

Dia 17, quinta-feira próxima, inaugura-se no salão de exposições do Ministério da Educação (agora Palácio da Cultura) a II Exposição Neoconcreta, com a qual os artistas dessa tendência pretendem mostrar ao público os resultados

de mais de um ano de trabalho, nos vários campos de expressão, indo das artes plásticas à literatura e ao teatro.

Treze artistas participarão da mostra, com um número de obras variável, na sua grande maioria ainda não expostas no Rio. Essa exposição revela, entre outras coisas, que o grupo neoconcreto não apenas se renovou como se ampliou, uma vez que era constituído de somente sete nomes na época da I Exposição Neoconcreta, realizada em março de 1959, no Museu de Arte Moderna, do Rio. Os expositores desta vez serão os seguintes: Aloísio Carvão, Amilcar de Castro, Cláudio Melo e Souza, Décio Vieira, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Hércules Barsotti, Lygia Clark, Lygia Pape, Osmar Dillon, Reynaldo Jardim, Roberto Pontual e Willys de Castro.

O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes científicas e positivistas em arte e põe o problema da expressão incorporando as novas dimensões verbais criadas pela arte não-funcional construtiva. O racionalismo volta à arte fada a autonomia e substitui as qualidades intrínsecas da obra de arte por noções da objetividade científica: assim, os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura — que na lit-

guagem das artes estão ligados a uma significação existencial, emotiva, afetiva — são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência.

Não concebemos a obra de arte nem como máquina nem como objeto, mas como um quasi-corpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica. Acreditamos que a obra de arte supera o

mecanismo material sobre o qual repousa, não por alguma virtude extrínseca, mas por transcender essas relações mecânicas que o criam para si uma significação táctil (M-Forty) que emerge nela pela primeira vez. Se ficéssemos que buscar um símbolo para a obra de arte, não o poderíamos encontrar, porquanto, nem na máquina nem no objeto tomados objetivamente, mas, como S. Langer e W. Heitlich, nos organismos vivos. Essa concepção, entretanto, ainda não bastaria para expressar a realidade específica do organismo estético.

É porque a obra de arte não se limita a ocupar um lugar no espaço objetivo — mas o transcende ao fundir nele uma significação nova — que as noções objetivas de tempo, espaço, forma, estrutura, cor etc., não são suficientes para compreender a obra de arte, para dar conta de sua realidade. A dificuldade de uma terminologia precisa para exprimir um mundo que não se rende a noções, levou a crítica de arte ao uso indiscriminado de palavras que trazem a complexidade da obra criada. A influência da tecnologia e da ciência, também aqui se manifestou, a ponto de, hoje, invertendo-se os papéis, certos artistas, ofuscados por essa terminologia, tentarem fazer arte partindo dessas noções objetivas para a aplicá-las como método criativo. Inevitavelmente, os artistas que assim procedem, apenas ilustram noções a priori, limitadas que estão por um método que já lhes prescreve, de antemão, o resultado do trabalho.

Furtando-se à criação espontânea, intuitiva e reduzindo-se a um corpo objetivo num espaço objetivo, o artista concreto racionalista, com seus quadros, apenas solicita do si e do espectador uma reação de estímulo e reflexo: fala ao olho como instrumento e não ao olho como um modo humano de ver o mundo e se dar a ele; fala no olho-máquina e não ao olho-

Essa posição é, igualmente, táctil para a poesia neoconcreta que denuncia, na poesia concreta, o mesmo objetivismo mecanicista da pintura. Os poetas concretos racionalistas também passaram como ideal de sua arte a imitação da máquina. Também para eles o espaço e o tempo não são mais que relações exteriores entre palavras-objeto. Ora, se assim é, a página se reduz a um espaço gráfico e a palavra a um elemento desse espaço. Como na pintura,

o visual aqui se reduz ao ótico e o poema não ultrapassa a dimensão gráfica. A poesia neoconcreta rejeita tais noções espaciais e, fiel à natureza mesma da linguagem, afirma o poema como um ser temporal. No tempo, e não no espaço, a palavra desdobra a sua complexa natureza significativa. A página na poesia neoconcreta é a espacialização do tempo verbal; é pausa, silêncio, tempo. Não se trata, evidentemente, de voltar ao conceito de tempo da poesia discursiva, porque, enquanto nesta a linguagem flui em sucessão, na poesia neoconcreta a linguagem se abre em duração. Consequentemente, ao contrário do concretismo racionalista, que toma a palavra como objeto e a transforma em mera sinal ótico, a poesia neoconcreta devolve-a à sua condição de verbo, isto é, de modo humano de apresentação do real. Na poesia neoconcreta a linguagem não escorre; dura.

Do Manifesto Neoconcreto, março de 1959.

Na época da I Exposição Neoconcreta, a crítica, de maneira geral, não conseguiu distinguir entre a posição neoconcreta e a concreta, tendendo a considerá-la como apenas nominal a diferença entre os dois movimentos. No entanto, os neoconcretos afirmavam, em seu manifesto, que se opunham à posição racionalista e cientificista que dominara o concretismo e apontavam para uma expressão que fosse ao mesmo tempo construída e livre, rigorosa e inventiva, dentro da qual o artista adquirisse os direitos da imaginação e da criação poética.

Por aquele tempo a onda tachista começava a bater nas costas brasileiras. Os primeiros arautos da nova fé desembarcaram no Galeão com a fórmula mágica no bolso. As revistas internacionais de arte já tinham posto os críticos de sobrevisto e eles que, na sua maioria, se tinham oposto à arte concreta, já esfregavam as mãos contentes com a perspectiva da desforra. Um desses críticos, ao comentar o Manifesto Neoconcreto, afirmou que, no momento atual, apenas duas posições eram possíveis: a concreta e a tachista; a opção neoconcreta era, segundo ele, um caminho falso, aparente, que não daria nenhum resultado.

Ora, a experiência concreta tinha chegado a um ponto de saturação. Os artistas que compunham o grupo neoconcreto — quase todos advindos da experiência concretista — sabiam disso, e não o sabiam de graça, especulativamente. Sabiam porque se tinham entregado com paixão àquela experiência, porque tinham posto à prova suas idéias e possibilidades. Chegados a determinado ponto, compreenderam a necessidade de ir além das fronteiras demarcadas pela estética concretista. Não se tratava de negar pura e simplesmente a arte concreta, mas sim de lhe dar prosseguimento, de extrair dela as consequências inevitáveis. Isso não foi compreendido naquela ocasião, e essa é uma incompreensão natural num país onde os problemas da arte nunca foram colocados com a necessária clareza e profundidade. Até aqui — à exceção de alguns artistas de personalidade criadora raríssima — ficamos à espera da ordem do dia não é inevitável, e particularmente num país sem tradição artística como o nosso, não se pode, no obstante, negar uma experiência ainda viva, interromper o desenvolvimento de uma expressão, porque a moda mudou. Os neoconcretos estavam certos de que havia uma experiência a continuar e a argüir, e entregaram-se a esse trabalho embora à sua volta estivessem certos de que a única arte possível era o tachismo. Ou nenhuma.

Já agora, não muito tempo depois, o ardor tachista parece ter baixado incrévelmente. Alguns nomes, que a onda chegou vertiginosamente a grande altura, não se mantêm muito firmemente lá em cima. Faz-se de novo silêncio no arrial — e muita gente já deve estar à espera de que um novo furacão comece a soprar do Atlântico para excitar as sensibilidades. Mas — quem sabe? — o clima seja mais favorável à apreciação das obras neoconcretas. Elas demonstram, pelo menos, que a subjetividade exacerbada e o delírio gesticulante não são as únicas fontes em que a arte contemporânea pode beber. E que, possivelmente, não são as melhores.

Ferreira Gullar

sdjb

suplemento dominical
jornal do brasil
rio de janeiro, sábado 12 e
domingo 13 de novembro de 1960

t a b e l a

Bichos de Lygia

Realizada na Galeria Bonino, entre 12 e 29 de outubro, a exposição de lançamento dos novos trabalhos de Lygia Clark constitui um dos fatos mais importantes da arte brasileira nos últimos anos, conforme deixaram claro os críticos de arte do Rio na sua unanimidade. Registramos aqui as críticas aparecidas no último domingo de outubro, de Pedro Manuel e Antônio Bento. Este, na sua seção no Diário Carioca, constata que "mesmo na sua mais ortodoxa fase concretista, a pintora Lygia Clark nunca se perdeu. Permaneceu lúcida, vigilante e original em suas pesquisas, mantendo no Brasil uma posição sem dúvida mais avançada que a de Sophie Taeuber-Arp". Mas — acrescenta o crítico — em breve Lygia Clark iria separar-se dos concretos, integrando o movimento neoconcreto que trouxe em si mesmo a negação ou oposição à tese concretista. "Segundo me parece — escreve AB —, a incorporação animada, e caprichosa do tempo à escultura, numa fórmula toda pessoal, é a grande novidade de suas criações agora expostas na Galeria Bonino". Depois de acentuar as afinidades e diferenças que há entre as obras de Lygia e Calder, afirma: "Mas essa é uma vida puramente metafísica, a qual confere uma alta dignidade estética às criações de Lygia Clark, sem dúvida uma contribuição nova do Brasil à arte de vanguarda da nossa época". No SL do Diário de Notícias, Pedro Manuel afirma que "toda a obra de Lygia Clark é aparentemente incoerente nas suas fases, se não for encarada por este eixo (a linha orgânica). Já na linha da porta estava escondido o eixo sobre o qual as dobradiças permitiam que ela se abrisse e fechasse". Refere-se à exposição neoconcreta (março de 1959) quando LC expôs suas superfícies moduladas em preto e branco, onde a linha orgânica já desempenhava uma função fundamental, mas considera que o interesse daqueles trabalhos estava sobretudo no que ofereciam como possibilidade futura. (Essa é a tendência geral, no momento, mas estamos certos de que a crítica ainda voltará a dar aqueles trabalhos o valor independente que possuem como obra realizada em si). "Quando chegamos ao bichos ou melhor, Lygia cria os bichos e nós os contemplamos, a linha através da dobradiça se torna o eixo vital deles. A linha chegou ao paroxismo da expansão e em redor dela se armam superfícies, massas, vazios. Fisicamente exaltada, centro e possibilidade de ser dos bichos, entretanto é expressivamente inexistente, quase transformada em misterioso conteúdo".

Saint-John Perse

Alcântara Silveira (SL, O Estado de S. Paulo, 29.10.60) escreve sobre Saint-John Perse, o poeta francês que acaba de receber o Prêmio Nobel de Literatura deste ano. Trata-se de uma figura hoje quase lendária, a desse poeta e diplomata que, depois de estudar Medicina, entrou para a carreira diplomática, percorreu estranhas terras (Fidji, Novas Hébridas, Pequim) até se tornar uma das figuras mais atuantes e prestigiosas da diplomacia francesa. Assim Marie-René-Auguste-Alexis Léger (que é esse seu verdadeiro nome) adota um pseudônimo para sua obra literária. Publica então Éloges e Anabase, para ficar depois dezessete anos sem nada publicar. Mas trabalha em sua obra, tendo escrito cinco volumes de poemas que os nazistas queimaram durante a ocupação. Durante esse tempo é o diplomata que age ativamente, chegando, aos 46 anos, ao lugar de Secretário-Geral do Quai d'Orsay, tornando-se mesmo o homem secreto do Governo. "Esse diplomata metódico e distante — escreve AS —, que dava a impressão de calma e concentração e que obedecia rigorosamente ao cerimonial da Chancelaria, dificilmente haveria de agredir a todos. Fabre-Luce dele fez uma caricatura, quando escreveu que no Quai d'Orsay reinava um crioulo, cuja voz dava sono em todos". Em 1940 vai para Nova Iorque e lá escreve e publica, entre 1941 e 1945, Exils, Poème à l'Etranger, Pluies, Neiges, Vents". Assinala AS o caráter original e difícil da poesia de Saint-John Perse, que se caracteriza pela "novidade da linguagem, do estilo e do léxico". "A primeira vista — diz AS — a poesia de Anabase, de Éloges, de Pluies, é obscura e algo hermética aos leitores que não estão habituados à leitura de poetas como René Char, Patrice de La Tour du Pin, Eliot e alguns outros, cuja poesia se dirige mais a uma elite do que ao povo". Falta incluir aqui precisamente o poeta que exerceu maior influência sobre Perse, que é Rimbaud, tendo ele bebido ainda — conforme confissão sua — em Tácito, Persio e Racine. "Sua obra evolui de lugar e de tempo — diz AS — e escapa a qualquer referência histórica ou geográfica. Seus poemas (escritos sempre em prosa) não são nunca uma cristalização, mas uma forma de movimento; aliás assim ele entende a poesia".

Ocidente

Wilson Martins (SL, O Estado de S. Paulo, 29.10.60) afirma, a propósito da recente edição brasileira do livro do Pe. L. J. Lebrez Suicídio ou Sobrevivência do Ocidente, que se trata de um tratado de patologia

da nossa civilização mas que, depois dos vementes diagnósticos que compreendem duas partes do livro, o trecho destinado aos possíveis remédios não tem a mesma força de convicção. "Enquanto analisa fatos econômicos — diz WM — o Pe. Lebrez é tão bom economista quanto qualquer outro e mais bem informado que muitos outros; mas, quando se trata, por um lado, de tirar-lhes as necessárias conclusões sociais e políticas e, por outro lado, de preconizar programas, ele extrapola, insensivelmente, do domínio sociológico para o moral e passa a raciocinar num plano completamente diverso e absolutamente estranho ao primeiro". Acredita WM que, se o Pe. Lebrez condicionasse suas conclusões ao mesmo critério objetivo da análise que faz dos problemas sociais e econômicos do Ocidente, terminaria por adotar uma posição diametralmente oposta à que adota em seu livro. Adiante, escreve: "O Pe. Lebrez critica vivamente o ocidental, para quem 'o progresso significa adotar as suas concepções, as suas formas de trabalho e cooperação, a sua vontade e as suas técnicas produtivistas, os seus modos de relação, processos de raciocínio e a multiplicação das suas evasões'. Mas é isso mesmo o desenvolvimento — continua WM — já que a noção de subdesenvolvimento é também uma noção relativa". Não é exato. Pode ser difícil ao homem ocidental médio admitir outra forma de desenvolvimento que não seja a sua ideia de progresso mas, pelo fato mesmo de ser essa uma noção relativa, cabe criticá-la e orientá-la. Aliás, já desde a segunda metade do século XIX que o Ocidente começa a suspeitar de que a sua superioridade material não é mais importante que alguns valores espirituais do Oriente e vai aos poucos se deixando influenciar por eles.

Retrato

Sérgio Milliet (SL, Jornal do Comércio, 30.10.60) num artigo que parece pertencer a uma série em homenagem a uma suasta Elisee, aborda, de raspão, o problema da arte atual que lhe parece desumana e cifrada. Pergunta por que não se fazem mais retratos, e responde: "Porque nos desumanizamos inteiramente. Num cristalização toda feita de artificialismo, de erroz e de pilulas, já nos encontramos até de amar". Adiante, confessa ter saudade de retratos e paisagens. "Tenho saudade de coisa de verdade e que não se subordinam exclusivamente à estética. Tenho saudade de uma arte participante, e de que eu e você possamos participar. (...) Entretanto, enviam-lhe (ao homem) telegra-

Ainda Perse

O SL da Tribuna da Imprensa (29.10.60) publica uma série de matérias sobre Saint-John Perse com informações e juízos de interesse a respeito de sua obra. Entre esses, há o artigo de René Girard sobre A História na Obra de Saint-John Perse. Diz Girard: "Todos os críticos têm observado que Saint-John Perse, misturando a história à sua obra, pene-

trou um domínio desde muito desprezado pela poesia. Em verdade, sob sua aparente riqueza, que pode haver de mais suspeito do que o fato histórico aos olhos dos poetas contemporâneos, desdenhosos de tudo que não seja consciência pura, palais fermé de miróis, que féconde uma lampe solitaire ou que, ao contrário, procuram suas maravilhas naquilo que escapa a essa consciência e fica aquém do conceito?" Assinala, em seguida, que deve causar estranheza que tanto Paul Valéry quanto André Breton se tenham unido em face da obra de Perse, para louvar ali os méritos de um poeta indiferente tanto à arte poética do primeiro quanto às palavras de ordem do segundo. "Tadavia — escreve Girard — é claro que não se poderá determinar, mesmo provisoriamente, o lugar de Perse na poesia contemporânea enquanto não se souber exatamente o que se deve entender por presença da história quando se fala a seu respeito". Explica então que a história não interveém diretamente na obra de Perse para fornecer um tema, pois, ao contrário, é a forma, ou seja, a essência desta poesia que é afetada pela história.

CORRESPONDÊNCIA

O. O. — Rio — A sua preocupação com a gramática não deve chegar ao ponto de criar-lhe inibições. Deixe um pouco de lado os acentos (o conhecimento deles virá depois) e preocupe-se com as palavras. Os quatro poemas que nos enviou seguem de um modo geral, a mesma linha dos anteriores, sem, no entanto, apresentar qualquer evolução. É preciso estar atento para que não se faça prosa metrificada, tomando-se por poesia. Um poema, quando o é realmente, não pode ser reduzido à prosa. Preste atenção à isso e continue trabalhando.

A. V. — Salvador — Parece que você não tem lido as respostas e as advertências que demos e fizemos nesta seção. Ou talvez você se considere imune às críticas, o que é bastante prejudicial. E dizemos isso porque se você tivesse aceito nossas críticas, não estaria reincidindo nos mesmos erros e, se não as tivesse aceito, não mais nos escreveria. Parece-nos bastante claro e lógico o raciocínio, não? Seus versos continuam derramados, feitos com um causal caótico de palavras sacudidas a esmo de um dicionário pouco digno de crédito. Não ficaremos aqui a repetir, indefinidamente, os mesmos conselhos com relação aos erros que se repetem.

W. M. A. — Rio — Você nos acusa de abstração, mas fala em comunicação, ao mesmo tempo que

faz da falta de clareza uma profissão de fé poética. Isto me parece de uma lógica cartesianiana. E isto não é, como você pretende, a sua intuição fundamental. Com seus poemas você quer estabelecer um diálogo de surdos, o que não nos parece ser, exatamente, a finalidade de um poeta. Outra coisa: quando o convidamos para compairando ao SDBJ, não o fizemos com o objetivo de prendê-lo em círculo algum. Seu temor demonstra falta de confiança, de coragem, condição que você deseja manter de qualquer forma, e, por isso, se apega literariamente, à solidão. E seu poema, este tanto quanto os outros, demonstra isso. A sua intuição fundamental, que você tanto preza, se manifesta através de um processo que, menos do que intuitivo, é mecânico, o de palavra-palavra. De qualquer forma, estamos e continuamos à sua disposição, ainda que para esse tipo de discussões, que fazem seu deleite.

R. L. C. — Resende — Na verdade de seus poemas confirmam os temores que você expressa em sua carta. Falta-lhe tudo isto, menos uma coisa que nos parece fundamental: a vontade de estabelecer com as palavras uma nova relação entre as coisas. Você deve partir agora para fazer verso, já que é isso que você deseja, e cuidar para que não escreva uma crônica ou qualquer tipo de prosa. Continue colaborando conosco. Volte sempre.