

Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais

Trabalho de Projeto

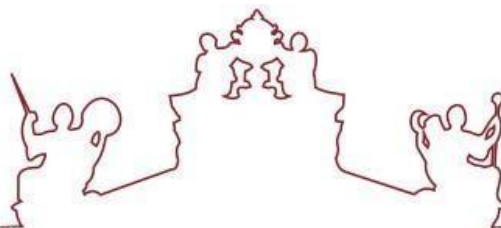
**O Experimentalismo concretista brasileiro
poético-sonoro-plástico de 1950 a 1970: uma contribuição
artística através da arte do cartaz**

Elisabete Nascentes dos Santos

Orientador(es) | Teresa Veiga Furtado

Vítor Manuel Gomes

Évora 2023



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais

Trabalho de Projeto

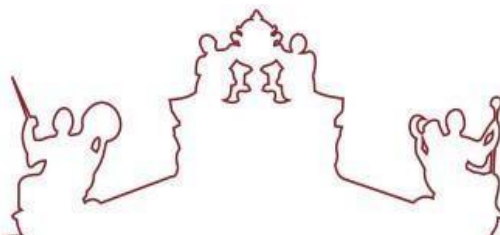
**O Experimentalismo concretista brasileiro
poético-sonoro-plástico de 1950 a 1970: uma contribuição
artística através da arte do cartaz**

Elisabete Nascentes dos Santos

Orientador(es) | Teresa Veiga Furtado
Vitor Manuel Gomes

Évora 2023





O trabalho de projeto foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Luís Afonso (Universidade de Évora)

Vogais | Paulo Alexandre Rodrigues Simões Rodrigues (Universidade de Évora) (Arguente)

Évora 2023



Agradecimentos

Agradeço a Eloy Nascentes e a João Paulo Nascentes o cuidado da casa e dos interesses inadiáveis, para minha tranquilidade do outro lado do Atlântico. Postumamente agradeço à cunhada Elza Brito. Igualmente agradeço a Lorena Nascentes e a Tarcísio Nascentes a resolução de algumas pendências.

Agradeço a Marcia Terezinha Pereira e familiares toda a ajuda, inclusive nos preparativos de viagem.

Agradeço a ajuda na informática de Camilo Costa e Marcela Galvão. Igualmente a ajuda de Inês Barreto, na informática e na minha ambientação em Évora.

Agradeço a Ilma Lago, Luiz Karol e Vania Galvão o favor das leituras.

Agradeço a Gabriel Escobar por cuidar bem da minha gata Elis.

Agradeço a Odir Camacho pelo incentivo permanente à vivência artística.

Agradeço aos colegas de curso a convivência.

Agradeço aos trabalhadores e trabalhadoras da Universidade de Évora pela prontidão, nos restaurantes, nas bibliotecas e oficinas, nos atendimentos, na informática e nos demais serviços.

Agradeço igualmente aos trabalhadores e trabalhadoras da Biblioteca de Évora, onde realizei exposição com os demais mestrandos.

Agradeço ao sr. Carlos Silva da “Tendinha do Artesanato” a disponibilidade e o agradável diálogo. Por meio dele, agradeço aos portugueses e portuguesas.

Agradeço aos que aqui não nomeei e aos que nem percebi que ajudaram.

Agradeço especialmente aos professores e às professoras. Grata! Igualmente à orientadora, professora doutora Teresa Furtado e ao orientador, professor doutor Vítor Gomes. Grata!

Toda essa ajuda humana foi concreta, cotidiana e real; poética portanto.

Agradeço ao céu e às nuvens de Évora, sempre expressivos em suas manifestações e próximos do olhar. Agradeço às pedras de Évora sempre presentes e às flores que me surpreendiam aqui e acolá.

Agradeço postumamente a inspiração a Eloi Gonçalves, meu pai e gráfico, paciente concretizador visual da vontade humana de expressão e de comunicação. Agradeço-me finalmente, por que não?

"O Experimentalismo concretista brasileiro poético-sonoro-plástico de 1950 a 1970: uma contribuição artística através da arte do cartaz"

Resumo

"Experimentalismo concretista brasileiro poético-sonoro-plástico de 1950 a 1970: uma contribuição artística através da arte do cartaz" configura-se a partir de recortes teórico-práticos da "Arte Concreta Brasileira". Recortes extraídos da produção de artistas relacionados ao processo experimental concretista: individualmente e em grupos. Essa configuração visa a evidenciar os atributos revolucionário, provocante e provocado do concretismo em questão, considerado por Gilberto Teles como continuidade e superação do "Modernismo Brasileiro". Experimentalismo, processo, transformação, invenção e criação são, inegavelmente, conceitos transversais ao tema. A colagem dos recortes nesta investigação teórico-prática articula a intensidade, a peculiaridade e a brevidade do fenômeno artístico concretista com iguais características das duas décadas de sua ocorrência histórica: 1950 e 1960. A centralidade do cartaz na prática artística favorece a exploração de paradigmas concretistas, como a abstração geométrica, a economia espaço-temporal na elaboração visual e a exploração das múltiplas potencialidades da letra, que estão presentes principalmente na poesia concreta e na arte do cartaz.

Palavras-chave: Artes visuais; Concretismo; Experimentalismo; Poesia visual;
Arte do cartaz.

“The poetic-sound-plastic Brazilian concrete experimentalism from 1950 to 1970: a contribution through the art of the poster”

Abstract

“The poetic-sound-plastic Brazilian concrete experimentalism from 1950 to 1970: a contribution through the art of the poster” is configured from theoretical-practical clippings of Brazilian Concret Art. Clippings extracted from the production of artists related to the concrete experimental process: individually and in groups. This configuration aims to highlight the revolutionary, provocative and provoked attributes of the concretismo in question, considered by Gilberto Teles as the continuity and overcoming of Brazilian Modernism. Experimentalism, process, transformation, invention and creation are, undeniably, concepts that are transversal to the theme. The collage of the clippings in this theoretical-practical investigation articulates the intensity, the peculiarity and the brevity of the concrete artistic phenomenon with the same characteristics of the two decades of its historical occurrence: 1950 and 1960. The centrality of the poster in artistic practice favors the exploration of concrete paradigms such as geometric abstraction, the spatio-temporal economy in the visual elaboration and the exploration of the multiple potentialities of the letter, which are present mainly in the concrete poetry and in the art of the poster.

Keywords: Visual arts; Concretism; Experimentalism; Visual poetry; Poster art.

Índice Geral

Índice Geral	6
Índice de Imagens	8
Introdução	12
Capítulo 1 Experimentalismo Concretista Brasileiro: Revolucionário, Provocante e Provocado	17
1.1 A arte é concreta	17
1.2 O experimentalismo concretista brasileiro	19
Capítulo 2 Manifestos: Aforismos e <i>Links</i>	22
2.1 Ruptura plástica e objetividade. A obra é a mensagem. Racionalidade geométrica e mecânica funcional	23
2.2 Plano-Piloto para Poesia Concreta. Ideograma. Arte geral da palavra. Poema-produto.....	24
2.3 Neoconcretos. O Retorno do Recalcado. Prevalência da obra sobre a teoria	26
Capítulo 3 Transversalidades	29
3.1 O Protagonismo da letra.....	29
3.2 A plástica concreta	33
3.3 A poesia concreta	39
Capítulo 4 A Trama Viva Concretista. Aproximações e Dissidências. Agonística Artística.....	42
Capítulo 5 Arte e Engajamento. Do Otimismo Desenvolvimentista à Depressão Ditatorial. Arte sem Chão. Poema sem Pão	48
Capítulo 6 Em Cartaz, A Prática Artística.....	51
6.1 Tautologia.....	52
6.2 Caligrama & tipograma	53
6.3 Letras, formas geométricas e figurações	55
6.4 Torções e distorções	57

6.5 Oficinas em cartaz.....	59
6.5.1 Serigrafia.....	59
6.5.2 Gravura	61
6.6 Ecrã e exposições	63
6.7 Geometria colorida.....	65
Conclusão	70
Referências	72
Referências de imagens.....	73

Índice de Imagens

Figura 1. <i>Manifesto Ruptura</i> , 1952	33
Figura 2. <i>Abstracionismo geométrico</i> , 1952, óleo sobre tela, 60,5 x 49 cm, Lothar Charoux. coleção Adolpho Leirner – SP.....	33
Figura 3. <i>Movimento contra movimento</i> , 1952, esmalte sobre kelnie, 60 x 60 cm, Geraldo de Barros, coleção do artista - SP	34
Figura 4. <i>Pintura nº 178</i> , 1957, óleo sobre tela, 97 x 130 cm, Ivan Serpa, coleção Afonso Costa – RJ	34
Figura 5. <i>Alternado I</i> , 1957, esmalte sobre aglomerado, 60 x60 cm, Hermelindo Fiaminghi, coleção da Pinacoteca do Estado de São Paulo	35
Figura 6. <i>Vibração angular</i> , 1957, esmalte sobre aglomerado, 42 x 50,5 cm, Luiz Sacilotto, coleção da Pinacoteca do Estado de São Paulo - SP	35
Figura 7. <i>Concreção 6043</i> , s.d., alumínio, 107 x 71 x 36 cm, Luiz Sacilotto, coleção da Pinacoteca do Estado de São Paulo - SP	35
Figura 8. <i>Estrutura determinada e determinante</i> , 150 x 40 cm, Waldemar Cordeiro, coleção Saul Libman	36
Figura 9. <i>Ideia visível</i> , têmpera sobre aglomerado, 100 x 100 cm, Waldemar Cordeiro, coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo - SP	36
Figura 10. <i>Torre</i> , 140 x 55 x 55 cm, Franz Weissmann, coleção Museu Nacional de Belas Artes - RJ	36
Figura 11. s.t. (série “Tecelares”), 1958, xilogravura, 29,8 x 29,8 cm, Lygia Pape, coleção da artista - RJ	37
Figura 12. <i>Superfície modulada</i> , 1957, madeira pintada, 80 x 70 cm, Lygia Clark, coleção Adolpho Leirner - SP	37
Figura 13. <i>Lembra</i> , 1959, madeira pintada, 40,5 x 50 x 3 cm, Ferreira Gullar, coleção do Artista - RJ	37
Figura 14. <i>Relevo espacial 3</i> , 1960, óleo sobre madeira, 144 x 60 cm, Hélio Oiticica, coleção Projeto HO - RJ	38
Figura 15. <i>s/t</i> , 1958, guache sobre papel, 71,5 x 71,5 cm, Hércules Barsotti, coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo - SP	38
Figura 16. <i>Terra</i> , 1956, poesia concreta, Décio Pignatari	39
Figura 17. <i>Beba Coca-Cola</i> , 1956, poesia concreta, Décio Pignatari	39
Figura 18. <i>Velocidade</i> , 1957, poesia concreta, Ronaldo Azeredo	39

Figura 19. <i>Nasce morre</i> , 1958, poesia concreta, Haroldo de Campos	40
Figura 20. <i>Silêncio</i> , s.d., poesia concreta, Haroldo de Campos	40
Figura 21. <i>Série “Poetamenos”</i> (fragmento), poesia concreta, Augusto de Campos	40
Figura 22. <i>Cantem com som</i> , poesia concreta, Augusto de Campos	40
Figura 23. <i>Ovonovalo</i> , 1956, poesia concreta, Augusto de Campos	41
Figura 24. <i>Um movimento</i> , s/d, poesia concreta, Décio Pignatari	41
Figura 25. <i>Caviar</i> , poesia concreta, Décio Pignatari	41
Figura 26. <i>Forma</i> , poesia concreta, José Lino Grünewald	41
Figura 27. <i>Hombre, hambre, hambra</i> , poesia concreta, Décio Pignatari.....	41
Figura 28. <i>Tijolo</i> , 2021, (série “Tautologia”), cartaz: fotografia e colagem, 42 x 29,7 cm, Elisabete Nascentes, coleção da artista – RJ	52
Figura 29. <i>Pedras</i> , 2021, (série “Tautologia”), cartaz: fotografia e colagem, 42 x 29,7 cm, Elisabete Nascentes, coleção da artista - RJ	52
Figura 30. <i>Parede</i> , 2021, (série “Tautologia”), cartaz: fotografia e colagem, 42 x 29,7 cm, Elisabete Nascentes, coleção da artista - RJ.....	53
Figura 31. <i>Papoulas</i> , 2021, (série “Tautologia”), cartaz: fotografia e colagem, 42 x 29,7 cm, Elisabete Nascentes, coleção da artista - RJ	53
Figura 32. <i>OV</i> , 2021, (série “Caligrama & Tipograma”), cartaz: diagramação em <i>Word</i> , ampliação e impressão digital em papel, 42 x 29,7 cm, Elisabete Nascentes, coleção da artista – RJ	54
Figura 33. <i>Profundo</i> , 2021, (série “Caligrama & Tipograma”), cartaz: diagramação em <i>Word</i> , ampliação e impressão digital em papel, 42 x 29,7 cm, Elisabete Nascentes, coleção da artista - RJ	54
Figura 34. <i>Abelhas</i> , 2021, (série “Caligrama & Tipograma”), cartaz: diagramação em <i>Word</i> , ampliação e impressão digital em papel, 42 x 29,7, cm Elisabete Nascentes, coleção da artista - RJ	54
Figura 35. <i>Blimblom</i> , 2021, (série “Caligrama & Tipograma”), cartaz: diagramação em <i>Word</i> , ampliação e impressão digital em papel, 42 x 29,7 cm, Elisabete Nascentes, Coleção da artista - RJ	54
Figura 36. <i>Casas</i> , 2021, (série “Caligrama & Tipograma”), cartaz: diagramação em <i>Word</i> , ampliação e impressão digital em papel, 42 x 29,7 cm, Elisabete Nascentes, coleção da artista - RJ	54

Figura 37. <i>Árvore</i> , 2021, (série “Caligrama & Tipograma”), cartaz: diagramação em <i>Word</i> , ampliação e impressão digital em papel, 42 x 29,7 cm, Elisabete Nascentes, coleção da artista - RJ	54
Figura 38. <i>Caligrama neon</i> , 2021, (série “Caligrama & Tipograma”), cartaz: escrita caligráfica sobre desenho e colagem em cartolina, 42 x 29,7 cm, Elisabete Nascentes, coleção da artista - RJ	55
Figura 39. <i>Semáforo</i> , 2021, cartaz: colagem sobre papel, 42 x 29,7 cm, Elisabete Nascentes, coleção da artista - RJ	55
Figura 40. <i>Borboleta e catavento</i> , 2021, cartaz: desenho com lápis de cor e colagem sobre papel, 42 x 29,7 cm, Elisabete Nascentes, coleção da artista - RJ	56
Figura 41. <i>Viagem</i> , 2021, cartaz: colagem sobre papel, 42 x 29,7 cm, Elisabete Nascentes, coleção da artista – RJ	56
Figura 42. <i>Coisas</i> , 2021, cartaz: pintura com lápis de cor e colagem sobre papel, 42 x 29,7 cm, Elisabete Nascentes, coleção da artista	56
Figura 43. <i>Fetichê</i> , 2021, cartaz: colagem sobre papel, 42 x 29,7 cm, Elisabete Nascentes, coleção da artista	57
Figura 44. <i>Palhaço</i> , 2021, cartaz: desenho e colagem sobre cartolina, 42 x 29,7 cm, Elisabete Nascentes, coleção da artista	57
Figura 45. <i>Fronteiras</i> , 2021, cartaz: colagem sobre papel, 42 x 29,7 cm, Elisabete Nascentes, coleção da artista	58
Figura 46. <i>Retrato</i> , 2021, cartaz: desenho autoral, impressões e colagem, 42 x 29,7 cm, Elisabete Nascentes, coleção da artista	58
Figura 47. <i>Neve</i> , 2021, cartaz: desenho autoral e colagem, 42 x 29,7, cm Elisabete Nascentes, coleção da artista	59
Figura 48. <i>Vitória</i> , 2021, serigrafia, 50 x 32 cm, Elisabete Nascentes, coleção da artista.....	60
Figura 49. <i>Natureza morta</i> , 2021, serigrafia, 50 x 32 cm, Elisabete Nascentes, coleção da artista	60
Figura 50. <i>Letra</i> , 2021, serigrafia, 50 x 32 cm, Elisabete Nascentes, coleção da artista.....	61
Figura 51. <i>Folhas</i> , 2021, gravura, 50 x 31 cm. Elisabete Nascentes, coleção do artista.....	61
Figura 52. <i>Canis lúpus familiaris</i> , 2021, gravura, 51 x 35 cm, Elisabete Nascentes, coleção da artista	62

Figura 53. <i>Triângulos</i> , 2021, gravura, 50 x 31 cm, Elisabete Nascentes, coleção da artista.....	62
Figura 54. <i>Ecrã</i> , 2021, cartaz: colagem em papel, 42 x 29,7 cm, Elisabete Nascentes, coleção da artista	63
Figura 55. <i>Enciclopédia</i> , 2021(“Exposição Livro-Experiência”), colagem em enciclopédia, 21 x 28 x 4 cm, Elisabete Nascentes, coleção da artista	64
Figuras 56. Montagem, 2021, (“Exposição INTERIM”), fotografia, Hoana Gonçalves, coleção da artista	64
Figura 57. Montagem, 2021, (“Exposição INTERIM”), fotografia autoral, Elisabete Nascentes, coleção da artista	64
Figura 58. <i>Pirâmides</i> , 2022, cartaz: colagem sobre cartolina, 50 x 32,5 cm, Elisabete Nascentes, coleção da artista	65
Figura 59. <i>Vetores</i> , 2022, cartaz: colagem sobre cartolina, 50 x 32,5 cm, Elisabete Nascentes, coleção da artista	65
Figura 60. <i>Fluição</i> , 2022, cartaz: colagem sobre cartolina, 46 x 32,5 cm, Elisabete Nascentes, coleção da artista	66
Figura 61. <i>Geométricas</i> , 2022, cartaz: colagem em cartolina, 45 x 33 cm, Elisabete Nascentes, coleção da artista	66
Figura 62. <i>Robótica</i> , 2022, cartaz: colagem em cartolina, 45 x 33, Elisabete Nascentes, coleção da artista	67
Figura 63. <i>Rotação</i> , 2022, cartaz: colagem em cartolina, 40 x 32 cm, Elisabete Nascentes, coleção da artista	67
Figura 64. <i>Zigue-zague</i> , 2022, cartaz: colagem sobre papel, 48 x 33, Elisabete Nascentes, coleção da artista	68
Figura 65. <i>Hashtag</i> , 2022, cartaz: colagem sobre cartolina, 32,5 x 41, Elisabete Nascentes, coleção da artista	68
Figura 66. <i>Chocolate</i> , 2022, cartaz: colagem sobre cartolina, 32,5 x 40, Elisabete Nascentes, coleção da artista	69
Figura 67. <i>Triângulos e paralelas</i> , 2022, cartaz: colagem sobre cartolina, 50 x 32,5, Elisabete Nascentes, coleção da artista	69

Introdução

Tematizamos a arte concreta da vanguarda experimentalista brasileira de 1950 a 1970, no presente Relatório de Trabalho de Projeto. Mais precisamente, abordamos esse fenômeno artístico nas décadas de 1950 e 1960. O presente Relatório possibilitou-nos a participação nesse processo investigativo por meio de nossa experiência prática realizada através da arte do cartaz, sob influência dos paradigmas concretistas. Motivou-nos, para este projeto acadêmico, o fato de o concretismo brasileiro suscitar cada vez mais indagações nos meios acadêmicos, artísticos e jornalísticos; expressas, respectivamente, em monografias, exposições e artigos. Evidencia de estar longe a prescrição do interesse que o tema desperta, enquanto manifestação artística provocante em sua época e que deixou rastros instigantes. Esta investigação artística, de cariz teórico e prático, busca contribuir para o aprofundamento do estudo do concretismo brasileiro. Ao longo desse estudo buscamos responder à seguinte questão principal: Quais as relações existentes entre a arte concreta, a dimensão visual tipográfica e as artes plásticas? Igualmente procuramos entender, por meio da nossa prática artística, quais as possibilidades de desenvolver a arte concreta em nossos dias através do nosso próprio contributo.

Tratava-se, no experimentalismo concretista brasileiro, de uma vanguarda artística tardia em relação às europeias, já enfraquecidas em meados do século XX. Pelo menos por dois fatores históricos: "(...) as fronteiras entre o que é e o que não é classificável como 'arte', 'criação' ou artifício se tornaram cada vez mais difusas" (Hobsbawm, 1996, p. 483) e, fundamentalmente, "as forças que determinavam o que acontecia com as artes . . . eram esmagadoramente exógenas" (idem, p. 483).

A vanguarda experimentalista concretista brasileira pôde ser questionada internamente, considerados aspectos de suas relações internacionais, como o fez o poeta concreto e depois neoconcreto Ferreira Gullar, doravante Gullar. "Um conceito de 'vanguarda' estética, válido na Europa ou nos Estado Unidos, terá igual validade num país subdesenvolvido como o Brasil?" (2020, p. 171).

Entretanto, parece-nos justificável a apreciação de Gilberto Teles, doravante Teles, sobre o papel revolucionário da vanguarda concretista no interior do percurso modernista brasileiro. “A Exposição Nacional de Arte Concreta . . . foi também uma síntese das vanguardas pessoais do modernismo, apenas exagerando ou exacerbando . . . o ritmo” (1972, p. 247).

O conceito de vanguarda foi uma das questões enfrentadas pelo concretismo brasileiro e por seus comentadores, como Teles (1972), que analisou conexões entre manifestos modernistas vanguardistas europeus e brasileiros. Não adentramos filigranas conceituais, interessa-nos a ênfase nos atributos revolucionário, provocante e provocado do concretismo, no interior do “Modernismo Brasileiro”.

A “Arte Concreta Brasileira” compartilhou, entre outros, o viés modernista antropófago – manifesto de 1928 – do poeta e escritor Oswald de Andrade, no sentido do interesse pelo que é alheio; mas não pela imitação. Os concretistas relacionaram-se com manifestações artísticas inventivas e transformadoras, internacionais e nacionais, e criaram um movimento artístico peculiar. O qual vem sendo investigado em suas vertentes poética, plástica, sonora e performática, em âmbito multidisciplinar: artes, letras, filosofia, sociologia, comunicação e design; como se pode constatar, por exemplo, em consulta *on-line* ao catálogo de dissertações e teses da “Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes”, uma fundação ligada ao “Ministério da Educação” brasileiro. Igualmente em consulta aos títulos de artigos e outras produções da “Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP” e da “Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ”, entre outras fontes institucionais ligadas à educação e cultura do Distrito Federal e dos estados brasileiros.

Considerado o estado da arte, recortamos reflexões concretistas brasileiras, expressas em manifestos coletivos e em textos individuais, e selecionamos imagens de produções artísticas representativas do movimento. Igualmente buscamos recortes teóricos em autores que vivenciaram e comentaram as décadas em pauta, com o foco em linguagem, comunicação e arte.

Nossos recortes nos permitiram uma configuração possível da “Arte Concreta Brasileira”, na qual entrelaçamos fragmentos da estética concretista, das convergências e divergências artísticas internas e dos embates culturais, sociais e políticos nas décadas em pauta. Assim, metodologicamente, supomos

ter considerado conjuntamente a singularidade do fenômeno artístico e a pluralidade de seu contexto histórico.

Percebemos o concretismo brasileiro como um intenso, inventivo, peculiar e breve fenômeno estético, ocorrido em um contexto histórico igualmente intenso, inventivo e breve. “Durante os anos 50 . . . muita gente sabia que os tempos tinham de fato melhorado, principalmente se suas lembranças alcançavam os anos anteriores à Segunda Guerra Mundial (Hobsbawm, 1995, p. 253). A industrialização expandia-se “nas regiões capitalistas e socialistas e no ‘Terceiro Mundo’” (idem, p. 255), o que permite inferir que “a Era de Ouro [1950-1960] foi um fenômeno mundial, embora a riqueza geral jamais chegasse à vista da maioria da população do mundo.” (idem, p. 255).

No Brasil, confirmou-se a tendência da dinamização industrial, em grande parte internacionalizada: “Light”; “Refinazil”; “Souza Cruz”; “City”; “Johnson & Jonhson”; “Kolynos”; “Rhodia”; “Willians”; “Gillette”; “Palmolive”; “Lever”; “Fiação da Lapa”; “Cia. de Linhas para Coser”; “Schindler”; “Volkswagen”; “Mercedes Benz”; “Willys Overland”; “General Motors”; “Rolls Royce”; “Simca”; “Esso-Shell”; “Gulf-Texaco”; “Crescinco”; “Armour”; “Anderson Clayton”; “Frigorífico Wilson”; “Refinações de Milho Brazil”; “Goodyear”; “Alka-Seltzer”; “General Eletric”; “Firestone” e outras marcas e produtos “do BraZil” que remetiam lucros e dividendos ao exterior, conforme relata Martins (1961). Confirmou-se igualmente a tendência de expansão da classe média urbana, dos meios de transporte, com ênfase interna nos rodoviários, e da utilização dos eletrodomésticos.

A imprensa transformava-se imagetivamente e reconfigurava o seu prestígio, a partir das **inovações gráficas**. Os meios de comunicação eletroeletrônicos consolidavam-se, com destaque para a emblemática televisão que, progressivamente, tornar-se-ia governanta dos valores familiares, sociais e de consumo. O imaginário das massas era delineado pela vertiginosa ascensão da publicidade e propaganda, sob modelo importado principalmente das teorias da comunicação dos “Estados Unidos”. Nos bastidores e na crítica desse processo estiveram presentes artistas concretos, entrelaçando múltiplos códigos de linguagem e buscando diferenciais comunicativos.

A defesa concretista da economia espaço-temporal na produção estética visual e as transformações midiáticas requisitavam alguma superação da linearidade, presente no enunciado linguístico textual. Todavia, a letra manteve-

se protagonista, com suas múltiplas dimensões: poética, sonora e plástica. Interagiu imagetivamente, inscreveu-se e reinscreveu-se, manteve-se como registro gráfico alfabético-funcional e, igualmente, elemento instigante para a imaginação inventiva, como está posto no terceiro capítulo.

Letra também partícipe de um paradoxo sociocultural de então, traduzido às vezes com o eufemismo “popular e erudito”, para expressar oralidade versus letramento. Aspecto que não abordamos, mas que perpassava a questão do analfabetismo na contramão do desenvolvimento e da modernização econômico-social e sociocultural; constituindo-se, conseqüentemente, uma pedra no meio do caminho da inserção social da arte, que não fosse a já denominada popular.

Ironicamente, de um lado, a poesia concreta buscando desconstruir amarras linguísticas sintáticas e semânticas para refazer percursos orgânicos da oralidade ancestral e popular. De outro lado, majoritária parcela da população oralizada, mas iletrada, necessitando adentrar na performance escrita: o novo e revolucionário para ela; inclusive pela migração rural-urbana acelerada pelo contexto industrializante do complexo mundo do trabalho.

Onde parecia que os pobres de uma região rural podiam partilhar das vantagens de uma educação (como na América Latina, a região de Terceiro Mundo mais próxima da modernidade e mais distante do colonialismo), o desejo de aprender era praticamente universal (Hobsbawm, 1995, p. 346).

Conclusa a exposição do tema, do interesse, da relevância, da motivação, da metodologia e das implicações históricas, apresentamos introdutoriamente o nosso percurso capitular. Não traçamos segmentos de reta unindo os eventos concretistas brasileiros como meros pontos; o universo concretista, que estamos longe de esgotar, comportou singularidades paralelas e transversais.

Nossa configuração do concretismo inclui contradições, acasos e demais fatores que julgamos compatíveis com o viés transformador dos grupos artísticos, os quais manifestavam-se contrários ao academicismo e às tradições artísticas inoperantes ainda hegemônicas. Os artistas concretistas defendiam a eliminação das camadas por eles vistas como necrosadas, nas “belas artes” e na versificação linear.

No primeiro capítulo, contextualizamos a “Arte Concreta” no interior do “Modernismo Europeu”, que influenciou o brasileiro. Seguidamente, com Teles (1972), apresentamos o experimentalismo, liderado pelo concretismo, como o segundo e derradeiro movimento de exacerbação revolucionária artística do “Modernismo Brasileiro”.

O segundo capítulo contém três manifestos da “Arte Concreta Brasileira”: “Ruptura”, “Plano-piloto para poesia concreta” e “Neoconcreto”, com as suas perspectivas estéticas e culturais. Essas expostas no que consideramos seus aforismos, máximas ou palavras de ordem, e seus *links*: influências declaradas. Imagens de produções plásticas e poéticas concretistas estão no terceiro capítulo, juntamente com a questão do protagonismo da letra.

Aspectos da agonística concretista encontram-se no quarto capítulo: aproximações e dissidências entre os artistas, confrontos e pontos em comum. O mais comum deles era a defesa da integração entre arte e vida, através das intervenções artísticas diretas e efetivas para chegar ao povo-público: “o homem comum”. O que requeria transformações na linguagem, com a invenção de uma arte cada vez mais híbrida: poética, sonora, plástica e performática; gêmea da vida cotidiana em processo de construção e com perspectivas de modernização e progresso, próprias das décadas em pauta.

Os estranhamentos entre a pressuposta função social da arte e o perfil antissocial das desigualdades e dos limites ditatoriais, pós-1964, constam do quinto capítulo, que confronta a tese do mergulho artístico na luta política com a da suposição de uma arte voltada unicamente para suas entranhas estéticas.

O sexto capítulo apresenta a nossa prática artística. Podemos considerá-lo uma espécie de segunda parte do trabalho e os capítulos anteriores uma primeira parte. Nele, completamos a introdução, no tocante à motivação em relação à arte do cartaz; em seguida, expomos e descreveremos alguns dos cartazes que produzimos. Finalmente, passamos às conclusões.

Os conceitos que julgamos transversais, no interior do tema, são os de experimentalismo, processo, transformação, invenção e criação. A nosso ver, todos eles claramente visíveis na práxis concretista e pertencentes à própria concretude da vida, que a “Arte Concreta Brasileira” se dispôs a parafrasear.

Evitamos extemporaneidades desnecessárias nas abordagens, pois apesar de o concretismo brasileiro ser um fenômeno artístico historicamente recente, as profundas transformações subsequentes, visíveis a partir da década de 1970, tornam a distância expressiva em alguns aspectos, inclusive terminológicos, pelas “ressignificações” vigentes no atual século.

Capítulo 1 Experimentalismo Concretista Brasileiro: Revolucionário, Provocante e Provocado

1.1 A arte é concreta

Os desdobramentos – “Dadaísmo”, “Futurismo”, “Cubismo”, “Suprematismo”, “Construtivismo”, “Neoplasticismo”, “Bauhaus” etc. – em um campo modernista, antecedentes ou concomitantes ao “Concretismo”, incluem-se entre os exemplos expressivos da problematização no âmbito das “Práticas Artísticas em Artes Visuais”.

Especificamente, a “Arte Concreta” foi assim nomeada e obteve o seu manifesto de nascimento, assinado pelo artista plástico e designer gráfico Theo van Doesburg e outros, em Paris, no lançamento da revista “*Art Concret*”, em 1930. Na mesma década, foi adotada pelo suíço Max Bill e sua arte politécnica, entre outros artistas. Assim, as formulações teórico-práticas da tendência concreta foram propagando-se e transformando-se. No caso brasileiro, por exemplo, Max Bill exerceu alguma influência no projeto concretista plástico que, por sua vez, influenciou o concretismo poético, como se verá adiante.

Fazendo-se um parêntese, o poeta concreto brasileiro Décio Pignatari, doravante Pignatari, escreveu que em termos filosóficos o “Elementarismo” de Doesburg visava à superação da oposição hegeliana entre natureza e espírito. Portanto, “a arte não se transforma simplesmente em objeto como quer Barthes . . . , mas sim num objeto pensante, ou num objeto-pensamento, que tende a ‘contaminar’ o ambiente: a arte como modelo de vida” (1981, p. 44). Analogicamente, o poeta considerou que “nos anos 50, a poesia e arte concretas realizariam a versão brasileira do objeto-pensante” (idem, p. 46).

Em suas proposições a “Arte Concreta” enaltecia a plasticidade máxima, pela relevância atribuída aos elementos primordiais construtivos da obra: o plano e a cor. Igualmente tendia à abstração geométrica euclidiana simplificadora,

valorizando fundamentalmente a linha. Talvez tendesse ao paradoxo: arte abstrata concreta, o que era aparente e não assumido como tal.

O interesse era o rompimento com a figuração e a representação como pressupostos artísticos intocáveis e paradigmáticos; um ponto em comum com o abstracionismo não-geométrico. Por sua ênfase objetiva o concretismo artístico afastava-se das tendências artísticas simbolistas, expressionistas e líricas, por constituírem-se manifestações que expressavam profundas interações com a exacerbação da subjetividade puramente individual.

A “Arte Concreta” pleiteava para a linguagem artística, no campo dos fazeres-saberes, um reconhecimento análogo ao dado à linguagem científica. O reconhecimento de sua inteligência como dedutível de princípios cognitivamente reconhecíveis. Igualmente pleiteava o reconhecimento do significado artístico como hegemonicamente intrínseco ao processo construtivo e à materialidade: à obra; portanto, um quadro, uma escultura ou um poema concreto só significariam a si mesmos e em si mesmos. Tal reconhecimento evidenciaria autonomia e independência da arte: pensar-se, um atributo do espírito, e materializar-se pelas vias técnico-tecnológicas selecionadas, através de caminhos próprios.

Importava à economia concretista a síntese espaço-temporal para uma comunicação artística imediata, clara, eficaz, objetiva e funcional, que fosse realizada através de uma arte rigorosamente projetada e executada: sem supérfluos. Arte pensamento: espírito racional integrador das percepções sensíveis e com procedimentos de execução exatos: análogos aos mecânicos; o que lhe conferiria, inclusive, universalidade e potencialidade reprodutiva.

A “Arte Concreta” deveria ser genuinamente artificiosa em sua engenharia e artificial, no sentido do descompromisso com as tradições naturalistas e naturalizadas: figurativas e representativas. Portanto, uma arte autônoma, independente, imersa nas transformações do seu tempo histórico e partícipe do cotidiano produtivo. Igualmente produtora, inclusive, de novas percepções e subjetividades coletivas e objetivas; de um público apreciador-consumidor apto a compreendê-la e a segui-la também cognitivamente, a partir de um repertório comum.

O ideário concretista, como o de outras vanguardas artísticas, diluiu-se e integrou-se progressivamente no cenário que ajudou a proclamar e a

implementar: o da objetividade, funcionalidade e velocidade produtivas e reprodutivas da sociedade industrial tecnocientífica; fundamentalmente tecnológica e hegemonicamente de consumo, de massas e midiática.

1.2 O experimentalismo concretista brasileiro

O experimentalismo em pauta, conforme recortamos em Teles (1972), é apresentado como continuidade e superação no interior do “Modernismo Brasileiro”: o segundo impacto modernista exacerbadamente revolucionário. O impacto inaugural teria sido a rebeldia poética de Oswald de Andrade e seu entorno, a partir da “Semana de Arte Moderna”, de 1922. Esse poeta é um dos *links* declarados em manifesto por seus pares concretistas, que também o divulgaram.

A primeira e mais expressiva manifestação dessa nova e derradeira vanguarda revolucionária teria sido a “Arte Concreta”: nosso tema. O concretismo foi o experimentalismo de maior visibilidade. O seu trânsito entre São Paulo e Rio de Janeiro, através de exposições e outros meios, facilitava a repercussão nacional, o poder irradiador, o estabelecimento de relações internacionais e, também, estranhamentos e contestações veementes.

Em termos plásticos o concretismo foi vigoroso na década de 1950 e, em termos poéticos, de meados da década de 1950 a meados da década de 1960, “deixando teorias poéticas e críticas que se incorporaram à poesia e à crítica brasileiras” (Teles, 1972, pp. 247-248).

Revolucionária, provocante e provocada são adjetivos atribuídos por Teles à vanguarda experimentalista: “o impacto que sofremos com os poemas concretos . . . não deve ter tido muita diferença do que sofreram os leitores parnasianos com os poemas modernistas (idem, p. 247). *Provocare*, portanto, era realmente a ideia dos artistas e de seus grupos. A ideia de projetar a linguagem artística à frente, transformando-a e tornando-a mais próxima da realidade concreta e da vida cotidiana; ampliando o seu consumo social: apreciação e interação.

Os concretistas propunham à arte manifestações irreverentes, em relação ao lugar comum que julgavam vigente no universo artístico; frequentado, inclusive, por grande parte da vanguarda modernista “natural, existente no próprio processo evolutivo do modernismo” (idem, p. 247). Justamente por não se confundir com o desdobramento modernista “natural”, a vanguarda concretista pôde ser considerada também provocada. Autoprovocada, elaborou-se como diferenciada no interior do seu próprio campo artístico.

Os concretistas mergulhavam profundamente em suas práticas, nos estudos e na crítica, individualmente e em grupos. Teorizavam intensamente sobre arte, linguagem e comunicação. A teorização e “doutrinação” dos artistas sobre suas produções, no interior do modernismo, é identificada por Pignatari (1981) como uma espécie de superação da arte, em relação ao que teria sido o choque sofrido pela linguagem artística com a supervalorização da ciência e da tecnologia.

A ‘Filosofia da Composição’, de Edgar Poe, pode ser considerada um marco histórico. Desde então esse fenômeno vem caracterizando todos os *ismos...*, até meados da década de 1960, do presente século, quando teve início uma rebelião dos artistas contra as teorizações (movimento pop, contracultura etc.) (Pignatari, 1981, idem, p. 43).

Pignatari considerou igualmente a revista “*De Stijl*” holandesa, representante do “Neoplasticismo”, como um “exemplo típico e histórico dessa nova atitude dos artistas, investindo-se nas funções de críticos e teóricos” (idem, p. 44). Tal revista expressou o ideário racional-universalista neoplástico de pintores e arquitetos holandeses que se associaram em fins da segunda década do século XX; seu principal editor, Doesburg, escreveria em 1930 o manifesto da “Arte Concreta”.

Nesse contexto de transformações na mentalidade e na ação artísticas, o concretismo brasileiro nutriu a sua inventiva, tanto em termos plásticos quanto em termos poéticos. Os artistas observaram os sucessivos movimentos internacionais, ocorridos entre meados dos séculos XIX e XX. Igualmente observaram o que podiam extrair de melhor do “Modernismo Brasileiro”.

Consideramos os movimentos da poesia concreta [e] neoconcreta . . . como manifestações do modernismo . . . Essas tendências possuem os seus ancestrais dentro do modernismo: *a poesia concreta, que fez a poesia retroceder à palavra-frase*, [grifo nosso] busca em Oswald de Andrade, Drummond e Cabral os seus precursores brasileiros (Teles, 1972, p. 14).

O poeta, escritor e dramaturgo Oswald de Andrade, que já identificamos como um dos expoentes da “Semana de Arte Moderna”, de 1922, e o também poeta e escritor João Cabral de Melo Neto, da denominada “Geração de 1945” mas peculiar em sua racionalidade de “engenheiro”, estão literalmente assumidos como influenciadores no manifesto dos poetas concretos. Exemplificamos então com Carlos Drummond de Andrade, poeta que despontou na chamada “Segunda Geração Modernista”, a de 1930, através dos trechos finais do seu poema “Procura da Poesia”, da década de 1940. Vemos nele analogias possíveis com os conceitos de “arte geral da palavra”, “poema-objeto” e “contração espaço-temporal”, defendidos pelos poetas concretos.

Não adules o poema. Aceita-o / Como ele aceitará sua *forma* definitiva e *concentrada* / *no espaço* [grifo nosso].

Chega mais perto e contempla as palavras. / Cada uma / tem mil faces secretas sob a face neutra / e te pergunta, sem interesse pela resposta, pobre ou terrível que lhe deres: / Trouxeste a chave?

Repara: / *ermas de melodia e conceito* [grifo nosso] / elas se refugiam na noite, *as palavras* [grifo nosso]. / Ainda úmidas e impregnadas de sono, / *rolam num rio difícil e se transformam em desprezo*. (Drummond, 1987, p. 112) [grifo nosso].

Capítulo 2 Manifestos: Aforismos e *Links*

Por meio de três manifestos: “Ruptura”, “Plano-piloto para poesia concreta” e “Neoconcreto”, relacionados a seguir e nessa mesma ordem, apresentamos recortes do estado da “Arte Concreta Brasileira”. Buscamos nesses manifestos as falas dos protagonistas: pintores, poetas, críticos de arte e designers, organizados em grupos de reflexão e com produções individuais.

O primeiro: “Ruptura”, basicamente de artistas plásticos residentes em São Paulo, do grupo artístico homônimo, propunha transformações nas artes plásticas nos moldes do concretismo europeu. Os manifestantes foram “charroux – cordeiro – de barros – fejer – haar – sacilotto – wladyslaw” (Fundação Nacional de Arte [Funarte], 1987, s.n.), assim relacionados em **inscrição tipográfica** na parte superior do manifesto, em letras minúsculas e logo abaixo do título “**ruptura**”. Título impresso em **tipo gráfico** grande, caixa baixa e negrito. Os nomes completos dos artistas manifestantes são: Lothar Charoux; Waldemar Cordeiro; Geraldo de Barros; Kazmer Féjer; Leopoldo Haar; Luís Sacilotto e Anatol Wladyslaw.

O segundo manifesto é o do grupo “Noigandres”, notabilizado por três poetas e críticos literários paulistas: os irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, inventores e praticantes sistemáticos da poesia concreta brasileira. Igualmente editores da revista que recebeu o nome do grupo, na qual o “Plano-piloto para poesia concreta” foi primeiramente publicado: na edição de nº 4, de 1958. Ao longo da trajetória poética concreta cinco números da revista “Noigandres” foram editados e ao grupo agregaram-se os concretistas Ronaldo Azeredo e José Lino Grunewald: Zelino.

O terceiro manifesto foi subscrito majoritariamente por artistas que participaram do grupo “Frente”, entre 1954 e 1956, no Rio de Janeiro. Grupo predominantemente construtivista-concretista e aberto às demais tendências. Os artistas subscreveram-se como neoconcretos em 1959 e assim permaneceram até 1961. Os nomes dos manifestantes estão na seguinte ordem: “Amilcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reinaldo Jardim e Theon Spanudis” (Funarte, 1987, s.n.); o manifesto foi primeiramente publicado em março, “Suplemento Dominical” do “Jornal do Brasil”.

2.1 Ruptura plástica e objetividade. A obra é a mensagem. Racionalidade geométrica e mecânica funcional

Por ruptura entenda-se literalmente aquilo em que “não há mais continuidade” (Manifesto Ruptura, 1952, conforme citado em Fundação Nacional de Arte [Funarte] 1987, p. s.n.), em que se esgotaram as possibilidades. O grupo “Ruptura” expressou na década de 1950, em termos de artes plásticas, o que Milton Nascimento e Ronaldo Bastos expressaram musicalmente em termos de País, pós-1964/68, “nada será como antes, amanhã” (Clube da Esquina, 1972).

Objetivamente são enunciados semelhantes, mas que expressavam estados d’alma em vista de realidades diversas. Para o grupo “Ruptura”, o otimismo inventivo do momento; para os músicos, em uma ditadura política na contramão da arte, a frustração e o lamento. Embora sem perder a esperança, jamais.

Para o “Ruptura”, faziam-se necessários princípios e formas novos em termos de artes plásticas; inclusive para aplicação no fomento ao design gráfico e industrial que vislumbravam para o processo de modernização brasileira. A convicção artística era a de que “o naturalismo científico da renascença – o método para representar o mundo exterior (três dimensões) sobre um plano (duas dimensões)” (Manifesto Ruptura, 1952, conforme citado em Funarte, 1987, p. s.n.) estaria ultrapassado.

Formas velhas e disfuncionais seriam igualmente, para esse grupo, “todas as variedades e hibridações do naturalismo” (idem, p. s.n.) e as suas manifestações “erradas”, ou seja, a arte “das crianças, dos loucos, dos ‘primitivos’, dos expressionistas, dos surrealistas etc.; o não-figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito, que busca a mera excitação do prazer ou do desprazer” (idem, p. s.n.). A plasticidade concreta deveria contemplar os novos valores: “(espaço-tempo, movimento e matéria) [e] a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático” (idem, p. s.n.).

Os artistas ruptura pleiteavam para a sua arte “um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento deduzível de conceitos” (idem, p. s.n.); pleito idêntico ao dos seus pares europeus, em 1930. A arte mereceria reconhecimento análogo ao ofertado à prática científica, o que a colocaria “acima da opinião, exigindo para o seu juízo

conhecimento prévio” (idem, p. s.n.). O grupo “Ruptura” refutava veementemente qualquer menosprezo à arte que produzia, afirmando que (...) "arte moderna não é ignorância" (idem, p. s.n.).

2.2 Plano-Piloto para Poesia Concreta. Ideograma. Arte geral da palavra.

Poema-produto

O “Plano-piloto para poesia concreta” amalgamou escritos dos três poetas editores: os irmãos Campos: Augusto e Haroldo e Décio Pignatari. A partir da reedição de 1961, o manifesto continha o “*post-scriptum*: ‘sem forma revolucionária não há arte revolucionária’ (Maiakovski)” (A. Campos, H. Campos e Pignatari, 2006, p. 218). Mantivemos nas citações, como não poderia deixar de ser, o uso original das letras maiúsculas e minúsculas e da pontuação; o que nos oferece exemplos da **visualidade gráfica diferenciada** do experimento concretista.

A poesia concreta é descrita como aquela que reconhece o “*espaço gráfico como agente estrutural* [grifo nosso]. Espaço qualificado por uma estrutura espaçotemporal” (idem, p. 215), contraposta ao verso histórico: “rítmico-formal” [e] “temporístico-linear.” (idem, p. 215). Poesia análoga à ideia de ideograma, em seus sentidos geral e específico, respectivamente, “sintaxe espacial ou visual” (idem, p. 215) e método compositivo, (...) “baseado na justaposição direta – analógica, não lógico-discursiva – de elementos” (idem, p. 215).

A palavra-ideograma era para os noigandres “interpretação orgânica de tempo e espaço” (idem, p. 216). Nesse âmbito os *links* são Fenollosa, pela compreensão da escrita sino-japonesa, os contos de Pound e as obras de Joyce: *Ulysses* e *Finnegans Wake*.

Mallarmé seria o primeiro salto qualitativo, em “(*um coup de dés*, 1897) [grifo do autor], ‘subdivisões prismatiques de l’idée’; brancos (*‘blancs’*) [grifo do autor] e *recursos tipográficos como elementos substantivos da composição*” [grifo nosso] (idem, p. 215). Nesse mesmo campo estaria a obra de Cummings: “atomização de palavras, *tipografia fisionômica* [grifo nosso]; valorização expressionista do espaço” (idem, p. 216); igualmente estariam os caligramas de Apollinari. As teorias cinematográficas de Einsenstein, que relacionavam montagem cinematográfica e

ideograma, também indicavam elementos estruturantes para os poetas “Noigandres” e o seu projeto ‘verbivocovisual’ da poesia concreta.

No interior do “Modernismo Brasileiro”, os *links* são Oswald de Andrade: “em comprimidos, minutos de poesia” (idem, p. 216) e João Cabral de Melo Neto. Esse, um destaque diferenciado na Geração 1945, por sua poesia considerada cerebral e objetiva: “linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso” (idem, p. 216).

“Poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço tempo, estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos concomitantes” (idem, p. 216). Atributos que os noigandres identificavam também na música de Webern, Boulez e Stockhausen: “concreta e eletrônica” (idem, p.216). Identificavam igualmente nas artes visuais, pois nelas, “espaciais, por definição – intervém o tempo (mondrian e a série boogie-woogie . . .; albers e a ambivalência perceptiva; arte concreta, em geral)” (idem, p. 216).

Em sendo um objeto em si e por si mesmo, o poema concreto não interpretaria “subjetividades exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas” (idem, p. 216). Ele teria identidade com a comunicação não-verbal e seu material seria “a palavra (som, forma visual, carga semântica). seu problema: um problema de funções-relações desse material. fatores de proximidade e semelhança” (idem, p. 216), análogos aos da “*Gestalt*”.

Como a obra plástica, o poema concreto constituir-se-ia por seus elementos, em um campo linguístico híbrido, “usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica cria uma área linguística específica – ‘verbivocovisual’” (idem, p. 216). Assim participaria “das vantagens da comunicação não-verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra” (idem, p. 216). Ocorreria “o fenômeno da metacomunicação; coincidência e simultaneidade da comunicação verbal com a não-verbal” (idem, p. 216). Comunicação artística direta, objetiva, clara e eficiente de “formas, de uma estrutura-conteúdo, não da usual comunicação de mensagens” (idem, p. 217).

Fazemos um parêntese sobre a distinção entre a comunicação artística de “estrutura-conteúdo” e a comunicação “usual de mensagens”, reiterando que o experimentalismo concretista estava inserido no continente investigativo da linguagem. A linguística, a teoria cibernética da comunicação, a semiótica e a semiologia constituíam-se cientificamente e os concretistas brasileiros acompanhavam esse processo, o que é evidente em seus escritos.

Os poemas concretos resolver-se-iam por isomorfismos: no “conflito de fundo-e-forma em busca da identidade” (idem, p. 217) e na relação espaço-temporal de mobilidade. “Num estágio mais avançado, o isomorfismo tende . . . [ao] puro movimento estrutural . . .; nesta fase predomina a forma geométrica e a matemática da composição (racionalismo sensível)” (idem, p.217). Essa última hipótese, geométrico-matemática, teria sido a gota d’água para o surgimento da dissidência neoconcreta, a partir de Gullar.

A poesia concreta estaria “no campo magnético do relativismo perene. cronomicrometragem do acaso. controle. cibernética. o poema como um mecanismo, regulando-se a si próprio. a comunicação mais rápida” (idem, p. 217). Uma “responsabilidade total perante a linguagem. realismo total” (idem, p. 218). Tratar-se-ia de uma linguagem poética objetiva e realista contrapondo-se à poesia tradicional, “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” (idem, p. 218).

2.3 Neoconcretos. O Retorno do Recalcado. Prevalência da obra sobre a teoria

Os neoconcretos expressaram em manifesto a sua “tomada de posição em face da arte não-figurativa ‘geométrica’ (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, escola de Ulm)” (Manifesto Neoconcreto, 1959, conforme citado em Funarte, 1987, p. s.n.); igualmente em face do extremo racionalismo da arte concreta. Argumentavam que “por trás das teorias que consagravam a objetividade da ciência e a precisão da mecânica, os verdadeiros artistas . . . superaram, muitas vezes, os limites impostos pela teoria” (idem, p. s.n.). Propunham então “uma reinterpretação do neoplasticismo, do construtivismo e dos demais movimentos afins, na base de suas conquistas de expressão e dando prevalência à obra sobre a teoria” (idem, p. s.n.).

Tal reinterpretação favoreceria os postulados da integração entre arte e vida e da presença do ritmo fundamental do universo nas linhas horizontal e vertical,

exemplificados na obra do pintor Mondrian, que participou com Doesburg do neoplasticismo holandês. Obra percebida pelos neoconcretos como viva e acima das contradições teóricas. Igualmente, ressaltavam que parecia indiferente se o realismo artístico de Antoine Pevsner partiu ou não da geometria descritiva, “em face do novo espaço que as suas esculturas fazem nascer e da expressão cósmico-orgânica que, através dele, suas formas revelaram” (idem, p. s.n.).

Os neoconcretos aprovavam culturalmente as aproximações entre “os objetos artísticos e os instrumentos científicos, entre a intuição do artista e o pensamento objetivo do físico e do engenheiro” (idem, p. s.n.). Entretanto, defendiam que esteticamente a obra começaria a interessar por transcender essas aproximações exteriores, ou seja, “pelo universo de significações existenciais que ela a um tempo funda e revela” (idem, p. s.n.). Um *link* dessa transcendência seria o pintor Malevitch, expoente do abstracionismo suprematista russo, que teria ultrapassado os limites do racionalismo e do mecanicismo teóricos, “dando à sua pintura uma dimensão transcendente que lhe garante hoje [1959] uma notável atualidade” (idem, p. s.n.).

A expressão da “complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica” (idem, p. s.n.) era a proposta dos neoconcretos, que temiam “as atitudes positivistas e cientificistas em arte” (idem, p. s.n.). Nelas, viam o perigo do esvaziamento das qualidades artísticas intrínsecas, pois “os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura – que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial, emotiva, afetiva – são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência” (idem, p. s.n.).

A visão da arte análoga à ‘máquina’ e ao ‘objeto’ era repudiada. Os neoconcretos defendiam a analogia com os organismos vivos: um “quasi-corpus”. Mesmo que “decomponível em partes pela análise, [a arte] só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica” (idem, p. s.n.); transcenderia, pois, às “relações mecânicas (que a Gestalt objetiva) . . . e [criaria] para si uma significação tácita (M. Ponty) que emerge nela pela primeira vez” (idem, p. s.n.).

Para os neoconcretos, críticos e artistas presos às terminologias e aos métodos tecnológicos, julgando-os artísticos criativos, não compreendiam a transcendência na arte. “Os artistas que assim procedem apenas ilustram noções a priori, limitados que estão por um método que já lhes prescreve, de antemão,

o resultado do trabalho. Furtando-se à criação intuitiva” (idem, p. s.n.). Portanto, o concretismo racionalista só proporcionaria a mera relação de estímulo e resposta, aquém das potencialidades criativas e expressivas da arte.

“As noções de tempo, espaço, forma, cor estão de tal modo integradas, que seria impossível falar delas como de termos decomponíveis” (idem, p. s.n.). O vocabulário concreto poderia então “assumir a expressão de realidades humanas complexas” (idem, p. s.n.) e, na linguagem artística, as formas geométricas tornar-se-iam veículo da imaginação. O fenômeno de transmutação não teria então uma explicação gestáltico-causalista, já que a obra de arte requereria abordagem mais circular, por estar “sempre recomeçando o impulso que a gerou e de que ela era já a origem” (idem, p. s.n.); remetendo-se à experiência do real.

Experiência do real que, supomos, seja a de perplexidade. O sentimento que os neoconcretos queriam reacender com a sua arte contraposta à dos artistas plásticos ruptura. Contraposta igualmente à arte dos “poetas concretos racionalistas [que] também puseram como ideal . . . a imitação da máquina” (idem p. s.n.). Tais poetas viam “o espaço e o tempo somente como relações exteriores entre palavras – objeto” (idem p. s.n.), uma redução do visual ao ótico e do poema à dimensão apenas gráfica, supunham os neoconcretos.

A exacerbação unilateral dessa **dimensão gráfica** deixaria de lado a dimensão fundamental da linguagem: a temporal. “No tempo e não no espaço a palavra desdobra a sua complexa natureza significativa” (idem, s.n.). A página seria “a espacialização do tempo verbal: é a pausa, silêncio, tempo. Não se trata, evidentemente, de voltar ao conceito de tempo da poesia discursiva” (idem, p. s.n.).

Em contraposição ao concretismo racionalista da palavra objeto: sinal ótico, os neoconcretos devolveriam à palavra “à sua condição de ‘verbo’, isto é, de modo humano de apresentação do real. Na poesia neoconcreta a linguagem não escorre, dura” (idem, p. s.n.). Para os artistas neoconcretos a criação em qualquer área artística requereria significativa independência em relação aos demais conhecimentos.

Capítulo 3 Transversalidades

3.1 O Protagonismo da letra

Vimos no segundo capítulo que Mallarmé foi considerado precursor da poesia concreta por sua **composição gráfica**, seus **espaços em branco** e sua **utilização profusa dos recursos tipográficos**. Podemos ver então uma dimensão do protagonismo da letra pela ampliação de sua performance visual, através da evolução da **indústria gráfica**: novas famílias de fontes, possibilidades audaciosas na diagramação e novas interações imagéticas. Igualmente, o protagonismo artístico imagético da letra esteve presente nos “Caligramas”, enquanto expressão das possibilidades artísticas da **caligrafia**. Alguns artistas do concretismo plástico brasileiro possuíam formação em “artes e ofícios”, especializações em desenho de letras e em tipografia, habilidade que disponibilizavam para os poetas concretos.

Há quem retroceda uma espécie de **grafia concreta-instrumental** à formação da linguagem. “O sujeito ativo “sai de si” para se entregar ao projecto e executar as sequências operativas. Nesse trabalho, separam-se, articulam-se e opõem-se, sujeitos, predicados e complementos” (Vieira, 1995, p. 134). Trata-se de uma analogia entre a utilização das ferramentas líricas e a origem da linguagem. “Todo o trabalho escarificador se torna um *graphein* [grifo nosso] primordial, que contém . . . uma matriz verbal. Os golpes traçados e a sua ordenação suscitam recursos lexicológicos e sintáticos” (idem, p. 135).

Não vamos às origens, mas apontamos a complexidade. É longo e misterioso o sinuoso percurso iniciado antes das primeiras escritas da “Antiguidade” histórica, até chegarmos à cientificidade linguística, semiótica, semiológica e cibernética do século XX. Nessa complexidade, o concretismo brasileiro inscreveu as suas indagações sobre a linguagem artística. Uma **dimensão fundamental das respostas experimentais concretistas era gráfica**, envolvendo o protagonismo artístico da **letra: tipográfica e caligráfica**; e todas as demais oficinas plásticas que grafavam-gravavam diferentes espécies de inscrições.

No percurso histórico da linguagem, a “Antiguidade” buscava relações entre os conceitos, as palavras e o designado; a “medievalidade” supunha a possibilidade de uma estrutura gramatical para todas as línguas: uma universalidade. A “modernidade” histórica pouco alterou na consideração da linguagem a partir da “Razão”. As artes visuais exerceram-se como linguagem em cada uma dessas fases, reforçando ou ultrapassando as concepções hegemônicas, mas igualmente representativas.

O século XIX vislumbrou a concretude existencial, interessando-se pelo estudo das diferentes línguas-falas, dos diversos grupos humanos; nesse contexto, paralelamente, a arte buscou paulatinamente a sua libertação e caminhos abstratos.

O linguista Edward Sapir (1969) compreendeu que o mundo real se constrói inconscientemente, em grande parte pelos hábitos linguísticos do grupo. Igualmente linguista, André Martinet (1971) percebeu a linguagem como instituição humana com função social de comunicação; a linguagem verbal, estruturada na língua e realizada na fala, cumpriria funções de suporte do pensamento, de análise e expressão dos sentimentos e estética.

A “Linguística Estrutural”, explicada por Benveniste (1976), desdobrava a hipótese científica da descrição da linguagem como entidade autônoma. Autonomia e cientificidade que os concretistas queriam ver legitimadas também para a linguagem artística, num momento histórico-epistemológico em que as ciências humanas e sociais, em regra, construía-se em bases estruturalistas. Os grupos “Ruptura” e “Noigandres” insistiam que suas obras concretas significavam a si mesmas: expressavam a sua própria estrutura.

Roland Barthes (1984), talvez mais compatível com os neoconcretos, debruçou-se sobre a polivalência semântico-plástica e a potencialidade metafórica da letra. Ele comentou as relações imagéticas entre fotografia e texto, avaliando a performance da mensagem linguística escrita nas mídias de massa: “como títulos, como legenda, como artigo de imprensa, como diálogo de filme, como *fumetto*” (Barthes, 1984, p. 31). Concluiu que tais aparições, entre outros fatores, mostravam não ser “muito justo falar de uma civilização da imagem: somos ainda e mais do que nunca *uma civilização da escrita*” [grifo nosso] (idem, pp. 31-32).

Sabe-se que as letras, unidades do alfabeto, sob infinitas interações constroem palavras, as quais constroem frases e textos que, por sua vez,

constroem escrituras: narrativas e discursos que produzem e sustentam culturas. Entretanto, Barthes (1984) não limita a letra à função de objeto significativa sem significado próprio; tampouco a limita à função única de cumplicidade, enquanto unidade operatória agindo no interior alfabético das diversas línguas. Essas, em regra, tendentes à conservação e ao controle, através da comunicação cotidiana. Dessa comunicação espera-se que a arte seja diametralmente oposta: surpreenda, silencie, leve à perplexidade e vislumbre o real.

A tendência conservadora no interior da língua foi um dos fatores envolvidos nas postulações revolucionárias literárias e poéticas, inclusa a poesia concreta; tratava-se da busca pela libertação das amarras semânticas e sintáticas já fossilizadas. O poeta Augusto de Campos esclareceu que a revolta da poesia concreta não era contra a linguagem e sim contra “a infuncionalidade e a formulização da linguagem” (A. Campos et ali., 2006, p. 163). Igualmente esclareceu que a poesia concreta não pretendia “ser uma panaceia para substituir a linguagem discursiva” (idem, p. 163).

Barthes pondera que, “por um lado, a letra promulga a Lei em nome da qual toda a extravagância pode ser reduzida, (“...à letra do texto”) . . . , por outro lado, liberta incansavelmente uma profusão de símbolos” (Barthes, 1984, p. 89), através dos tempos. Oferece como exemplo a obra gráfica de Massin, *La letre et l'image: la configuration dans l'alphabet latin du huitième siècle à nos jours*, que considerou uma verdadeira enciclopédia da letra.

Para Barthes (1984), o compreensível repúdio à escrita como opressora poderia ser igualmente um preconceito. “A Letra mata e o espírito vivifica? Seria simples se não houvesse precisamente um espírito da letra, que vivifica a letra; ou ainda: se o símbolo externo não fosse a própria letra” (idem, p. 89). Se na poesia concreta brasileira a letra não simbolizava, visto que simbolizar é coisa de neoconcretos, pelo menos realizava a **externalidade visual gráfica**; preferencialmente, não a figurativa como nos caligramas ou no livro de Massin.

Barthes vê no livro de Massin a possível circularidade entre a imagem e a letra: essa “interessa ao mesmo tempo o *grafista* [grifo nosso], o filólogo, o pintor, o jurista, o publicitário, o psicanalista e o escolar” (idem, p. 89). A obra percorreu séculos de protagonismo diversificado da letra, “desde os ateliês de cópia da idade Média até o Submarino Amarelo dos Beatles, é bem evidente que a letra

não é o som” (idem, p. 89). Diríamos que ela não é somente o som e que os concretistas perseguiram todas as suas facetas, para a realização de uma arte híbrida: poética, sonora e plástica.

Ao seu campo epistemológico linguístico-semiológico, e aos demais, Barthes (1984) adverte que a letra ultrapassa a função de fazer palavras. Ela constrói “Abecedários”, que podem estabelecer relações metafóricas com entes naturais e coisas: como o “c” com a meia lua, num exemplo nosso.

O alfabeto é um sistema autónomo, provido aqui de predicados suficientes que lhes garantem a individualidade “grotescos, diabólicos, cómicos, novos, encantados” etc.; em resumo, é um objecto que a sua função, o seu lugar técnico não esgota: é uma cadeia significativa, um sintagma fora do sentido, mas não fora do signo. . . Os artistas citados por Massin, monges, *grafistas*, *tipógrafos* [grifo nosso], pintores obstruíram a estrada que parece ir naturalmente da primeira a segunda articulação, da letra à palavra, e tomaram um *outro caminho, que é o caminho, não da linguagem, mas da escrita, não da comunicação, mas da significância*: aventura que se situa à margem das pretensas finalidades da linguagem e, devido a isso, no centro do seu jogo [grifo nosso] (idem, p. 90)

Os concretistas brasileiros trilharam uma espécie desse “outro caminho”, buscando inventar uma escrita poética concreta: de letras, palavras e frases sínteses. Barthes (1984) reconhece que, em princípio, a letra não é senão o ponto inicial de um discurso, entretanto, adverte que esse ponto pode ser também uma saída; “se concebermos, por exemplo, como os poetas e os mistogogos que a letra (a escrita-escritura) funda o mundo” (idem, p. 91). Supomos que a “Arte Concreta” é igualmente fundante, de si mesma e do que com ela se fundou.

Barthes, os artistas concretos e os neoconcretos encontraram-se na noção de ideograma, como metáfora da unidade e da compreensão possível da realidade, análoga à economia espaço-temporal pleiteada pelos concretistas para a eficácia de sua arte.

No Oriente, nessa civilização ideográfica, é o que está entre a escrita e a pintura que é traçado, sem que nos possamos referir a uma ou a outra; isto permite frustrar essa lei celerada de filiação, que é a nossa Lei, parental, civil, mental, científica: Lei segregadora em virtude da qual expedimos, por um lado, os *grafistas* [grifo nosso], por outro, os pintores, por um lado, os romancistas e por outro os poetas; mas a escrita é una: o descontínuo que a funda por toda parte faz de tudo o que escrevemos, pintamos, traçamos um único texto (idem, p. 92) .

3.2 A plástica concreta

Trazemos imagens do “Manifesto Ruptura”, apresentado no segundo capítulo, e de experiências plásticas concretas e neoconcretas. A partir das mesmas fontes: “Funarte” (1987) e “Pinacoteca do Estado de São Paulo” (2013), fazemos uma breve apresentação das respectivas autorias, seguindo a ordem numérica das figuras.

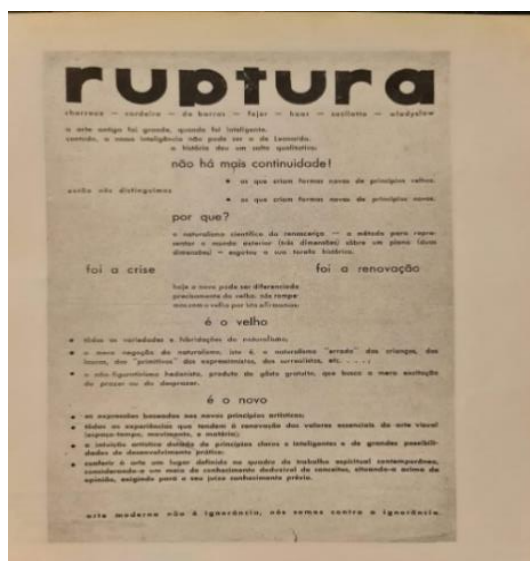


Figura 1. *Manifesto Ruptura*, 1952 Fonte: Funarte, 1987, p. s.n.

Lothar Charoux nasceu em Viena e chegou a São Paulo quando adolescente, transitou artisticamente do figurativismo para o construtivismo e, em 1952, assinou o manifesto “Ruptura”. Seus comentadores apontam a importância da ambiguidade e do paradoxo visual em sua obra, numa alusão gestáltica.

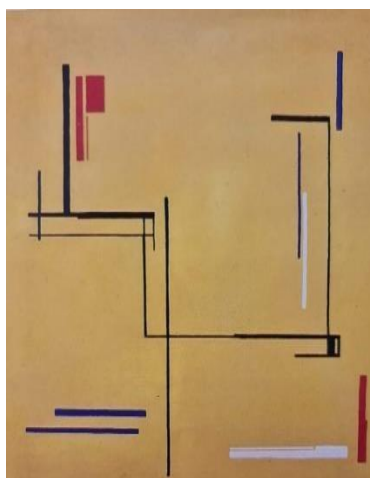


Figura 2. *Abstracionismo geométrico*, 1952, óleo sobre tela, Lothar Charoux. Fonte: Funarte, 1987, pp. 40-41

Geraldo de Barros transitou artisticamente por várias linguagens: pintura, fotografia, gravura, designer e **artes gráficas**; foi **cartazista premiado** e também signatário do “Ruptura”. Visava a produção de obras reprodutíveis, o que não as tornaria menos únicas.



Figura 3. *Movimento contra movimento*, 1952, esmalte sobre kelnie, Geraldo de Barros. Fonte: Funarte, 1987, pp.36-37

Ivan Serpa liderou o grupo “Frente”, do Rio de Janeiro, e foi neoconcreto. Seus comentadores consideram que, em sua fase concretista, manteve-se rigoroso quanto à cor e quanto à forma; transitou pelo figurativismo em outras fases artísticas.

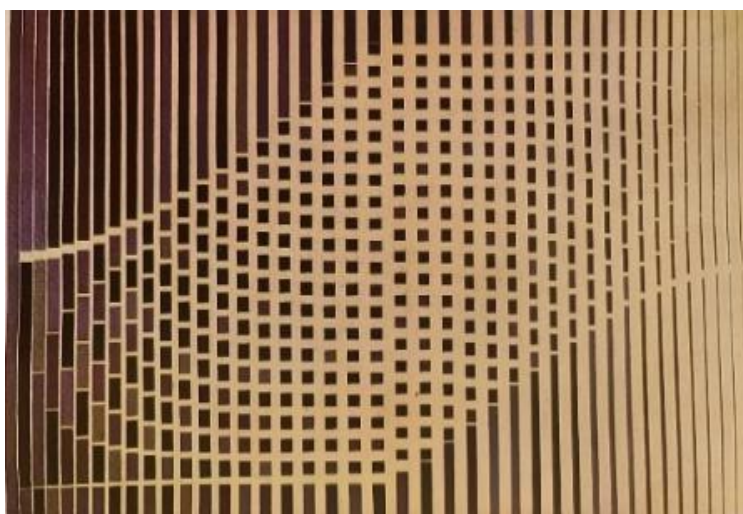


Figura 4. *Pintura nº 178*, 1957, óleo sobre tela, Ivan Serpa. Fonte: Funarte, 1987, pp.22-23

Hermelindo Fiaminghi foi considerado concretista pela crítica, na III Bienal de São Paulo de 1955. Conviveu com o grupo “Ruptura” e como **gráfico** colaborou com projetos dos poetas concretos do “Noigandres”. Formas simples e limpeza na cor são características que os comentadores ressaltam em suas obras; na década de 1960 fez a série “Retícula cor luz”, aplicando a **tecnologia gráfica** offset à sua arte.

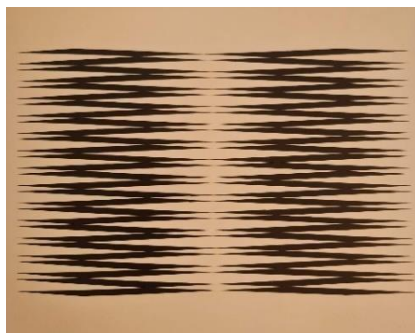


Figura 5. *Alternado I*, 1957, esmalte sobre aglomerado, Hermelindo Fiaminghi Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2013, pp. 58-59

Luiz Sacilotto era pintor, escultor e desenhista; desenvolveu seriações a partir de uma estrutura básica e binária, inclusive visando resolver contradições entre figura e fundo. Esculpia relacionando o espaço tridimensional e o plano.

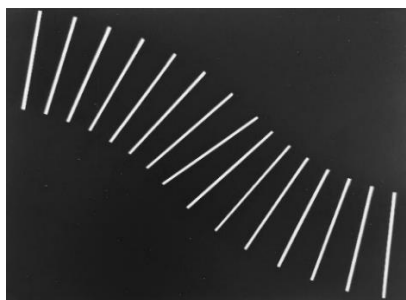


Figura 6. *Vibração Angular*, 1957, esmalte sobre aglomerado, Luiz Sacilotto Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2013, pp. 56-57



Figura 7. *Concreção 6043*, s.d., alumínio, Luiz Sacilotto Fonte: Funarte, 1978, pp. 34-35

Waldemar Cordeiro estudou na “Academia de Belas-Artes”, em Roma, e no final da década de 1940 estabeleceu-se em São Paulo. Liderou o grupo “Ruptura”, redigiu seu manifesto e foi defensor intransigente dos seus postulados: paradigmas abstrato-geométricos; autonomia da linguagem artística; radicalização da bidimensionalidade na obra plástica e racionalidade na interação entre arte e sociedade. Privilegiava em sua arte a superfície, as cores primárias e secundárias e o movimento linear.



Figura 8. *Estrutura Determinada e Determinante*, 1958, esmalte sobre eucatex. Waldemar Cordeiro.
Fonte: Funarte, pp. 30-31

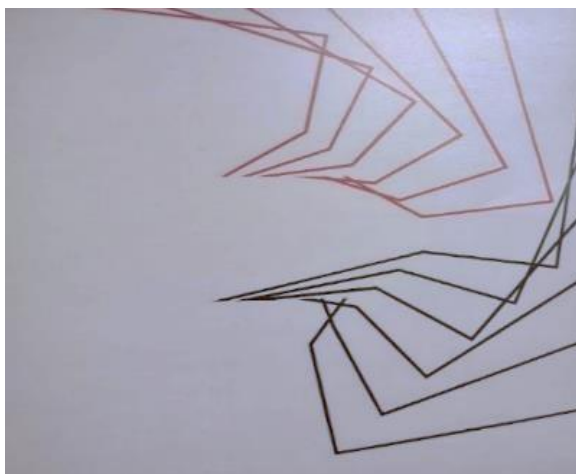


Figura 9. *Ideia Visível*, 1957, têmpera sobre aglomerado, Waldemar Cordeiro
Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2013, pp. 60-61

Franz Weissmann perseguiu a economia espaço-temporal em sua fase concretista, buscando expressar o ritmo através das linhas e ampliar o vazio já existente no espaço; igualmente reduziu a densidade material em suas esculturas.



Figura 10. *Torre*, 1959, ferro, Franz Weissmann
Fonte: Funarte, 1978, pp. 36-37

Lygia Pape buscou a interação sensorial público-obra. Na série “Tecelares”, xilogravura, trabalhou planos bidimensionais com imprecisão de limites, deixando a obra aberta ao olhar do espectador-expectador.

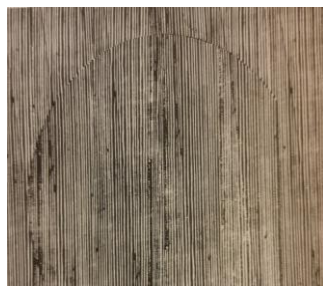


Figura 11. s.t. (série “Tecelares”), 1958, xilogravura, Lygia Pape
Fonte: Funarte, 1987, pp. 60-61

Lygia Clark fundia o espaço da pintura com o espaço real, abolindo a moldura e prolongando a cor em toda a tela. Ainda em busca do espaço real, compôs obras tridimensionais e, com a série “Bichos”, buscou adentrar ainda mais o espaço e garantir a interatividade obra-espectador-expectador.



Figura 12. *Superfície modulada*, 1957, madeira pintada, Lygia Clark
Fonte: Funarte, 1987, pp. 66-67

Ferreira Gullar participou do grupo Frente, foi concretista e, depois, redator signatário do manifesto “Neoconcreto”. Privilegiou em sua arte o que considerava a unidade: cognição e intuição. Transitou pela poesia, pela plástica e pela crítica artística.



Figura 13. *Lembra*, 1959, madeira pintada, Ferreira Gullar
Fonte: Funarte, 1987, pp. 54-55

Hélio Oiticica, carioca do grupo “Frente”, foi construtivo-concreto e depois neoconcreto. Estudou pintura e desenho com Ivan Serpa, no “Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ)”. Já em fins da década de 1950, libertouse dos suportes plásticos tradicionais desenquadrando a obra e expandindo a cor; realizou então seus “Bilaterais”, “Relevos”, “Penetráveis” e “Parangolés”: esses vivenciais e performáticos, alegorias poliartísticas.

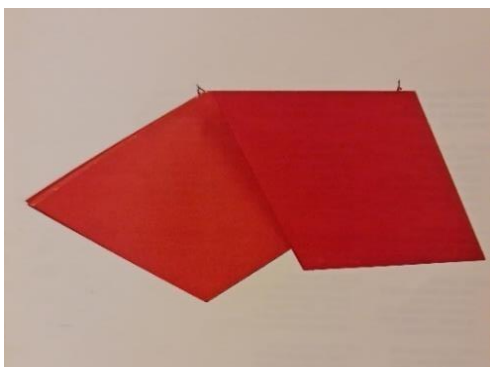


Figura 14. *Relevo Espacial 3*, 1960, óleo sobre madeira, Hélio Oiticica
Fonte: Funarte, 1968, pp. 68-69

Hércules Barsotti influenciou-se pela delegação suíça na I Bienal de São Paulo, de 1951, na qual Max Bill foi premiado por sua escultura “Unidade tripartida”. Sua arte construtivo-abstrato-geométrica foi independente e ele foi mais próximo dos concretos-neoconcretos cariocas. O contraste cromático, a meticulosa utilização da cor e as “deformações” são apresentadas pelos comentadores como provocações visuais em sua obra; foi desenhista têxtil e fez figurinos para teatro.

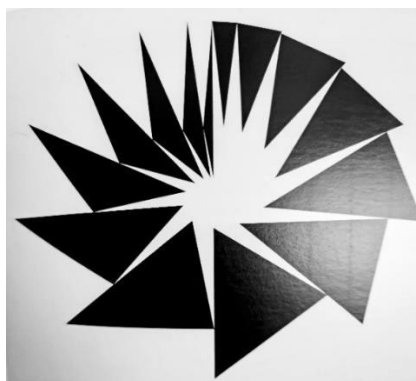


Figura 15. *s/t*, 1958, guache sobre papel, Hércules Barsotti
Fonte: Pinacoteca do estado de São Paulo, 2013, pp. 62-63

3.3 A poesia concreta

Os paulistas Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari fundaram a poesia concreta brasileira. Aos três uniram-se, posteriormente, Ronaldo Azeredo e José Lino Grünewald: Zelino, ambos cariocas. Azeredo possui obras publicadas e sua poesia é considerada profundamente **gráfica**. Zelino fez também crítica literária, em jornais do Rio de Janeiro. Outros artistas brasileiros praticaram a poesia concreta, em diversos estados da Federação.

De um modo geral as poesias concretas eram expostas em forma de cartazes e impressas. Eram publicadas na revista “Noigandres”, em outras revistas, em edições autorais e em suplementos culturais de jornais.



Figuras 16. *Terra*, 1956, Décio Pignatari
Fonte: Poesia concreta: o projeto verbivocovisual, 2008, p. 235



Figura 17. *Beba Coca-Cola*, 1956, Décio Pignatari
Fonte: Poesia concreta: o projeto verbivocovisual, 2008, p. 241



Figura 18. *Velocidade*, 1957, Ronaldo Azeredo
Fonte: Poesia concreta: o projeto verbivocovisual, 2008, p. 247

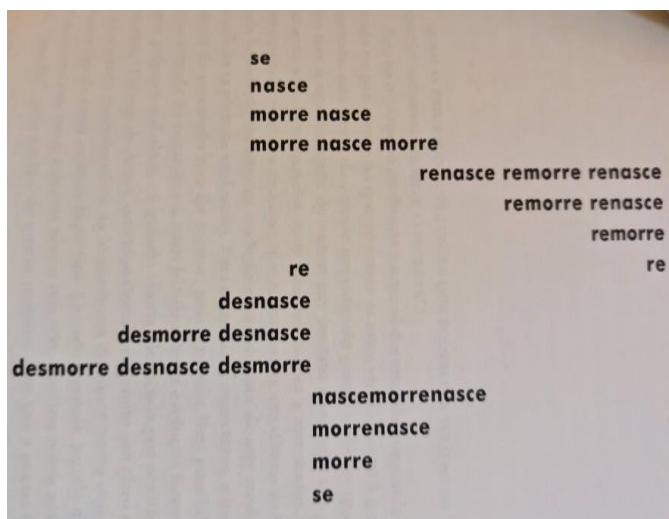


Figura 19. *Nascemorre*, 1958, Haroldo de Campos
Fonte: A. Campos et ali., 2006, p. 87

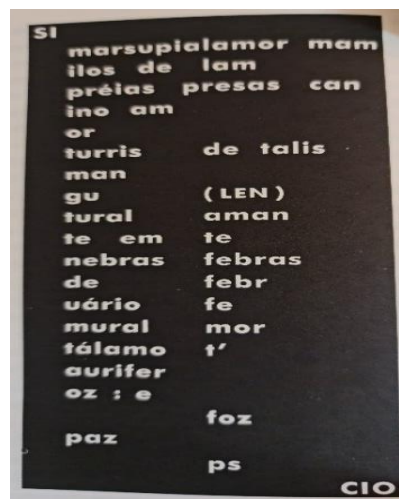


Figura 20. *Silêncio*, s.d., Haroldo de Campos
Fonte: A. Campos et ali., 2006, p. 102

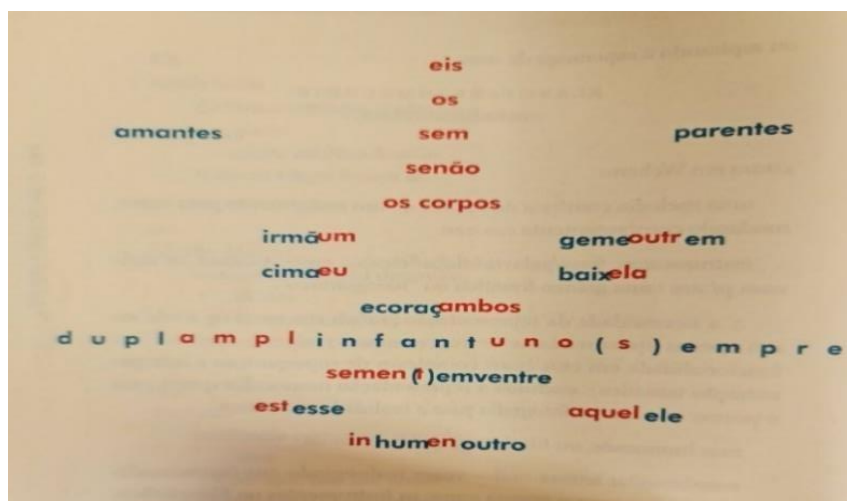


Figura 21. *Série "Poetamentos"*, 1953. (fragmento), s.d., Augusto de Campos
Fonte: A. Campos et ali. p. 30

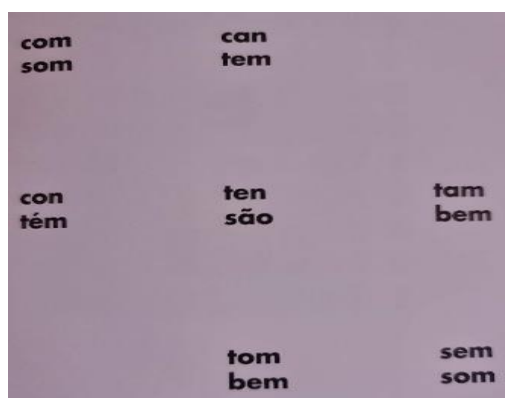


Figura 22. *Cantem com som*, s.d., Augusto de Campos
Fonte: A. Campos et ali., 2006, p. 104

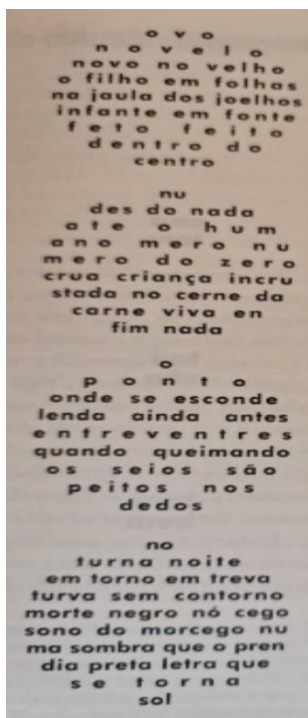


Figura 23. *Ovonovelo*, 1956, Augusto de Campos

Fonte: A. Campos et ali. p. 103

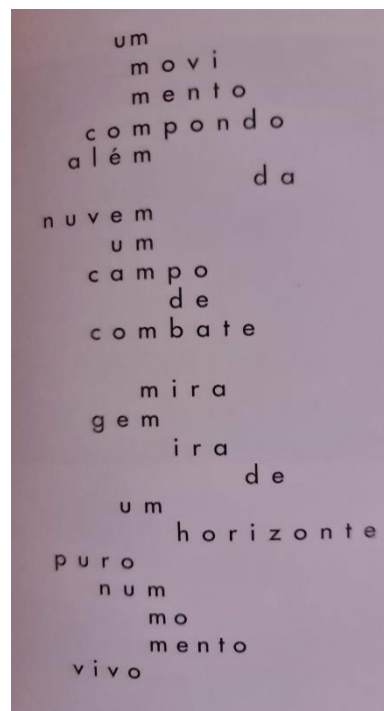


Figura 24. *Um movimento*, s/d Décio Pignatari

Fonte: A. Campos et ali., 2006, 131

caviar o prazer

prazer o porvir

porvir o torpor

contemporizar

Figura 25. *Caviar*, Décio Pignatari, s.d.

Fonte: A. Campos et ali., 2006, p.178

[transcrição nossa, fonte arial *black*, 10 e 11]

f o r m a

r e f o r m a

d i s f o r m a

t r a n s f o r m a

Figura 26. *Forma* (fragmento), José Lino

Fonte: A. Campos et ali., 2006, p. 178

[transcrição nossa, fonte arial *black*, 10]

hombre

hombre

hombre

hambre

hembra

hambre

hembra

hembra

hambre

Figura 27. *hombre, hambre, hembra*, Décio Pignatari, 1957. Fonte: A. Campos et ali., 2006, p. 174

[transcrição nossa, fonte arial *black*, 9]

Capítulo 4 A Trama Viva Concretista. Aproximações e Dissidências.

Agonística Artística

Em uma ou outra entrevista que assistimos com artistas concretos, percebemos que a memória se fazia instantânea e o verbo fluía vigoroso quando indagados sobre os embates emblemáticos na vivência concretista. Parece-nos que foi inventiva, fraterna e produtiva a agonística entre eles e que redundou em vasta prosa veiculada na mídia impressa: suplementos culturais de jornais e revistas. “Os concretos quando fazem poemas são os mais lacônicos dos homens – uma palavra ou duas bastam. Mas quando discutem ou teorizam . . . como se tornam discursivos!” (Bandeira, 1966, citado em Moraes, 2007, p. 147).

No final da década de 1940, que não está em pauta, o embate entre o abstracionismo e o figurativismo era intenso no cenário modernista brasileiro. Na cidade do Rio de Janeiro, então capital, o artista plástico Ivan Serpa, seus alunos e o crítico Mario Pedrosa discutiam sistematicamente as ideias artísticas abstratas e construtivistas. Quando Serpa participou da primeira “Bienal de São Paulo”, que premiou a escultura “*Tripartite Unit*” do concretista suíço Max Bill, em 1951, aprofundaram-se as relações entre ambos e outros artistas em torno do ideário concretista.

O grupo do Rio de Janeiro ligado a Ivan Serpa e com afinidades construtivo-concretas nomeou-se “Frente” em 1954, dissolvendo-se em dois anos. Alguns artistas aproximaram-se do concretismo paulista representado pelo grupo “Ruptura”, mas tornaram-se dissidência ao lançar o manifesto “Neoconcreto”, em 1959.

Lygia Pape, que atuou no grupo “Frente” e assinou o manifesto “Neoconcreto”, em entrevista a Carneiro e Padilha (1998) afirmou que o amadurecimento para a formalização do grupo deu-se a partir de uma atividade

conjunta na cidade de Magé, no então estado do Rio de Janeiro. Ocasão em que os artistas praticaram e debateram arte e estudaram os filósofos pré-socráticos.

A artista conta na entrevista que com a inauguração do “Museu de Arte Moderna na cidade do Rio de Janeiro – MAM-RJ”, em 1948, o grupo de artistas reunia-se nos pilotis do edifício, de arquitetura moderno-racionalista. O Museu nasceu dedicado à vanguarda e ao experimentalismo; conforme consta no histórico de seu site abrigou “parte considerável dos movimentos artísticos brasileiros, como o Grupo Frente (1954) [e] o Neoconcretismo (1959)” (mam.rio, 2022)

Artistas plásticos paulistas já formavam um grupo definidamente abstrato-geométrico: concreto, desde fins dos anos 1940. O grupo nomeou-se “Ruptura” em dezembro de 1952 e inaugurou uma exposição, no “Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM-SP”. Waldemar Cordeiro, italiano de nascença, liderava o grupo e elaborou o manifesto homônimo, que foi diagramado por Leopoldo Haar, artista polonês; o concretista suíço Max Bill esteve próximo desse processo.

Parece evidente que o concretismo brasileiro se fortalecia a partir do eixo São Paulo – Rio de Janeiro; com diferentes bagagens, os grupos de artistas defendiam juntos as ideias básicas concretistas. Entretanto, à proporção da evolução dos trabalhos individuais e das exposições, os rompimentos ocorriam. Foi significativa na agonística concretista a cisão entre concretos e neoconcretos. Os grupos paulistas, “Ruptura” e “Noigandres”, enfatizavam a prevalência racional e os cariocas, dissidentes, defendiam a intuição como base para a criação artísticas.

A “I Exposição Nacional de Arte Concreta” afirmou o movimento e, ao mesmo tempo, agudizou as divergências. Sua primeira etapa foi inaugurada em dezembro de 1956 em São Paulo e a segunda, no Rio de Janeiro, em 1957. Ambas no “Museu de Arte Moderna – MAM”, de cada cidade. O grupo “Noigandres”, que editou o primeiro número de sua revista homônima em 1952, quando o “Rutura” fazia o seu manifesto, foi coorganizador da exposição. Na quarta e penúltima edição de sua revista, em 1958, o grupo lançou seu “Plano-piloto para poesia concreta”.

Pignatari, já em artigo de 1956, expressou a afinidade de ideias plástico-poéticas no interior do concretismo paulista: “o concretismo visual já fez suas

primeiras provas, circula, se apura no debate saneador, leva avante o qualitativo rigoroso baseado na informação e na consciência crítica” (A. Campos et ali., 2006, p. 63).

Não faltaram estranhamentos em relação ao concretismo brasileiro, tanto em termos plásticos quanto em termos poéticos: “o impacto que sofremos com os poemas concretos . . . não deve ter tido muita diferença do que sofreram os leitores parnasianos com os poemas modernistas” (Teles, 1972, p. 247). O movimento recebeu críticas positivas, negativas e daqueles dispostos a esperar para compreender.

Se acaso entendi bem o que vi e o que li de poesia concreta, o processo que a distingue consiste em tomar as palavras não como signos – ‘túmulos em que a convenção sepulta a ideias’, na expressão de Augusto de Campos – mas como coisa em si mesma (Bandeira, 1957, citado em Moraes 2007, p. 141).

Reina uma grande confusão nos domínios da poesia concreta . . . Reinaldo Jardim tem razão: ‘ainda não foi satisfatoriamente conceituado o que seja um poema concreto’ (idem, p. 143).

A poesia concreta pode ser que seja uma maluqueira e até que não seja poesia, mas que está despertando interesse está” (Bandeira, 1966 citado em Moraes 2007, p. 145).

Os enigmas da poesia concreta têm isto de bom: é que são todos decifráveis, porque todos resultam de um esforço consciente da inteligência... Porque é decifrável, o poema concreto convence (idem, p. 146).

Uma certa disputa do pioneirismo na poesia concreta entre os noigandres e Gullar foi um dos episódios da agonística concretista. Em meados da década de 1960, escrevendo “A luta corporal” Gullar fez a autoanálise de seu percurso poético frustrado, em busca da realidade. O desalento poderia tê-lo feito dar passos para a poesia concreta, em seus exercícios divagantes.

O último poema de A luta corporal é datado de setembro de 1953, e o livro é publicado em março de 1954. A partir de então, procuro nos filósofos a explicação que não encontrara na poesia . . . eventualmente, sem o mesmo afino dos anos anteriores, entrego-me a experiências poéticas diversas... São exercícios. Encho páginas inteiras com palavras soltas, sem nexos (Gullar, 2002, p.151).

O poeta narra ter sido procurado, em 1955, por Augusto de Campos, doravante Campos. Esse relatou as experiências poéticas experimentais estruturais do grupo “Noigandres” e, logo depois, enviou-lhe poemas que foram impressos, a cores, na segunda edição da revista “Noigandres”.

Mesmo reconhecendo a qualidade dos poemas, Gullar (2002) considerou-os uma experiência frustrada e comunicou sua apreciação a Campos, em carta de abril do mesmo ano: “digo-lhe que o problema fundamental da poesia era menos o verso que o caráter unidirecional da linguagem – o nó da questão era a sintaxe” (idem, p. 152).

Depois da carta enviada, Gullar supôs que suas observações haviam sido consideradas pelo grupo “Noigandres”, pois “o problema da sintaxe e o caráter unidirecional da linguagem passaram a integrar a sua teoria” (idem, p. 152). Mas logo reconhece que fora uma percepção equivocada.

Em dezembro de 1956 e fevereiro de 1957, realiza-se em São Paulo e no Rio de Janeiro a I Exposição Nacional de Arte Concreta, quando aparecem em público os primeiros poemas concretos. Participo da exposição com “O Formigueiro”, que os paulistas renegam . . . Eles, de fato, não se tinham libertado do problema do verso, tanto que iriam elaborar um plano-piloto visando a assentar os princípios de uma nova poética (idem, p.152).

Gullar (2002) diz-se desinteressado naquele momento por regras e teses, sua prioridade era tornar a poesia necessária e um meio de conhecimento da realidade. E o “problema era a palavra, esse ser ambíguo com um extremo mergulhado no homem e outro preso aos objetos cotidianos. A palavra isolada na página era, para mim, a fala brotando no silêncio (idem, p.152).

Todavia, a percepção dos poetas noigandres diferia, não tanto em relação aos meandros da palavra, da semântica e da sintaxe, mas quanto às exatas relações de influências e pioneirismo em relação à poesia concreta. A resposta a Gullar foi escrita por Campos e seria editada na revista “Invenção” de 1966, sob o título “Poesia concreta: memória e desmemória”. Mas a revista parou de ser editada.

A resposta então só foi dada mais tarde, em livro que reunia “incursões errático-críticas na área de discussão de literatura e, mais especificamente, de poesia brasileira” (Campos, 1978, aba). Esse autor confirma ter procurado Gullar em 1955 e informa que, no ano anterior, recebera um bilhete de Gullar pedindo-lhe “que entregasse seu livro *A Luta Corporal* a Cyro Pimentel e Reinaldo Bairão” (Campos, 1978, p. 57) e oferecendo-lhe o seu endereço pessoal.

Cyro Pimentel teria comentado o livro no “Diário de São Paulo”, em 21.10.1954: “nessa linha de arrojo verbal, de poesia espacial, de automatismo

psicológico, não é Ferreira Gullar muito original: já em 1950, Décio Pignatari punha em prática muitas dessas conquistas de poesia moderna” (idem, p. 57). Para Campos tal comentário teria demonstrado o pioneirismo noigandres em termos de poesia concreta; chega a afirmar que sequer lhe agradava o poema de Gullar e justifica que o teria procurado mais pelo fato de ser o único poeta de vanguarda do qual tinha notícia, além dos poetas de seu grupo.

Quando me avistei com Gullar, o *Noigandres 2* estava em fase final de impressão. Os poemas em cores (da série *poetamenos*) [grifo do autor], a que se refere Gullar, haviam sido escritos em 1953. Mas sua edição, dispendiosíssima, foi protelada mais de uma vez por falta de verba. Para poder imprimi-los, finalmente, numa tiragem de apenas 100 exemplares, tivemos Haroldo e eu que renunciar à publicação de muitos outros poemas (Campos, 1978, p. 58).

A narrativa de Campos deixa transparecer fragmentos das relações entre concretistas de diversas práticas: plástica, poética e musical; bem como relata ferramentas, técnicas e materiais disponíveis para uma improvisação artística, na década de 1950.

Por sugestão de Geraldo de Barros, que então integrava *ruptura . . .*, eu conseguira fazer provisoriamente, com carbono de várias cores, cópias datilografadas do *poetamenos*, [grifo do autor] que circularam pelo nosso grupo, pelos pintores liderados por Waldemar Cordeiro e pelos jovens compositores da escola livre de música (idem, p. 58).

Campos (1978) inverte a suposição de Gullar sobre possíveis influências no campo da poesia concreta, afirmando que foi a teoria dos noigandres que “provocou” profundamente a sensibilidade de Gullar que, até então, “confundia a fragmentação e a espacialização das palavras com a eliminação do seu significado” (Campos, 1978, p. 64). Igualmente, Campos nega que as questões da sintaxe e do caráter unidirecional da linguagem tenham chegado ao grupo Noigandres através das observações de Gullar. Afirma que já eram questões preexistentes que o grupo enfrentava, inclusive, com a propositura da estrutura ideogrâmica. Campos comenta a performance poética de Gullar na “I Exposição Nacional de Arte Concreta”, de 1956.

Do Rio foram convidados além de vários artistas plásticos, os poetas Gullar, Waldemir Dias Pinto e Ronaldo Azeredo (que passou a integrar o grupo Noigandres) e o crítico Oliveira Bastos. Gullar compareceu com alguns cartazes de O Formigueiro, um poema caótico programado para 50 páginas, onde fazia uso abundante da fragmentação de palavras e da *espacialização*

gráfica [grifo nosso], embora mantivesse a sintaxe tradicional (as letras reunidas formavam frases “unidimensionais” como: ‘a formiga trabalha na treva’ etc.) (idem, p. 68).

Entretanto, ainda que com críticas, Campos considera o “O Formigueiro” como “um resultado da provocação literária da vanguarda paulista” (idem, p. 68). Quanto aos comentadores em tempo real, distanciados das paixões e das disputas, consideravam Gullar, Campos e seu grupo igualmente poetas concretos.

Imagino que o poeta concretista se esforce por ver as palavras despojadas de todo o seu convencional conteúdo semântico . . . O tema condutor do poema “O Formigueiro”, de Ferreira Gullar, é uma sentença de cartilha: A FORMIGA COME A PLANTA. Ninguém poderá negar a intensa poesia das frases de cartilha . . . [mas] o analfabeto acaba apreendendo o sentido da sentença, a virgindade das palavras se gasta, elas se transformam nos túmulos da imagem de Augusto de Campos . . . ; o poeta terá que fazer ver a palavra liberta de suas mortalhas (Bandeira, 1957 citado em Moraes, 2007, p. 141).

O caráter racional versus o caráter simbólico da arte plástica, opôs também Gullar e Waldemar Cordeiro, através de artigos publicados no “Jornal do Brasil” e na revista “Arquitetura e Decoração”, respectivamente.

Ferreira Gullar oferece uma amostra . . . da posição artística dos concretistas cariocas; estes ainda não deram o salto qualitativo; Ferreira Gullar, para poder explicar sua concepção de arte concreta, vê-se obrigado a repisar, mais uma vez, o já tautológico exemplo kandiskiano da maçã, do símbolo da maçã, e da ausência da maçã . . . , parece ignorar que a obra de arte criativa e não figurativa é, hoje, tão real quanto a própria maçã: é uma virtude dessa sua inserção na realidade que a arte deixou também de ser símbolo. Ela é o que é. (Cordeiro, 1957 citado em Couto, 2019, p. 30).

Há inúmeras outras materialidades textuais da agonística artística concretista brasileira, em regra, publicadas originalmente em suplementos culturais de jornais: “Jornal do Brasil”; “Correio Paulistano”; “Diário de São Paulo”; “Correio da Manhã”, entre outros, e em revistas. A imprensa foi importante mídia na divulgação concretista, “impressiona a complexidade de muitos projetos editoriais que serviam de plataforma para um número muito grande de críticos e artistas publicarem suas ideias” (Couto, 2019, p. 31). Fato que podemos considerar um aspecto do protagonismo da letra: o papel da prosa na defesa da arte concreta, em um momento de **expansão da indústria gráfica e das artes gráficas**.

Capítulo 5 Arte e Engajamento. Do Otimismo Desenvolvimentista à Depressão Ditatorial. Arte sem Chão. Poema sem Pão

A partir da historiografia, de forma esquemática e breve, traçamos o percurso que vai do que nomeamos otimismo desenvolvimentista dos anos 1950 ao que denominamos depressão ditatorial. Essa iniciada em 1964, com a deposição por um movimento civil-militar do governo eleito para o período 1961-1965.

Podemos destacar o período governamental de 1956 a 1961 como síntese das explicitações desenvolvimentistas planejadas: um “Plano de Metas” e um *slogan*: “cinquenta anos em cinco”. A construção de uma nova capital: “Brasília”, na região central do Brasil, para muitos a mais significativa expressão do modernismo arquitetônico brasileiro, tornou-se símbolo do otimismo transformador.

O presidente eleito em 1956 possuía o apoio necessário de setores industriais, intelectuais e culturais internos, inclusive artísticos. Igualmente atraía interesses econômicos externos e possuía imagem popular. Desdobrava-se assim a redemocratização política brasileira, em relação à ditadura que vigorou de 1937 a 1945.

As condições estruturais para a industrialização brasileira vinham elaborando-se desde 1930, o que não é o nosso foco. Interessa-nos apenas a meta de crescimento de cinquenta anos em cinco: 1956-1961, através do incentivo a diversos setores produtivos estratégicos, inclusive culturais. Artisticamente pode-se dizer que o período foi de livre criação, com novidades musicais, cinematográficas, teatrais, literárias, plásticas e poéticas; incluso o experimentalismo da vanguarda concretista.

Como parte da elaboração do projeto nacional desenvolvimentista foi criado desde 1955, junto ao “Ministério de Educação e Cultura”, o “Instituto Superior de Estudos Brasileiros – ISER”, cuja finalidade era a elaboração de um pensamento teórico cientificamente embasado, com destaques para a “Sociologia”, a “Histórica”, a “Econômica” e a “Ciência Política”. Esse instituto, que não deixou de ser ideológico, foi extinto pelo governo provisório ditatorial logo após a deposição do governo eleito, ainda em abril de 1964. Alguns dos seus membros constaram do rol de cidadãos que teriam seus direitos políticos cassados.

O “Desenvolvimentismo”, como se costuma denominar, pretendia-se um projeto de modernização econômica em bases político-sociais democráticas. Esse último aspecto atrofiou-se com o fechamento político ditatorial, acelerado entre 1964 e 1968. Só retrocedendo na década de 1980, com o pacto de abertura política “lenta e gradual” e a elaboração de uma nova Constituição, em 1988.

Entre os anos de 1961 e 1963 agudizaram-se os conflitos políticos entre as proposições desenvolvimentistas e as reações conservadoras, cindindo o Estado e a Sociedade brasileiros. O universo artístico, incluso o concretista, vivenciava esse processo intensamente; o ano de “1963 marca o auge dos movimentos de vanguarda experimental iniciada com a poesia concreta . . . Por volta de 1964 todos os movimentos estão fazendo os seus balanços” (Teles, 1972, p. 248). Esse autor acrescenta que, em 1965, já era perceptível o desânimo e o esvaziamento do vigor experimental nos moldes concretistas.

A tensão político-social da década de 1960 intensificou a agonística concretista, em relação à forma mais eficaz de participação política de uma vanguarda artística. No título deste capítulo, “arte e engajamento” diz respeito às posturas de artistas concretos em face dos debates em pauta, envolvendo teses sobre “imperialismo”; “nacional-desenvolvimentismo”; “subdesenvolvimento”; “alienação da consciência popular”; “relações entre universal e local”; “socialismo versus capitalismo” e “governo democrático e popular”, entre outras, com vistas à definição do papel social da arte.

Ainda que reconhecendo a importância da aproximação entre as diversas culturas, Gullar (2002) alertava que os níveis de modernidade e vanguardismo europeu e americano eram fenômenos referentes “às realidades culturais específicas das quais [os brasileiros] não participavam na mesma intensidade” (Gullar, 2002, p. 37). A sua tese estava ligada à identificação da função social do artista com o equilíbrio entre os significados estético e social da obra de arte. Ele supunha os poetas concretos demasiado apegados à função estética: voltados excessivamente para as formas e as relações harmônicas da obra; sob alegação de que tal função estética já cumpria a função social da arte.

Entretanto, era público que os concretistas brasileiro não se portavam como apolíticos e distantes da realidade social. Em regra, tendiam para a ideologia

socialista de base marxista, com maior ou menor ortodoxia. A maioria deles queria chegar ao povo e atuar de uma forma reconhecidamente progressista: em favor do “homem comum”; mas através de sua arte fundamentalmente.

A nosso ver, se os poetas noigandres prezavam o rigor formal e objetivavam sua arte, enquanto os neoconcretos enfatizavam intuição e sensibilidade, isso, em si, não mensura maior ou menor compromisso com a função social da arte. Concretos, neoconcretos, e outros, pareciam cientes da complexa realidade social e política. Muitos pareciam comprometidos com as agruras da vida presente; o que transparece, por exemplo, no trecho a seguir de “Servidão de Passagem”.

o azul é puro? / o azul é pus
de barriga vazia
o verde é vivo? / o verde é vírus
de barriga vazia
o amarelo é belo? / o amarelo é bile
de barriga vazia
o vermelho é fúcsia? / o vermelho é fúria
de barriga vazia
(H. de Campos, 1961 citado em Oseki-Dépré, 2000, pp. 56-57).

Para a estratégia artístico-política do poeta concreto e publicitário Pignatari (1971), a função social e popular da arte, naquele momento, ligava-se à reprodutibilidade e ao consumo imediato. Portanto, a linguagem dos meios de reprodução deveria importar no processo de produção artística. “A luta toda está nisto: como chegar aos meios” (Pignatari, 1971, p. 20). Para ele, as práticas artísticas “artesaniais” de militância política que atribuía naquele momento a Gullar, e que também já havia praticado, seriam insuficientes como forma de resistência e libertação. Em meados da década de 1960, Pignatari sinalizou pragmaticamente quatro princípios, em seu “Brevíssimo Tradado de Antiestética Semântico-quantitativa: 1 – Quantidade é qualidade; 2 – O belo é o significado; 3 – O significado é o uso; 4 – O uso é a comunicação” (idem, p. 20).

A segunda metade da década de 1960 foi marcada pelo fechamento político ditatorial cada vez maior e pela atuação artística, entre outras, cada vez mais sem chão. Igualmente, segmentos sociais cada vez mais sem pão e sem voz. A década seguinte requereu de todos os não-ditatoriais, inclusive dos artistas, muita resistência e muita luta.

Capítulo 6 Em Cartaz, A Prática Artística

Nossa prática artística tomou a forma de cartaz pela conjugação de três fatores principais: afinidade, circunstância e adequação ao tema. A circunstância refere-se à situação pandêmica de “covid” e ao consequente “*lockdown*” em períodos de 2020-2021. Os primeiros meses do curso fizemos *on-line* e tivemos a ida para Portugal retardada por termos contraído o “*Sars-Cov-2*”.

Nesse contexto adotamos uma perspectiva de certa forma minimalista, para o acompanhamento das unidades curriculares práticas, através da escolha da arte do cartaz. Esse é versátil no tocante às exigências de materiais e às ferramentas, por transitar entre as possibilidades mais simples e as mais complexas. As mais simples já estavam acessíveis para o nosso “*home office*” artístico inesperado. Possuíamos papeis e lápis diversos, tesouras, réguas, esquadro, estiletes, cola, *notebook* com “*Word*” e “*Powerpoint*”, impressora, Internet e aplicativos para reunião. O transporte aéreo de cartazes seria pouco complexo, se as dimensões e os materiais não gerassem muito peso. Igualmente seriam fáceis a visualização e o transporte *on-line*. Exposições tenderiam a comportar montagens relativamente simples e em suportes variados: paredes, muros, portas, biombos, fios suspensos, cordéis, entre outros.

Estávamos, pois, de prontidão para o devir prático, com a nossa arte do cartaz. A parte teórica da proposta do Mestrado interessava-nos e supúnhamos a possibilidade de contato, ainda que rudimentar, com algumas oficinas e técnicas artísticas, durante as atividades das unidades curriculares práticas. À proporção das experiências concretas com as unidades curriculares; os docentes; os colegas; as leituras etc. e da vontade pessoal, caminhamos tematicamente para o “Concretismo Brasileiro”, nos termos já expostos na introdução.

A arte do cartaz compatibilizava-se com o tema. O cartaz foi largamente utilizado pelos concretistas na poesia concreta, nas revistas que coeditavam, nas exposições que realizavam e no trabalho artístico feito para terceiros. Entre os artistas plásticos concretos brasileiros havia gráficos, letrista e um deles foi premiado como cartazista.

Pessoalmente temos afinidade com o cartaz, meio de comunicação e possibilidade artística, que nos parece uma forma de expressão atemporal; sem maiores fronteiras culturais; efetiva; versátil em relação às técnicas e aos materiais e acessível. Podemos dizer que o cartaz é análogo ao pão na culinária: transita do básico à extrema sofisticação; pressupõe-se que a ele todos podem recorrer. Podemos dizer igualmente que o cartaz é uma forma por excelência da economia espaço-temporal na comunicação visual, verbal ou não-verbal. Economia fundante na concepção de arte dos concretistas e que muito nos agrada: uma espécie de máximo pelo mínimo.

Outro fator de afinidade pessoal é que, em regra, o cartaz inclui a letra e suas articulações: sílabas, palavras, frases etc.; seja como imagens em si mesmas, seja na interação imagética não-caligráfica ou não-tipográfica: a fotográfica, a pictórica, a vazia etc.; cumprindo a função linguística comunicacional ou a função artística. Já fizemos muitos cartazes na vida: pedagógicos, políticos, sindicais etc. e, aos que se seguem, denominamos artísticos.

6.1 Tautologia

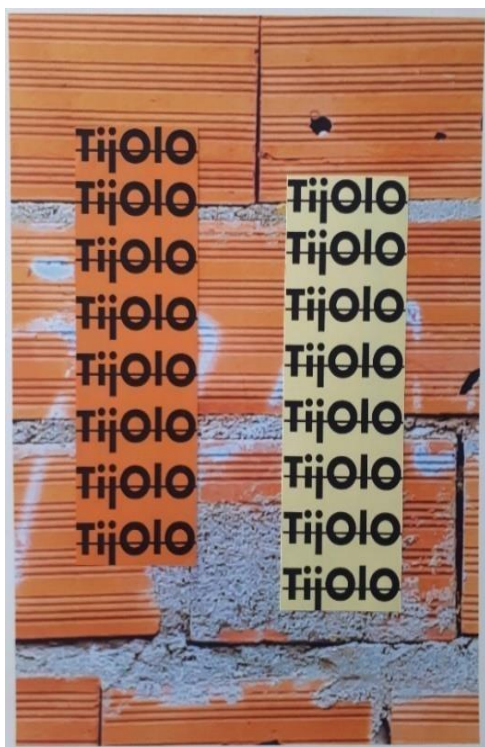


Figura 28. *Tijolo*, 2021



Figura 29. *Pedras*, 2021



Figura 30. *Parede*, 2021

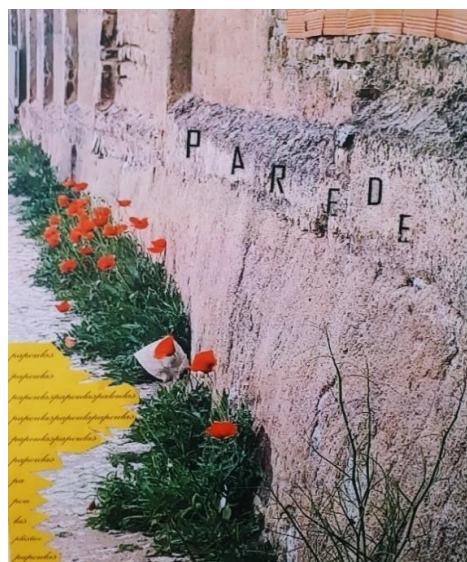


Figura 31. *Papoulas*, 2021

Na série “tautologia” associamos linguagem não-verbal e escrita: fotografia e texto. Foto e texto comunicam a mesma coisa em cada cartaz, assim, o texto não cumpre a sua função comunicativa de acrescentar ou de especificar informação. O nosso foco não é a comunicação linguística usual; tampouco exemplificar um raciocínio lógico: uma verdade tautológica. Buscamos, sim, chegar perto da poesia que as repetições costumam sugerir, de uma forma visualmente interessante, concreta e aberta à sensibilidade de cada observador.

As fotografias são autorais e realizadas por meio de celular, no centro de Évora, em 2021. Digitalmente ampliadas, foram impressas em papel tamanho “A3” branco, de gramatura 120 gr. As palavras foram feitas com fontes e demais recursos do “Word” e levadas à gráfica para ampliações necessárias e impressão digital, em papel tamanho A4 colorido. Recortadas, foram coladas às figuras pertinentes numa determinada diagramação. A palavra “parede”, na Figura 31, foi impressa em acetato e igualmente recortada e colada.

6.2 Caligrama & tipograma

A série “caligrama & tipograma” evidencia o protagonismo da letra como um elemento da arte visual, com ou sem a formação figurativa. Os cartazes representados nas figuras de números 32 a 37 foram elaborados no “Word” com diversas fontes e de vários tamanhos; cada um deles digitado em uma página.

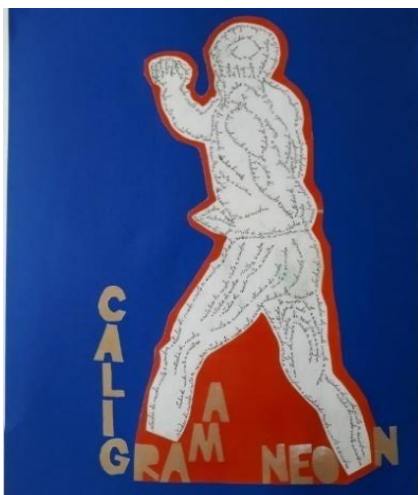


Figura 38. *Caligrama neon*, 2021

6.3 Letras, formas geométricas e figurações

Esta série, figuras 39 a 43, contém desenhos geométricos e figurativos. Os cartazes foram feitos em papel branco para desenho, no tamanho A3. Fotografados, cada um foi transformado em arquivo “*Portable document format – pdf*” e reproduzido em cartolina de cores diversas e gramatura 180, em gráfica digital.



Figura 39. *Semáforo*, 2021

No cartaz da Figura 39 integramos formas geométricas, movimento e cor, além da letra. As formas geométricas foram traçadas no papel silhueta de diferentes cores e recortadas e coladas no papel tamanho “A3”, igualmente as letras que formam a palavra “semáforo”.



Figura 40. *Borboleta e catavento*, 2021

O cartaz da Figura 40 é geométrico, colorido e sugere movimento. Os triângulos componentes foram traçados com esquadros e lápis de cor, dispostos de forma a sugerir “borboleta” e “catavento”. Essas duas palavras foram escritas com letras coloridas recortadas de jornais e revistas, através de colagem.



Figura 41. *Viagem*, 2021

Para o cartaz da Figura 41 aproveitamos a contingência pandêmica: covid, com alguma ironia. Uma seringa representando a vacina viaja da “Lua” para a “Terra”. A mão com a seringa, origem da ideia, foi recortada de uma revista. As imagens de terra e de lua foram riscadas em papel silhueta e recortadas. As letras são de papel adesivo



Figura 42. *Coisas*, 2021

No cartaz da Figura 42 colamos na cartolina uma pintura a lápis feita em papel fino; primeira etapa de um trabalho que fizemos em pastel. A tira azul e as letras vermelhas da palavra “coisas”, abaixo do desenho, foram recortadas em papel silhueta e coladas. A palavra “coisas” colocada verticalmente à esquerda é feita com fonte Word, depois impressa, recortada e colada.



Figura 43. *Fetichismo*, 2021

O cartaz da Figura 43 brinca com o simbolismo psicanalítico em voga nas décadas concretistas. A ideia surgiu quando vimos em uma propaganda de jornal um dos pés de uma mulher projetado, estrategicamente, para fora da cadeira em que se recostava, à beira de uma piscina. Recortamos a pequena imagem do jornal, um estudo de pé que havíamos feito a carvão e mais um pezinho de revista. Recortamos em papel silhueta a tira grená, o oval amarelo, o símbolo do cifrão e as letras para a palavra “fetichismo”. Diagramamos tudo da forma que julgamos a mais sugestiva e glamourosa para a colagem.

6.4 Torções e distorções

Genericamente nomeamos “torções e distorções” aos cartazes das figuras 44 a 47. No âmbito das transformações, três deles percorreram do desenho a carvão à colagem.



Figura 44. *Palhaço*, 2021

O palhaço da Figura 44 foi elaborado a partir de um estudo em papel e carvão, com resultado cômico sinistro, que mantivemos no cartaz. O desenho foi recortado, sendo o chapéu e o colarinho substituídos por recortes de papel silhueta amarelo. Foi tudo colado em papel branco de tamanho “A3” e acrescentadas, sobrepostas à imagem, as palavras “luz” e “sombra”. Elas foram escritas em fonte “CHILER” do “Word” e diagramadas de forma contraditória em relação ao fundo em que foram coladas. Arquivado, o cartaz foi impresso digitalmente em cartolina azul, também de tamanho “A3” e com gramatura 160.



Figura 45. *Fronteiras*, 2021

A rotações das fitas de papel na Figura 45 confundem as noções de dentro e fora. As quatro fitas em papel silhueta resultam da colagem de duas cores, em cada uma. Torcida cada fita, alternam-se as cores visíveis. As pontas das fitas retorcidas foram coladas, à direita e à esquerda, em papel de desenho branco de tamanho “A3”; cada ponta embaixo da outra ocupando quase a totalidade vertical do papel. Anteriormente à colagem lateral das fitas colamos no papel a palavra “fronteiras”, escrita em fonte “old english text mt” do “Word”. Retorcidas, e só coladas nas pontas, as fitas ficaram em relevo em relação ao papel, colocamos então a inscrição “D3”, à esquerda e abaixo, também com recorte e colagem.



Figura 46. *Retrato*, 2021

Na Figura 46, um desenho de rosto feminino que fizemos em papel e a carvão passou pelo experimento de impressões, recortes e remontagem.

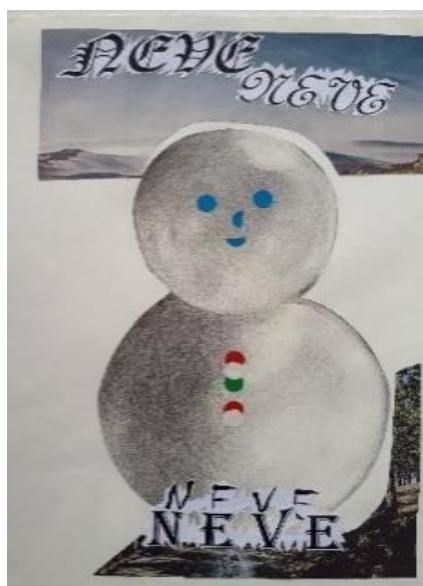


Figura 47. Neve, 2021

Duas esferas de diferentes tamanhos desenhadas e sombreadas a carvão transformaram-se em corpo e cabeça do boneco de neve, uma vez recortadas e coladas em papel tamanho “A3”: a menor sobre a maior. Os detalhes: olhos, nariz, boca e botões são colagem de adesivos coloridos. A paisagem de fundo contém recortes de jornal. A palavra "neve" foi escrita no “*Word*”: várias fontes e diversos tamanhos, impressa e recortada irregularmente. Como se vê na Figura 47.

6.5 Oficinas em cartaz

Tivemos oportunidade de uma breve experiência em duas oficinas usuais para a graduação: a de serigrafia e a de gravura.

6.5.1 Serigrafia

Na serigrafia, para a confecção das matrizes em acetato, utilizamos dois desenhos feitos há algum tempo em caderno de estudos e um desenho feito para o primeiro trabalho exposto durante o curso (Figura 55).

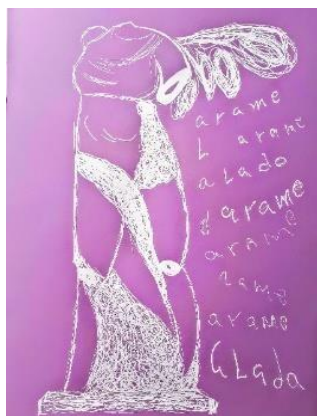


Figura 48. *Vitória*, 2021

Na Figura 48 vê-se a ampliação em tamanho “A3” de um estudo em papel “A4” e carvão, da estátua “Vitória de Samutrácia”, realizado no “Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro”. Na matriz em acetato, o volume sombreado do corpo e das asas foi estilizado com emaranhados de linhas circulares. Escrevemos alternadamente as palavras “arame” e “alada” em toda a faixa vertical abaixo das asas, atrás do corpo da estátua. Fizemos impressões serigráficas em cartolina de tamanho 50 x 32 cm gramatura 180, nas cores vermelha, lilás e ocre; com tinta branca e tinta preta para as figuras.



Figura 49. *Natureza morta*, 2021

A matriz para Figura 49 teve origem em um estudo de natureza morta que fizemos com papel e carvão. Ampliamos no tamanho “A3” e onde havia mais luz no desenho fizemos as marcações na matriz em acetato. Os detalhes da base foram reinventados. As impressões serigráficas foram feitas com tintas preta, branca e vermelha, em cartolinas de diversas cores tamanho 50 x 32 cm e gramatura 180.



Figura 50. *Letra*, 2021

A imagem da Figura 50 é a de um desenho que fizemos para o livro tematizando a letra-escrita (Figura 55), para a primeira exposição do curso: “Livro Experiência”. O desenho foi ampliado em tamanho “A3” e riscado em acetato, transformando-se em matriz. Fizemos impressões serigráficas em preto e em branco sobre cartolinas de diversas cores, tamanho 50 x 32 e gramatura 180.

6.5.2 Gravura

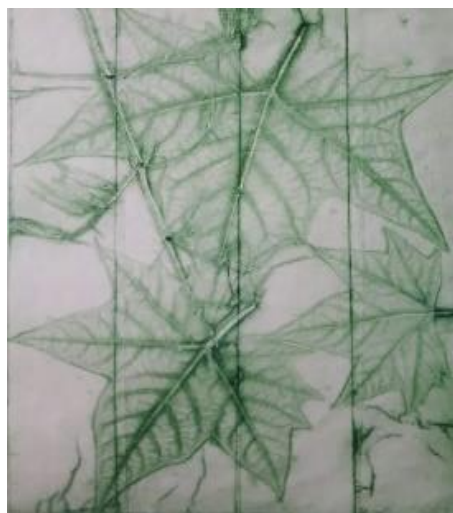


Figura 51. *Folhas*, 2021

Folhas recolhidas nas ruas de Évora e devidamente trabalhadas foram a matriz. Em papel tamanho 50 x 31 cm e gramatura 180 fizemos a gravura da Figura 51 e outra na cor vermelha.



Figura 52. *Canis lúpus familiaris*, 2021

O cachorro da Figura 52 foi desenhado a carvão e utilizado para a confecção da matriz em acetato. Desenhamos diretamente no acetato o círculo, seus detalhes e o “S” central, depois aprofundamos os riscos. As impressões utilizaram tintas de cores ocre, vermelha e azul e foram feitas em papel próprio de tamanho 51 x 35 cm.



Figura 53. *Triângulos*, 2021

O cartaz representado na Figura 53 teve duas impressões em papel tamanho 50 x 31 cm, uma em azul e outra mesclando as cores azul e vermelho; o motivo geométrico foi elaborado em papel e depois traçado no acetato: a matriz.

6.6 Ecrã e exposições



Figura 54. Ecrã, 2021.

No cartaz da Figura 54, em papel para desenho tamanho “A3”, capturamos uma das aulas “*on-line*” de 2021, em que cada mestrando apresentou a sua atividade. “LETRAS” e tudo mais escrito na janela maximizada do “*ecrã*” faz parte da nossa apresentação. Nas seis janelas minimizadas criamos referências imagéticas para os trabalhos dos colegas e colocamos próximo, em nossa janela maximizada, a inicial do nome de cada autor da atividade.

A primeira janela acima e à esquerda mostra o “olhar”, tema da Hoana: “H”. Colamos um pedaço de papel silhueta azul e, em cima, um olho recortado de estudo de olhos que fizemos a lápis. Na janela ao lado, o recorte ao fundo é de papel silhueta amarelo, tendo em cima a estilização de uma pinha em papel dourado; referência aos desdobramentos “fractais” realizados em computador pela Ivna: “I”. Na terceira janela, em papel silhueta, uma cruz azul, um círculo amarelo e um arco dourado simulam “iluminuras”, tema do João: “J”. À direita da quarta janela, com papéis marrom, ocre, preto e verde, simulamos um vaso representativo da “arte em barro e terra”, praticada por Pedro: “P”. Na janela abaixo, a colagem da estrela em preto sobre o fundo branco é referência ao “racismo”, o tema da Rita: “R”. Abaixo, e finalmente, uma borboleta em papel branco e bordada a lápis foi colada sobre papel silhueta vermelho. Mostramos assim a “arte do bordado” praticada pela Rúbia: “R”: invertido, voltado para a esquerda.



Figura 55. *Enciclopédia*, 2021

A Figura 55 corresponde a uma fotografia autoral do trabalho que apresentamos na “Exposição Livro Experiência”, mostra coletiva de alunos inaugurada em abril de 2021, no “Colégio Espírito Santos” e na “Biblioteca dos Leões”, em Évora.



Figuras 56. *Montagem*, 2021



Figura 57. *Montagem*, 2021

As figuras 56 e 57 são fotografias relativas à exposição dos mestrandos em “Práticas Artísticas em Artes Visuais”, inaugurada na “Biblioteca de Évora” em junho de 2021. Elas refletem o processo de montagem, quando arrumávamos os nossos cartazes, pessoalmente.

6.7 Geometria colorida

Os cartazes dessa série “geometria colorida”, representados pelas figuras de números 58 a 67, foram feitos enquanto elaborávamos o trabalho de projeto, em 2022.



Figura. 58. *Pirâmides*, 2022

No cartaz da Figura 58 utilizamos cartolina azul tamanho 50 x 32,5 cm, sobre a qual colamos bandeirinhas recortadas em papel “A4” colorido: vermelho, amarelo e azul, em tom mais claro. Na relação entre cartaz e título buscamos capturar a dubiedade visual reinante na alternância possível entre figura e fundo.



Figura 59. *Vetores*, 2022

Além da utilização do vermelho, do amarelo, do azul e da abstração geométrica buscamos um título que remete à matemática: “vetores”, para o cartaz da Figura 59. Os recortes de papel amarelos e azuis estão colados sobre cartolina vermelha tamanho 50 x 32,5 cm de gramatura 180, diagramados em forma de setas em sentidos antagônicos.

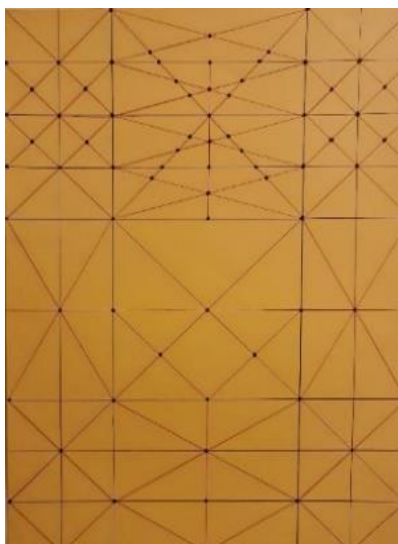


Figura 60. *Fluição*, 2022

Vemos no cartaz da Figura 60 pontos e segmentos de reta organizados no plano, em uma engenharia espacial que lembra exageradamente a circulação elétrica aérea. Supomos produzir a sensação de movimento análogo ao título que demos ao cartaz: “fluição”. A elaboração foi em cartolina amarelo-creme de tamanho 46x32,5 cm. Os pontos e as linhas foram traçados com canetas preta e vermelha e utilização de réguas, comum e “T”.



Figura 61. *Geométricas*, 2022

Nesse cartaz da Figura 61 persiste a geometria colorida: retângulos sobre retângulos, triângulos e círculo. Utilizamos o branco e as cores básicas: amarelo, azul e vermelho. Essa última cor ao fundo em cartolina tamanho 45 x 33 cm. Sobre esse retângulo vermelho outros estão superpostos e visíveis parcialmente. Mais próximas estão as imagens azuis: os triângulos e o círculo.



Figura 62. *Robótica*, 2022

Sobre cartolina amarelo-creme, tamanho 50 x 32,5 cm, colamos tiras recortadas em papel preto, de forma que pudéssemos brincar visualmente com a suposição figurativa sugerida no título do cartaz da Figura 62: “robótica”.



Figura 63. *Rotação*, 2022

Buscamos construir esteticamente o título que demos ao cartaz da Figura 63: “rotação”, através de retângulos, um círculo e uma figura sextavada. O plano é em cartolina preta tamanho 40 x 32. Sobre ela estão colados retângulos vermelho e verde em tamanho A4, superpostos e com deslocamentos que deixam visíveis somente as suas laterais. Colado em cima, um retângulo branco tamanho “A4” ficou emoldurado de verde e vermelho. Sobre o retângulo branco, dois retângulos de meia folha de papel “A4” de cor lilás estão colados de forma a formar uma estrela de oito pontas. No centro dessa forma estrelar colamos um círculo amarelo e, dentro desse, uma forma sextavada preta que o amarelo passa a circular.



Figura 64. *Zigue-zague*, 2022

Na Figura 64 vemos o cartaz com quatro triângulos: dois vermelhos, um azul e um amarelo, colados sobre papel de desenho branco tamanho 48x33 cm. Tal colagem deixa três linhas em branco dispostas em forma de zig-zag.



Figura 65. *Hashtag*, 2022

Elaboramos o cartaz da Figura 65 em cartolina amarelo-creme tamanho 32,5x41 cm, colocando quatro recortes de papel preto, superpostos; formando a imagem do jogo “casa da velha”. Em seu retângulo interior colamos o símbolo do infinito em três dimensões: preto mais próximo, azul atrás e vermelho atrás do azul.

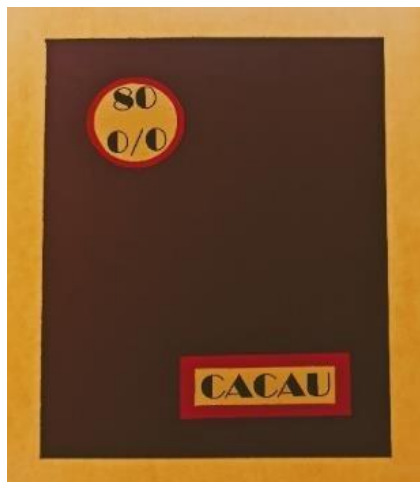


Figura 66. *Chocolate*, 2022

O cartaz-chocolate da figura 66 foi elaborado em cartolina amarelo-creme 32,5x40 cm. Sobre essa cartolina retangular colamos outro retângulo, em papel de cor marrom de 25x32,5 cm. Na parte superior esquerda colamos “80 %”, escrito com fonte *broadway* do *word*, dentro de um círculo amarelo com bordas vermelhas. Na parte inferior direita colamos “cacau”, escrita com a mesma fonte em caixa baixa e negrito e sobre um retângulo, também amarelo sobre vermelho.



Figura 67. *Triângulos e paralelas*. 2022

Para o cartaz em cartolina de tamanho 50 x 32,5 cm, estampado na Figura 67, colamos triângulos vermelhos, azuis e amarelos de diferentes tamanhos preenchendo quase todo o espaço da cartolina. Na barra inferior colamos paralelamente tiras de papel vermelho.

Conclusão

Talvez tenhamos que concluir em três vertentes. Uma em relação ao desenvolvimento formal do trabalho acadêmico; outra em relação ao próprio tema: concretismo e, a terceira, em relação à nossa arte do cartaz.

Sobre a primeira vertente temos em mente que a produção do trabalho acadêmico artístico requer o mesmo rigor que o trabalho científico. Ambos caminham nos trilhos exaustivos da pesquisa e da experimentação. Entretanto distanciam-se, em maior ou menor grau, nas anotações de percursos e nos termos de chegada. Supomos que no campo da arte se permita academicamente alguma divagação necessária, imprópria para a finalidade científica.

Nossa divagação avançou por quarteirões linguísticos, gráficos, comunicacionais e históricos, em busca do reconhecimento da “Arte Concreta”. Foi por onde a nossa intuição pôde caminhar para a compreensão-configuração do concretismo brasileiro. Da virtualidade da linguagem à concretude gráfica executória: pictórica, caligráfica, tipográfica, xilográfica, serigráfica etc.

Estivemos igualmente no limiar do paradoxo, apresentando a defesa bartheana do papel ainda fundamental da escrita, ao mesmo tempo em que adentrávamos o universo imagético. Por força da própria economia espaço-temporal pretendida pelo concretismo, esse aproximava-se mais da pretensão hegemônica imagética. Todavia em relação ao concretismo brasileiro buscamos mostrar que o antagonismo entre imagem e texto era relativo. Verdadeiro é que experiências inovadoras como a da “Arte Concreta” foram lucrativas para todas as artes, desde que desejosas de trans-formações.

Não temos conclusões hierarquizadas e em rol taxativo, relativamente ao nosso tema. Entretanto podemos dizer que apresentamos demonstrativos do concretismo brasileiro como um fenômeno artístico experimental e de vanguarda: provocante e provocado. Igualmente, que apresentamos recortes do caráter consoante do concretismo com fatores tecnológicos das suas décadas de ocorrência. Além dos fatores históricos.

Demos a perceber que nas duas décadas em pauta, a imprensa tecnologicamente revigorada foi um significativo meio de comunicação,

divulgação e discussão do concretismo brasileiro. Os manifestos e as críticas eram em regra publicados primeiramente nos jornais, fato que buscamos transparecer no decurso de nossa narrativa.

Constatamos e descrevemos a complexidade e as fronteiras nas elaborações de conhecimentos, com as quais o concretismo brasileiro interagiu. A cientificidade, inclusive nos campos sociais e humanos, exponenciava-se como paradigma e a arte parafraseava buscando libertar-se, inclusive do possível jugo científico.

Podemos dizer conclusivamente que configuramos as relações existentes entre a arte concreta e a dimensão visual tipográfica, que os poetas e artistas plásticos concretistas souberam usufruir e potencializar. Igualmente concluímos que a arte concreta ampliou a dimensão visual da arte e igualmente a dimensão híbrida: poético-sonoro-plástica.

Dissemos que o concretismo brasileiro foi passageiro: duas décadas entre ascensão e apogeu. É fato, mas que pode ser agora relativizado, pois dissemos também, na introdução, que o concretismo brasileiro interessa até hoje, e muito. Certamente deixou rastros nas mentes e corações dos que o vivenciaram e influenciou artistas e processos contemporâneos posteriores: sonoros, poéticos, plásticos e performáticos. Como é o caso do poeta Leminsk, do movimento Tropicália e de outros desdobramentos brasileiros.

Quanto à arte do cartaz, nos deu profundo prazer. Inclusive pela forma simples que acabamos adotando, para o acolhimento da nossa imaginação. Tivemos a oportunidade de breve contato com a serigrafia e a gravura e consideramos igualmente cartazes o que produzimos.

Referências Bibliográficas

- Bandeira, J., Barros, Lenora de (2008). *Poesia concreta: o projeto verbivocovisual*. São Paulo: Artemeios.
- Barthes, R. (1982). *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70.
- Campos, A. de (1978). *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes.
- Campos, A. de, Campos, H. de, Pignatari, D. (2006). *Teoria da Poesia Concreta. Textos Críticos e Manifestos 1950-1960*. (5ª ed.). Cotia, SP: Ateliê Editorial.
- Couto, P. R. do, Fº (2019). *Waldemar Cordeiro e o concretismo: dois ensaios* (dissertação de mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Recuperado de <http://catalogodeteses.capes.gov.br> em 6.10.2021).
- Fundação Nacional de Arte (Funarte) (1987). *Abstração geométrica 1 projeto arte brasileira concretismo e neoconcretismo*. Rio de Janeiro: Dep. de edição da Funarte
- Gullar, F. (2002). *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: José Olímpio
- Nascimento, M. (1972). *Clube da Esquina*. Guarulhos, SP; EMI Music Brasil Ltda (CD).
- Martins, P. G. (1961). *Um dia na vida do Brasilino* (9ª ed.). Santos
- Moraes, E. de. (2007). *Seleção em prosa e verso / Manoel Bandeira*. (org.) [e introdução] (6ª ed.) Rio de Janeiro: José Olympio,
- Oseki-Dépré, I. (2000). *Melhores Poemas de Augusto de Campos* (seleção) (3ª ed.) São Paulo: Global
- Pignatari, D. (1971). *Contracomunicação*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Pignatari, D (1981). *Semiótica da Arte e da Arquitetura*. São Paulo: Ed. Cultrix
- Pinacoteca do Estado de São Paulo (2013). *100 anos de arte paulista no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo.
- Teles, G. M. (1972). *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro – apresentação crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis: Editora Vozes.

Referência de Imagens

Bandeira, J., Barros, Lenora de. (2008). *Poesia concreta: o projeto verbivocovisual*. São Paulo: Artemeios

Fundação Nacional de Arte (Funarte) (1987). *Abstração geométrica 1 projeto arte brasileira concretismo e neoconcretismo*. Rio de Janeiro

Pinacoteca do Estado de São Paulo. (2013). 100 anos de arte paulista no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo