

# exposição neoconcreta e não-objeto

carlos diegues

Seria impossível, hoje, negar a riqueza e a importância que têm para as artes brasileiras os movimentos concretos e neoconcreto. Numa fase de ajustamento, numa espécie de adolescência de nossa cultura, estes movimentos surgem como os mais ricos, férteis, grávidos. E, evidentemente, controvertidos. Atualmente, no salão do Ministério da Educação, os artistas daquele segundo grupo expõem seus trabalhos de um ano (59-60) na II Exposição Neoconcreta.

No momento em que, realmente, beirávamos uma falência artística de péssimas consequências, o movimento concreto, com seus antecedentes e conseqüentes, traz para os artistas brasileiros, senão uma enorme instigação ao pensar-a-arte (ou repensá-la, na medida em que se tome uma perspectiva). Esta possibilidade já dá o saldo necessário.

Mas não se trata apenas de um saldo histórico. É preciso que se faça uma análise do fenômeno da arte concreta, em suas dimensões exatas, separadas de um contexto cultural que, no momento, não teria grande importância em ser abordado.

Através das publicações em suplementos, nos livros, nas exposições em conjunto, é possível acompanhar o tema concreto. E, se realmente o grupo paulista se encontra calado, esta exposição dos neo é o melhor índice para a avaliação do movimento, o mais regulado termômetro para uma tomada de sua temperatura. E' justamente através destas exposições, ultimamente, que vemos se desenvolvem os principais problemas, contradições e soluções que o grupo vem enfrentando. E é no dado de suas soluções que poderíamos sentir de mais perto a frequência exata em que se está passando o movimento.

Nesta II Exposição, é fácil situar a atual problemática concreta. Através da experiência dos que realmente estão à frente do grupo se pode sentir o drama de todo o movimento, drama a que já chegaram os que saíram na frente, e para onde se aproximam (com enorme fidelidade) os mais novos. Toda a teorização do não-objeto, de Gullar, é o paroxismo do drama.

O movimento concreto, em seus primórdios, não passou de uma retomada de posição diante de princípios globais da Arte. Um dos documentos mais importantes desta fase, o «Plano Piloto para Poesia Concreta», assinado pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e ainda Décio Pignatari, expunha as conseqüências e a justificação de uma poesia que praticamente se resumia numa inventiva que superasse a composição analítico-discursiva e chegasse a compor sintético-deográficamente, como queria Apollinaire. E levaram, com toda a honestidade, às últimas conseqüências a proposição. Mas este manifesto já denunciava os problemas posteriores quando a certa altura dizia que «num estágio mais avançado, o isomorfismo (fundo-forma e espaço-tempo) tende a resolver-se num puro movimento estrutural» (grifos nossos). E por fim: «nesta fase predomina a forma geométrica e a matemática da composição (racionalismo sensível)». Os neoconcretos denunciaram, em tempo oportuno, o maquinismo racionalista que iria gerar, e romperam com o grupo, liderados pelo mesmo Ferreira Gullar, propondo uma poesia concreta mais orgânica, que comunicasse esteticamente toda a gama de flexões do poema: desde a sua estrutura fria à simultaneidade da emoção, da experiência fenomenal do objeto através de suas pluri-projeções. Mas é evidente que não se trata mais de apenas romper com a «frieza» do concretismo. E' preciso acrescentar os detalhes de uma nova estética — pós-concreta. O esforço gigantesco da teorização do não-objeto é o resultado desta pesquisa.

Quando Max Bense procura comparar a nova arte com a nova física (a física moderna não reconhece mais objetos, e sim estruturas: assim também a nova arte passa a ser uma «informação estética sobre estruturas») haveria de prever que a análise de estruturas leva a uma atomização do objeto (sendo este uma projeção da estrutura dada). Esta atomização, no concretismo, vai às últimas conseqüências mas não se renova a partir dela. Na verdade, a «redescoberta» da palavra como entidade (molécula) gera seu próprio desmembramento através da letra ou sinal. Este processo de «enxugamento», está sendo gerado dentro do próprio «corpus» que

permanece, fora da idéia, existindo (ou pelo menos existindo-anteriormente) como apresentação mesmo. Esta percepção não chegou aos concretos, mas foi abordada (em que grau) pelos neo, particularmente Gullar.

Consciente ou não seu autor, a teoria do não-objeto é o despistamento de um problema muito maior. De fato, a palavra acabou só, em si, desfolhada. Seu último processo de limpeza isolou-a de um organismo real, e mesmo nos autores que levaram este processo a um paroxismo de isolamento da própria letra (não se trata de Dadá, que seria outro caso), escou e perdeu aquele valor que Gertrude Stein transmitia como «Money is what words are/ Words are what money is». Num outro plano, a palavra perdeu sua condição vital, reduzindo-se quase que a expressão caligráfica. A saída dos neoconcretos foi uma: já que é impossível voltar atrás, recolocar a palavra em sua vitalidade (como um fenômeno relativo), vamos inserir nela outros elementos, reinventá-las com a inserção de outras condicionantes. Confessamos que a palavra perdeu a vida.

E' fácil exemplificar com toda a série de não-objetos de Ferreira Gullar expostos no MEC: «tumba», «era», «lembra». Ou com as amostras de Osmar Dillon: o poema do ovo e o da flor. Como todos os exemplos (a maioria deles) expostos. Em todos a inserção de cubos, pirâmides, vidro, etc., não denunciam mais que a falência da palavra. São peso, medida, massa, movimento, germinados artificialmente, muletas de que se servem palavras que precisam ser reinventadas, readquirir suas forças (a «lua» que se refaz pela circulação do «u» é um exemplo flagrante da reinvenção de uma palavra pela descarga emocional provocada pelo tempo em que é «experimentada»). Não seria mais simples reconstruir a área vital desta palavra? Não seria mais autêntico recarregá-la dentro dos limites de sua vitalidade? Porque a palavra tem que possuir, como fenômeno relativo, condicionantes próprias que, faltando, causam-lhe a morte. O balão de oxigênio de um ser que perdeu a respiração. Tanto isto é verdade que (chegamos a uma outra conclusão) as palavras do neoconcreto não têm a menor importância quanto à sua interação significativa. No poema de Dillon «ave leve», a palavra «ave» poderia ser substituída por qualquer outra coisa, e nada perderia o não-objeto. A experiência deste parece-nos partir, primeiro de uma opção qualquer (como quem olha pela janela e escolhe o primeiro objeto à mão), e depois de uma análise físico-química de suas relações internas. O não-objeto, então, passa a ser tão somente o resultado de uma experiência que pretende ser apenas primeira, mas não última. E' claro que em Gullar se dá um pouco diferente (estamos insistindo nos dois poetas — Gullar e Dillon — por considerarmos os mais acabados dos quantos expõem, e os melhores para exemplificação). Quando em Dillon se pergunta: «Você redescobriu para mim a palavra lua. E agora?», em Gullar se transfere para um campo bem mais complexo: ele realmente não apenas redescobre-a como a comunica em uma nova carga. Transmite esta redescoberta através de uma nova sensação que não é a original e que se desprende do próprio espectador. Enquanto a maioria dos poetas neoconcretos ainda está na fase de conferir à palavra sua dignidade primeira, Gullar já saltou para a comunicação desta sensação. Mas permanece numa pesquisa de sensações que só poderá revitalizá-la em outro contexto. Não no que ele, claramente, já esgotou. E' preciso um novo balão de oxigênio. E assim sucessivamente.

Enquanto isso se dá na prática, enquanto os neoconcretos despistam a solução de um problema dado desde Mallarmé, e despistam na inserção de outros valores alheios à relatividade vital da palavra (não é conceito, é fenômeno), o mesmo Gullar teoriza para o grupo, com a «Teoria do Não-Objeto».

A primeira parte desta Teoria é toda uma justificação histórica da luta contra o objeto. Uma crítica várias vezes feliz. Uma análise que realmente

tem importância. O tema chave para uma «formulação primeira» está na citação de Malevitch completada com o trecho: «a obra aparece pela primeira vez livre de qualquer significação que não seja a do seu próprio aparecimento». Deste modo, está qualificada a farsa do tachismo, o primarismo do surrealismo, a dependência de um Mondrian e a solução incompleta de um Malevitch. Gullar acrescenta que «pode dizer-se que toda a obra de arte tende a ser um não-objeto e que esse nome só se aplica com precisão àquelas obras que se realizam fora dos limites convencionais da arte, que trazem essa necessidade de deslimite como a intenção fundamental de seu aparecimento». Daí, o não-objeto terá que surgir como uma visão primeira, não como antinomia ao objeto, mas como um ser novo, o não ser, sem limites à percepção, sem limites a tempo e espaço. Mais especificamente, ele deixa de ser catalogado segundo seu uso e sentido. Melhor ainda, «ele não se esgota nas referências de uso e sentido». O não-objeto escapa, obrigatoriamente, a uma noção conceitual. Ele existe em si, aberto à percepção, nunca uma representação (quase-objeto) mas uma apresentação.

Destas primeiras noções tecidas acima, a conclusão mais evidente é a de que o não-objeto dá-se, exclusivamente, no momento da criação. Esta consideração pode parecer acaciana, mas na realidade é a única que poderá justificar a relação e a situação do não-objeto. Apenas, e exclusivamente, no momento da criação será possível considerá-lo além de sua participação num complexo existencial, relativo e, como quer o próprio autor, enquanto fenômeno mesmo. A não ser (o que é impossível conceber) que ele exista como forma absoluta, ideal e transcendental e, por isso, no mínimo, além da própria Arte. Sua significação se esgota em si mesmo, a partir de sua criação, no seu aparecimento à percepção. Mas apenas na categoria para-percepção. No momento em que for percebido, é impossível considerá-lo em suas categorias primeiras e, como quer o autor, em sua opacidade Integral. Esta consideração deve ser revigorada pela característica do fundo do não-objeto. Este fundo é real e não metafórico como o foi através do não-figurativismo. Acontece que o autor se esquece que só através do fundo metafórico é que seria possível a Mondrian, Malevitch, Tatlin, e o próprio Klei (tão importante, e que ele se esquece), só através deste fundo metafórico seria possível construir e montar as estruturas idealizadas. No momento em que o fundo passa a ser o próprio mundo, as regras mudam: como situar num fundo conceitual uma forma aconceitual? como situar num fundo real uma forma que é o próprio não-real? E' claro que a pintura, a escultura e mesmo a poesia tradicionais já são «um mundo conceituado que é preciso superar». Mas é impossível a superação pelo engajamento do conceito em sua própria contradição. Quando o não-objeto nasce, deixa de sê-lo.

Quando este problema avulta na poesia, os enganos são os mesmos provados na prática. Solucionar pela reapresentação da palavra? Aquela mesma frase em que ele define o não-objeto: «é dado ao tempo: uma contemplação conduz à ação que conduz a uma nova contemplação», poderia ser recolocada através de sua negação mesma. A ação conduz a uma nova ação, porque ela mesma compreende em si uma contemplação. A palavra deveria ser retomada, sim. A sua falência estava (e está) iminente, mas ela não se salvará por muletas. Um movimento sadio como o neoconcreto, precisa escapar a esta proximidade do estéril.

Na dualidade simultânea expressão/estrutura (enquanto relações) se encontra a mais grave opção do novo artista. A comunicação de uma percepção pessoal está obrigatoriamente precedida de um fenômeno relacionado, na realidade, que a seguir passa a objeto da obra (os neoconcretos não podem esconder o sentido, digamos, comunicatário da obra de arte). A partir do esgotamento destas relações é possível encontrá-la. Penso que este movimento ainda é capaz de tomar a si esta reflexão, este desafio do próprio objeto.