Sob a égide do comentário que se expressa na metalingüística

Ênio Squeff

Foi Octavio Paz, parece, quem primeiro falou de uma "tradição de ruptura", contradição em termos que exprimiria uma espécie de compulsão da estória estética ocidental e que, no final das contas, definiria não apenas a vanguarda, mas fundamentalmente sua "tradição acadêmica". Pode ser essa, a propósito, a definição que o futuro fará da "vanguarda" brasileira ainda hoje confundida com o concretismo; mas pode ser, também, que a questão seja vista precisamente por aquilo que os concretistas nunca admitiram na sua gênese, isto é, sua relação orgânica com seu tempo e, como gênese de toda uma época.

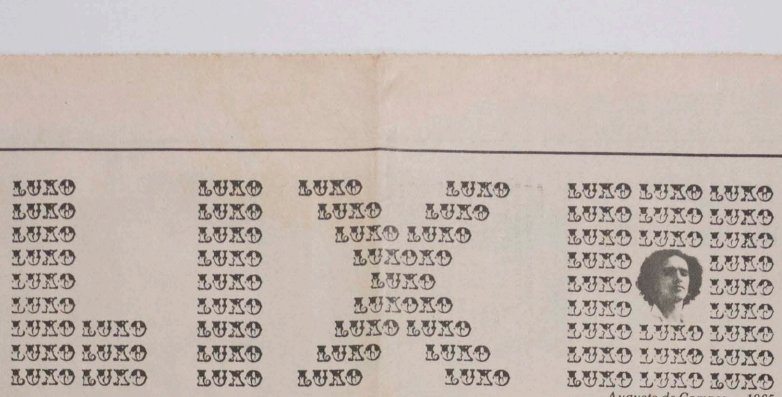
Não é um assunto pacífico. Num estudo que fez sobre o neoparnasianismo, Mário Pedrosa conclui: existiram duas vertentes urbanas dentro do movimento: a carioca, que abrigou os "neo-concretos" cuja ruptura com São Paulo foi liderada por Ferreira Gullar e a Paulista, liderada por Décio Pignatari, por isso mesmo considerada a mais radical. No ensaio, Mário Pedrosa não fazia senão por sugerir que o concretismo, por ter nascido das duas metrópoles brasileiras, certamente tinha uma relação com o tipo de sociedade de onde tinha emergido. Não aprofundava o tema, no entanto, esse talvez seja o aspecto a ser discutido, 30 anos depois.

Começa pela observação de Octavio Paz ao resgatar uma tradição de ruptura, o movimento concretista se faria a partir dos próprios dados da cultura urbana, estabelecida. Os concretistas, de fato, ao contrário dos nacionalistas, dos simbolistas ou neoparnasianos, não parecem ter se preocupado com a natureza como um dado. Pelo contrário, partiram dos próprios dados da cultura. Tanto que a junção dos poetas com os músicos "de vanguarda", reunidos sob o núcleo "música nova", de Santos, se fez toda ela sob a égide do comentário, de metalinguística. A reação que o grupo encontrou em São Paulo na primeira vez em que a poesia e a música se uniram num concerto que marcou época, em 1968, fez-se, por exemplo em torno de Mozart.

Claro, essa não é a única vertente. A cultura urbana é toda ela historicista. No caso do Brasil, as relações que os concretistas tiveram com a paulicéia industrializada na segunda metade da década de 50, nada mais fizeram, parece, do que confirmar a raiz eminentemente "construtivista" do movimento. Tinha-se de "produzir" uma arte consentânea com todo um projeto industrial da sociedade brasileira. A insistência do pintor Waldemar Cordero em defender a nova arte como "produto" e as relações de Décio Pignatari com o desenho industrial e com a propaganda, são bem o sintoma disso. Mas o fato de São Paulo já ter produzido um Mário de Andrade protótipo do intelectual que buscou abarcar os vários aspectos da cultura, não fez dos concretistas senão a sucessão quase direta de uma tendência que já se desenha em 22. E a face, parece-me, eminentemente wagneriana da "vanguarda concretista".

Explico: Wagner propugnava por "uma obra de arte total" (o "Esamtkunstwerk"). Na verdade, nada mais fazia do que projetar ao nível da arte, a vocação da totalidade burguesa nos prodomos do imperialismo. E da essência do capitalismo moderno essa vocação totalizadora e que hoje se manifesta em todos os níveis.

Claro, as coisas são complexas. Décio Pignatari ou Augusto De Campos não veriam na poesia de Mário de Andrade qualquer relação com o que faziam. Seu herói, como se sabe, é o outro Andrade, o Oswald, e os músicos que se aliaram aos concretistas na década de 60 (como Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira). Foram antinacionalistas ferrenhos em seu tempo. Mas não espanta que esses "produtos" tipicamente paulistanos, Décio Pignatari e Willy Corrêa, por exemplo, tenham sido e sejam em tudo e com tudo, ainda hoje (apesar do antagonismo de suas posições: Willy faz música engajada, um projeto que repugna a Decio Pignatari), multifacetados tanto na música quanto na poesia. O paradigma é o compositor: tenho em mãos a última conferência que Willy Corrêa de Oliveira fez no Rio de Janeiro sobre Hans Eisler e Brecht. Não se trata de qualquer coisa parecida com uma conferência, senão que é um conto, sob forma de "confissões". Em suma: o rompimento formal e político entre colaboradores de 20 anos atrás, operou-se no sentido afetivo. No todo, a "tradição da ruptura" persiste como traço dominante — pelo menos do músico. E a gênese que permanece e que também sob este aspecto da razão a Octavio Paz.



Augusto de Campos — 1965

Se aconteceu, não há como fingir

Renato Lemos Daito

Alguns críticos, com entusiasmo ou ironia, dizem que o concretismo foi o *rock and roll* da poesia. Nascido na segunda metade da década de 50 — enquanto 'beats' cruzavam estradas da América, a contracultura estava em fase de pré-parto e o Brasil vivia seus primeiros sonhos de desenvolvimento — o movimento concreto lançava raízes de um dos mais fecundas manifestações da juventude: o tropicalismo. E os violões filhos da Bossa Nova começaram a viajar em outras ondas de som e palavras. "A poesia concreta me deu todas as informações e me influenciou muito. A atitude anti-folclórica, essa coisa de brincar com a palavra, mostrando que o olhar é mais importante que o objeto, serviram de base para o manifesto tropicalista", afirma Caetano Veloso, talvez o mais efetivo parceiro musical dos irmãos Campos.

Música e poesia que estiveram sempre casadas nos trabalhos dos concretistas conforme José Miguel Wisnick, professor de literatura da USP, e compositor. "Essa informação musical já está presente no poema 'Hun cage tu veda?' do livro 'Viva a Vaia' do Augusto de Campos. Nesse trabalho, ele usa uma espécie de melodia de timbre baseada em John Cage e no compositor dodecafônico Anton Von Webern". Uma afinidade — melódica e formal — que no trabalho de Augusto não dispensou o uso de cores como se fossem timbres. "Ele usou dois autores que trabalhavam com o acaso. Cage baseava-se em suas afinidades e catástrofes, era um construtivista. E Webern trabalhava com a liberação do acaso", argumenta Wisnick.

As notas e palavras soltas impressionaram músicos como Carlos Renó, parceiro de Wisnick. "Eu nunca tinha me deparado com algo tão forte em termos de vigor e rigor poético. O som das letras, os disparates sonoros, alterações, ressonâncias, foram se incorporando no meu trabalho de forma espontânea", conta. O saxofonista Hélio Ziskind, do grupo Rumo, fala de uma profundidade radical que o concretismo trouxe à música. "Ele propôs um mergulho na linguagem poética e da música popular com repetição de elementos dentro do poema ou da música, como o minimalismo".

PULSAÇÕES SONORAS

O arranjo, algumas vezes, é clássico. Noutras, não dispensa mesmo a buzina dos carros, a fala perplexa — doce acre — do poeta. *"Ainda canto/ o ido/ o lido/ o dito/ o dado/ o consumido/ o consumado/ ato/ do amor/ morto/ motor/ da saudade"*. E a voz de Caetano Veloso, em: "Acrílico", dele e Rogério Duprat. Poesia-pura, que depois ele exercitaria carregando ainda mais na melodia em "Dias, Dias e Dias" e "Pulsar", poemas de Augusto de Campos. "O 'Acrílico' foi escrito pouco depois que eu conheci pessoalmente o Augusto de Campos, em 67. E nessa época eu nem tinha filho autores fundamentais em termos de linguagem como o Joyce", conta ele. Uma outra música é tida como um marco: "Bate Macumba", de Gilberto Gil.

Caetano entende que o concretismo "é um ponto de referência que serve para todo mundo que trabalha com arte, e não só em música popular; e ninguém pode fingir que ele não aconteceu". A geração que veio um pouco depois de Caetano, Gil e a tropicália pegou o trem da história concretista já com longo percurso. "Eu tive mais uma influência das idéias, do cuidado muito grande, caprichoso até com a palavra. Eu 'O Balanço da Bossa', do Augusto de Campos, e isso deu uma nova direção no meu trabalho", revela Arrigo Barnabé, expoente da chamada vanguarda paulista da MPB.

Ele musicou o poema "Tudo está dito", de Augusto, que casou com sua influência musical baseada na música erudita contemporânea, especialmente a Escola de Viena. O concretismo, na verdade, significou o engajamento nas novidades modernas. "Viva a Vaia", aquele famoso poema de Augusto de Campos é uma homenagem à compreensão pública inicial pela qual passou Caetano no início de sua carreira. Compreensão e força para a essência do trabalho de Caetano, impulsionado pela necessidade de "ser mais experimental com as palavras".

Essas palavras, no entanto, levaram uma crítica pela sua disposição no poema concreto: a de se tornarem desumanizadas em seu sentido pela supervalorização da forma. "Eu acho essa crítica insuficiente", opina Caetano. "O mais humano dos fatos é a palavra e ninguém pode dizer que uma palavra é mais humana do que a outra". Uma coisa é certa para Wisnick. "Essas palavras tiveram um procedimento de ruptura da linearidade". Mas ganharam oralidade, segundo ele, que vai do bolero à vanguarda com novos sons e sentidos.

Celso Marques: desumanização é poesia chata, sentimentalóide

Luiz Rettamozo: denúncia da palavra pasteurizada pela tevê

Tradução do que é contemporâneo

Renato Lemos Daito

Quem bebeu gostou. Foi como uma fonte de uma nova linguagem do processo de industrialização do sul desenvolvido — computador, televisão e sua rapidez e agilidade, manipulando signos — que o concretismo surgiu. E alguns novos poetas delinearam-se nessa novidade da palavra trabalhada no espaço da folha, com sua cor, gosto e sonoridade. Radicalização na estética do verso. "A poesia concreta foi o meu serviço militar; com ela, aprendi a lidar com as armas poéticas", declara o paranaense Paulo Leminski, 42 anos, talvez o filho prodigo da nova geração do movimento iniciado no Brasil pelos irmãos Campos de Décio Pignatari. "O Brasil se tornou contemporâneo com a industrialização e a poesia concreta e a tradução disso", afirma ele.

Vento vindo especialmente de São Paulo, o concretismo porém encontra eco no resto do país. E também polêmica. Enquanto o professor de filosofia, poeta e compositor gaucho Celso Marques dispara que "o concretismo brasileiro só não é compreendido pelos brasileiros", um outro poeta que mora em Porto Alegre, contemporâneo do movimento, tem uma razão seria para não se integrar a ele. "O seu objetivo era o discurso em si, saindo do discurso da razão, o que significa uma negação do homem em sua visão filosófica e política". Paulo Hecker Filho, 60 anos, faz coro com o dissidente Ferreira Gullar, que numa conversa ao telefone com o Editor Carlos Urbim considerou o contretismo "insignificante" e negou-se a falar sobre ele.

Polêmicas à parte, gente nova assimilou com deslumbrada simpatia os novos ventos. "Embora eu não faça poesia concreta, ela foi uma escola de liberdade, com a proposta de libertar a poesia de uma forma rígida para um outro tipo de poesia dentro do espaço", diz Vale Ruiz, 40 anos, casada com Paulo Leminski. Ela acha que afirmações contra a estética concreta devido ao seu abandono ao conteúdo esquecem algo fundamental. "A palavra é material e ela é o instrumento do poeta e,conteúdo e forma juntos devem informar ao leitor, senão é prosa disfarçada de poesia".

Na parede de sua casa, um poema chamado Zen traz lembranças para o Celso Marques. E de uma época, final da década de 60, quando juntos com os irmãos Campos ele organizou em Porto Alegre a 1.ª Exposição de Poesia Concreta, no Instituto dos Arquitetos do Brasil. "Aconteceu uma coisa engraçada: o presidente do IAB nessa época, o arquiteto Marcos Heckman, viajou pela Inglaterra, Alemanha e Japão e ouviu muitas perguntas sobre dois brasileiros que ele não conhecia, os irmãos Campos", conta ele.

Para Celso, "se politiza tudo no Brasil". Por isso, ao lado do aspecto estético do concretismo, seus precursores tiveram que demonstrar toda uma argumentação teórica para se justificar. "Eles foram vítimas de uma incompreensão permanente. E uma besteira falar na desumanização na poesia concreta. Desumanização é uma poesia chata e sentimentalóide. O concretismo colocou a problemática do homem do Século XX, que é a linguagem da tecnologia, dos hologramas, dos computadores", argumenta com veemência.

Outros poetas constróem com o concretismo uma expressão forte de radicalização. "Para mim foi uma tijolada, uma denúncia da palavra pasteurizada pela mídia eletrônica e permitiu usar a poesia como um video-clip sem ter na mão os recursos eletrônicos", opina Luiz Rettamozo, gaucho de 38 anos que já participou de dezenove livros coletivos de poesia. Nelson Ascher, poeta e jornalista, 28 anos, editor do suplemento "Folhetim" da "Folha de São Paulo", entende que o concretismo significou, além de uma ruptura "a retomada de uma radicalização intelectual e poética".

Filhos diretos da tradição concreta, poetas como Rettamozo, Ascher, Leminski, Alice Ruiz e Celso Marques desenvolvem hoje um trabalho poético diferente. Mas todos admitem sua raiz no movimento de 56. Rettamozo, por exemplo, teatraliza sua poesia com um novo trabalho. "Pego um toquinho de madeira, ponto de preto e branco e pendurro numa árvore morta da cidade.Espalhei por ai uns duzentos ou trezentos junto com o pessoal da revista "Cobra" e em breve vou lançar uma campanha: "Ai brota aqui, ai brota ali o meu pauzinho", revela ele. E Leminski defende que "toda a poesia é concreta, pois o poema é a visão material da linguagem". Para ele, houve dois momentos marcantes para a poesia brasileira do século XX. "A semana da Arte Moderna de 22 e o movimento concretista surgido em 56".

Performance e poema de Paulo Leminski

John Cage refaz o novo de novo, quando reouve o som de cada dia

Arthur Nestrovski,
de Iowa, EUA

Presença marcante na vanguarda que restou depois da senilidade da vanguarda, John Cage é o único compositor deste século que soube nascer três vezes, em três sucessivas gerações. Neto, filho e pai de si mesmo, Cage foi (vem) amadurecendo rumo à mocidade, refazendo o novo de novo a cada dia, e deixando o velho de si para os imitadores. Em princípios da década de 40, Cage assombrou-se e ao mundo ao descobrir que todo o som é musical, e que a diferença entre o barulho do trepano e o ronco da batedeira de ovos não passa de uma diferença de contexto e gosto: isto é, uma diferença interna à cabeça de quem ouve. Parodiando Pignatari: "o nonouvido ouvia": Ouviu pela primeira vez o que os sons têm para nos dar — não o que sempre demos e damos ainda nós a eles: escala, compasso, nome, clave, normas, e intereino do significado nas entre-notas. Tendo ouvido os sons, descobriu também o silêncio.

Dez anos mais tarde, dez anos depois de inventar o "piano preparado" — piano com parafusos, porcas, pregos, borrachas, grampos e outros artefatos dispostos sobre as cordas de modo a transformar o instrumento num rico arsenal de sonoridades diversas — John Cage já não estava mais à sombra de suas Sonatas e Interlúdios: o risco da imagem do clássico cortava um terreno abandonado. Além, no Zen, do acaso, de dados em dados, I-Ching, Cage chegava à música eletrônica recém-nascida. Num interim não menos (ou não mais) significativo, recebia um prêmio televisivo na Itália, depois de responder corretamente a cinco semanas de perguntas sobre cogumelos no programa "Lascia O Raddopia" (sessão milanesa de "O ceu é o limite"). Em 1958, fundava a Sociedade Micológica de Nova Iorque e compunha seu Concerto para piano e orquestra, que viria a mudar o riso da história do concerto do piano e da orquestra.

Desde meados da década de 60, apogeu da gaiólice nas Américas, John Cage vem compondo uma numerosa seqüência de obras envolvendo música, dança, teatro, texto, espaço, luz e platéia simultaneamente. O acaso aplicado à composição expandiu-se no acaso aplicado à performance. E desde 60 vem também aplicando seus textos, poemas e palestras, cuja influência sobre as novas falas da música não tem sido menor do que a influência de sua música sobre o ouvido da literatura. Entre a prosa e a poesia, entre profissões de fé e nenhuma fé nas profissões, a língua de Cage "reconcilia Pound e Gertrude Stein", como disse Augusto de Campos, tradutor e introdutor (com Rogério Duprat) da obra de Cage no Brasil.

Mas entre a desordem e o bom humor, do bom queijo de Cage e a mesa posta dos restaurantes da música do Metropolitan ao Teatro da OSPA, acumula-se a coalhada de seus seguidores. Como também disse Theodor Adorno (e disse antes de mim), referindo-se ao entusiasmo das multidões bachianas, é preciso proteger Cage de seus admiradores. É muito fácil — e como é comum — invocar o espectro do mago como um álibi dos que não têm nada a dizer. Mas entre não dizer nada e dizer nada, há muito mais que um não, um sim ou não. A disciplina do acaso é para quem sabe se arriscar. Para aceitar qualquer resposta, qualquer pergunta não serve. Despolitizá-lo é mentir-lo; dos mais engajados é ele talvez o mais engajado, se bem que o mais livre também. Despojamento não é deslenço. O fio da navalha dos sentidos é fino como o equilíbrio do artista. Mas nem todo o discípulo não é cego.

Com 74 anos celebrados em setembro, John Cage anda agora envolvido com a composição de sua primeira ópera, sobre textos bíblicos, distribuídos em mesóticos (poemas em que uma palavra chave se ressalta em maiúscula, letra por letra, linha por linha, no centro da palavra central de cada linha). Não fosse ele quem é até se poderia imaginar o somatório, em idade avançada, de tudo o que passou. Mas sendo, será, decerto, outro, que ainda não foi. De convicções, só a ausência de qualquer pré-certo; de concreto, a nudez da forma disformolizada e o encontro do concreto ao redor. "... acordar para a vida que estamos vivendo, tão boa que é, uma vez afastados os desejos do caminho." A alma de Cage deve ser muito antiga, de muitas e muitas outras vidas. Ainda aqui, sorri, no encantamento da tranqüilidade.

Efervescência em todo o País, clima para explosão

Antonio Hohlfeldt

O ano de 1955 terminara com o escândalo do "contragolpe da legalidade" do dia 11 de novembro, articulado pelo General Lott para depor o Presidente da Câmara dos Deputados, Carlos Coimbra da Luz que, substituindo interinamente ao presidente João Café Filho, acometido de um distúrbio cardiovascular no dia 3, se afastara do poder que, por seu lado, ocupava enquanto vice-presidente da república, em substituição a Getúlio Vargas, que se suicidara no dia 24 de agosto de 1954. O golpe do dia 11 é completado com medidas de estado de sítio decretadas pelo presidente provisório Nereu Ramos, e com isso, a 31 de janeiro de 1956, Juscelino Kubitschek assume a presidência da República, para iniciar, de imediato, sua administração desenvolvimentista e implantar o anunciado projeto de transferência da Capital Federal do Rio de Janeiro para Brasília.

No período entre 4 e 8 de dezembro de 1956, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, ocorre a chamada Exposição Nacional de Arte Concreta. Mas, em que pese um catálogo bem impresso e funcionalmente paginado, as conferências programadas para o próprio auditório do MAM, sem provocar as profundas controvérsias da Semana de Arte Moderna de 1922, a mostra não gerou maiores conseqüências imediatas. A Revista de Waldemar Cordeiro, "AD- Arquitetura e Decoração", e sua edição n. 20, de Novembro-dezembro, incluía material da mostra, trazendo artigos e poemas de seus participantes, mas efetivamente o movimento só ganharia destaque — contraditoriamente, em reprise ao que ocorrera com os Modernistas de 22 em relação ao jornal "O Estado de São Paulo", num suplemento literário de jornal conservador, o carioca "Jornal do Brasil", tornando-se a partir de fevereiro de 1957, praticamente a publicação oficial do movimento, à medida em que a I Exposição Nacional de Arte Concreta concretizou-se entre 4 e 7 de fevereiro de 1957, no Saguão do Ministério da Educação e Cultura, à época, bem frequentado por jovens estudantes e intelectuais em geral.

Estava lançado o Concretismo, sobre o qual Ferreira Gullar declararia, taxativamente, no próprio catálogo: "Nós admitimos a existência de precursores, mas, como movimento a poesia concreta brasileira é coisa nova no mundo".

Mais tarde ele mudaria de opinião, chegando mesmo a romper com o concretismo para integrar-se a outra iniciativa, o Violão de Rua. Mas isso é outra história.

Provavelmente nunca tivemos, além do movimento de 22, uma iniciativa artística tão confluente e simultânea aos acontecimentos e dados imediatos fornecidos pela realidade, como no Concretismo.

O Brasil vivia uma efervescência fantástica. De um lado, a linha nacionalista que defendia o petróleo, que fundou a UNE, que buscou aprofundar teses no ISEB — Insituto Superior de Estudos Brasileiros, fundado em 1955. De outro, a tese desenvolvimentista que Juscelino personalizou, abrindo-se (entregando-se, dirão alguns) ao capital estrangeiro, internacionalizando definitivamente a economia brasileira, e de que a fixação das montadoras de automóveis é apenas um exemplo.

Pode-se ligar, de certa maneira, a internacionalização econômica à internacionalização formal que o Concretismo busca. Pode-se verificar que o experimentalismo degenerado em dogmatismos formais que se seguiram agrupou os que temiam o discurso claramente ideológico que passou a ser considerado subversivo a partir dos anos 60. De mesma forma pode-se dizer que o nacionalismo mal digerido, por vezes utópico e até ingênuo dos CPCs acabaria dando motivos para o movimento golpista de 1964. Seja como for, o Concretismo escancarou uma janela apenas entreaberta pelos rapazes de 22. Por ela entrou tudo: entrou até demais, mas sem sombra de dúvidas, suas influências não arrefeceram, e o Tropicalismo iria retomá-las, logo adiante, num momento dos mais difíceis para a nossa cultura.

O Concretismo substituiu o discurso muitas vezes linear e pobre, do realismo ou simplismo poéticos, por pesquisas formais de altas taxas de ambigüidade, abrindo-se a experiências de linguagem até então inéditas, e profundamente produtivas. Mas, e ao mesmo tempo, inaugurou a fase da ambigüidade, que seria, durante mais de duas décadas, um escapismo às definições necessárias ante uma paisagem degradada e degradante da realidade brasileira, marcada pela violência institucionalizada e pela miseria.

materesmofo
temaserfomo
termosfameo
tremesfooma
metrofasemo
mortemesafo
amorfotemes
emarometesf
eramosfetem
fetomormesa
mesamorfeto
efatormesom
maefortosem
saotemorfem
termosefoma
faseortomem
motormefase
matermofeso
metaformose

instituto de arte contemporânea

Semiótica e hologramas na cabeça que não pára

Ana Barros Pinto

Não importava que as pessoas não considerassem a *poesia* feita como *poesia*. O que importava era aquela proposta utópica, que fosse entendida desde um operário até um intelectual, passando por uma criança. Alguma coisa do tipo filme de Carlitos. "Na fase mais ortodoxa do movimento a idéia é que a poesia se tornasse tão transparente que dispensasse interpretações, estaria em nível da evidência, como dizia Konrad Fiedler". A definição é de um dos pais "da criança", Décio Pignatari, que morava em Paris e estava escrevendo um romance quando foi "chamado" pelos irmãos Campos para cometer o rebulço que foi o lançamento da poesia concreta no Brasil, naquele 1956.

Apesar de caotizar o verso tradicional, Décio Pignatari sustenta que os concretistas jamais foram contra o verso. "E isso não significava voltar atrás, representava, isso sim, o alargamento dos horizontes, queríamos conhecer os limites até onde a poesia poderia chegar e se esfacelar". Lançado, o movimento prosseguiu com a incursão que toda vanguarda faz: "de vez em quando a gente radicalizava, fazendo poemas em forma de figuras, como os de Ronaldo Azeredo, os pop-cretos do Augusto, como o círculo e o quadrado, classificados como semióticos pelos ingleses, publicados pela primeira vez no respeitado suplemento literário do Times

Há dois anos Décio voltou a fazer poesia concreta. Foi com "Vocograma", (transformação de certos aspectos da "América Latina Libertad". Pegou a pronúncia de um colombiano, apanhou aspectos visuais em 11 pranchas coloridas, impressas na Bahia pela revista Código, do cúmplice Herthus Alpino de Souza, engenheiro de computadores da Petrobrás, que edita trabalhos do grupo há mais de 20 anos.

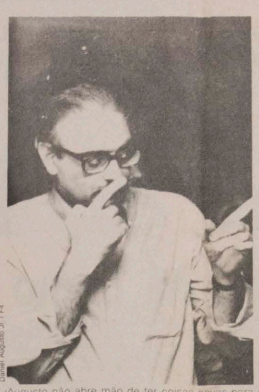
No meio disso tudo, passou 15 anos na publicidade e, de tanto falarem que a poesia concreta não comunicava, acabou trabalhando em comunicação. É articulista da Folha de São Paulo e comentarista do Jornal do Almoço da TV Gazeta, onde vai da cultura à política nacional e internacional. Além disso, enveredou pelo acadêmico. Defendeu tese de doutorado no Departamento de Literatura Comparada e Letras Orientais da Faculdade de Letras da USP, na cadeira de Semiótica e Literatura. Agora dá aulas de Semiótica do Ambiente Urbano e Semiótica dos Objetos do Departamento de Desenho Industrial da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da mesma USP. É outra fase, embebida da poesia concreta e da perseguição da prosa, o que faz há 12 anos.

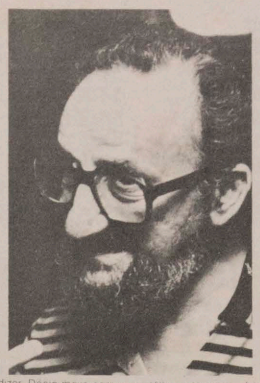
A mais recente experiência "O rosto da memória" foi recebida com desagrado. "Caíram de pau em cima do livro, 12 contos editados em maio deste ano pela Brasiliense. Só houve duas críticas positivas. A cobrança é assim: não se entende o que você escreve, e quando se entende, largam a máxima, é pornográfico. Aquelarre, um dos contos, é considerado uma ignomínia inacreditável, pornográfica mesmo..."

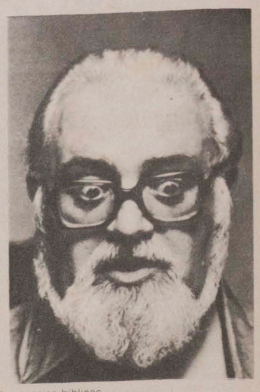
Acostumado com críticas, ele dá os ombros. "Não me preocupou nestes 30 anos, quero mais é viver outros tantos assim". Mas não nega ser ruim a crítica pela esquerda, a patrulha marxista como define. "Como sou marxista, combato a patrulha com o próprio marxismo... é um grande equívoco. No Brasil, a única arte que não foi patrulhada foi a arquitetura. Sempre lutamos junto com o PCB, mas Niemayer sempre calou às críticas da esquerda ao nosso trabalho. Ele esteve sempre acima do bem e do mal, nunca foi chamado de alienado".

Esta pecha de alienado incomodou o grupo. E bastante. Como, por exemplo, cita a primeira publicação comercial da sua obra pela editora Duas Cidades, em 1977. "Foram dois mil exemplares do "Poesia Pois é". Enquanto isso, a poesia concreta acontecia fora do Brasil: Alemanha, Japão, explodiu na Inglaterra através do suplemento literário do Times, duas antologias nos Estados Unidos, França, Tchecoslováquia... O incômodo? Signo novo. "Sempre produz isolamento, são teorias e práticas novas, críticos e criadores, sofremos ataques pelos dois lados. Os críticos não querendo se passar por ignorantes, os criadores se mantendo na defensiva da defesa do conteúdo".

1986, nova fase, novas idéias, dinâmica completa. Tudo é movimento, está é a essência. Por isso Décio Pignatari está vivo. Hologramas, semiótica, artigos, debate pulsando. E a consciência de que o movimento concreto enquanto movimento acabou mesmo. "Mas a poesia concreta continua. Não fazemos proposta nenhuma de tocar o movimento para a frente, foi uma experiência de radicalização poética. O que importa agora são os novos caminhos, vermos com as publicações dos jovens o contato direto e os frutos de tudo isso". Antenas ligadas. É esperar para ver.







Augusto não abre mão de ter coisas novas para dizer. Décio mexe com a semiótica e Haroldo traduz poesias bíblicas.

Divaldo Augusto Jr. / F.E.

Na ruptura, o elixir fáustico da consciência crítica da linguagem

Ana Barros Pinto

Se Baudalaire era a modernidade, Mallarmé abriu os horizontes da pós-modernidade já no final do século passado. Walter Benjamin foi quem detectou, em "Revisor de Livros Juramentado", texto de 1926, a função antecipadora da poesia na era industrial, enfocando especialmente *Coup de Dés*: "Mallarme realaborou pela primeira vez as tensões gráficas do reclame na figuração da escrita". O último limite do projeto de Mallarmé foi a poesia concreta. A defesa é de Haroldo de Campos, argumentando que a poesia concreta leva às últimas conseqüências a ruptura da sintaxe discursiva do verso tradicional, fazendo na linguagem ocidental o que os orientais faziam no ideograma. Polêmica mesmo ao completar 30 anos — "mentes obturadas têm resistência e isso mostra que é novo o que continua novo." —

a poesia concreta continua presente na obra de Haroldo: "Hoje faço poesia lieada ao concreto na medida em que agrendi a consciência crítica da linguagem".

Ensaísta e tradutor (leia-se transcriador), Haroldo tem escrito a respeito da vanguarda o que chama de "pós-utópico". "Há uma crise de ideologias e conseqüentemente das utopias. Transvanguarda, por exemplo, é um conceito eclético e acrítico porque contém nostalgia do retorno sem a consciência crítica do passado. A poesia pós-utópica conserva o aspecto crítico da utopia, apesar da crise".

Esta crise é identificada a partir de 1964 com a interrupção das discussões estéticas fervilhantes. Crise das ideologias, das crenças dogmáticas. Na poesia, a presentidade. "Ao princípio esperança, voltado para o futuro, sucede o princípio realidade, ancorado no presente". Nada mais concreto para Haroldo de Campos. Cita sempre Octávio Paz nas páginas finais de *Los Hijos del Limo*, quando afirma que a poesia de hoje é a poesia do "agora" (Haroldo prefere a expressão agoridade / Jetztzeit, termo caro a Walter Benjamin).

Mas para romper a poesia concreta teve o coletivismo e elementos utópicos de esperança. A fase mais radical foi em 1958, com a revista Noigrandes nº 4. "Fizemos os hai-kais da era eletrônica", lembra rindo muito. "Representava um projeto coletivo, 12 poemas expostos num volume grande, em cartazes, feitos por quatro poetas que não assinavam. A unidade lingüística os caracterizava, os transformava em coletivo. Abolindo o **eu**, entra o projeto utótico da vanguarda, uma nova linguagem para uma sociedade mais justa, era o que pensávamos naquele histórico pós-guerra. A vanguarda francesa foi fazer isso dez anos depois na revista Tel-quel, a fase do estruturalismo com Foucault, Roland Barthes..."

Como movimento, avalia, o concretismo realizou seu projeto: repensar. O momento era propício. Um liberal, democrata, era o presidente do país. "Diziam que o movimento estava associado ao desenvolvimentismo da era juscelniana. Nossa resposta: a arte da era JK foi a arquitetura, seu artista favorito Niemayer e isso mostrava a abertura de Juscelino. Oscar sempre assumiu o comunismo". Aos argumentos que a poesia não tinha contato com o presente, respondiam com o manifesto de 58 que chamaram "Plano Piloto". À toa não foi, garante Haroldo. Em comum, os aspectos coletivistas na concepção.

"Digo sempre que a poesia concreta dos anos 50 e 60, como experiência de limites, não clausurou nem me enclausurou. Ao contrário, ensinou-me a ver o concreto na poesia, a transcender o "ismo" particularizante para encarar, transtemporalmente, como um processo global e aberto da concreção signica, atualizado de modo sempre diferente nas várias épocas da história literária e nas várias ocasiões materializáveis da linguagem (das linguagens)". Nessa acepção fundamental, Haroldo vê Safo e Bashô, Dante e Camões, Sá de Miranda e Fernando Pessoa, Hoerderlin e Cela, Góngora e Mallarmé como poetas concretos (sem o *ismo*).

Pulando do sentido estrito para o amplo, relendo a tradição através da consciência crítica do presente, cometendo o *agoridade* na plenitude, Haroldo de Campos *transcria*. "Para traduzir consideramos o trabalho que o poeta faz com o concreto da linguagem, as alterações micrológicas e não apenas o conteúdo. Buscamos a consciência da concreção da linguagem, por isso só traduzimos o que é difícil".

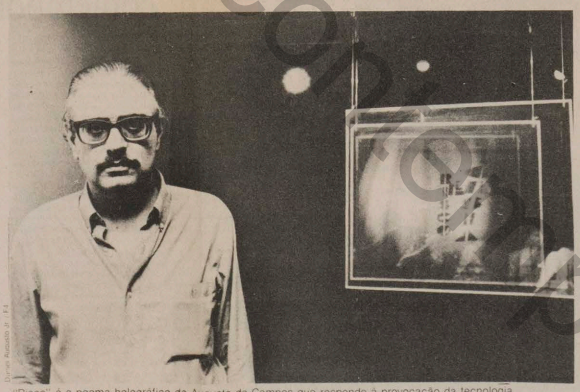
Uma mostra do que está produzindo poeticamente agora está no seu último livro "A educação dos cinco sentidos", da Brasiliense. Ali a poesia da fase pós-concreta responde à fase pós-utópica. "Tem versos líricos, satíricos, um leque variado, todos ligados à medula concreta da linguagem, diferentes enquanto estrutura".

E dos tantos projetos na cabeça fervilhante de 57 anos — "me sinto com 20, a poesia concreta me deu o elixir fáustico da juventude"— conta os mais adiantados: "Poética da transcriação — (poética da operação tradução)", pelas Brasiliense; traduções de poesias bíblicas, "estudo hebraico desde 83, tenho fragmentos do Gêneses pronto e 12 capítulos do livro Eclesiastes", que serão editadas em livro com textos em hebraico, pela Perspectiva; e "Dante e os poetas do doce estilo novo". As tradicionais críticas que não vêem sentido no concretismo, responde com Ezra Pound: "Literatura é o novo que continua novo". E dispara: "a própria resistência da parte mais acadêmica e conservadora da crítica, professores universitários e certos poetas contra a poesia concreta, apesar dos 30 anos, mostra que é novo o que continua novo. Dou risada da burrice nacional, esse fenômeno cósmico, e me rejuvenesço com tudo isso".

Póstudo

Augusto de Campos

QUIS
MUDAR TUDO
MUDE-I TUDO
AGORA PÓS TUDO
EX TUDO
MUDO



Divaldo Augusto Jr. / F.E.

"Risco" é o poema holográfico de Augusto de Campos que responde à provocação da tecnologia

Criador, anticrítico, revendo tudo

Ana Barros Pinto

De Dante Alighieri às pesquisas de computador, da crítica da música popular à tradução de ideogramas chineses, da redescoberta de escritores brasileiros à obra de poetas russos, ele tem sido um grande criador deste país. Um curioso, autodidata, que aprendeu francês, inglês, provençal russo, italiano e latim praticamente sozinho e teve no poeta americano Ezra Pound sua maior influência. Combatido, não liga. "Prefiro ser lido com interesse por uma pessoa a ser folheado por mil", garante Augusto de Campos, aquariano de 56 anos, 35 dos quais passou criando, tentando manter uma linha de experimentação permanente. "Poesia é isso, quero ter coisas novas para dizer".

E se hoje à noite estará autografando uma nova edição do "Viva a Vaia", da sua fase pré e pós concreta (de 49 a 79), está desde terça-feira última na exposição "Triluz" do Museu da Imagem e do Som de São Paulo com cinco poemas holográficos (método fotográfico a laser que dá a noção de tridimensionalidade), junto com Décio Pignatari, Júlio Plaza, Wagner Garcia e Moises Baumstein. A partir de 25 de janeiro a exposição participa da pré-bienal de 87, "A trama do gosto".

O inquieto Augusto se interessou pelo holograma por ser uma expressão nova. "Não sabemos o que é, é diferente, o espectador participa, a imagem vai mudando de acordo com a posição de quem está vendo, com as cores do arco-íris, misturando do violeta ao verde". Para "Triluz", concebeu cinco poemas especiais para holografia, dos quais cita "Risco", feito em quatro planos diferentes em placas de 50X80M: o primeiro é um risco (só o traço), o segundo é *"Palavra"*, o terceiro *"e"*, quarto *"risco"*, tudo escrito na vertical. Repetido em profundidade o poema passa a oito planos. As letras são brancas sobre um fundo de vidro que vão desapareecendo. O risco se projeta um metro à frente da placa e fica solto. O efeito é o desejado pelo poeta: a ambigüidade semântica da palavra "Risco".

Neste ponto ele identifica o básico da sua concepção de poesia concreta: a característica da invenção. E o mais marcante é a reabilitação do sentido da pesquisa, da invenção surgida com Oswald de Andrade. "Sem pretensão, a poesia concreta concentra um esforço muito sério de responder à liguagem do nosso tempo, sair da estética do século passado, responder às provocações do nosso tempo. Agora, é responder com tecnologia".

Mas este "inventor" faz questão de deixar muito claro que a busca pelo novo não significa em absoluto uma rejeição ao passado. "Todo o nosso trabalho de tradução prova isso, dos metafísicos ingleses aos provençais. Estamos sempre trabalhando com os grandes artesãos, a questão é trabalhar com o próprio tempo tirando do passado as lições que ele tem". E não tem meias palavras para citar alguns deles grandes "artesãos". "O próprio Dante citava Arnauld Daniel como o melhor artífice da língua materna, cito ele mesmo o metafísico inglês John Donne".

O mais recente trabalho de Augusto de Campos confirma isso. "O Anticrítico", um dos quatro primeiros livros lançados pela Companhia das Letras, é o que ele denomina de "pesquisa da chamada tradução". Foi a fundo em "A Divina Comédia", de Dante Alighieri (1265-1321), na linguagem direta, versos de onze sílabas e rígido ritmo das rimas. Começou pelo último verso do *Canto V* (e cai como um corpo morto cai), retrocedeu até o primeiro, juntou ao *Canto I* feito há 15 anos, mais outras 35 traduções de 11 poetas. Tudo poesia viva, mesmo feita por poetas já mortos. "Procuro apresentar trechos de alta densidade poética, de ruptura com as normas estabelecidas, que apontem no sentido do novo".

Este é o espírito do concreto? Diz não saber. "Não sei o que é, não quero fechar em torno da poesia concreta, não estou preocupado em saber se é concreto ou não, não sei qual vai ser o poema amanhã, não tenho receita no bolso. Importa a experimentação. Componho pouco, três a quatro poemas por ano, quero mais é ter coisas novas para dizer".

Mas de uma coisa este paulistano assumido, com enorme bagagem erudita, muita curiosidade e total recusa à banalidade, que aos 19 anos traduzia versos de Ezra Pound, sabe muito bem. "Poesia para nós não é apenas a expressão de sentimentos, mas fundamentalmente, uma forma de conhecimento". E cita uma celebre resposta de John Cage: "Não faço música para me expressar, mas para mudar a mim mesmo". A tentativa de Augusto de Campos é essa.

Os principais momentos do movimento concretista

1952 — Forma-se em São Paulo o grupo Noigandres, formado pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari. Lançam a revista-livro com mesmo nome. O grupo entra em contato com escultores concretos, o grupo Ruptura, liderado por Waldemar Cordeiro, jovens músicos da "Escola Livre de Música".

1953 — Augusto de Campos começa a correspondência com Ezra Pound. Décio Pignatari e Waldemar Cordeiro vão ao Chile, no Congresso Continental de Cultura.

1955 - Sai o nº 2 da revista Noigandres. Surge o termo "Poesia Concreta", o grupo entra em contato com o poeta Ferreira Gullar.

1956 - Começa a colaboração com o Suplemento do Jornal do Brasil, sob a orientação de Mário Faustino. Começa a correspondência com o poeta E. E. Cummings. Em dezembro é lançado oficialmente o movimento de poesia concreta.

1957 - Acontece em fevereiro a "Exposição Nacional de Arte Concreta". Repercussão nacional, em jornais e revistas. Acontece o rompimento do movimento, os poetas Ronaldo Jardim e Ferreira Gullar.

1958 — Saem os primeiros poemas-cartazes. O grupo Noigandres afasta-se do Suplemento do Jornal do Brasil. Publicado na revista Noigandres nº 4 o "Plano-Piloto para a Poesia Concreta".

1959 — Primeira exposição internacional, Stuttgart (Alemanha). A poesia concreta é citada em "A Literatura no Brasil" de Afrânio Coutinho.

1960 — Formada a equipe "Invenção" com a adesão de novos poetas. Exposição em Toquio de poetas concretistas brasileiros e japoneses.

1961 — Começam os contatos com grupos mineiros (Tendência). Haroldo de Campos começa a traduzir Maikowsky. A poesia concreta ganha destaque no II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária.

1962 — Publicada a revista Invenção n.ºs 1 e 2.

1963 — Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, na Universidade de Minas Gerais. Sai o nº 3 da revista Invenção.

1964 — Décio Pignatari e Luiz Angelo Pinto lançam a teoria do poema-código (ou semiótico). Augusto de Campos lança os "pop-cretos". Revista Invenção nº 4.

1965 — 1º Exposição da Poesia Concreta na Espanha.

1967 — Surge o Tropicalismo, com forte influência das teorias dos concretistas. Saiu o último nº da revista Invenção (5).

1976 — Começam a ser publicadas as primeiras antologias e coletâneas comerciais(Pesquisa de José Weiss)

instituto moreira salles
fotografia brasileira

DIÁRIO DO SUL

Relatório

trinta anos do movimento concreto trinta anos do movimento con creto trinta anos do movimento concreto trinta anos

Uma porta se abre para os vôos de Octavio Paz

Regina Vasquez

Alegre, risonho e completamente acessível, Octavio Paz conversou com o *Diário do Sul* sobre o significado do movimento concretismo, que admira mas no qual não se inclui, explicando: "Escrevi, melhor dito, tracei poesia concreta em homenagem aos meus amigos poetas brasileiros". Ele avalia o impacto da poesia concreta em sua obra como "uma janela, uma porta aberta" em seu caminho. "Foi um descobrimento importante, porque eu estava preocupado com a imagem visual e a palavra concreta".

Num primeiro momento, tomou contato com os caligramas, o que era um caminho novo na poesia. Num segundo plano, no entanto, o concretismo serviu para destacar a importância da palavra no espaço visual, para estabelecer uma relação entre o ritmo visual e o ritmo verbal, entre o que se vê e o que se ouve, explica o poeta mexicano.

Mas se alguém quiser melhor avaliar a importância do movimento concretista em sua obra, Octavio Paz recomenda que leia a correspondência — já publicada — entre ele e os brasileiros Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. E seus topopoemas, naturalmente.

Depois da poesia concreta seguiram-se muitos outros movimentos. Mas o mais importante, em seu entender, não são os movimentos e sim, ao aproximar-se o ano 2000, a reafirmação da poesia como um movimento essencialmente individual, e não coletivo. E para quem quiser saber quais os novos caminhos que o poeta Octavio Paz está perseguindo, ele adianta que está trabalhando em uma nova coletânea que deve ser publicada em breve. "Só não posso dar o título porque não gosto de dizer antes", revela entre encabulado e bem humorado.

Surpreso quando perguntado sobre o seu endereço — "Como, não sabe? E só perguntar para o Haroldo de Campos!" —, ele não se dá conta de que é uma celebridade bem guardada pelos amigos e vai logo dando todas as informações solicitadas, interessado em receber um jornal novo de Porto Alegre onde se fala de poesia.

"Para mim foi muito importante. Justamente eu vivia na Índia — creio que lhes contei — quando li os primeiros poemas concretos de Haroldo e Augusto de Campos e de Décio Pignatari, e de outros mais. Digamos que, nesse momento, eu estava muito impressionado, em primeiro lugar, pela caligrafia oriental. Vivia na Índia e lia com freqüência a poesia da Índia, a poesia clássica, na qual havia sempre este jogo entre a escritura e a poesia verbal, entre a figura plástica, a visão plástica, a poesia puramente visual e a poesia feita de palavras. A escritura também é muito importante, os signos são muito importantes também na poesia chinesa e na poesia japonesa. Havia-me familiarizado com isto e me interessava muito. Subitamente, encontrei uma tentativa muito importante, muito interessante nos brasileiros. Pareceu-me que abriam um caminho fundamental e que, além disso, era, de certo modo, em meu caso pessoal, um corretivo. Como bom hispano-americano, toda a poesia hispano-americana, como a poesia espanhola está contagiada — diríamos — de eloqüência, é verbosa, declarativa, — e então, para mim, a poesia concreta foi um exercício de sobriedade, um exercício de controle da linguagem. Escrevi uma série de poemas, desenhei uma série de poemas concretos, a que chamei TOPOEMAS — quer dizer, poesia de lugar, e aí, num pequeno esclarecimento — fiz um pequeno livro, dedicado a Haroldo de Campos... Vou ler para vocês, pois é melhor que leia isto, faz muitos anos que escrevi, e muito mais simples que eu leia: 'TOPOEMAS: TOPOS mais POEMAS. Poesia espacial por oposição à poesia temporal, discursiva. Recurso contra o discurso.' Bem, é isto o que encontrei nos poetas concretos brasileiros: um recurso contra o discurso poético. E logo digo: que são uma homenagem a vários predecessores e sobretudo a Haroldo de Campos e ao grupo de jovens poetas brasileiros de NOIGANDRES e INVENÇÃO (revistas que eles me enviaram). Estive em correspondência com Haroldo sobretudo e me dei conta de que não somente tinha interesse o que faziam no domínio da poesia concreta, mas ainda, diríamos, pela universalidade de seus interesses, por sua fidelidade à tradição moderna. Creio que este grupo de poetas está entre os forjadores da modernidade autêntica em nossa América Latina"

(Resposta de Octavio Paz à pergunta que lhe foi formulada por um estudante, após a leitura de seus poemas efetuada no Auditório de Convenções da USP, em 7 de maio de 1985. Extraído da gravação feita no local pela rádio da USP)

Com a dissidência desde o começo

Carlos Urbim

Discordar é (im)preciso. Como num poema concretista. Quem diz corda, diz cor coração. Em plena redação da sucursal de O Estado de São Paulo no Rio de Janeiro, Ferreira Gullar não guarda qualquer resquício da simpatia e da concordância que um dia nutriu pelo Concretismo, quando era o jovem e irriquieto poeta companheiro de Haroldo e Augusto de Campos. Pelo telefone, ao som de máquinas de escrever, Gullar é pura emoção. "É o que eu estou dizendo na Isto É desta semana. Uma bobagem. O Concretismo no Brasil não passa de uma bobagem. Não sei porque, com essa história de 30 anos do movimento, os jornais e revistas do País, inclusive O Estado, estão abrindo espaço para o assunto. E um tema sepultado. Não tenho a mínima disposição para me ocupar com isso".

Afável disposição é o que obtém, também pelo telefone, a editora Ana Barros Pinto. São os irmãos Campos, em São Paulo, sempre entusiasmados com o que há 30 anos brasileiros e uma questão cultural. Do Rio, Ferreira Gullar insiste: "Uma bobagem". Foi o que a repórter Marília Martins, da revista, ouviu, quando o maranhense de cabelos longos e grisalhos fez questão de ficar perto de Carlos Drummond de Andrade. "Como ele, considero uma bobagem". Se foi mesmo, virou briga entre poetas cariocas — e os que vivem no Rio — contra os paulistas. Para os pólos culturais que vicejam longe do eixo Rio-São Paulo teria o mesmo peso de uma decisão de campeonato nacional, no Pacaembu ou no Maracanã?

Bobagem, hoje na emoção de Gullar. Mais ele não diz porque a argumentação integral, com o tônus que o texto exige, está publicada no **Manifesto Neo Concreto**, marco oficial da dissidência. Em 1959, junto com Reynaldo Jardim e Oliveira Bastos, Gullar realmente sepultou o assunto. Era, de público, a ruptura que já estava evidente um ano depois de ter se unido aos irmãos Campos e a Décio Pignatari — o triunvirato do Concretismo no Brasil, desde 1956.

No entanto, se Ferreira Gullar nada mais tem a falar, discordância sacramentada, há outros intelectuais que mantêm acesa a dissidência. E o fogo cerrado pode partir da própria São Paulo. Desde o início, os concretistas paulistanos têm inimigos ácidos, corrosivos, na trincheira. Mário Chamie, instalado na poesia **Praxis**, um ambiente paulista contra concretismos paulistas, brada para a repórter Anne Gabriel, da Isto É: "Foi um blefe, um equívoco já morto e sepultado, que nunca avançou além de suas bulas dogmáticas".

E Affonso Romano de Sant'Anna usa o espaço dominical do Caderno 2, de O Estado de São Paulo, para acertar contas com Augusto de Campos. "Claro que você acha 99,9% dos poetas brasileiros péssimos. Mas isto talvez deixe você também em péssima situação, pois fica parecendo que aqui só três poetas prestam: você, seu irmão Haroldo de Campos e seu amigo Décio Pignatari". Affonso está mais disposto diante da "bobagem". Cômpra briga no artigo que escreveu: "Talvez, a propósito dos 30 anos de Concretismo, se pudesse discutir objetivamente os fecundos e paralisantes equívocos do movimento. Se isso fosse possível, eu defenderia esta tese: a poesia brasileira num certo momento avançou com o Concretismo. E noutro momento teve que avançar apesar dos concretistas". Depois de 30 anos, o escândalo permanece possível. Mesmo que os irmãos Campos agora estejam ousando com a linguagem das holografias, discordar ainda é (im)preciso.

Documentação / DS

As cabeças concretas de 52: Haroldo, Decio e Augusto

Experimentação livre, polêmica contra o tédio

Ana Barros Pinto

"Onde estou? - Em alguma / Parte entre a fêmea e a Arte. / Onde estou?- Em São Paulo. / -Na flor da mocidade." Assim Augusto de Campos expressava as contradições, a busca de síntese entre a poesia, a vida e a cidade. Era 1952. Com Haroldo, seu irmão, e Décio Pignatari, um amigo, formava uma espécie de gangque causaria (causa) muita polêmica. Mas cabeças, o necessário: cultura geral em dia, conhecimento sério das artes, sentimento de época, titanismo, espírito revolucionário, uma ou duas línguas mortas, meia dúzia de línguas vivas e muita vontade de ler, trabalhar, escrever, fazer o novo, romper o marasmo do pós-modernismo de 22.

Outros se somaram. Ronaldo Azeredo, José Lino Grünewald, Wlademir Dias Pino, Oliveira Bastos, Reynaldo Jardim e Ferreira Gullar, que no ano seguinte ao lançamento oficial do movimento, dissidiu. Se encontravam na casa dos irmãos Campos em Perdizes. Liam os alemães, outros centro-europeus, americanos, ingleses, italianos. A idéia era a livre experimentação artística. Até hoje não se explicou a palavra que encontraram para o grupo e para a revista lançada em 52 mesmo. A referência mais próxima vem do provençalista Emil Lévy, que aparece no canto XX de Ezra Pound, ao decifrar a palavra enigmática de um poema de Arnaut Daniel: **Noigrandes "olor ao tédio"**.

Ao buscar a forma concreta, e defendê-la, o grupo comete uma atualização radical da métrica, rima, alteração, paranomásia, cortes e repetições de frases, neologismos, inversões sintáticas, plasticidade da letra impressa e por aí vai. Décio Pignatari proclamava: "...antes da poesia concreta : versos são versos. Com a poesia concreta: versos não são mais versos. Depois da poesia concreta: versos são versos. Só que a dois dedos da página, do olho e do ouvido. E da história."

Foi na virada da década de 40 para 50 que começou o tumulto. Da pálida cena literária aparecia João Cabral de Mello Neto. O ambiente era propício aos "novos". Dos vários emergentes, os irmãos Campos e Décio Pignatari solidificaram um trabalho e uma amizade que dura até hoje. Selecionavam os textos: Pound, Mallarmé, Oswald de Andrade. Faziam contato com pintores e escultores concretos paulistas do grupo Ruptura, com músicos do movimento Ars Nova, dirigido pelo maestro Diogo Pacheco, e da Escola Livre de Música, com o francês Pierre Boulez.

Essa busca de troca de idéias com outros poetas e artistas de outras áreas detonava um conceito de técnica como trabalho social, a dimensão histórica e humana da atuação do artista. Com tudo isso, vão formando idéias que criam uma tradição de rigor e invenção que se torna bandeira do grupo defendida até hoje, individualmente. O trabalho era intensivo, em equipe, inspirado numa visão estética multidisciplinar.

Estava na hora de lançar o movimento. Aconteceu no dia 4 de dezembro de 1956, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, a 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta. Pela primeira vez, foram expostos os cartazes-poemas do grupo. Em fevereiro de 57, vai para o saguão do MEC no Rio de Janeiro e ganha repercussão nacional. Adesões, apoios, críticas, espanto. **O Cruzeiro** chama o concretismo de "O rock and roll" da poesia, e o Diário de Notícias faz a ligação, categórico: "Rock and roll e poesia concreta são aspectos de um mesmo fenômeno: o de uma juventude desorientada"..

No mesmo ano surge a dissidência dos "cariocas" Reynaldo Jardim, Oliveira Bastos e Ferreira Gullar. A poesia concreta acontece mais fora do Brasil: debates, conferências, e muitas publicações na Alemanha, Itália, Suíça, Japão, Espanha, França. Por aqui, a dificuldade de pagar do próprio bolso as publicações.

Mesmo assim radicaliza. Em 58, lançam o "Plano piloto da poesia concreta" na revista Noigrandes nº 4. Davam por encerrado o "ciclo do verso", e instauravam o espaço gráfico como agente estrutural. Rejeitavam a sintaxe tradicional, lógica-discursiva, propondo uma analógica, relacional, ideográmica "O poema deixa de expressar e **representar** um universo de sentimentos e emoções exteriores a ele, para **presentificar**uma realidade viva e autônoma (verbi-voco-visual)- a realidade em si do poema. São as três dimensões da palavra (semântica, sonora e gráfica) projetadas no espaço em branco da página, em busca de uma síntese espacio-temporal", definia Augusto de Campos.

Os ataques vieram dos dois lados. Para a direita era uma "verdadeira loucura", para esquerda "delírio de alienado". O debate acontecia no suplemento dominical do Jornal do Brasil, na página "Poesia-experiência", feita por Mário Faustino, edição geral de Reynaldo Jardim e tantos críticos, poetas e artistas, dos quais Ferreira Gullar era o expoente. Junto com Jardim e Oliveira Bastos, Gullar sacramenta a cisão no manifesto "Neo concreto" de 59. O concretismo passou a ser "um movimento de paulistas". Augusto de Campos não deixa por menos: "o neo-concreto atendeu mais a uma questão estrategica de luta pelo poder, do que uma divergência profunda, já que o código básico -a língua geral dos artistas daqui- já estava delineada na exposição de 56 e prosseguiria, simplesmente com marcas individuais, nos anos seguintes".

E se engana quem pensa que a polêmica acabou. Trinta anos depois, críticas são feitas ao movimento. Haroldo de Campos não quer mais responder ao que chama de "mentes obturadas". Prefere lembrar recentes declarações de João Cabral de Mello Neto "...é mais importante que o modernismo de 22 porque teve a consciência teórica e crítica que aquele não tinha", e o artigo de Antatol Rosenfeldt na revista "Tempo Brasileiro", números 26 e 27, de 1971.

Plano-piloto para a poesia concreta

poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas. dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. espaço qualificado: estrutura espácio-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporistico-linear. daí a importância da idéia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (fenollosa/pound) de método de compor baseado na justaposição direta — analógica, não lógico-discursiva — de elementos. "il faut que notre intelligence s'habitue à comprendre synthético-idéographiquement au lieu de analytico-discursivement" (apollinaire). einsenstein: ideograma e montagem.

precursores: mallarmé (*un coup de dés*, 1897): o primeiro salto qualitativo: "subdivisions prismatiques de l'idée"; espaço ("blancs") e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição. pound (*the cantos*): método ideogrâmico. joyce (*ulysses* e *finnegans wake*): palavra-ideograma; interpenetração orgânica de tempo e espaço. cummings: atomização de palavras, tipografia fisiognômica; valorização expressionista do espaço. apollinaire (*calligrammes*): como visão, mais do que como realização. futurismo, dadaísmo: contribuições para a vida do problema. no brasil: oswald de andrade (1890-1954): "em comprimidos, minutos de poesia". joão cabral de melo neto (n. 1920 — *o engenheiro* e *a psicologia da composição* mais *anti-ode*): linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso.

poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo. estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos concomitantes. também na música — por definição, uma arte do tempo — intervém o espaço (webern e seus seguidores: boulez e stockhausen; música concreta e eletrônica); nas artes visuais — espaciais, por definição — intervém o tempo (mondrian e a *série boogie-wogie*; max bill; albers e a ambivalência perceptiva; arte concreta, em geral).

ideograma: apelo à comunicação não-verbal. 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 (som, forma visual, carga semântica). seu problema: um problema de funções-relações desse material. fatores de proximidade e semelhança, psicologia da gestalt. ritmo: força relacional. o poema concreto, usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área lingüística específica — "verbivocovisual" — que participa das vantagens da comunicação não-verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra. com o poema concreto ocorre o fenômeno da metacomunicação: coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não-verbal, com a nota de que se trata de uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não da usual comunicação de mensagens.

a poesia concreta visa ao mínimo múltiplo comum da linguagem, daí a sua tendência à substantivação e à verbificação: "a moeda concreta da fala" (sapir). daí suas afinidades com as chamadas "línguas isolantes" (chinês): "quanto menos gramática exterior possui a língua chinesa, tanto mais gramática interior lhe é inerente (humboldt via cassirer). o chinês oferece um exemplo de sintaxe puramente relacional baseada exclusivamente na ordem das palavras (ver fenollosa, sapir e cassirer).

ao conflito de fundo-e-forma em busca de identificação, chamamos de isomorfismo. paralelamente ao isomorfismo fundo-forma, se desenvolve o isomorfismo espaço-tempo, que gera o movimento. o isomorfismo, num primeiro momento da pragmática poética concreta, tende à fisiognomia, a um movimento imitativo do real (*motion*); predomina a forma orgânica e a fenomenologia da composição. num estágio mais avançado, o isomorfismo tende a resolver-se em puro movimento estrutural (*movement*); nesta fase, predomina a forma geométrica e a matemática da composição (racionalismo sensível).

renunciando à disputa do "absoluto", a poesia concreta permanece no campo magnético do relativo perene. cronomicrometragem do acaso. controle. cibernética. o poema como uma mecanismo, regulando-se a si próprio: "feed-back". a comunicação mais rápida (implícito um problema de funcionalidade e de estrutura) confere ao poema um valor positivo e guia a sua própria confecção.

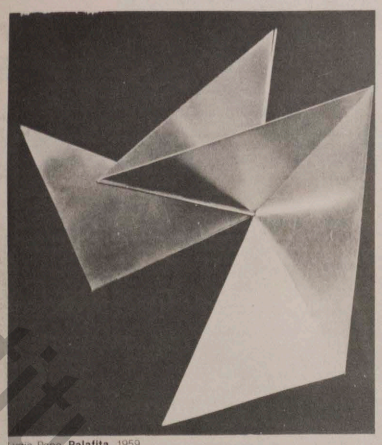
poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem. realismo total. contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonistica. criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível. uma arte geral da palavra. o poema-produto: objeto útil.

augusto de campos
décio pignatari
haroldo de campos

post-scriptum 1961: "sem forma revolucionária não há arte revolucionária" (maiacóvski).

(Publicado originalmente em *noigandres 4*, 1958, São Paulo, edição dos autores.)

instituto de arte contemporânea



Lygia Pape, **Palafita**, 1959

Objetividade de um lado e subjetivismo de outro

Luiz Carlos Barbosa

A obra de arte e a representação do real. Formas frias e criação pulsante. Objetividade e subjetividade. Modernidade e atraso cultural. Ruptura e conciliação. Seria possível enumerar uma quantidade infinita de opostos. Suas nuances, convergências e divergências de interpretação. Todos eles trespassam de alguma maneira a polêmica do "Concretismo/Neoconcretismo" e os outros "ismos", que se reabre com a passagem dos 30 anos do movimento no Brasil. Como um caleidoscópio da modernidade.

Ninguém economiza farpas ao defender sua posição. E são várias, difíceis de encarrilhar em apenas dois trilhos ou em polos antagônicos: entre o "original" e o "plágio" existem muitas outras versões, apoiadas em formulações teóricas e na História da Arte. A discussão é tão acirrada, que sofisticados cavalheiros perdem a elegância.

Não é para menos. Alguns nem querem falar do assunto, como o crítico de arte e poeta Ferreira Gullar, um dos personagens que nada tem de coadjuvante dessa história. Outros não apenas "discursam", como lançam livros e organizam exposições. É o caso da tríade dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari. Se o falecido e respeitado crítico de arte Mário Pedrosa estivesse nessa "conversação", certamente o clima estaria ainda mais explosivo.

O que mais incendeia o debate no país não é a oposição das linguagens com estéticas exteriores ou antecedentes ao "Concreto". A discussão maior, por exemplo, não põe de um lado, diametralmente oposto do "Concretismo" o Surrealismo ou o Expressionismo, como seria natural. Quem rivaliza e escatamente o "racha" de 1959, quando Mário Pedrosa, Ferreira Gullar e os artistas do grupo carioca — Lygia Clark, Aluísio Carvão, Hélio Oiticica, para citar alguns — tornaram-se dissidentes e fundaram o "Neoconcretismo". Em resumo, o embate é entre filhos do mesmo pai, ou da mesma crise.

Passados 30 anos da agitação concretista, o quadro brasileiro das artes plásticas transformou-se, ficou complexo: mais sintonizado com as correntes internacionais e com um mercado de arte em franco desenvolvimento. Porém, a maior efervescência continua a ocorrer no eixo Rio/São Paulo. E é neste campo onde a batalha acontece, onde estão os representantes e os herdeiros do "Concretismo/Neoconcretismo". Anatol Wladislaw, um dos fundadores do "Grupo Ruptura", ainda em 1950, junto com Waldemar Cordeiro, Lotar Chiaroux e Geraldo de Barros, organiza uma exposição para janeiro. Os poetas paulistas fazem poemas holográficos, enquanto as pinceladas expressionistas de Iberê Camargo recebem destaque nacional. Como as manchas coloridas de Manabu Mabe, que se contrapõem às telas brancas de um só risco — a síntese do puro pensamento da arte conceitual.

Glórias e desgraças de um impasse

Luiz Carlos Barbosa

Depois do cubismo, do suprematismo, do neoplasticismo, do dadaísmo, da Bauhaus e do concretismo - que foram, sucessivamente, e cada um a seu modo, negação das linguagens artísticas e propostas de uma linguagem artística — o movimento neoconcreto desce a um quase limite dessa negação situando a sua proposta num nível de extrema esgeência: o não-objetivo, pretendendo ser a formulação primeira da experiência, e de fato a negação da possibilidade de se estruturar uma nova linguagem artística, uma vez que cada obra deve ser a fundação de si mesma e da própria arte. Essa exgeência constitui a glória e a desgraça da arte neoconcreta.

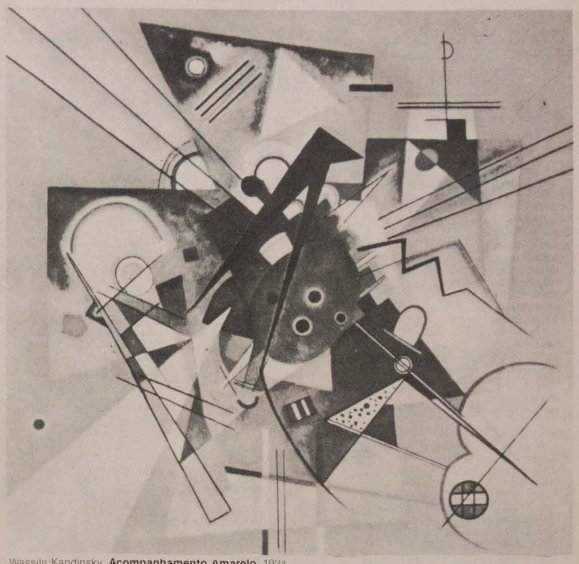
Glória, porque significa assumir a experiência estética numa pureza sem concepções; desgraça, porque essa atitude, eliminando a mediação entre o artista e a obra, tende a tornar-se mais ética do que estética, mais negadora que criadora. É impossível não ver que por trás dessa afirmação extremada da pureza da arte, está o risco da rejeição da arte possível, de um modo ou de outro comprometida com o mundo real (...)

Hoje Ferreira Gullar não quer mais falar da agitação que percorreu São Paulo e Rio de Janeiro durante os anos 50. Seu silêncio não serve para esfriar o calor da polêmica que aquece o aniversário do concretismo no Brasil. Primeiro, porque o impasse em descobrir uma saída para a arte continua. Ele mesmo concluiu isso num artigo escrito há dois anos para o catálogo de uma exposição feita no Rio de Janeiro pela galeria de arte do BANERJ, "Neoconcretismo — 1959/1961", ao referir-em "glórias" e "desgraças". Segundo, porque, se o concretismo foi o momento de clímax da crise prenunciada pelos mestres do início do século, o neoconcretismo apontava para o caos em que mergulharia a arte contemporânea ou pós-moderna — como alguns denominam.

ARTE E POLÍTICA

Concretismo e Neoconcretismo são duas faces de um mesmo fênomeno, informado por correntes de pensamento divergentes, mas dentro de um mesmo processo social, que tem como pintura de fundo a industrialização, o desenvolvimento da ciência e a comunicação de massas. "Terminada a Segunda Guerra Mundial se restabelece a respiração artística mundial", registra o crítico Armindo Trevisan. São Paulo era um terreno fértil para uma arte que tinha parentesco com **designer**. No Rio de Janeiro, segundo conta o artista plástico Aluísio Carvão, que ajudou pelo Concreto e o Neoconcreto, as escolas de arte eram "dominadas pelo partidão".

Neste ambiente reinava o novo realismo-socialista. Portinari e Di Cavalcanti eram as estrelas "Nós estávamos em São Paulo, ligados a um parque industrial. Queríamos uma arte utilitária, vinculada ao **designer**, à publicidade, cinema e tv. Não a arte pela arte", depõe o artista Hermelindo Fiaminghi, do grupo paulista. "Até 1956 os artistas se dividiam em dois: ou eram figurativos e até primitivistas". Mas no Rio de Janeiro havia também o crítico Mário Pedrosa, trotskista, que por razões óbvias rivalizava com os intelectuais do Partido Comunista Brasileiro. Fiaminghi acha que a arte concreta não precisa de "nenhum neo, tanto que o neoconcretismo morreu. Qual a diferença entre eu e Lygia Clark?, artista que acompanhou a dissidência para o Neoconcretismo.



Wassily Kandinsky, **Acompanhamento Amarelo**, 1924

VOLPI E BANDEIRA

Hermelindo Fiaminghi lança inúmeras dúvidas sobre os dissidentes. No entanto, Ferreira Gullar, que jamais foi trotskista dissidiu junto com Mário Pedrosa. "Algumas posições teóricas da ruptura eu endosso e são válidas, mas foi a negação de um passado muito próximo", avalia ele, dizendo que a postura do grupo carioca na época foi oportunista. "Só romperam depois da 1.ª Exposição Nacional de Arte Concreta". Segundo ele, havia uma luta de lideranças políticas. Mas o que dizer da participação de Alfredo Volpi e Manuel Bandeira no Concretismo?", conta acentua Armindo Trevisan.

Mas Aluísio Carvão, que fazia seu trabalho alheio à luta política, e que participou do Grupo Frente com Ivan Serpa, conta que no Rio o Concreto convivia com porque "eramos apedrejados pela arte dominante". Porém analisa que sua produção — "comprometimento com o processo do meu trabalho" — não se adequou ao sectarismo dos paulistas, que pregavam uma cor despojada de qualquer subjetivismo. "Fui rebelde a idéia das primárias, meu trabalho solicitava o violeta, o verde e suas tonalidades. Comasse que Waldemar Cordeiro se referiu a mim como um surrealista", relata.

Por isso, para Carvão a pintura ou a arte podem ser racionais mas também emocionais. "Um toque de liberdade. Para mim a cisão veio natural". No entanto, o argumento dos teóricos do neoconcreto como Ferreira Gullar, trata-se de um resgate da sensibilidade e da liberdade, ambas varridas do Concretismo pela vinculação com a matemática, com a psicologia da percepção visual da **Gestalt**. "A arte neoconcreta pretende ter reaberto a questão fundamental colocada pela arte contemporânea: a questão de uma linguagem visual autônoma não-representativa", escreve Ferreira Gullar em seu "Etapas da Arte Contemporânea" (Nobel, 1985).

"PÁGINA DE GUERRILHA"

"Aluísio Carvão e Ivan Serpa pintavam com tintas importadas, nós de São Paulo, usávamos tinta esmalte industrial, o duco. Onde está a maior sensibilidade?", indaga-se Hermelindo Fiaminghi, 30 anos depois da cisão neoconcreta. Nesse tempo as correntes estéticas se entrecruzaram, retornou o expressionismo, apareceu o "novo selvagem", a nervosa "geração 80". O Concreto/Neoconcreto foi uma "página de guerrilha" contra a rejeição, as oléreias e até mesmo a politicagem", avalia Aluísio Carvão.

Mas uma coisa é certa, ninguém conseguiu expulsar o subjetivo da arte. "o Modernismo não conseguiu resolver as questões que tinha colocado. Através da máquina e do racionalismo não foi possível resolver as injustiças sociais. A matemática a serviço da humanidade não aconteceu", pensa a artista plástica Maria Tomaselli, também formada em filosofia. "Toda vez que o movimento intelectual chega no seu limite, se transforma no seu contrário", completa Tomaselli. Nessa dialética, entra o mercado de arte, regulando o pêndulo entre propostas mais racionalistas e mais emotivas. Agora é a faze da geometrização, entende a artista, contando que no ano passado, a galeria Naechst St. Stefan, de Viena, expôs durante um ano obras "neo-neoconcretas".

Afora essas ingerências, sobre a responsabilidade dos mestres abstracionistas do início do século, os geométricos Mondrian e Van Doesberg, os líricos Kandinsky e Paul Klee. Depois vieram os equívocos. Um deles aponta Armindo Trevisan: "O Concretismo confundiu duas formas de expressão e tentou fazer um enxerto num mistio do visual do oriente com o musical do ocidente. Foi válido, tentarem rejuvenecer nossa expressão fonética. Parece-me que deixou um saldo não pessoal de grande vulto, mas uma influência coletiva de peso e genérica. É um paradoxo, o único 'ismo' do Brasil verdadeiramente coletivo".

Ruptura e conciliação no caleidoscópio modernista

Luiz Carlos Barbosa

No início deste século a pintura afastava-se de suas referências reais e naturalistas. Kandinsky realizava experiências através de formas e cores para expressar o que denominava de "necessidade interior". Descobriu que para registrar essa interioridade não precisava ser representacional. Uma mancha poderia ser mais significativa que um rosto humano. (...) **Ao abrir a porta do atelier, deparei subitamente com um quadro de indescritível e incandescente encanto. Perplexo estanquei de olhos fixos nele. O quadro não tinha um tema, não representava qualquer objeto identificável e era inteiramente composto de brilhantes manchas de cor**... Aproximou-se: (...) **era a minha própria pintura, encostada no cavalete**.

"Surpresas" como essa marcaram o começo do abstracionismo e novas formulações teóricas a respeito da arte. Como Wassily Kandinsky, por certo tempo, Paul Klee também adotava uma postura subjetiva e individualista. Mas em 1879, Paul Cézanne rompera com a subjetividade do Impressionismo e queria uma arte que fosse contemplada "como um objeto". Tomava corpo uma discussão que polarizava; de um lado, a proposição de uma arte objetiva e universal; de outro, uma arte carregada de subjetivismo pessoal e "inadequado". A Primeira Guerra era iminente, a velocidade e a máquina eram elementos do contexto social que alteravam as realidades.

Marcel Duchamp queria um objeto criado com sua própria identidade plástica e não como uma pintura de uma outra coisa. Mas Kandinsky evoluía de sua "necessidade interna" para a necessidade de provocar uma reação emocional. As cores, como as manchas, alcançam a consciência através de efeitos físicos como a música. "Então por que não usar essas possibilidades para causar no espectador uma reação estética?", dizia. Com isso intuiu que a arte é uma construção de elementos **concretos** de forma e cor, que se tornam expressivos no processo de síntese ou arranjo. "A forma da obra de arte é em si mesma o conteúdo".

CAMINHO PARA O CONCRETO

Essas proposições de Kandinsky levaram ao conceito de uma arte pura, livre de pessoalidade e a serviço do universal. É neste quadro que entra Mondrian, para desenvolver ao extremo a visão objetiva de abstração. Depois de uma temporada em Paris, onde faz experiências cubistas, retorna a sua Holanda e associa-se a Theo van Doesburg e funda "De Stijl", uma revista que divulga as idéias do movimento do mesmo nome. Surge o Neoplasticismo (Construtivismo), em busca de uma verdade universal, embora corresse de maneira simultânea ao Cubismo, representado por Picasso e Braque. Os princípios da matemática ingressam na arte com Mondrian e "De Stijl", que estabelece relações com a arquiteture.

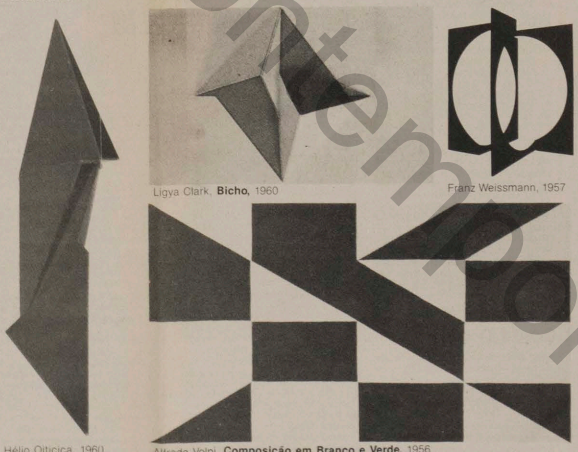
Dois anos antes da Revolução Russa de 1917, Wassily Kandinsky volta a Moscou. Simpático ao movimento comunista torna-se professor da Academia de Belas Artes de Moscou em 1918. Trava contato com Kasimir Malevich e funda o Suprematismo. Enquanto Mondrian estava preso ao objeto, Malevich entendia que "a representação de um objeto, em si mesma é algo que nada tem a ver com arte". Se referia a objetividade como princípio de representação. Para ele, os meios para a arte são aqueles que propiciam a completa expressão da emoção. O objeto em si é desprido de significado e as idéias são destituídas de valor.

CIÊNCIA E LÓGICA

Nessas experiências e discussões teóricas fomentadas a partir do fim do século passado estão lançadas as sementes da reflexão sobre a arte, sua integração mais intima com a vida social de um mundo que avança na industrialização. São os germes da Arte Moderna que insinuam a vinculação da arte com a ciência e a lógica, cuja radicalização vai culminar na ruptura "Concretista". Não antes de agregar as experiências da Bauhaus alemã de Walter Grooius e as de Max Bill — o primeiro a definir o termo **arte concreta** — e Josef Albers, com a Escola Superior da Forma, de Ulm (Alemanha). Queriam uma síntese das artes plásticas, fundindo pintura, escultura e arquiteture, além do designer.

Antoine Pevsner, um dos artistas do movimento russo, o Suprematismo — que abandonou a União Soviética pela pressão do stalinismo — resume os princípios do grupo que acabou se reunindo na Alemanha com os Construtivistas ou Neoplásticos holandeses e com os integrantes da extinta Bauhaus.

As construções gigantescas do mundo moderno, as prodigiosas descobertas da ciência, mudaram a face do mundo, enquanto os artistas estavam anunciando novas concepções formais. Uma revolução é imposta às artes e às emoções; ela descobrirá um novo mundo (...) Não é fantasioso pensar que a época que sucederá a nossa será, uma vez mais, na história da humanidade, um período de grandes obras coletivas; também não é fantasioso pensar que ela testemunhará a execução de imponentes construções em vastos espaços urbanos. Influências de Le Corbusier (Charles Edouard Jeanneret) e de Frank Lloyd Wright, através do arquiteto holandês Robert Van't Hoff, do "De Stijl" que havia estudado nos Estados Unidos em 1917.



Lygia Clark, **Bicho**, 1960

Franz Weissmann, 1957

Hélio Oiticica, 1960

Alfredo Volpi, **Composição em Branco e Verde**, 1956

Redefinição do não-figurativo

O termo **Arte Concreta** foi se definindo e conceituando à medida em que os artistas e teóricos da Arte Moderna foram aprofundando a análise de um projeto estético e ideológico. Segundo ensina Ferreira Gullar (em "Etapas da Arte Contemporânea", Nobel, 1985), o primeiro a usá-lo foi Theo Van Doesberg, ainda em 1930, com o sentido de não mão imitativa da natureza. Queria redefinir a pintura não-figurativa, opondo-se à expressão "pintura abstrata", pois, afinal, linhas e cores, julgava Van Doesberg, não eram uma abstração da natureza e, comparava: "Um boi e uma mulher são concretos na natureza. Em estado de pintura são abstratos, ilusórios, especulativos. Muito mais vagos que um traço ou uma linha".

Antes dele, porém, Kandinsky e Arp usaram a expressão **Arte Concreta** para suas pinturas, mas sem qualquer diferenciação ideológica. Quem avança é Max Bill. Com Camille Graeser, Richard P L hose e outros, a partir de 1936 passa a empregar o termo para uma arte construída com objetividade e vinculada aos problemas matemáticos. Mas sua denominação só toma corpo em 1951, quando funda a Escola Superior da Forma, de Ulm. Nesta altura, Max Bill entendia que a arte abstrata era uma arte de transição. Apenas a continuidade de um processo abstratizante iniciado com um Cubismo. Tanto que Picasso voltou à figura e certa vez chegou a declarar que pintura sem figura é uma arte sem drama, sem alma.

Foi duma conexão entre Ulm e Buenos Aires que o Concretismo surgiu no Brasil. O crítico de arte e editor da revista "Nueva Visión", Tomás Maldonado — que depois foi para Ulm — trouxe as novas idéias para a América Latina e Mário Pedrosa para o Brasil. "Ele começou a contaminar os artistas mais jovens", conta Ferreira Gullar no livro, apontando Ivan Serpa e Almir Mavignier. Em 1951 o Concretismo adquiriu destaque, pois Max Bill ganhou o grande prêmio de escultura — com "Unidade Tripartida" — 1.ª Bienal Internacional de São Paulo.

Na mesma análise de Ferreira Gullar, contribuiu para a expansão da linguagem geométrica no país, um ambiente dominado por Candido Portinari, Di Cavalcanti, Segall e Pancetti. Conta que Alfredo Volpi e Milton Dacosta eram ignorados, enquanto os três nomes que dominavam estavam acima de qualquer discussão. "Foi então que Mário Pedroso, depois de ter criticado duramente uma das últimas obras murais de Portinari ("O Tiradentes"), começou chamar a atenção dos artistas e da crítica para a arte abstrata e, posteriormente, para a arte concreta.

Mas segundo depoimento de Ondina Charoux, esposa de Lotar Charoux, em 1950 já havia surgido o "Grupo Ruptura" em São Paulo, liderado por Anatol Wladislaw, Waldemar Cordeiro e Geraldo de Barros. Mas ali também estavam Luiz Sacilotto, Hermelindo Fiaminghi entre outros. No Rio de Janeiro, em fins de 1953 Ivan Serpa funda com seus alunos o "Grupo Frente", com uma exposição coletiva no Instituto Brasil-Estado Unidos. Aderem os pintores João José da Silva Costa, Helio Oiticica, Aluisio Carvão, Lygia Clark — que se tornara escultora — e Eric Baruch, além de Abraão Palatinik e Décio Vieira. E a gravadora Lygia Pape e o escultor Franz Weissmann. A reunião dos dois grupos acontece em 1956, na Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada em dezembro no Museu de Arte Moderna de São Paulo e, no Rio de Janeiro, em fevereiro de 1957.

Gaúchos ficam distanciados do vento que traz temporal

Como há 30 anos, a agitação concretista se dá na "Paulicéia" sempre desvairada, onde um espanhol, Júlio Plaza, faz arte por computador, e outro espanhol, o filósofo e esteta Eduardo Subirats, propõe uma arte sensitiva, a serviço do Homem. No Rio Grande do Sul nem um sinal de "Concretismo" nem "Neoconcretismo". Ao contrário, essa semana o pintor Fernando Baril abriu uma exposição, onde mostra telas viscerais, subjetivas, como as de Iná Fantoni, que estão na galeria Arte & Fato, numa vitrada de procedimento racional para gestual. Se o "Concretismo/Neoconcretismo" teve amplitude nacional, seus ventos não chegaram ao estado gaúcho.

Para o professor de literatura e crítico de arte José Luiz de Amaral, não há como negar a importância dos movimentos no país. Porém, considera exagero opiniões entre grande parte da crítica do eixo Rio/São Paulo de que o "Concretismo/Neoconcretismo" deram a tônica e mudaram o panorama da arte brasileira em âmbito nacional. "Aqui houve pouquíssimas experiências, os nomes significativos estavam voltados para outras tendências", analisa Amaral. Ele lembra que exatamente nos anos 50, quando o "Concretismo/Neoconcretismo" estouravam no centro do país, o paulista Ado Malagoli estava no Sul e ignorava o movimento.

O grupo "Bode Preto", também dos anos 50, formado por Leo Dexheimer, Cláudio Carricondi, Waldeny Elias, Joaquim da Fonseca e Francisco Ferreira, faziam uma arte de inspiração existencialista, algo próximo de um neo-expressionismo e de um neo-surrealismo. Na mesma época, nomes como os de Carlos Scliar, Danúbio Gonçalves e Glauco Rodrigues viajavam para Bagé, lá fundavam o Clube da Gravura. "Não sei se o Clube da Gravura não se alastrou mais no Brasil do que o concretismo?" Ao indagar-se, José Luiz do Amaral avalia que a geometrização da arte nordestina tem uma origem no ornamento primitivo com doses da cultura medieval. "Não pode ser considerada uma vertente do "Concretismo/Neoconcretismo".

No entanto, José Luiz do Amaral reconhece que o movimento vazou para o Sul a partir dos anos 70, com uma geração de jovens, onde aparece o nome de Magliani. Mesmo assim, em 30 anos emergiu a Arte Pop e a evolução dos meios de comunicação, que tornaram as realidades e a produção artística permeadas de múltiplas influências.

instituto de arte contemporânea