

w cordeiro
c fejer
h fiaminghi
j lauand
m noqueira lima
l sacilotto
a volpi

instituto de arte

beba coca cola
babe cola
beba coca
babe cola caco
caco
cola
cloaca



a azeredo
a campos
h campos
d pignatari

waldemar cordeiro

o conceito de natureza defendido pela arte figurativista apresenta-se demasiadamente acanhado e restrito para poder servir na apreciação das relações entre a arte concreta e o mundo exterior.

os adversários e mesmo alguns defensores improvisados, que, a despeito da adesão, não souberam renunciar a uma formação artística tradicional, insistem em afirmar que a nova arte desistiu de toda relação com o mundo exterior.

nada mais absurdo: dêsse ponto de vista, a arte concreta seria pura criação do puro intelecto para o puro intelecto. sua comunicação se daria por meios puros, quase uma telepatia.

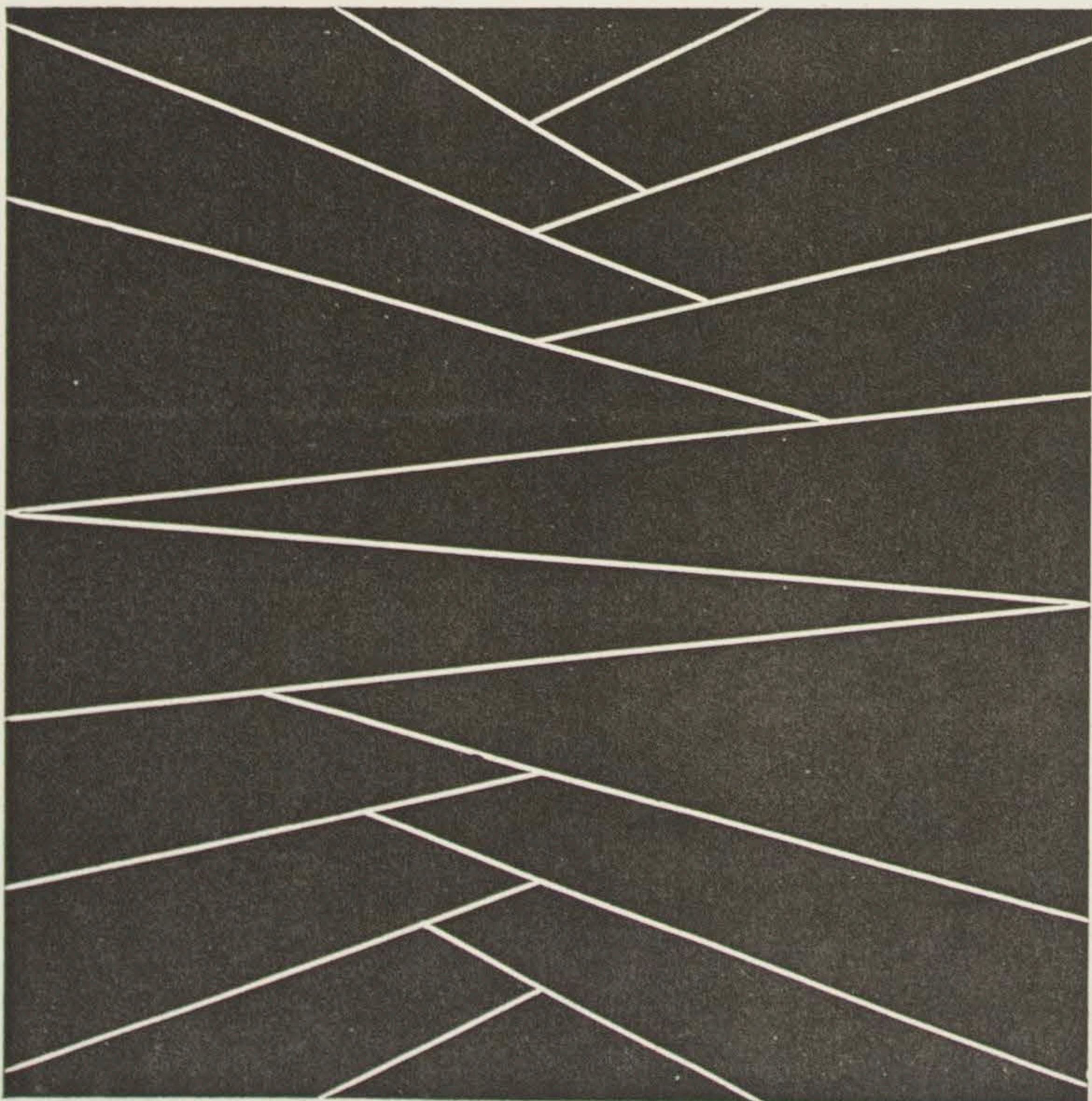
a isso acrescentam que a nova arte usaria elementos inventados, inteiramente inéditos. na natureza — eles dizem — não existe o triângulo e as demais formas geométricas de que lança mão a arte não-figurativa.

evidentemente, a discussão, nessa impostação, deixa de ter qualquer interesse e prejudica sobremaneira o êxito e a compreensão da arte de vanguarda.

a prática desmente essas vestais do puro idealismo, proporcionando dados insofismáveis que atestam que a arte concreta inaugurou um novo tipo de relação com o mundo exterior. o fato, porém, de que os artistas tenham desistido de tomar a natureza como modelo, não prova que se pretenda afastar a arte daquelas condições da natureza que tornam possível a existência real da linguagem artística.

a arte não copia a natureza, ela é a natureza. e no empenho de superar os esquemas convencionais, afim de remontar às razões primárias, a arte concreta descobre leis morfológicas. coincidências fascinantes acontecem entre os objetos naturais e os criados pelo homem.

monold-herzen escreveu que as relações entre forma e matéria são as mesmas, tanto na matéria configurada pelo jôgo das forças naturais, como na matéria configurada pela mão do homem. tôdas as formas possuem um elemento morfológico comum e elementos individuais (quer dizer, uma invariante e variantes distintas).



waldemar cordeiro augusto de campos

uma vez
uma fala
uma foz
uma vez uma bala
uma fala uma voz
uma foz uma vala
uma bala uma vez
uma voz
uma vala
uma vez

caminhamos para uma consciência universal da forma. o ponto de chegada poderá ser a compreensão precisa dos conteúdos artísticos pelo conhecimento das leis morfológicas e, inversamente, o aproveitamento, em sentido lato, dos fenômenos morfológicos da natureza para o enriquecimento da cultura artística. o mundo exterior, do qual faz parte também a arte concreta, será o domínio comum da vida de tôdas as formas, mesmo das artísticas.

a própria explicação originária da forma terá que ter presente essa nova relação da arte com o mundo exterior. quando monold-herzen formula a lei segundo a qual a forma é um diagrama que resulta do encontro da tensão interior e da resistência do meio exterior, fornece bases para considerações sobre a relação entre a sociedade (o mundo exterior) e o artista (tensão interior) e facilita a compreensão do fenômeno artístico como produto de uma síntese dialética dos termos citados.

o diálogo em torno da sensibilidade histórica do artista, que chegou hoje a um ponto morto, depois das deformações moralísticas e idealísticas do figurativismo, pode ser reavivado, em termos mais reais. sir jagadis chunder bose, citado por m.h., estudando o comportamento de um nervo, um músculo, um talo de uma planta e um metal diante de uma ação dada, chegou à conclusão de que o resultado dependia de uma "reação fundamental, propriedade geral de toda matéria: distorção ou deformação molecular, consequência de toda ação incidente." uma tradução do referido princípio a outra ordem é encontrada em "princípios de morfologia geral" de m.h., em que o autor considera que "o artista, como uma simples fonte de energia reativa, transmite às formas as pulsações procedentes do exterior. extrema consequência dessa lei seria um criador de arte poder produzir obras que cheguem ao patológico sem ser o mesmo um doente". como nota com propriedade j. e. cirlot, temos aqui o primeiro exemplo de paralelismo entre o psíquico, o biológico e o físico.

todo um universo de possibilidades se abre diante da nossa imaginação no pressentimento do conteúdo das relações peculiares da arte concreta com o mundo exterior.

fala

prata

cala

ouro

cara

prata

corôa

ouro

fala

cala

para

prata

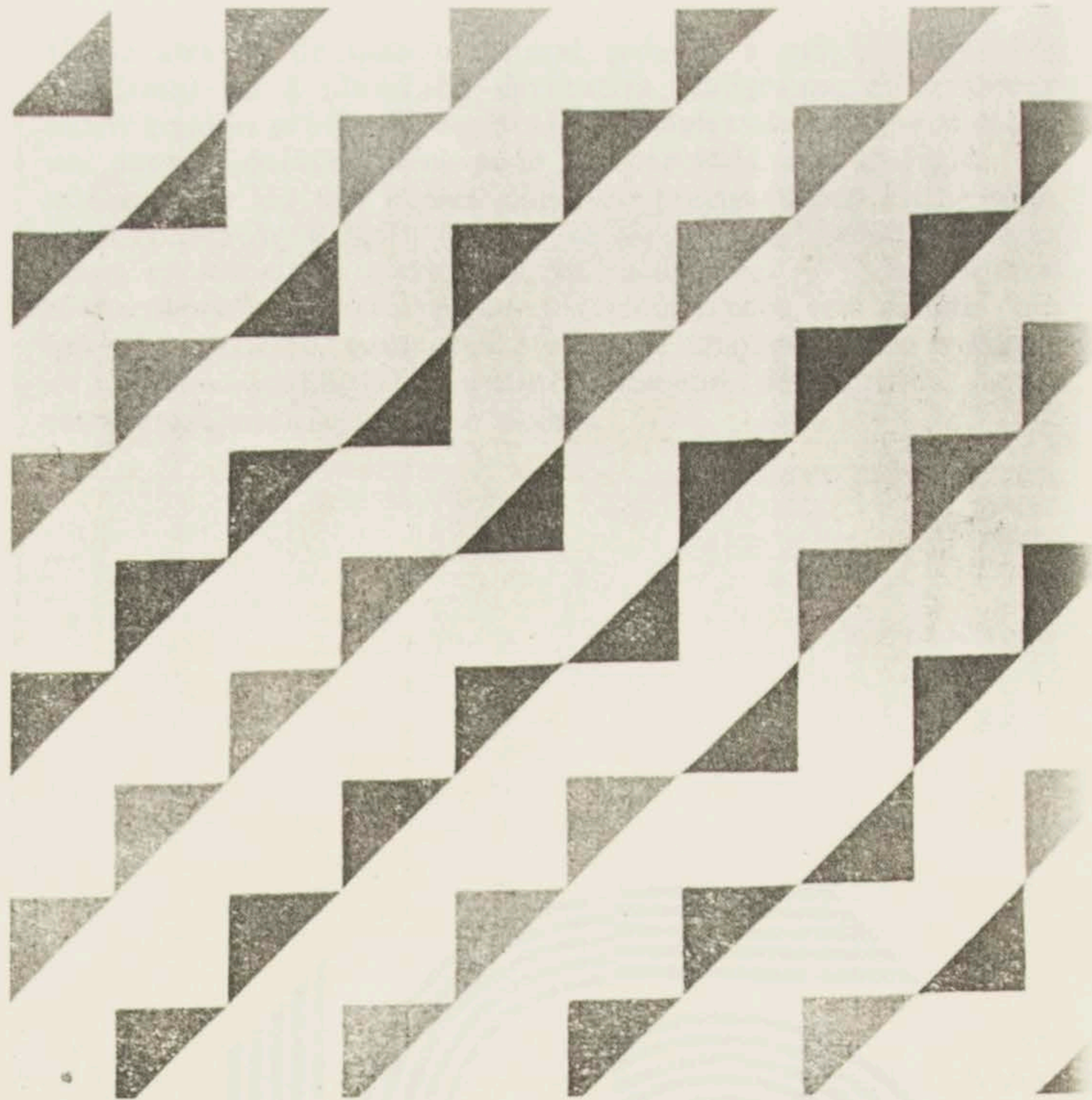
cala

ouro

fala

haroldo de campos

cla



Instituto de Arte Contemporânea

haroldo de campos

a estrutura lógico-discursiva da linguagem tradicional, envolvendo o "princípio aristotélico da identidade", escamoteia a diferença entre palavras e coisas. quando falamos: "isto é um lápis", tendemos a identificar incondicionalmente o objeto com sua expressão verbal. mas: "como as palavras não são o objeto que representam, a estrutura e somente a estrutura se torna o vínculo exclusivo que liga nossos processos verbais aos dados empíricos" (**korzybski** — criador da "semântica geral"). as transformações operadas nos hábitos tradicionais de pensar, a comovisão que nos oferece o estágio atual das ciências (a geometria não-euclideana, a física de einstein, etc.), exigem uma análoga revolução na estrutura da linguagem, que a torne capaz de se adequar com maior fidelidade à descrição do mundo dos objetos. **korzybski** propõe o "método matemático": "sistemas de funções proposicionais, deliberadamente esvaziadas de conteúdo, que podem, assim, receber qualquer conteúdo". propõe, ainda, entre outras coisas, a eliminação de noções "metafísicas, pré-científicas, animistas", que a linguagem tradicional teima em fomentar: o dualismo **espaço e tempo**, p. ex., "elementalism" artificial, que não resiste ao "**espaçotempo**" da física moderna.

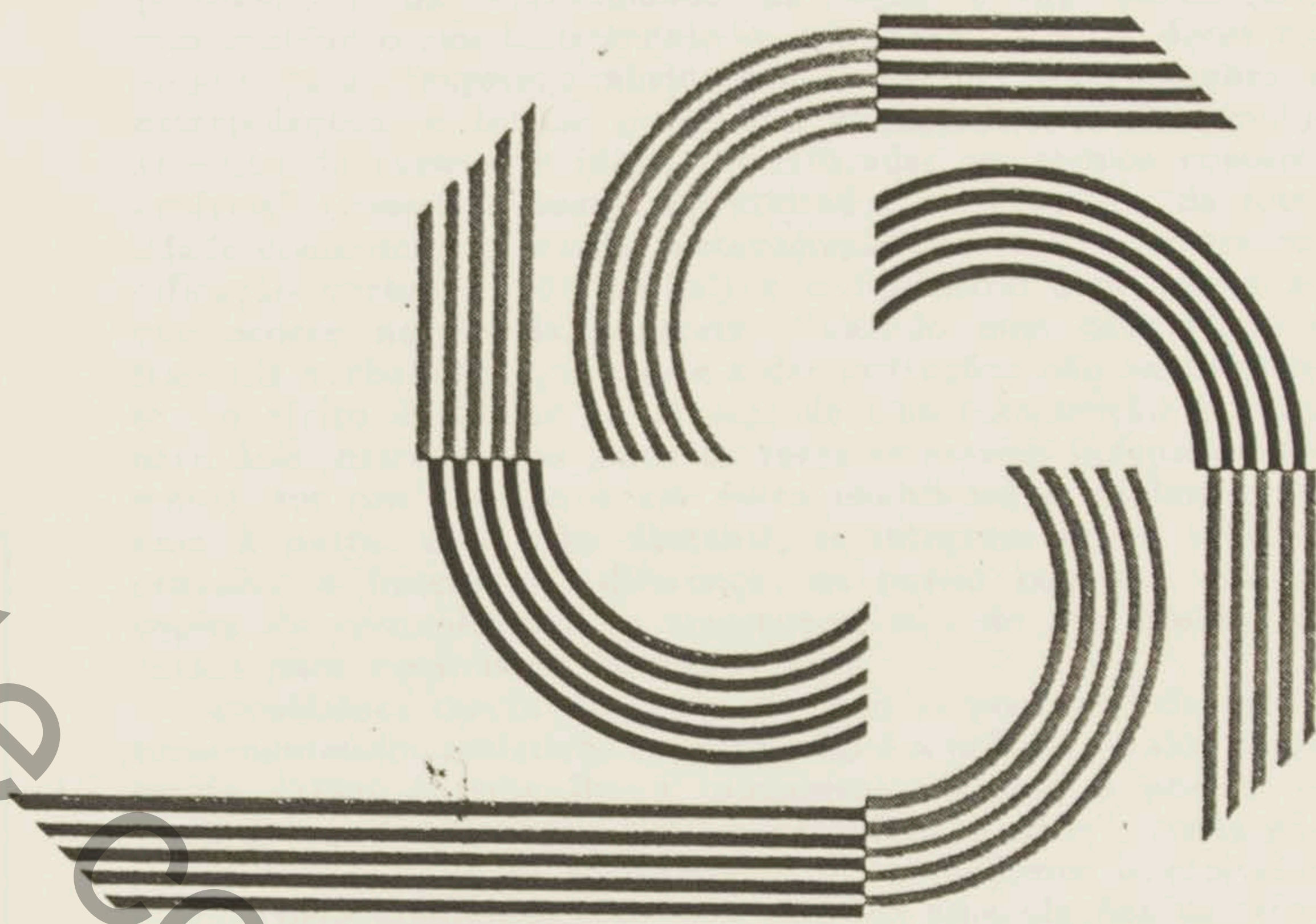
mais de um ponto de contacto oferecem essas formulações quando postas em presença dos problemas da poesia concreta. tendendo para a técnica **sintético-ideogrâmica** de compor, em vez da **analítico-discursiva**, toda uma culturmorfologia que nos últimos sessenta anos se produziu no domínio poético (desde **mallarmé**) reagiu contra a estrutura lógica da linguagem tradicional, armou o poeta de um instrumento linguístico mais próximo da real estrutura das coisas e, profeticamente, o colocou em situação perante as modernas criações do pensamento científico.

a poesia concreta visa à comunicação de formas, não de conteúdo. aqui se descartam as rotas do semanticista e do artista: por suas respectivas metas. o poeta concreto, ao buscar uma linguagem que tenha, sobre a poesia de tipo verbal, a superioridade de implicar também uma dimensão visual, ou melhor, que opere espaço-temporalmente, não pretende, com isso, desenvolver um sistema estruturalmente apto para veicular, sem deformações, uma visão do mundo retificada pelo conhecimento científico moderno. procura pôr êsse novo instrumento a serviço de um fim inusitado: criar uma forma, criar, com seus próprios materiais, um mundo paralelo ao mundo das coisas — o poema. pela primeira vez, passa a não ter importância o fato de as palavras não serem um dado objeto, porque, na realidade, elas serão sempre, no domínio especial, do poema, objeto dado. êste refluxo das virtualidades de um instrumento, já poderosamente renovado, sobre si próprias, espelha e explica o particular processo linguístico que se desencadeia no âmbito do poema concreto.

oliver bloodstein ("semântica geral e arte moderna") considera que a arte moderna — como a matemática p. ex. — é um "sistema não aristotélico", rejeitando, entre outras coisas, o princípio da identidade (arte = imitação da natureza). no poema concreto isto ocorre de maneira "sui generis": radical. trata-se de "uma realidade em si, não de um poema sobre..." (**eugen gomringer**, "do verso à constelação"). como não está ligado à comunicação de conteúdos e usa a palavra (som, forma visual, cargas de significado) como material de composição e não como veículo de interpretações do mundo objetivo, sua estrutura é seu verdadeiro conteúdo. somente no plano histórico-cultural poderemos encontrar uma relação entre o poema-objeto concreto e um conteúdo exterior a êle: relação, porém, que será, ainda uma vez, uma relação de estruturas. assim, será a "fisiognomia de nossa época" (a revolução industrial, as técnicas do jornalismo e da propaganda, a cosmovisão oferecida pelas revoluções do pensamento científico e filosófico, a teoria da comunicação rasgada pela cibernética, etc.) a provável estrutura conteudística relacionada com o conteúdo-estrutura do poema concreto, e não êste ou aquele objeto, esta ou aquela sensação subjetiva, garimpados no mundo exterior ou interior do poeta, pelo fato de terem deixado, com as reações semânticas que habitualmente envolvem a manipulação de palavras, rastros no campo de forças do poema, aos quais o leitor e mesmo o crítico, numa atitude desprevenida e rotineira, se apegam como a tábuas de salvação. é certo que êsses rastros de conteúdo existem realmente, e de maneira inegável, numa arte como a poesia, cujo instrumento — a palavra — diferentemente da côr ou do som, não pode ser tratado como um elemento totalmente neutro, antes carrega um lastro imediato de significado. a função da poesia concreta não é — como se poderia imaginar — desprover a palavra de sua carga de conteúdo: mas sim, utilizar essa carga como material de trabalho e em pé de igualdade com os demais materiais a seu dispôr. o elemento palavra é empregado na sua integralidade e não mu-

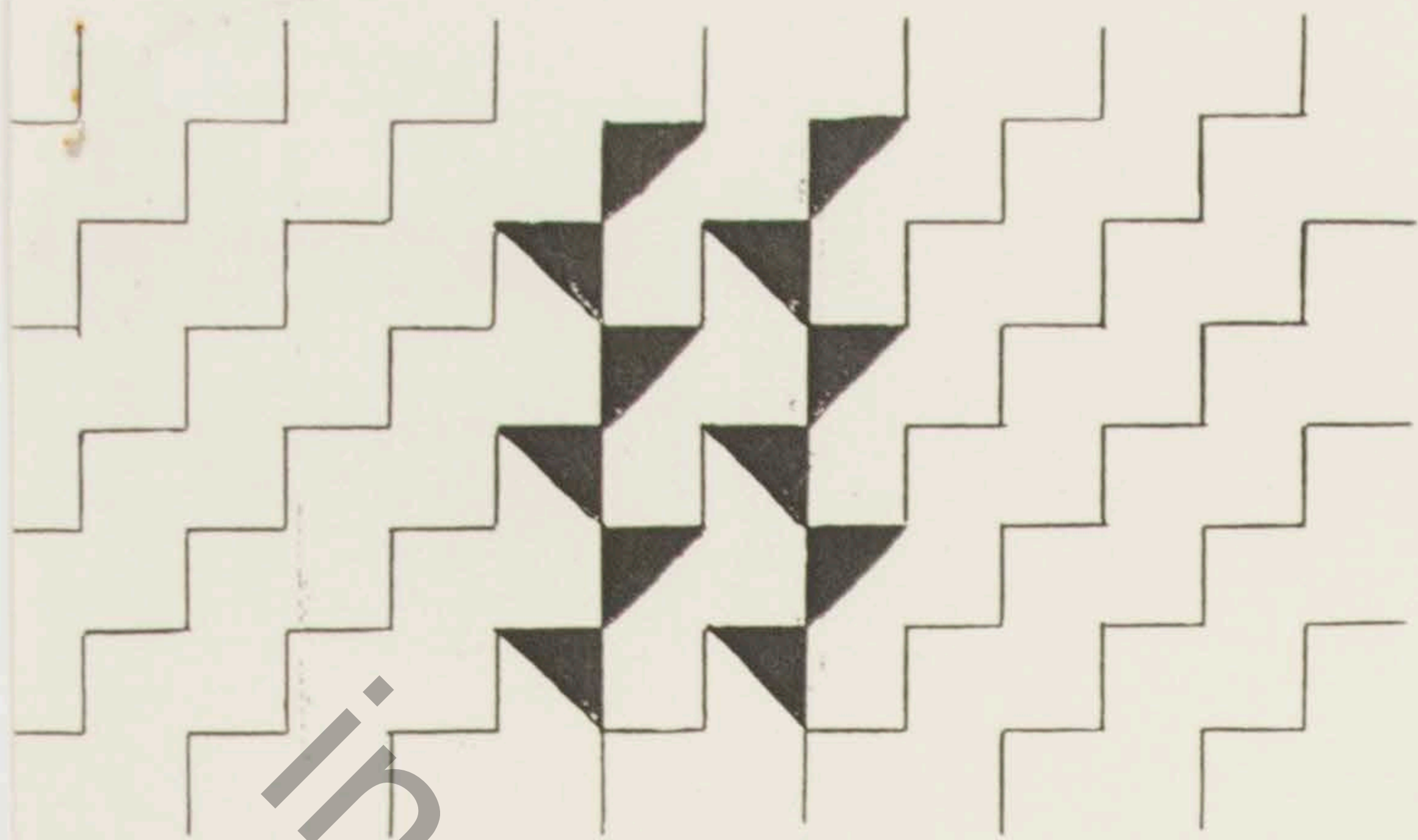
tilado através de uma unilateral redução à música descritiva (letrismo) ou à pitografia decorativa (caligrama, ou qualquer outro arranjo gráfico-hedonista). o simples ato de lançar sobre um papel a palavra **terra** pode conotar toda uma geórgica. o que o leitor de um poema concreto precisa saber é que uma dada conotação é lícita (como até certo ponto inevitável) num plano exclusivamente material, na medida em que ela reforça e corrobore os demais elementos manipulados, na medida em que ela participe, com seus efeitos peculiares — uma relação de sentidos qualitativa e quantitativamente determinada — na estrutura-conteúdo que é o poema.

alfredo volpi

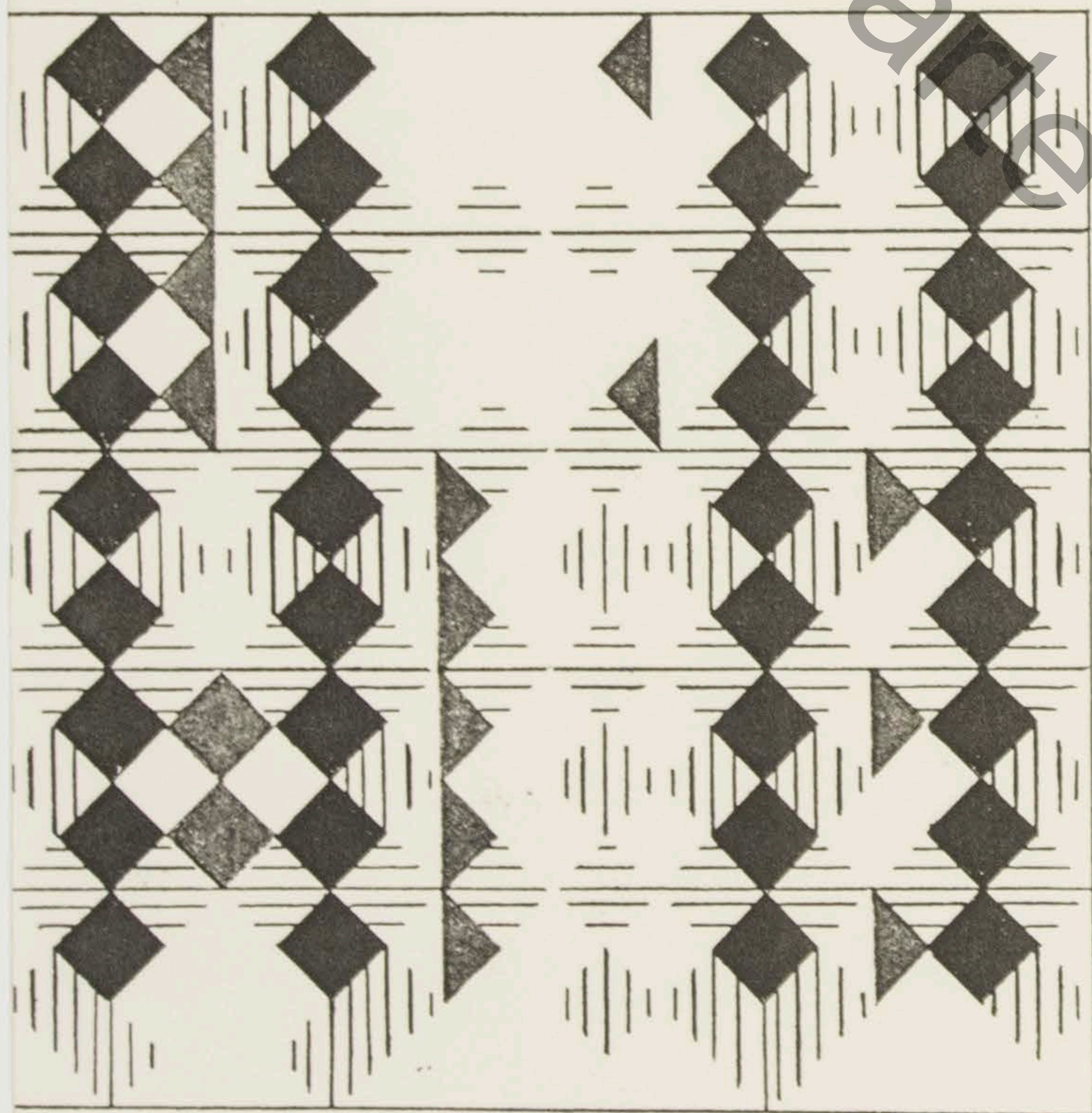


judith lauand

r u a r u a r u a s o l
 r u a r u a s o l r u a
 r u a s o l r u a r u a
 s o l r u a r u a r u a
 r u a r u a r u a r u a

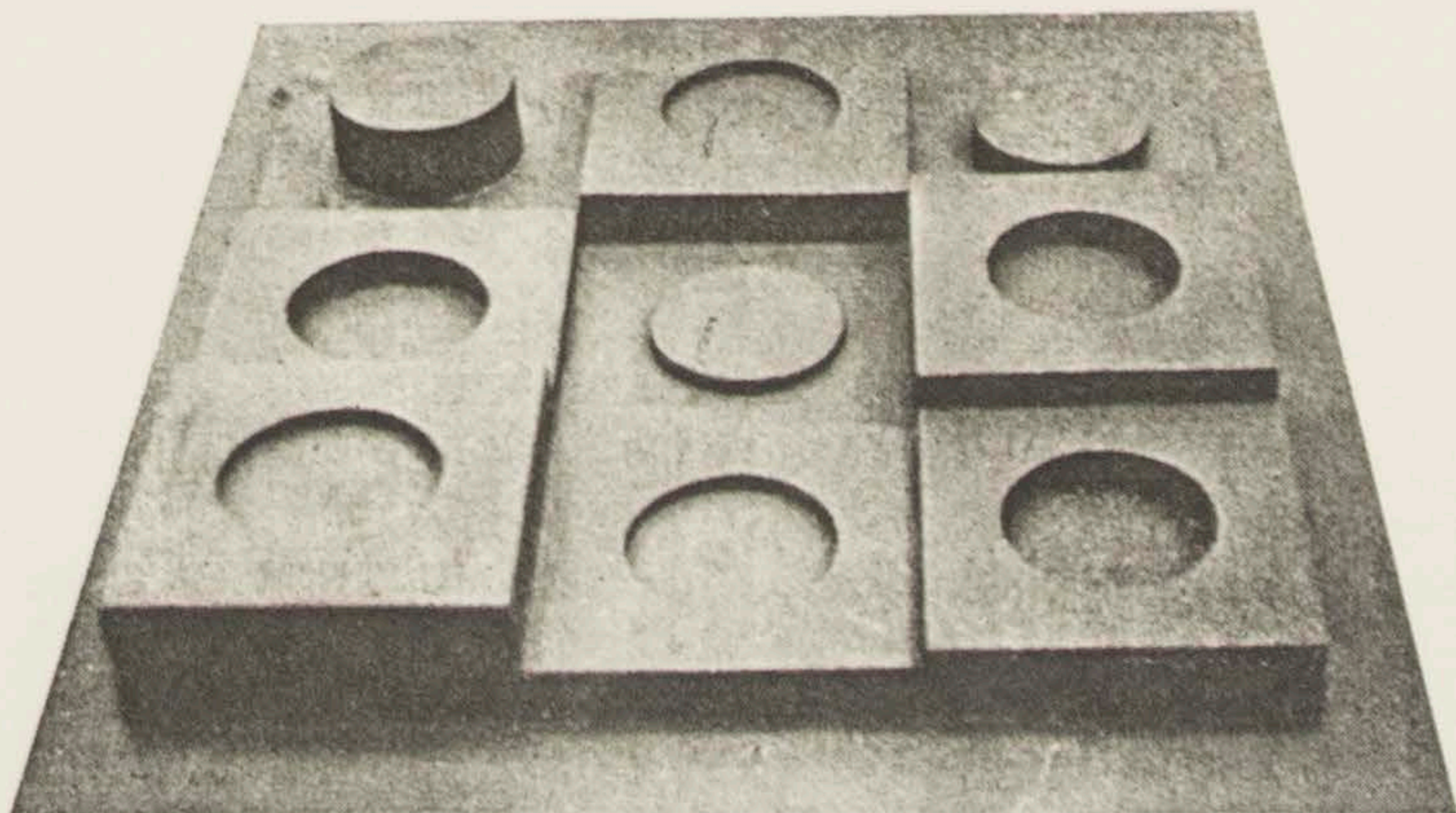


maurício nogueira lima



ronaldo azeredo

casimiro fejer



é aqui que se coloca o problema da comunicação. o poema concreto, entre suas virtudes, possui, desde logo, a de efetuar uma comunicação rápida: de formas, de estruturas, não de conteúdos verbais. apoiado verbivocovisualmente em elementos que se integram numa consonância estrutural, agride imediatamente, por todos os lados, o campo perceptivo do leitor que nele busque o que nele existe: um conteúdo-estrutura. encarando a palavra como objeto, realiza a proeza de trazer, para o domínio da comunicação poética, as virtualidades da comunicação não verbal, sem abdicar de qualquer das peculiaridades da palavra. a comunicação verbal baseia-se numa codificação de informações de tipo **digital** (alfabeto fonético); a não verbal utiliza-se da codificação **analógica** ("várias espécies de ações, quadros ou objetos materiais representam análogos tipos de denotação"). "em termos de codificação, **digital** contrasta com **analógica**; em termos de linguagem, **discursiva** com **não discursiva**" (ruesch e kees) — "comunicação não verbal") rejeitando o ordenamento lógico-discursivo, abrindo-se às sugestões do método ideográfico de compôr, que é do tipo analógico e não do tipo digital, lança-se a poesia concreta à fascinante aventura de criar com dígitos, com o sistema fonético, uma área linguística não discursiva, que participa das vantagens da comunicação não verbal (maior proximidade das coisas preservação da continuidade da ação e da percepção), sem mutilar o seu instrumento — a palavra — cujos dotes especiais para "exprimir abstrações, comunicar interpolações e extrapolações, e tornar possível o enquadramento de amplos aspectos de eventos e idéias diversificadas em termos compreensíveis" (ruesch e kees) são utilizados em benefício da totalidade comunicativa criada. **metacomunicação** (relação entre codificação verbal e não verbal) é o fenômeno semelhante ao que ocorre na poesia concreta: "quando uma proposição é fraseada verbalmente, tende-se a dar instruções não verbalmente. o efeito é similar ao arranjo de uma composição musical para dois instrumentos, onde as vozes se movem independentemente em um sentido e em outro modificam e suplementam uma à outra, mas, não obstante, se integram numa unidade orgânica e funcional". diferença: na poesia concreta não se cogita da comunicação de mensagens, mas do uso desses recursos para comunicar formas.

corolários: tarefa do poeta concreto — produção de estruturas-conteúdos artísticos cujo material é a palavra. valor dessa tarefa (além do que lhe é intrínseco): colocar o poema — "bric-à-brac" nostálgico dos "bons velhos tempos", contágios do humano, papel de tornassol de sensibilismos irresolvidos — em correspondência com uma série de especulações da ciência e da filosofia de nosso tempo, estas sim veiculadoras de largos e fecundos conteúdos humanos e coletivos, histórico-culturais, bem como em íntima correlação com a música e as artes visuais realmente criativas. consequência dessa tarefa: estímulo para a clarificação dos hábitos mentais, para a criação de novas reações semânticas, que, por contágio, agucem no leitor a percepção da real estrutura da linguagem cotidiana e o preparem para sistemas não aristotélicos de comunicações de idéias capazes de não escamotear a estrutura do mundo em que vivemos. **orientação extensional (korzybski):** "ter consciência de coisas, fatos e operações da maneira em que êles se relacionam na natureza, e não do modo pelo qual são discutidos"; ou, em arte (**bloodstein**): reagir à forma, e não ao conteúdo. o vício retórico nacional: ("o mal da eloquência balofa e roçagante" — paulo prado — prefácio a poesia pau brasil) está a exigir essa ação saneadora. o apelo para o nível não verbal de comunicação faz a mente sensível à relação palavra — coisa e a previne contra o uso abstratizante, desterrado da realidade, da linguagem meramente verbal, ensinando a mais uma vez (ruesch e kees) "a usar palavras escrupulosamente e com senso de integridade". aqui se tocam os lemas de mallamé e pound: "donner un sens plus pur aux mots de la tribu" / "artists are the antennas of the race."