiências poéticas que levam em conta o espaço em branco do papel, a sonoridade das palavras e as possibilidades de diagramação inovadora, unindo significante e significado. É o que se vê, por exemplo, em

Cerne claro, cousa
aberta;
na paz da tarde ateia, branco,
o seu incêndio.
(GULLAR, 1991, p. 53)

O poema impresso, anteriormente transcrito, aparece sozinho, no centro da página, adequando-se ao sentido das palavras “cousa aberta”, “branco”. Pode-se observar o uso reunido de recursos que serão caros ao Concretismo: espacialização não convencional, inovação nos versos, corte de palavra (bran-/co), aliterações e assonâncias, imagens contrastantes (paz da tarde / incêndio).

“Roçzeiral” e “Negror n’origens”, poemas do mesmo já citado livro, trazem inovações nos jogos fônicos, na utilização do branco da página, de neologismos

(alguns de sentido incapturável), ruptura com o verso tradicional. O impacto de versos como os desses poemas levarão o poeta a declarar, muitos anos depois de sua publicação, seu arrependimento por haver “implodido” a linguagem.

Inegável é, no entanto, que já em *A luta corporal*, Ferreira Gullar inclina-se para a inovação poética que o aproxima do Concretismo. Sua participação, portanto, na I Exposição Nacional de Arte Concreta, em São Paulo e, depois, no Rio de Janeiro, é um evento natural na sua constante busca estética. Em entrevista publicada em *Cadernos de literatura brasileira*, do Instituto Moreira Salles (1998), ao responder à pergunta: “Quando o sr. teve a sensação de que a crise iniciada após a conclusão de *A luta corporal* havia terminado?”, ele assim se manifesta:

Na verdade, os poemas concretos e neoconcretos foram uma continuação da crise, de uma outra maneira. Eu conseguia falar, mas não usava o discurso nem o reconstituía. Continuava a buscar a saída. Escrevi um poema, “verde verde verde verde”, formando um bloco, um quadrado com essa repetição e o publiquei no *Jornal do Brasil*. Um amigo achou interessante e eu perguntei se ele tinha percebido que a palavra erva nascia da repetição da palavra verde. Não tinha. Daí eu pensei: ‘Fracassei. Como posso fazer um poema que tenha estrutura geométrica e seja lido no tempo da sucessão das palavras?’ (GULLAR, 1998).

Algum tempo depois, o poeta maranhense, junto com o chamado grupo carioca (que também inclui importantes artistas plásticos como Lygia Clark e Hélio Oi-

tica), rompe com o grupo paulista e lança o Manifesto Neoconcreto (1959). A ruptura se dá, especialmente, pela discordância do grupo carioca quanto à “matematicalização da poesia”, defendida no artigo “Da psicologia da composição à matemática da composição”, publicado pelo grupo paulista, em 1957, em detrimento do subjetivo, embora este traço em Gullar jamais possa ser caracterizado nos mesmos moldes que se encontra nos poetas de tradição lírica. O grupo carioca considera o movimento concreto demasiadamente racionalista. Pregam uma arte fundada em um novo espaço expressivo, mais ligado à vida cotidiana. Se, para o Concretismo, a vanguarda se caracteriza pelo “trabalho em equipe, a renúncia às particularidades em prol do esforço coletivo e do resultado anônimo” (CAMPOS, 1997, p. 266), o Neoconcretismo quer resgatar o papel do poeta como indivíduo. Esse momento de ruptura coincide, na trajetória de Ferreira Gullar, com as primeiras manifestações de interesse pelo engajamento político-social que marcará importante fase posterior de sua obra. Ao avaliar o Concretismo, o poeta afirma, alguns anos após sua saída do grupo:

[...] teoria concretista, que renega o discurso, na justaposição de palavras, o que conduz o poema a um nível de quase total abstração, à radical eliminação de qualquer conteúdo, que não a difusa interação significativa de palavras isoladas. Do mesmo modo, as aglutinações vocabulares de Joyce [...] são reduzidas pelos concretistas a um mero jogo formal, sem qualquer outro propósito que não seja a elaboração de uma linguagem ‘verbivocovisual, para comunicação mais rápida’. (GULLAR, 1969, p. 3)

Camenietzki, ao analisar a participação do poeta nos dois movimentos, apresenta a seguinte análise:

Em resumo, as divergências entre o concretismo e o neoconcretismo podem ser apontadas, de forma esquemática, do seguinte modo: como enfrentamento filosófico, o concretismo se apresentava como alternativa racionalista e universalista em contraposição a uma cultura nacional ainda romântica, retórica e espontaneísta. O neoconcretismo, ao assumir a questão da subjetividade, recolocava o problema da expressão/criação em contraposição à concepção concretista de arte como produção/invenção. Muito próxima do idealismo fenomenológico, a subjetividade no neoconcretismo está vinculada ao existencialismo francês e, com isso, ultrapassa as concepções da subjetividade romântica, esta identificada por ele como algo que necessita ser superado. (CAMENIETZKI, 2006, p. 50).

Não obstante as “broncas” do poeta, as conquistas do Concretismo, entretanto, já estão definitivamente incorporadas ao seu fazer poético. Reunidos em doze páginas da antologia *Toda poesia* (1991), seus poemas concretos e neoconcretos exemplificam os traços principais das propostas do Concretismo: utilização inovadora do espaço branco da folha, rompimento da estrutura discursiva tradicional, utilização de recursos sonoros e visuais, síntese ideogrâmica.

São exemplares os poemas estudados a seguir. Importante comentar que cada um deles ocupa uma página do livro em que foram publicados, não obstante o número reduzido de palavras que contêm.

mar azul

mar azul marco azul

mar azul marco azul barco azul

mar azul marco azul barco azul arco azul

mar azul marco azul barco azul arco azul
ar azul

(GULLAR, 1991, p. 95)

A utilização do espaço da página permite ao leitor, como co-participante da criação poética, ir formando uma cena, a partir de uma série de elementos com um traço em comum: a cor azul. Em princípio, apenas o mar; em seguida, um marco se “intromete” na cena; esse marco revela-se como um barco, que vai produzindo um arco na água do mar (ou vai desaparecendo no horizonte, este sim, o arco), para finalizar-se a cena na síntese do ar azul – possível unificação do azul do mar com o azul do céu/horizonte.

Outros pontos observados no mesmo poema: a simetria das construções: a primeira e a última colunas verticais formadas por pares de palavras idênticas no aspecto formal: substantivo monossilábico/adjetivo dissilábico; as três colunas centrais: substantivo dissilábico/adjetivo dissilábico; a combinação “ar azul” (síntese final) contida em todas as colunas; a leitura horizontal progressiva, marcada pelo efeito fônico provocado pela repetição de letras, palavras, sons, atestam a filiação desse texto ao movimento concretista.

A inversão na ordem dos versos do poema, na

multiplicidade possível de leituras e sob um outro ponto de visão, permite que se forme o “desenho” (caligrama) da ponta de um barco:

mar azul marco azul barco azul arco azul ar azul
mar azul marco azul barco azul arco azul
mar azul marco azul barco azul
mar azul marco azul
mar azul

Com os recursos atuais da Informática, o poeta recriou em sua página eletrônica o poema “Mar azul” com movimento e cor num efeito pictórico bastante feliz (na opinião da autora deste artigo): os versos vão surgindo aos poucos, a palavra azul aparece nessa cor, culminando no surgimento de partes do poema em letras brancas num fundo totalmente azul. Tem-se o efeito da completude azul sendo, aos poucos, quebrada por marcos, como luzes (barcos iluminados?) que piscam na água do mar.

O poema “Girassol” contém uma “indicação de leitura”, como reproduzido a seguir:

girafa
farol

gira

s o l

faro

girassol

5 4

indicação de leitura:

1

2 3

6

(GULLAR, 1991, p. 99)

Seguindo-se a indicação, formam-se os pares: gira/sol; fardo/farol; girafa/girassol, que proporcionam um efeito sonoro pela repetição de fonemas e pela rima em /-ol. A ação de girar, início e final do poema, também é induzida por essa leitura, sugerindo-se a característica da flor ali nomeada (acompanhar o movimento do sol na abóbada celeste).

Dentro das propostas da poesia concreta, a indicação da leitura seria dispensável, tendo em vista o papel de co-autoria reservado aos leitores. Porém, revela-se útil para o já citado exercício de treino do olhar.

Em sua mencionada página eletrônica, o poeta obteve o efeito de decompor a palavra girassol e fazer o verbo “gira” (em amarelo) circular a palavra “sol” (em vermelho). Nesse caso, a indicação de leitura não aparece, por desnecessária.

No poema que segue, último da seleção para a antologia citada, observa-se, mais nitidamente, um afastamento das propostas concretistas, embora permaneça a utilização especial da folha de papel. Tem-se, na verdade, um poema narrativo, que apresenta uma cena simples e cotidiana.

o cão vê a flor
a flor é vermelhaanda para a flor
a flor é vermelhapassa pela flor
a flor é vermelha

(GULLAR, 1991, p. 106)

Percebe-se o efeito sonoro, provocado pela repetição de palavras, e a simetria dos versos. Nota-se, também, a presença implícita de um observador que vê a cena: a fixação na cor vermelha da flor não pode ser atribuída ao cão, mas ao observador da cena. A seqüência de ações ilustra a banalidade de uma cena cotidiana: se a flor é bonita ou apresentável por ser vermelha, isso não é suficiente para modificar a ação do personagem (um cão que vê a flor, anda para ela e passa). A decodificação é bem mais direta do que se pode esperar, em se tratando de poesia concreta.

Como já se afirmou, os traços do Concretismo se incorporam à poesia de Ferreira Gullar. Como último exemplo a ser citado neste artigo, “olhouvidoveja-se”, um fragmento do *Poema sujo*, publicado em 1976, referência obrigatória para todos que se proponham a lançar os olhos sobre a obra de Ferreira Gullar:

café com pão
bolacha não
café com pão
bolacha não
vale quem tem

vale quem tem
 vale quem tem
 vale quem tem
 nada vale
 quem não tem
 nada não vale
 nada vale
 quem nada
 tem
 neste vale

nada
 vale
 nada
 vale
 quem
 não
 tem
 nada
 no
 v
 a
 l
 e

TCHIBUM!!!

(GULLAR, 1991, p. 233)

Sem adentrar questões semântico-interpretativas, ressalte-se o uso especial do branco do papel e os efeitos fônicos que formam a imagem/som do trem percorrendo um vale enquanto conduz um menino maranhense à sua sina de poeta corajoso e inovador junto aos seus contemporâneos na grande cidade.

Outras “dissidências” vão ocorrer na carreira poética de Ferreira Gullar: do neoconcretismo para a poesia

política, social, lírico-amorosa, enfatizando seu caráter experimentador e de artista inserido no mundo. Nessa trajetória, de cada etapa é incorporado um traço, uma conquista. E segue a vida...

REFERÊNCIAS

ÂNGELO, Darlene Vianna Gáudio. O concretismo: um empuxo à criação. In: CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. SALGUEIRO, Wilberth (Org.) *Poesia: horizonte e presença*. Vitória: PPGL-CCHN, Ufes, 2002.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. N. 6, *Ferreira Gullar*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.

CAMENIETZKI, Eleonora Ziller. *Poesia e política: a trajetória de Ferreira Gullar*. Rio de Janeiro: Revan, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1975.

FAUSTINO, Mário. *Poesia – experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

GULLAR, Ferreira. Disponível em www.portalliteral.terra.com.br/ferreira_gullar/porelemesmo. Acesso em 22/07/2009.

GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. 5. ed. rev. aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento* – ensaios sobre a arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

PIGNATARI, Décio. “Arte Concreta: Objeto e Objetivo”. In: *Teoria da Poesia Concreta*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

SÁ, Álvaro de. *Vanguarda* – produto de comunicação. Petrópolis: Vozes, 1975.

Recebido em 28/03/2010

Aprovado em 29/04/2010

SIGNOS DO COBRADOR: INCURSÃO SEMIÓTICA NO CONTO DE RUBEM FONSECA

Herbert Denard Alvarenga Farias
Ufes

RESUMO: Este artigo analisa o conto “O cobrador”, de Rubem Fonseca, segundo a semiótica de Peirce, valendo-se de sua ampla visualidade, como típico exemplar da literatura desse autor. O choque entre o narrador-personagem e a realidade é marcado pela secundidade e pela terceiridade, já que seus atos são voltados para a vingança ou, como ele prefere, para a cobrança dos direitos roubados pelos vilões da sociedade capitalista. Mesmo as reflexões desse personagem revelam-se plenas de engajamento na sua luta pessoal contra atores dominantes do universo urbano e capitalista, razão pela qual a primeiridade encontra-se banida do espaço dessa narrativa. Os índices e símbolos que ela mostra referem, antes, a posição social do protagonista e de suas vítimas, bem como da heroína Ana, que dirige os atos do Cobrador para alvos mais ambiciosos.

PALAVRAS-CHAVE: Rubem Fonseca. O cobrador. Semiótica. Literatura.

ABSTRACT: This article analyses the short story “O cobrador” (*The Taker*), by Rubem Fonseca, according to Peirce’s semiotics, considering the story, in its extensive visuality, as a typical piece from that author’s literature. The clash between the character-narrator and reality is marked by secondness and thirdness, since his acts are based on revenge, or as he prefers, on demanding the rights taken