

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

FERNANDA FERREIRA MARCONDES NOGUEIRA

**Políticas estéticas e ocupações poéticas:
uma genealogia (im)possível a partir do concretismo brasileiro**

São Paulo

2009

FERNANDA FERREIRA MARCONDES NOGUEIRA

**Políticas estéticas e ocupações poéticas:
uma genealogia (im)possível a partir do concretismo brasileiro**

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito para obtenção do título de mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada

Orientador: Prof. Dr. Roberto Zular

São Paulo

2009

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Nogueira, Fernanda Ferreira Marcondes.

Políticas estéticas e ocupações poéticas : uma genealogia (im)possível a partir do concretismo brasileiro / Fernanda Ferreira Marcondes Nogueira ; orientador Roberto Zular. -- São Paulo, 2009.

120 f. : fig.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Letras. Área de Concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

1. Poesia Concreta – Brasil. 2. Arte Concreta. 3. Poéticas Visuais. 4. Livros de Artistas. 5. Crítica Literária. I. Zular, Roberto. II. Título.

CDD 809.14

FOLHA DE APROVAÇÃO

Fernanda Ferreira Marcondes Nogueira

Políticas estéticas e ocupações poéticas

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito para obtenção do título de mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. Roberto Zular

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Prof^a Dra. Maria Cristina Machado Freire

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Prof^a Dra. Suely Belinha Rolnik

Faculdade de Psicologia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

À querida Beatriz, tia e amiga, com amor e gratidão por seu constante apoio ao longo do período de elaboração deste trabalho e a todas as minhas iniciativas e desejos. Sem perguntar-me “por que” ou “para que” tem me ajudado a seguir diversas intuições e a concretizar múltiplos projetos.

AGRADECIMENTOS

A maior parte desta dissertação foi (re)escrita durante o Programa de Estudos Independentes (2008-2009) no Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) –e agradeço à Agencia Española de Cooperación para el Desarrollo (AECID) pela bolsa de estudos recebida durante esse período que indiretamente contribuiu com este trabalho.

Minha experiência nesse curso foi extraordinária e vigorosa. Graças à atmosfera crítica e o diálogo entre os colegas e professores, fosse com reflexões teóricas ou pela prática, um tema como a historiografia se tornou algo realmente vivo e relevante para mim.

O PEI propôs a livre implicação de cada participante, oferecendo ferramentas a partir da Teoria Crítica e das teorias pós-marxistas para os diferentes trabalhos que cada um vem desenvolvendo. Essa proposta significou, sem dúvida, a reconfiguração do suporte teórico e das reflexões que aqui aparecem –talvez a isso se devam as constantes citações em línguas estrangeiras no decorrer do texto.

Xavier Antich, professor e diretor do programa, contribuiu de forma vital com esse trabalho. Seu vigor, entusiasmo e energia, oferecidos em cada aula, foram sempre um incentivo à criação crítica e à produção.

Agradeço a todos os que trabalharam e refletiram coletivamente, antes, durante e depois das aulas. Agradeço a Linda Valdés pelo apoio constante; a Tamara Díaz pelas conversas nos intervalos de biblioteca e os encontros de fim de semana entre os quais foi mudando a maneira de ler as minhas referências políticas; à Sol Henaro, quem tanto me ensinou sobre o que pode a força de vontade mesmo ante a precariedade total; à Maribel Escobar, pela agudeza das suas críticas e a revisão do texto apresentado na qualificação; à Nancy Garín, por toda a sua experiência compartilhada; a Juliane Debeusscher, ao Leandro Cardoso, pelos questionamentos compartilhados.

Ao querido Miguel López, agradeço todo o apoio no período final deste trabalho, as conversas, discussões, risos e abraços, inclusive nos momentos de crise.

Sou imensamente grata à generosidade de dois queridos artistas que contribuíram diretamente com essa dissertação, Paulo Bruscky e Clemente Padín, sempre amáveis e dispostos a facilitar informações e relatos apaixonantes e revoltantes a respeito do que viveram.

Agradeço também à Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX) a oportunidade de visitar, em setembro deste ano, os arquivos dos artistas e poetas Edgardo Antonio Vigo e Juan Carlos Romero, na Argentina, e Clemente Padín no Uruguai, para entrevistas e levantamento de outros materiais inéditos que elucidam as relações cruzadas com os poetas experimentais brasileiros, parte crucial que aponta a outras perspectivas e projetos com a Red Conceptualismos del Sur. Parte desse trabalho se deve também às discussões com membros da Red,ⁱ plataforma crítica da qual participo, especialmente com o querido amigo Fernando Davis.

Faço um agradecimento especial ao Anderson Tobita, querido amigo da biblioteca do MAC, por todo o seu apoio à este trabalho, mesmo à distância. Também à querida amiga Josi Teles, a quem admiro pela sua estrutura e força, agradeço o incentivo contante.

Agradeço às queridas Lara Paiva, Cátia de Senne e Glauce de Oliveira pelos estímulos contantes neste e em muitos outros trabalhos-vida.

Sou muito grata também à generosidade e ao carinho de Robson Pereira com quem compartilhei reflexões e experiências nos primeiros anos deste trabalho.

Ao César, querido amigo, sempre companheiro, mesmo à distância.

Agradeço ao meu orientador, professor Roberto Zular, pelo apoio a este projeto desde os “primeiros passos”, pela orientação e por toda a liberdade que permitiu (re)definir este trabalho e desenvolver estas reflexões.

À querida Prof. Cristina Freire por ativar esta pesquisa, e que nos anos de convivência muito me ensinou, contribuindo para o meu crescimento intelectual.

À querida Suely Rolnik, pelas palavras certas, tanto lidas quanto ouvidas. (Lamento não ter participado do seminário *Guattari no deja de proliferar*. Estou fazendo a “lição de casa”...)

À paciência do querido Luiz Alves do Depto. de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH.

Agradeço aos amigos ainda presentes, mas também aos que estiveram de passagem: os estimo da mesma forma. Aos parentes que me visitaram sempre que possível, inclusive em sonho. E a todos os que contribuíram no processo deste trabalho que ganha aqui um corte fictício.

E, finalmente, expresso aqui um agradecimento especial aos meus pais, por todas as experiências prévias que de alguma forma foram responsáveis por me fazer chegar até aqui.

ⁱ A Red Conceptualismos del Sur, atualmente com 46 membros, é uma plataforma de trabalho, pensamento e posicionamento coletivo, formada no final de 2007 por pesquisadores e artistas de vários países da América Latina. Seu foco comum é a preocupação em mapear, investigar e organizar os arquivos documentais de um conjunto de ‘práticas conceituais’ que tiveram lugar no Continente a partir da década de sessenta, bem como repensar as estratégias de curadoria e de publicação adequadas para este tipo de proposta.

INTERESSERE

Na vida interessa o que não é vida
Na morte interessa o que não é morte
Na arte interessa o que não é arte
Na ciência interessa o que não é ciência
Na prosa interessa o que não é prosa
Na poesia interessa o que não é poesia
Na pedra interessa o que não é pedra
No corpo interessa o que não é corpo
Na alma interessa o que não é alma
Na história interessa o que não é história
Na natureza interessa o que não é natureza
No sexo interessa o que não é sexo
(: o amor que, de resto, pode ser abominável)
No homem interessa o que não é homem
Na mulher interessa o que não é mulher
No animal interessa o que não é animal
Na arquitetura interessa o que não é arquitetura
Na flor interessa o que não é flor
Em Joyce interessa o que não é Joyce
No concretismo interessa o que não é concretismo
No paradigma interessa o que não é paradigma
No sintagma interessa o que não é sintagma
Na política interessa o que não é política
Em tudo interessa o que não é tudo
No signo interessa o que não é signo
Em nada interessa o que não é nada
Interessere.

(1976)

Décio Pignatari

RESUMO

NOGUEIRA, F. F. M. **Políticas estéticas e ocupações poéticas: uma genealogia (im)possível a partir do concretismo brasileiro.** 2009. 120 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

Que potencialidade ainda mantém a poesia concreta? O que pode permitir que essa poética continue intervindo no presente? Restabelecendo o vínculo com as tendências construtivas que surgem no Brasil da metade do século XX e tomando a poesia concreta como referência multidimensional, evidenciamos alguns conflitos inscritos nas *políticas estéticas* e no seu projeto político para propor outra genealogia que não se baseia somente na sua análise formal, mas que busca entender como essa estética radical penetra no social, na rua, no cotidiano, nos meios de comunicação e reverbera nas redes artísticas alternativas. Indicamos também algumas discussões que tentaram constituir e delimitar a poesia concreta, contrapostas às suas derivas, que subvertem definições e enquadres temporais designados pela historiografia literária. Assim, a primeira parte apresenta um panorama macropolítico no qual esta e outras produções se inscrevem para, nos capítulos seguintes, apontar formas de resistência micropolíticas.

Palavras-chave: poesia concreta brasileira – arte concreta – poéticas visuais – livro de artista – crítica literária

ABSTRACT

NOGUEIRA, F. F. M. **Aesthetic politics and poetical occupations: an (im)possible genealogy from the Brazilian concretism.** 2009. 120 f. Dissertation (Master) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

What potentiality still remains concrete poetry? What can allow it to continue to intervene in the present? By re-establishing their link with constructive art tendencies emerged in Brazil since 1950s, and taking concrete poetry as a multidimensional experience, we expose some of the conflicts inscribed in the politics of aesthetics of concrete poetry political project to put forward a different genealogy which is not based on its formal analysis only. Rather, how those radical aesthetics pervades the social structure, the public sphere, the common and the mass communication medium, echoing through the alternative artistic networks. We also point out some discussions that have been attempting to constitute or demarcate concrete poetry in an opposite way of its motives that subvert definitions and bring down the temporal frame of literary historiography. In this way, the first section proposes a macro-political panorama of this poetry production, in the following sections, some different ways of micropolitical resistance are emphasized.

Keywords: Brazilian concrete poetry – concrete art – visual poetics – artist's book – literary criticism

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	01
1. ENTRE A MACROPOLÍTICA E A DISSIDÊNCIA AS POLÍTICAS ESTÉTICAS NA GERAÇÃO DA POESIA CONCRETA.....	10
Ditaduras e Guerra Fria.....	10
A geopolítica das artes.....	11
A primeira Bienal de São Paulo e as ressonâncias do abstracionismo construtivo	18
Abstracionismo e concretismo.....	27
2. VESTÍGIOS DAS PRODUÇÕES RUSSAS NO PROJETO CONSTRUTIVO BRASILEIRO.....	31
Apresentação a contrapelo de algumas leituras no “campo literário”.....	42
Contrapontos: linhas de enfrentamento a partir do formalismo.....	51
3. DO <i>POETAMENOS</i> AO NOSSO <i>SAMIZDAT</i>	59
Da página ao espaço: ocupações por outras subjetividades.....	65
Do livro à circulação alternativa em tempos de exceção.....	76
<i>Collage</i> e montagem dos popcretos: uma crítica no cotidiano.....	79
Irrupções e ressonâncias da poesia concreta ainda.....	87
Poesia (e crítica) como prática política.....	92
OUTRAS INTERROGAÇÕES À GUISA DE CONCLUSÃO.....	104
REFERÊNCIAS.....	111
ANEXO.....	119

Apresentação

Este projeto começa a partir de um impetuoso incômodo. Acabava de passar pela graduação em Letras e por uma Iniciação Científica de três anos no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). Durante esse período me surpreendeu muito encontrar materiais que para mim eram literatura no acervo do Museu. Ao mesmo tempo me decepcionava o fato de não ter tido qualquer aproximação àquele tipo de produção na Faculdade de Letras. Se em parte era uma carência minha, era sintoma, por outro lado, da falta de diálogo das instituições dentro da própria Universidade que foi tomando outros contornos nas reflexões aqui levantadas.

Quando apresento o texto para a qualificação deste trabalho, essa configuração das carreiras e das áreas de estudo já tem outro significado, e uma origem bem identificada. Como bem argumenta Michel Foucault em sua *arqueologia das ciências humanas*,¹ são parte de um projeto iluminista fragmentador e excludente que opera de maneira silenciosa e naturalizada, despolitizando, neste caso, diversas manifestações estéticas ao cingir seu território e suas múltiplas possibilidades de inscrição. Ou como diagnostica Jacques Rancière em *A divisão do sensível*,² esta é a estratégia mais efetiva para enjaular a potência poética e crítica de qualquer trabalho ou ação. O mais cruel, espantoso e esterilizador desse mecanismo não é seu funcionamento em si, mas essa naturalização. A impossibilidade de derrocar essas divisões, de destruí-las e fazer que emergir as variadas redes de conexão que qualquer trabalho sensível dispara.

A evidência mais contundente de que fomos tomados por esse método circunscrito de aproximação ou de leitura dos acontecimentos ou expressões sensíveis com os quais nos enfrentamos é a necessidade constante de assinalar que determinadas propostas de abordagem são *interdisciplinares*, *transdisciplinares* ou, em uma proposta totalmente subvertida do termo, *extradisciplinares*.³ É

¹ FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madri: Siglo XXI, 2006. (Edição original 1966)

² RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago: LOM Ediciones, 2009. (Edição original 2000)

³ De acordo com Brian Holmes, “indica ahora un regreso crítico al punto de partida, un intento de transformar la disciplina inicial, acabar con su aislamiento, abrir nuevas posibilidades de expresión, análisis, cooperación y compromiso. Este movimiento adelante y atrás, o más bien esta espiral transformadora, es el principio

precisamente a partir desta constatação que não há lugar nesse trabalho de pesquisa e reflexão para questões de caráter ontológico.

Se em um momento inicial os questionamentos que guiavam o projeto começavam sempre pela estrutura interrogativa “o que é...”, foram substituídos por outros que correspondem, posso afirmar neste momento, àquele incômodo, ao estímulo inicial, a algo não resolvido (e que não tem que ser resolvido) responsável por incitar varias das discussões aqui apresentadas, e que ultrapassam as reflexões destas páginas. Importa perguntarmos por que determinadas ausências historiográficas persistem (independente se se quer falar de arte, de literatura ou de qualquer outra disciplina). Por que ainda hoje persiste o aborto historiográfico de certas práticas e produções estéticas? Que efeitos essa atitude pode ter se entendemos a prática historiográfica crítica como a possibilidade de ativar poética e politicamente determinadas produções? Que tipo de subjetividade essas outras Histórias foram capazes de provocar e ainda podem dar lugar?

O caráter “transversal” dessas práticas e produções políticas, se queremos pensar a partir do paradigma disciplinar (não nos esqueçamos da etimologia e das diversas acepções que essa palavra convoca⁴), pode responder facilmente a parte dessas interrogações, mas me interessa tentar pensar exatamente a partir das suas desterritorializações e suas insubordinações a esse sistema de códigos que pretende identificar, atribuir, designar um lugar, facilitar a leitura, tornando determinadas expressões totalmente abarcáveis dentro desse molde em lugar de ser ético com a sua complexidade. Aquela atitude restritiva é também uma maneira de garantir o êxito da pesquisa, da (pseudo)crítica e da (pseudo)reflexão.

As ausências historiográficas, que sutilmente indicam uma hostilidade ou a invisibilidade pela não compreensão, pela impossibilidade de aproximação fácil,

operativo de lo que llamaré investigaciones extradisciplinares.” HOLMES, Brian. “Investigaciones extradisciplinares: hacia una nueva crítica de las instituciones”. Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/0106/holmes/es>. Consulta: 16/06/2008.

⁴ O dicionário Michaelis diz: *sf (lat disciplina)* 1. *obsol* Ensino, instrução e educação. 2. Relação de submissão de quem é ensinado, para com aquele que ensina; observância de preceitos ou ordens escolares: *Disciplina escolar*. 3. Sujeição das atividades instintivas às refletidas. 4. Observância estrita das regras e regulamentos de uma organização civil ou estatal: *Disciplina militar*. 5. Conjunto de conhecimentos científicos, artísticos, lingüísticos etc., que se professam em cada cadeira de um instituto escolar. 6. **Obediência à autoridade**. 7. **Procedimento correto**. 8. **Castigo, mortificação**. Versão virtual disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=disciplina> Consulta em: 30/10/2009. (negrito meu)

implicam a revisão de pressupostos da própria prática crítica. No entanto, em outro sentido, persistem outros dois questionamentos: Bastará somente salvar o que quer que seja do esquecimento? Que tipo de memória crítica das práticas está sendo constituída?

Negar que essas posturas afetam profundamente o próprio “material de trabalho” é ingenuamente acreditar que a prática crítica, historiográfica, expositiva, curatorial, etc., podem ser neutras. Para provocar ligeiramente os espíritos remansosos, será que acreditaríamos a, esta altura, que um texto jornalístico, por exemplo, pode ser neutro, como incessantemente alguns meios de comunicação insistem em afirmar? Só é possível corroborar essa afirmação se deixamos de considerar o que implica a seleção das notícias que aparecem no jornal, a importância dada a cada uma delas, a forma de abordá-las, o ponto-de-vista assumido pelo jornalista, a conjunção das imagens com os textos, a ordem de importância dos temas, entre outros mecanismos determinantes para a constituição de subjetividades. Esse exemplo grosseiro vem de encontro ao tipo de questionamento que necessariamente tem que acompanhar um trabalho de pesquisa. Levando em consideração essas primeiras demandas é que apresento aqui os percursos pelos quais a pesquisa me conduziu. O projeto que inicialmente tentava responder a perguntas simples, e que “tentaria relacionar” poesia visual e produções conceituais a partir de parte da coleção do MAC-USP, restringe-se em seguida à somente um dos trabalhos ali presente. A proposta seria, então, levar a cabo um estudo interpretativo de um livro pioneiro para a poesia concreta brasileira, *poetamenos* (1953), de Augusto de Campos, que o leria a partir de pressupostos da Crítica Genética.⁵ A redução cada vez mais acentuada e temática (leia-se disciplinária) e algumas tentativas aproximações semióticas que circunscreviam os poemas, se por um lado ganhavam complexidade acadêmica, por outro, fazia com que este trabalho entrasse, para mim, quase num sistema autista. É sintomático que na mesma proporção em que começava constituir-se um trabalho especializado e reconhecido, sentia murchar a ânsia e o desejo que me moviam a partir daquelas primeiras intuições.

⁵ Essa proposta ainda permanecia no texto apresentado para qualificação, mas foi logo abandonada depois do consenso mútuo na qualificação sobre as outras linhas de questionamento que pediam lugar neste trabalho.

Pergunto-me, então, sobre a motivação do projeto e recorro claramente uma das aulas do Prof. Roberto Zular, no curso da pós-graduação “Por uma ética das formas: a recepção de Paul Valéry no Brasil” (2005), em que toca um ponto contundente: a idéia de “campo”, baseada em Pierre Bourdieu.⁶ A leitura sobre o posicionamento das instituições e sujeitos poderia ser um incitante para refletir sobre a sensação de presença e ausência da poesia concreta, naquele momento, na Faculdade de Letras e no MAC-USP.⁷ Passo a considerar igualmente as lacunas sobre o tema nos discursos historiográficos literários e sua presença em outros espaços, discursivos ou expositivos, onde reconhecidamente a poesia concreta tem tido mais visibilidade. É, então, que passo a pensar sobre as políticas disciplinares e a despolitização que acarretam ao excluírem o adverso em lugar de relacioná-lo ou enfrentá-lo, em seu próprio processo, e, inclusive se se quer continuar pensando em termos identitários, como “contrário dialético” necessário. E é essa preocupação vem carregada pela questão historiográfica e discursiva, tal como a constituição do público, as *divisões do sensível* e as *políticas estéticas* em jogo.

As reflexões e as leituras politizadas da produção em questão não se encontram necessariamente em levantar conteúdos que aludem de forma direta ao tema da Política (a macropolítica), mas em evidenciar as próprias contradições inscritas nessas produções, o que implica considerar os mecanismos que as circundam e também as conformam. O objetivo é mostrar como a poesia concreta, e algumas outras produções e práticas da segunda metade do século XX, apontam na direção de um projeto social ou coletivo resgatando «modos de ação», semelhante ao projeto estético, social e revolucionário dos construtivistas russos, e suas transformações como resposta às fortes problemáticas presentes que tinham que

⁶ Bourdieu define “campo” como “*una red o configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen sus ocupantes, ya sean agentes o instituciones por su situación actual y potencial en la estructura de la distribución de las diferentes especies de poder (o capital), cuya posesión implica el acceso a las ganancias específicas que están en juego dentro del campo y, de paso por sus relaciones objetivas con las demás posiciones*”. Em: BOURDIEU, Pierre & WACQUANT, Lóic J. D. *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo, 1995, p. 64. Ver também: BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

⁷ Apresento parte da reflexão sobre estas questões com o texto “Redes em potencia: poesia concreta brasileira em el Museo” na segunda edição de **Carpetas Abiertas**, em *Can Xalant, Centre de Creació y Pensament Contemporani de Mataró* em 13/12/2008. A discussão com vários amigos que atuam em diversas frentes, alguns são artistas e ativistas, críticos de arte, curadores etc. As questões contundentes e provocadoras que levantaram me fizeram deslocar e reformular minhas próprias incógnitas. Um dos comentários mais para mim foi o de Nancy Garín, artista e ativista que integra o coletivo argentino Etcétera. Ela questiona: “Por que essas produções têm que estar num lugar ou em outro, ou melhor, ligados às instituições?” Neste momento entendo que importa menos onde estão, mas como irrompem e o que são capazes de provocar.

ser enfrentadas em diferentes momentos no Brasil e na América latina.⁸ A instalação da ditadura militar no país frustra qualquer tentativa de projeto coletivo. Este fato marca igualmente a busca de novas coordenadas para a produção revolucionária, de cunho muito mais micropolítico que o que claramente assinalavam algumas poéticas que nascem na metade do século XX. Apesar desta constatação generalizante, é possível encontrar alguns pontos de fuga na poesia concreta brasileira que desviam o fluxo e permitem traçar uma genealogia poético-política da produção posterior.

Os próximos capítulos são uma tentativa de assinalar e entender, em primeira instância, como a impugnação formal pode ser índice de uma revolução em outros âmbitos. Pensar como os grandes discursos políticos acabam dando lugar às pequenas revoluções e às pequenas utopias literárias. O espaço para a composição imaginária oferecido pela poesia concreta, a abertura à intervenção direta do espectador nas produções e propostas neoconcretas, a liberação dos significantes para além do verbal e a poesia que só acontece pela ação do espectador/criador no poema/processo, o lugar privilegiado das ações anônimas, a explícita ruptura com a figura do poeta “gênio” são algumas interpelações cruciais destas produções.

Como ler a *arte classificada* de Paulo Bruscky –assentada, diga-se de passagem, na categoria “literatura marginal” na história da literatura brasileira–, senão pela sua aposta utópica?⁹ Ou, na mesma linha, as *máquinas impossíveis e inúteis*¹⁰ do artista experimental argentino Edgardo Antonio Vigo?

A condição utópica não se perde, devém, neste caso, em atitude micropolítica que só se permite encontrar pela desterritorialização dos paradigmas tradicionais da política e da crítica e tem, muitas vezes, irrupções “clandestinas”.

⁸ América latina, tal como argumenta o antropólogo e filósofo argentino Néstor García Canclini, aparece com a palavra “latina” em letra inicial minúscula para enfatizar o seu caráter adjetivo a uma América.

⁹ A Equipe Bruscky & Santiago planeja diversas máquinas imaginárias e publica os projetos em jornais de Pernambuco solicitando, por exemplo, técnicos que ajudem a realizá-las. Assim aparecem: “Composição Aurorial. Exposição noturna de arte espacial visível a olho nu da cidade do Recife”, “Uma máquina de filmar sonhos...”, o projeto de um “concerto utilizando os ruídos pulmonares”, etc. E Bruscky continua publicando suas propostas. Ver: FREIRE, Cristina. “Intervenções urbanas: o jornal como meio”. Em: _____. *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*. Recife: CEPE, 2006, p. 46-49.

¹⁰ Ver catálogo de exposição *MAQUINACIONES. Edgardo Antonio Vigo: trabajos 1953-1962*. Buenos Aires: CCEBA y Centro Experimental Vigo, 2008.

Para pesquisar algumas dessas ressonâncias proponho de início uma genealogia radical para o concretismo brasileiro, traçando um panorama histórico, poético e político para o seu surgimento, dentro de um cenário bipolarizado no período entre-ditaduras, a ligação com a Bauhaus e (in)diretamente com o construtivismo russo assinalam mais desafios que somente o avanço de questões formais de composição. Importa entender, enfático, como um projeto estético pode levar consigo projetos sociais sem se tornar propaganda, mas apostando pela liberação ou pela emancipação coletiva em suas propostas. Não podemos obviar que o concretismo no Brasil é parte de um projeto construtivo disseminado em todos os âmbitos da sociedade. Não por acaso esse movimento surge justamente entre a ditadura populista de Getúlio Vargas (1930-45) e a ditadura militar no país (1964-85), às quais se acrescenta o contexto da Guerra Fria e as estratégias de ocupação estéticas promovidas por políticas econômicas e culturais dos Estados Unidos na América Latina. Pensando exatamente a relação contextual comum, as relações desatadas por essa proposta ampliam-se para dar conta ainda das relações estabelecidas com outros poetas e artistas da América latina.

A releitura do *Projeto construtivo brasileiro na arte*, evidencia claramente o desejo de intervir no meio social para projetar outra ordem de coisas. A exposição retrospectiva sobre concretismo e neoconcretismo organizada por Aracy Amaral, em 1977, dissolve determinados conflitos em favor de uma leitura distanciada, inclusive da produção poética e apresenta no catálogo determinadas propostas e reflexões precedentes que permitem ler muitas das produções dos anos 1950 e 60 nessa tentativa de apontar em direção a um projeto de construção no país. O cenário social, as produções poéticas concretas e neoconcretas somados à “euforia do possível” acabam sendo silenciados na esfera pública com a instalação da ditadura militar.

Mas as irrupções e ressonâncias desse projeto se refletem no percurso aqui proposto, que parte das intervenções na página ao espaço comum. A poesia concreta indica em suas apostas formais uma conscientização da materialidade espacial da página. Essa radicalização poética que interpela o objeto no qual se inscreve é claramente transbordada com a poesia neoconcreta e, re-trabalhada constantemente. Suas ressonâncias são sentidas nas décadas seguintes na esfera pública, nas ações poéticas cotidianas, no ativismo artístico. Trata-se de uma das

estratégias estéticas que a poesia concreta contribui para impulsionar, como uma das manifestações mais evidentes do início da poesia experimental no Brasil, permitindo, assim, com a subversão do suporte poético, outras leituras a respeito da inscrição da poesia, e devem em produções que conscientes disso podem criar táticas de resistência à censura durante a ditadura militar e frente ao que hoje conhecemos como “capitalismo cultural” ou “capitalismo cognitivo”.¹¹

São ocupações, irrupções e práticas singulares que de diferentes maneiras dão lugar a subjetividades nômades. A potencialidade do livro em sua circulação e que possibilita um alcance muito mais amplo de público, acaba se deslocando para outros meios mais precários em períodos de repressão política, cultural, econômica etc. É nesse sentido que a leitura da “mensagem” se permite também pela subversão do próprio meio, ainda que muitos insistam em continuar usando antolhos (quando não vendas). A poesia, mas também o livro, são *dispositivos* que subvertidos podem evidenciar toda a sua potencialidade revolucionária.¹² Se é uma proposta evidente no neoconcretismo, era também sugerida pelos concretos –entre os quais se encontram autores que posteriormente abraçariam a proposta neoconcreta de integrar distintas dimensões da vida sensível. Enfim, uma montagem genealógica vital se queremos chegar à poesia fora dos livros, presente no espaço comum, no cotidiano, na “poesia dos problemas concretos” –como apontam Augusto de Campos e o grupo ativista paulistano BijaRi.

As desterritorializações do poético, da poesia, incitam outros processos de subjetivação, com táticas móveis, que já não podem conectar-se aos *esquemas perceptivos* tradicionais e restritivos. A poesia está também na rua, mas não é despedida. E não se trata somente de pensar a poesia, tal qual a conhecemos, literalmente projetada no espaço público, mas de perguntarmos o que não estamos considerando ocupação e que igualmente pode ativar a nossa sensibilidade, obrigar a questionar o nosso lugar, “tirar do sério”, provocar-nos, mover nossas certezas.

¹¹ Ver: ROLNIK, Suely. “Geopolítica da cafetinagem”. Em: SCHULER, Fernando & AXT, Gunter. *Brasil contemporâneo. Crônicas de um país incógnito*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2006.

¹² Ver: AGAMBEN, Giorgio. “¿Qué es un dispositivo?” Disponível em: <http://caosmosis.acracia.net/?p=700>
Consulta em: 30/10/2009.

Mas nem todas as manifestações poéticas puderam ocupar a esfera pública. As redes alternativas ao circuito artístico oficial de circulação¹³ foram cruciais para burlar as fronteiras impostas à comunicação, principalmente na época da ditadura militar, e fazer circular propostas poéticas que eram claramente consideradas “subversivas” pelo regime autoritário vigente. Aquela primeira aposta radical da poesia concreta devém em produções radicais mais abertas e intensas que comumente se aglutinam sob a classificação genérica de “poesia visual”. A circulação clandestina de tais produções pelos correios rompe qualquer limite entre artista, poeta e militante. As etiquetas identitárias que atribuem lugares de atuação, circunscrevendo também as produções, seus receptores, os territórios onde devem/ podem circular são completamente destruídas, e seu funcionamento exposto.

Os lugares de intervenção são tão variados quanto exige a necessidade de interferir nas subjetividades adormecidas. Operações necessárias que atuam contra certa macropolítica. Basta lembrar as várias campanhas que circularam pela rede de arte correio pela libertação de poetisas/artistas,¹⁴ ou mesmo outras propostas poéticas, muitas das quais relacionam completamente o trabalho poético e a ação, caso das várias publicações ligadas ao poema/processo no Brasil, com a participação de Neide e Álvaro de Sá, Moacyr Cirne, Pedro Lyra, Wladimir Dias-Pino (que participa daquela I Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956), a Poesia Inobjetal do uruguaio Clemente Padín, a POESIA PARA y/o A REALIZAR do argentino Edgardo Antonio Vigo, entre muitas outras.¹⁵

Evidenciando a falácia e o mito moderno sobre a figura individual do autor, é fundamental pensar e potencializar essa rede de relações sempre presente, mas

¹³ Exceção, deve ser assinalada, em relação ao MAC-USP, na gestão de Walter Zanini. Durante os anos 1970, como diretor do Museu, Zanini conseguiu atrair diferentes iniciativas poéticas que contaram com um lugar de destaque numa série de exposições coletivas que impulsionou. Ver: FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo. Arte conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

¹⁴ Penso nos uruguaios Clemente Padín e Jorge Caraballo, presos pelo governo ditatorial do seu país no fim da década de 1970; ou no artista correio e poeta Jesús Galdámez Escobar, seqüestrado pela força militar ditatorial de El Salvador no começo dos anos 1980, e ao escapar, vai para o exílio no México; ou mesmo Paulo Bruscky e Daniel Santiago seqüestrados logo depois que a *II Exposição Internacional de Arte Correio* é fechada pela Polícia Federal após sua inauguração em 1976, no Recife. Ver: NOGUEIRA, Fernanda & DAVIS, Fernando. “Gestionar la precariedad. Potencias poético-políticas de la red de arte correo”. *ARTECONTEXTO*, Madri, n. 24, nov. 2009, p. 34-37.

¹⁵ A visita ao arquivo desses artistas revela infindáveis redes de relação que vão muito além da simples troca de materiais. Nos anos sessenta e setenta começava a germinar outra forma de relação com a arte e um profícuo espaço inclusive teórico de criação e intervenção coletivos/ em rede. Essa era, por exemplo, a proposta de várias publicações que reuniam trabalhos enviados dentro do circuito de arte correio de várias partes do mundo, como era a revista *OVUM 10* editada por Clemente Padín.

“esquecida”. Essas redes, que se estendem pelo trabalho coletivo entre outras manifestações poéticas, são decisivas para pensar como aquele um projeto social utópico, implícito na poesia concreta, vai simbolicamente se reconfigurando. É aqui que todos os questionamentos anteriores deste trabalho acadêmico têm lugar e revelam que o estímulo inicial da pesquisa tem um caráter muito mais amplo do que supunha o projeto inicial.

São possíveis aproximações que acabam conectando diferentes cenários, tanto no Brasil como fora de suas fronteiras, e permitem pensar manifestações simultâneas e táticas coincidentes em diferentes âmbitos que relacionam o estético, o poético e o político. Trata-se agora de possibilitar uma recuperação poético-política da própria poesia deixando espaço para que o leitor se interrogue sobre essas produções apresentadas e outras. Trata-se também de evidenciar as relações que nelas estão implícitas e suas brigas para além do campo estritamente intra-texto. Sem dúvida, pressupõe ao mesmo tempo uma crítica *desconstrutiva*, se nos remetemos às análises multiplicadas e circunscritas estritamente às proposições dos autores, sobretudo com respeito à poesia concreta, tentando precisamente evidenciar a um *campo cego* quando se fala de arte e poesia contemporâneas e sua relação no Brasil.

1. ENTRE A MACROPOLÍTICA E A DISSIDÊNCIA

AS POLÍTICAS ESTÉTICAS NA GERAÇÃO DA POESIA CONCRETA

La forma no es sino un modo de aparición de la no forma (el mero quizás, pero ella no es otra cosa que esa transitoria figuración).

Michel Foucault¹

Ditaduras e Guerra Fria

Por incrível que pareça, impugnando seu lugar esperado, a poesia concreta brasileira é lançada oficialmente na I Exposição Nacional de Arte Concreta. Depois de estar no Museu de Arte Moderna em São Paulo (MAM-SP) em dezembro de 1956, a mostra se apresenta em fevereiro do ano seguinte no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). Nela se articulam diferentes tipos de trabalho, que incluem poemas de Augusto de Campos, Décio Pignatari, Ferreira Gullar, Haroldo de Campos, Ronaldo Azeredo e Wladimir Dias-Pino; esculturas de Franz Weissmann, Kazmer Féjer; e pinturas de Luiz Sacilotto, Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Alfredo Volpi, Hermelindo Fiaminghi, Décio Vieira, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lothar Charoux, Rubem Ludolf, Judith Lauand, Maurício Nogueira Lima, Aluísio Galvão, entre outros. Essa exposição, posterior às primeiras publicações do Grupo Noigandres² –formado por Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari, José Lino Grünewald e Ronaldo Azeredo– pode ser lida como responsável pela mudança de rumo nas práticas artísticas contemporâneas no Brasil. Mas como toma esse contorno?

Nos anos 50 tem início no Brasil um processo de modificações sucessivas, radicais e profundas nas estruturas tanto artísticas como sociais e políticas. Concentradas em um período relativamente curto, o concretismo significa uma revolução estética e simbólica gerada entre a ditadura populista de Getúlio Vargas

¹ FOUCAULT, Michel. “El Mallarmé de J.-P. Richard”. Em: _____. *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós, 1996, p. 205.

² Ainda que o lançamento oficial da poesia concreta tenha sido nessa exposição, é necessário assinalar que a revista **noigandres 1** é lançada em novembro de 1952, e a **noigandres 2**, publicada em fevereiro de 1955, já incluía o livro conhecido como propulsor dessa poesia: *poetamenos* (1953).

(1930-1945) e o regime militar (1964-1984), com fortes ressonâncias nas décadas seguintes. No entanto, durante esse período entre ditaduras, as Forças Armadas – principalmente o exército – deveriam preservar o regime democrático dentro de certo limite circunscrito à preservação da ordem interna e o combate ao comunismo. Como aponta Boris Fausto, “os dois temas estavam associados, pois o comunismo representava a inversão extrema da ordem social.”³

Depois da ditadura populista e o Estado Novo de Getúlio Vargas, nos encontramos em outro contexto no qual a possibilidade de uma revolução social parece cada vez mais próxima. A referência principal para subverter a ordem política, econômica e social vigente em muitos países da América latina é o socialismo, em expansão através da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) depois da Segunda Guerra Mundial.

Exatamente essa expansão, que representa uma ameaça para os Estados Unidos, é o que acaba resultando na Guerra Fria –que de “fria” ou pacífica, não tinha nada, basta lembrar as ditaduras apoiadas pelos Estados Unidos (EUA) na América latina, por exemplo. Esse conflito ideológico é encabeçado por duas superpotências antes aliadas no combate ao nazismo: os Estados Unidos, com sua política claramente neoliberal, e a Rússia, que a partir da Revolução de Outubro (1917) em regime socialista impulsionava a expansão da URSS. A ocupação de territórios, fosse física ou ideológica, era o que sustentava a disputa entre os dois lados. O globo era bipolar e não havia um “fora”, pois de todos os países eventualmente era exigido um posicionamento como adversário ou aliado.

A geopolítica das artes

A desconfiança gerada em diferentes escalas da sociedade em diversos países –e é necessário enfatizar que esse clima afetava sociedades pertencentes a qualquer dos dois regimes ideológicos⁴–, e as influências, não raro atadas a

³ FAUSTO, Boris. “O período democrático: 1945-1964”. Em: _____. *História do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2002, p. 423.

⁴ O romance do escritor e jornalista George Orwell, *1984*, publicado em 1949, é chave para entender a sensação de controle constante que se fazia presente em várias partes do mundo submetidas ao totalitarismo e à repressão, especialmente naquela configuração. Ao trocar os dois últimos dígitos do ano que dá título à obra, o autor acaba aludindo ao ano em que a escreveu, mas também projetando o que degradingaria nas “sociedades de controle”,

questões econômicas⁵ em países chamados subdesenvolvidos, afetavam diretamente qualquer mínima possibilidade de mudança vislumbrada neste lado do globo em direção a um projeto social, pois remetia diretamente socialismo.

Os Estados Unidos, ainda que de forma dissimulada, prezavam por garantir a hegemonia do seu sistema político, econômico e social na América latina e também em outras partes do planeta. No entanto, suas ações não se restringiam somente à espionagem ou infiltração para desarticular movimentos populares ou de esquerda, ou a provocar desestabilizações econômicas para garantir a dependência de alguns países, nem mesmo em financiar e provocar golpes de Estado para a instalação de ditaduras militares que permitissem manter a situação sob controle.⁶ Os Estados Unidos colocam em marcha uma “missão civilizatória” inspirada, por mais improvável que pareça, em dois casos exemplares: a Missão Artística Francesa⁷ e o uso tático que a União Soviética fazia dos intelectuais para expandir o socialismo, fosse levando novas produções ao seu território ou divulgando determinadas obras russas.⁸ Desse mesmo modo, a presença estadunidense se impõe também em setores tão atuantes como a arte e a cultura,⁹ especialmente por meio uma política

apontadas por Michel Foucault. Ver: DELEUZE, Gilles. “Post-scriptum sobre las sociedades de control”. Em: _____. *Conversaciones (1972-1990)*. Valência: Pre-textos, 2006, p. 277-286. Disponível em: http://www.oei.org.ar/edumedia/pdfs/T10_Docu1_Conversaciones_Deleuze.pdf. Consulta em: 11/09/2008.

⁵ Basta lembrar episódios chave, como o apoio da União Soviética a Cuba após a sua Revolução através da compra de cana-de-açúcar, ou o Plano Marshall criado pelos Estados Unidos como “incentivo” a países da Europa, ou mesmo a Aliança para o Progresso na América Latina. No entanto, como ressalta Andrea Giunta, os apoios econômicos não eram igualitários, nem significavam correspondência entre as “ações estratégicas” para impedir o avanço do socialismo em diferentes partes do mundo: enquanto Europa ocidental recebia 65% da ajuda exterior dos Estados Unidos, à América Latina só chegava 3%, o que teria conseqüências de outro nível nesse território. Ver: GIUNTA, Andrea. “Estrategias de internacionalización”. Em: _____. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los 60*. Buenos Aires: Paidós, 2001, p. 239.

⁶ Ver: CHIAVENATO, Júlio José. *O golpe de 64 e a ditadura militar*. São Paulo: Moderna, 1994.

⁷ No início do século XIX, por exemplo, artistas partidários de Napoleão deixam o país após a sua queda e chegam ao Brasil para oferecer seus conhecimentos em troca de favores para permanecer no território, o que acaba causando inúmeras polêmicas. Ver: PEDROSA, Mário. “Da Missão Francesa: seus obstáculos políticos”. Em: ARANTES, Otilia (org.). *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. São Paulo: EDUSP, 2004.

⁸ Augusto de Campos comenta que “a oficialização literária de Maiakóvski, após a conhecida intervenção de Stálin, provocada por uma carta a ele dirigida por Lília Brik, em 1935, se, por um lado, contribuiu decisivamente para a divulgação da obra do poeta, por outro deformou-lhe a imagem e o transfigurou, veiculado em péssimas traduções, num retórico propagandista do regime burocrático e autoritário que se instalou na URSS”. “Maiakóvski, 50 anos depois”. **Jornal da Tarde**, 28 jun. 1980. Em: SCHNAIDERMAN, Boris; CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de. *Maiakóvski. Poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 153.

⁹ Entre outros projetos reutilizados e resignificados pelos EUA para os seus próprios fins, são particularmente exemplares os de visibilização das estéticas soviéticas nos pavilhões projetados na década de 30 por El Lissitzki, “que promoviam a experiência de imersão perceptiva total” ou “visão expandida” fazendo com que se dissolvesse a distância entre o espectador e a imagem para um efeito persuasivo máximo. “*La gran exposición presentada en el MoMA en 1955, The Family of Man, es la culminación de los principios de la exposición de ‘visión expandida’ y al mismo tiempo marca el punto final de la hegemonía cultural de las nociones de persuasión y universalidad que le son implícitas. (...) fue el gran monumento del humanismo de la posguerra y*

de intercâmbios que de alguma maneira acabou sendo de proveito para os países arrebanhados. No Brasil, um dos seus principais alvos na América latina, a onda de apoios e “cooperação” contribuiu para dar origem a instituições decisivas nesse período. O interesse de Nelson Rockefeller –presidente do Rockefeller Center e, no início dos anos 40, do Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York–, acabou promovendo o surgimento de uma instituição renovadora do cenário artístico no país: o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), fundado em 1948. Sua origem está estreitamente ligada a uma política de intercâmbios de favores entre Sergio Milliet, então diretor da Biblioteca Municipal de São Paulo, e Rockefeller. Relata de Aracy Amaral, deixando entrever os interstícios do vínculo que envolve a formação da cultura oficial vinculada a questões ideológicas:

Coube a Sergio Milliet escrever o livro Panorama da Pintura Norte-Americana Contemporânea, publicado por ocasião da exposição aqui apresentada em 1943 (...). A importância da publicidade é enfatizada por Rockefeller na mesma carta enviada a Milliet em 1946, quando estão patentes alguns “recados” ou “lições” para sua atuação caso desejasse realmente ver implantado um museu de arte moderna em São Paulo: “... e não se deve infelizmente esquecer o papel importante da publicidade na vulgarização da arte.”¹⁰

Nessa mesma carta enviada a Sergio Milliet diz Nelson Rockefeller:

Permita-me agradecer-lhe uma vez mais por ter reunido um grupo interessado na formação de um Museu de Arte Moderna em São Paulo. Sei que difícil é coordenar os diferentes interesses e como é necessário conduzir as suscetibilidades. (...) Levando ao Brasil alguns exemplos de arte produzidos nos Estados Unidos desde 1940, pensei

la máxima expresión del nuevo orden geopolítico surgido tras la Segunda Guerra Mundial y del nuevo papel del arte y la alta cultura en la posguerra. Paradigma de la fotografía humanista en Occidente, en el contexto geopolítico de la Guerra Fría cultural, supone la transformación del sujeto popular revolucionario de los años treinta en un nuevo sujeto surgido tras la guerra, las clases populares, que será el resultado del pacto del capital y la fuerza del trabajo que da lugar al surgimiento del estado del bienestar. El MoMA juega un papel legitimador fundamental en el nuevo orden (...). Em: Jorge Ribalta (org.), *Archivo Universal: la condición del documento y la utopía fotográfica moderna* (catálogo-guia da exposição). Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 23 out. 2008 – 6 jan. 2009, p. 34. Ver também: Jorge Ribalta (org.). *Espacios Fotográficos Públicos. Exposiciones de propaganda, de Prensa a The Family of Man, 1928-1955*. Barcelona: MACBA, 2009.

¹⁰ AMARAL, Aracy. “A História de uma Coleção”. Em: *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Perfil de um acervo*. São Paulo: Techint, 1986, p. 13-14.

que isso ajudasse a chamar a atenção do público para os seus esforços de que ouvi falar por meu amigo Carlton Sprague Smith. Minha idéia, oferecendo alguns objetos de arte ao Brasil, não é fundar uma coleção nem enriquecer uma coleção já existente, mas acelerar um 'momentum' latente.¹¹

Aracy Amaral fala sobre a relação desenvolvida em seguida com Smith, agregado cultural do consulado americano em São Paulo e colega de Sergio Milliet, no corpo docente da Escola de Sociologia e Política, quem espera de forma análoga a Rockefeller que o futuro museu baseie a sua existência e funcionamento no MoMA:

Uma pequena doação a ser feita estabeleceria uma vinculação (à época tão combatida pelos intelectuais e artistas de esquerda brasileiros) com o Museu de Arte Moderna de Nova York, através de Nelson Rockefeller e fica bem explicitada nessa carta: "Deixo a distribuição dos objetos a meu amigo Carlton Sprague Smith, nosso conselheiro do Museu de Arte Moderna, e estou certo de que o comitê, com algumas sugestões de sua parte, saberá estabelecer um 'modus vivendi' conosco."

Seguindo o objetivo de Rockefeller, Smith pede que Milliet envie a Nova York os estatutos, planos, quadro de membros etc., desse museu, enfatizando paralelamente a importância da regulamentação legal, sobretudo para facilitar a realização de exposições internacionais. Fica claro também que em Nova York estão ansiosos por "estabelecer uma cooperação ativa com o Brasil (...), de suma importância para o desenvolvimento cultural do hemisfério".¹²

Assim, aquele "momento latente" se bem significava apoiar a vontade de Milliet para a criação do Museu de Arte Moderna, encontrava também seu ambiente mais que propício para a instalação de um estilo plástico que, ao forjar uma imagem autóctone da arte estadunidense, respondia perfeitamente às necessidades desses novos Estados Unidos pós-Segunda Guerra Mundial.

¹¹ Carta de Nelson Rockefeller a Sergio Milliet, São Paulo, 25 nov 1946. Citada em GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Sergio Milliet, crítico de arte*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 81.

¹² Cartas a Carlton Sprague Smith a Kneese de Melo e Sergio Milliet, respectivamente. Em: AMARAL, Aracy. *Op. cit.*, p. 14-15.

Porém, apesar do interesse de Rockefeller em contribuir diretamente para a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, a instituição acabou sendo inaugurada com uma exposição organizada na França e trazida a São Paulo por Ciccillo Matarazzo Sobrinho. A mostra intitulada *Do Figurativismo ao Abstracionismo* (1949) foi organizada pelo crítico belga Léon Degand, quem seria o primeiro diretor do MAM-SP. A exposição –que já apresentava um quadro de Waldemar Cordeiro– suscitou críticas ferozes¹³ e estimulou fortemente a divulgação da arte abstrata no Brasil no decorrer dos anos seguintes.¹⁴

Se na década seguinte a arte latino-americana tem presença certa em muitas exposições nos Estados Unidos –presença provocada pelas novas instituições latino-americanas já ativas por outra conjunção de fatores–, no final dos anos 40 e durante a década de 50 “na América latina –como ressalta Andrea Giunta–, a arte foi uma ‘arma’ da guerra fria”.¹⁵ Nesse período ela é usada para a ocupação de espaços e para fixar do olhar em determinada direção. Esse plano de ação implementado sutilmente pelos EUA se enquadrava numa política marcada pela certeza de que “existia uma geografia, uma história e um destino comuns, e que as repúblicas latino-americanas eram quase parte natural da frente que no Ocidente lutava pela democracia e contra o comunismo”.¹⁶ “Frente natural” que acabou resultando na dependência, no endividamento de vários países, numa invasão pela cultura “caracteristicamente” estadunidense, nas detenções e, posteriormente, na morte de muitos nesses países.

A política de empréstimos financeiros tornou-se parte da cooperação mútua entre o Norte e o Sul. Nelson Rockefeller, que tinha ligação direta com o governo de seu país desde o mandato do presidente Roosevelt (1933-1945), depois de viajar pela América Latina em 1937 apresenta um relatório que acaba dando origem ao

¹³ Comenta Di Cavalcanti: “O que acho, porém, vital é fugir do abstracionismo, tipo Kandinsky, Klee, Mondrian, Arp, Calder, é uma especialização estéril. (...) Os apologistas dessa arte, como o senhor Léon Degand, ora entre nós, possuem uma verve terrível que consiste em acumular definições para definir o indefinível.” **Fundamentos**, n. 3, 1948. Em: BANDEIRA, João (org.). *Arte Concreta Paulista: documentos*. São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2002, p. 16.

¹⁴ Ver: AMARAL, Aracy. *Op. cit.*, p. 11-51, e GUILBAULT, Serge. “Dripping on the Modernist Parade: the Failed Invasion of Abstract Art in Brazil, 1947-1948”. Em: CURIEL, Gustavo (org.). *Patrocinio, colección y circulación de las artes, XX Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México DF: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1997, p. 807-816.

¹⁵ GIUNTA, Andrea. “Estrategias de internacionalización”. *Op. cit.* p. 248. (tradução minha)

¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 239. (tradução minha)

Office of the Coordination of Inter-American Affairs (OIAA), que junto ao Export-Import Bank (Eximbank) dá origem às relações nos hemisférios baseadas em empréstimos.

Anos mais tarde, diante da forte predisposição do então presidente estadunidense Dwight D. Eisenhower (1953-1961) –que subvenciona diversos países da Europa ocidental através do Plano Marshall–, em estabelecer uma relação permanente com a América Latina, Juscelino Kubitschek, presidente do país entre 1956 e 1961, bem conhecido por sua política desenvolvimentista, dirige-se a ele para propor a “operação pan-americana”.¹⁷ Este plano, apresentado na reunião da Organização dos Estados Americanos (OEA) em setembro de 1960 entre as recomendações conhecidas como “Ata da Bolívia”, propõe revitalizar a cooperação política e econômica, e será a base para a “Aliança para o Progresso”. Lançada pelo então presidente John F. Kennedy (1961-1963), tal Aliança era divulgada como um programa de ajuda econômica e social, e era dirigido por três organizações: a Organização dos Estados Americanos (OEA), o Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID) e a Comissão Econômica para a América Latina e Caribe (CEPAL). Seu fator desencadeador, como enfatiza Giunta, foi “a aproximação soviética à revolução cubana e a ‘Primera Declaración de La Habana’ que, como resposta à condenação da política cubana pela OEA, Fidel Castro leu no dia 2 de setembro de 1960, declarando ‘Cuba, território livre da América’.”¹⁸ Como não era de se estranhar, Cuba negou o apoio criado pelos EUA justamente como forma de contra-arrestar a influência da sua revolução e apoiar medidas reformistas.

Essa tentativa de controle do governo dos Estados Unidos contra qualquer manifestação revolucionária, popular ou subversiva ao seu sistema afetava diretamente a política das artes em toda a América Latina. Incentivar a criação de algumas Bienais de Arte no hemisfério Sul foi uma das formas pelas quais essa

¹⁷ Uma das projeções mais fortes da política estadunidense no imaginário latino-americano estava relacionada com a “ideologia do desenvolvimento”. Nessa época, não por acaso, Juscelino Kubitschek apostava numa política desenvolvimentista, mais popular pelo lema “cinquenta anos em cinco”, amplamente difundida nas várias camadas da população. “Foram anos de otimismo, embalados por altos índices de crescimento econômico”, comenta Boris Fausto. Ver: FAUSTO, Boris. “O período democrático: 1945-1964”. Em: _____ . *História do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2002, p. 422.

¹⁸ “*Frente a la experiencia cubana y al crecimiento de guerrillas en otros países de América latina la administración Kennedy también impulsó el programa de contrainsurgencia que incluyó actividades de entrenamiento y escuelas de guerra especiales para latinoamericanos.*” Em: GIUNTA, Andrea. *Op. cit.*, p. 241. (tradução inicial minha)

política encontrou lar seguro numa (pseudo)neutralidade estética capaz de garantir, assim, o achatamento de qualquer manifestação crítica que pudesse ameaçar esse controle ideológico. Por isso, as políticas de intercâmbio e a figura Nelson Rockefeller foram chave nesse momento, bem como a visibilidade e a divulgação do MoMA como modelo a ser seguido:

The Museum was trying to isolate and promote a positive culture of energy, freedom, modernity, force and clarity: a modern art for a modern age, an optimist individualistic culture in touch with the “real American soul”. That is why Nelson Rockefeller, already in 1946, was trying, with mixed results, to encourage Brazilians to create Museums of Modern Art in Sao Paulo, Rio and Belo Horizonte duplicating MoMA’s in order to jump start Brazil into a sense of economic modernity and free enterprise energy. Modern art was then seen as one of most precious allies of enlightened entrepreneurs. Brazil and Argentina, thanks to these efforts, embarked on an ambitious program of International Biennales geared toward the presentation of abstract art. MoMA understood the importance of Modern Museums for the creation of alliances between elite groups in western hemisphere and started a large international program (financed by the Rockefeller brother’s found) devoted to the defense and promulgation of modern art but also of U.S. cultural production in Europe, India and Latin America. Modern art, an important sign of individualism and creativity, was rushing like brushfire all around the free world.¹⁹

Tal como assinala Serge Guilbaut acima, a arte moderna, ou, mais especificamente, o expressionismo abstrato, tem acolhida no país, sobretudo a partir da criação da Bienal de São Paulo. No entanto, é necessário apontar que incluindo uma agenda geral do abstracionismo, este arrasta consigo outras tendências e movimentos inclusive contrapostos ao estilo plástico estadunidense.

¹⁹ GUILBAUT, Serge. “Recycling or Globalizing the museum: MoMA-Guggenheim approaches”. **Parachute**, n. 92, 1998, p. 64.

A primeira Bienal de São Paulo e as ressonâncias do abstracionismo construtivo

Com a mesma iniciativa que fez surgir o MAM-SP, Francisco Matarazzo Sobrinho, entusiasmado com a Bienal de Veneza, decide criar na cidade de São Paulo um evento nos mesmos moldes. Assim acontece a I Bienal de São Paulo, em 1951. Mário Pedrosa descreve anedoticamente o ocorrido:

Quando de volta de uma das suas idas e vindas anuais à Itália, talvez com a idéia de uma “Bienal” na cabeça, como vira de passagem por Veneza, [Ciccillo Matarazzo] interpelou já o segundo diretor do seu Museu, com menos de um ano, sobre “quanto custava uma bienal”. Esse diretor, já professor eminente e escritor de arte, Lourival Gomes Machado, (...) assustou-se, temendo que os desdobramentos e os encargos gigantescos decorrentes da iniciativa fossem matar o museu ainda em botão. (E na verdade o museu, por isso mesmo, nunca chegou a ser um autêntico museu e acabou sendo sumariamente dissolvido, o seu acervo expedido em troca de favores e títulos para a Universidade de São Paulo, e suas instalações museográficas apropriadas para servir de fundo à Fundação Bienal de São Paulo, entidade privada autônoma.)²⁰

Como aponta Pedrosa, “a I Bienal foi uma pura jogada de improvisação”, mas inevitavelmente “a realização tocou a imaginação dos paulistas”.²¹ Se, por um lado, acaba tendo seu componente contraditório: a mobilização do cenário artístico para o mercado, por outro, consegue “romper o círculo fechado em que se desenrolavam as atividades artísticas do Brasil, tirando-as de um isolacionismo provinciano”.²²

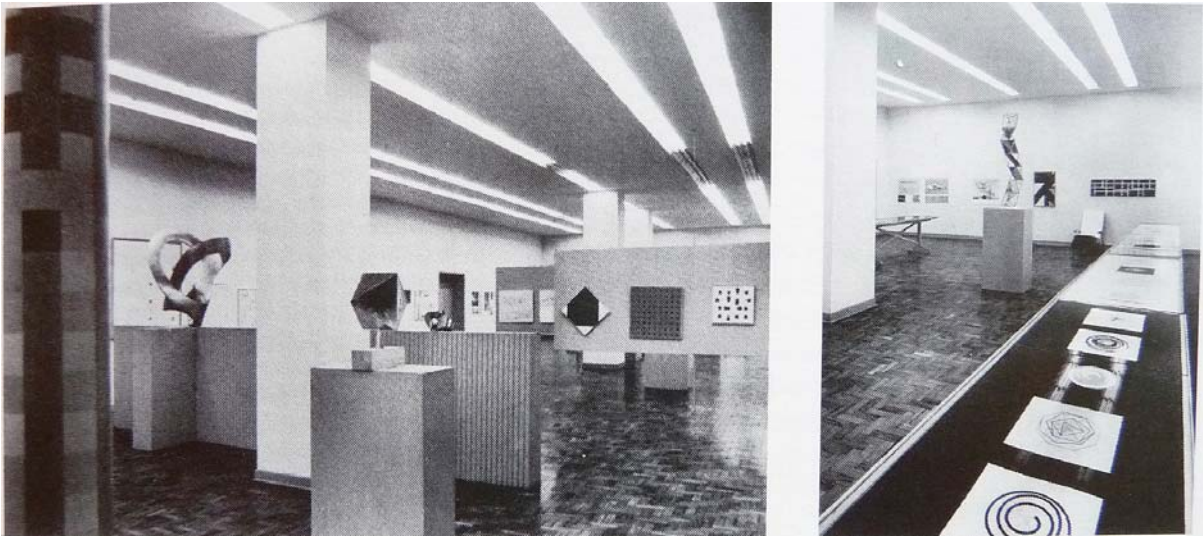
A irradiação da Bienal – constata Pedrosa – permitiu que se identificasse o intercâmbio cultural entre o Brasil e as nações latino-americanas. (...) Na época das bienais, São Paulo se tornava, com efeito, um centro vivo de contato e intercâmbio de impressões e de

²⁰ PEDROSA, Mário. “A Bienal de cá para lá”. [Redigido em fev. 1970 e publicado pela primeira vez em: GULLAR, Ferreira. *Arte Brasileira Hoje*. RJ: Paz e Terra, 1973.] Em: ARANTES, Otilia (org.). *Política das artes: textos escolhidos*. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 218.

²¹ *Idem, ibidem*.

²² *Idem, ibidem*, p. 221.

*idéias entre críticos e artistas do mundo, mas sobretudo da América Latina.*²³



Exposição de Max Bill no MASP, 1950

Entre as várias correntes e tendências estéticas apresentadas nessa primeira edição, a obra de Max Bill em sala especial desperta a atenção, e recebe o grande prêmio de escultura pela *Unidade Tripartida* (1948). Símbolo da confluência e das inclinações do momento, é indispensável assinalar que no ano anterior também é feita uma exposição antológica sua no Museu de Arte de São Paulo (MASP). Sobre esse fato, comenta ainda Mário Pedrosa:

Quanto à mostra de Max Bill, admiravelmente organizada no Museu de Arte de São Paulo, 1950, foi uma revelação para os artistas mais inquietos e jovens do Rio e de São Paulo e para a crítica militante. (...) Pode-se dizer que o importante movimento concretista brasileiro e argentino teve o seu primeiro ponto de apoio nessa demonstração de Bill, então mais insigne representante da arte concreta suíça e mundial. (...) O que seduzia os moços nessa arte era o anti-romantismo declarado, a soberba pretensão de fazer uma arte calculada matematicamente, desenvolvida sobre uma idéia perfeitamente definida e exposta, e não nos momentos vagos ou

²³ *Idem, ibidem*, p. 223.

*subjetivos de inspiração para os quais não poderia haver critérios de julgamento precisos ou não-aleatórios.*²⁴

Em maio de 1953 Max Bill – um dos fundadores da Escola de Ulm²⁵ – visita o Brasil contribuindo, assim, para que se estreite o contato entre artistas, públicos e críticos com a herança das vanguardas construtivas. Nessa década, chegam obras de outros artistas também ligados à Bauhaus²⁶ às edições seguintes da Bienal.

Foram disseminadas as sementes. Tal como exalta Pedrosa, “o terreno estava preparado para colher todas as sementeiras. E logo às primeiras bienais dá-se a vitória do abstracionismo sobre o velho figurativismo e por todo o país (...)”.²⁷

A renúncia à representação, à mimesis e à tradução desencadeia outra ordem do fazer. Além de contrapor-se ao posicionamento dos “acadêmicos reacionários”, partidários do figurativismo, esse último salto da arte moderna funciona como núcleo de resistência diante das frentes de ação levadas adiante por aproximações ditatoriais tanto de esquerda como de direita.

Enquanto na URSS as intervenções do estado forçavam a seguir a estética contra-revolucionária do “realismo socialista” durante o governo de Stálin (1920-1953), motivo pelo qual muitos artistas foram perseguidos, expulsos ou mortos, pois suas próprias práticas significavam uma ameaça à nova fase em que a única opção para as artes era idealizar o cotidiano, nos EUA, apesar das variadas correntes de pesquisa da arte abstrata, o novo modelo de produção, contra qualquer arte de propaganda ou de ilustração de um estilo de vida e um sistema governamental, acaba resultando no expressionismo abstrato.

Se nessa época a variedade das propostas acostumadas do expressionismo abstrato estadunidense mostra sua insatisfação com a esquerda cultivando a

²⁴ *Idem, ibidem*, p. 251.

²⁵ Sucessora da Bauhaus, a Escola Superior da Forma de Ulm (1952-1968), é uma tentativa de restabelecer uma ligação com a tradição do *design* alemão, pois acreditava que este tinha um importante papel social. Além da aliança entre artes e arquitetura, a escola de Ulm relaciona arquitetura, urbanismo, criação de objetos, criação visual, informação etc. Ver: “Visita ao Brasil do famoso escultor modernista”. **Boletim do MAM do Rio de Janeiro**, n. 9, jul. 1953. Em: BANDEIRA, João (org.). *Op. cit.*, p. 30-31.

²⁶ A *Das Staatliches Bauhaus* (Casa da Construção Estatal), escola de arte arquitetura e *design*, é fundada em 1919 por Walter Gropius em Weimar, na Alemanha, e é impedida de funcionar em 1933 por ordem do partido nazista, já que suas propostas e declarações de intenções defendiam desde o seu surgimento a necessidade imperativa de reforma do ensino das artes como base para a transformação da sociedade de acordo com o socialismo.

²⁷ PEDROSA, Mário. *Op. cit.*, p. 256.

liberdade da expressão individual –recordemos, por exemplo, a *action painting* de Jackson Pollock–, dentro de uma configuração bipolar mundial e num contexto de valorações dualistas, no Brasil essa encruzilhada resultará em diferentes caminhos. Por um lado, interessa aqui a deriva retrospectiva numa trama que liga o abstracionismo às produções construtivas das vanguardistas russas; por outro, a configuração de uma proposta que revoga o *status quo* e provoca outro imaginário social pelas próprias práticas artísticas, que se superam, transbordando sua inscrição prevista, e propõem politicamente novas disposições de enunciação.

Recusando a bipolaridade entre o expressionismo abstrato e o realismo socialista que aparece nas artes produzidas nessa época, a arte concreta representa uma alternativa não sempre compreendida. O parágrafo inicial de Mário Pedrosa no artigo “Arte – nos Estados Unidos e na Rússia” é sintomático:

Costuma-se, em certos círculos, acusar os artistas, ditos abstracionistas e concretistas, de fugirem à realidade cotidiana, de escapismo. Estes artistas seriam, assim, adeptos da velha teoria da “arte pela arte”, ou do refúgio na “torre de marfim”. Ao contrário disso, eles se colocam com os dois pés fincados na realidade do presente. Para eles, a realidade não é “adjetivada” de “socialista”, “brasileira” ou “nacional”. A realidade simplesmente é.²⁸

O abstracionismo geométrico, que resulta no concretismo e, posteriormente, no neoconcretismo –incluindo sua manifestação literária–, é uma resposta a essa tendência de expressão individualista que teve ecos não só no Brasil. Como constata Mário Pedrosa, o abstracionismo geométrico é um “fenômeno insólito que se deu na Argentina e no Brasil e, por ricochete, em outros países da América do Sul”.²⁹ Uma prática estética radical que torna a criação permeável, pois pretende apagar qualquer sinal da individualidade do artista e começa a ceder o espaço ao receptor.

²⁸ PEDROSA, Mário. “Arte – nos Estados Unidos e na Rússia”, **Jornal do Brasil**, 10 maio 1957. Em: ARANTES, Otilia (org.). *Política das artes: textos escolhidos*. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 89.

²⁹ PEDROSA, Mário. “A Bienal de cá para lá”. Em: *Idem, ibidem*, p. 256.

O abstracionismo é assimilado em meio a um complexo jogo de interesses estéticos e políticos que ultrapassam as fronteiras do território nacional: envolvem o governo dos Estados Unidos e o MoMA, a Bienal de Veneza –modelo principal para criação da Bienal de São Paulo–, e artistas e críticos estrangeiros, como o suíço Max Bill, o poeta suíço com raízes bolivianas Eugen Gorimger, e os argentinos Tomás Maldonado, Jorge Romero Brest, entre outros. Uma discussão que primeiramente se lança através do debate entre figuração e abstração vai tomando outros caminhos enlaçados numa rede intrincada de relações que leva ao aparecimento da arte concreta em São Paulo.



Max Bill. *Unidade Tripartida*, 1948.
Coleção MAC-USP

O surgimento do Grupo Ruptura em 1952³⁰ –com a participação dos poloneses Anatol Wladyslaw e Leopoldo Haar, o austríaco Lothar Charoux, o húngaro Féjer, Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto, e o estimulador e porta-voz oficial do grupo, Waldemar Cordeiro– marca claramente a discussão do momento. Depois de um ano da inauguração da I Bienal de São Paulo (1951) na qual se notava claramente a oposição entre figuração e abstração, “a atuação do grupo desloca os pólos do debate predominante a outros términos novos de contradição que optavam entre um abstracionismo expressivo (“hedonista”) e outro construtivo”,³¹ ressalta Ana Maria Beluzzo, ao comentar a atividade do Grupo. Waldemar Cordeiro identifica essas duas vertentes ao se referir às preferências de Sergio Milliet pelo obra de Cícero Dias, e criticando seu parecer sobre o Manifesto do Grupo Ruptura,

³⁰ O Grupo Ruptura se forma no mesmo ano em que se inaugura a mostra *ruptura* no MAM-SP, na qual o grupo lança seu manifesto.

³¹ BELLUZZO, Ana Maria. “Grupo ruptura y arte concreto”. Em: RAMÍREZ, Mari Carmen & OLEA, Héctor (orgs.). *Heterotopías. Medio siglo sin lugar: 1918-1968*. (cat. exp.). Madri: MNCARS, 2000, p. 273.

distribuído no MAM-SP.³² A opção pelo abstracionismo construtivo na época fica clara também no concurso de cartazes para a I Bienal. O primeiro prêmio foi dado ao cartaz de linhas claramente construtivistas de Antonio Maluf.



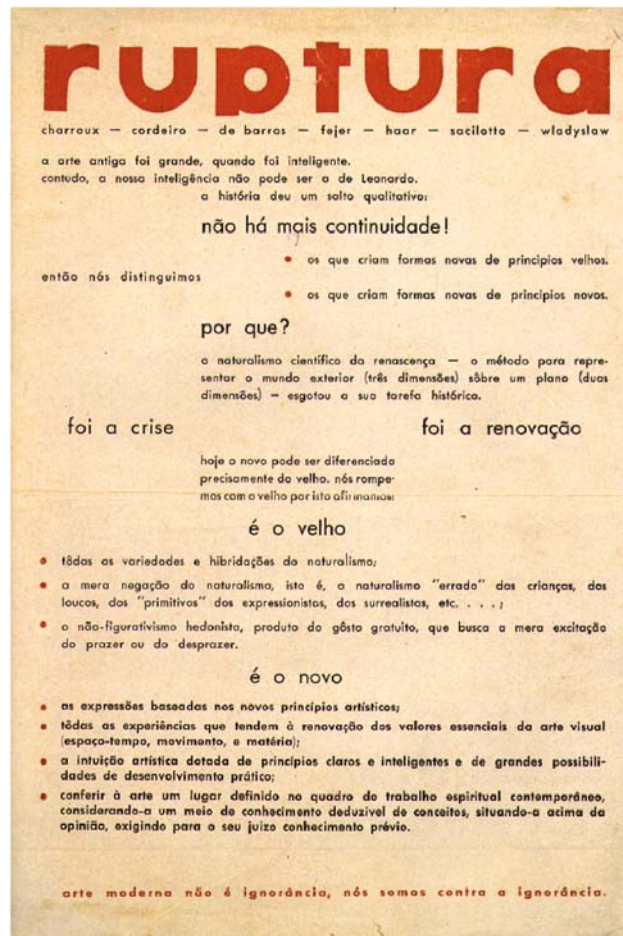
Cartazes da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951

Para o Grupo Ruptura já não se trata de amparar-se no abstracionismo puro e simples e seus valores expressivos. O grupo de arte concreta passa a combater qualquer preceito individualista da obra, seja no momento da sua concepção ou da sua realização. A arte se converte num meio de conhecimento; deixa de 'representar' para 'ser a realidade' em si mesma, com uma objetividade estrutural que não comporta alegorias. Se se alude a elementos externos, é em outra ordem de fatores.

Desse modo, retomar produções desse caráter hoje significa questionar a potencialidade social da criação formal daquela época, que inevitavelmente requer vincular os modos de fazer com os modos de ler. Isto é, interrogar em diferentes linhas: sobre a leitura que se queria despertar com a reflexão sobre a fatura, e como a sua relação ao contexto pode ativar hoje o desejo de impugnação e mudança de

³² CORDEIRO, Waldemar. "ruptura". *Correio Paulistano*, 11 jan. 1953. Em: BANDEIRA, João (org.). *Op. cit.*, p. 48 e 49.

um estado de coisas, mais além de simples valorações sobre o fracasso ou o êxito dessas propostas.



Manifesto do Grupo Ruptura, 1952

Sobre as produções concretistas desse período, Belluzzo afirma acertadamente:

*Las formas disponibles para la comunicación ponen en una disposición de igualdad, tanto al artista como al destinatario. Evitan la particularidad de la emoción y del sentimiento, eligiendo articulaciones conscientes y racionales, controlando las eventuales fluctuaciones inconscientes. Esto puede percibirse por la importancia que le asignan a la exposición de la estructura aparente o bien al modo de funcionamiento de las unidades elementales originarias, las cuales forman la estructura.*³³

³³ BELLUZZO, Ana Maria. *Op. cit.*, p. 277.

Sem se reduzir a formas mecânicas ou seriais, o concretismo elimina qualquer sinal de individualidade para a criação de uma linguagem poética capaz de alcançar o público mais amplo possível pelas propostas de objetividade, tentando dar lugar a novos modos de sentir que têm o potencial de gerar formas novas de subjetividade política. Esse desejo de abrir as diferentes formas da criação artísticas ao público de forma não restringida, apagando vestígios que poderiam suscitar interpretações psicologistas, é o que paradoxalmente acaba facilitando a integração dessa estética à ordem produtiva industrial. Isso faz lembrar que nas margens da arte, também ligado ao concretismo, os profissionais do *design* criam na época, baseando-se nos mesmos pressupostos, identidades visuais de toda ordem, por exemplo, para publicidade, publicações, impressos, livros, revistas, catálogos, jornais, cartazes, embalagens, móveis e produtos domésticos, além de outras intervenções etc. Nesse sentido, sua ligação com a Bauhaus e, indo mais longe, também com o produtivismo russo, torna-se ainda mais evidente, ainda que sua forma de disseminação seja pelo próprio mercado.³⁴

Nessa genealogia, a questão política não está na relação direta com um paradigma representativo, e, por extensão, no conteúdo. A ação da arte concreta, na qual também se inclui –e é imperativo insistir– a poesia concreta, inscreve-se na possibilidade de introduzir novas disposições perceptivas. Além da recusa ao individualismo, evidente na própria estrutura da obra, propõe a busca de uma nova expressão correspondente aos sentimentos *tecnicistas* da época –e já podemos imaginar as propagações mais variadas que acaba tendo no Brasil, e em outros países, criações baseadas nesse simples princípio: a “técnica” passa a ser forçosamente empregada como tática principalmente a partir da segunda metade dos anos 1960, nos contextos de regime ditatorial.

As práticas artísticas começam, claramente, a partir dos anos 50 no Brasil, a deixar de lado a representação para criar novas formas, para “inventar vida nova” –como expõe Pedrosa– diante de uma realidade que já não é mesma. Trata-se de uma interconexão entre arte pura e arte aplicada que, desse modo, acaba conferindo uma significação política a determinadas criações desse período.

³⁴ Ver: STORLARSKI, André. “Projeto concreto. O design brasileiro na órbita da I Exposição Nacional de Arte Concreta”. Em: *Concreta '56. A raiz da forma*, catálogo de reconstrução da I Exposição Nacional de Arte Concreta em comemoração ao seu aniversário de 50 anos, no MAM-SP, em 2006, com curadoria de Lorenzo Mammì, João Bandeira e André Stolarski, p. 191-255.

Nesse sentido, não é a febre revolucionária circundante assumida pela política oficial que faz determinadas obras serem revolucionárias, mas as formas do fazer artístico que apontam aos interesses vitais. No caso da poesia concreta e outras poéticas experimentais diretamente ligadas a ela ou não, está no interstício entre a linguagem e o seu próprio uso, em como ela é enfrentada, e nos seus transbordamentos e deslocamentos para ocupar outros espaços e disseminar novos imaginários, sem qualquer analogia essencialista relacionada à ordem política e social, enfrentamentos que proscree a Política inerente à lógica representativa.

Se a poesia concreta brasileira pode ser potencializada quando inscrita em um contexto claro de disputa ideológica, é certo que, mesmo pendendo em seus próprios postulados para uma genealogia que a liga a outras práticas inscritas no socialismo russo, reafirma essa distância entre a estética e a Política mesmo nas produções do período nomeado “fase participante”,³⁵ que demonstra explicitamente a vontade de intervenção direta num estado de coisas.

Trata-se, pois, de pensar como as experiências a partir desses atos estéticos de raiz construtivista dão lugar a novos modos de sentir e induzem novas formas de subjetividade política de maneira alternativa ao que se vinha vivenciando através da Política propriamente dita. Fosse de esquerda ou de direita, observam-se na época formas ditatoriais no sentido estrito da palavra: que manifestam imposição, prescrição e autoritarismo se pensamos na experiência do “realismo socialista”, por um lado, e o discurso de “liberdade” estética que envolve o individualismo e nega totalmente qualquer conteúdo “social” por outro.³⁶ O componente político das artes é

³⁵ Ver: AGUILAR, Gonzalo. “Poesia em tempos de agitação”. Em: _____. *Poesia Concreta Brasileira. As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: EDUSP, 2005, p. 87-116; SIMON, Iumna Maria & DANTAS, Vinícius. “Devorando o nacionalismo”. Em: _____. *Poesia Concreta. Literatura Comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1982, p. 104-105.

³⁶ Antônio Cândido relata como essa questão era pensada nos anos 1940 entre os intelectuais da Esquerda Democrática no país: “a Revolução de 1917 foi um marco fundamental na história da humanidade. Ela abriu a possibilidade de levar o proletariado ao poder, ou a participar efetivamente do poder, assim como a Revolução Francesa tinha feito com a burguesia. Mas essa conquista foi desvirtuada. A União Soviética teve que se defender dos seus adversários e isso gerou uma ditadura de defesa que, aliás, não aberrava da tradição russa de tirania constante, desde as origens medievais. (...) Se os interesses da União Soviética passavam a predominar sobre os interesses do operariado, não se justificava que este seguisse as palavras de ordem da União Soviética, como faziam os partidos comunistas, inclusive o brasileiro. Além disso, havia outra coisa: nós chegamos à convicção de que era um erro falar que a liberdade de opinião, o voto popular, a democracia política eram ‘valores burgueses’, pois na verdade eram valores universais duramente conquistados por todo o povo, não apenas os burgueses. Por isso, suprimir a liberdade para construir o socialismo era uma coisa perigosíssima.” “Antônio Cândido. Marxismo e militância”. (Entrevista a José Pedro Renzi, fev. 1992). *Praga. Revista de estudos marxistas*, São Paulo, n. 1, set./dez. 1996, p. 12-13.

outro, e a revolução que envolve também. No início dos anos 50, Mário Pedrosa contrapõe de forma radical três tipos de revolução:

A revolução política está a caminho; a revolução social se vai processando de qualquer modo. Nada poderá detê-las. Mas a revolução da sensibilidade, a revolução que irá alcançar o âmago do indivíduo, sua alma, não virá senão quando os homens tiverem novos olhos, novos sentidos para abarcar as transformações que a ciência e a tecnologia vão introduzindo, dia-a-dia, no nosso universo, e, enfim, intuição para superá-las. Eis aí a grande revolução “final”, a mais profunda e permanente, e não serão os políticos, mesmo os atualmente mais radicais, nem os burocratas do Estado que irão realizá-la.³⁷

Abstracionismo e concretismo

Depois da I Bienal de São Paulo começam a se formar os grupos que incitam o ânimo construtivo através da arte abstrata e concreta.³⁸ Surge o Atelier-Abstração criado por Samsor Flexor em São Paulo (1951); o Grupo Ruptura (1952) em São Paulo, encabeçado por Waldemar Cordeiro; o grupo Frente formado no Rio de Janeiro pelos alunos de Ivan Serpa;³⁹ o Grupo Noigandres⁴⁰ (1952).

Esses grupos encabeçam uma reviravolta que acabaria permeando todo tipo de manifestação criativa. A complexidade do momento e a escolha por seguir um caminho próprio demonstram como artistas e poetas estabeleciam um diálogo com

³⁷ PEDROSA, Mário. “Arte e revolução”, **Tribuna da Imprensa**, RJ 29 mar. 1952. Em: ARANTES, Oflíia (org.). *Política das artes: textos escolhidos*. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 98.

³⁸ Outras exposições do período também são chaves: o I Salão de Arte Moderna no Rio de Janeiro (1951), a 1ª Exposição de Arte Abstrata, em Petrópolis-RJ (1953), a I Exposição Nacional de Arte Concreta (1956), etc.

³⁹ Ivan Serpa ganha também um prêmio naquela Bienal com a tela *Formas* (1951). No seu grupo de alunos participavam: Ferreira Gullar, Aluísio Carvão, Carlos Val, Décio Vieira, João José da Silva Costa, Lygia Clark, Lygia Pape, Vicent Ibberson, Abraham Palatnik, César Oiticica, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Rubem Ludolf, Elisa Martins da Silveira e Emil Baruch.

⁴⁰ Na década de 70 os poetas descobrem o sentido exato da expressão que adotaram para dar nome ao grupo. “Hugh Kenner (*The Pound Era*, Faber & Faber, Londres, 1971) desvelaria o mistério, revelando que Lévi, após seis meses de labuta, conseguira reconstituir o termo: *d’enoï gandres*. *Enoi* seria a forma cognata do verbo francês moderno *ennui* (tédio). E *gandres* derivaria do verbo *gandir* (proteger). Assim, além do sabor da palavra-montagem, *noigandres* significa algo que “protege do tédio” (“ainda bem”, comentou Augusto de Campos ao receber a boa nova).” RISÉRIO, Antônio. “Formação do grupo Noigandres”. Em: ÁVILA, Carlos. *Poesia Concreta* 30. Salvador: Código 11, 1986, s/p.

as diferentes correntes estéticas no nosso contexto, inclusive como forma resistência. Se em um primeiro momento a arte concreta é provocada pela influência de uma tendência estrangeira, a sua continuação no país se deve muito às suas próprias transformações. Como Suely Rolnik bem assinala:

En Brasil, en ese momento, surgió un vasto movimiento de resistencia macropolítica, junto con un intenso proceso de experimentación cultural y existencial compartido por toda una generación. Un renacimiento de la antropofagia influyó en algunos de los más importantes movimientos del período, que en cierto sentido percibieron el poder crítico de la antropofagia dejando de lado su aspecto reactivo (su tendencia a reivindicar una imagen idealizada de sí mismo que excluía la existencia del otro en el proceso de construcción de la subjetividad). Me refiero aquí a los movimientos de la Poesía Concreta (a comienzos de los años cincuenta), al Neoconcretismo en las artes visuales (final de los años cincuenta y comienzos de los sesenta) y al Tropicalismo, particularmente en la música (avanzada en la década de los sesenta).⁴¹

Pensemos também nas diferentes correntes da poesia experimental que têm lugar nos anos seguintes e, não raro, devidas da própria poesia concreta, como a poesia neoconcreta, o poema/processo, ou propostas poéticas como o poema semiótico, trabalhado por Luis Ângelo Pinto, Décio Pignatari, ou o poema código, de Wladimir Dias-Pino; mobilizações como a poesia marginal pelo modo de produção e circulação alternativos; ou a poesia visual, incluindo o poema-montagem, poema-embalagem; a POESIA PARA y/o A REALIZAR do argentino Edgardo Antonio Vigo, o poema postal, proposto por Pedro Lyra em decorrência do movimento internacional de arte correio, Poesia Inobjetal, do uruguaio Clemente Padín, a Poesia Intersemiótica, proposta por Julio Plaza, a poesia sonora, a Poesia Intersignos de Philadelpho Menezes, a Poesia Performática ou polipoesia do italiano Enzo Minarelli, a poesia holográfica, a poesia multimedia, a poesia virtual ou eletrônica, a video poesia, etc.

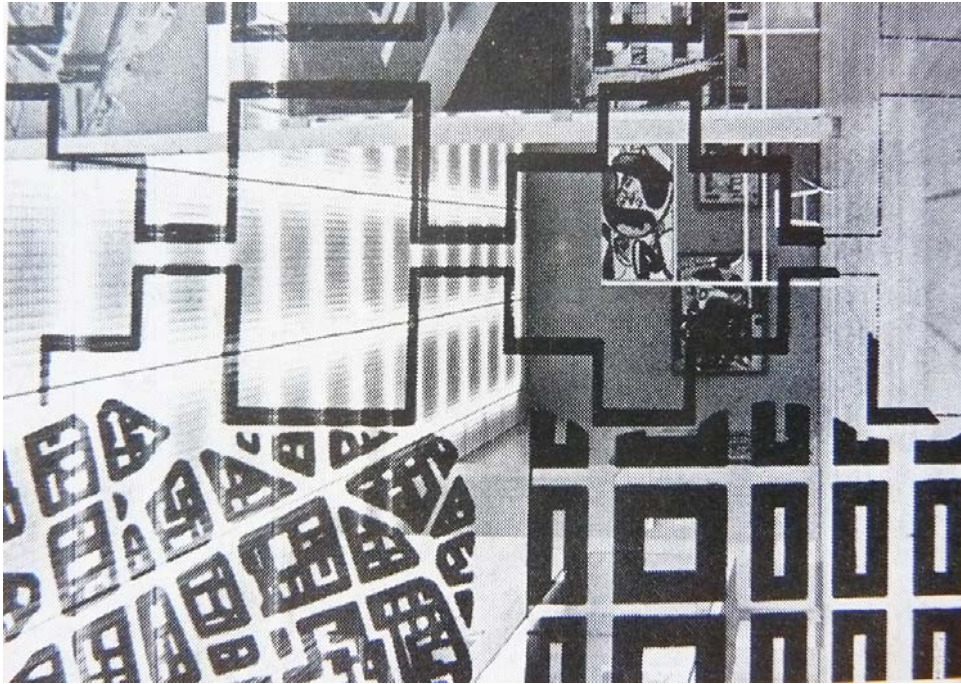
⁴¹ ROLNIK, Suely. “Antropofagia zombie”. *Brumaria, Arte, máquinas, trabajo inmaterial*, Madri, n. 7, dez. 2006, p. 190.

Mario Pedrosa é preciso ao detectar onde estavam os pilares concretistas dessa renovação estética permanente da poética que recusa, assim, qualquer posição hegemônica:

Se essa resistência local era capaz de enfrentar a moda internacional era porque não podia deixar de ter raízes na própria dialética cultural do país. (...) Finalmente estava-se diante de um singular momento de sadia mudança de sensibilidade, que veio com a segunda e a terceira vagas de artistas modernos brasileiros. Essa mudança se traduzia numa necessidade imperiosa por assim dizer da ordem contra o caos, da ordem ética contra o informe, necessidade de opor-se à tradição supostamente nacional de acomodação ao existente, à rotina, ao conformismo, às indefinições em que todos se ajeitam, ao romantismo frouxo que sem descontinuidade chega ao sentimentalismo, numa sociedade de persistentes ressaibos paternalistas tanto nas relações sociais como nas relações de produção. A tudo isso acrescenta-se a pressão enorme, continua, passiva, de uma natureza tropical não domesticada, cúmplice também no conformismo, na conservação da miséria social que a grande propriedade fundiária e o capitalismo internacional produzem incessantemente.⁴²

Essa “disposição ou vontade para a ordem” que já vinha se manifestando desde a visita de Le Corbusier ao Brasil em 1929. O MASP realizou uma grande exposição sua em 1950 (em colaboração com o Institute of Contemporary Art de Boston). Sua influência racionalista está marcada também na obra de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, entre outros arquitetos.

⁴² PEDROSA, Mário. “A Bienal de cá para lá”. Em: ARANTES, Otília (org.). *Política das artes: textos escolhidos*. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 263.



Exposição de Le Corbusier no MASP, 1950

Foto de Geraldo de Barros

Em março de 1957, no contexto do governo de Juscelino Kubitschek, marcado por uma política desenvolvimentista, o arquiteto Lucio Costa ganha o concurso de projetos para a construção da nova capital do país com o Plano Piloto de Brasília. Surge, então, a “destempo” e contramão na própria linha cronológica do movimento, o “plano-piloto para poesia concreta” (1958), publicado pela primeira vez na revista **noigandres 4**, e pensado em consonância com essa “vontade construtiva” que toma o país naquele momento.⁴³

⁴³ Esta não é a única referência na poesia concreta ao clima político e social que se vivia. Anos mais tarde, já no governo de João Goulart (1961-1964), destacado por políticas sociais contundentes nomeadas Reformas de Base, Décio Pignatari entra em contato com Ferreira Gullar para publicar no *Jornal do Brasil* um documento sobre a “poesia de base”. Ver: GULLAR, Ferreira. “O que é o Brasil?”. Em: _____. *Indagações de hoje*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1989, p. 123.

2. VESTÍGIOS DAS PRODUÇÕES RUSSAS NO PROJETO CONSTRUTIVO BRASILEIRO

*A arte, direta ou indiretamente, reflete a vida dos homens que fazem ou vivem os acontecimentos.
Isso é verdadeiro para todas as artes, da mais monumental à mais íntima.*

León Trotski (1924)¹

O movimento conhecido como construtivismo russo surge no período pré-Revolucionário, e se desenvolve fortemente depois da Revolução de Outubro na Rússia. Essa agitação cultural que consistia basicamente na busca de instrumentos estéticos que contribuíssem para a construção de uma nova sociedade é presentificada ainda hoje pela recuperação de produções de nomes como Kasimir Malevitch, Alexander Rodchenko, Vladimir Tatlin, El Lissitzky, Antoine Pevsner, Naum Gabo, entre outros. O momento de ebulição criativa que antecede a Revolução é descrito em 1913 pelo crítico de arte russo Serge Diaghilev da seguinte forma:

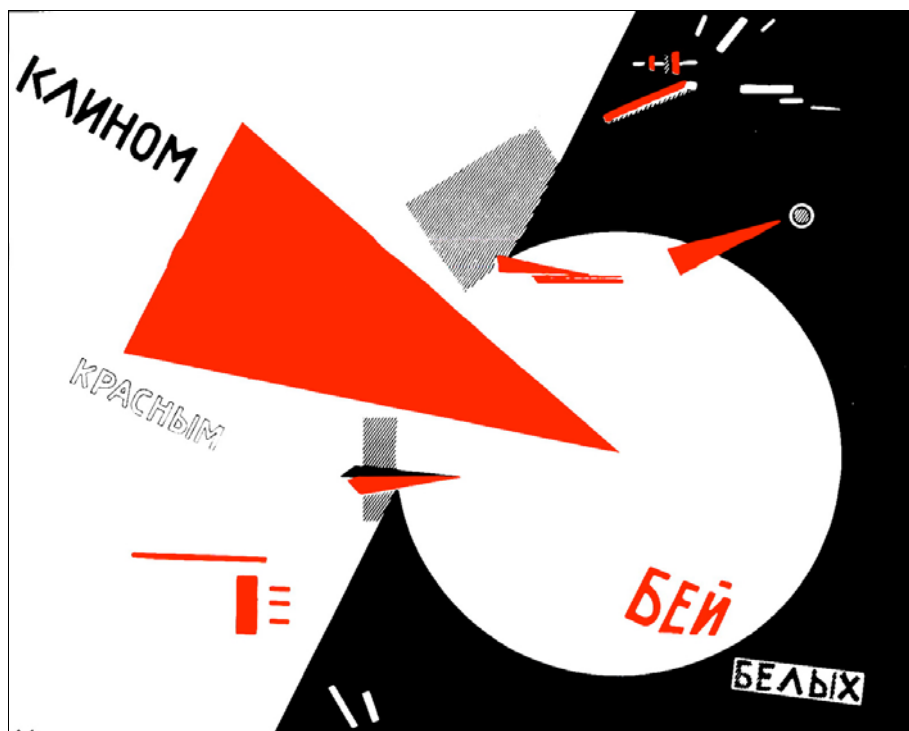
Vinte escolas nascem em um mês. O futurismo e o cubismo são a antigüidade, a pré-história. Em três dias, a gente se torna acadêmico. O motototismo destrona o automotismo para ser ultrapassado pelo trepitisimo e o vibrismo, que morrem em seguida, dando lugar ao planismo, o serenismo, o exarcebismo, o omnismo e o neísmo. Organizam-se exposições nos palácios e nas mansardas.²

As artes encarnam a revolução nos mais diferentes âmbitos: a poesia, a fotografia, a produção cinematográfica, o rádio, o *design*, a propaganda, etc. Inspirados na declaração de Maiakóvski, “as ruas nossos pincéis, as praças nossas paletas”, muitos artistas participam da vida pública durante a guerra civil russa (1917-1922) como nunca antes. Os construtivistas promovem festivais públicos, criam cartazes de rua para o governo bolchevique, um dos mais conhecidos é o

¹ TROTSKI, Léon. *Literatura e revolução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007, p. 35.

² Entrevista concedida em 1913 a Michel Seuphor (*L'art abstrait*). Em: GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan, 1999, p. 128.

pôster de El Lissitzky, “Bater nos brancos com a alavanca vermelha”,³ de 1919, quando o grupo de arte suprematista UNOVIS, liderado por Malevitch, pinta placas de propaganda nos edifícios da cidade de Vitebsk. Anos depois a implicação continua. O debate mobilizado entre os membros da organização Prolekult (Teatro Obreiro), do qual Maiakóvski fazia parte, também gira entorno à necessidade de criar uma estrutura cultural completamente nova, empenhada estimular a “classe operária” de maneira que, de acordo com o projeto construtivista, a vanguarda se tornasse um movimento de massa.⁴



El Lissitzky, *Bater nos brancos com a alavanca vermelha*, 1919

Essa efervescência vai ao exílio quando a direção do Partido Comunista, liderado por Stálin, decide fechar os ateliês de arte na URSS e prestigiar a arte figurativa, realista e acadêmica. Lissitzky e Gabo vão para Berlim, Pevsner para

³ El Lissitzky se refere naquele trabalho aos dois exércitos que se enfrentavam naquele momento, o Exército Branco (formado por sujeitos conservadores e liberais que defendiam a monarquia, e socialistas que estavam contra a revolução bolchevique) que representava a resistência no leste da Rússia, e o Exército Vermelho (formado por sujeitos conhecidos como bolcheviques e revolucionários que estavam no poder) reorganizado após o acordo entre o país e a Alemanha para pôr fim à I Guerra Mundial. Com o fim da Guerra Civil, em 1922 o território do novo país recebe o nome de União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS).

⁴ Essa foi a discussão principal na Primeira Conferência de Moscou dos Trabalhadores de Lef, em 16 e 17 de janeiro de 1925, logo após a criação da revista, fundada por Maiakóvski. Discutiam-se também as políticas reacionárias associadas às formas literárias tradicionais, além do embate entre duas tendências principais: uma que discutia a linguagem e o signo convencional e suas possibilidades de impessoalidade para alcance universal, e outra a experiência fenomenológica e seus sistemas de força. Ver: FORE, Devin. “The Operative Word in Soviet Factography”. *October*, n. 118, fall 2006, p. 95-131.

Paris, Malevitch é enviado como professor a Leningrado. O movimento de vanguarda é cancelado na URSS para frutificar em outras cidades européias como Weimar, Paris e Berlim, e posteriormente também nos Estados Unidos, para onde vão Pevsner e Gabo. Mário Pedrosa comenta que

*a partida de Gabo e Pevsner, a partida de Malevitch, de Kandinsky que em pouco tempo coincidia com o suicídio de Maiakóvski não foi por acaso. Era o indício de uma reação que principiando no plano aparentemente desinteressado da arte, ia terminar em pleno obscurantismo stalinista (...).*⁵



El Lissitzki, *Gabinete de arte abstrata*, 1928/30

Esses deslocamentos indiretamente acabam conectando a produção construtivista com o surgimento do concretismo no Brasil, especialmente pela forte influência de El Lissitzky na Bauhaus⁶ e no grupo da revista *De Stijl*, fundado por Theo van Doesburg (criador do Manifesto da Arte Concreta, 1930). Mesmo distante

⁵ PEDROSA, Mário. “Arte – nos Estados Unidos e na Rússia”. *Jornal do Brasil*, 10 maio 1957. Em: ARANTES, Otilia (org.). *Política das artes: textos escolhidos*. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 94.

⁶ Ver: DRUTT, Matthew. “El Lissitzky na Alemanha, 1922-1925”. Em: TUPITSYN, Margarita. *El Lissitzky. Para além da abstracção*. Barcelona: MACBA; Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 1999.

geográfica e temporalmente, os impactos das primeiras transformações sociais e estéticas que contribuem à Revolução Russa, num movimento retro alimentado, têm ecos inegáveis no país. As reflexões ativadas dentro de um “projeto construtivo brasileiro” manifestam um processo de modificações sucessivas e radicais no imaginário do país. No Brasil, entre a ditadura populista de Getúlio Vargas, que tem fim em 1945, e o regime militar que se inicia em 1964, acontecem diversas transformações estruturais nas artes, que reatualizam uma das problemáticas primordiais da vanguarda politizada: o público.⁷ Se no ambiente revolucionário russo essa premissa se atualizava em questões que problematizavam a recepção dos trabalhos e a possibilidade de compartilhar ferramentas criativas para possibilitar a conscientização da “massa”, o *Projeto construtivo brasileiro na arte* vai beber indiretamente parte daquela pulsão revolucionária das propostas estéticas, disseminada fortemente nas vanguardas dos anos 1950. Essa mostra retrospectiva e de revisão histórica coordenada por Aracy Amaral é apresentada na Pinacoteca do Estado de São Paulo e no MAM-RJ em 1977. É editado um catálogo antológico no qual aparecem vertentes e particularidades do construtivismo no contexto brasileiro, o movimento concretista e suas derivações. Além de oferecer reflexões de vários participantes e/ou críticos da época, abarca também escritos históricos do construtivismo e produtivismo russos, da De Stijl, da Bauhaus, dos movimentos concretos argentinos, do concretismo brasileiro, do neoconcretismo, etc. Um conjunto de documentos que refletem parte do espírito dos anos 1950 e 60, principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro.⁸

⁷ É oportuno notar que a exposição no Provinzialmuseum de Hannover em 1928/30 do *Gabinete de arte abstrata* projetado por El Lissitzky, evidencia uma das preocupações principais dos produtivistas russos: o espaço expositivo está pensado não só para conter as pinturas abstratas, mas funciona como um dispositivo que permite perceber e experimentar as obras de diferentes maneiras no próprio trânsito do corpo. Com seus painéis deslizantes, paredes de diferentes cores, estruturas de madeira com texturas e superfícies metalizadas, El Lissitzky propõe a criação de um espaço dinâmico para expor a arte construtiva. “Esse espaço confrontava o espectador com os objetos de uma forma completamente nova, sendo o próprio contexto arquitetônico uma parte da experiência visual, exatamente como os objetos expostos.” DRUTT, Matthew. “El Lissitzky na Alemanha, 1922-1925”. Em: TUPITSYN, Margarita. *El Lissitzky. Para além da abstracção*. Barcelona: MACBA; Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 1999, p. 24.

⁸ O volume se divide em grandes blocos. Na ‘sinopse’ aparece uma cronologia com eventos comparativos, entre 1915 e 1963, no “Exterior”, na “América Latina” e no “Brasil”, seguidos de uma fileira chamada “Brasil vários” que inclui acontecimentos históricos do país. Na sequência aparecem os capítulos que se dedicam aos ‘documentos’; ‘textos de época’; ‘artistas concretos e neoconcretos’, que se dividem em 1. Os pioneiros do abstracionismo geométrico (“Os primeiros”), 2. A ideologia desenvolvimentista e o modelo cultural concretista (“Arte e produção”), e 3. O rompimento do espaço representativo pelos neoconcretos (“O novo espaço”); ‘outros construtivos’ e ‘textos de hoje’.

A exposição, que tem seu nome sugerido pelo crítico Ronaldo Brito,⁹ propõe uma leitura que já não mais se apóia substancialmente nos conflitos internos dos diferentes programas, mas consegue problematizar na produção desse período tanto algumas possíveis genealogias do concretismo como questões que apareceriam posteriormente com o movimento neoconcreto.

A página inicial da parte documental apresenta precisamente o projeto de Tatlin para o Monumento da III Internacional (1920). É um dos projetos mais audaciosos criado na época das vanguardas. Seria a sede da Terceira Internacional, organização comunista criada por iniciativa de Lênin que agruparia em Petrogrado os partidos comunistas de diferentes países. A torre teria uns quatrocentos metros de altura e seria edificada principalmente com estruturas de ferro e vidro, mas a guerra civil e a falta de materiais acabaram impedindo a sua construção.¹⁰

Esse significativo projeto de Tatlin pode, sem dúvida, simbolizar as expectativas, os desafios e as iniciativas colocadas em marcha nas artes dos anos 50 e 60 no Brasil. A insatisfações de toda ordem –basta lembrar o descontentamento patente do Grupo Noigandres com a poesia tradicionalista que se fazia na época,¹¹ ou nas artes visuais, já não se queria o figurativismo, considerado ingênuo– foi o que possibilitou imaginar novas poéticas, novas formas de fazer que respondem a desafios de outra ordem, senão como um projeto de

⁹ Ronaldo Brito publica em 1985 um livro que já tinha sido finalizado dez anos antes, crucial para entender as novas leituras do concretismo no Brasil. *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* é um dos trabalhos que melhor evidenciam a ligação do neoconcretismo, sobretudo, com a vanguarda russa (Ferreira Gullar em várias oportunidades enfatiza a diferença que o neoconcretismo surge contra o racionalismo e os estudos estritamente óticos do concretismo; desse modo, o neoconcretismo se aproximaria muito mais da vanguarda russa, principalmente dos trabalhos de Malevitch conhecidos pela busca de um novo objeto para a pintura).

¹⁰ William Keach comenta que “embora a guerra civil de 1918-21 tenha terminado com a vitória do Estado operário, liderado pelos bolcheviques, sobre as tropas que queriam a volta do regime czarista, a Rússia encontrava-se devastada econômica e socialmente. Muitos dos revolucionários mais combativos da classe operária morreram em luta contra o Exército Branco. A produção industrial havia caído a níveis catastróficos, forçando o governo a adotar uma série de medidas conhecida como Nova Política Econômica (NEP, na sigla russa), que permitiu um retorno do mercado capitalista em pequena escala”. Em: TROTSKI, Léon. *Literatura e revolução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007, p. 9.

¹¹ No texto “Experiência Neoconcreta: momento-limite da arte” que abre o livro de mesmo título, Ferreira Gullar fala diretamente sobre o tema. Ao relatar seu primeiro encontro com Augusto de Campos no começo de 1955, no Rio de Janeiro, diz que “os três [Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos] estavam inconformados com a poesia que se fazia então no Brasil, pretendiam renová-la (...) pretendiam um movimento construtivo de uma nova poesia”. GULLAR, Ferreira. *Experiência Neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 21.

completa mudança, ao menos como proposta para fortalecer outro tipo de relação social, muito mais abrangente.

O cenário que caracteriza o país na época engendra a possibilidade de se pensar um *Projeto construtivo brasileiro na arte*, e assim impulsiona uma maneira diferente de entender a relação das artes com a sociedade. Referindo-se ao período que precede o golpe militar, Roberto Schwarz comenta que “o vento pré-revolucionário descompartmentava a consciência nacional e enchia os jornais de reforma agrária, agitação camponesa, movimento operário, nacionalização das empresas americanas etc. O país estava irreconhecivelmente inteligente”.¹²

No entanto, o golpe militar em 1964 cancela aquele período de efervescência no Brasil. Para os poetas concretos o período da sua produção conhecido como “fase participante” tem início no começo da década de 1960 e resiste até 1960, um dos anos mais duros do regime militar. Nessa época muitos intelectuais, militantes e artistas deixam o país ou preferem o silêncio como tática de sobrevivência.¹³ O Brasil, como muitos outros países da América latina, que enfrentam ditaduras militares, tem nesse período duas camadas de leitura e ação evidentes: o primeiro, o acirramento da censura depois do AI-5 e todo o consecutivo estado de violência ferrenha; perfurando esse estado, as impugnações aos sistemas de poder e às instituições, somados às revoltas no final dos anos 1960 em diversas partes do planeta, que fazem com que muitos projetos estéticos e políticos daqueles anos 1950 obrigatoriamente acabem se transformando.

Em 1977 a releitura do projeto construtivo naquela exposição destaca, entre os documentos que funcionam como ‘antecedentes’, alguns fragmentos importantes para pensar principalmente os programas e manifestos poéticos lançados a partir dos anos 50 pelos diferentes grupos, principalmente de poesia. Ainda em meio à ditadura, o *Projeto construtivo brasileiro na arte* propõe voltar o olhar a propostas que “inspiravam” o período pré-regime militar.

Os textos relevados articulam propostas estéticas e sociais desde o começo do século. Desses manifestos destacam-se, não por acaso, alguns fragmentos. No

¹² SCHWARZ, Roberto. “Cultura e Política no Brasil: 1964-1969”. Em: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália. Uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 286-287.

¹³ Ver a análise precisa dos efeitos desse período no “Prefácio” à re-edição recente do livro de Suely ROLNIK, *Cartografia sentimental*. Porto Alegre: Sulina; Ed. da UFRGS, 2006, p. 16.

documento sobre o Suprematismo talvez uma das reflexões ainda atuais seja sua tentativa de ativar a sensibilidade contra a arte da representação, por uma arte que “é”, expressa pelas formas abstratas. São reflexões que começam a evidenciar a consciência de que estas produções constroem por si mesmas. Kasimir Malevitch, num texto de 1927, diz que

“... o valor perpétuo e autêntico de uma obra de arte (pertença a que ‘escola’ pertencer) reside unicamente na expressão da sensibilidade. (...) Para o suprematismo, entretanto, o meio de expressão será sempre o dado que permite à sensibilidade exprimir-se como tal e plenamente, e que ignora a habitual representação. O objeto em si não significa nada para ele. A sensibilidade é a única coisa que conta e é através dela que a arte, no suprematismo, chega à expressão pura sem representação. (...) Tudo o que determinou a estrutura representativa da vida e da arte: idéias, noções, imagens... tudo isso foi rejeitado pelo artista para se voltar somente para a sensibilidade pura.”¹⁴

Malevitch aponta a uma certa desmaterialização da representação em favor do sensório. Essas reflexões, como outras que também aparecem no conjunto dos documentos, evidenciam linhas de continuidade não sempre evidentes, mas reconhecíveis na radicalização das práticas artísticas a partir da década de 1950 no país.

No texto-manifesto do “Produtivismo” (1922),¹⁵ Alexander Rodchenko e Varvara Stepanova enfatizam que “a construção é organização, (...) é atividade expressiva por excelência”. Incitam também o trabalho experimental e coletivo, e a produção industrial é percebida principalmente como forma de alcançar uma circulação e produção massivas. Os produtivistas colocam em marcha uma estratégia emancipadora, entendendo que a vida cotidiana pode ser transformada pela produção estética pelo alcance dos “objetos”, para assim contribuir com a formação de um “sujeito político”. A proposta fundamental é entregar a produção na

¹⁴ AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 32.

¹⁵ Escrito em resposta ao Manifesto Realista (1920) de Gabo e Pevsner.

mão de todos.¹⁶ As propostas produtivistas têm seus ecos na Bauhaus, no entanto, como assinala Ronaldo Brito,

o construtivismo soviético desloca a questão central das tendências construtivas ocidentais: esta passa da estética para a política, da organização estética do ambiente para a construção política e ideológica de uma nova sociedade. O sentido positivo que a Bauhaus, por exemplo, pretendia dar ao ensino da arte e à sua integração social permanecia idealista (formalista) comparado ao projeto construtivista. (...) A arte não cumpria, não se pensava que pudesse cumprir, um papel de alguma forma político.¹⁷

Essa relação pode ser lida de outra forma nessa genealogia. Ronaldo Brito entende a relação entre o político e o estético de uma maneira diversa da que pretendemos, mas dá conta de possíveis releituras daquelas manifestações, ao evidenciar a mudança nas formas de intervenção política. Se o construtivismo russo desejava impulsionar constantemente a Revolução, os interesses dessas escolas que surgiram na seqüência em diferentes partes da Europa Ocidental eram outros: como afirma Walter Gropius no “programa da Bauhaus”, esta propunha formas estéticas que se inserissem no cotidiano, daí a sua possível co-relação com a indústria, enquanto que a escola de Ulm pretende que a forma e a estrutura se abram para a massa, estimulando o imaginário e abordando a linguagem de outra maneira.

Mas essas não são as únicas referências relevantes para o projeto construtivo brasileiro. Aracy Amaral retoma uma constelação de influências das

¹⁶ Podemos observar como essa vontade se atualiza a partir dos anos 1960 num sistema de circulação alternativa como a arte-correio (ou arte postal), e em algumas experiências com publicações auto-geridas, como aquela vivida por Felipe Ehrenberg na Nicarágua. Conta Ehrenberg: “Durante os anos de 1979 e 1980 viajei para a Nicarágua, depois da derrocada de Somoza, para lecionar em algumas oficinas de comunicação com o mimeógrafo. O padre Ernesto Cardenal, então secretário da Cultura do governo sandinista, publica um *Manual para editoras mimeográficas*, técnica que se aplica em todo o minúsculo país. Por outro lado, Manuel de la Cera convida a H2O e eu para percorrermos o país inteiro ensinando às pessoas. Não se tratava de ensiná-las a usar um mimeógrafo (qualquer um sabia fazer isso), mas a criar suas próprias editoras. (...) Hoje basta dizer que a H2O estimulou a fundação de mais de 800 editoras. A vida da maioria delas pode ter sido curta, mas o interessante é que muitas acabaram gerando pelo menos mais uma... Para descrever o efeito desse trabalho caberia legitimar – e por que não – outro desses anglicismos derivados do latim: *empoderamento* (*empowerment*)!”. Felipe Ehrenberg, “Editora como projeto artístico: Beau Geste Press / Libro Acción Libre. No suL ou DO Sul? Revisando o revisado”. Em: FREIRE, Cristina & LONGONI, Ana (orgs). *Conceitualismos do Sul/ Sur*. São Paulo: Annablume; MAC-USP; AECID, 2009, p. 32.

¹⁷ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999, p. 23.

quais participa também “De Stijl” (1919). Nesse texto Piet Mondrian ressalta que “o quadro pode ser um puro reflexo de vida em sua essência mais profunda”.¹⁸ Na mesma linha, e acentuando o poder da produção artística em si mesma, Theo van Doesburg aponta no manifesto da “Arte Concreta” (1930): “(...) o quadro não tem outra significação que ‘ele mesmo’.” E, abrindo a incidência dessa alegação, afirma: “A obra de arte assim concebida será a base de uma nova cultura”.¹⁹ Em “Construtivismo” (1937) do escultor russo Naum Gabo aparece coincidentemente a necessidade de “buscar novas bases sobre as quais construir uma nova realidade artística”.²⁰ Max Bill, em seu texto “Arte Concreta” que saiu publicado em 1936, aprofunda e reformula as idéias de van Doesburg de 1930. Apresenta a arte concreta como uma forma de provocar a visão, e destaca a possibilidade de significado para além da aparência dada, facilmente apreensível. Sua provocação está justamente em criar possibilidades imaginárias: “por meio da pintura e da escultura concretas tomam forma realizações que permitem a percepção visual. Os instrumentos desta realização são as cores, o espaço, a luz e o movimento, dando forma a esses elementos criam-se novas realidades.” E continua: “A arte concreta (...) agencia sistemas e dá vida a esses agenciamentos pelos meios de que a arte dispõe. É real e intelectual, a-naturalista e, no entanto, próxima da natureza. Tende ao universal e cultiva, entretanto, o particular, rejeita a individualidade, mas em benefício do indivíduo”.²¹ E aqui localizamos em ponto chave que sobressalta nas poéticas concretistas: o desejo de apagar a figura do autor na própria formalização da obra para dar toda a liberdade ao leitor.

Em outro texto seu que aparece ali, “O pensamento matemático na arte do nosso tempo” (1950), de quase quinze anos depois, Max Bill argumenta que separar-se do que se entendia por arte anteriormente não significava aproximar-se formalmente do mundo real, ou da vida. O que sim pode influenciar na obra, aponta ele, são as diferentes recepções que pode ter precisamente pela infinidade de leituras vinculadas à realidade social. Nesse sentido, defende:

Há quem exija que os problemas sociais e políticos sejam resolvidos através de sua exaltação e difusão artísticas. (...) Esta tendência da

¹⁸ AMARAL, Aracy (org.). *Op. cit.*, p. 40.

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 42 e 44.

²⁰ *Idem, ibidem*, p. 45.

²¹ *Idem, ibidem*, p. 48.

*arte atual, qualquer que fosse sua atitude para com o sistema social dominante, atitude de solidariedade ou repulsa, é sempre propaganda, mas não apenas por isso: em função do caráter absoluto de suas normas, é também a maneira mais coerente e estimada de combater todo progresso espiritual. No fundo é o caminho do retorno. E do retorno a antes de 1910.*²²

E referindo-se a determinadas produções dos anos 1950, declara: “O aparecimento desta nova arte é o resultado de uma visão, que se move numa zona que, num sentido, não oferece muita segurança, mas que, em outro, é um *convite ao desconhecido*, ao descobrimento de novos campos de visão e de percepção sensível.”²³

Pois nove anos depois escreverá Ferreira Gullar no texto “Tentativa da compreensão” publicado no Suplemente Dominical do **Jornal do Brasil**:

*A importância dos movimentos russos de vanguarda está nessa busca radical de um novo objeto para a expressão plástica. Sua influência foi vasta, sobretudo nos grupos de vanguarda da Suíça e da Alemanha, mas o lado mais importante, mais revolucionário da vanguarda russa – e que talvez seja um caminho para a arte contemporânea – foi posto de lado.*²⁴

O que está implícito nessa relação do concretismo brasileiro com o construtivismo russo? Que outras leituras do movimentos e das produções a partir dos anos 1950 pode possibilitar essa aproximação? Ainda pode interessar essa genealogia de espírito revolucionário? Como podemos entender hoje aquela forte ligação entre estética, poética e política? O que pode ajudar a evidenciar e potencializar as práticas micropolíticas da segunda metade do século XX no Brasil e em outros países da América latina?

O contato estreito entre o Grupo Ruptura e os poetas de Noigandres revela raízes em muito sentidos coincidentes que acabam caracterizando o movimento

²² *Idem, ibidem*, p. 54.

²³ *Idem, ibidem*.

²⁴ GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta: experiência limite na arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 56.

concretista paulista. Mas é ainda sintomático notar que dez anos antes da exposição de Aracy Amaral, Helio Oiticica, também colocando em xeque não só a história dos ressentimentos entre os concretos e o grupo dissidente neoconcreto, demonstra outra dinâmica que envolve o fazer artístico: organiza a exposição *Nova Objetividade Brasileira* (1967), “o primeiro balanço das diferentes correntes da vanguarda em nosso país, depois do golpe de 1964”.²⁵ Nela se destaca também a “vocação construtiva” das artes, o que permite aglutinar diferentes movimentos que despontaram nos anos 50 e, inclusive com a participação de Waldemar Cordeiro, que nessa época trabalha os popcretos em parceria com Augusto de Campos.

Frederico Morais também relê do projeto construtivo no texto “A vocação construtiva da arte latino-americana”, escrito por ocasião da I Bienal Latino Americana de São Paulo (1978), um ano após a exposição *Projeto construtivo brasileiro na arte*. Ele afirma que “numa sociedade como a nossa, em que tudo está por fazer, tudo está por construir, a arte, integrando um esforço de definição de um projeto nacional e/ou continental, adquire o sentido de organização do real, de transformação e construção de uma nova sociedade”.²⁶ Sua reflexão espelha o ideal moderno do pensamento corrente na época, associado a um projeto radicalmente utópico.

Já no contexto da I Bienal do Mercosul, em 1997, é sintomática a separação que estabelece entre as três vertentes discursivas: *Construtiva/* a arte e suas estruturas, *Política/* a arte e seu contexto e *Cartográfica/* a arte e território. Numa retrospectiva documental²⁷ que propõe no contexto daquela Bienal, afronta na apresentação, precisamente em relação ao eixo construtivo, que este

remete ao exame dos meios plásticos encarados autonomamente – forma, cor, espaço, tempo etc.– isto é, ela se propõe estudar o que é específico da criação plástica, as leis de desenvolvimento interno do

²⁵ OITICICA, Hélio. “Declaração de princípios básicos da vanguarda” (1967). *Continente Sul Sur*, Porto Alegre, n. 6, nov. 1997, p. 305-306.

²⁶ MORAIS, Frederico. “A vocação construtiva da arte latino-americana” (1978). *Continente Sul Sur*, Porto Alegre, n. 6, nov. 1997, p. 25.

²⁷ Ver: Revista do Instituto Estadual do Livro *Continente Sul Sur*, *I Bienal do Mercosul. Arte latino-americana: manifestos, documentos e textos de época*. Porto Alegre, n. 6, nov. 1997, 460 p.

*quadro ou escultura. Arte pura. O projeto construtivo é essencialmente otimista. E utópico.*²⁸

E para dar complexidade à reflexão aqui proposta, ao alertar que as linhas discursivas que escolheu não são estanques, assinala que “da mesma forma como se pode fazer uma leitura política do construtivismo latino-americano (...) e da própria cartografia, o artista que põe ênfase no conteúdo político da sua obra não está descuidando da forma”.²⁹

Nessa leitura da vertente Política, do projeto construtivo e as redes que possibilitou na América latina, mais que propor leituras tautológicas para uma aproximação às diferentes práticas, inclusive poéticas, é imperativa a necessidade de dar conta de um entorno e de uma atmosfera que contribuem diretamente nessas manifestações em favor do que ainda podem mobilizar. Se nas artes visuais essa consciência é ativada entre alguns discursos críticos, como é abordado esse projeto construtivo através da poesia? Há diferentes matizes de enfrentamento na crítica literária.

Apresentação a contrapelo de algumas leituras no “campo literário”

São notáveis os prejuízos que parte da crítica literária carrega em relação à poesia produzida com o concretismo brasileiro e a partir da década de 50. Ainda que a produção poética tenha se modificado, a crítica parece continuar baseando-se nos mesmos valores classificatórios modernos para julgar as poéticas experimentais. Enquanto as novas propostas poéticas seguem seu caminho à escuta dos estímulos do mundo, a crítica dita mais “radical” continua alinhada a formas tradicionais de expressão poética e mobilizando postulados adornianos – para citar apenas uma vertente–, que restringem as diversas aproximações possíveis a esses trabalhos. Essa crítica guia-se por uma ortodoxia que limita as possibilidades do político somente à mensagem.

²⁸ MORAIS, Frederico. “Apresentação”. *Op. cit.*, p. 13.

²⁹ É importante notar como termina o texto, destacando o principal objetivo programático daquela Bienal: “reescrever a história da arte latino-americana, ou melhor, reescrever a história da arte universal de um ponto de vista que não seja exclusivamente euro-norte-americano”. *Idem, ibidem*, p. 14.

Coloca-se em prática, então, uma análise (que se, por um lado, significa o exame de uma produção intelectual, por outro, indica também tal exame minucioso de cada uma das suas partes, uma fragmentação destrutiva dos efeitos poéticos de qualquer trabalho) que em lugar de deixar-se contagiar e sensibilizar pelas novas poéticas, projeta seus próprios valores de julgamento, não raro para a censura e condenação. Em lugar de assumir o seu risco, opera a partir de teorias pensadas e criadas em contextos específicos, ou inclusive alheios, sem qualquer adaptação ou “transcrição” ao que vivemos, para usar um conceito trabalhado por Haroldo de Campos. Em suma, demonstra sensibilidade para levantar determinados aspectos superficiais dessas produções, ao sublinhar detalhes cruciais dessas obras, incide em tachá-los de acordo com seus próprios pressupostos.

Os preconceitos e a falta de complexidade das aproximações devêm em prejuízos evidentes. Toda a potencialidade dessas produções é achatada em favor do reconhecimento de determinados suportes teóricos que de forma cômoda permitem identificar a própria crítica como de esquerda, direita, materialista, etc. A aproximação formalista unida à falta de problematização dessa produção, tem feito com que prevaleçam as aprovações ou rejeições taxativas em lugar de dar visibilidade o que pode realmente potencializar para impulsionar outras subjetividades.

Na área da literatura foram poucas as conexões sugeridas da produção poética brasileira desse período para abrir outras relações latentes e que inscrevesse a poesia desse momento no contexto na qual se produz de forma a demonstrar os interstícios da ruptura que estava propondo. Mais escassas ainda são as tentativas de resgatar uma genealogia alternativa aos próprios antecedentes declarados pelos poetas do Grupo Noigandres como paideuma³⁰ ou à simples

³⁰ “PAIDEUMA

elenco de autores cultumorfologicamente atuantes no momento histórico ≅ evolução qualitativa da expressão poética e suas táticas:

POUND – método ideográfico

léxico de essências e medulas (definição precisa)

JOYCE – método de palimpsesto

atomização da linguagem (palavra-metáfora)

CUMMINGS – método de pulverização fonética

(sintaxe espacial axiada no fonema)

MALLARMÉ – método prismográfico (sintaxe espacial axiada

nas ‘subdivisões prismáticas da idéia’)

e pq NÃO os FUTURISTAS? – ‘processo de luz total’ contra

contraposição temporal com produções anteriores restritas ao âmbito puramente literário. As propostas de análise (e não de aproximação) que se restringem à “mensagem” –como se qualquer tipo de criação a partir do signo verbal tivesse que levar em si uma “missão pedagógica”–, excluem da materialização formal da poesia um conjunto de sensações e formas de empoderamento que o surgimento de poéticas radicalmente experimentais provocam. São críticas que não levam em consideração a própria potencialidade de desestabilização que essa “nova poesia” causa nos nossos *esquemas perceptivos*.³¹

Na contramão desta perspectiva, determinadas críticas apontam a perda da “qualidade” poética. Quando Iumna Maria Simon, por exemplo, afirma:

A desqualificação da linha temporalística do verso se fez em nome da qualificação e supervalorização do espaço gráfico-visual. Este novo espaço compositivo do poema resulta de uma operação antidiscursiva

os DADAÍSTAS? – o *black-out* da história: –
 v a l i d a ç ã o
 do contingente positivo desses ‘ismos’ em função da
 expressão poética OBJETAL ou CONCRETA
 neotipografia, ‘paroliberismo’, imaginação sem fio,
 simultaneísmo, sonorismo etc. etc.
 etc. etc.
 e
 m

FUNÇÃO de uma
 apenas psicologia
 fenomenologia
 da composição”

CAMPOS, Haroldo de. “olho por olho a olho nu (manifesto)”. Em: CAMPOS, Augusto de; _____; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos (1950-1960)*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006, p. 74 e 75.

³¹ Os *esquemas perceptivos*, para Michel Foucault, consistem em certa ordem que nos faz perceber de maneira natural o que na verdade consiste num construto que estabelece os lugares. Fazem parte “*los códigos fundamentales de una cultura (...) que fijan de antemano para cada hombre los órdenes empíricos con los cuales tendrá algo que ver y dentro de los que se reconocerá.*” En: FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Madrid, Siglo XXI, p. 5. Quando Jacques Rancière fala sobre as possibilidades de impugnar determinanda ordem e das potencialidades do dissenso, refere-se também aos *esquemas perceptivos*: “*La cuestión no consiste en aproximar los espacios del arte al no arte y a los excluidos del arte. La cuestión en utilizar la extraterritorialidad misma de estos espacios para descubrir nuevos disensos, nuevas maneras de luchar contra la distribución consensual de competencias, de espacios y de funciones. El consenso es ante todo la distribución de esferas y de competencias. La fuerza del espacio del arte en relación con esto consiste en ser un espacio metamórfico, dedicado no a la coexistencia de las culturas, sino a la mezcla de las artes, a todas las formas mediante las cuales las prácticas de las artes constituyen espacios comunes inéditos. (...) El problema consiste en explorar las virtualidades de fórmulas artísticas nuevas incluidas en sus prácticas cuando se las saca del espacio propio en el que sirven para la diversión de un público específico, cuando se las compara con las preocupaciones plásticas de creaciones de espacios que les son habitualmente ajenos. Consiste en extraer competencias de ellas mismas que de decretar su dignidad, en ofrecer a los visitantes ya no formas de reconocimiento de sus identidades, sino experiencias concretas, aptas para desarrollar esa competencia que surge del cuestionamiento de los esquemas perceptivos adheridos a las identidades específicas.*” En: RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: MACBA; UAB, 2005, p. 76.

que combina técnicas de espacialização, serialização, e padronização inspiradas em fontes as mais antigas e as mais modernas (método ideogrâmico, procedimentos abstrato-geométricos do construtivismo plástico, técnicas das recentes tendências musicais, publicidade, cartazística, design, mecanismos de repetição seriada, etc. etc.). Passeando os olhos por alguns poemas representativos desta fase de reducionismo extremado (por exemplo, os publicados no quarto número da revista Noigandres, 1958), percebemos que de fato a superfície gráfico-visual impõe-se e formas geométricas simples trazem à tona um repertório restrito de palavras que, expondo os mecanismos internos de sua materialidade fônica e gráfica, adquirem configurações fônicas e visuais imediatamente apreensíveis. Ficamos impressionados com a singeleza obtida por essa depuração formal tão assepticamente controlada, com anseio de beleza despojada. Como organização interna, os poemas mantêm um refinamento formal e estético de certo modo estranho à idéia de arte popular, pronta para sair pelas ruas da cidade e ser compreendida pelos transeuntes assoberbados e distraídos. Os dispositivos modernizadores põem em funcionamento microestruturas formais (as chamadas estruturas verbivocovisuais) que nada mais são que a plenitude material de eternos mecanismos poéticos. O poema concreto apresenta uma sistematização plástica dos procedimentos que se encontram dispersos e rarefeitos no poema em verso de todos os tempos (rima, paronomásia, assonância, aliteração, anáfora, elipse, assíndeto, entre outros tantos). São figuras clássicas dos versos porém expostas a seco, de modo a prevalecerem em si mesmas e a evidenciarem o seu funcionamento; a forma visual e sintética converte-se numa espécie de estrutura anatômica da poesia tradicional, cujas microestruturas formais explicitam o funcionamento do trabalho poético.³²

Se essa análise aponta a ligação dessa poesia com o construtivismo é para acusá-la de simplista pelos mecanismos que emprega. Precisamente nas muitas

³² SIMON, Iumna Maria. “Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969)”. Em: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. V. 3 – Vanguarda e Modernidade. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995, p. 344-345.

características que aponta Simon para, de certa forma, desqualificar essa produção é que reside a sua mais forte ruptura e potencial. Ao mostrar o mecanismo de construção, ou do fazer poético, permite, na verdade, desfetichizar a prática poética e veladamente compartilhar dispositivos do que caracteriza o “fazer poético”.

Naquele mesmo texto, Simon critica o discurso modernizante presente em muitas produções poéticas dos anos 1950. Para isso, adota como principal ponto de vista o posicionamento do crítico e teórico Peter Bürguer. O tom pessimista se deve exatamente à crença de que o uso de certos recursos e dispositivos empregados em trabalhos de vanguarda entre a primeira e a segunda Guerras Mundiais, tal qual apresenta Bürguer na *Teoria de Vanguarda*,³³ retomados contemporaneamente não passariam de pastiche. Além disso, para ele, a retomada de tais recursos acabaria institucionalizando aquela vanguarda “legítima” a contra-mão do que ela mesma propunha. Como em outras críticas, Iumna Maria Simon insiste em verificar a morte da vanguarda a partir de contextos alheios, colocando em prática uma crítica que apesar de mostrar-se atenta aos fatos no país desliza pela falta de vontade de invenção de teorias que possam dar conta dessas manifestações. Assim, a constatação da “morte da vanguarda” abafa algo pulsante que não termina de submeter-se às teorias e contribuições teóricas do “Norte”. Talvez nos falte aprender com o nosso próprio material de estudo e assumir minimamente os agentes produtivos da nossa “lógica antropofágica”.³⁴

O importante na proposta poética concretista não é o “mimetismo estrutural”, como assinala Simon em outro fragmento desse texto, ou cópia do que acontece na sociedade dentro de um paradigma representativo, senão a criação de outra realidade, imaginária, possível a partir do que é oferecido pelo espaço comum. Parece não haver qualquer esforço para compreender que a sua contribuição “social” está precisamente no conflito que estabelece, vinculado à proposta de uma linguagem utópica que questiona inclusive a sua comum inscrição discursiva. O paradoxo, para ela, da “autonomia estética” é que se faz mais evidente “quanto mais integrada na sociedade e na história se apresenta”. Assim a autora performativamente acaba relegando um lugar isolado para essa produção que

³³ BÜRGUIER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993.

³⁴ Ver: ROLNIK, Suely. “Antropofagia zombie”. *Brumaria, arte, máquinas, trabalho imaterial*, Madri, n. 7, dez. 2006, p. 183-202.

sequer é desejado pelos poetas. A espera por representações miméticas, circunscritas ao âmbito artístico, não deixa entender que a realidade está ali, naquela construção que não pretende representar nada, mas ser ela mesma, mostrando outras formas de pensar e de materialização possível desse imaginário.

Se bem a poética concretista se inscreve em um período denominado utópico e apresenta a sua proposta presentificada naquela época, não há como negar que acaba projetando outras ações posteriormente.

Por isso, o texto de Simon apesar de oferecer um diagnóstico preciso do momento desde a perspectiva historicista (ainda que dissimule com eufemismos a gravidade dos acontecimentos), não deixa contaminar-se pela própria prática abordada. No panorama que Simon desenha conserva-se o tom pessimista e generalizações que achatam os fatos e permitem entender pouco dos reais problemas enfrentados no país na década de setenta, quando a ditadura militar estava plenamente instalada em diversos países da América latina. A formalização dessa experiência repressiva e da dissidência acaba sendo velada e simplificada:

Em poucos anos, os rumos tomados pelo processo de transformação estariam à distância daqueles idealizados pela euforia desenvolvimentista dos anos 50 e pelo debate ideológico das esquerdas no início de 1960. A partir de 1970, no curso da modernização conservadora, com a ausência de espaço político e a descrença na possibilidade de intervenção artística, em virtude da falência das utopias de transformação, o debate sobre a pesquisa formal tem o sentido modificado: vale agora como metáfora da desagregação, desesperança e loucura, ou seja, se psicologiza. Formas e procedimentos conquistados pela modernidade estão disponíveis e são ecleticamente utilizados; esvaziados porém de suas funções históricas, limitam-se a negar a autonomia da forma em prol de uma maior aproximação existencial. Na verdade, a naturalização das linguagens modernas, a espontaneidade expressiva, o hedonismo autobastante falsificam o encurtamento da distância entre arte e vida, de modo que a

*pesquisa formal passa a ser substituída pela informalidade de performances e pela busca de alternativas ao mercado editorial.*³⁵

O que haverá causado essa falência das utopias? Nos anos 1970 tal pesquisa formal não é substituída, mas passa a operar em favor de outras ordens que escapam ao âmbito literário e institucional tradicionalista e, não raro, reacionário. Se é um programa que não apresenta continuidade com os mesmos autores –como se uma poética que pretende incidir criticamente tivesse a obrigação de manter-se intacta para provar o seu êxito, indo contra a sua própria perspectiva revolucionária–, ativa e conjuga propostas mais díspares a partir de outra rede de relações. Exatamente por isso será tão difícil, ao contrário do que muitos críticos e historiadores afirmam, constatar sua morte em tal ou qual ano, no afã de responder àquele marco historicista e evolutivo moderno. Nesse panorama, o neoconcretismo como dissidência, e outras poéticas táticas, sequer são consideradas dignas de aproximação crítica, e, neste caso, “perdem” para o produção poética concretista. Ao concluir referindo-se aos anos 1960, incorre nas generalizações dos processos políticos e sociais no país relevando seu ideal de criação poética de “boa qualidade”:

*(...) quero dizer que nenhuma questão política ou social ganhou formalização à altura de uma poesia política que atendesse ao debate ideológico contemporâneo, isto é, não há poema algum desse período que tenha tocado no nervo das contradições históricas e dos conflitos sociais, dando um passinho que fosse além do esquematismo das palavras de ordem da esquerda, por todos assumido.*³⁶

Simon argumenta ainda que o movimento concretista estava tão preocupado em ser uma manifestação internacional que chegam a “ser raros” no final dos anos 1950, fase paradoxalmente indicada por ela como a mais combativa do grupo, com referências claras ao contexto imediato. Mas será que essas referências são mesmo ausentes no início das propostas da poesia concreta? Que tipo de relação carrega a formalização e um contexto? Para que sejam politicamente contundentes devem ser

³⁵ *Idem, Ibidem*, p. 339. (destaque meu)

³⁶ *Idem, ibidem*, p. 351.

sempre representativas, diretas? A relação entre arte e política estará somente na representação “figurativa” de questões sociais?

Outras críticas não percebem o potencial do que justamente criticam. Pensemos, por exemplo, na criação de um paideuma. Roberto Schwarz, ao início do seu famoso texto “Marco histórico”, de 1985 –motivado por um poema de Augusto de Campos no mesmo jornal em janeiro daquele ano– comenta que “o poema Póstudo é exemplo de um procedimento-chave dos concretistas, sempre empenhados em armar a história da literatura brasileira e ocidental de modo a culminar na obra deles mesmos, o que instala a confusão entre teoria e auto-propaganda”.³⁷ Pois como não celebrar que se sintam tão livres para re-montar a história evidenciando, assim, a falácia e o autoritarismo de um discurso único que pretende uma verdade, uma estabilidade que só pode ser forçada, que simplesmente exclui uma multiplicidade de experiências em favor da História? Por que não re-armar a história com acontecimentos relevantes à sua prática?

Outras críticas são ainda pura descrição daquelas produções, ou tentativas de explicar cada elemento do poema, como se a poesia necessitasse esse tipo de mediação. O que realmente vale é que funcione no leitor. Importa menos saber quais são os múltiplos significados esses poemas podem disparar. Cada um ativará o que lhe pareça necessário. A leitura mais completa oferecida não pode alcançar exatamente as relações que provocou no outro e o fez ativar suas sensações. O que sim está ao alcance da crítica é ativar os componentes poéticos-políticos dessas produções exatamente pela força com que abalaram, por exemplo, o próprio sistema literário, as expectativas, como rompem barreiras formais circunscritas às produções poéticas na época, entre tantas outras questões relevantes. Importa também evidenciar leituras tautológicas e práticas historiográficas que insistem em aceitar e impor cortes e rupturas entre as produções estéticas sem considerar os mais diversos estímulos e experiências, inclusive traumáticas, que artistas e poetas receberam em seus corpos e como reagiram a isso. Sem qualquer esforço para entender de outra forma a relação entre práticas poética e políticas, acabam desconsiderando as possibilidades de ação micropolítica.

³⁷ SCHWARZ, Roberto. “Marco histórico”. **Folhetim**, 31 mar. 1985.

É crucial entender como os poetas concretos operam ao identificar um paideuma, e é igualmente fundamental pensar como os discursos históricos e críticos constroem e modelam aquilo que pretendem definir. Neste caso, convém questionar como intervêm e dialogam com a própria poesia.³⁸

Para além das manifestações artísticas importa fazer ver e sentir as intervenções sociais e militantes, e também as transformações da vida que transbordam os espaços discursivos atribuídos à poesia. Está aí a potencialidade da crítica que pode agir para proscrever o esperado, para perturbar e transformar subjetividades agora. Da mesma forma que aqueles artistas conseguiram imaginar maneiras de fugir ao sistema convencional e esperado de criação e crítica, compete-nos pensar outras possibilidades de proporcionar acesso a tais práticas permitindo conservar e reativar todo o seu *risco* no presente, sem cair, como assinalava Décio Pignatari, na “má vontade imaginativa: imobilismo”.³⁹

Em 1955, em seu escrito “A obra de arte aberta”, Haroldo de Campos já alude a alguns autores –Mallarmé, Joyce, Pound e Cummings– para resgatar o que em seus trabalhos permite conceber o poema como uma estrutura aberta que “convida à aventura criativa”. Ao concluir, enfatiza que justamente esta característica atemoriza “os espíritos remansosos, que amam a fixidez das soluções convencionadas”, mas ainda assim contra qualquer acomodação, ressalta que esta constatação deve ser um “estímulo no sentido oposto”.⁴⁰ Tudo não estará evidente nos materiais abordados, e é exatamente isso que mostra essa poesia, “obra de arte aberta”. Suas incidências e significados transbordam o restrito espaço gráfico e

³⁸ A partir dessa proposição, sugiro a re-leitura de: AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: EDUSP, 2005; SIMON, Iumna Maria & DANTAS, Vinicius de Ávila (org.). *Poesia Concreta: seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico e exercícios*. São Paulo: Abril Educação, 1982; STERZI, Eduardo (org.). *Do céu do futuro: cinco ensaios sobre Augusto de Campos*. São Paulo: Universidade São Marcos, 2006; SÚSSEKIND, Flora & GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: Sete Letras; Casa de Rui Barbosa, 2004; ou a revisão de materiais das seguintes exposições: *Brazilian Visual Poetry*, ampla exposição no Mexic-Arte Museum, Austin-TX (18 jan. - 18 mar. 2002), organizada por Regina Vater; *Verbivocovisual*, no Sterling Memorial Library (nov. 2006), por Irene Small, como parte da conferencia internacional POEM/ART Brazilian, na Yale University; *Concreta '56* no MAM-SP (4-18 dez. 2006) com curadoria de Lorenzo Mammì, João Bandeira e André Stolarski; e *Poesia Concreta – projeto verbivocovisual*, no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo (16 ago.-16 set. 2007), e no Palacio das Artes, em Belo Horizonte (4-28 de out. 2007), com curadoria de Cid Campos, João Bandeira, Lenora de Barros e Walter Silveira.

³⁹ PIGNATARI, Décio. “má vontade imaginativa: imobilismo”. Revista **AD**, São Paulo, n. 22, mar./abr. 1957. Em: BANDEIRA, João (org.). *Arte concreta paulista: documentos*. São Paulo: Cosac & Naify; Centro Universitário Maria Antonia, 2002, p. 56.

⁴⁰ CAMPOS, Haroldo de. “A obra de arte aberta”. **Diário de São Paulo**, 3 jul. 1955. *Idem, Ibidem*, p. 70.

sua materialização. A sua potencialidade está igualmente nas leituras que se conformam a partir dessas produções, que se constroem no seu entorno. Na há significado inerente ao texto –o significado está na própria defesa desta consigna. Toda produção se atualiza na sua recepção.

Contrapontos: linhas de enfrentamento a partir do formalismo

A contundente citação a Maiakóvski: “sem forma revolucionária não há arte revolucionária” é acrescentada como *post-scriptum* ao “plano-piloto para poesia concreta”,⁴¹ em 1961, e marca justamente quando o grupo começa a criar poemas cuja temática é claramente militante. Haroldo de Campos afirma que “na ocasião, os poetas concretos de São Paulo, alinhados ideologicamente à esquerda, porém anti-estalinistas, anti ‘realismo socialista’, reclamavam-se, por sua vez, de Maiakóvski (...) ‘a novidade, novidade do material e do procedimento, indispensável a toda obra poética’”.⁴² O que pode indicar essa citação?

Na década de 1920, Maiakóvski pertencia ao grupo do Círculo Lingüístico de Moscou e participava de discussões tensas na OPOlaZ (Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética) entre dois caminhos que se delineavam: a relação puramente lingüística da poesia e o que nela transcende o limite da linguagem. Nessa época na Rússia foram impulsionados vários estudos sobre poética, principalmente pela escola denominada “formalista”, conhecida como a primeira tendência crítica científicista para a análise da linguagem e das produções poéticas. As discussões suscitadas pelos formalistas tratam principalmente do estudo da linguagem e suas leis e possibilidades internas, sem se deter tanto em estabelecer uma relação simbólica com o contexto em que as obras têm lugar.

No texto “Hacia una ciencia del arte poética” (1965), Roman Jakobson⁴³ –que se une posteriormente ao grupo de formalistas do Círculo de Praga–, reage às

⁴¹ Ver: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de & PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos (1950-1960)*. Cotia: Ateliê, 2006, p. 215-218.

⁴² CAMPOS, Haroldo de. “Construtivismo no Brasil. Concretismo e Neoconcretismo” (1992/96). Em: FERREIRA, Glória. *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006, p. 117. Disponível em: <www.artbr.com.br/casa/noigand/index.html>. Consulta em: 27/06/2009.

⁴³ Roman Jakobson teve uma relação profícua com os poetas concretos brasileiros. Ele visitou o Brasil em 1968 e dois anos depois, Boris Schnaidermann e Haroldo de Campos, com base nas suas conferências, organizam o

críticas a esse método de análise formal manifestando-se contra a etiqueta “formalismo” conferida à análise da “função poética da linguagem” tal qual propunha. Ele afirma:

La búsqueda progresiva de las leyes internas del arte no eliminaba del programa de estudio los problemas complejos de la relación entre ese arte y otros sectores de la cultura y de la realidad social. (...) Sería igualmente erróneo identificar el descubrimiento e incluso la esencia del pensamiento “formalista” con los vacuos discursos sobre el secreto profesional del arte, que consistiría en hacer ver las cosas desautomatizándolas y volviéndolas sorprendentes (ostranenie), mientras que en realidad el lenguaje poético opera un cambio esencial en las relaciones entre el significante y el significado, así como entre el signo y el concepto.⁴⁴

Jakobson possibilita reflexionar sobre o intervalo que a linguagem evidencia como sistema construído. Nessa característica reside a possibilidade de ser alterada, pensada, manipulada porque é incapaz de conter a totalidade dos fluxos de conteúdo e de expressão num jogo de representação. E mais que isso, indica a presença-ausência de um “entre” (significante e significado, signo e conceito) onde mora o indizível, o impronunciável, o “inominável”.⁴⁵ É esse intervalo que permite incluir enlaces de outra ordem de relações que as puramente lingüísticas, e onde habita a possibilidade da *leitura política* das práticas poéticas.

A principal crítica de León Trotski na década de 1920 ao grupo dos primeiros formalistas⁴⁶ – do qual participam na época Tchklowski, Jirmúnski, Jakobson e outros –, é que eles não vêm nos métodos de análise baseados na forma a possibilidade de “abrir ao artista um caminho – um dos caminhos – para a percepção do mundo e facilitar a descoberta das relações de dependência entre um

volume atualmente publicado como: JAKOBSON, Roman. *Linguística, poética, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

⁴⁴ JAKOBSON, Roman. “Hacia una ciencia del arte poética”. Em: TODOROV, Tzvetan. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008, p. 10.

⁴⁵ Ver: DERRIDA, Jacques. *La diseminación*. Madri: Fundamentos, 2007, p. 335.

⁴⁶ O formalismo surgiu na Rússia entre 1914 e 1930. Está dividido em duas escolas: a escola de Moscou, liderada por Viktor Shklovsky e a escola de Praga liderada por Roman Jakobson. Essa escola foi condenada categoricamente em 1930 por não apresentar conteúdo social. Influenciou bastante o estruturalismo francês e abriu caminho à nova crítica anglo-saxã (*New Criticism*).

artista ou de toda uma escola artística e o meio social”.⁴⁷ Assim, as mudanças radicais nos modos de expressão revelam-se paralelas a outras de ordem social, ultrapassando a escala individual para alcançar outros sujeitos e grupos sociais.

Considerar estes posicionamentos no contexto da vanguarda soviética permite ponderar sobre a produção estética brasileira em um período no qual também se defendia um projeto construtivo. Afirmar que esse é um período revolucionário, não se sustenta somente na comparação estética sujeita a contraposições em relação a um suposto período anterior. Esse tipo de enfrentamento historiográfico é precisamente o que impede ver um projeto construtivo brasileiro nas artes dos anos 50 e 60, e possibilita, por outro lado, contrapor drasticamente os movimentos concreto e neoconcreto, por exemplo, restringindo as estratégias de produção crítica coincidentes em diferentes épocas e lugares, e bloqueando, desta forma, outras redes de comunicação ali implícitas.

A primeira parte do texto de Haroldo de Campos, “Construtivismo no Brasil. Concretismo e Neoconcretismo” (1992/96)⁴⁸ valora precisamente os antagonismos e inclusive reconhece as destemidas leituras de Hélio Oiticica e de Aracy Amaral, que se empenham em pensar essas produções capazes de provocar outros devires para as subjetividades além dos núcleos sociais imediatos aos quais se vinculam.

Ferreira Gullar, teórico e porta-voz do neoconcretismo, em várias obras suas admite a contribuição essencial dos concretos paulistas. As conexões entre os dois movimentos é mútua, ainda que tenham se desenvolvido com programas específicos. Ele afirma ainda que a influência reconhecida da vanguarda histórica europeia e suas questões de fundo acabaram penetrando “a problemática estética brasileira”. E segue, estendendo esse panorama:

A pintura concreta que se fazia em São Paulo radicalizava a proposta dos concretistas suíços, reduzindo-a a esquemas de formas seriadas.

⁴⁷ TROTSKI, Léon. “Escola de poesia formalista e o marxismo” (1924). Em: *Literatura e revolução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007, p. 134.

⁴⁸ O texto “Construtivismo no Brasil: concretismo e neoconcretismo” foi escrito em duas etapas. Em 1992, a primeira versão sai somente em alemão, num catálogo publicado pela Kunthaus Zürich. Depois de quatro anos, no aniversário de quarenta anos da Exposição Nacional de Arte Concreta, Haroldo de Campos publica um *Post-Scriptum* falando sobre o “pioneirismo construtivista”, relaciona a vanguarda e a “arte popular revolucionária”. Ver: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006, p. 115-126. Disponível em: www.artber.com.br/casa/noigand/index.html. Consulta em: 08/07/2009.

No Rio, essa mesma proposta derivou para uma valorização do espaço e da matéria pictórica que desembocaria no neoconcretismo. Os poetas concretistas assumiram o mesmo radicalismo dos pintores, dando preponderância, na construção dos poemas, aos elementos visuais, enquanto os poetas do Rio valorizaram a palavra subjetiva, o espaço da página e partiram para os poemas espaciais. A crítica brasileira reconhece hoje a contribuição inovadora da arte neoconcreta, que antecipou de quase uma década manifestações que viriam a ocorrer na arte européia. Mas essa antecipação não se teria dado sem o radicalismo dos paulistas e se as limitações que, sobretudo no campo das artes plásticas, tornariam tecnicamente inviável seguir os passos dos suíços.⁴⁹

O apelo à sensibilidade, um dos argumentos chave na diferenciação entre os movimentos do Rio e de São Paulo, já está sutilmente presente nos poemas concretos, e é, sem dúvida, radicalizada pelos neoconcretos. Nos trabalhos dos concretos de São Paulo, a participação do espectador não é de intervenção direta, mas está assinalada na própria estrutura dos trabalhos.

O caráter revolucionário do projeto construtivo brasileiro radica em todas as questões entrelaçadas que põe em jogo. Surge em um momento histórico que tem o potencial de detonar a qualquer momento outra ordem social. E contra todos os estereótipos do “país tropical”,⁵⁰ a opção pelo abstracionismo construtivo responde a um desejo de ordem e de estruturação quase impensável para este país de “em desenvolvimento”. Essa era uma corrente “fora de lugar” que certamente decepcionava, e muito, determinada busca estrangeira de exotismo e misticismo local, na época.

Situações sociais e econômicas parecidas aproximam transversalmente os desejos construtivistas no Brasil com a Rússia pré-revolucionária e motivam, como assinala Mário Pedrosa, a associação entre as correntes construtivistas nos dois territórios. Nos anos 1950 o país acaba de sair de um período sobretudo agrário e

⁴⁹ GULLAR, Ferreira. “A vanguarda e seus limites” (out. 1982). Em: *Indagações de hoje*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, p. 23.

⁵⁰ Ver: PEDROSA, Mário. “A Bienal de cá para lá” (fev. 1970). Em: ARANTES, Otilia (org.). *Política das artes*. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 263.

pouco industrializado. Na época a classe alta que comanda o “mercado das artes” é formada por europeus “de posse” que vieram da Europa durante ou depois da Segunda Guerra Mundial, e por velhos oligarcas cafeeiros que já vivem nas capitais e estão em processo de mudança de setor econômico. Com a tímida industrialização –e não por acaso uma das metas no governo Juscelino Kubitschek são as “indústrias de base”–, passa-se a desenvolver o setor de serviços no país.

Por outro lado, entrever aqui o estado revolucionário da arte e da poesia naqueles anos deve passar inevitavelmente pela relação entre suas formas de fazer e o lugar em que se inscreve, mais que pela representação realista ou naturalizada da conjuntura social, entendendo, como reflete claramente Roberto Schwarz, que “a matéria do artista mostra não ser informe: é historicamente formada, e registra de algum modo o processo social a que deve sua existência”.⁵¹

A ruptura imposta por essas produções poéticas com o paradigma representativo desbloqueiam e redefinem as condições de visibilidade que antes imputavam o abstracionismo construtivo como pertencente de forma restritiva ao âmbito artístico (pensado de forma completamente autônoma e autista), conduzindo igualmente a maneira como tais produções deviam ser abordadas ou “apreciadas”.

O surgimento da arte concreta nesse território vem contribuir para imaginar nos anos seguintes, com a arte neoconcreta e a “nova objetividade”, outras formas estéticas através das quais sobressalta um “regime ético” capaz provocar outra sensibilidade e propor uma maneira diversa de se relacionar com essas poéticas. Um regime que ultrapassa questões plásticas e alcança igualmente a poesia. E neste caso com a intenção de apagar a figura do autor/criador em favor de um leitor/público/participante, que dará por sua própria atitude a “versão final” da obra.⁵²

Além de uma linha racionalista, o concretismo apela à sensibilidade e indica outra forma possível de ver e sentir. A ruptura que a arte e a poesia concretas

⁵¹ SCHWARZ, Roberto. “As idéias fora do lugar”. Em: *Ao vencedor as batatas. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003, p. 31.

⁵² Max Bill, em um dos textos que aparece na compilação organizada por Aracy Amaral, ressalta que essa proposta estética vinculada (pelo menos inicialmente) ao pensamento matemático, também continha em si o “convite ao desconhecido, ao descobrimento de novos campos de visão e de percepção sensível”, o que permite entender melhor o desenrolar desses postulados. Ver: Max Bill. “O Pensamento Matemático na Arte do Nosso Tempo”. *Ver y estimar*, n. 17, Buenos Aires, maio 1950. Em: AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro, MAM; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 50-54.

pressupõem uma genealogia revolucionária e sugere uma nova concepção de vida que empurra para outro espaço, no qual a estrutura funciona apontando outros caminhos para a organização social. De acordo com Frederico Morais:

Dentro da perspectiva da arte construtiva, o fazer artístico deve ser encarado como um esforço de ordenação do caos (qualquer que seja o nome ou a origem que se dê a ele). Pretende o artista construtivo transformar o caos em cosmos – “fazer da pedra cristal”, deseja “o perfil claro e solar”, como dizia o poeta João Cabral de Melo Neto. Entre expressar a crise ou a construção, prefere o segundo caminho, pois considera mais útil revelar o homem nas suas melhores possibilidades do que mostrá-lo fragmentado e caótico. A arte encarada não como evasão ou escapismo, mas como um “modo mais lúcido de se estar no mundo”, como diz Giulio Carlo Argan a propósito da Bauhaus. O projeto da arte construtiva é fundamentalmente otimista. E utópico. O artista construtivo acredita que a arte pode ser um instrumento eficaz de transformação da sociedade, quer construir uma nova realidade, inclusive no plano social e político. O artista construtivo sonha de olhos abertos, quer esculpir o futuro no presente. O gesto fundador de mundos. Gesto primeiro, aberto ao futuro. Não se trata, portanto, de copiar ou imitar o existente, o já gasto e, portanto, imperfeito; mas de fazer surgir um mundo novo, claro, transparente, criar, como diz o próprio João Cabral, “o espaço de um mundo de luz limpa e sadia, portanto, justo”.⁵³

Trata-se de despertar esse desejo de ativar a sensibilidade para uma nova ordem. Ainda que essa palavra “ordem” tenha diferentes conotações em diferentes acontecimentos da história brasileira,⁵⁴ nessas produções tinha muito mais a ver com a criação de estruturas inclusivas. Muitos lêem aquele projeto construtivo como um programa utópico sem se dar conta de que é, sem dúvida, muito mais “utópico” visto desde o presente, quando as prioridades já são outras e todas as provas de

⁵³ MORAIS, Frederico. “A vocação construtiva da arte latino-americana” (1978). *Continente Sul Sur*, Porto Alegre, n. 6, nov. 1997, p. 34-36.

⁵⁴ O lema “Ordem e Progresso”, por exemplo, aparece pela primeira vez na bandeira nacional adotada no Governo Provisório (1889-1891), quando Benjamin Constant, adepto da filosofia positivista, decide incluir parte do verso do francês Auguste Comte: “*L’amour pour principe et l’ordre pour base; le progrès pour but*” (“O amor por princípio, a ordem por base, o progresso por fim”).

fracasso constituídas e reafirmadas –apoiadas principalmente nas experiências políticas ditatoriais a que essa condição esteve associada–, injustamente acabam nivelando essas experiências, o que funciona como um bloqueio para pensar a nossa condição atual e pode seguramente cancelar, não mais utopias integradoras universalistas propriamente ditas, mas os desejos de impugnação e transformação da ordem e estruturas vigentes, bem como pelo processo que foi rompido e nunca retomado depois da ditadura militar, quando o “capitalismo cultural” ou “cognitivo” se instala no país, como dignostica Suely Rolnik.⁵⁵

A radicalização da experimentação da vanguarda poética brasileira, paralelamente ao que se dava nas vanguardas russas no começo do século –por isso a citação decisiva a Maiakóvski no final do “plano-piloto à poesia concreta”, “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”– demonstra que não pode haver revolução sem experimentação política e artística persistente. A dinamicidade que impõe ao processo histórico é o que verdadeiramente alimenta essas práticas estéticas. A insatisfação com um estado de coisas, extremamente limitado quando se pensa apenas em reivindicações formais, insere-se num desejo de mudança muito mais amplo. Daí a necessidade ingente de recuperar os vínculos mais problemáticos com o contexto do qual fazem parte e são sempre participantes, nunca alheios, nem neutralizados. Nesse sentido, e se se pensa mais especificamente no caso da poesia experimental a partir dos anos 1950 e a crítica literária, não basta simplesmente constatar ausências historiográficas ou análises poéticas tautológicas. A principal pergunta deve ser como abordar essa produção de forma complexa e “revulsiva”.⁵⁶

Dentro do projeto construtivo desse período é explícita a capacidade que as produções artísticas têm de afetar radicalmente o sujeito, de perturbar seus *esquemas perceptivos*, desacomodar as certezas, contaminar, incitar a sua participação e produção, provocar *re-ações*, ressonâncias das intenções dos

⁵⁵ Ver: ROLNIK, Suely. “Geopolítica del chuleo”. **Brumaria**, arte, máquinas, trabajo inmaterial, Madri, n. 7, dez. 2006, p. 169-202.

⁵⁶ Este termo foi utilizado pelo artista, poeta e arte correísta argentino Edgardo Antonio Vigo na proposta radical de um “programa estético revulsivo”. Como aponta Fernando Davis, “postula atacar a integridade do valor ‘arte’, desestabilizar os papéis tradicionalmente atribuídos ao artista e ao público na experiência estética, e construir, fora dos centros e circuitos artísticos legitimados, novas redes de circulação e intercâmbio”. DAVIS, Fernando. “Práticas ‘revulsivas’: Edgardo Antonio Vigo nas margens do conceitualismo”. Em: FREIRE, Cristina & LONGONI, Ana. *Conceitualismos do Sul/ Sur*. São Paulo: Annablume; MAC-USP; AECID, 2009, p. 99.

trabalhos. A “transluciferação mefistofáustica” ou a “transcrição”,⁵⁷ propostas por Haroldo de Campos, carrega consigo uma leitura que, ao ser assumida, permite adular o que se pretende “original” em favor do contexto no qual será inscrita. Subvertendo essa proposta, não se pretende aqui qualquer crítica descritiva, nem uma simples crítica como onomatopéia, que em lugar de dar a possibilidade de saber o que está por detrás de um grito, apenas o descreve... Trata-se de reativar uma genealogia (im)possível das questões que nos interpelam, na qual importam menos os fatos *per si* que o que se pode construir ou recompor com eles hoje.

Trazer novamente à baila esses diversos posicionamentos não pretende a simples repetição. A sua vigência se inscreve dialeticamente na própria problematização de todo um sistema cultural e suas tramas, nas suas *políticas estéticas*. Mas que fissuras suscitam as próprias práticas poéticas desse período? Como se inscrevem nesse contexto?

⁵⁷ Para Roman Jakobson “a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa”. Sobre a proposta de “transcrição”, ver: CAMPOS, Haroldo de. “Transluciferação mefistofáustica”. Em: _____. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 179-209.

3. DO POETAMENOS AO NOSSO SAMIZDAT

Y es que hay dos maneras de leer un libro: puede considerarse como un continente que remite a un contenido, tras lo cual es preciso buscar sus significados o incluso, si uno es más perverso o está más corrompido, partir en busca del significante.

Y el libro siguiente se considerará como si contuviese al anterior o estuviera contenido en él. Se comentará, se interpretará, se pedirán explicaciones, se escribirá el libro del libro, hasta el infinito.

Pero hay otra manera: considerar un libro como una máquina asignificante cuyo único problema es si funciona y cómo funciona, ¿cómo funciona para ti? Si no funciona, si no tiene ningún efecto, prueba escoger otro libro. Esta otra lectura lo es en intensidad: algo pasa o no pasa.

No hay que explicar, nada que interpretar, nada que comprender.

Es una especie de conexión eléctrica.

Gilles Deleuze¹

Uma das produções fundadoras da poesia concreta no Brasil é o livro *poetamenos* de Augusto de Campos. Os poemas desse livro, criados entre janeiro e julho de 1953 e publicados na revista **noigandres 2**, dois anos depois, ganham um desenho formal autônomo com a reedição em livro pela editora Invenção em 1973. Nas folhas soltas aparecem seis poemas –“poetamenos”, “paraíso pudendo”, “lygia fingers”, “nossos dias com cimento”, “eis os amantes” e “dias dias dias”–, mais o texto “ou aspirando a esperança de uma // KLANGFARBENMELODIE (melodiadetimbres) // em palavras (...) –em português e inglês–, a capa, o índice e os créditos da produção.

Comenta Augusto de Campos, dando conta da fatura do livro:

“Mas luminosos, ou film-letras, quem os tivera?” –eu exclamava há 40 anos, no prefácio de poetamenos (conjunto de 6 poemas impressos em até 6 cores– um tour de force artesanal para a época: a impressão foi feita com tipos manuais (kabel meio preto, caixa baixa) e “máscaras” improvisadas de cartão para separar as cores, numa tipografia do Brás

¹ DELEUZE, Gilles. *Conversaciones*. Valência: Pre-textos, 2006, p. 16.

que imprimia faturas e notas comerciais e nunca estampara um livro de poemas.²



Anúncio do Festival Ars Nova, no Teatro de Arena, em que foram apresentadas oralizações de poemas da série *poetamenos* 1955

Na ocasião do relançamento do livro-objeto POEMÓBILES (1974), realizado em colaboração com Julio Plaza,³ artista espanhol radicado em São Paulo na década de 1970, Augusto de Campos declara ainda: “Desde *poetamenos* sempre quis realizar poemas que se extraíssem da série exclusivamente literária, e que envolvessem também a música e as artes visuais”.⁴

Alguns anos antes desse depoimento de Augusto de Campos, Julio Plaza fala sobre *poetamenos*. Para ele se trata de um livro-poema que pode também conservar a informação estético-informacional em outro veículo, como um cartaz, um filme, de forma que dialogue com o suporte livro.⁵ É interessante notar, neste caso, a diferença que o artista estabelece entre o livro como suporte e “o livro como forma de arte”:

No ‘livro como forma de arte’ o suporte livro é considerado como mídia concreto para veicular um trabalho que somente se pode veicular e realizar sobre este suporte, da mesma forma que, um quadro ou um

² CAMPOS, Augusto de. “Do ideograma ao videograma”, **Folha de São Paulo**, 16 maio 1993.

³ Julio Plaza participa da 11ª Bienal de São Paulo em 1967 e decide instalar-se no Brasil depois da sua residência na Universidade de Puerto Rico, em 1973, já casado com a artista Regina Silveira.

⁴ Entrevista a Augusto de Campos e Julio Plaza. “O relançamento de uma rara parceria: POEMÓBILES”. **Folha de São Paulo**, 13 mar. 1985. A partir da produção do poema “pulsar”, completando formalmente esse desejo de Augusto de Campos, Julio Plaza e ele se aproximariam também de Caetano Veloso. Há ainda outro detalhe que desestabiliza as fronteiras construídas entorno às artes. Augusto de Campos lembra-se de um quadro de Luiz Sacilotto (*Concreção*, 1952), que foi capaz de sugerir como organizar graficamente os poemas da série *poetamenos*. Haroldo de Campos também retoma Sacilotto, Nogueira Lima e Fiaminghi para enfatizar que “a maneira com que (...) estruturavam os seus quadros orientou a estruturação de alguns de nossos poemas” (Ver: SACRAMENTO, Enock. *Sacilotto*. São Paulo: Orbitall, 2001, p. 66-67). No Rio de Janeiro, Ferreira Gullar, poeta e teórico da dissidência neoconcreta, colaborou com Hélio Oiticica, sem falar na proximidade dos seus poemas objetos com obras de Lygia Pape e Reynaldo Jardim. Ver: BANDEIRA, João. “Palavras no espaço”. Em: CONCRETA '56. São Paulo: MAM-SP, 2006, 312P. Catálogo de exposição, p. 123.

⁵ PLAZA, Julio. “O livro como forma de arte”. **Folha de São Paulo**, 23 mar. 1980.

*filme só pode ser veiculado no suporte correspondente. Importa tratar o livro como mídia, como suporte de arte significativamente ativo e não mero fundo passivo.*⁶

A diferença que ele aponta aqui nos sugere outra leitura de *poetamenos*. Se é certo que, por um lado, os poemas-cartazes se aderem intimamente ao seu próprio formato, ao considerarmos somente a mensagem como detentora de significações, os poemas certamente poderiam se adaptar a outros suportes. No entanto, se fazemos desaparecer a distinção entre o suporte e o poema, fica evidente que esses dois dispositivos juntos são responsáveis por subversões mútuas.

A provocação ao leitor que se manifestava somente na superficialidade do texto e na intervenção imaginária em determinadas produções da poesia concreta, ganha materialidade, neste caso, antecipando muitas outras práticas poéticas arriscadas dos anos 50 e 60, como a poesia neoconcreta e o poema/processo, em muitas das quais o poema só funciona na medida em que o leitor-manipulador “põe o seu corpo”: um agenciamento que requer mais que um envolvimento visual e imaginário.

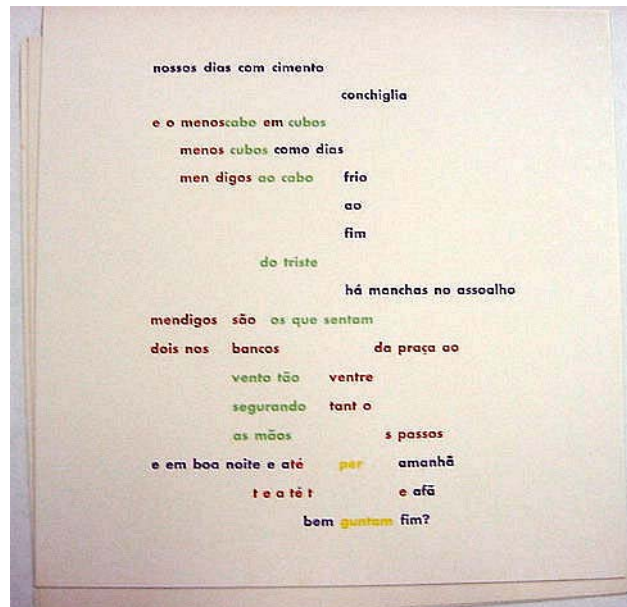
Ler *poetamenos* requer igualmente ativar todos os sentidos. O livro deixa de ser suporte para os poemas para ser pervertido estrategicamente como ‘dispositivo’. Tal como descreve Giorgio Agamben, dispositivo corresponde aqui a qualquer coisa que tenha a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos:

*a lapiseira, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, o computador, os celulares e –por que não– a própria linguagem, que é talvez o mais antigo dos dispositivos, no qual há milhares e milhares de anos um primata –provavelmente sem se dar conta das conseqüências que se seguiriam– teve a inconsciência de se deixar capturar.*⁷

⁶ *Idem, Ibidem.*

⁷ AGAMBEN, Giorgio. “Qué es un dispositivo?”. Disponível em: <http://caosmosis.acracia.net/?p=700>. Consulta em: 30/06/2009. [tradução minha]

Dispositivos podem ser as grandes instituições, como aponta também Michel Foucault,⁸ ou até mesmo um “insignificante” lápis. Agamben propõe liberar o que foi capturado para devolvê-lo ao uso comum, ou seja, subverter as normas “inconscientes” que acompanham a vida e constituem um conjunto de práticas, medidas e saberes que modelam, controlam e contaminam os sujeitos por múltiplos processos de subjetivação.

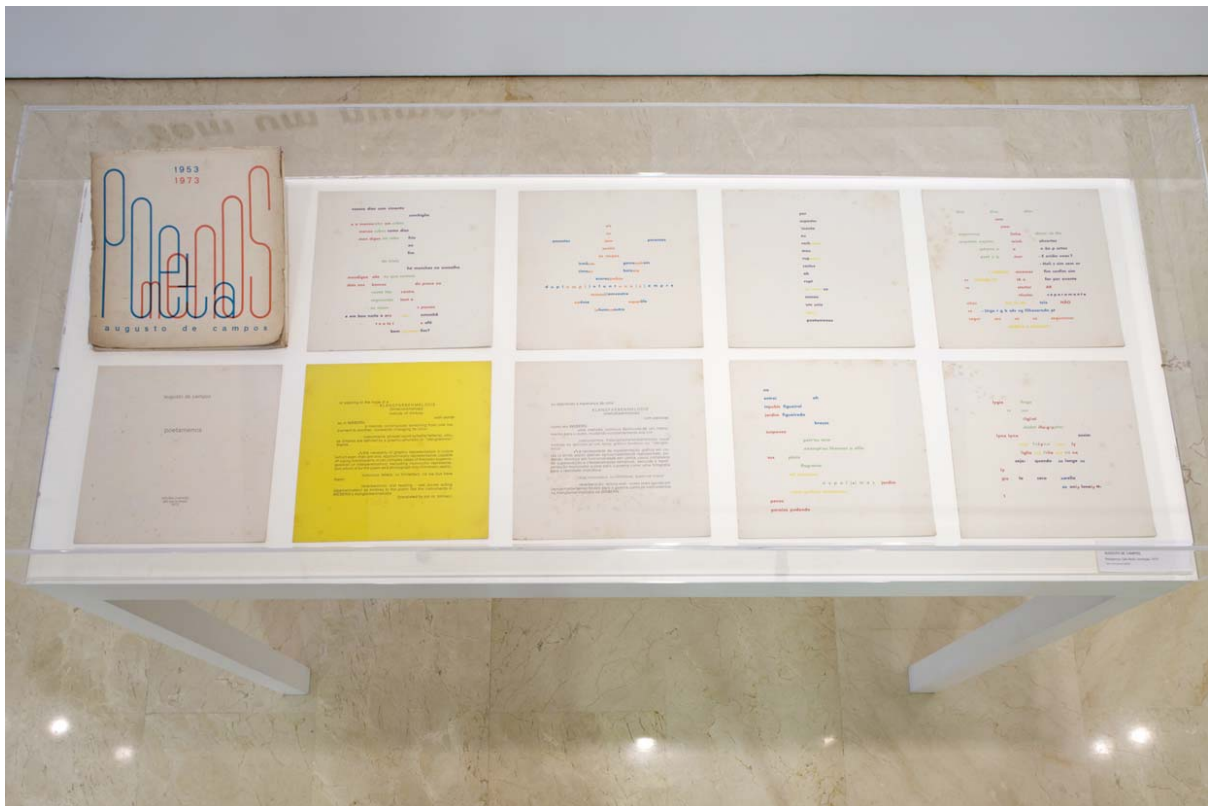


Augusto de Campos. “nossos dias com cimento” (maio de 1953)

O livro *poetamenos*, contrapondo-se a essas práticas normalizadas, propõe uma disposição completamente liberta dos versos dos poemas. Em seu conjunto, sugere descompor as ordens da leitura, estimulando variadas articulações. Os poemas-cartazes, pranchas de papel cartão agrupadas que permitem desbloquear a sucessão evolutiva do conjunto dos poemas, incitam um exercício de liberdade que desnaturaliza o hábito. Ao desorientar a seqüência de leitura do livro e perturbam radicalmente a forma discursiva em favor de uma estrutura complexa de composição poética, convoca o “leitor” a agir ativamente na escolha do seu processo de intervenção: descontínuo ou linear, circular ou conclusivo, fragmentado,

⁸ Foucault denomina dispositivo a esta rede entendida como: “(...) un conjunto decididamente heterogéneo, que comprende discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, en resumen: los elementos del dispositivo pertenecen tanto a lo dicho como a lo no dicho. El dispositivo es la red que puede establecerse entre estos elementos”. Entrevista titulada “El juego de Michel Foucault”. Em: FOUCAULT, Michel. *Saber y verdad*. Madri: La Piqueta, 1991, p. 128.

ao acaso. O livro estimula uma ação que não consiste simplesmente em ler, mas exige sentir sua materialidade e intervir nela.



Espacio de lectura 1: Brasil (vista da exposição), Centro de Estudios y Documentación do MACBA, Barcelona, 11 fev. 2009 – 10 jun. 2009. Foto: Tony Coll.

Quando determinadas produções e leituras educam dentro de estruturas tão fixas e acostumadas que guiam e conduzem os comportamentos, os hábitos e as ações, fazendo acreditar perigosamente numa estabilidade perene, a possibilidade de produzir intersecções e fissuras nesses processos passivos e convencionais –ou no objeto ‘livro’ como tal– revela-se profundamente subversiva.

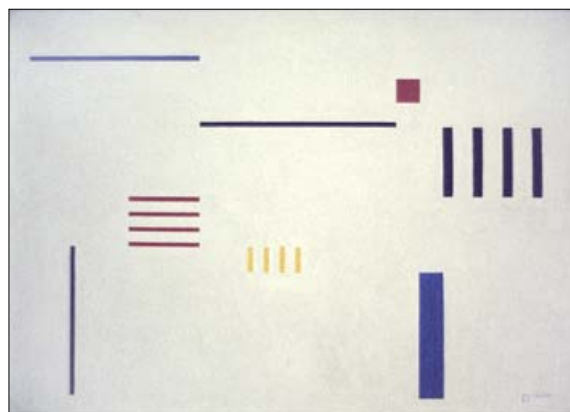
Se a poesia concreta evidencia uma tentativa de fugir à captura da linguagem e confere aos poemas a possibilidade de não respeitar uma ordem dada, uma seqüência ou uma atitude esperada, o livro, por sua vez, reafirma isso. Seu formato, neste caso, desautoriza a visibilidade ou a exibição que impeça ao público a escolha no momento da leitura e da composição, de maneira aleatória ou ordenada, como

exigem os próprios poemas em sua materialidade: pura incitação à ação imaginativa e corporal.⁹

Convém resgatar aqui um comentário de Michel Foucault a respeito da ainda surpreendente obra de Stéphane Mallarmé:

Un libro no es más importante por las cosas que remueva, sino cuando el lenguaje, a su alrededor, se desarregla, habilitando un vacío que se convierte en su lugar de residencia. (...) La forma no es sino un modo de aparición de la no forma (el mero quizás, pero ella no es otra cosa que esa transitoria figuración).¹⁰

Esses poemas não só podem ativar o imaginário e a ação compositiva do público, mas também dão lugar a um processo de subjetivação muito mais abrangente. Não é uma obra que espera um espectador “à sua altura”, mas que pode alcançá-lo em sua multiplicidade e convocá-lo pela sua própria estrutura. Sua ação política está na instauração da própria possibilidade, no alcance potencial e projeção poética, que ultrapassa substancialmente um projeto lingüístico-literário. Aqui se encaixa bem a consigna do “plano piloto”: “poema como objeto útil”.



Luiz Sacilotto, *Concreção*, 1952. Óleo s/ tela, 50 x 70 cm. São Paulo, Col. Ricard Akagawa

Ainda que não de forma declarada, essa proposta está em muitos trabalhos poéticos desde o surgimento da poesia concreta. A única coisa que exigem é a percepção sensível, o desejo de interferir. Tal como enfatiza Ricardo Basbaum, “qualquer obra de arte envolve uma constante escuta, permanente estado de atenção”.¹¹ E esta é uma das formas em que o poema transborda a página do livro,

⁹ Ver: NOGUEIRA, Fernanda. “Contra la clausura del deseo”. Revista **ramona**, Buenos Aires, n. 92, jul. 2009, p. 47-52.

¹⁰ FOUCAULT, Michel. “El Mallarmé de J.-P. Richard” [1964]. Em: _____. *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós, 2004, p. 201 e 205.

¹¹ BASBAUM, Ricardo. “Quem é que vê nossos trabalhos?”. Texto apresentado nos Seminários Internacionais da Vale do Rio Doce, 2009. (mimeo)

do seu próprio suporte, de tal maneira que se torna difícil estabelecer as fronteiras entre o poema, o livro e o espaço comum.

Da página ao espaço: ocupações por outras subjetividades

... o papel do artista é simplesmente desencadear esse estado de invenção...

*Hélio Oiticica*¹²

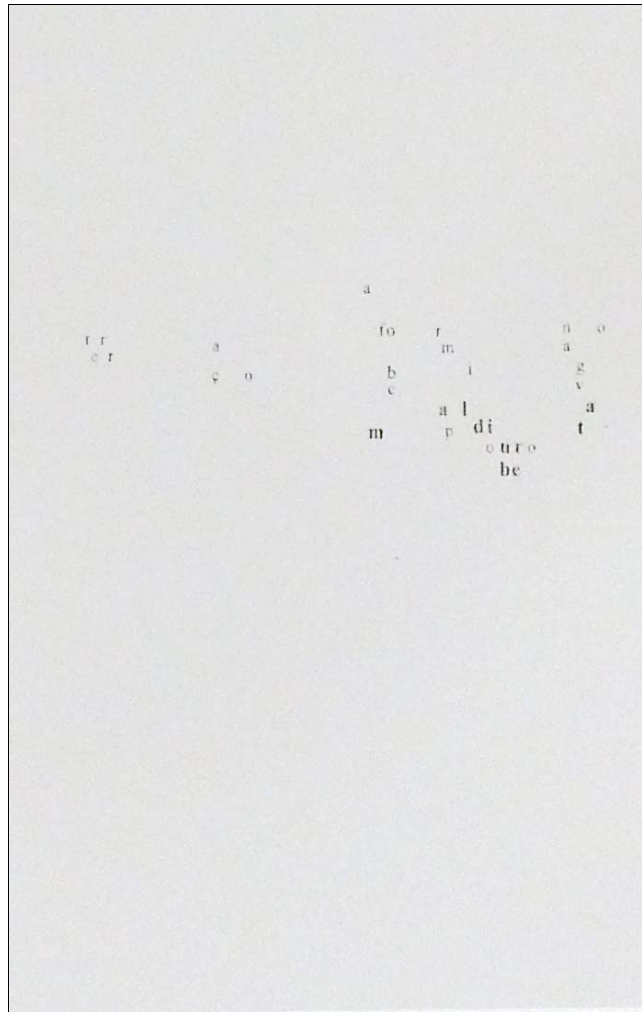
Muitos dos pensamentos suscitados nessa aproximação já estão presentes nos postulados da poesia concreta. Nos textos “poesia concreta: um manifesto” (1956) e “plano-piloto para a poesia concreta” (1958),¹³ manifesta-se a vontade de subverter a linguagem em todo o seu peso histórico. Para isso, a poesia concreta propõe descarregá-la das simples conexões discursivas para relacionar as palavras a partir da construção de outra estrutura, ativando na sua própria forma a “linguagem sensível”, que passa a funcionar dentro de uma “sintaxe analógica e relacional”, forçando-nos a refletir sobre o sentido e sobre a palavra materialmente, para além de qualquer continuidade ordenada pelo discurso.¹⁴ Trata-se de uma estrutura aberta na qual inclusive o espaço em branco da página agrega significado. Uma estrutura inicial que suscita no leitor um tipo de escritura¹⁵ não dirigida, uma escrita em rede, na qual cada palavra é um ponto nodal, num poema de nós múltiplos que podem se relacionar com outros. Estrelas. Constelações.

¹² Entrevista de Hélio Oiticica a Ivan Cardoso (1979), publicada na **Folha de São Paulo**, 16 nov. 1985.

¹³ Ver textos no anexo.

¹⁴ Numa carta a Haroldo de Campos de 14 de março de 1968, Octavio Paz define como opera essa produção poética: “(...) a poesia concreta é por si mesma uma crítica do pensamento discursivo e, assim, uma crítica de nossa civilização. Esta crítica é exemplar. É também um sintoma da mutação que creio advertir no Ocidente. Não obstante, a relação peculiar entre poesia e crítica que define a poesia concreta não a separa da tradição da poesia ocidental: converte-a em sua contradição complementar. E isso por duas razões: primeiro, o poema concreto se sustenta ou se prolonga em um discurso (explicação do poema, tradução do ideograma); e segundo, por seu caráter imediato e total, o poema concreto é uma crítica do pensamento discursivo. Negação do curso, do transcurso e do discurso”. Em: CAMPOS, Haroldo de & PAZ, Octavio. *Transblanco (em torno a Blanco de Octavio Paz)*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986, p. 98.

¹⁵ Leia-se: aquele componente “quase” utópico que, em primeira instância, pode significar pensar outras formas de estar no mundo e expressar as problemáticas que nos afetam, e simultaneamente revela esse desejo de incitar o “leitor” a que tome parte nisso e possa deslocar essa “escritura” para onde queira, interferindo na ordem dada.



Ferreira Gullar, *O formigueiro*, 1955
(detalhe do livro)

Diz Mallarmé:

*Este pliegue de encaje oscuro, que contiene el infinito, tejido por mil, cada uno según el hilo o prolongamiento, ignorado su secreto, reúne arabescos distantes donde duerme un lujo por inventariar, estrige, nudo, follajes y presentar.*¹⁶

O branco, o intervalo, funciona como possibilidade. Tudo o que pode estar ali. O seu potencial está na configuração da liberdade para ler o “texto” de diversas formas. E se parece não simbolizar nada, já não há sequer motivo para perguntar-se sobre a verdade ou não do texto. Ele será simplesmente inaugural.

¹⁶ MALLARMÉ, Stéphane. “La acción restringida”. Em: *Stéphane Mallarmé en castellano, vol. III: Divagaciones*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998, p. 227-232.

Tal como assinala Jacques Derrida:

No estamos ya ni siquiera autorizados a decir que “entre” sea un elemento puramente sintáctico. Además de su función sintáctica, mediante la remarcación de su vacío semántico se pone a significar. Su vacío semántico significa, pero el espaciamento y la articulación; tiene por sentido la posibilidad de la sintaxis y ordena el juego del sentido. Ni puramente sintáctico, ni puramente semántico, señala la abertura articulada de esa oposición.¹⁷

Nem todas as referências e ativações desses poemas estão na sua textura visível e superficial. Ao ser questionado sobre as disposição do Grupo Noigandres, Augusto de Campos responde sobre os mecanismos e as operações que são impulsionados por essa poética:

In view of the specific historical context in which it occurred, Concrete poetry obviously not participate either in the ideology of Symbolism, which still underlies Mallarmé’s poetics, or in mecanopolitical Futurist utopias, or in Dadaist nihilism. Concrete poetry took a position as a poetics of objectivity, attempting simply to place its premises at the roots of language, with the intention of creating new operational conditions for the elaboration of a poem in the sphere of technological revolution. Technically, Concrete poets can be distinguished from their antecedents by the radicalization and condensation of the means of structuring a poem, on the horizon of the means of communication of the second half of the century. That implies, among others characteristics, the following: greater constructive rigor in relation to the graphic experiences of Futurists and Dadaists; greater concentration of vocabulary; emphasis on the nondiscursive character of poetry, suppression or relativisation of syntactic links; making explicit the

¹⁷ DERRIDA, Jacques. “La doble sesión”. En: _____. *La disseminación*. Madri: Fundamentos, 2007, p. 335. (Edição original de 1975)

*materiality of language in its visual and sonorous dimensions; free passage between verbal and nonverbal levels.*¹⁸

Por isso torna-se impossível e inclusive autoritário impor uma leitura a esses poemas, indicar uma direção a seguir. A leitura se dá no próprio ato e pelas escolhas do leitor. Não pode ser guiada. Nega-se a ser conduzida, recusa-se a possuir uma verdade. Provoca uma instabilidade constante: o sedutor intervalo em que é impossível decidir, e que oferece uma infinidade de caminhos.



Neide de Sá, *Transparência*, 1969.

Arquivo Centro de Arte Edgardo Antonio Vigo, La Plata (Argentina)

O poema deixa de estar plasmado nos versos, na página dos livros. As transformações na expressão seguem “coincidentemente” os acontecimentos sociais, espaciais e temporais que atravessam cotidianamente nossos corpos e mentes. Para tal acaba apropriando-se e subvertendo diferentes suportes, desacralizando-os e intervindo neles.

¹⁸ Augusto de Campos responde o “Questionnaire of the Yale Symposium on Experimental, Visual and Concrete Poetry since 1960”. *Litteraria Pragensis II*, n. 22, p. 12. Citado por: FRANK, Peter. “Geometric literature. From Concrete Poetry to Artists’ Books”. Em: ZELEVANSKY, Lynn (org.). *Beyond geometry. Experiments in Form, 1940-70’s* (cat. exp.). Cambridge/Massachusetts; London: MIT Press, 2004, p. 155.

Em *Um lance de dados jamais abolirá o acaso* (1897)¹⁹ Mallarmé já abria a possibilidade de pensar o espaço da página, o espaço em branco, como parte do poema. Sua proposta dá lugar a diferentes considerações em diversos âmbitos da criação.²⁰ Ao considerar o que está além da mensagem em si mesma –que é somente o fragmento de algo muito mais amplo, que a transborda–, obriga-nos a considerar o “suporte” de forma complexa e o próprio contexto no qual se insere, sem limites. Daí a importância de assinalar que se de alguma maneira se considera aqui a conexão e semelhança possível pelos suportes, é crucial entender que a radicalidade dessas propostas vai além do seu corpo material.

Se a poesia pode ser reconhecida pelo seu conteúdo concentrado, ou por elementos formais como a rima, a assonância, a aliteração, a metrificação etc., a poesia concreta vem a estabelecer um corte sistêmico, uma ruptura com a tradição discursiva da poesia para tentar responder interrogações do seu tempo que continuam reverberando em outras práticas contemporâneas. Propõe radicalizar as dimensões visual, sonora e verbal consciente de que a criação é uma construção e um exercício mental, mas é também uma disposição sensível, como explicita o postulado *verbivocovisual* que aparece no “plano piloto”. *poetamenos* demonstra esta ansiedade antes mesmo do lançamento oficial da poesia concreta naquela / *Exposição Nacional de Arte Concreta*, em 1956. Na introdução que acompanha os poemas no livro, Augusto de Campos aponta que a definição e redefinição dos valores ideográficos das palavras contribuíram para tentar criar nos poemas uma melodia de timbres –*klangfabermelodie*–, como as composições de Anton Webern.

Publicado novamente vinte anos depois, em 1973, Augusto de Campos envia um exemplar de *poetamenos* a Hélio Oiticica, que estava em Nova York nessa época. Oiticica declara em uma das cartas trocadas entre eles que esse livro o incita a criar o Parangolé P31 Capa 34 pelo branco, pensando justamente sobre a

¹⁹ A referência a Stéphane Mallarmé coincide com a indicação do Grupo Noigandres como antecedentes naquele assalto à história literária canônica e positivista. Outros que são recuperados através de determinadas obras que contribuíram para pensar a poética concretista foram: James Joyce, do *Finnegans Wake*, Ezra Pound, e. e. cummings, Guillaume Apollinaire, Vladimir Maiakóvski, Sergéi Eisentein, Anton Werbern, Pierre Boulez, Arnold Schoenberg, Piet Mondrian, Max Bill, Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto, e outras referências que designam como um *paideuma*, palavra tomada de Ezra Pound que se contrapõe a “espírito de uma época” e aponta a determinadas produções capazes de renovar a tradição.

²⁰ Na dança contemporânea, por exemplo, o espaço (cenário, palco, público, etc.) começa a ser concebido como parte essencial da coreografia. Na apresentação de uma performance, passa-se a considerar o que ou quem não participa diretamente também como parte da ação –sutilmente diversa ao *happening*.

importância do espaço “entre”.²¹ Esse espaço que não constitui nem uma coisa, nem outra, o espaço da potencialidade, o intervalo brechtiano da reflexão, do corte que permite o trânsito, da aglutinação, da transdisciplinariedade, o espaço da liberdade entre o simples leitor e o participante.

Considerar esse espaço, supostamente vazio, é o que permite entre-ver precisamente a conexão entre diferentes poéticas. Os lugares físicos, definidores de antemão da possibilidade de estar, de ocupar, são questionados nesse tipo de produção poética para resgatar e assinalar esses espaços nos quais é completamente possível transtornar o já dado.

Julio Plaza já trabalhava há algum tempo com unidades tridimensionais quando passa a criar os livros-objetos.²² Neles os poemas não representam nada, não imitam nada, não reproduzem nada, mas arriscam-se como origem neles mesmos, naquilo que inscrevem apresentam ou produzem. Esses poemas-objetos criam o que não existe e contradizem a referência do existente. Consistem em unidades manipuláveis que pedem a interação do leitor-participante, contestando assim a relação passiva e linear com o livro, de folheá-lo do início ao final, da esquerda para a direita, de cima abaixo, linha após linha, segundo nossa lógica ocidental. Se a poesia concreta tratava de minar o verso como elemento discursivo para viabilizar estruturalmente a liberdade de associações em diferentes sentidos, como uma constelação na qual o significado está em tudo, não só nas palavras, sua proposição transborda-se para os elementos materiais e sensíveis, e passa a incorporar as cores, o espaço em branco, esse espaço do questionamento, da

²¹ Ver: AGUILAR, Gonzalo. “Helio Oiticica, Haroldo y Augusto de Campos: el diálogo velado – La aspiración a lo blanco. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/er_13/er13_ga.pdf. Consulta em: 15/03/2009. Em: BRAGA, Paula (org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008. Ainda sobre a relação dos poetas concretos com Hélio Oiticica, cita Guy Brett: “As suas cartas e outros escritos são frequentemente multilingüais e, em New York (onde trabalhava à noite na ‘All Languages’, uma agência de tradução) o seu inglês desenvolveu-se muito, embora continuasse a empregá-lo no seu próprio estilo. A experimentação com a sua própria escrita aumentou: brincadeiras com a ortografia, repetição, palavras compostas, neologismos (Parangolé é um deles), pontuação e paginação: uma língua ‘núcleo’. Era influenciado nisto por James Joyce e pelo brilhante laboratório lingüístico do grupo de poetas de São Paulo, Noigandres (Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari), mas também pela presença de sonoridades africanas e ameríndias na estrutura latinizada da língua oficial portuguesa do Brasil”. BRET, Guy. “Nota sobre os escritos”. Em: *Hélio Oiticica* (cat. exp.). Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1992-1994, p. 207 e 208.

²² Julio Plaza assinala em seu texto “Libroobjeto”, “no es un libro de ‘contenido’ sino de proceso y participación. utilización de la simultaneidad, en contra de lo lineal (principio, medio, fin) esto es, no secuencial, sus páginas intercambiables con salida al espacio circundante (contexto del consumidor).” Ver: PLAZA, Julio. “El libro-objeto”. *Revista de Arte/ The Art Review*, Universidad de Puerto Rico, n. 3, Mayagüez, dez. 1969, p. 37-40.

(in)decisão. Toda essa contestação do hábito o acaba aproximando do poeta concreto. Basta lembrar que quando Julio Plaza lança os seus *Objetos*, em 1969, pede que Augusto de Campos escreva uma introdução crítica ao seu livro. Augusto, ao invés disso, decide criar um poema motivado pelos objetos.²³



Julio Plaza e Augusto de Campos, *poemóviles*, c. 1968/1984

Julio Plaza, *Objetos*, 1968

Em *poemóviles* a mobilidade dos poemas no livro, experiência que de alguma maneira nessa época já tinham proposto os neoconcretos, evidenciaria algo impossível de ser assimilado por historiografias literárias tradicionais.²⁴ Além disso, como enfatiza Julio Plaza, “na edição ‘não sistema’, independente ou alternativa, o autor e agente da produção se confundem, ele faz todas as operações, desde a criação até o encontro com o público”.²⁵ No entanto, no caso das colaborações entre Julio Plaza e Augusto de Campos o caminho à publicação foi unir-se a editoras tradicionais, não especializadas em livro de artista. Do seu trabalho em conjunto

²³ Ver: “Dois artistas numa só obra”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 mar. 1975.

²⁴ No entanto, as mais diversas propostas de livro de artista já estavam desenvolvendo novas possibilidades experimentais, formais e críticas. Editoras como a Something Else Press, de Dick Higgins, fundada em 1963 em Nova York, ou posteriormente as dos artistas mexicanos Ulisses Carrión, Other Books and So, em Amsterdã, e Felipe Ehrenberg, com a Beau Geste Press (1971-1974), em Devon, ou Edizione Geiger também na Inglaterra, entre outras, publicaram livros e trabalhos de vanguarda, e estavam em comunicação através de boletins como o “Internacional Artists’ Cooperation” de Klaus Groh na Alemanha. Mas criar editoras nem sempre era a via para dar corpo àquelas propostas. Muitas produções eram auto-gestionadas, como é o caso de Paulo Bruscky.²⁴ As propostas mais radicais aparecem como resistência justamente durante os anos de ditadura no Brasil, na América Latina e também em países sob regimes ditatoriais de esquerda na Europa Oriental, e, não raro, foram colocadas em circulação em diferentes partes do mundo pela rede de arte postal.

²⁵ PLAZA, Julio. “O livro como forma de arte”. **Folha de São Paulo**, 23 mar. 1980.

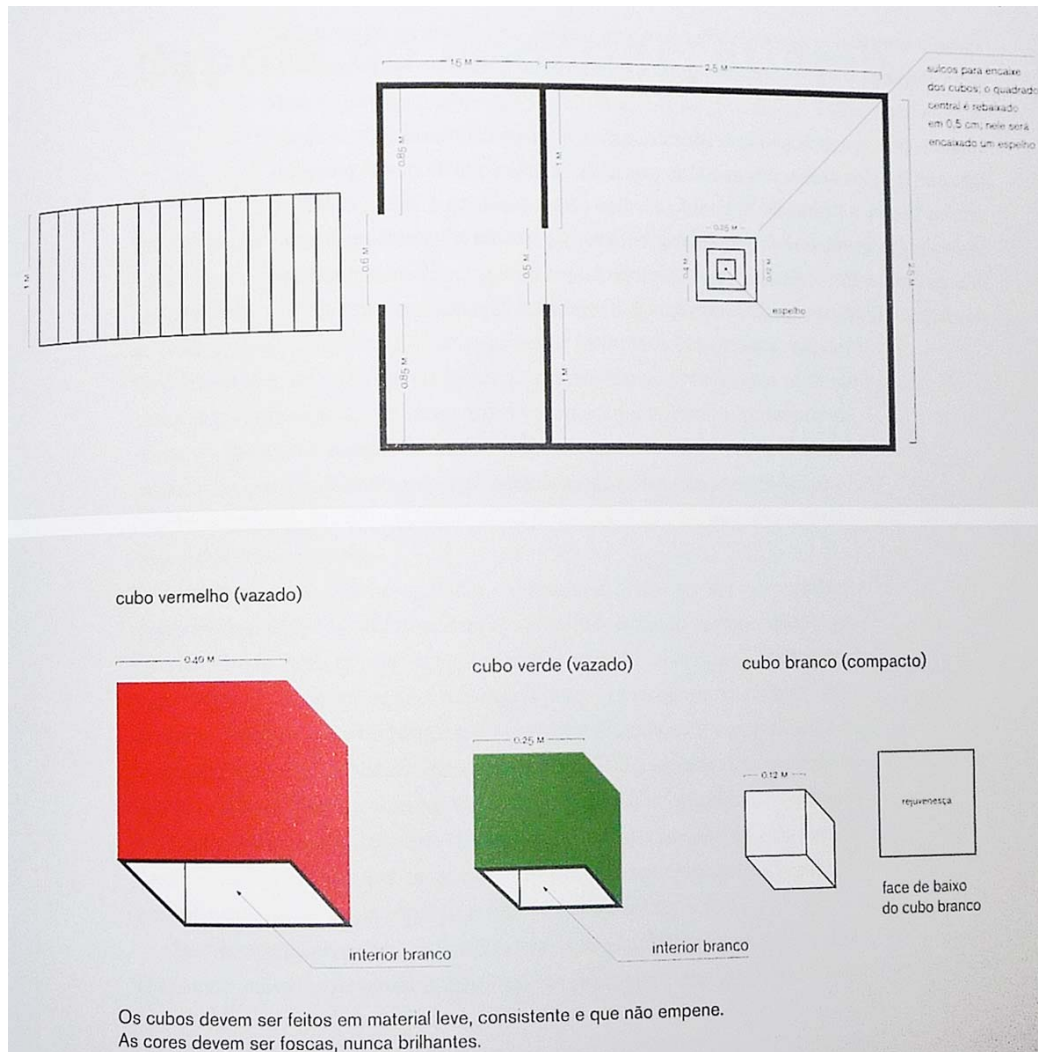
surtem nos anos seguintes *Caixa Preta* (1975) e *Reduchamp* (1976).²⁶ Esses livros-objetos criados entre o final dos anos 60 e meados dos anos 70 respondem, na verdade, a uma etapa posterior àquele concretismo ortodoxo.

Nos anos 70, quando são publicados vários livros resultado da parceria entre Augusto de Campos e Julio Plaza, o movimento da poesia concreta já havia terminado oficialmente, mas as suas propostas continuavam ressoando em diferentes timbres. As apostas radicalizadas dos neoconcretos e dos poetas/processo, por exemplo, já traziam à luz projetos alucinantes como *O livro da criação* (1959) de Lygia Pape, os poemas-livro de Ferreira Gullar, “Lembra” (1959), “Noite” (1959), ou “Onde” (1959), a proposta de Neide de Sá, *TRANSPARÊNCIA* (1969) ou *Estruturas espaciais* (1969/70).

Os livros de Julio Plaza e Augusto de Campos acabam se relacionando mais com as reflexões que já tinham sido impulsionadas pelo movimento Neoconcreto, encabeçado por Ferreira Gullar, Helio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape e outros, surge oficialmente em 1959 depois da dissidência de alguns dos integrantes do grupo concretista paulista dois anos antes. As fortes coordenadas objetivas do concretismo já não respondiam às interrogações sensíveis que estavam em pauta nos trabalhos do grupo que se reunia no Rio de Janeiro. Para Ferreira Gullar, por exemplo, principal teórico do movimento neoconcreto, o poema se materializa quando é manipulado e lido, isto é, a existência real do poema passa a estar nas mãos do “leitor” que, com seu acionar, dá vida e legitimidade a ele, envolvendo e solicitando diretamente sua participação no ato criativo. Em 1959, essa proposta ultrapassa qualquer limite. Ferreira Gullar propõe um poema que toma o espaço e o espectador: o *Poema Enterrado*, consistia em uma sala de 2 x 2 m construída no porão da casa do pai de Helio Oiticica. Segundo ele mesmo descreve, “o leitor baixaria por uma escada, abriria a porta e entraria nele. No centro da sala, iluminada com luz fluorescente, encontraria um cubo vermelho de 50 cm de lado, que ergueria para encontrar abaixo um cubo de 30 cm que ao alçá-lo descobriria outro muito

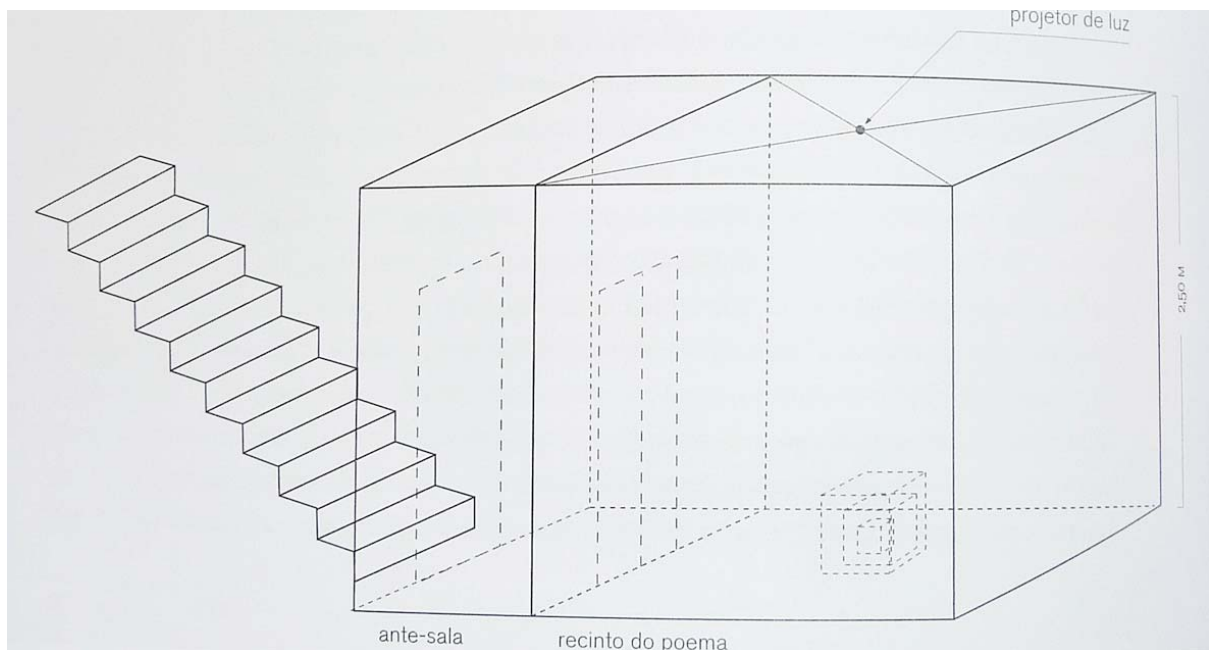
²⁶ Quando Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira apresentam a exposição “Tendências do livro de artista no Brasil” em 1985 no Centro Cultural São Paulo, Augusto de Campos e Julio Plaza participam ali juntamente com muitos outros “propositores”. Na mostra encontravam-se trabalhos de Artur Barrio, Paulo Bruscky, Glauco Mattoso, Hudinilson Jr., Leonhandt Duch, Lygia Pape, Omar Khouri, Lenora de Barros, Mira Schendel, Rodrigo Naves, entre muitas outras figuras-chave.

mais pequeno, com 10 cm, no qual, em uma das caras, grudada no chão, lia a palavra *rejuvenesça* ao levantá-lo. (...) É a primeira vez que se considera o espaço como parte do poema”,²⁷ ou seja: o próprio porão era o poema! Desde essa época Ferreira Gullar abandona a criação poética radical pela própria impossibilidade de conseguir um lugar para ela. A recepção tátil²⁸ necessária aos livros-poemas e também a arquitetura são implicadas na percepção total exigida pelo “poema enterrado”.



²⁷ GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta: momento limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 60.

²⁸ Walter Benjamin já assinalava em 1936: “*las tareas que en las épocas de cambio se le plantaban al aparato receptor humano no cabe en absoluto resolverlas por la vía de la mera óptica, es decir, de la contemplación. Poco a poco irán siendo cumplidas, bajo la guía de la recepción táctil, por la recepción y la costumbre.*” BENJAMIN, Walter. “*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*”. Em: *Obras Completas*. Livro I/ vol. 2. Madri: Abada Editores, 2008, p. 43.



Ferreira Gullar, *poema enterrado*, 1960 (projeto)

A proposta de Ferreira Gullar foi precursora de outras tão radicais como *Os bichos* de Lygia Clark, no começo dos anos 1960, ou os penetráveis de Hélio Oiticica,²⁹ criados no começo da década de setenta, entre outros. Os interesses se aproximavam no sentido de implicar e envolver o leitor-espectador-participante-produtor. Esta preocupação comum, que de algum modo nota-se também a partir da poesia concreta, é esquecida e suprimida pela necessidade contraproducente de separar tais produções a partir de parâmetros estritamente cronológicos e disciplinares. No entanto, “este é um campo experimental que resiste às classificações convencionais”.³⁰ Dentro do próprio Neoconcretismo, por exemplo, é que Ferreira Gullar desenvolve a “Teoria do Não-Objeto” inegavelmente uma fonte para muitos interessados em pensar estratégias de contestação e sobrevivência em diferentes contextos ditatoriais na América latina.

A questão é que não somente de experimentação estética. A tentativa da poesia concreta, de “superar o caráter unidirecional da linguagem, rompendo com a

²⁹ Diz Catherine David: “Essa experiência de cor, movimento e tempo e de uma relação visual, também porém mais imediatamente sensorial com os materiais, levará a um conceito genérico de arte penetrável, aplicado a partir daquela época [1972] a todo o programa de Hélio Oiticica e às complexas construções de cabinas ou labirintos que convidam o espectador-participante a uma perambulação exploratória por cantos e recessos, degraus, rampas e cortinas ou divisórias feitas de plástico, pano ou vime, tudo por ser atravessado e descoberto. DAVID, Catherine. “Hélio Oiticica: experimento Brasil”. Em: MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO. *Arte Contemporânea*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000, p. 105.

³⁰ GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta: momento limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

sintaxe verbal”,³¹ tal como aponta Ferreira Gullar, possibilita ampliar a genealogia e a cartografia das propostas poéticas, das suas potencialidades sensíveis e imaginativas, do acaso e do risco do espaço de liberdade, de decisão, de interferência, de construção, mas também de desconstrução. Com a poesia concreta se reatualizam, renovam e reeditam problemáticas de períodos experimentais anteriores, nos quais as questões formais e políticas coincidem apesar dos diferentes contextos. Essa genealogia pode atravessar os livros dos produtivistas russos nos anos 1920-30, os poemas-cartazes concretos, os poemas e livros neoconcretos a poesia marginal no Brasil nos anos 1960-70, as propostas dos poetas/processo, as produções frutos da parceria entre Augusto de Campos e Julio Plaza nos anos 1970, etc. No entanto, o objetivo não seria o livro. O livro é só um meio, tal como a página, se entendemos o seu espaço configurado e limitado em sua materialidade. Mas pode ser uma mina, uma bomba “imperceptível” que num instante pode causar uma irrupção irreversível. Neste caso, suas implicações estão além campo literário tradicional. Se se considera a página, ou o espaço de inscrição como limite, é necessário começar a indicar os possíveis “fora de campo” ou, como elucidada Lefebvre, para visibilizar o que nosso “campo-cego”.³² Nada pode ser interpretado como a-histórico, como se não tivesse um nível de significação mais complexo que permita fazer brotar os fios para tecer a sua rede de relações.³³

A ligação mais direta dessas produções poéticas com um contexto que lhe é alheio dentro da história literária canônica, evidencia-se quando Augusto de Campos associa a própria materialização dos trabalhos a uma atitude política que quiçá a mensagem em si não deixe entrever, e que nem mesmo as definições apaziguadoras de conflitos como “poesia marginal” ou “arte postal” dão conta:

Em outras palavras: os novos recursos tecnológicos parecem induzir não a um retorno mas, antes, a uma potencialização das vanguardas. Não a um pós, mas a um ultramoderno. Que não exclui o passado, mas não sucumbe a ele. E obviamente inclui o livro e as técnicas artesanais (a guerrilha cultural da poesia não pode recusar nem o

³¹ *Idem, ibidem*, p. 22.

³² Ver: LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

³³ Esta auto-alienação que pretende somente a parte superficial, pura e sem conflito dos acontecimentos foi operada, por exemplo, pelos regimes fascistas que apostavam claramente pela estetização da política.

*Xerox nem a prensa manual, bombas caseiras indispensáveis à sua ética antimercadológica).*³⁴

Do livro à circulação alternativa em tempos de exceção

Quando em 1980 Julio Plaza escreve sobre o livro de artista no texto “Samizdat como comunicação alternativa” assinala claramente a influência que os meios russos tinham na produção dos livros que projetava. A importância dos livros na vanguarda russa estava no seu grande alcance de público, mas esse desejo tem outro destino nas décadas seguintes. Como bem assinala:

*Samizdat, que designa em russo uma produção veiculada através da mídia precária e ideologicamente antagônica ao poder soviético, serve para designar um surto e conjunto de publicações “não sistema” surgidas após a segunda guerra mundial, notadamente a partir da década de 50 e continuada nas “décadas” de 60 e 70 (a palavra década tem aqui um valor operacional, arte não se mede por décadas), impublicáveis em termos de “sistema”, seja pela alta taxa de invenção, seja pela falta de mercado ou pela falta de fantasia e “tutu” dos editores.*³⁵

Mas nem sempre se tratava somente de uma “ética antimercadológica”. Optar por outro modo de criação, reprodução e circulação significa também fugir a qualquer tipo de censura, principalmente aquela aplicada pelos governos ditatoriais. Na ex-União Soviética o *samizdat* –em russo: “sam”, por si mesmo, e “izdat”, editora– que significa “auto-publicação”, gera um sistema alternativo de copia e distribuição de produções literárias –entendidas de forma geral– que possibilitam driblar as proibições do regime soviético em diversos países, incluindo a Europa do Leste, durante a Guerra Fria. Era uma maneira de burlar a censura política e fazer circular produções mais arriscadas –as pessoas detidas com material proibido era castigadas com duras penas).

³⁴ CAMPOS, Augusto de. “Do ideograma ao videograma” **Folha de São Paulo**, 16 mar. 1993.

³⁵ PLAZA, Julio. “Samizdat como comunicação alternativa”. **Folha de São Paulo**, 30 mar. 1980.

As cópias eram feitas em papel carbono, manuscritas ou datilografadas a partir do original. Até 1986, quando Mikhail Gorbachov implementou a política da *glasnost* (transparência informativa), as editoras, as copiadoras e até mesmo as máquinas de escrever estavam sob o controle da KGB. Assim surge toda uma cultura *underground* que inclui a circulação de áudios de música, poemas, conferências, tal como literatura, inclusive estrangeira, manuscritos, etc. A difusão era feita através do fenômeno “subterrâneo” *samizdat*.³⁶

Esse ânimo segue o que havia sido possível no contexto da Revolução Russa, quando a arte e a cultura são questionadas em todas as suas instâncias, desde a produção até a recepção. A radicalidade do momento tomava corpo na própria formalização dos projetos e na sua circulação. Novos conceitos de livros surgiam em resposta aos anseios de uma nova sociedade, por uma arte que pertencesse a todos e ao espaço comum, sem fronteiras, a partir de dispositivos dos quais qualquer um poderia se apropriar. O livro, por exemplo, era visto como um meio fundamental. O crítico e historiador Benjamin Buchloh enfatiza essa característica ao citar alguns dos trabalhos propostos por El Lissitzki:

Nuestro trabajo permitió que la Revolución realizara una enorme labor de propaganda e ilustración. Rompimos el libro tradicional en páginas sueltas, las ampliamos cien veces (...) y las colocamos por las calles a modo de pósteres (...). Hoy en día el libro es la forma de arte más monumental; ya no es coto de exquisitos bibliófilos sino que pasa por cien mil manos (...).³⁷

O que importava era o poder de circulação que este suporte permitia, e, conseqüentemente, o seu caráter “monumental”, ou seja, a possibilidade de ser visto e sentido por muitos. Dessa maneira, contribui para que tanto a cultura como a arte deixem de circular somente em um âmbito restrito e previsto, para estabelecer-se verdadeiramente em nome da comunidade, indo contra o atraso imposto por um sistema cultural excludente –em favor do que Trotski chama “cultura da

³⁶ Ver: John E. Bowl. *Russian samizdat art: essays*. Nova York: Willis Locker & Owens Pub, 1986.

³⁷ EL LISSITZKY, “Unser Buch”, *El Lissitzky*. Dresde: VEB-Verlag der Kunst, 1967, *apud* BUCHLOH, Benjamin H. D. “De la *faktura* a la *factografía*”. Em: _____. *Formalismo e Historicidad. Modelos, métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2004, p. 132.

humanidade”³⁸–, pois entre objetivos da vanguarda russa figurava também o desejo de intervenção direta no imaginário das multidões.

Se naquela época a reprodução para o alcance da multidão era uma das chaves para propor qualquer tipo de intervenção a partir do livro, nos anos 60 e 70 na América latina uma questão crucial além da subversão daquele dispositivo, é o próprio meio de circulação. A rede de arte correio possibilita perfurar as fronteiras dos Estados nacionais e espalhar as denúncias e as ações de resistência, é em si um circuito móvel na contramão de qualquer ordem hierárquica: qualquer artista correio podia agir, ao mesmo tempo, como receptor e multiplicador da denúncia e propostas poéticas como agente desencadeador de novas ações críticas. Na própria estratégia de esquivar-se da censura, dilui as fronteiras entre estética e política.

As campanhas impulsionadas a partir da rede deixam claro que a arte postal ultrapassa a subversão tática do correio oficial como canal de circulação. Em sua própria condição de precariedade, a constitui uma prática coletiva de poderoso enlaçamento poético-político, que utiliza (parasitariamente) o circuito postal como suporte para perfurar os bloqueios impostos à comunicação e impulsionar uma transformação radical nas condições de existência a partir da construção de redes colaborativas e de comunicação “marginais”.³⁹

Tal como a circulação *samizdat*, que possibilitava circular na URSS produções proibidas pelo regime governamental insistentemente copiadas (manuscritas ou datilografadas) com papel carbono para serem distribuídas de mão em mão, a arte postal também foi uma estratégia possível para ludibriar o regime ditatorial ao qual estavam submetidos muitos países da América latina. Paulo Bruscky comenta como era possível que se escapasse à censura:

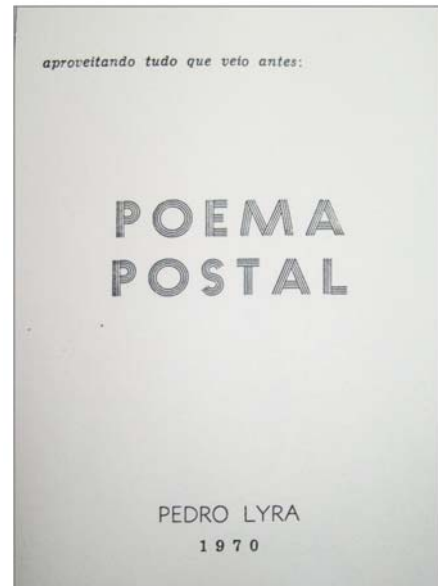
A arte correio surgiu como um veículo para unir as pessoas do mundo todo que trabalhavam no mesmo seguimento. Eu fiz um levantamento no Recife que você pode fazer a projeção para qualquer lugar, guardadas as devidas proporções, e esse era o único meio de

³⁸ Ver: TROTSKI, León. *Literatura e revolução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

³⁹ En 1976 el artista argentino Edgardo Antonio Vigo se refiere al arte correo como práctica inscripta en las “comunicaciones marginales a distancia” (“Arte-Correio: Una nueva etapa en el proceso revolucionario de la creación”, *Buzón de Arte*, n° 2, Caracas, marzo de 1976).

*comunicação incontrolado. Na época era preciso quase metade de população para controlar o fluxo de correspondência expedida e recebida.*⁴⁰

O que importa, além de criar condições de liberdade é igualmente forçar a democratização dos meios, quaisquer que fossem, e possibilitar a socialização das formas, copia em xerox, mimeógrafo. Nesse contexto, a poesia já fortemente desconstruída pela poética concretista a partir dos anos 1950, torna-se totalmente reprodutiva, gerando novas formas de incisão e ao mesmo tempo ocupando qualquer meio que a permita circular mais.⁴¹ O que importa é a sua nova esfera de ação e imprevisibilidade sublinhadas naquelas primeiras experiências que transbordavam o verbal e o literário.



Pedro Lyra, *Poema Postal*, 1970. Arquivo Clemente Padín, Montevidéu (Uruguai)

Collage e montagem dos popcretos: uma crítica no cotidiano

... popcretos

*colhidos e escolhidos
no aleatório do ready made
de agosto a novembro de 1964
por uma vontade concreta...*

*Augusto de Campos. "breve exposição sobre uma explosão de expoemas"*⁴²

Nos popcretos é a atualização da estratégia do *collage* e da montagem que permitem a aparição do componente herético desses trabalhos. Nesses poemas

⁴⁰ "Entrevista com Paulo Bruscky". Em: FREIRE, Cristina & LONGONI, Ana. *Conceitualismos do Sul/Sur*. São Paulo: Annablume, 2009, p. 78.

⁴¹ Várias das propostas dos poetas/processo circularam pela rede de arte correio, e é a partir dela que o poeta cearense Pedro Lyra faz circular o *poema-postal*, no qual o próprio cartão postal é o poema.

⁴² CAMPOS, Augusto de. *VIVA VAIA: poesia 1949-1979*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 123.

tanto a palavra como a imagem, escapando ao seu lugar atribuído de inscrição –tal como a própria poesia concreta– provoca-nos a ler a arte como prática política também nesse lugar fronteiro da forma. Foram construídos originalmente com colagens e recortes de jornal ou revista e montados em chassis de madeira para a mostra com Waldemar Cordeiro na Galeria Atrium, em São Paulo, em 1964.⁴³

Contrariando a fragmentação do irreconciliável, alcança o dinamismo da leitura pela própria heterogeneidade da proposta. Esses dois elementos, a fragmentação e a heterogeneidade, operam um desdobramento entre diferentes campos e acabam gerando uma composição potente também pelo seu caráter imprevisível. Algumas genealogias desses poemas podem alcançar o movimento Dadaísta (1916), que elabora suas composições heterogêneas a partir de produtos mercadológicos, ou e o construtivismo russo, que coloca o *collage* em funcionamento como estratégia política pelo choque e para projetar imagens emancipadoras –parte do processo revolucionário pelo qual passava aquele território.⁴⁴

Augusto de Campos, ao comentar a intervenção em os diferentes meios, expressa algo angustiante sobre a sua motivação para propor esses poemas:

Em 1964, tentando consolar a minha impotência ideológica e tecnológica de brasileiro com a tipografia ready made dos recortes de jornais e revistas –“revistas re-vistas”– eu já falava em “videograma” a propósito de “olho por olho”, na introdução aos poemas “popcretos” que expus com os quadros de Waldemar Cordeiro, por sinal outro pioneiro da arte por computador, e pioneiro também da arte concreta.⁴⁵

⁴³ Na época dos popcretos, Waldemar Cordeiro participa juntamente com Antonio Dias, Rubens Gerschman Wesley Duke Lee, entre outros, da exposição *Nova Objetividade Brasileira* organizada por Hélio Oiticica. Haroldo de Campos comenta que essa participação só era possível “sob o signo da relativização dos ‘ismos’ e da ‘vocalização construtiva’ como ideal comum (...)”. Ver: CAMPOS, Haroldo. “Construtivismo no Brasil: Concretismo e Neoconcretismo” [1992/1996]. Em: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006, p. 117.

⁴⁴ Ver: BUCHLOH, Benjamin H. D. “De la *faktura* a la *factografía*”. Em: _____. *Formalismo e Historicidad: modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madri: Akal, 2004, p. 117-149.

⁴⁵ CAMPOS, Augusto de. “Do ideograma ao videograma”, **Folha de São Paulo**, 16 maio 1993.

Mito vanguardista é cretinice

'Radicalidade', 'ruptura', 'experimentação' são termos esvaziados, que nada mais dizem sobre a arte



Do ideograma ao videograma

AUGUSTO DE CAMPOS
Especial para a Folha

"Mas luminosos, ou film-letas, quem os tivera?" —eu exclamava há 40 anos, no prefácio do "poetamenos" (conjunto de 6 poemas impressos em até 6 cores — um tour de force artesanal para a época: a impressão foi feita com tipos manuais (kabel micropreto, caixa baixa) e "máscaras" improvisadas de cartão para separar as cores, numa tipografia do Brás que imprimia faturas e notas comerciais e nunca estampara um livro de poemas.

Com "a cycrédia ou a educação do príncipe", de Haroldo de Campos, os meus poemas em cores comitaram o nº 2 da revista-livro "Noigandres" (1955), por nós coeditada com Décio Pignatari, que não participou desse número por estar na Europa. Diagramação do pintor concretista Maurício Nogueira Lima. E o tipógrafo-chefe se chamava Homero... Foram necessárias algumas décadas para que aquilo que parecia não passar de "wishful thinking" se transformasse em realidade.

Do tipo manual ao linotipo e ao fototipo, ao offset e ao museu (tipográfico) imaginário dos jornais e revistas, e destes aos caracteres instantâneos (laserjet etc.), deu-se um longo passo no sentido de ampliar os recursos de impressão, o que era indispensável para poetas que proclamavam uma poesia verbivisual, enfatizando a materialidade plástica dos vocábulos, a sua tipografia e a sua tipografia no papel.

Aos poucos, os novos mídia eletrônicos foram entrando em cena, ainda que, em nosso caso, com o retardado natural de um país em desenvolvimento.

Graças principalmente ao estímulo de Julio Plaza, pioneiro das artes tecnológicas em nosso país, tive oportunidade de experimentar quase todos os veículos disponíveis nessa área: do videotexto ao painel luminoso, do computador gráfico à holografia (convocado pelo saudoso Moisés Baumstein, mestre da arte holográfica) e ao laser. Em quase todos esses sistemas a informática tem um papel decisivo e o computador funciona como um estruturador de imagens e textos.

A articulação dos procedimentos de alta definição cênica dos computadores gráficos com os recursos sonoros de um estúdio também computadorizado (gravação em vários canais, decomposição fônica, montagens e superposições, ecoizações e outros efeitos) permite que se chegue de modo mais cabal à materialização das estruturas verbivisuais premonidas pela poesia concreta.

Como eu já disse, em várias oportunidades, não é o caso de fascizhar os novos mídia: o simples domínio de suas técnicas, só por só, não transforma ninguém em grande artista ou grande poeta.

Mas é certo que a sua presença é inspiradora e o seu conhecimento extraordinariamente relevante para a definição dos rumos da poesia.

McLuhan, injustamente fora de moda —basta revisitar "diáconica" ("The Medium Is The Message" (LP Columbia CS 9501, de 1967) para perceber o quanto adiantado ele estava para a sua época e a nossa — tinha toda a razão em sua equação meio-mensagem, se se souber entendê-lo.

Novos meios suscitam novas mensagens. E modificam as linguagens convencionais da tribo. A prática tem demonstrado que as antecipações da poesia concreta encontram no computador o veículo naturalmente adequado para as suas novas proposições verbais. Só que aqui se passa do movimento virtual da palavra impressa —o tipograma— para movimento real da palavra computadorizada: o ideograma, a tipografia da era eletrônica, muito mais dinâmica e aberta à participação do usuário.

Em 1964, tentando consultar a minha hipotética ideológica e tecnológica de brasileiro com a tipografia ready-made dos recortes de jornais e revistas — "revistas revisitas" — eu já falava em "videograma" a propósito do "olho por olho", na introdução aos poemas "popretros" que expus com os quadros de Waldemar Cordeiro, por sinal outro pioneiro da arte de computador, e pioneiro também da arte concreta. Nesta, como ele mesmo afirmou num texto crítico de 1971 ("Arteônica"), se localizam os "antecedentes metodológicos da Computer Art no Brasil".

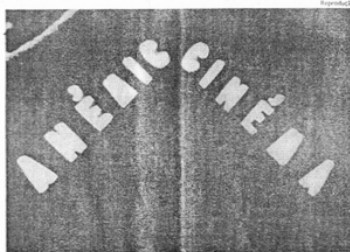
Agora, neste fim-começo informático do século, o ideograma está no vídeo. Novos problemas para novos poemas. E, de novo, é "ver com olhos livres".

Neste momento de transição, que oscila entre indefinições regressivas e automação desumanizante, a poesia da modernidade, em vez de recuar —como querem alguns retrovisos pseudocurativos de um suspeito pós (de fato, anti ou pré) moderno— pode sair do impasse para vózes imprevisíveis, fora do lugar (comum) do livro, no país além-do-espelho do computador, e partir, via olho via som, para uma ampla viagem intermídia ou multimídia.

Em outras palavras: os novos recursos tecnológicos parecem induzir não a um retorno mas, antes, a uma potencialização das vanguardas. Não a um pós mas a um ultramoderno. Que não exclui o passado, mas não sucumbe a ele. E obviamente inclui o livro e as técnicas artesanais (a guerrilha cultural da poesia não vózes recuar nem o xerox nem a prensa manual, bombas caseiras indispensáveis à sua ética antimercadológica).

De outra parte, a automação, que tanto apavora os humanistas, pode quem sabe humanizar-se através da poesia e, enriquecendo-se conceitualmente, ganhar a dignidade que os meros ludismos do eletroentimento não lhe podem conferir. Do joystick ao joystick. Sem pressunir do futuro...

AUGUSTO DE CAMPOS é poeta, criador e ensaísta. É um dos expoentes do movimento de poesia concreta e um dos principais divulgadores de obras e autores das vanguardas inspiracionais no Brasil.



MARCELO COELHO
Da Equipe de Artistas

"Quem se diz vanguardista é um cretino. A vanguarda é uma coisa vazia." O autor desta frase não é nenhum adepto do conservadorismo estético.

Trata-se do compositor Luciano Berio, um moderno acima de qualquer suspeita.

Chega a ser cansativa a discussão em torno do tema. Ficamos às voltas com constatações que, a esta altura, parecem-me óbvias: as de que o potencial de "ruptura" das vanguardas já se perdeu, que a "experimentação" pura e simples não resulta em nada, que a "radicalidade" não é critério para a avaliação estética de uma obra, que a aposta no "fim do texto", no "fim da pintura" etc. etc. leva apenas a um tédio sem saída.

Dizer essas coisas, no Brasil, é arriscar-se a ser tomado por "reacionário", "regressivo", "desinformado", —uma completa besta, enfim. Mas regressivo, na minha opinião, é achar graça numa ideia repetida diversas vezes: é sacralizar a ruptura e a irreverência; é ritualizar a revolução. Uma mostra das obras de Duchamp, assim como o culto a Oswald de Andrade, por exemplo, são para mim fenômenos regressivos; imitar os usos e profetas de um apocalipse que não houve é para mim sintoma de ingenuidade ou de má-fé.

Não é preciso aliar-se às formulações "pós-modernas", defender a reciclagem, o pastiche e a citação do passado, para reconhecer no tardovanguardismo atual uma sobriedade melancólica, tola e sobretudo desinteressante.

Basta-se em pressupostos puramente falsos: o primeiro é acreditar que as maiores obras de arte foram feitas pelos maiores agitados culturais. Mas Picasso é superior a Duchamp, Debussy é superior a Satie, Eluard é melhor que Trzeta, e Francis Bacon melhor do que Joseph Beuys. A capacidade de "choçar", de ser irreverente, não garante o valor de uma obra.

Tampouco a radicalidade é sinônimo de plena realização artística. Pode-se ser radical "questionando os últimos fundamentos da linguagem", a "própria necessidade de haver obras de arte" —o interesse disso será maior ou menor do ponto de vista teórico, mas inútil enquanto sob o aspecto estético. O desafio não é ser "mais radical" do que Duchamp, por exemplo —não se trata de uma competição tecnológica —mas descobrir seu próprio caminho.

Aliás, cabe a pergunta: ruptura contra o quê? Contra quem? As vanguardas modernistas rompiam contra a arte acadêmica, contra um "establishment" cultural em tudo diferente do nosso. Outro preconceito: o de acreditar que se trata de uma "arte experimental" (o artista que experimente em casa). Achar que o "processo de busca criativa", a "inteligência de uma valia valia mais do que a obra realizada é um cabotismo, se não for disfarce para a mediocridade.

Política e vanguarda têm ligações perigosas

NELSON ASCHER
Especial para a Folha

As artes têm a propensão a causar escândalos cuja magnitude supera de longe sua influência ou relevância social. Mil pessoas leem um poema e cem entendem. Isso se repete com a pintura abstrata, a música atonal ou os filmes de arte em propostas semelhantes. Quando se trata de arte de vanguarda, os números são sempre exigidos. Há, contudo, épocas e lugares em que o mero surgimento de algum tipo estranho ou esquisito de manifestação artística desperta ânimos cruzadistas.

Na URSS dos anos 30, o diretor de teatro Meyerhold foi fuzilado devido ao seu trabalho dramaturgico, o contista Isaac Babel foi morto por preferir a narrativa breve à longa, o poeta Usip Mandelstam foi deportado e assassinado por causa de um epigrama concebido por dez pessoas, e assim por diante. Pode-se imaginar, digamos, que Gerald Thomas seja executado por preferir encenar Brecht em vez de Brecht? Seria justo condenar à prisão perpétua Dalton Trevisan por gostar mais de contos que de romances? Por que não fuzilar João Cabral pelo crime de usar rimas imperfeitas?

As relações mais conturbadas neste século entre arte e política ocorreram quando coincidiram serem ambas de "vanguarda". Os experimentalismos no campo social e no estético não andaram se dando muito bem. Quando se fala em experimentalismo social fala-se, assim como na estética, nos famosos "ismos": fascismo, nazismo, comunismo.

Cabe admitir, porém, que, embora nem Hitler nem Franco fossem admiradores das artes mais avançadas, o tamanho de seu conflito e os danos decorrentes foram modestos (Mussolini mereceu ressalvas, pois não só profanou um livro de Ungaretti como apoiou os futuristas italianos). Hitler mandou matar legiões, mas a maioria dos artistas percebeu — não seja um mensageiro — por ter origem judaica ou por se opor ativa ou passivamente ao nazismo.

Resta o comunismo. Nenhum outro regime, ideologia ou programa político causou, nos mil séculos de existência do *homo sapiens*, tamanha devastação na intelectualidade em geral e entre os artistas em particular. E o responsável soviético não é só Stálin, mas também Lênin e todos os outros bolcheviques, inclusive Trótski, que, se não tivesse sido chutado do pólo, teria feito as mesmas coisas.

A simpatia que a grande maioria dos intelectuais e artistas manifestou pelos regimes esquerdistas configura a mais inexplicável

relação grupal encanaradamente massal e suicida de que se tem notícia. O que mais causa espanto, no entanto, é a absoluta falta de pudor com que intelectuais esquerdistas, em plena década de '90, após o fracasso completo de todos os projetos de engenharia social, continuam a contrapor a vanguarda política à artística, insistindo ridicularmente no sucesso daquela e no fracasso desta. Não estariam acaso virados os fatos de cabeça para baixo?

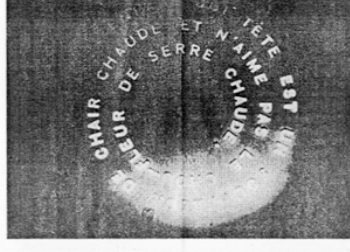
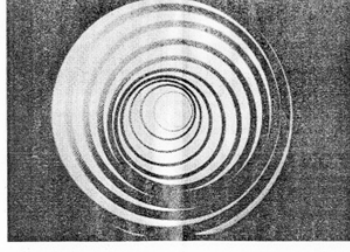
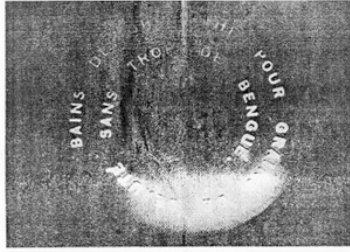
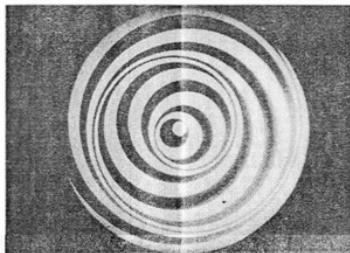
Os poetas assassinados continuam sendo lidos (pelo público exigido de sempre), mas Lênin não goza —principalmente na ex-URSS— da melhor das reputações póstumas.

Por que razão misteriosa as artes continuam no banco dos réus, mesmo não tendo jamais, na história das hipóteses, causado qualquer dano social, enquanto os corruscos das causas mais custosas em termos reais de vidas humanas sentem-se no direito de ocupar a cadeira de juiz? Para dar um exemplo concreto, um famoso crítico norte-americano, Frederic Jameson, fala candidamente do stalinismo, como se não passasse de um poema basicamente correto que não chega a ser prejudicado por algumas falhas circunstanciais de frascado, mas ataca furiosamente romances e poemas como fossem um genocídio.

Na comparação de artistas, esses mal-entendidos proliferam. Ezra Pound, um idealista equivocado, segue sendo combatido pelo apoio que deu a um regime que, estúpido e repressivo, jamais chegou ao exterminio em massa. Bertold Brecht, um oportunista repulso por algumas falhas circunstanciais de frascado, é considerado um dos maiores poetas do século XX.

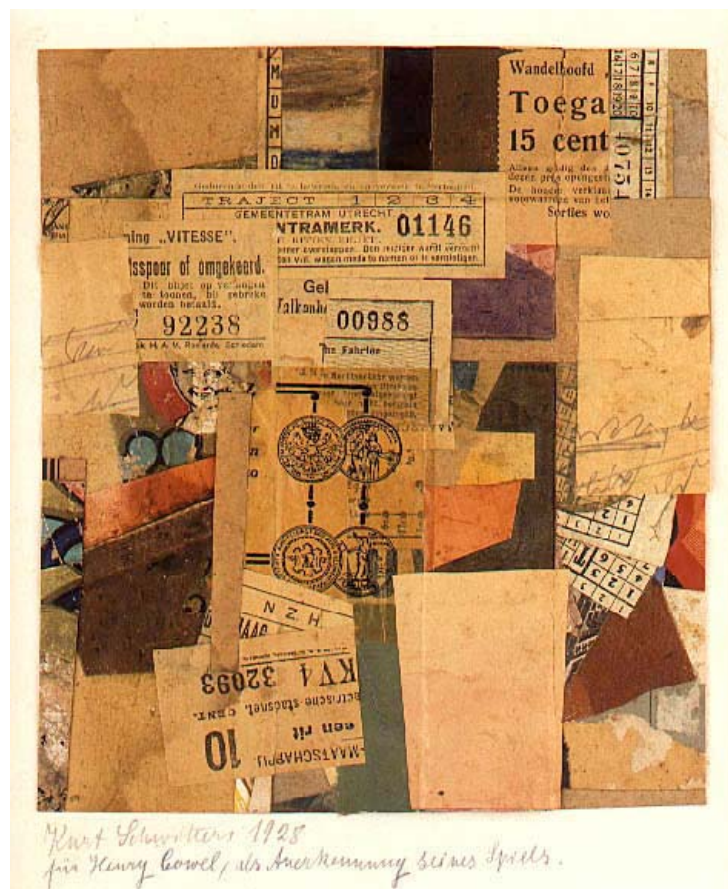
Quando no futuro examinarem nosso século, os historiadores constatarão uma incompreensível inversão de valores e terão dificuldade em entender por que se fazia tanto barulho em torno de uma tela qualquer ao mesmo tempo que se desculpavam as piores atrocidades.

Talvez então se coloque uma pergunta: por que se combatia uma sonata que, na melhor das hipóteses, seria interessante ou divertida para algumas poucas pessoas e, na pior, desapareceria sem traço, enquanto defendiam-se causas que se fracassassem —e fracassaram— causariam sofrimento a grande parte da humanidade? E por que, nestes dois jogos em tudo diferentes, eram quase sempre as mesmas pessoas que participavam, no primeiro, como atacantes, no segundo, como defensores e, em ambos os casos, como juizes?



Seqüência de "Anémico Cinema", de Man Ray e Duchamp

Na introdução aos popcretos, poemas que continuam delatando essa linguagem tão carregada de história e construções ideológicas pouco questionadas, Augusto de Campos revela a desconstrução do artista/poeta-gênio. Em seu trabalho calculado, o poeta "improvisa" poemas com materiais do cotidiano, como sempre fez, mas opera de outra forma. Aqui aquela figura tradicional do poeta –se é que ainda se pode ler essa figura desse modo– da lugar ao assinalador perversamente realista. Demonstrando um inconformismo radical –que impulsionou também o ânimo dadaísta nos anos 1920, se nos lembramos especialmente dos poemas aleatórios de Tristan Tzara ou Kurt Schwitters–, encarna uma das críticas mais ferrenhas ao consumo discursivo ingênuo e passivo imposto pelas democracias liberais ocidentais.

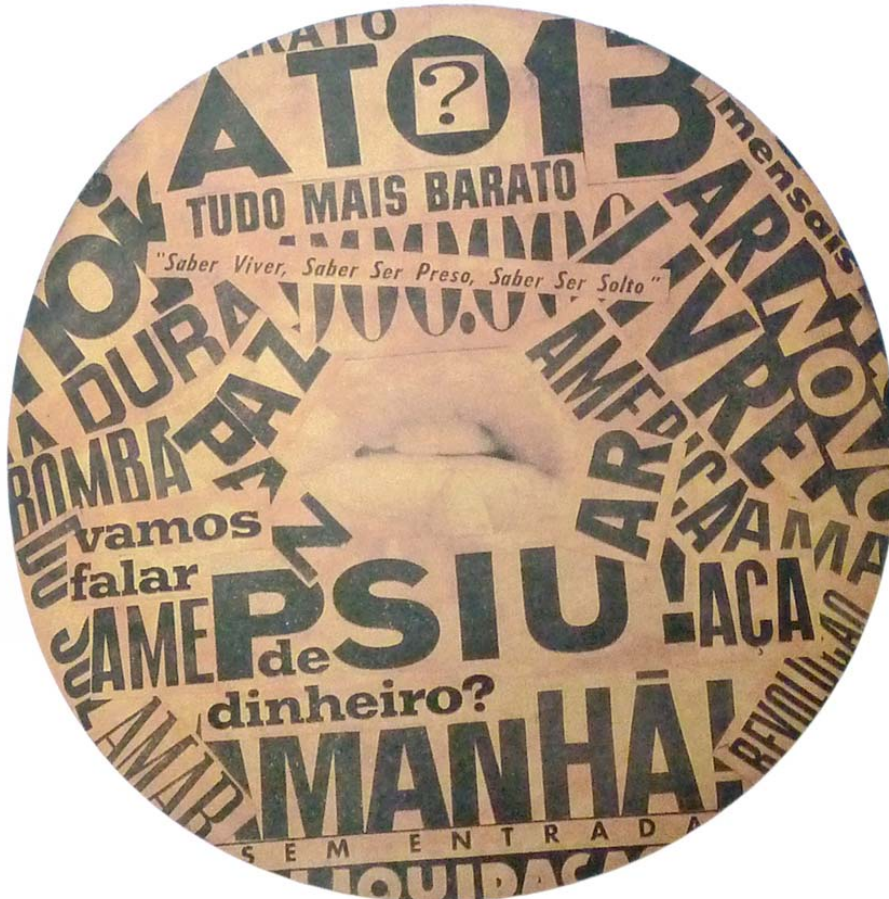


Kurt Schwitters, *Sem título*, 1928
184 x 171 mm. Coleção Jasper Johns

Os popcretos, longe de expressar sua fascinação pela invasão da publicidade, denunciavam suas conseqüências alienantes para uma sociedade que simplesmente contempla como se enche de clichês e como se constituem convenções sociais e culturais entorno ao consumo de produtos e idéias. A estandardização e o achatamento da potencialidade crítica dos signos uniformizados em imagens e os produtos são substituídos pelas histórias fragmentas e tecidas a partir da situação que se vivia na época. Como recupera Gonzalo Aguilar, ao comentar o poema “Psiu” (1966) composto dois anos depois daquela exposição,

entre 1964 e 1978, o governo militar decretou 17 atos institucionais, nos quais os direitos constitucionais eram suprimidos ou limitados. No momento em que esse poema foi escrito, haviam sido promulgados somente três (o de 9 de abr. 1964 anulou os direitos políticos, o de 27 de dez. 1965 extinguiu os partidos políticos, e o de 5 fev. 1966 determinou eleições indiretas para governadores dos Estados). O número 13, segundo o depoimento de Augusto de Campos, alegoriza a infelicidade da situação brasileira dessa época. A frase “Saber Viver, Saber Ser Preso, Saber Ser Solto” pertence a Miguel Arraes, governador de Pernambuco e incentivador das Ligas Camponesas do Nordeste, preso em 1964. Libertado em 1965 por um habeas corpus, exilou-se na Argélia.⁴⁶

⁴⁶ AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: EDUSP, 2005, p. 110.



Augusto de Campos, *Psiu*, 1966
Série *Popcretos*

Em sua formalização, os poemas da série *popcretos* rompem e instauram ordens distintas. Propõem ver outras coisas no próprio embate da imagem-poema contra nossos *esquemas perceptivos*. Depende, no entanto, do leitor-perceptor atender às imagens críticas que esses poemas oferecem.

Augusto de Campos, ao comentar o reaparecimento do *popcreto* “olho por olho” a cores na reedição recente de *VIVAVAIA* –que destoa da sua circulação massiva em preto e branco– assinala que dessa vez “reaparece com todas as cores e com maior legibilidade para os sinais de tráfego que denunciam o golpe militar: a esquerda proibida e a direita liberada em 1964”.⁴⁷ Os olhos de várias personalidades famosas que apareciam recorrentemente na mídia nessa época apresentam o paradoxo de tantos olhos sedutores e famosos contrapostos ao topo

⁴⁷ Texto de Augusto de Campos na orelha da edição de *VIVAVAIA* publicada pela Ateliê Editorial em 2001.

da pirâmide, no qual aparecem os pequenos detalhes condutores que cita Augusto de Campos. Eles não assinalam o claramente proibido, mas sim uma esquerda na invisibilidade, na clandestinidade. Nesse lugar onde a visibilidade e a invisibilidade significam, as palavras no poema já não são elemento primordial da criação poética.



Augusto de Campos, *olho por olho*, 1964

A pergunta no caso dos popcretos, vai além de uma questão ontológica sobre a poesia. Implica pensar as operações que põe em funcionamento, o seu posicionamento tático e o dispositivo de interferência na subjetividade corrente. Os poemas dessa série operam uma espécie de contra-dispositivos, neutralizando a divisão do sensível que reconhece, identifica e atribui lugares para as produções estéticas simplesmente por seus meios e técnicas.

A respeito de outros popcretos, Max Bense, teórico, filósofo e matemático alemão, acentua em uma carta que envia a Waldemar Cordeiro depois da sua visita a São Paulo naquela época:

*Naturalmente, o título dado a esses trabalhos –“popcretos”– quer significar que até certo ponto dois horizontes da criação artística, duas características de estilo, são pressupostos: pop-art e pintura concreta. (...) a eficácia do seu princípio faz precisamente sentir, no entanto, quando, através do puro arranjo, os momentos cotidianos e banais são transpostos e abolidos nos platônicos. (...) poder-se-ia também chamar a atenção para o cunho de agressão sociológica vinculado às suas intenções, para –o que é evidente– a efetivamente fácil destrutibilidade do banal e do cotidiano (...).*⁴⁸

Nos poemas de Augusto de Campos se dá o mesmo princípio operativo. Dispõe-se a apropriação dos recortes da mídia impressa, em toda a sua diferença com a poesia concreta, deixando ver os conflitos e embates não só nas mensagens ativadas pelos fragmentos, mas na própria prática poética. Os popcretos desorganizam, portanto, as ordens de aparição, tanto da matéria da poesia como das palavras da mídia impressa, e provoca a significação precisamente por esse choque das heterogeneidades que comentávamos ao início. É quando o cotidiano ganha estranheza e é apropriado.

Pertencentes ao período conhecido como “salto participante”, assinalam esse momento em que já não se pode suportar o estado de coisas enfrentado e dissimulado nos próprios meios de comunicação, que aparecem ali triturados para dar a ver detritos da realidade”: “pop em parâmetros concretos: construção, intencionalidade crítica”.⁴⁹

⁴⁸ “Max Bense: Carta-prefácio”. Tradução do original alemão de Haroldo de Campos. Em: BANDEIRA, João (org.). *Arte concreta paulista: documentos*. São Paulo: Cosac & Naify; Centro Universitário Maria Antônia, 2002, p. 91.

⁴⁹ CAMPOS, Augusto de. “breve exposição sobre uma exposição de expoemas”. *Op. cit.*, p. 124.

Irrupções e ressonâncias da poesia concreta ainda

*Tal vez es la ambigüedad de estas manifestaciones del arte «en espacio público»
la que inspira otras estrategias, las cuales descartan la ambigüedad
del concepto mismo de espacio «público» dirigiéndose a comunidades
concretas y privilegiando la relación concreta y vivida de un grupo en su medio.*

Jacques Rancière⁵⁰

Em 1920, El Lissitzky defendia que era necessário “decretar o fim do quadro como representação”, para “da terra fertilizada pelos cadáveres do quadro e seus autores”⁵¹ edificar um espaço novo, uma nova arte, uma nova realidade. Em 1956, Augusto de Campos escreve “poesia concreta: um manifesto”, texto no qual afirma coincidentemente que “contra a organização sintática perspectivista, onde as palavras vêm sentar-se como ‘cadáveres em banquete’, a poesia concreta opõe um novo sentido de estrutura, capaz de, no momento histórico, captar, sem desgaste ou regressão, o cerne da experiência humana poetizável”.⁵²

Com a poesia concreta, contra qualquer afirmação de alheamento, alienação ou afastamento, pretende dar lugar à expressão da experiência. A palavra, seu material base e “campo magnético de possibilidades”, é considerada parte de um “idioma histórico”, e

longe de procurar evadir-se da realidade ou iludi-la, pretende a poesia concreta, contra a instrospecção autodebilitante e contra o realismo simplista e simplório, situar-se de frente para as coisas, aberta, em posição de realismo absoluto (...), cria uma totalidade sensível

⁵⁰ RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: MACBA; UAB, 2005, p. 64.

⁵¹ EL LISSITZKY. *Manifesto PROUN* (Projeto para a Afirmação do Novo), 1920-21. No começo de 1920, enquanto muitos dos seus companheiros renunciaram à pintura –vista como elitista– em favor das artes utilitárias, tal com o mobiliário e o design gráfico, Lissitzky permaneceu comprometido com essa técnica, em um estágio intermediário com a arquitetura, como forma de articular seus ideais utópicos por meio da prática estética.

⁵² CAMPOS, Augusto. “poesia concreta: um manifesto”. Publicado originalmente na revista **AD** – arquitetura e decoração, n. 20, São Paulo, nov./dez. 1956. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poesiaconc.htm>> Consulta em: 20/04/2009.

‘verbivocovisual’, de modo a justapor palavras e experiência num estreito colamento fenomenológico, antes impossível.⁵³

Para ler no surgimento a Arte Concreta e uma das suas vertentes –a poesia concreta– tentamos traçar uma cartografia mínima de outras possibilidades de ação nas décadas seguintes ao seu surgimento, não para assinalar uma “evolução das poéticas”, mas relacionando suas coincidências e diferentes estratégias de intervenção que transbordam caracteres físicos.

É crucial enfatizar que além do lançamento oficial da poesia concreta dar-se no espaço do MAM-SP, com a exposição de vários poemas-cartazes junto a telas e esculturas,⁵⁴ outras “inserções poéticas” ainda continua provocando renovados questionamentos. Podemos assinalar, por exemplo, sua presença heterotópica no acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP, como parte da coleção de arte conceitual, ou recordar outros escapes das páginas dos livros e suas irrupções e ocupações na esfera pública, caso, por exemplo, da instalação do poema *cidadecitycité*, com montagem de Julio Plaza para a XIX Bienal de São Paulo, em 1987, na parte externa daquele edifício.



Augusto de Campos, *cidadecitycité*, 1963

Montagem de Julio Plaza na Bienal de São Paulo de 1987

⁵³ *Idem.*

⁵⁴ Ver as fotos históricas a partir das quais se fez a reconstrução da I Exposição Nacional de Arte Concreta que figuram na parte inicial do catálogo CONCRETA '56. São Paulo: MAM-SP, 2006, 312P. Catálogo de exposição.

A eliminação da base formal conservadora do poema permite no exercício dessa liberdade o trânsito entre diferentes espaços de recepção e, de forma simultânea, significa também apostar por sua independência e pelo potencial de novas leituras, imediatas. A partir dos anos 1980 vários poemas concretos são experimentados em novos meios. Da parceria com Julio Plaza, Walter Silveira e com os grupos TVDO e OLHAR ELETRÔNICO resultam vários videopoemas. Em 1987, num trabalho colaborativo entre Moysés Baumstein, Augusto de Campos, Wagner Garcia, Décio Pignatari e Julio Plaza, produzem-se hologramas poéticos.⁵⁵ E em 1990 alguns poemas tridimensionais são projetados por raio *laser* na Av. Paulista.⁵⁶ São acontecimentos “menores” que dão conta de uma revolta contra a falta de poesia no dia-a-dia, ou contra a falta de sensibilidade para vê-la no cotidiano.

Tampouco podemos ignorar a recente instalação de vitrines integrando poesia concreta e clip-poemas de Augusto de Campos com o trabalho de pesquisa em vídeo, Web e interatividade do grupo BijaRi, em 2002, onde seria o SESC 24 de Maio. Ali Augusto de Campos comenta:

*A poesia está em todo lugar... A poesia é muito misteriosa. Ela parece que não vale nada. Mas, de repente, ela provoca um momento mágico, uma espécie de iluminação, e faz com que as pessoas se modifiquem um pouco. O grande valor da poesia é que ela não vale nada, não tem valor comercial. A poesia é uma coisa gratuita e clandestina.*⁵⁷

Para provocar o ouvido, a escuta, a percepção, modifica-se a escrita. Os enquadramentos históricos que acabam estabelecendo as fronteiras para a recepção são aqui colocados em questão para incitar uma reintegração experiência que originou essas produções, que de forma nenhuma se limitam ao meio literário. Afinal, traçar essa genealogia tenta insistir em que essas produções não cessam

⁵⁵ Ver exposição TRILUZ no Museu da Imagem e do Som – MIS, em São Paulo, em dezembro de 1986. NUYEN, Nancy. “Poesia e artes plásticas, muito juntas”, **Folha da Tarde**, São Paulo, 2 dez. 1986.

⁵⁶ Ver documentário *Poetas de Campos e Espaços*, TV Cultura, 1992.

⁵⁷ “Uma parede com recados e anúncios no centro da cidade é apropriada e amplificada... microfones, câmeras, vídeo-wall, papéis e canetas expandem a interface e a comunicação entre os passantes.” **Poesia dos Problemas Concretos**, Sesc 24 de Maio, São Paulo, 31/10 a 01/11/2002. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=B4X0g23mAoU>. Consulta em: 02/09/2008.

sua ativação da sensibilidade e escapam a qualquer subordinação disciplinária. A forma da poesia concreta se nega a ser concretizada, fixada, definida, e abre-se ao leitor oferecendo espaço para a sua escolha, para que o poema seja recriado, de forma linear, múltipla, prismática, conservadora ou inaugural. Cobra uma atitude de interlocutor, uma ação, que vai além da passividade, do decifrar.

Se passamos a entender a História como um discurso que performativamente também é capaz de instituir. É possível ler nesses escapes da poesia concreta e em sua própria forma insubordinada uma crítica ao institucional. Mas, por outro lado, consciente disso, é necessário inverter tal postulado para fazê-lo funcionar a favor de outra “ordem”, que pretenda ativar as múltiplas provocações das produções poéticas com as quais nos encontramos.

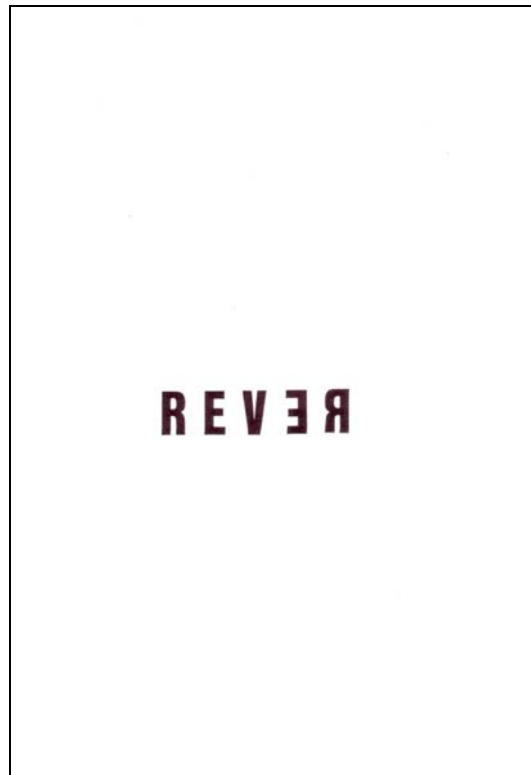
Deleuze afirma que já é hora da literatura deixar de lado os seus segredinhos, úteis quando se espera sempre o mesmo de uma criação, quando esta se supõe imóvel, estática, mas não mais válidos para uma expressão que se trai a si mesma constantemente e não pode ser detida ou apreendida.⁵⁸

É impossível defender uma interpretação, e muito menos única, depois de todas as proposições da estética da recepção de Jauss e Isser na literatura, ou da Obra Aberta de Umberto Eco, ou as obras participativas de Lygia Clark, Lygia Pape e Helio Oiticica, como bem assinala o artista Ricardo Basbaum.⁵⁹ O que importa é entender como a poesia concreta se configura hoje como um projeto *político* – esse político aqui já entendido de outro modo. Como ainda pode mobilizar uma POÉTICA DA AUTONOMIA, DA RESISTÊNCIA, uma POESIA DA RECUSA, a POESIA como RISCO. Não a uma interpretação dada de antemão, e toda contradição hermenêutica reflete precisamente a “indecidibilidade” de um texto. A pergunta que insiste em ressoar é como abordar essa produção incitando ao leitor, tal como pretende a própria poesia, a seguir por sua própria conta?

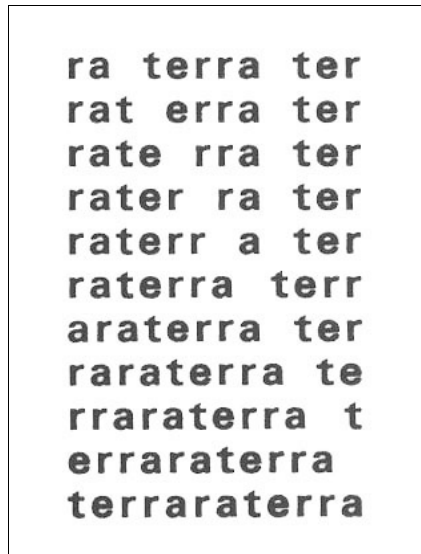
⁵⁸ Enfatiza Deleuze: “*Y es que traicionar es difícil, traicionar es crear. Hay que perder la propia identidad, el rostro. Hay que desaparecer, devenir desconocido. (...) Los personajes y los autores siempre tienen un secretito que alimenta la manía de interpretar. (...) El gran secreto es cuando ya no tenemos nada que ocultar, y que entonces ya nadie puede atraparnos. (...) Significancia e interpretosis son las dos enfermedades de la tierra, la pareja del déspota y del cura. (...) Experimentad, no interpretéis jamás.*” Em: DELEUZE, Gilles. “De la superioridad de la literatura angloamericana”. Em: _____. *Diálogos*. Valência: Pre-textos, 2004, p. 54, 56 e 58. (Edição original 1980)

⁵⁹ BASBAUM, Ricardo. “Quem é que vê nossos trabalhos?”. *Op. cit.* (mimeo)

A crítica de um poema, seja aquela que o entende como palavras dispostas na página e reunidas afim de conseguir soluções formais tais como a aliteração, a assonância, etc., e que destaca somente componentes formais e superficiais que evidenciam o obvio para mostrar a correspondência com determinada temática, seja aquela que tenta desvendar seu processo de criação ou invenção, dependendo de como se efetuam essas análises, acabam debilitando e dando a perder seus efeitos sensíveis. O importante é questionar-nos sobre o que esses elementos, que aparecem na poesia concreta para demonstrar abertamente o mecanismo da criação poética mais característico, podem ativar ao operar indiretamente a sociabilização das suas próprias bases formais. A configuração formal do poema é transformada em nome da efetividade de procedimentos e dispositivos. É um tipo de produção que renova sua potencialidade ao deslindar nossa condição poética e crítica contemporânea com aquele momento em que foi gerada. Nessa operação (inabarcável em sua totalidade) pode transformar subjetividades e incitar à múltiplas formas de ação poética e política.



Augusto de Campos, *REVER*, 1970



Décio Pignatari, *terra*, 1956

Poesia (e crítica) como prática política

Outros poemas concretos que fazem parte do projeto estético e político daqueles anos 1960 são “plusvalia” e “greve”, ambos de 1961. Não são poemas com temática abstrata –se é que assim podem ser identificados os anteriores. Esses poemas aparecem logo depois da entrada de João Goulart na presidência,⁶⁰ em um contexto de êxodo rural imperativo, crise alimentícia, crises político-partidárias diversas, mobilização dos trabalhadores do campo, crescimento exorbitante da dívida externa (ainda em consequência do plano desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek), somados à etapa parlamentarista do governo brasileiro, contexto que acaba fazendo despontar naquele ano de efervescência um total de cento e cinco greves, e no ano seguinte, cento e vinte e oito. Essa situação já começa a preparar o terreno para o golpe militar que viria três anos depois.

O período da poesia concreta brasileira definido como “salto participante” –ainda que proposto pelos próprios poetas do Grupo Noigandres como forma de

⁶⁰ João Goulart, popularmente conhecido como Jango, assume a presidência do país em setembro de 1961 depois da renúncia de Jânio Quadros –que esteve somente sete meses de governo na nova capital do país (Brasília). O mal-estar que o governo de Goulart causava em certo setor da sociedade pelas suas propostas e ações sociais faz com que os militares assumam o governo no país depois de um golpe de Estado. Goulart é morto em 1976 em exílio na Argentina, desconfia-se que por agentes da Operação Condor, que atuavam com a colaboração da CIA em países ditatoriais na América do Sul, perseguindo, torturando e matando aqueles considerados “subversivos”.

evidenciar sua mudança de tática–, pode achatar hoje a recuperação desses trabalhos numa redução da ação poética à simples relação com uma proposta política pela simples explicitação dos incômodos e problemas imediatos. A distância temporal que guardam em relação aos popcretos revela diferentes soluções e formalizações críticas a essas questões. Se pensamos em *poetamenos* e, especificamente, no poema “nossos dias com cimento” não é difícil perceber que a aposta por recriar a forma poética, inclusive de temática social já comparecia antes mesmo do lançamento oficial da poesia concreta brasileira. Mas da mesma forma que aquele livro requer uma aproximação em conjunto para ativar seu potencial, é crucial pensar esse componente político para o conjunto das produções poéticas concretas. Somente dessa maneira, em lugar de identificar lugares historiográficos –que conduzem as leituras e que predeterminam características das produções por período–, será possível desfazer-nos das etiquetas para novamente re-montar as histórias dessas práticas poéticas ativando sua diferença e ruído no presente.

```

o trabalho produz
  PLUS
    um ano um mês um dia
    VALIA
um dono e muitos nus
  PLUS
    prosa em vez de poesia
    VALIA
injúria ao que faz jus
  PLUS
    juro ao que espolia
    VALIA
pouco pão muito pus
  PLUS
    pus da lucromania
    VALIA
monopólio do mínus
  PLUS
    culo sôbre a maioria
    VALIA
o trabalho produz
  PLUS
    a fôrça que procria
    VALIA
cruzeiros sôbre cruz
  PLUS
    eiros para a folia
    VALIA
dos juro do jus dos us
  PLUS
    urários & companhia
    VALIA
o trabalho produz
  PLUS
    resistência e rebeldia

```

Augusto de Campos, *plusvalia*, 1961

Quando se aborda as composições poéticas concretas e sua relação com a Política, não raro se cita a Ferreira Gullar numa seqüência que inclui a sua dissidência da poesia concreta com o neoconcretismo, e logo trata do seu vínculo e participação no Centro de Cultura Popular (CPC) da UNE. Esta indicação acaba arrastando consigo a impossibilidade de pensar a poesia concreta (neoconcreta, ou outras derivas) como prática vinculada à política e ao social de forma não representativa, diversa do que facilmente se identifica nos poemas do começo dos anos 60. Neste fragmento de Gonzalo Aguilar, que apresenta quase de forma testemunhal os conflitos que atravessavam a prática dos autores na época, ele sugere ser possível a dissociação entre a prática estética e a prática política, ou entre poética e demanda social:

*Sem dúvida, o fato emblemático de todo esse processo [de passagem de ideais de modernização à revolução] foi a Revolução Cubana, que significou, por um lado, a possibilidade de regimes revolucionários nos países latino-americanos e, por outro, a reorganização das posições políticas em função de objetivos mais radicalizados. Diante dessa perspectiva, para muitos escritores o conflito representou um paradoxo de difícil resolução: como responder à sofisticação evolutiva do campo específico e, ao mesmo tempo, dar conta das exigências sociopolíticas. As demandas sociais (que os escritores rapidamente tentaram incorporar) exigiam um imediatismo e uma eficácia que a acumulação e a sofisticação do campo não podiam oferecer, se antes não renunciasse à lógica do seu desdobramento histórico. Quem manteve uma posição mais coerente com relação a esse ponto foi Ferreira Gullar, que abandonou o concretismo e o neoconcretismo e começou a fazer uma poesia de cordel, inspiradas nos cancioneros populares. Mas essa coerência com a demanda social era tão limitada que implicava em um abandono das conquistas do campo e uma anulação de todas as tensões históricas e sociais. A coerência não incorporava ou superava as contradições, simplesmente as deixava.*⁶¹

⁶¹ AGUILAR, Gonzalo. “Poesia em tempos de agitação”. Em: _____. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: EDUSP, 2005, p. 88.

Em um momento em que o paradigma da ação estava vinculado diretamente à possibilidade da Revolução, parece que a única opção poética é a assunção de uma prática representativa e realista do que claramente reflete as demandas da Política.⁶² Dentro desse paradigma, parece não haver outra maneira de entender as práticas poéticas do período em relação aos fatos que não fosse assinalar a incompatibilidade entre o que se parece entender como dois vetores diferentes de intervenção. Quiçá seja essa mesma leitura que permita delimitar com tanta segurança um ponto final para a poesia concreta no período mais crítico da ditadura militar no Brasil.⁶³ Assumir posições mais evidentes no período pré-ditadura talvez tenha feito com que as diferentes historiografias do movimento identificassem ali a continuação impossível de um “programa” estético utópico com o golpe militar tal qual argumentavam os poetas protagonistas da poesia concreta, sem prevenir-se sobre a própria aposta do movimento reatualizada na consigna de Maiakóvski: “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”, incluída no “plano-piloto para poesia concreta” no início daqueles anos 1960.⁶⁴ Nesse sentido, Jean-François Chevrier é preciso: trata-se do

pensamiento utópico que reinventa constantemente la ruptura, contra la tentación de una clausura imaginaria. (...) La gran tradición del ‘arte concreto’ en el siglo XX, cualesquiera que son las utopías

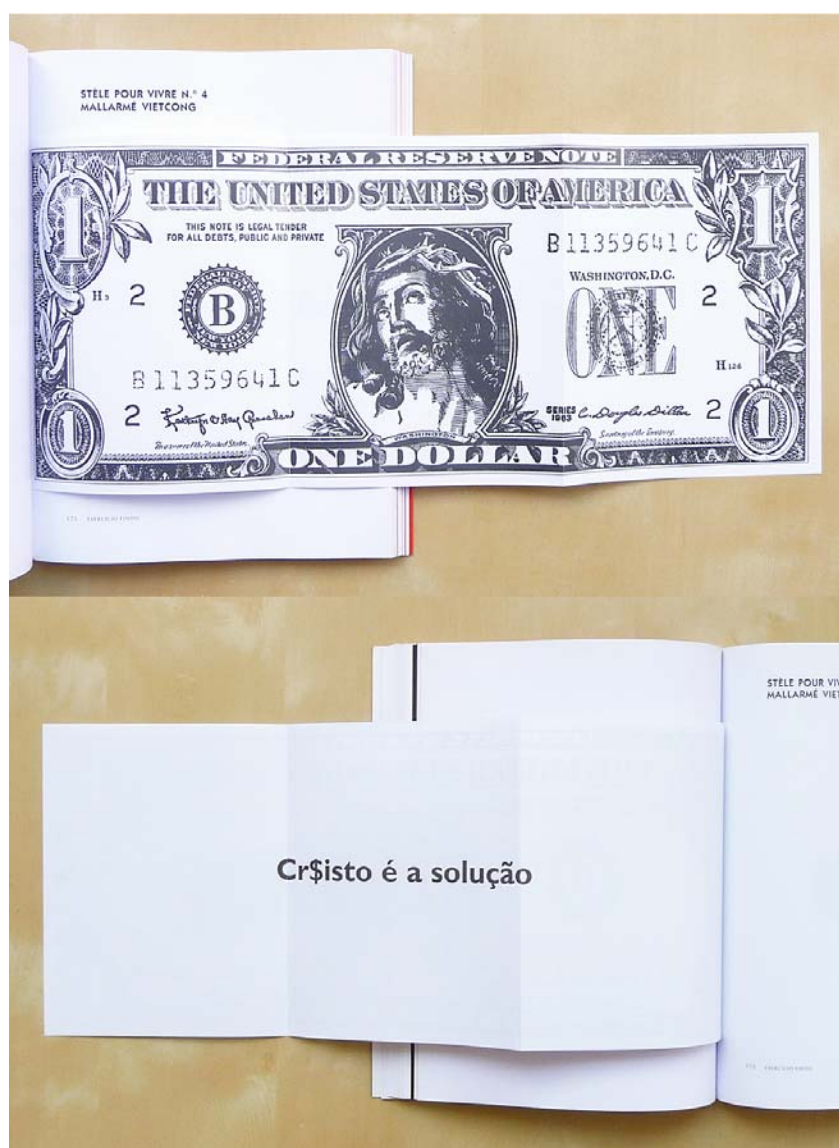
⁶² Esse é também um dos questionamentos de Haroldo de Campos quando se questiona sobre a prática de Ferreira Gullar nessa época. Diz ele: Quanto ao neoconcretismo em poesia, foi uma tendência de curta duração, que deixou magro saldo. Gullar, convertendo-se em uma linha populista de imitação neojadnovista, partiu já em 1962 para o malogro equivocado do *Violão de Rua*, tornando-se porta-voz das teses dogmáticas do CPC (Centro Popular de Cultura). Na ocasião os poetas concretos de São Paulo, alinhados ideologicamente à esquerda, porém anti-estalinistas, anti-“realismo socialista”, reclamavam-se, por sua vez, de Maiakóvski (“sem forma revolucionária, não há arte revolucionária”; “a novidade, a novidade do material e do procedimento, é indispensável a toda obra poética”; ver o “PS-1961”, acrescentado ao “Plano Piloto para Poesia Concreta” de 1958, *Teoria da Poesia Concreta*, Textos críticos e Manifestos, Edições Invenção, 1965; 3ª edição, Brasiliense, São Paulo, 1987).” Em: CAMPOS, Haroldo. “Construtivismo no Brasil: concretismo e neoconcretismo”. Em: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006, p. 117.

⁶³ Assim começa Gonzalo Aguilar o capítulo “Fim do Concretismo”: “O final dos anos 1960 representa o encerramento da experiência concreta (...)”. Em: AGUILAR, Gonzalo. *Op. cit.*, p. 155.

⁶⁴ A já citada oração de Maiakóvski que fecha o “plano piloto” continua fazendo eco. Aparece na mesma linha do fragmento “a forma segue a função”, postulado que se recupera do Construtivismo Russo, desloca-se para o funcionalismo da Bauhaus e chega à poesia concreta entre as influências de Le Corbusier e Max Bill para desatar o fio das inquietações.

*subyacentes, se basa en esta posibilidad de actualizar una riqueza virtual.*⁶⁵

Se pensamos a história dessa prática poética assumindo um discurso historiográfico evolutivo, a sua coerência dependerá da exclusão (paradoxal?) daqueles elementos sociais e políticos. Hoje, a partir de outra imaginação crítica, é possível entender sua politicidade além da promessa de Revolução social, universal, tencionada na época e da tentativa de converter essas práticas de vanguarda em mitos (estáticos, aceitos, incontestáveis).



Décio Pignatari, *Cr\$isto é a Solução*, 1968

⁶⁵ CHEVRIER, Jean-François. "¡A quien quiera!". Catálogo de exposição *Art i utopia*, Barcelona: MACBA; Actar Editorial, 2005, p. 426 e 427.

Compete-nos traçar genealogias para este movimento, não apostando por uma divisão do sensível que exclui a práticas estéticas das “exigências sociopolíticas”, ou vice-versa, numa lógica temporal que pretende provar a eficácia teleológica de uma demanda social na poética –neste caso todo o processo é valorado pelos resultados finais, por isso a necessidade de pontuar historicamente começos, meios e finais para qualquer manifestação poética. A questão não está na duração de uma aposta estética, nem sequer nessa fragmentação da experiência, que pode bloquear novas maneiras de sentir ainda capazes de provocar formas dissidentes de subjetividade política. Quando determinadas leituras recusam ver o caráter performativo da poesia concreta como prática poética, entendendo o poema como externo à realidade, sem qualquer incidência nela, e assinalando como única possibilidade de participação a representação “figurativa” dos fatos –que se fixa exclusivamente nas mensagens, e quer reproduzir as estruturas da sociedade quase numa tentativa pedagógica de conscientização–, é urgente e necessário pensar a qualidade do político. Rancière alerta:

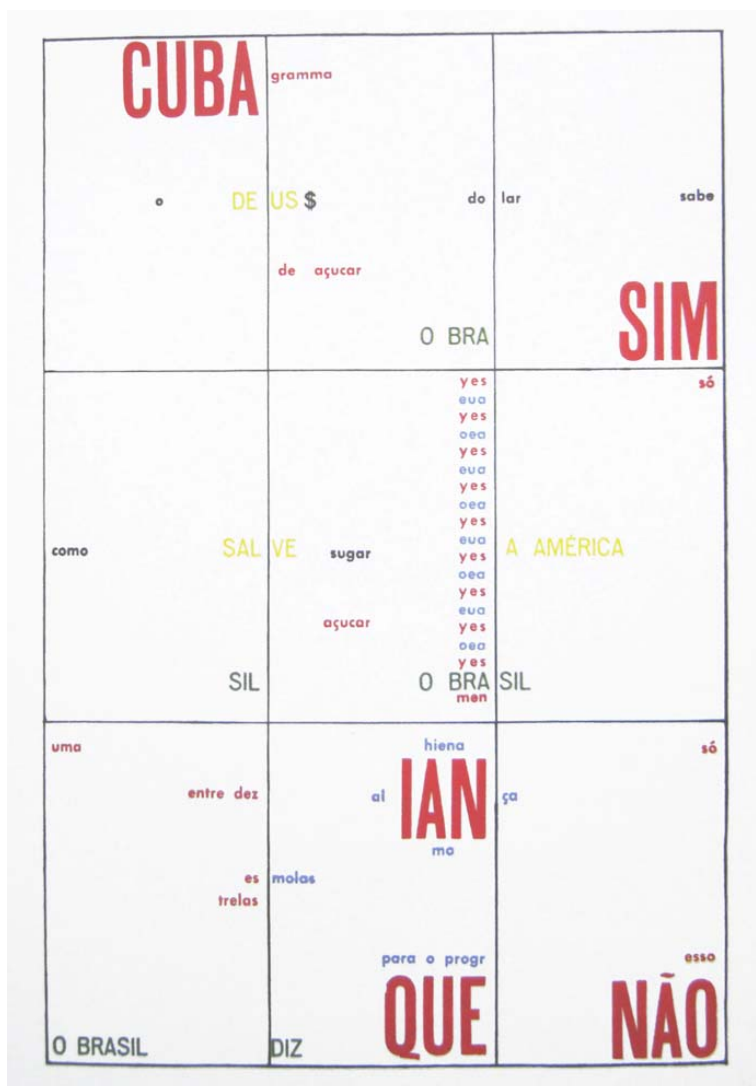
No es la incomprensión del estado de cosas existente lo que alimenta la sumisión, sino la ausencia del sentimiento positivo de una capacidad de transformación. (...) El arte crítico que invita a ver las huellas del Capital detrás de los objetos y los comportamientos cotidianos, se inscribe en la perennidad de un mundo en que la transformación de las cosas en signos se ve aumentada por el exceso mismo de los signos interpretativos que hacen que se evapore cualquier rebeldía de las cosas.⁶⁶

Essa prática poética é também política “pela própria distância que mantém em relação a estas funções, pelo tempo e espaço que estabelece, pela maneira como divide esse tempo e povoa esse espaço”.⁶⁷ A sua ação é micropolítica e induz novas maneiras de pensar essa poesia, de forma mais ativa, em suas múltiplas reverberações no presente.

⁶⁶ RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: MACBA; UAB, 2005, p. 38.

⁶⁷ *Idem, ibidem*, p. 17. (tradução minha)

Essa leitura se distancia das análises derivadas do que Adorno decidiu chamar “conceitos ordem”, isto é, a proliferação de um sistema ideológico que interpreta e guia um tempo, contribuindo para criar uma ortodoxia que limita as possibilidades do político à “mensagem”.⁶⁸ A poesia concreta funciona como poética dissidente dentro do paradigma do que era possível ler como revolucionário na época. Por isso, é capaz de gerar em seu experimentalismo e imaginação formas diferentes daqueles territórios que pensávamos conhecer.



Augusto de Campos, *cubagramma*, 1960/62

⁶⁸ Ver: ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Obras Completas, vol. 7. Madri: Akal, 2004. (Edição original 1969)



Augusto de Campos, greve, 1961

É certo que em muitos poemas concretos, principalmente da primeira metade dos anos 60, identifica-se evidentes reivindicações sociais.⁶⁹ Nota-se ali o entusiasmo e o clima de urgência que se vivia.

⁶⁹ Em “greve” (1961), por exemplo, o reclamo na superfície do poema pela educação como forma de conscientização e perspectiva de ação é patente. É tão aguda essa necessidade no país e seu reclamo que no ano seguinte da publicação desse poema Paulo Freire põe em andamento seu primeiro projeto de alfabetização no nordeste do país –conseguiram alfabetizar trezentos cortadores de cana em quarenta e cinco dias– que dá origem ao “Método Paulo Freire”.⁶⁹ O então presidente João Goulart, que nesse momento implementava políticas sociais contundentes nomeadas “Reformas de Base”, apóia essa iniciativa aprovando o “Plano nacional de alfabetização” (em 1967, durante o seu exílio no Chile, Paulo Freire publica *Educação como prática de liberdade*, e no ano seguinte escreve *Pedagogia do oprimido*, que não chegou a ser publicado imediatamente no Brasil por causa da censura.) Em uma retro alimentação que evidencia a impossibilidade de qualquer leitura tautológica da poética concretista, Décio Pignatari nessa mesma época se coloca em contato com Ferreira Gullar para publicar no *Jornal do Brasil* um documento sobre a “poesia de base”. Ver: Ferreira Gullar. “O que é o Brasil?”. Em: _____. *Indagações de hoje*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, p. 123. Outra referência clara na poesia concreta do clima político e social que se vivia, e reafirmando um clima revolucionário e essa vontade construtiva geral, foi quando Lucio Costa ganha o concurso de projetos para a nova capital do país com o Plano Piloto de Brasília, em 1957. A construção da capital fazia parte do Programa de Metas durante o governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961). A referência a essa iniciativa é evidente nos postulados da poesia concreta

A recuperação dessas referências pretende problematizar pelo menos dois tipos de aproximação a essa poética: por um lado, as leituras tautológicas da fase conhecida como “ortodoxa” que atribuem a essa produção poética um espaço alheador, vinculando-a somente a experimentações matemáticas com a linguagem e minguando, neste caso, todo o seu desejo de despertar outra capacidade sensível. São poemas nos quais importa a sua realização na medida em que calculadamente e de forma complexa pretende suscitar a dúvida e a (im)possibilidade de escolha do participante-leitor. Por outro lado, as aproximações que enclausuram a possibilidade de ler essas práticas como políticas senão inscrevendo-as nessa referência iniludível aos fatos vivenciados naquele momento.

Se é certo que a taxonomia limita as aproximações e pode fazer que determinadas práticas percam sua força poética e crítica, ao não problematizá-la, colocando em jogo nossa capacidade crítica, só podemos aceitá-la e definir esses acontecimentos como puros paradoxos ou aporias, eliminando assim qualquer possibilidade de questionar nossos próprios *esquemas perceptivos*.

Logo, é curioso confrontar as diferentes leituras que ganham as práticas poéticas em uma época em que as necessidades e expectativas críticas eram outras. Sobre as práticas poéticas dos anos 1960, Iumna Simon afirma de forma inteiramente pessimista e contraproducente:

Mas no balanço geral não se pode dizer que tais projetos sejam as dissidências internas ao movimento de vanguarda, sejam os popular-nacionalistas, sejam as heterodoxias concretistas, tenham contribuído para o avanço da pesquisa formal e semântica da linguagem da poesia; quero dizer que nenhuma questão política ou social ganhou formalização à altura de uma poesia política que atendesse ao debate ideológico contemporâneo, isto é, não há poema algum desse período que tenha tocado no nervo das contradições históricas e dos conflitos

com o “plano-piloto para poesia concreta. (O Programa de Metas abrangia 31 objetivos distribuídos em seis grandes grupos: energia, transportes, alimentação, indústrias de base e a construção de Brasília, chamada meta-síntese, que seguramente daria mais visibilidade à essa gestão. FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2002, p. 425.

*sociais, dando um passinho que fosse além do esquematismo das palavras de ordem da esquerda, por todos assumido.*⁷⁰

Pode-se dizer que a política não estava presente no período da poesia concreta “ortodoxa” se a assumimos como uma etiqueta, como um formalismo ou como uma retórica visual. Mas podemos pensar ainda, com Rancière, que “o político” está na própria capacidade do dissenso, ou seja, na própria capacidade desses trabalhos de impugnar certas ordens e acordos, o que resultou, precisamente por isso, na construção da sua invisibilidade em determinados espaços discursivos –e aqui visibilidade é também uma questão política.

Em 1973 Roberto Schwarz aponta que “a matéria do artista mostra não ser informe: é historicamente formada, e registra de algum modo o processo social a que deve a sua existência” e “ordena como pode, questões da história mundial; e que não as trata se as tratar diretamente”.⁷¹ Não obstante, se esses poemas guardam sua relação com um projeto político utópico, é certo que este não está ligado aos desfechos que conta a História relacionando esta palavra a fatos circunscritos, como o fim da União Soviética ou a queda do muro de Berlim há vinte anos. Incluí-lo numa espécie de projeto utópico, depois das narrativas de fracasso das grandes utopias, significa também atribuir-lhe este lugar, sem levar em consideração as pequenas utopias que pôde colocar em movimento. Precisamente por isso outras circunstâncias ainda mobilizavam aquelas produções. Iumna Maria Simon é precisa ao levantar os recursos empregados no modo de fazer que envolviam a poesia concreta (ainda que em tom de censura):

(...) os poetas do grupo Noigandres jogaram seus esforços em prol da desespecialização, querendo atualizar a concepção do poema conforme pesquisas mais recentes da ciência e tecnologia, e desse modo aumentando o alcance socializador da experiência criativa, que perderia, assim, seu ranço de individualismo burguês. Desejavam alterar substancialmente o regime de produção e da comunicação

⁷⁰ SIMON, Iumna Maria. “Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969)”. Em: Ana Pizarro (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995, p. 351.

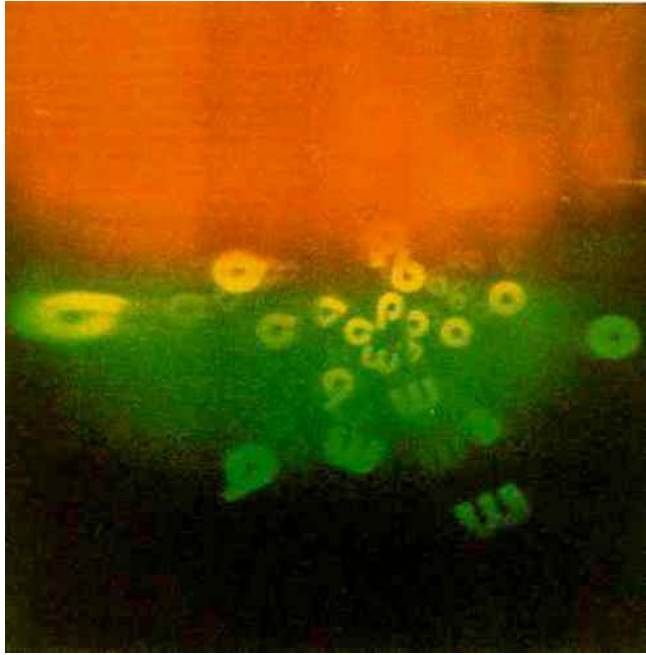
⁷¹ SCHWARZ, Roberto. “As idéias fora do lugar”. Em: *Ao vencedor as batatas. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003, p. 31.

*poéticas: a poesia deveria ser deslocada de seu espaço tradicional de atuação, o espaço literário da expressão verbal, para ser inserida no espaço imediato, direto e simples da comunicação visual, segundo eles o único socialmente condizente com as condições de vida impostas pela sociedade urbano-industrial.*⁷²

A crítica literária institui o que deve ser ou não literatura e quais são seus critérios de qualidade. A crítica pode comparar, analisar, investigar, mas não prescrever. Nesse caso, não passa simplesmente de um instrumento taxativo e esterilizante. Ainda assim, ela pode também reafirmar ou recriar as relações entre poesia e ação política.

A questão é como reativar uma visão que recupere o a potencialidade desse tipo de produção? E isso vai depender inteiramente de como reinventar o suporte crítico, aquele mesmo que por vezes foi incapaz de ler os signos de politização para além de meras retóricas. Certamente determinadas práticas poéticas são apagadas da crítica e da histórica porque transbordam a capacidade de assimilar e de nomear. Falta-nos, então, criar outras formas críticas que façam irromper a potência que têm essas produções de nos afetar ainda hoje, recriar a(s) história(s) respondendo às provocações e experimentando o que propõem os próprios trabalhos que abordamos. Neste trabalho, o exercício crítico tem como detonante a própria poesia concreta.

⁷² SIMON, Iumna Maria. “Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969)”. Em: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. V. 3 – Vanguarda e Modernidade. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995, p. 343.



Augusto de Campos, *poema-bomba*, 1983-1987
produção holográfica de Moysés Baumstein

OUTRAS INTERROGAÇÕES À GUIA DE CONCLUSÃO

Se dice que las revoluciones no tienen porvenir. Pero ahí se mezclan siempre dos cosas distintas: el futuro histórico de las revoluciones y el devenir revolucionario de la gente. Ni siquiera se trata de la misma gente en los dos casos. La única oportunidad de los hombres está en el devenir revolucionario, es lo único que puede exorcizar la vergüenza o responder a lo intolerable.

Gilles Deleuze¹

Desde o primeiro capítulo a intenção é refletir como o concretismo ou, mais especificamente, como a poesia concreta pode contribuir para criar novas estruturas críticas no presente. Para isso, o caminho percorrido foi tentar trazer à tona uma montagem histórica relevante para re-ativar o seu potencial poético e político ainda hoje capaz de desacomodar as certezas e os lugares.

É também uma tentativa de recuperar através da poesia concreta aquela reflexão que evidencia uma linguagem carregada por séculos de significação em suas diferentes camadas, e por vezes depotencializadora da nossa capacidade crítica. Se o seu objetivo passava por re-fundar a linguagem através da prática poética, o que se pretende é também pensar como essa linguagem pode ser renovada na experiência crítica, de forma a problematizar as formas de expressão que designam lugares, e invisibilizam determinadas produções que, sem dúvida, tratavam de descobrir formas radicais que potencialmente pudessem alcançar e mobilizar o leitor/perceptor/produtor.

Tal como as experimentações de Malevitch que ao chegar ao Branco sobre Branco (1918) permite que a pintura se liberte da tela para realizar-se no espaço, as primeiras experimentações poéticas que tem lugar com a poesia concreta dão lugar a outras criações poéticas que também escapam ao espaço da página, transbordam

¹ DELEUZE, Gilles. *Conversaciones 1972-1990*. Valência: Pre-Textos, 2006, p. 267-8.

o livro e ganham o espaço. A partir dessa constatação o papel da crítica “literária” ganha complexidade: já não pode somente ater-se às produções que se manifestam nas páginas dos livros.

Com a poesia concreta se assinala relações verbais até então invisíveis. As palavras, ainda que valorizadas por sua materialidade e seus componentes sonoros e visuais, carregam consigo diversas denotações e conotações e podem inclusive funcionar como índice. A atitude do leitor frente a ela é política, tanto quanto o próprio posicionamento da poesia concreta com respeito à tradição.

Se o surgimento da Bienal de São Paulo desempenha uma influência chave na configuração de um programa construtivo no Brasil, crucial no contexto da Guerra Fria, evidencia também uma frente de resistência às influências despolitizadoras que foram fortemente difundidas na América latina através de políticas estéticas de inserção e manipulação ideológica estado-unidenses. Nesse sentido, a disseminação das várias poéticas ligadas ao abstracionismo construtivo garantiram outra perspectiva crítica. Como bem assinala Max Bill, um dos maiores influenciadores da arte concreta no Brasil, em seu texto “O pensamento matemático na arte do nosso tempo”, pode ser que os problemas sociais e políticos não sejam resolvidos com as criações artísticas, mas com certeza podem ser “um convite ao desconhecido, ao descobrimento de novos campos de visão e de percepção sensível”.² Ou nessa mesma perspectiva, como diz Mallamé, dando conta da experiência poética realmente utópica:

El poeta ya no puede pretender actuar directamente en la escena política, ni siquiera erigirse en consciencia moral. Puede nombrar el mundo, dar del mundo una equivalencia verbal, pero no cambiarlo. Su actividad, no obstante, no es puramente contemplativa. Realiza una acción en el campo ‘restringido’ pero ilimitado, que no le pertenece pero que él puede recalificar e incluso redefinir. Este campo es el de la

² Em: AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 54.

lengua y de los lenguajes, es la escena de la escritura y el espacio del libro como 'instrumento espiritual'.³

Tanto naqueles anos como hoje não se trata de aproveitar (ou apresentar) os suportes alternativos e/ou tecnológicos oferecidos, mas arriscar-se a esquadrihar os flancos que essas produções puderam abrir no imaginário, identificar como são capazes de desestabilizar os lugares acomodados. Assim surge essa nova poesia: colada à necessidade de descarregar a linguagem das expectativas ao seu respeito –como já assinalava Octavio Paz com relação à poesia concreta.⁴

Como possibilitar, tal qual pretendia essa poesia, leituras desestabilizadoras? Como pensar a rejeição dissimulada desse tipo de produção na tradição literária? Ou os efeitos de poder próprios desse próprio jogo enunciativo?⁵

O que o desencadeia essa proposta poética? O que aconteceu ali? Como possibilitar uma leitura que reative essas propostas poéticas hoje?

Neste trabalho experimentamos trabalhar menos com as formalizações por si mesmas e priorizar as suas/ nossas intencionalidades. Nesse sentido, é crucial pensar como a poesia concreta recupera em seus postulados a proposta da antropofagia modernista. Consciente da sua óbvia inserção no mundo, esta poesia busca formas que a ajudam a constituir os objetivos que deseja alcançar pela própria descolonização do imaginário, subvertendo as influências estrangeiras e devolvendo uma produção própria. Foi a antropofagia modernista colocada em prática e possibilitada exatamente pelo movimento inverso: não usar somente o repertório estrangeiro para criar algo nosso, com claros sinais identitários, mas fazê-lo universalista, de tal forma que pudesse infiltrar-se em qualquer parte do mundo.

³ MALLARMÉ, Stéphane. “L’action restreinte” (1987), *apud* CHEVRIER, Jean-François. “Arte y utopia. La acción restringida”. Catálogo de exposição *Art i Utopia*, Barcelona: MACBA; Actar Editorial, 2005, p. 428.

⁴ Diz ele: “(...) a poesia concreta é por si mesma uma crítica do pensamento discursivo e, assim, uma crítica de nossa civilização. Essa crítica é exemplar. É também um sintoma da mutação que creio advertir no Ocidente. Não obstante, a relação peculiar entre poesia e crítica que define a poesia concreta não a separa da tradição da poesia ocidental: converte-a em sua contradição complementar. E isso por duas razões: primeiro, o poema concreto se sustenta ou se prolonga em um discurso (explicação do poema, tradução do ideograma); e segundo, por seu caráter imediato e total, o poema concreto é uma crítica do pensamento discursivo. Negação do curso – do transcurso e do discurso.” CAMPOS, Haroldo de & PAZ, Octavio. *Transblanco (em torno a Blanco de Octavio Paz)*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986, p. 98.

⁵ FOUCAULT, Michel. *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madri: Alianza, 2007, p. 143. (Edição original 1981)

Essa proposta tem conseqüências formais na proposta de estruturas impessoais, sem um discurso fechado a uma interpretação, e incitante de outras relações imaginárias. Logo, pode ser um trabalho revolucionário, que convida o leitor a tomar partido, a escolher a dar lugar ao que pensa para conformar sua própria (e mais variada) poesia a partir de uma estrutura base. Nesse sentido, seria secundário abordar a submissão disciplinar desses acontecimentos, já que o principal objeto de interesse não constituem os aspectos formais, nem sequer a linguagem específica utilizada, mas a virtude performática, isto é, sua virtualidade efetiva para intervir ou interferir no entorno.

Precisamente a partir desse questionamento convém pensar como se constitui a própria história literária. Que política está por trás desta construção? Como vem respondendo às produções do seu tempo? O que importa nessa história ser reconhecido como literário? E como isso pode modificar seu discurso? Como dessacralizar a literatura? O que modifica em algumas produções o fato de serem reconhecidas como literárias? Já não se trata de analisar suas estruturas internas, mas de entender como determinados discursos entram no campo literário ou não. Ao justificar a publicação do livro *Sobre Augusto de Campos*,⁶ Flora Süssekind e Julio Castañon Guimarães argumentam que a ausência de estudos críticos sobre Augusto de Campos responde “a um movimento surdo, pseudoconsensual, de rejeição cultural à tradição da vanguarda e às práticas artísticas experimentais, perceptível na vida literária brasileira de hoje.” De onde vem essa rejeição e por quê?

Além disso, interessa pensar também como a poesia (concreta) pode influenciar as próprias formas da crítica, fazendo-a refletir sobre a linguagem em si – aqui estabeleceria também sua relação com a filosofia–, para criar também o seu espaço de liberdade.⁷ Sem dúvida, trata-se de inventá-lo, de trair esse esquema

⁶ SUSSEKIND, Flora & CASTAÑON GUIMARÃES, Julio (orgs.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: Sete Letras; Casa de Rui Barbosa, 2004.

⁷ Alain Badiou comenta: “*hay un lugar para la poesía como procedimiento de la verdad porque en éste hay siempre un momento poético. Es el momento donde debemos encontrar nuevos nombres para un acontecimiento. La nominación de un acontecimiento es una necesidad, y esta necesidad, en cierto sentido, es siempre una poética. Por ejemplo, cuando estalla una revolución política, irrumpen nuevos nombres, un nuevo vocabulario. Y esta tarea es tarea de la poesía –no está realizada siempre en los poemas, pero es una determinación poética–. Creo que ésa es la razón por la que la poesía ha sido parte del lenguaje filosófico mismo. La invención y transformación del lenguaje filosófico es también una tarea política.*” Em: “Alain Badiou: la actualización del consumismo”. Jornal **Perfil**, Buenos Aires, 28 ago. 2008. Disponível em: <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0289/articulo.php?art=9364&ed=0289>. Consulta em 29/08/2008.

representativo que nos faz acreditar na compreensão transparente através do signo lingüístico. Pois é precisamente esta “impressão” que por vezes acaba impedindo extrapolar determinadas configurações do real e pensar outras (infindáveis e múltiplas) possibilidades revolucionárias em diversos campos.

Muitas aproximações tautológicas funcionaram como um *campo cego*, ocasionado pela segregação que induz à passividade exatamente por manter a reflexão em “quadros limitados” que evitaram a confrontação e o conflito ao remeter-se constantemente à própria literatura e à dita qualidade interna do texto, que é somente parte do que nela pode funcionar.

É impossível desvincular qualquer produção desse “extemporâneo”. Dessacralizar a literatura significa mostrar tanto o que lhe é externo como as políticas que a configuram como tal –ou não–, com critérios que podem mudar de acordo com interesses específicos. Importa muito mais relevar o que no “texto” ameaça a crítica em sua regularidade. Isso significa entender que isso “externo” também estabelece ali uma batalha que vai muito além das exclusivas questões formais. Por outro lado, o que aparece nesses trabalhos tampouco é a expressão pura e completa do que acontecia em determinado momento, que sem dúvida é muito mais amplo. Não podemos vê-la como reflexo da sociedade de uma época, mas como um fragmento do que se pode ler dessa época hoje, para conformar histórias que nos interessem recuperar para ativar e alterar nossa experiência sensível.

Quais são suas (daquela poesia)/ nossas necessidades históricas? Quais são as possibilidades da própria crítica? O que ou que direções propõem sua leitura? O que a poesia e a crítica podem fazer? Quantos imaginários pode cancelar? Quais pode provocar? Como podem potencializar a imaginação especulativa?

Contra uma crítica literária que se fecha em si mesma, em seu meio, estritamente literário, ou aquela que no máximo estabelece relações comparativas quando os temas estão estritamente ligados pela mesma temática, ou ainda aquela que se apóia em características pontuais imediatas que permitem estabelecer relações diretas, como fraturar essa autoalienação que se impõe (ou que impomos) na crítica a essas produções? Sua efetividade não deve ser “medida” pelo resultado expressivo, mas pela percepção de como responde em cada momento a diferentes

necessidades questionadoras –repensemos, a partir disso, as periodizações estabelecidas, como “salto participante”, “fase matemática”.⁸ Pensemos, por outro lado, na desvinculação dos questionamentos da poesia concreta e da sua formalização das questões enfrentadas na época.

A poesia concreta –e não só ela– deve ser enfrentada a partir de outro lugar, que não seja uma simples apresentação ou retomada direta das posições dos seus autores na época em que se deu o movimento, mas numa rede contextual que jogue a favor do que nos pode provocar hoje e impelir a pensar novos modos de agir com a mesma ousadia que se dispuseram arriscar aquele grupo de poetas. Não há sentido em simplesmente retomar as produções desse período para dar-lhes visibilidade. Já passamos da época de reivindicar seu lugar na História. Agora nos compete pensar em como essas formas de mostrar conformam subjetividades, ou melhor, que tipo de subjetividades podem incitar por sua maneira de dar a ver.

A importância desses trabalhos está no que mobilizam, no que fazem com seus leitores/espectadores/participantes, na sua possibilidade de cindir a relação entre os signos e as imagens, entre os territórios e as suas descrições, entre as coisas e os seus significados. Esse espaço indeterminado onde reside ainda a possibilidade radical de redefinir por completo o próprio *status* de tudo aquilo que conhecemos.

Como sugere Mallarmé, a poesia, como outras manifestações poéticas, atuam no plano simbólico sobre aquilo que pretendem afetar na ordem social, acreditando que a ação poética e ou artística restringida impulsiona a revolução por toda a sua potencialidade vital, prospectiva, não-doutrinária, não previsível. Será possível perceber projetos poéticos como projetos revolucionários? Dizem que os momentos revolucionários da história são mais decisivos quando definidos e impulsionados pelas necessidades materiais da vida...

⁸ Gonzalo Aguilar diz: “(...) pode-se afirmar então que os poemas da fase do concretismo ortodoxo conquistam sua significação plena no momento em que podem dar forma a *um olhar modernista puro de vanguarda*. Isto é: um olhar que possa reconhecer um processo autônomo de dissolução do verso poético e a *evolução* rumo a formas novas, espaciais e *auto-referenciais*.” AGUILAR, Gonzalo. “O olhar excedido”. Em: SUSSEKIND, Flora & CASTAÑON GUIMARÃES, Julio (orgs.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: Sete Letras; Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 40. (itálico meu)

“Nesta época apressada, de rápidas realizações a tendência é toda para a expressão rude e nua da sensação e do sentimento, numa sinceridade total e sintética. (...) Grande dia esse para as letras brasileiras. Obter, em comprimidos, minutos de poesia.”

Paulo Prado. “Poesia Pau-Brasil” (1924)⁹

“... considero a poesia um dos elementos mais importantes da existência humana, não como valor, mas como elemento funcional. *Deveríamos receitar poesias como se receitam vitaminas.*”

Felix Guattari. “Deseo e historia” (1982)¹⁰

⁹ Em: ANDRADE, Oswald. *Pau-Brasil*. São Paulo: Editora Globo, 2003.

¹⁰ Em: GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madri: Traficantes de Sueños, 2006, p. 263.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Teoría estética*. Obras Completas, vol. 7. Madri: Akal, 2004. (Edição original 1969)
- AGAMBEN, Giorgio. “Qué es un dispositivo?”. Disponível em: <http://caosmosis.acracia.net/?p=700>. Consulta em: 30/06/2009.
- AGUILAR, Gonzalo. “Hélio Oiticica, Haroldo y Augusto de Campos: el diálogo velado – La aspiración a lo blanco”. **O eixo e a roda**. Belo Horizonte: UFMG, n. 13, 2006, p. 55-85.
- _____. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: EDUSP, 2005.
- “ALAIN BADIOU: la actualización del consumismo”. Jornal **Perfil**, Buenos Aires, 28 ago. 2008. Disponível em: <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0289/articulo.php?art=9364&ed=0289>. Consulta em 29/08/2008.
- AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- _____. *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Perfil de um acervo*. São Paulo: Techint, 1988.
- ANDRADE, Oswald. *Pau-Brasil*. São Paulo: Editora Globo, 2003.
- ARAÚJO, Ricardo. *Poesia visual. Vídeo poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ARANTES, Otilia (org.). *Política das artes*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- ARTE latino-americana: manifestos, documentos e textos de época. **Revista do Instituto Estadual do Livro Sul – Sur**. Porto Alegre, n. 6, ano 2, novembro 1997.
- ÁVILA, Carlos. *Poesia Concreta 30*. Salvador: Código 11, 1986.
- BANDEIRA, João & BARROS, Lenora de. *Grupo Noigandres*. São Paulo: Cosac & Naify: Centro Universitário Maria Antonia-USP, 2002.
- _____. (org.). *Arte Concreta Paulista: documentos*. São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2002.
- BASBAUM, Ricardo. “Quem é que vê nossos trabalhos?”. Seminários Internacionais da Vale do Rio Doce, 2009. (mimeo)
- BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália. Uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Completas*. Livro I/ vol. 2. Madri: Abada Editores, 2008.
- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *El autor como productor*. México DF: Itaca, 2004.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- BERTRAND, Dennis. *Caminhos da semiótica literária*. Bauru: EDUSC, 2003.

- BLASCO GALLARDO, Jorge & ENGUITA MAYO, Nuria (orgs.). *Culturas de arquivo. Archives Culture*. Salamanca: Fundació Tàpies; Servei de l'Àrea Cultural de la Universitat de València; Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.
- BOWLT, John E. *Russian samizdat art: essays*. Nova York: Willis Locker & Owens Pub, 1986.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. & DARBEL, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: EDUSP; Zouk, 2003.
- _____. & WACQUANT, Löic J. D. *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo, 1995.
- BRAGA, Paula (org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- BUCHLOH, Benjamin. *Formalismo e Historicidad. Modelos, métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2004.
- CAMPEDELLI, Samira Yossef. *Poesia Marginal dos anos 70*. São Paulo: Scipione, 1995.
- CAMPOS, Augusto de. "Do ideograma ao videograma", **Folha de São Paulo**, 16 maio 1993.
- _____. "Maiakóvski, 50 anos depois". **Jornal da Tarde**, 28 jun. 1980.
- _____. "poesia concreta: um manifesto". Publicado originalmente na revista **AD** – arquitetura e decoração, n. 20, São Paulo, nov./dez. 1956. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poesiaconc.htm>> Consulta em: 20/04/2009.
- _____. *VIVAVAIA: poesia 1949-1979*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- _____.; CAMPOS, Haroldo de & PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- _____.; CAMPOS, Haroldo de & SCHNAIDERMAN, Boris. *Poesia russa moderna: nova antologia*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix & EDUSP, 1977.
- _____. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- _____. "A obra de arte aberta". **Diário de São Paulo**, 3 jul. 1955.
- _____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. & PAZ, Octavio. *Transblanco (em torno a Blanco de Octavio Paz)*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

- CARVALHO, Helba. *Da poesia concreta ao poema-processo: um passeio pelo fio da navalha*. 2002. 147 p. Dissertação (Mestrado em: Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- CASTRO, Ernesto Manuel Geraldês de Melo e. “A poesia experimental portuguesa”. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, n.1, 1998, p.19-28.
- _____. *O fim visual do século XX e outros textos críticos*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- CAUQUELIN, Anne. *A arte contemporânea*. Porto: Rés Editora, s.d.
- CHEVRIER, Jean-François (org.). *Art i Utopia*. Barcelona: MACBA; Actar Editorial, 2005.
- CHIAVENATO, Júlio José. *O golpe de 64 e a ditadura militar*. São Paulo: Moderna, 1994.
- CIRNE, Moacy. *Vanguarda, um projeto semiológico*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CURIEL, Gustavo (org.). *Patrocinio, colección y circulación de las artes, XX Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México DF: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Diálogos*. Valência: Pre-textos, 2004.
- _____. *Conversaciones*. Valência: Pre-textos, 2006.
- DERRIDA, Jacques. *La diseminación*. Madri: Fundamentos, 2007.
- _____. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Paris: Galiléé, 1995. Disponível em: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/textos.htm>. Consulta em: 13/05/2008.
- DIAS-PINO, Wladimir. *Processo – linguagem e comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- DOMINGUES, Diana (org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. Fundação Editora da UNESP, 1997.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006.
- FORE, Devin. “The Operative Word in Soviet Factography”. **October**, n. 118, fall 2006, p. 95-131.
- FOUCAULT, Michel. *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós, 1996.
- _____. *Las palabras y las cosas*. Madri: Siglo XXI, 2006.
- _____. *Saber y verdad*. Madri: La Piqueta, 1991.
- _____. *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madri: Alianza, 2007.
- FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, visão, imaginação*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- FREIRE, Cristina. *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*. Recife: CEPE, 2006.
- _____. *Poéticas do processo. Arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- _____. & LONGONI, Ana (orgs). *Conceitualismos do Sul/ Sur*. São Paulo: Annablume; MAC-USP; AECID, 2009.

- GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los 60*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- GODFREY, Tony. *Conceptual art*. London: Phaidon Press, 1998.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Sergio Milliet, crítico de arte*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- GREIMAS, Algirdas Julien (org.). *Ensaio de semiótica poética*. São Paulo: Cultrix: EDUSP, 1975.
- _____ & COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, s/d.
- _____ (org.). *Ensaio de semiótica poética, com estudos sobre Apollinaire, Bataille, Baudelaire, Hugo, Jarry, Mallarmé, Michaux, Nerval, Rimbaud*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- GRUPO μ. *Retórica da poesia: leitura linear, leitura tabular*. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1980.
- GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. *Micropolítica. Cartografias del deseo*. Madri: Traficantes de Sueños, 2006.
- GUILBAUT, Serge. "Recycling or Globalizing the museum: MoMA-Guggenheim approaches". **Parachute**, n. 92, 1998.
- _____. *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Valência: Tirant lo Blanch, 2007.
- GULLAR, Ferreira. *Experiência Neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.
- _____. *Indagações de hoje*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- _____. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.
- _____. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.
- HÉLIO OITICICA (cat. exp.). Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1992-1994.
- HIGGINS, Dick. *A dialectic of centuries*. Nova York: Printed Editions, 1978.
- HOLMES, Brian. "Investigaciones extradisciplinares: hacia una nueva crítica de las instituciones". Disponível em: <<http://eipcp.net/transversal/0106/holmes/es>> .Consulta: 16/06/2008.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- _____. *Linguística, poética, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- JAUSS, Hans Robert & ISER, Wolfgang. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- KHOURI, Omar. *Poesia Visual Brasileira: uma poesia na Era Pós-Verso*. 1996. 311 p. Tese (Doutorado). Departamento de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.
- KOTZ, Liz. "Language between performance and photography", **October**, 111, winter 2005, p. 3-21.

- KRAUSS, Rosalind. "Photography's Discursive Spaces: Landscape/View", *The crisis in the discipline, Art Journal*, vol. 42, n. 4, winter 1982, p. 311-319.
- LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LIPPARD, Lucy. *The dematerialization of the art object form 1966 to 1972...* New York: Praeger Publishers, 1973.
- LYRA, Pedro (org.). *Sincretismo: a poesia da geração-60: introdução e antologia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- MALLARMÉ, Stéphane. "La acción restringida". Em: Stéphane Mallarmé en castellano, vol. III: *Divagaciones*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998, p. 227-232.
- MARCHAN FIZ, Simon. *Del arte objetual al arte del concepto. Las artes plásticas desde 1960*. Madrid: Ediciones Akal, 1972.
- MARQUES, Cristina de Fátima Lourenço. *As vanguardas visuais e a poesia experimental portuguesa*. 2003. 247 p. Tese (Doutorado em: Literatura Portuguesa e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- MEDEIROS, José (org.). *Geração alternativa: antologia poética potiguar, anos 70/80*. Natal: Amarela Edições, 1997.
- MENDONÇA, Antônio Sérgio Lima. *Poesia de vanguarda no Brasil: de Oswald de Andrade ao concretismo e o poema / processo*. Rio de Janeiro: Antares, 1983.
- MENEZES, Philadelpho. *Poesia concreta e visual*. São Paulo: Ática, 1998.
- _____. *Roteiro de leitura: poesia concreta e visual*. São Paulo: Ática, 1998.
- MESCHONNIC, Henri & DRESSONS, Gérard. *Traité du rythme: des vers et des proses*. Paris: Dunod, 1998.
- MORAIS, Frederico. *Panorama das Artes Plásticas: séculos XIX e XX*. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1989.
- MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO. *Arte Contemporânea*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.
- NAZARENKO, Tatiana. "Re-thinking the value of the linguistic and non-linguistic sign: Russian visual poetry without verbal components". *Seet*, vol. 47, n. 3, 2003, p. 393-421.
- NEGRI, Toni. *Fábricas del sujeto: ontologías de la subversión*. Madri: Akal, 2006.
- NOGUEIRA, Fernanda. "Contra la clausura del deseo". Revista **ramona**, Buenos Aires, n. 92, jul. 2009, p. 47-52.
- _____. & DAVIS, Fernando. "Gestionar la precariedad. Potencias poético-políticas de la red de arte correo". **ARTECONTEXTO**, Madri, n. 24, nov. 2009, p. 34-37.
- OTTONI, Paulo. *Visão performativa da linguagem*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2000.
- PADÍN, Clemente. *Poesia experimental*. Barcelona: Factoria Merz Mail, 1999.

- PECCININI, Daisy Valle Machado. *Arte novos meios / multimeios. Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985.
- PEDROSA, Mário. “Arte – nos Estados Unidos e na Rússia”, **Jornal do Brasil**, 10 maio 1957.
- _____. “Arte e revolução”, **Tribuna da Imprensa**, RJ 29 mar. 1952.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: Edição FUNARTE, 1981.
- PIERCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO / MUSEÉ DES BEAUX-ARTS DE NANTES. *Lygia Clark: da obra ao acontecimento*. Curadoria: Suely Rolnik e Corinne Diserens. São Paulo, 25 jan. – 26 mar. 2006.
- PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. V. 3 – Vanguarda e Modernidade. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995.
- PLAZA, Julio. “El libro-objeto”. **Revista de Arte/ The Art Review**, Universidad de Puerto Rico, n. 3, Mayagüez, dez. 1969, p. 37-40.
- _____. “O livro como forma de arte”. **Folha de São Paulo**, 23 mar. 1980.
- _____. “Samizdat como comunicação alternativa”. **Folha de São Paulo**, 30 mar. 1980.
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- POMORSKA, Krystyna. *Formalismo e futurismo: a teoria formalista russa e seu ambiente poético*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PONDIAN, Juliana di Fiori. *Relações entre expressão e conteúdo na poesia concreta: semiótica do texto sincrético*. Relatório Final de Iniciação Científica - Depto. de Linguística – FFLCH/USP, 2005.
- RAMÍREZ, Mari Carmen & OLEA, Héctor (orgs.). *Heterotopías. Medio siglo sin lugar: 1918-1968* (cat. exp.). Madri: MNCARS, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques. *El inconsciente estético*. Buenos Aires: del Estante, 2006.
- _____. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: MACBA, UAB, 2005.
- _____. *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca: Consórcio Salamanca, 2002.
- _____. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago: LOM Ediciones, 2009.
- RIBALTA, Jorge (org.). *Archivo Universal: la condición del documento y la utopía fotográfica moderna* (catálogo-guia da exposição). Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 23 out. 2008 – 6 jan. 2009.
- _____. (org.). *Espacios Fotográficos Públicos. Exposiciones de propaganda, de Prensa a The Family of Man, 1928-1955*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental*. Porto Alegre: Sulina; Ed. da UFRGS, 2006.
- _____. “Antropofagia zombie”. **Brumaria, Arte, máquinas, trabalho imaterial**, Madri, n. 7, dez. 2006, p. 183-202.

- _____. "Desvío hacia lo innombrable". *Quaderns portàtils*, n. 17, Barcelona, MACBA, 2009, p. 11. Disponible en: http://www.macba.es/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=68&inst_id=25920
- _____. "Geopolítica del chuleo". *Brumaria, Arte, máquinas, trabajo inmaterial*, Madri, n. 7, dez. 2006, p. 169-202.
- SÁ, Álvaro de & CIRNE, Moacy. "Do Modernismo ao Poema/Processo e ao Poema Experimental". *Revista de Cultura VOZES*, vol. LXXII, nº 1, jan./fev. 1978.
- SCHNAIDERMAN, Boris; CAMPOS, Augusto de & CAMPOS, Haroldo de. *Maiakóvski: poemas*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- _____. *Poesia russa moderna: nova antologia*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- SCHULER, Fernando & AXT, Gunter. *Brasil contemporâneo. Crônicas de um país incógnito*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2006.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.
- SILVEIRA, Paulo Antonio de Menezes Pereira da. *A página violada: da ternura à injúria da construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.
- SIMON, Iumna Maria & DANTAS, Vinicius de Ávila (org.). *Poesia Concreta: seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico e exercícios*. São Paulo: Abril Educação, 1982
- STANGOS, Nikos. *Conceitos de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- STANISZEWSKI, Mary Anne. "Conceptual Art". *Flash Art*, May/July, 1972.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003.
- STERZI, Eduardo (org.). *Do céu do futuro: cinco ensaios sobre Augusto de Campos*. São Paulo: Universidade São Marcos, 2006.
- SÜSSEKIND, Flora & GUIMARÃES, Julio Castañon (orgs.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: Sete Letras; Casa de Rui Barbosa, 2004.
- TODOROV, Tzvetan. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- TROTSKI, Léon. *Literatura e revolução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- TUPITSYN, Margarita. *El Lissitzky. Para além da abstracção*. Barcelona, MACBA; Porto, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 1999.
- VATER, Regina. "Língua máter / língua mártir, bons olhos que a vejam". Exposição: *Brazilian Visual Poetry / Poesia Visual Brasileira*. Mexic-Arte Museum, Austin – Texas, jan. 18 to mar. 18, 2002.
- VIRNO, Paolo. *Gramática de la multitud: para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Madri: Traficantes de Sueños, 2003.
- WARNER, Michael. *Públicos y contrapúblicos*. Barcelona: MACBA; UAB, 2002.
- WILLERMART, Phillippe. *Crítica genética e psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- WOOD, Paul. *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZELEVANSKY, Lynn (org.). *Beyond geometry. Experiments in Form, 1940-70's* (cat. exp.). Cambridge/Massachusetts; London: MIT Press, 2004.

ZULAR, Roberto (org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: EDUC, 2007.

ANEXO

poesia concreta: um manifesto

- a poesia concreta começa por assumir uma responsabilidade total perante a linguagem: aceitando o pressuposto do idioma histórico como núcleo indispensável de comunicação, recusa-se a absorver as palavras com meros veículos indiferentes, sem vida sem personalidade sem história - túmulos-tabu com que a convenção insiste em sepultar a idéia.

- o poeta concreto não volta a face às palavras, não lhes lança olhares oblíquos: vai direto ao seu centro, para viver e vivificar a sua facticidade.

- o poeta concreto vê a palavra em si mesma - campo magnético de possibilidades - como um objeto dinâmico, uma célula viva, um organismo completo, com propriedades psicofisicoquímicas tacto antenas circulação coraação: viva.

- longe de procurar evadir-se da realidade ou iludí-la, pretende a poesia concreta, contra a introspecção autodebilitante e contra o realismo simplista e simplório, situar-se de frente para as coisas, aberta, em posição de realismo absoluto.

- o velho alicerce formal e silogístico-discursivo, fortemente abalado no começo do século, voltou a servir de escora às ruínas de uma poética comprometida, híbrido anacrônico de coração atômico e couraça medieval.

- contra a organização sintática perspectivista, onde as palavras vêm sentar-se como "cadáveres em banquete", a poesia concreta opõe um novo sentido de estrutura, capaz de, no momento histórico, captar, sem desgaste ou regressão, o cerne da experiência humana poetizável.

- mallarmé (un coup de dés-1897), joyce (finnegans wake), pound (cantos-ideograma), cummings e, num segundo plano, apollinaire (calligrammes) e as tentativas experimentais futuristasdadaistas estão na raiz do novo procedimento poético, que tende a imporse à organização convencional cuja unidade formal é o verso (livre inclusive).

- o poema concreto ou ideograma passa a ser um campo relacional de funções.

o núcleo poético é posto em evidencia não mais pelo encadeamento sucessivo e linear de versos, mas por um sistema de relações e equilíbrios entre quaisquer parses do poema.

- funções-relações gráfico-fonéticas ("fatores de proximidade e semelhança") e o uso substantivo do espaço como elemento de composição entretêm uma dialética simultânea de olho e fôlego, que, aliada à síntese ideogrâmica do significado, cria uma totalidade sensível "verbivocovisual", de modo a justapor palavras e experiência num estreito colamento fenomenológico, antes impossível.

- POESIA-CONCRETA: TENSÃO DE PALAVRAS-COISAS NO ESPAÇO-TEMPO.

CAMPOS, Augusto. "poesia concreta: um manifesto". Publicado originalmente na revista **AD** – arquitetura e decoração, São Paulo, n. 20, nov./dez. 1956.

Plano-Piloto para Poesia Concreta

Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos

Noigrandes, 4, São Paulo, 1958

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 estrutura. espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-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-ideographiquement au lieu de analytico-discursivement” (apollinaire). eisenstein: 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 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, como 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, tendo 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. cronicrometragem do acaso. controle. cibernética. o poema como um mecanismo, regulando-se a 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 hedonística. criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível. uma arte geral da palavra. o poema-produto: objeto útil.

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