

UNESP · UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes · Mestrado

V o Z e S · D a S · F o R m A S
na · poesia · concreta
D o · G r U p o · N o i G a N d R e S

• • • • • • • • •
• E • D • N • A •
a • t • S • u • é
• W • a • T • a • N • a • B • e •
• • • • • • • • •

S ã O · P A U L O · 2 0 0 9

UNESP · UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"Júlio de Mesquita Filho" · Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes · Mestrado

V · o · Z · e · S · D · a · S · F · o · R · m · A · S
na · poesia · concreta
D · o · G · r · U · p · o · N · o · i · G · a · N · d · R · e · S

· · · · · · · · ·
· a l u n a ·
· E · D · N · A ·
a · t · S · u · é
· W · a · T · a · N · a · B · e ·
· · · · · · · · ·
· · · · · · · · ·
· o r i e n t a d o r ·
· p r o f · d r · ·
· O M A R · K H O U R I ·
· · · · · · · · ·

Dissertação submetida à UNESP como requisito parcial
exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes
Visuais, na linha de pesquisa Processos e Procedimentos
Artísticos, para a obtenção do título de Mestre em Artes.
S ã o · P A U L O · 2 0 0 9

A Yoshie Tanaka e
Mutsuma Watanabe
que, feito seus pais,
tiveram a coragem de
ultrapassar fronteiras.

Gostaria de registrar os meus agradecimentos:

. ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unesp - campus São Paulo por sua estrutura de ensino e pesquisa;

. ao Programa Bolsa Capes que auxiliou financeiramente a realização da pesquisa;

. ao Prof. Dr. Omar Khouri por acreditar na minha proposta de trabalho, fornecer as bases para a elaboração da dissertação e apresentar, com sutileza, os caminhos do conhecimento;

. ao Prof. Dr. Milton Terumitsu Sogabe pelas informações transmitidas em aula e pelas observações feitas no exame de qualificação, que permitiram o aprimoramento da dissertação;

. à Prof. Dra. Clíce de Toledo Sanjar Mazzilli pela atenção recebida durante a elaboração do projeto de pesquisa e os comentários no exame de qualificação, que foram muito importantes para a finalização do presente trabalho;

. a Monika Jun Honma pela generosidade de suas informações;

. a Alzira Cattony pelas atenciosas e preciosas contribuições espirituais e intelectuais;

. por ordem alfabética, a Liliane Pires dos Santos, a Mareliza Hashijumie, a Maria Antonia Pavan de Santa Cruz e ao prof. Minoru Naruto pela amizade e apoio constante;

. a Alberto Bononi, pela revisão do texto, padronização de acordo com as normas da ABNT e atualização para a nova ortografia. (beto.usp@gmail.com)

RESUMO

A proposta desta dissertação foi estudar as bases teóricas e os princípios formais apresentados no “Plano-piloto para a Poesia Concreta”, 1958, que foi publicado em *Noigandres 4* pelos poetas Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, os quais conceberam a poesia como “uma arte geral da palavra” e “o espaço gráfico como elemento constitutivo estrutural do poema”.

A partir dos conceitos da semiótica desenvolvida por Charles Sanders Peirce, pretendeu-se compreender a forma como uma estrutura em movimento ou isomorfismo estrutural, que foi desenvolvido pelo grupo *Noigandres* na sua fase ortodoxa, entre 1955 a 1959, quando predominaram a forma geométrica e a matemática da composição. Finalmente, foram analisados cinco poemas representativos da Poesia Concreta Paulista elaborados entre 1955 a 1959.

PALAVRAS CHAVES: Poesia Concreta, grupo *Noigandres*, forma, semiótica.

ABSTRACT

The proposal of this dissertation was to study the theoretical basis and formal principles set forth in the “Pilot-Plan for Concrete Poetry”, 1958, published in *Noigandres 4* by the concrete poets Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, who used to conceptualize poetry as the “general art of the word” within which “the graphic space acts as structural agent of poem”.

On the basis of Charles Sanders Peirce’s semiotics, we have hereby undertook to understand the concept of form as structural movement or structural isomorphism that has been worked out by the group *Noigandres* in their orthodox phase, between 1955 and 1959, when the geometric form and the mathematics of composition used to prevail in their poetry. Accordingly we have analyzed five representative poems by Concrete Poets from São Paulo, that were written by then.

KEY-WORDS: Concrete Poetry, *Noigandres* group, form, semiotics.

s u m á r i o

introdução •• 1

capítulo 1 • 0 MODERNISMO NA POÉTICA DO GRUPO NOIGANDRES

- 1.1- grupo noigandres •• **4**
- 1.2 - *un coup de dés* | stéphane mallarmé •• **11**
- 1.3 - método ideogrâmico de compor | ernest fenollosa •• **16**
- 1.4 - isomorfismo | teoria da *gestalt* •• **23**
- 1.5 - futurismo | filippo marinetti •• **29**
- 1.6 - nova tipografia | tschichold | schwitters | lissitzky •• **33**
- 1.7 - anti-arte • duchamp | além-da-arte • mondrian •• **37**
- 1.8 - grupo ruptura | waldemar cordeiro •• **43**
- 1.9 - arte concreta | max bill •• **50**
- 1.10 - síntese das artes | construtivismo | bauhaus •• **54**

capítulo 2 • TEORIA GERAL DOS SIGNOS DE CHARLES SANDERS PEIRCE

- 2.1- fundamentos da semiótica peirceana •• **60**
- 2.2 - ícone diagramático na poesia concreta paulista •• **66**
- 2.3 - ícone utilitário na poesia concreta paulista •• **73**
- 2.4 - signo estético na poesia concreta paulista •• **77**

capítulo 3 • POESIA CONCRETA DO GRUPO NOIGANDRES DA FASE DITA ORTODOXA

- 3.1- matemática da composição •• **81**
- 3.2 - análise de poemas •• **85**
 - 3.2.1 - *mais ou menos*, 1957, haroldo de campos •• **86**
 - 3.2.2 - *pluvial*, 1959, augusto de campos •• **89**
 - 3.2.3 - *terra*, 1956, decio pignatari •• **93**
 - 3.2.4 - *velocidade*, 1957, ronaldo azeredo •• **96**
 - 3.2.5 - *forma*, 1959, josé lino grünewald •• **99**

considerações finais •• 103

bibliografia geral •• 107

i n t r o d u ç ã o

Para o presente trabalho, propus estudar a forma, isto é, a imagem como elemento constitutivo estrutural do poema e como construção perceptivo-comunicativa no âmbito da Poesia Concreta do grupo Noigandres, na fase dita ortodoxa do movimento que foi de 1955 a 1959.

O grupo Noigandres foi formado pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, somando a estes Ronaldo Azeredo e, depois, José Lino Grünwald. Eles concebiam a forma como a maneira pela qual se manipula o material da obra para produzir o efeito artístico visado.

Os fundamentos da teoria da *Gestalt*, que tinha uma visão determinista, mostrou-se interessante para a poética do grupo Noigandres, que propôs elaborar poemas de característica impessoal. O conceito de *isomorfismo* da *Gestalt*, que na poesia do grupo paulista encontra-se na identidade entre a estrutura visual e a estrutura verbal, foi uma contribuição relevante para a proposta poética do grupo de poetas paulistas.

A fase dita ortodoxa, que foi de 1955 a 1959, caracterizou-se pelo racionalismo construtivo. Neste período, o grupo identificou-se com as ideias de Max Bill, que concebia uma arte em sincronia com as questões da ciência, onde a matemática era compreendida como método regulador e como fonte de inspiração temática. Haroldo de Campos escreve, neste período, “Da fenomenologia da composição para a matemática da composição”.

Assim, com objetivos de contribuir na formação estético-cultural da época, o grupo de poetas paulistas propôs uma poética – com bases nos princípios cognitivos –, que elaborasse a postura crítica do leitor frente aos novos códigos provenientes das tecnologias de comunicação.

As bases da Poesia Concreta do grupo paulista partem dos fundamentos apresentados no poema de Mallarmé, *Un coup de dés* (1897). Sobre eles, em “O sonho de Mallarmé”, Arlindo Machado (2001, p.172-73) escreve que a proposta do poeta francês realiza-se de fato com os computadores, na geração de textos artificiais, nos web sites. Nas palavras de Machado:

Devemos portanto considerar os textos artificiais gerados pelo computador como estruturas de determinação matemática, cujo “conteúdo” é inteiramente virtual, espaço aberto de possibilidades semânticas, que cada leitor preenche com seus gostos e circunstâncias. No fundo, trata-se de uma radicalização daquela idéia mallarmiana de quem deve “falar” no poema é a própria linguagem, ou do postulado de Paul Valéry (1960:1324), segundo o qual a poesia é um ser de linguagem, nascido da dinâmica dos signos e nada tem a ver com a compreensão semântica ou com o ato comunicativo.

Ou seja, a poética do grupo Noigandres seguiu os caminhos vislumbrados por Mallarmé, os quais, atualmente, as linguagens dos meios de comunicação interativa trilham.

Assim, acredito que o presente estudo pode contribuir para as pesquisas sobre construções de linguagens em que o receptor é requisitado a interagir com o objeto apresentado. Por exemplo, na arquitetura de informação de web sites, em que informações sonoras, visuais e semânticas devem estar estruturadas de modo a otimizar o acesso do receptor-usuário aos mais variados conteúdos. Assim, este trabalho pretende contribuir para o entendimento de questões que envolvem a acessibilidade ou a interatividade com produtos que requisitam a compreensão da percepção-comunicação-informação.

Em *Noigandres 4*, 1958, Décio Pignatari e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos apresentaram uma síntese teórica da poética do grupo paulista no texto “Plano-Piloto para Poesia Concreta”.

A partir das indicações presentes no texto-manifesto, realizei leituras sobre Mallarmé, Fenollosa (método ideográfico), Futurismo, Dadaísmo, Duchamp, Mondrian, Waldemar Cordeiro, Max Bill e o Construtivismo da Bauhaus, cujo objetivo foi compreender e identificar as contribuições do Modernismo, dos artistas, filósofos e cientistas para com a Poesia Concreta do grupo Noigandres.

Para a dissertação, elaborei os seguintes capítulos:

1- O Modernismo na Poética do grupo Noigandres.

2- A Teoria Geral dos Signos de Charles Sanders Peirce, onde apresentei os fundamentos da semiótica peirceana – o ícone diagramático, o ícone utilitário e o signo estético – sob a luz dos estudos de Décio Pignatari, Lúcia Santaella e Lucrécia Ferrara.

3- Apresentação da Poesia Concreta do grupo Noigandres na fase dita ortodoxa, quando foi proposta a “matemática da composição”, e análises de 5 poemas: “mais ou menos” de Haroldo de Campos, “pluvial” de Augusto de Campos, “terra” de Décio Pignatari, “velocidade” de Ronaldo Azeredo e “forma” de José Lino Grünewald.

As ilustrações contidas neste trabalho são como slides em aulas ou palestras com função de referência.

Para a finalização do trabalho, realizei algumas considerações sobre a Poesia Concreta do grupo Noigandres a partir de estudos de Max Bense, Júlio Plaza e Omar Khouri.

g r u p o n o i g a n d r e s



Viaduto do Chá, São Paulo, 1950.

Fonte: FERRARA, 1986.

A Poesia Concreta no Brasil

surgiu no início da década de 1950, pós-ditadura de Getúlio Vargas, quando o governo, com estabilidade financeira, promovia uma política de modernização do país, seja nos setores da economia, seja nas atividades culturais.

Em São Paulo, grandes indústrias eram implantadas e atividades nas artes eram promovidas com a criação do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), da Companhia de Cinema Vera Cruz, do MAM (Museu de Arte Moderna) e do MASP (Museu de Arte de São Paulo).

Visando a modernização da cultura estética do país, em 1951, o MAM-SP promoveu a 1ª Bienal de São Paulo, em que a Arte Abstrata ganhou destaque. O MASP, em 1948, sob direção de Pietro Maria e Lina Bo Bardi, expôs *Fotogramas* de Geraldo de Barros, cartazes suíços e uma retrospectiva de Max Bill.

Esses eventos fomentavam debates entre intelectuais e artistas que discutiam as influências da ciência, da arte e da ideologia na formação de uma nova sociedade industrial-urbana.

1946

- Em Paris, 1º Salão oficial internacional de Arte Abstrata, "Realités Nouvelles".

1948

- No MASP, exposição de Alexander Calder
- Fundação do MAM-Rio de Janeiro
- Na Alemanha, exposição de Joseph Albers, Jean Arp e Max Bill
- Na Itália, fundação do Movimento de Arte Concreta por Munari

1949

- Abertura oficial do MAM-SP com a exposição Do figurativismo ao abstracionismo
- O MAM abriga o Clube do Cinema
- Criação do *Art Club* por Waldemar Cordeiro
- Na Alemanha, exposição itinerante de Arte Concreta suíça

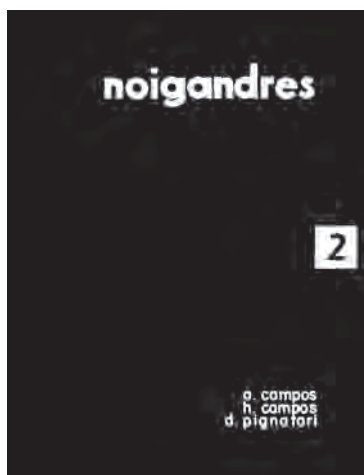


Em meio aos anseios de uma visão cosmopolita, às transformações dos meios de comunicação em massa e ao desenvolvimento industrial do país, os irmãos Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, estudantes da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, realizavam encontros regulares na residência dos Campos, onde debatiam os rumos da literatura e das artes em geral. O grupo de amigos, também, marcava presença nas atividades e nos eventos culturais que se realizavam nos circuitos das artes de São Paulo e do Rio de Janeiro.

Em 1952, Augusto, Haroldo e Décio formaram o grupo Noigandres e, com o nome do grupo, publicaram o primeiro número da revista-livro contendo poemas dos três jovens poetas.

Em 1955, saiu *Noigandres 2*, e em 1956, a publicação de *Noigandres 3* ganhou o subtítulo de *poesia concreta* e a incorporação de poemas de Ronaldo Azeredo.

A poética do grupo paulista foi definida oficialmente como Poesia Concreta em 1955, quando Augusto de Campos sugeriu o uso da terminologia “concreta” para a poesia, uma vez que as propostas do grupo estavam em sincronia com as artes visuais e a música de vanguarda que eram denominadas concretas.



1951

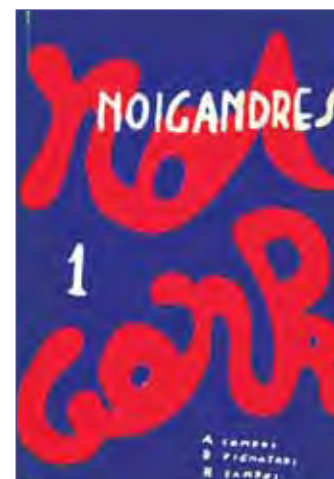
- Na Holanda, Mostra Retrospectiva do De Stijl.

1952

- Na Suíça, Almir Mavigner, Mário Pedrosa, Romero Brest e Mary Vieira visitam Max Bill e outros artistas em Zurique.

1954

- Na Alemanha, em Ulm, início das atividades da Escola Superior da Forma, sob direção de Max Bill.



De 1954 a 1956, Décio Pignatari foi para a Europa, onde fez contatos com poetas, intelectuais, filósofos e artistas. Nessa viagem, Pignatari conheceu o poeta Eugen Gomringer, que desenvolvia uma poética muito próxima da do grupo paulista. A partir desse encontro, os integrantes do grupo paulista e o poeta suíço-boliviano associaram esforços para a divulgação de suas ideias e suas produções no cenário internacional do movimento de poesia de vanguarda.

Os contatos que Pignatari fez durante suas viagens promoveram a produção intelectual dos integrantes do grupo, que escreveram textos críticos sobre literatura, comunicação e linguagem, o que contribuiu para o aprimoramento conceitual da poética do grupo Noigandres.

Em 1958 foi lançada a *Noigandres 4*. Com folhas cartonadas, uma referência aos poemas-cartazes que foram expostos na 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta, os poetas apresentaram a proposta do grupo que, segundo João Bandeira (2002, p.30), marcou:

o momento de maturação das experiências que o grupo vinha desenvolvendo até então, explicitada como projeto no “Plano-piloto para poesia concreta”, que inclui a revivescência da utopia construtivista na concepção de “uma arte geral da palavra”, “poesia como design de linguagem.”



Em 1962, foi publicado o último número da *Noigandres*, com o título *Antologia Noigandres 5: do verso à poesia concreta*.

É polêmica a afirmação de que os poetas concretos paulistas foram os fundadores da Poesia Concreta. O importante é que, pela primeira vez, o Brasil participou desde os primeiros momentos de um movimento internacional de poesia de vanguarda.

O poeta e professor Omar Khouri (2006, p.22) observa que:

A Poesia Concreta revolucionou o mundo da Poesia. (...) Como toda obra revolucionária, obra que subverte estruturas, o conjunto da obra concretista mexeu com as Letras, incomodou os acomodados, angariou simpatizantes, criou uma legião de inimigos (...).

O conjunto da obra poética do Concretismo acrescentou muito à criação do século XX e, através de um cuidadoso exercício comparativo, poderemos concluir que a melhor poesia concreta produzida mundialmente foi a do Brasil e mais especificamente da Paulicéia e a feita por poetas a ela ligados de alguma forma [como a de Ronaldo Azeredo e a de José Lino Grünewald].

A seguir transcrevo o “Plano-piloto para poesia concreta”, cujos fundamentos teóricos da poética apresentados pelo grupo paulista conduziram as minhas leituras para estudar a poética do grupo Noigandres.

plano-piloto para poesia concreta¹ (transcrição)

poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas. dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), **a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural**. espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente



Nota 1: O título do texto “Plano-piloto para poesia concreta” faz referência à construção de Brasília, projeto urbano do arquiteto Lúcio Costa, que Kubitschek utilizava como um símbolo para a modernização do país.

“Plano-piloto para poesia concreta” transcrito de www.poesiaconcreta.com.br com grifo nosso.

temporístico-linear. daí a importância da **idéia de ideograma**, desde seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual até o sentido específico (**fenollosa/pound**) de **método de compor baseado na justaposição direta – analógica, não lógico-discursiva – de elementos**. “il faut que notre intelligence s’habitue à comprendre synthétique-idéographiquement au lieu de analytico-discursivement” (apollinaire). eisenstein: ideograma e montagem.

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

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

ideograma: apelo à comunicação não-verbal. o poema concreto comunica a própria estrutura: estrutura-conteúdo. o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas. **seu material: a palavra (som, forma visual, carga semântica)**. **seu problema: um problema de funções-relações desse material**. **fatores de proximidade e semelhança, psicologia da gestalt**.

ideograma método de compor
fenollosa baseado na
pound justaposição direta
– analógica, não
eisenstein lógico-discursiva –
de elementos

un coup de dés

Mallarmé

“subdivisions prismatiques de l’idée”

MARINETTI

futurismo

dadaísmo

Schwitters

El Lissitzky

Duchamp

Mondrian

BAUHAUS

Max Bill

Moholy-Nagy

Josef Albers

ritmo: força relacional. o poema concreto, usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área lingüística específica – “verbivocovisual” – que participa das vantagens da comunicação não-verbal sem abdicar das virtualidades da palavra. com o poema concreto ocorre o fenômeno da metacomunicação: **coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não-verbal, com a nota de que se trata de uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não da usual comunicação de mensagens.**

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

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

ideograma
isomorfismo
GESTALT

forma geométrica e
matemática da
composição

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

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

augusto de campos
décio pignatari
haroldo de campos

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

A contextualização histórica do grupo Noigandres e as ilustrações foram elaboradas a partir de:

BANDEIRA & BARROS, 2002.

BANDEIRA & BARROS, 2008.

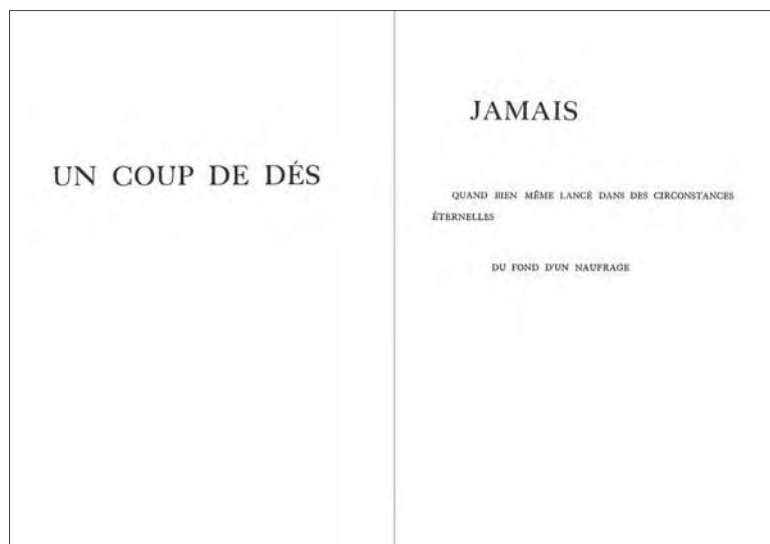
COCCHIARALE & GEIGER, 2004.

MAMMI et al., 2006

MENEZES, 1998.

www.poesiaconcreta.com.br

un·coup·de·dés
s t é p h a n e
m a l l a r m é



Pignatari (2004, p.53) observa que, entre poetas, artistas e intelectuais, Mallarmé foi um dos primeiros a perceber as transformações que:

a Revolução Industrial criava, em nível de reprodução, todo um complexo universo de instrumentos, processos, códigos e signagens não-verbais, que passaram a negar a hegemonia da palavra escrita, numa subversão cultural que alcança os nossos dias de hoje quando se polariza em torno da televisão.

Para Haroldo de Campos (1969, p.151), as origens de *Un coup de dés*, 1897, marco na história da poesia de vanguarda, encontram-se nas “técnicas de espacialização visual da imprensa cotidiana”. O argumento do crítico literário é que Mallarmé “viu na imprensa o ‘moderno poema popular’, uma forma rudimentar do Livro enciclopédico e último dos seus sonhos”.

Augusto de Campos (in CAMPOS, A. et al., 1975, p.17), em PONTOS - PERIFERIA- POESIA CONCRETA, apresenta as contribuições de Mallarmé para com a poesia de vanguarda. O poeta e crítico destaca a compreensão do poeta francês para com a palavra *estrutura*, ou seja, como “algo qualitativamente diverso de cada componente”.

Segundo Campos, um entendimento que também estava presente nas obras de Schoenberg, Webern, Boulez, Stockhausen, Eisenstein, Michel Fano, Ezra Pound, e. e. cummings.

Augusto de Campos (in CAMPOS, A. et al., 1975, p.18) transcreve as palavras de Mallarmé sobre as “Subdivisões prismáticas da Idéia”, no poema *Un Coup de Dés*, que solicita “uma tipografia funcional que espelhe com real eficácia as metamorfoses, os fluxos e refluxos do pensamento”:

a) emprego de tipos diversos:

“A diferença dos caracteres de impressão entre o motivo preponderante, um secundário e outros adjacentes, dita sua importância à emissão oral...”;

b) posição das linhas tipográficas:

“... e a situação, ao meio, no alto, em baixo (sic) da página, indicará que sobe ou desce a entonação”;

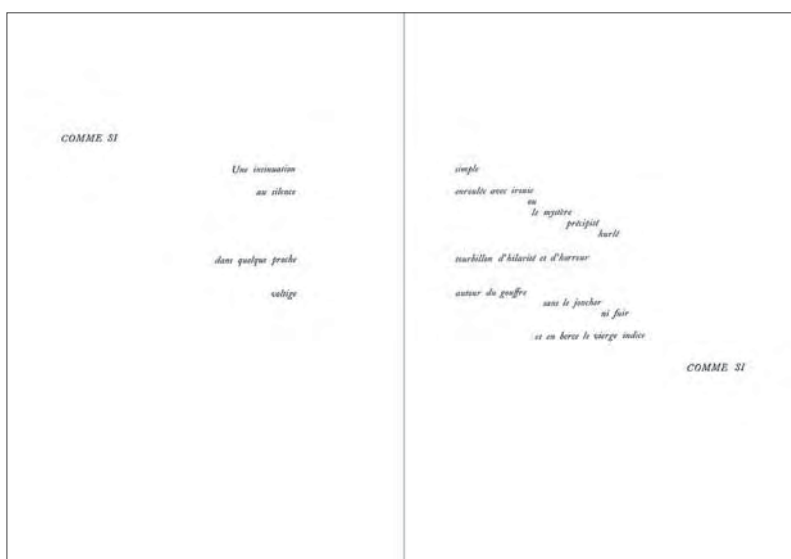
c) espaço gráfico:

“Os ‘brancos’, com efeito, assumem importância, agridem à primeira vista; a versificação o exigiu como silêncio em torno, ordinariamente, no ponto em que um trecho, lírico ou de poucos pés, ocupa, no meio, cerca de um terço da página: eu não transgriro essa medida, apenas a disperso. O papel intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou reaparece, aceitando a sucessão de outras”, etc.;

d) uso especial da folha, que passa a compor-se propriamente de duas páginas desdobradas, onde as palavras formam um todo e ao mesmo tempo se separam em dois grupos, à direita e à esquerda da prega central, ‘como componentes de um mesmo ideograma’, segundo observa Robert Greer Cohn, ou, noutros termos, como se a prega central fosse uma espécie de ponto de apoio para o equilíbrio de dois ramos de palavras-pesos.

Assim, Mallarmé, com o poema *Un coup de dés*, incorporou a leitura de campo no poema em que o espaço gráfico é substantivado para ser semantizado. Por exemplo o branco da página ser associado ao “silêncio”.

Uma nova concepção para os elementos tipográficos foi desenvolvida por poetas, artistas e designers dos anos 1920, época em que ocorreu o movimento denominado Nova Tipografia que veremos mais adiante.



Segundo Haroldo de Campos (1969, p.151), a crise do pensamento lógico-discursivo foi uma consequência das transformações da Revolução Industrial e Eletrônica que conduziu para a tomada de consciência da crise da linguagem e da própria crise da poesia e da arte. Para o poeta e crítico literário, as mudanças da comunicação na grande mídia impressa produziu dois fenômenos na poesia:

de um lado, o poema começa[ou] a tomar como seu objeto a própria poesia, (...) de outro lado, a linguagem da poesia vai [foi] ganhando cada mais em especificidade, vai-se [foi-se] emancipando cada vez mais da estrutura discursiva da linguagem referencial, vai [foi] eliminando os nexos, vai [foi] cortando os elementos redundantes, vai-se [foi-se] concentrando e reduzindo ao extremo.

Campos (1969, p.152), na análise de *Un coup de dés*, escreve:

o poeta medita, em linguagem extremamente rarefeita, sobre a própria possibilidade da criação, o poema que, como breve e fugaz constelação, surge da luta contra o acaso, a desordem, o caos e a entropia dos processos físicos. A não linearidade, a estética do fragmentário e do prismático, que se projeta do poema mallarméano pelo futurismo e pelo cubismo até aos nossos dias.

Para refletirmos um pouco sobre as “subdivisões prismáticas da idéia”, recorremos a Marilena Chauí (1996, p.156), que apresenta o conceito de *ideia* como sendo:

uma rede de significações que nos oferece: o sentido interno e essencial daquilo a que se refere; os nexos causais ou as relações necessárias entre seus elementos, de sorte que por eles conhecemos a origem, os princípios, as conseqüências, as causas e os efeitos daquilo a que se refere. O conceito ou idéia nos oferece a essência-significação necessária de alguma coisa, sua origem ou causa, suas conseqüências ou seus efeitos, seu modo de ser e de agir.

O termo *prismática* associado ao de *ideia* indica que as ligações são de ordem espacial, cujas informações encontram-se fragmentadas, “subdivididas”, mas, na mente do leitor, elas podem ser reintegradas gerando uma nova totalidade. O que significa que o poema de Mallarmé solicita uma participação ativa do leitor, ou seja, sua inclusão na relação obra-leitor.

1.3.

m é t o d o ideogrâmico de · compor e r n e s t f e n o l l o s a



Ilustrações sobre ideogramas a partir de dicionário japonês de kanjis.

Os poetas do grupo Noigandres viram no método ideogrâmico de compor de Ernest Fenollosa a trajetória evolutiva da poética de Mallarmé.

Para Augusto de Campos (in CAMPOS, A. et al., 1975, p.17-22), os poetas futuristas e dadaístas como Tommaso Marinetti e Guillaume Apollinaire não desenvolveram a poética de Mallarmé como Ezra Pound que, a partir dos estudos de Fenollosa, incorporou à sua poética o método de compor do ideograma. Para o poeta e crítico literário, Fenollosa mostrou para o poeta inglês “a chave para uma nova interpretação de poesia e dos próprios métodos de crítica poética”.

Augusto de Campos (in CAMPOS, A. et al., 1975, p.23) escreve que:

Se a Fenollosa se deve o mérito de ter vislumbrado as relações de essência entre ideograma e poesia, a Ezra Pound coube a demonstração prática, com a aplicação do método ideogrâmico ao gigantesco arcabouço d’Os Cantos.

Ernest Francisco Fenollosa era pesquisador norte-americano, filósofo e sinólogo que, coincidentemente, no ano da primeira



campo de lavoura + força
=
homem, indivíduo do sexo masculino

publicação de *Un coup de dés* de Mallarmé, 1897, iniciava suas pesquisas sobre a poesia chinesa com os mestres japoneses. No entanto, faleceu antes de ver publicados os seus trabalhos. Sua esposa, Mary Fenollosa, ciente da relevância dos trabalhos realizados pelo marido, entregou ao jovem poeta Ezra Pound os manuscritos que continham estudos sobre a natureza da poesia e da escrita chinesa.

Neles, Pound soube reconhecer uma reflexão sobre os fundamentos da Estética e, em 1920, publicou o ensaio do pesquisador “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia”.

Fenollosa viu nas imagens picturais dos ideogramas a corporificação da verdadeira poesia, cuja combinação dos elementos da visualidade, da sonoridade com os do campo semântico colocava a poesia chinesa em vantagem em relação à poesia ocidental. No texto que Pound publicou, Fenollosa observa que “quanto mais concreta e vividamente expressamos as interações das coisas, melhor é a poesia”. (CAMPOS, H., 1977, p.144)

Para Fenollosa, “o pensamento poético trabalha por sugestão, acumulando o máximo de significado numa única frase repleta, carregada, luminosa de brilho interior”. (CAMPOS, H., 1977, p.144)

Para o sinólogo, o método de leitura inteligente é o de ler as leis da Natureza, e arte e poesia lidam com o concreto da Natureza, não com uma série de “particulares” isolados como a lógica medieval do ocidente que articula as partes seguindo leis pré-determinadas, um sistema de linguagem muito amarrado, com pouca flexibilidade para articulação. Essa compreensão tem aproximações com os estudos da Psicologia da *Gestalt* que veremos mais adiante.



evolução do ideograma para mulher
=
aquela que fica com as mãos cruzadas

Fenollosa exemplifica a composição do ideograma, cujo princípio está na “lógica da correlação”:

Consideremos um renque de cerejeiras. De cada uma delas passemos a extrair sucessivamente um “abstrato”, como se diz; uma certa massa comum de qualidades que podemos expressar coletivamente através do substantivo “cereja” ou de algum outro que signifique o que seja próprio ou peculiar da cereja (“cerejidade”). Coloquemos em seguida, num segundo quadro, vários desses conceitos característicos: “cereja”, “rosa”, “pôr-do-sol”, “ferrugem”, “flamingo”. Delas abstraíamos alguma outra qualidade comum, diluição ou mediocridade, e a rotulemos “vermelho” ou “vermelhidão”. Está claro que esse processo de abstração pode ser prolongado indefinidamente e com todos os tipos de material. Podemos continuar eternamente a construir pirâmides de conceitos atenuados até alcançar o ápice do “ser”. (FENOLLOSA apud CAMPOS, H., 1977, p. 142)

Segundo Haroldo de Campos (1977, p.89), a “lógica da correlação” é uma característica do pensamento chinês que envolve um processo de “sugestão” por extensão a partir do concreto.

As estrofes do poema “O cão sem plumas” de João Cabral de Melo Neto podem auxiliar a compreender a “lógica da correlação” que o poeta utiliza para comunicar ao leitor que seu poema não tratará do belo, delicado, mas sim de algo que se encontra marginalizado. Assim, vejamos as estrofes em que o poeta apresenta uma relação de substantivos concretos:

Aquele rio
era como um cão sem plumas.
Nada sabia da chuva azul,
da fonte cor-de-rosa,
da água do copo de água,
da água de cântaro,



dos peixes de água,
a brisa na água.
Sabia dos caranguejos
de lodo e ferrugem.
Sabia da lama
como de uma mucosa.
Devia saber dos polvos.
Sabia seguramente
da mulher febril que habita as ostras.

Após algumas leituras, o leitor pode inferir que o poeta está querendo comunicar que seu poema não se trata de um poema lírico, mas outro tipo de poema. Observa-se que de uma série de substantivos concretos emergem adjetivos na mente do leitor, que podem ser associados com outros substantivos, como o substantivo “poema”. Deste modo, o leitor poderá ir construindo entendimentos e formando um conceito para a poesia de João Cabral de Melo Neto.

Para Fenollosa, “as relações eram mais importantes e mais reais do que as coisas por elas relacionadas”. Haroldo de Campos (1977, p.43) destaca que o interesse do sinólogo estava nas “relações” entre as coisas, na “analogia estrutural”, na “identidade de estruturas”, em “discernir as linhas de forças da natureza” e captá-las numa nova síntese harmoniosa.

Identificar estruturas significa reconhecer um diagrama ou um ícone responsável para a formação de um conceito que, segundo Peirce,

não é apenas uma mistura de particulares – esta é apenas a sua forma mais crua. Um conceito é a influência viva que exerce sobre nós um diagrama, ou ícone, com cujas diversas partes um número igual de sentimentos e idéias se unem no pensamento para formar sistemas. Mas o ícone nem sempre é claramente aprendido. Podemos não saber sequer o que ele

seja; ou podemos tê-lo aprendido por observação da natureza.
(PIGNATARI, 1979, p.34)

Haroldo de Campos (1977, p.40-41) compara o “método ideográfico de compor” de Fenollosa com a análise que Sierguéi Eisenstein realizou sobre “O princípio cinematográfico e o ideograma”. O crítico literário observa que o “método ideográfico de compor” descrito por Fenollosa pode ser equiparado à “metáfora” que usa “imagens materiais” para sugerir “relações imateriais”, que para Eisenstein é a passagem do “pensamento por imagens” para o “pensamento conceitual”.

O “método ideográfico de compor” e o “pensamento conceitual” envolvem o pensamento *analógico* que, também, está presente no pensamento mítico dos primitivos. A análise que Octavio Paz realizou sobre os trabalhos de Lévi-Strauss auxilia a compreender o objeto de interesse de Fenollosa e dos poetas concretos para com os estudos do ideograma. Paz (1977, p.64-65) escreve:

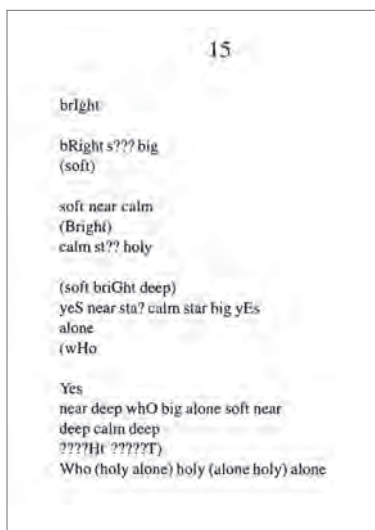
O pensamento selvagem parte da observação minuciosa das coisas e classifica todas as qualidades que lhe parecem pertinentes; em seguida, integra essas “categorias concretas” em um sistema de relações. O modo de integração, já se sabe, é a oposição binária. O processo pode reduzir-se a essas etapas: observar, distinguir e relacionar por pares. Estes grupos de pares formam um chave que depois se pode aplicar a outros grupos de fenômenos. (...) O eixo desta lógica é a relação entre o sensível e o inteligível, o particular e o universal, o concreto e o abstrato. (...) A analogia é sistemática e se apresenta “sob um duplo aspecto: sua coerência e sua capacidade de extensão, praticamente ilimitada”. Pela primeira, resiste à crítica do grupo; pela segunda, o sistema pode englobar todos os fenômenos. É uma lógica concreta porque para ela o sensível é significativo; é uma lógica simbólica porque as categorias sensíveis estão em

relação de oposição ou de isomorfismo com outras categorias e assim podem construir um sistema de equivalências formais entre os signos.

A observação de Octavio Paz sobre a lógica concreta ou analógica foi objeto de interesse dos poetas concretos que queriam elaborar uma poética em que a “analogia estrutural” fosse o objeto do poema, como fizeram Mallarmé, Ezra Pound, e. e. cummings e James Joyce.

Em relação ao poeta e. e. cummings, transcrevo as palavras de Augusto de Campos (in CAMPOS, A. et al., 1975, p.23-24):

Um outro poeta-inventor, E. E. Cummings, leva o ideograma e o contraponto à miniatura. Sem incidir no letrismo ou na formação de agrupamentos sonoros destituídos de vivência, Cummings libera o vocábulo de sua grafia, põe em evidência seus elementos formais, visuais e fonéticos para melhor acionar sua dinâmica. Assim, no poema “brlght” do volume *No Thanks* promove uma verdadeira tecedura contrapontística, repetindo ou invertendo em sua ordem estas simples palavras: *bright, star, big, soft, near, calm, holy, deep, alone, yes, who*, e compõe com a sua justaposição, livre de conectivos, o ideograma do impacto de uma noite estrelada.



Fragmento de *The Cantos*, de Ezra Pound.

“brlght”, Fragmento do poema de e.e. cummings.

Fonte: BANDEIRA & BARROS, 2008.

Em relação às influências do “método ideogrâmico de compor” nas obras de James Joyce, continuamos com Augusto de Campos (in CAMPOS, A. et al., 1975, p.24) que escreve:

O “micro-macrocosmo” joyciano, a atingir o seu ápice no *Finnegans Wake*, é outro altíssimo exemplo do problema que vimos expondo. O implacável romance-poema de Joyce realiza também, e de maneira “sui generis”, a proeza da estrutura. Aqui o contraponto é moto perpetuo, o ideograma é obtido através de superposições de palavras, verdadeiras “montagens” léxicas; a infra-estrutura geral é “um desenho circular onde cada parte é começo, meio e fim”. O esquema círculo-vicioso é o elo que vai ligar Joyce a Mallarmé.

À concepção de “estrutura” presente nas manifestações do modernismo, Augusto de Campos (1974, p.177) relaciona o conceito de *forma* da teoria da *Gestalt*. O crítico literário escreve que:

o uso particular, que aqui fazemos, da palavra estrutura, tem em vista uma entidade medularmente definida pelo princípio gestaltiano de que o todo é mais que a soma das partes, ou de que o todo é qualitativamente diverso de cada componente, jamais podendo ser compreendido como um mero fenômeno aditivo. Eisenstein, na fundamentação de sua teoria da montagem, Pierre Boulez e Michel Fano, com relação ao princípio serial em música, testemunharam a possibilidade da aplicação da Gestalt no campo das artes. Nada mais justo que a literatura e a poesia incorporem à sua realidade, e em particular às novas realidades complexas, os preciosos conceitos gestaltianos.

O interesse do grupo Noigandres para com os estudos da psicologia da *Gestalt* e para com o método ideogrâmico de compor indicam as intenções dos poetas em elaborar uma poética impessoal e que seja capaz de estabelecer um diálogo com uma sociedade moderna aberta para a ciência e a tecnologia.

(...)

The fall (bababadalgharaghtakamminarron
nkonnbronnntonerronnthuntnrovarr
hounawnskawntooohooordenenthurnuk!)
of a once wallstrait oldparr is related early
in bed and later on life down through all
christian minstrelsy. The great fall of
the offwall entailed at such short notice
the pftjschute of Finnegans, erse solid
man, that the humptyhillhead of himself
promptly sends an unquering one well to
the west on quest of his tumptytumtoes:
and their upturnpikepointandplace
is at the knock out in the park where
oranges have been laid to rust upon the
green since devlinsfirst loved livvy.
(FW,3)

Fragmento de *Finnegans Wake*, de James Joyce.

Fonte: BANDEIRA & BARROS, 2008.

1.4.

isomorfismot e o r i a
d a · g e s t a l t

Nas primeiras décadas do século XX, a teoria da *Gestalt*, também denominada de teoria da Forma, foi desenvolvida na Alemanha por um grupo de pesquisadores da área da Psicologia Perceptual da Forma. Entre eles K. Koffka, M. Wertheimer, W. Köhler e K. Lewin desenvolveram condutas de controle científico para experimentos, cujo objetivo era conhecer as condições e as leis que governam as transformações da forma. Suas pesquisas encontram-se numa época de descobertas revolucionárias, como as da física quântica nos domínios dos átomos e das partículas subatômicas que levaram os cientistas a pensarem em termos de “relações de organização” das partes.

Os interesses do grupo

Noigandres para com a teoria da *Gestalt* estavam:

- na compreensão da percepção como um processo determinista,
- nas pesquisas para determinar a constelação física de excitantes para cada forma percebida, que concluíram que cada forma está em função de diversas variáveis, e não mais na soma de diversos elementos, e
- no conceito de *isomorfismo*.

Segundo Paul Guillaume (1966, p.12-13), em *Psicologia da Forma*, a teoria da Forma parte de “fatos psíquicos denominados de formas – unidades orgânicas que se individualizam e se limitam no campo espacial e temporal de percepção ou de representação” considerados como dados primeiros.

Para os gestaltistas, a percepção é um fenômeno que ocorre a partir de duas forças: uma externa e outra interna. As externas são constituídas pela estimulação da retina através da luz proveniente do objeto exterior. Essas forças têm origem no objeto que olhamos, ou na luz refletida. As internas são forças de

organização que, a partir das condições dadas de estimulação, das forças externas, estruturam as formas numa ordem determinada.

Ostrower (1999, p.72-73) observa que as sensações geradas pelos estímulos externos são elaboradas internamente em termos de conteúdos emocionais e intelectuais e, ao mesmo tempo, são vivenciadas nas interpretações dos conteúdos. Nas palavras da artista e pesquisadora, a percepção é “um processo ativo e participativo, é uma ação”, um processo que “alcança as áreas mais recônditas de nosso inconsciente, articulando e trazendo-as ao consciente, mobilizando todo nosso ser sensível, associativo, inteligente, imaginativo e criativo”.

Com a premissa: “a fisiologia fala a linguagem da física”, os pesquisadores da *gestalt* propuseram o conceito de *isomorfismo* para compreender as formas psíquicas. A partir dele, os psicólogos direcionaram os experimentos para conhecer as leis internas da percepção no estudo fisiológico do sistema nervoso.

Paul Guillaume (1966, p.14-15) faz os seguintes comentários sobre o princípio do *isomorfismo*:

O paralelismo não existe entre fatos elementares, mas entre formas, fisiológica e psíquica, apresentando uma comunidade de estrutura. Tal é o princípio do *isomorfismo*, pelo qual a teoria da Forma renova a velha noção de paralelismo, (...) nega-se a estabelecer (...) uma separação entre o espírito e o corpo.

(...) Cumprirá [aos cientistas da Forma] buscar as formas físicas não somente nos fatos fisiológicos, descritos em termos físicos, que se encontram nos seres vivos, mas também nos fatos que o físico estuda e reproduz no seu laboratório.

Na Poesia Concreta do grupo Noigandres, o conceito de *isomorfismo* está presente na forma que se estabelece pela identidade estrutural entre a linguagem verbal e as não-verbais.

diferenciada para destacar a palavra quadrado que se forma na diagonal da figura geométrica em que as letras d e o encontram-se conectando os blocos de palavras. Assim, a palavra quadrado também pode ser lida como quadra do.

Ora, a definição de diagonal é: “o segmento de reta que liga um vértice ao outro não situado numa face comum ao primeiro” e a definição de preposição é: “uma palavra invariável que liga partes da proposição dependentes umas das outras, estabelecendo entre elas numerosas relações”.

O leitor poderá ter um *insight* ao perceber que há uma equivalência de significado entre o conceito geométrico-matemático de diagonal, linguagem visual, e o conceito de preposição da linguagem verbal, ou seja, a ideia de ligação.

Com o *isomorfismo*, a Poesia Concreta promove a ocorrência de *insights*, que ocorrem na experiência do “ver”.

Sobre este “ver”, Marilena Chauí (1993, p.35) escreve:

Mas, o que é ver? Por que Aristóteles escreve *esti idéin*? Da raiz indo-européia *weid*, ver é olhar para tomar conhecimento e para ter conhecimento. Esse laço entre ver e conhecer, de um olhar que se tornou cognoscente não apenas espectador desatento, é o que o verbo grego *eidô* exprime. *Eidô* – ver, observar, examinar, fazer ver, instruir, instruir-se, informar, informar-se, conhecer, *saber* – e, no latim, da mesma raiz, *video* – ver, olhar, perceber – e *viso* – visar, ir olhar, ir ver, examinar, observar. (...)

Aquele que diz: *eidô* (eu vejo), o que vê? Vê e sabe o *eidós*: forma das coisas exteriores e das coisas interiores, forma própria de uma coisa (o que ela é em si mesma, essência), a *idéia*. Quem vê o *eidós*, conhece e sabe a *idéia*, tem conhecimento – *eidotés* – e por isso é sábio vidente – *eidulis*. Quem viu, pode querer fabricar aparentes das coisas – *eidolon* (ídolo, simulacro, imagem, retrato). No entanto, se o ver fabricante buscar a semelhança no ato mesmo de ver, estará na *eikasia* (representação, crença,

conjetura, comparação) e tentará fabricar *eikon* (ícone, pintura, escultura, imagem, imagem refletida no espelho) a partir do *eikô* (ser semelhante, assemelhar-se, verossímil, provável). Eis por que Platão, que partira à procura do *eidós*, cuidará para separá-lo do *eidolon* e do *eikon*.

Augusto de Campos elaborou um poema que conduz o leitor para uma experiência que envolve a percepção da forma, que envolve a combinação de dois modos de pensamento: o intuitivo e o cognitivo. Sobre os quais Arnheim (1971, p.230-31), em *El pensamiento visual*, escreve:

Hay dos clases de pensamiento perceptual que llamaré cognición intuitiva y cognición intelectual. La cognición intuitiva tiene lugar en un campo perceptual de fuerzas que interactúan libremente. (...)

(...) la cognición intelectual son conexiones graduales entre entidades fijas.

(...) Mediante una gradual solidificación de los conceptos perceptuales obtenidos a partir de la experiencia directa, la mente adquiere las formas estables, que resultan útiles para la coherencia del pensamiento.(...)

Los componentes de los procesos del pensamiento intuitivo interactúan dentro de un campo continuo. Los de los procesos intelectuales se siguen entre si en una sucesión lineal.

Lúcia Santaella (1998, p.107-108), em *A percepção: uma teoria semiótica*, destaca a “função do ícone na percepção”, tema de estudo de Joseph Ransdell. Segundo a interpretação da pesquisadora, o que a percepção apreende do mundo exterior são signos icônicos que, na função de mediadores, promovem o processo de semiose e autogeração. Santaella apresenta o entendimento de Peirce para a combinação da “doutrina da cognição representativa com a doutrina da percepção imediata do objeto conhecido”:

A percepção parece combinar, numa síntese ímpar, essas duas doutrinas, [a doutrina da cognição representativa com a doutrina da percepção imediata do objeto conhecido]. Ela é representativa devido ao fato de que o objeto aparece sob uma forma, *qua* forma, que não pode ser materialmente idêntica ao objeto percebido, visto que ela pode representar qualquer número de objetos individuais que têm traços de semelhanças, mas também de diferença entre si. A maneira como o *percipuum* nos apresenta o objeto [o modo como o objeto é percebido] não é, nem pode ser, idêntica ao que o objeto é na sua existência. Mas, mesmo não sendo idêntica, o que nós apreendemos do objeto é algo que faz com que reconheçamos aquele objeto e todos os outros que com ele se assemelhem. É assim que nós somos capazes de reconhecer uma poltrona, tenha ela as mais insólitas variações de *design* que tiver. O que nós reconhecemos é uma forma, não uma aparência, pois essa forma funciona como mediação entre todas as diversidades de aparência que as poltronas possam por ventura apresentar. Essa é a doutrina da cognição representativa.

Contudo, ao mesmo tempo, essa percepção é imediata, quer dizer, se a percepção é verídica, a forma sob a qual o objeto aparece é sua própria e verdadeira forma. É precisamente a forma que o objeto corporifica. Há aí, portanto, um engate entre o particular e o geral, que só é possível pela função icônica.

A percepção da forma será retomada no capítulo 2, no estudo do ícone diagramático na Poesia Concreta paulista, a partir dos fundamentos da Teoria Geral dos Signos de Charles Sanders Peirce.

A seguir, destacaremos algumas manifestações do Modernismo que contribuíram para a poética do grupo Noigandres.

1.5.

f u t u r i s m o

f i l i p p o

m a r i n e t t i

O Futurismo nasceu na Itália com o *Manifesto futurista* de Filippo Tommaso Marinetti. Nele, na primeira página de *Le Figaro* de 20 de fevereiro de 1909, o poeta defendeu uma arte que demolisse o passado e celebrasse as delícias da velocidade e da energia mecânica. (LYNTON, 1997)



A publicação de *Zang Tumb Tumb*, 1914, visava a celebração da batalha de Trípoli. Nela, o poeta Filippo Marinetti utilizou palavras com diferentes cores, formatos e tamanhos tipográficos para expressar a sonoridade e impactar os conteúdos dos textos da obra.

Capa e página interna do livro *Zang Tumb Tumb*, 1914, de F. T. Marinetti.

Fonte: HOLLIS, 2005.

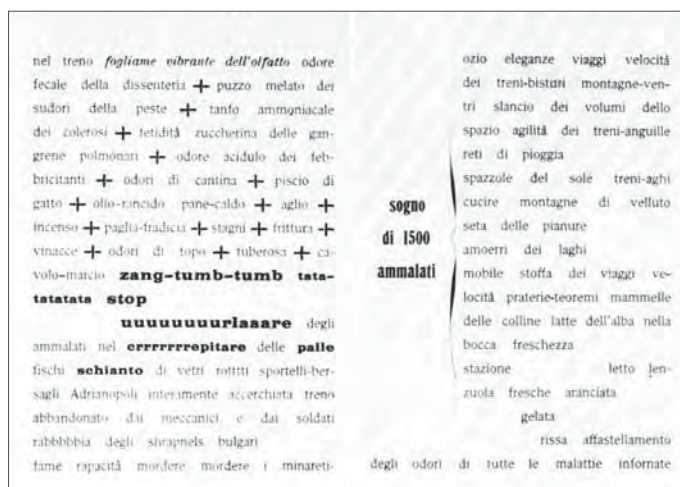
Essa proposta do poeta e agitador cultural iniciou uma revolução nos elementos da tipografia da página impressa.

Marjorie Perloff (1993, p.174) observa que “a fonte mais imediata do desenho da página futurista foi a linguagem da publicidade do final do século XX”. A pesquisadora reforça essa informação destacando as palavras de Arthur Cohen:

O cartaz, o homem-sanduiche, o pôster, o sinal, o anúncio, o folheto, o volante, o prospecto, *prier d'insérer*, o tíquete, o panfleto – todos esses métodos de chamar a atenção, de gritar se quiserem, foram mecanismos de lograr a linguagem tradicional, imitando o som da fala, e portanto restaurando-a para uma espécie de primazia, a do ritmo falado original que durante milênios tem sido abstraídos pela linguagem escrita (...)

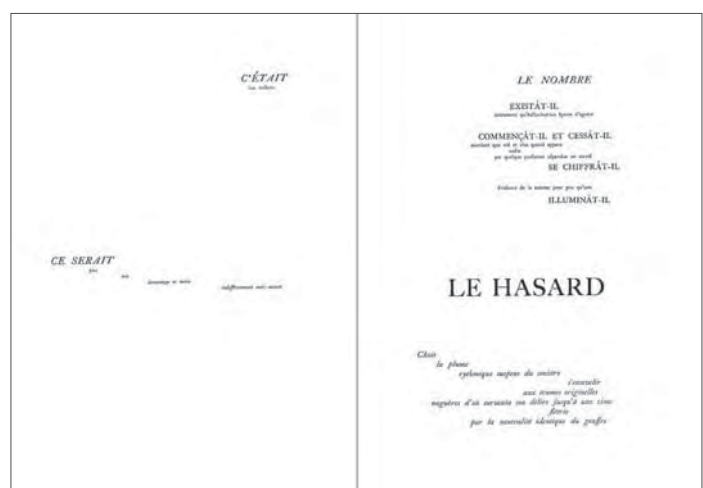
Extravagância de cores, justaposições de audaciosos desenhos de tipo de madeira, uso de cores ilustrativas (...) a mistura de fontes, a estridência dos pontos de exclamação e dos grifos, tudo isso podia ser empregado pelo braço comercial da burguesia reinante para anunciar um produto e vendê-lo. A novidade tipográfica começou, por assim dizer, no espaço do mercado, a capturar o ritmo de uma cultura urbana.

Marjorie Perloff, n' *O movimento futurista*, observa que diferentemente de Mallarmé, que explorava a construção do espaço gráfico, Marinetti tinha na cadeia-montagem a sua principal organização.



Perloff (1993, p.175) destaca as palavras de Gerald L. Bruns, que compara a proposta de Mallarmé com a de Marinetti:

Em *Un Coup de dès* a tipografia substitui a sintaxe como um meio de estabelecer relações entre as palavras – isto é, como um meio de organizar o material do poema. As estruturas sintáticas são encontráveis em toda parte, mas



elas são radicalmente difundidas pelo modo como as palavras estão colocadas na página. (...) Mas ele também dá a entender que o impulso aqui é o de mover-se do mundo das coisas para um mundo da abstração, de Idéia transcendente, e assim a experiência tipográfica de Mallarmé pode ser vista também como o oposto da de Marinetti.

Diferentemente dos futuristas, que representavam os aspectos da sociedade moderna de modo figurativo, os poetas concretos, a partir dos elementos gráfico-tipográficos, buscavam a qualificação do espaço gráfico a partir da elaboração de uma estrutura que criasse o movimento.

Para Philadelpho Menezes (1998), a maior influência dos futuristas para a Poesia Concreta está na *tavole parolibere* ou “quadros de palavras livres”, onde os poetas exercitaram a ideia de simultaneidade de palavras que informavam coisas diversas ao mesmo tempo. Essa experiência foi um modo de aplicar o método ideogramático de compor na produção de “constelações”, que se dava a partir da justaposição direta dos elementos que compunham o poema.

Os futuristas produziram muitos poemas caligrâmicos, sobre os quais Philadelpho Menezes (1998, p.26) observa duas fases diferenciadas: a primeira, a fase “desconstrutiva”, explodiu os limites do verso e introduziu elementos gráficos variados. Na segunda, a fase “construtiva”, nos anos de 1930 a 1940, os poetas buscaram o equilíbrio da forma visual e a normalização da poética proposta pelos poetas e artistas, que, ao contrário da explosão formal, desenvolveram a contenção da multiplicidade de signos verbais soltos na página. Nesta fase, com grande diversidade gráfica, os futuristas desenvolveram poemas com poucas palavras compostas e com elementos geométricos.



Livro de 1915 onde foi publicado o *Manifesto Futurista*. Capa com poema visual de F. T. Marinetti.

Fonte: MENEZES, 1991.

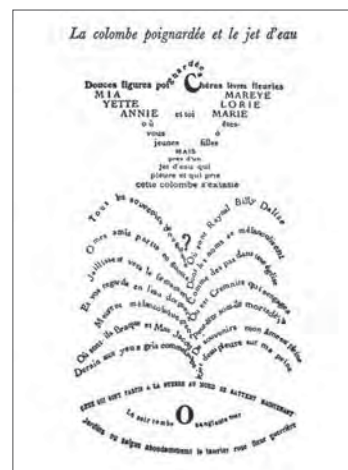


Palavras libertadas, F. T. Marinetti, 1919.

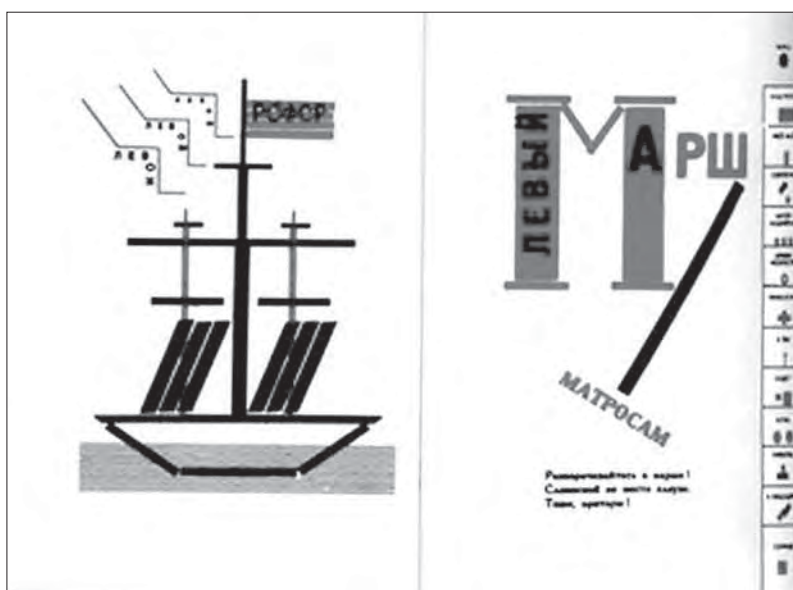
Fonte: HOLLIS, 2005.

O rompimento dos limites do verso enquanto unidade métrica do poema influenciou muitos poetas dos anos 1920. Movimentos Futuristas floresceram na Rússia, Polônia, Espanha, França e Alemanha. No Brasil, criou-se o “verso livre” que podemos observar em poemas de Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, entre outros.

Assim, os futuristas utilizaram os códigos dos meios de comunicação impressa para enaltecer os aspectos do mundo moderno – a velocidade, os automóveis, os aviões, a guerra. Com isso, eles exploraram as infinitas possibilidades da palavra, que posteriormente foram elaboradas por poetas, artistas e designers das mídias do futuro.



Calligrammes, Guillaume Apollinaire, 1913-16
Fonte: APOLLINAIRE, 1968.



Página dupla do livro *Para ser lido em voz alta*, 1923, El Lissitzky.

Fonte: HOLLIS, 2005.



“BIF & ZF + 18”, Ardengo Soffici, 1915.

Fonte: MENEZES, 1991.



Capa de “Der Dada nº.1”,
de provável autoria de Hausmann e Baader.

Fonte: LEWIS, 1963.

1.6.

n o v a
t i p o g r a f i a
t s c h i c h o l d
s c h w i t t e r s
l i s s i t z k y

Podemos observar as questões colocadas pelos poetas Marinetti e Mallarmé também nos trabalhos de Johannes Itten, professor da Bauhaus, em 1921. O mestre da escola de artes e ofício de Weimar, com objetivos de dar ênfase e inflexão às palavras contidas no texto impresso, aplicava as técnicas utilizadas pelos futuristas para articular os tipos de impressão.

Segundo Hollis (2005, p.52-53), Itten elaborava suas páginas com uma diagramação governada pela geometria retangular do material usado pelo impressor, cujos espaços em branco ajudavam a estabelecer relações de significado no texto.

Assim, percebe-se que não só a literatura, mas também a propaganda, o design gráfico, procuravam um novo conceito para os trabalhos impressos em tipografia. Por conseguinte, nos anos 1920, houve um movimento que teve início na Bauhaus e foi denominado “Nova Tipografia”.



Utopia: Johannes Itten

Fonte: <http://4.bp.blogspot.com/>

Nesse período, a Bauhaus dedicou especial atenção aos estudos da escrita alemã, cujo estilo gótico era totalmente inadequado para os processos de impressão industrial. E, com uma visão racionalista e funcionalista, professores da Bauhaus como Herbert Bayer, Josef Albers e Joost Schmidt buscaram criar letras a partir de formas geométricas.



Universal, Herbert Bayer, 1926

Fonte: <http://tipografos.net./tipos/>

Cartaz publicitário da Bauhaus.

Fonte: LEWIS, 1963.

Além dos professores da Bauhaus, artistas, tipógrafos e designers como Rudolf Koch, Paul Renner, Jan Tschichold, Kurt Schwitters e El Lissitzky também se mobilizaram para formular a Nova Tipografia.

Jan Tschichold foi um dos principais ativistas da Nova Tipografia. O designer de livros e calígrafo de Leipzig lecionou na academia de sua cidade natal, que era o centro da produção editorial da Alemanha, e em Munique, na escola de impressão dirigida por Paul Renner, designer da família de tipos Futura.

Em 1925, Tschichold publicou "*elementare typographie*", onde apresentou os dez princípios básicos para a Nova Tipografia. Richard Hollis (2005, p.54) destaca os três primeiros desses princípios:

1. A tipografia é moldada por necessidades funcionais
2. O objetivo do layout tipográfico é a comunicação (da qual o layout é o veículo gráfico). A comunicação deve ser feita através da forma mais concisa, simples e penetrante.
3. Para que a tipografia sirva a fins sociais, seus ingredientes precisam ter *organização interna* (conteúdo ordenado) e *externa* (material tipográfico adequadamente relacionado).

Tschichold propôs um sistema de alinhamento vertical e horizontal em que blocos de textos e relações entre palavras constituíam as bases do seu novo conceito tipográfico.

O dadaísta Kurt Schwitters desenvolveu várias experiências na tipografia que se direcionaram para o Construtivismo.

Uma proposta de Schwitters, considerada a mais radical para o movimento, é a do *Systemschrift*. Nele, o artista criou as letras denominadas “optofonéticas”, que consistem em sinais diferentes para cada som.

O poeta e artista, também publicitário, utilizava suas experiências tipográficas nas composições do seu jornal *Merz*, cujo primeiro número foi publicado em janeiro de 1923. Como Tschichold, Schwitters foi um grande ativista e divulgador da Nova Tipografia. Assim, em julho do mesmo ano do lançamento do seu jornal, Schwitters imprimiu as bases que El Lissitzky, também, formulou para a Nova Tipografia.

El Lissitzky era judeu-russo e percebeu na escritura hebraica os princípios para uma nova estrutura tipográfica. A partir dessa observação, El Lissitzky buscou uma tipografia que pudesse ser utilizada para compor uma ordem estrutural em todo o conjunto da página. (FRAMPTON,1970, p.255)



Capa *elementare typographie*, 1925,
Jan Tschichold.

Fonte: <http://graphics8.nytimes.com>



Systemschrift, Novo Sistema de Letras Plasticista, 1927. Kurt Schwitters.

Fonte: HOO LIS, 2005

Assim, no quarto número do *Merz*, 1923, foi publicado “Topografia da Tipografia”, onde foram apresentadas as seguintes propostas de El Lissitzky para a Nova Tipografia:

1. Las palabras impresas deben verse y no oírse.
 2. Los conceptos son comunicados por palabras convencionales y configurados con las letras del alfabeto.
 3. Los conceptos deberían ser expresados con la máxima economía – ópticamente, no fonéticamente.
 4. La composición del texto de una página, gobernada por las leyes de la mecánica tipográfica, debe reflejar el ritmo del contenido
 5. Las láminas deben usar-se en la organización de la página de acuerdo con la nueva teoría visual.
 6. La página continua – el libro cinematográfico.
 7. El libro nuevo exige escritores nuevos. El tintero y la pluma han pasado de moda.
 8. La página impresa no está condicionada por el espacio ni por el tiempo. La página impresa y el número infinito de libros deben ir desapareciendo. La librería-eléctrica.
- (apud FRAMPTON, 1970, p.270)



Merz n.4, Capa de El Lissitzky, 1923.

Fonte: LEWIS, 1963.



Merz n.11, Capa de El Lissitzky, 1924,

Fonte: <http://yalepress.yale.edu>

Os princípios elaborados para o movimento da Nova Tipografia estão presentes nos poemas concretos do grupo Noigandres, os quais podemos observar nas composições dos poemas da fase dita ortodoxa, 1955-59. Por exemplo, o não emprego de maiúsculas para iniciais de substantivos próprios e início de orações – um critério que foi adotado por Herbert Bayer da Bauhaus, em 1925, cujo objetivo era tornar a leitura mais legível e econômica –, a geometrização do campo gráfico com alinhamentos verticais e horizontais e o uso da fonte Futura de Paul Renner, cujo desenho tipográfico possui as características concebidas pelo Construtivismo russo que influenciaram os poetas e artistas concretos de São Paulo, como veremos mais adiante neste trabalho.



Futura, fonte de Paul Renner.

Fonte: <http://tipografos.net/tipos/futura.html>

anti - arte

ducham p

além-da-arte

mondrian

O Dadaísmo foi um movimento de vanguarda que surgiu em Zurique em 1915-1916. Apesar de muitas interrupções, foi um movimento essencialmente internacional. Não se limitou à Europa, tendo também importantes manifestações em Nova Iorque, onde expatriados como Duchamp e Picabia apresentaram, durante a guerra, artigos críticos protodadaístas.

Quando folheavam um dicionário, Ball e Huelsenbeck encontraram por acidente a palavra *dadá* – primeiro som emitido pela criança. Eles acharam a palavra interessante para denominar o movimento artístico que estavam propondo porque ela expressava o primitivismo, o começar do zero, o novo na arte. (ADES, 1997)

Octavio Paz (2007, p.8) define Marcel Duchamp como o artista que desenvolveu uma arte intelectual em que se revela o *espírito da época*. O crítico de arte escreve:

Os quadros de Duchamp são a presentificação do movimento: a análise, a decomposição e o reverso da velocidade. As figurações de Picasso atravessam velozmente o espaço imóvel da tela; nas obras de Duchamp o espaço caminha, se incorpora e, tornado máquina filosófica e hilariante, refuta o movimento com o *retarde*, o *retarde* com a ironia. Os quadros do primeiro são imagens; os do segundo, uma reflexão sobre a imagem.

Historiadores e críticos de arte observam a mudança de Duchamp após este ter assistido a representação da peça-balé *Impressions d'Afrique*, 1911, que era uma obra baseada no Romance de Raymond Roussel² com contribuições de Jean Pierre Brisset, que utilizava máquinas para gerar imagens. Sobre essa experiência do artista francês, Octavio Paz (2007, p.17) escreve:

Duchamp adivinhou o procedimento [de Roussel]: confrontar duas palavras de som semelhante mas de sentido diferente e encontrar entre elas uma ponte verbal. É o desenvolvimento

Nota 2 - Raymond Roussel, poeta francês (1877-1933) foi precursor do surrealismo. Roussel produziu uma poesia extremamente elaborada e rica em imaginação fantástica.

Escreveu: *La Doublure* (1897), *La Vue* (1904), *Impressions d'Afrique* (1910), *Locus solus* (1914), *L'Etoile au front* (1924), *La Poussière des soleils* (1926), *Nouvelles Impressions d'Afrique* (1932).

raciocinado e delirante do princípio que inspira os jogos de palavras. E ainda mais: é a concepção de linguagem como uma estrutura em movimento, essa descoberta da lingüística moderna que tanto influenciou na antropologia de Lévi-Strauss. (...) O jogo de Duchamp é mais complexo [que o de Roussel, que era um procedimento literário] porque a combinação não é só verbal mas plástica e mental. Ao mesmo tempo, contém um elemento ausente em Roussel: a crítica, a ironia.

Paz também destaca a postura diferenciada de Duchamp em relação às máquinas que, para o artista, não serviam como modelos para pinturas, mas como instrumentos para pintar.

Em 1913, Duchamp produziu seu primeiro *ready-made*: a roda de bicicleta. Sobre este trabalho, o artista declarou:

Já em 1913, tive a feliz idéia de fixar uma roda de bicicleta numa banqueta de cozinha e observá-la a girar. Alguns anos mais tarde, comprei uma reprodução barata de uma paisagem invernal noturna que batizei de *Farmácia*, não sem antes acrescentar no horizonte dois pequenos pontos, um vermelho e um amarelo. (...) Foi mais ou menos por essa época que a palavra *ready-made* me ocorreu, para designar essa forma de manifestação. Um ponto que eu quero deixar estabelecido é que a escolha desses *ready-mades* nunca foi ditada pelo prazer estético. A escolha se baseava numa reação de *indiferença visual*, com uma total ausência de bom ou mau gosto... – em verdade, uma completa anestesia.

Uma característica importante era a breve sentença que eu ocasionalmente inscreveria no *ready-made*. Essa sentença, em vez de descrever o objeto, como se fora um título, destinava-se a levar a mente do espectador para regiões mais verbais.

(...) Numa outra ocasião, querendo explicitar a antinomia básica entre arte e *ready-mades*, imaginei um *ready-made* recíproco: usar um Rembrandt como prancha de passar ferro. (apud PIGNATARI, 2004, p.76)



Ready-made: roda de bicicleta.

Fonte: <http://salomao.tijolo.zip.net/images/duchamp>



Ready-made: porta-garrafa.

Fonte: <http://www.surrealists.co.uk/artistsimages/MarcelDuchamp-Readymade>

Sobre os *ready-mades*, Octavio Paz (2007, p.23-26) escreve:

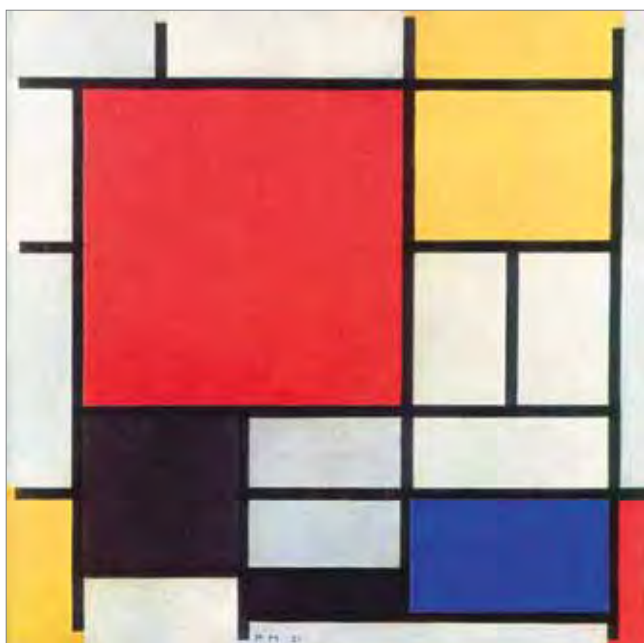
Os *ready-mades* são objetos anônimos que o gesto gratuito do artista, pelo único fato de escolhê-los, converte em obra de arte. Ao mesmo tempo esse gesto dissolve a noção de obra. A contradição é a essência do ato: é o equivalente plástico do jogo de palavras: este destrói o significado, aquele a idéia de valor. (...) O *ready-made* não postula um valor novo: é um dardo contra o que chamamos valioso. É crítica ativa (...) A ação crítica se desdobra em dois momentos: O primeiro é de ordem higiênica, um asseio intelectual: o *ready-made* é uma crítica do gosto; o segundo é um ataque à noção de obra de arte. (...) o *ready-made* é uma crítica da arte "retiniana" e manual. (...) Ao criticar a idéia de fatura Duchamp não pretende dissociar forma e conteúdo. Na arte o único que conta é a forma. Ou mais exatamente: as formas são as emissoras de significados. A forma projeta sentido, é um aparelho de significar. (...) Desalojado, fora de seu contexto original – a utilidade, a propaganda ou o adorno – o *ready-made* perde bruscamente todo significado e se transforma em um objeto vazio, em coisa em bruto. Só por um instante: todas as coisas manipuladas pelo homem têm a fatal tendência a emitir sentido.

A partir dos textos de Duchamp "O espectador faz o quadro" e "O processo criativo" (1957), Octavio Paz analisa a proposta do artista francês que incorpora a participação do fluidor na construção da obra. O intelectual mexicano parece compreender a obra do artista como um elemento de mediação, ou seja, como signo na concepção peirceana. Nas palavras de Paz (2007, p.60-61):

A obra faz o olho que a contempla – ou, ao menos é o ponto de partida: desde ela e por ela o espectador inventa outra obra. O valor de um quadro, um poema ou qualquer outra criação de arte se mede pelos signos que nos revela e pelas possibilidades de combiná-los que contém. Uma obra é uma máquina de *significar*: Neste sentido a idéia de Duchamp não é inteiramente falsa: o

quadro depende do espectador porque só ele pode pôr em movimento o aparelho de signos que toda obra é. Nisto reside o segredo do fascínio do *Grande Vidro* e dos *ready-mades*: um e outros reclamam uma contemplação ativa, uma participação criadora. No caso dos *ready-mades* a relação não é de fusão, mas de oposição: são objetos feitos contra o público, contra nós. De uma e de outra maneira Duchamp afirma que a obra não é uma peça de museu; não é um objeto de adoração nem de uso, mas de invenção e de criação. (...) Mais uma vez Apollinaire acertou no alvo: Duchamp pretende reconciliar arte e vida, obra e espectador. (...) Arte fundida à vida é arte socializada, não arte social nem socialista (...). A arte fundida à vida quer dizer poema de Mallarmé ou romance de Joyce: a arte mais difícil. Uma arte que *obriga* o espectador e o leitor a converter-se em um artista e em um poeta.

Segundo Pignatari (2004, p.76), Duchamp, pela via da destruição e do transbordamento do código, chegava ao mesmo resultado de Mondrian, que seguia pela via da construção: o da superação da arte, o além-da-arte.



Composição com vermelho, amarelo, azul e preto,
Piet Mondrian.

Fonte: <http://cealdecode.wordpress.com/2007/12/>

Pignatari (2004, p.81) observa que “a busca do novo ser de linguagem da arte levou Mondrian a proceder uma verdadeira lavagem semântica de sua obra, a ponto de aspirar a uma pintura que dispensasse interpretações”. O poeta e professor explica que a “desverbalização” da arte significa tornar-se livre dos temas, assuntos, motivos que envolvem a arte “figurativa”. Mondrian realizou a “lavagem semântica de sua obra” em 1917, quando, juntamente com seus companheiros da revista *De Stijl*, radicalizou as descobertas cubistas com linhas ortogonais, cores puras e não-cores, nos retângulos, planos completos e incompletos definidos por linhas ortogonais, ou seja, na “relação entre diferenças qualitativas”.

Mondrian, frente às questões da arte do seu tempo, fez a seguinte declaração:

Dei-me conta aos poucos que o cubismo não aceitava as conseqüências lógicas de suas próprias descobertas, não desenvolvia a abstração até a sua etapa derradeira, a expressão da realidade pura.

Considerarei que essa realidade só podia expressar-se por meio da *plástica pura*. (...) Para criar plasticamente uma realidade pura é necessário reduzir as formas naturais aos *elementos constantes* da forma e a cor natural à cor primária. (apud PIGNATARI, 2004, p.72)

Duchamp, Mondrian e Mallarmé romperam com as regras tradicionais da arte e conduziram o espectador ou o leitor para “uma zona do silêncio” que, segundo Octavio Paz (2007, p.12), é “onde o espírito solitário se defrontará com o absoluto e sua máscara: o acaso”.

Roland Barthes (1997, p.19) no discurso “Aula”, ressaltando a importância da literatura para o conhecimento, fala sobre o seu conceito de “grau zero da escritura”:

(...) a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa – que sabe muito sobre os homens. O que ela conhece dos homens é o que se poderia chamar de grande estrago da linguagem, que eles trabalham e que os trabalha, quer ela reproduza a diversidade dos socioletos, quer, a partir dessa diversidade, cujo dilaceramento ela ressenete, imagine e busque elaborar uma linguagem-limite, que seria seu grau zero. Porque ela encena a linguagem, em vez de, simplesmente, utilizá-la, a literatura engrena o saber no rolamento da reflexividade infinita: através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico mas dramático.

Para Barthes (1971, p.57), é no “silêncio por traz das palavras” que o signo se revitaliza e adquire novos valores semânticos. Nas palavras do filósofo e crítico literário francês:

Na poética moderna, ao contrário, as palavras produzem uma espécie de contínuo formal do qual emana aos poucos uma densidade intelectual ou sentimental impossível sem elas; a fala é, então, o tempo espesso de uma gestação mais espiritual, durante a qual o “pensamento” é preparado, instalado, pouco a pouco pelo acaso das palavras. Esse acaso verbal, de onde vai cair o fruto maduro de uma significação, supõe portanto um tempo poético que não é mais o de uma ‘fabricação’, mas o de uma aventura possível, o encontro de um signo com uma intenção.

As obras de Duchamp, Mondrian, Mallarmé, Joyce, conduzem o espectador, o leitor, “ao lugar onde os nomes e as coisas se fundem e são a mesma coisa: à poesia, reino onde nomear é ser.” (PAZ,1996, p.44)

O grupo Noigandres incorporou as propostas de Mondrian e Duchamp na estrutura do poema em que o movimento é gerado no conflito fundo-forma em busca de identificação.

g r u p o
r u p t u r a
w a l d e m a r
c o r d e i r o

(...) vale lembrar no âmbito das artes plásticas, em 1951, o 1º Salão de Arte Moderna de São Paulo, em que Décio Pignatari vê pela primeira vez trabalhos de seus futuros parceiros Waldemar Cordeiro e Luiz Sacilloto, e que teve o cartaz promocional elaborado por Maurício Nogueira Lima, aluno do IAC e jovem artista próximo de Cordeiro. Assim como esses artistas, ao longo da década que se inicia, Augusto, Haroldo e Décio tendem para a vertente que valoriza o Construtivismo, o Neoplasticismo e a Bauhaus, como ficará claro em mais alguns anos com a eclosão da Poesia Concreta. (BANDEIRA & BARROS, 2002, p.13)

Em 1952, os poetas Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos formaram o grupo Noigandres e publicaram o



primeiro número da revista homônima. Neste mesmo ano, os artistas Lothar Charoux, Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Kazmer Féjer, Leopoldo Haar, Luis Sacilotto e Anatol Wladyslaw formaram o Grupo Ruptura e realizaram uma mostra do grupo no Museu de Arte Moderna de São Paulo, que estava expondo obras internacionais da Arte Moderna.

Assim, na efervescência do desenvolvimento industrial e dos incentivos às atividades culturais que governos e empresários patrocinavam na década de 1950, os dois grupos se engajaram no movimento da Arte Concreta de São Paulo; e, em 1956, realizaram a 1ª Exposição de Arte Concreta.

Em entrevista para Fernando Cocchiarale (in COCCHIARALE & GEIGER, 2004, p.72), Pignatari declara a influência da Arte Concreta e a de Waldemar Cordeiro na formação estética dos integrantes do grupo Noigandres:



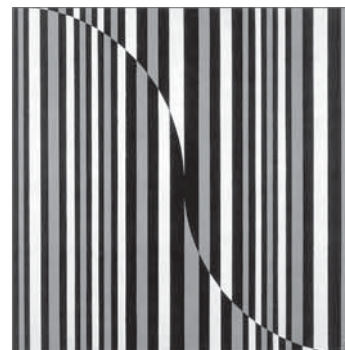
À esquerda, capa de *Noigandres 1*, de Décio Pignatari, 1952.

Fonte: BANDEIRA & BARROS, 2008.

À direita, *Manifesto Ruptura*, 1952.

Fonte: CINTRÃO & NASCIMENTO, 2002.

(...) a arte concreta, os artistas concretos e particularmente o Waldermar Cordeiro exerceram uma influência fundamental e direta sobre a poesia concreta. Apenas ocorreu que o que era novidade era a arte concreta e não o abstracionismo geométrico (...) A diferença estava em dois tipos de ruptura, poesia sem verso, sistemática do verso, e a distribuição do mundo verbal no espaço e sua utilização tipográfica. (...) Após Mondrian, você não vai abstrair objeto algum, você monta logo uma idéia visual, do mundo concreto, aparente, o objeto deixa de ter importância, apenas isso. Ideologicamente nós tínhamos uma visão de uma arte, que viesse, como diria o Cordeiro, a partir de Fiedler e de Gramsci.



Função diagonal, 1952,
Geraldo de Barros.

Fonte: CINTRÃO & NASCIMENTO, 2002.

Segundo Pignatari (2004, p.69-70), Konrad Fiedler foi pensador alemão do “grupo de Roma” do final do século XIX que propôs a “Teoria da Visualidade Pura”. Suas ideias influenciaram os artistas do grupo De Stijl e Waldemar Cordeiro, que insistia em definir a arte como “pensamento por imagens”.

Waldemar Cordeiro situa a Arte Concreta segundo o antagonismo dialético entre “arte como forma de expressão” e “arte como forma de conhecimento”. O artista ítalo-brasileiro, no texto “O objeto”, publicado em *AD-Arquitetura e Decoração*, 1956, manifesta sua postura ideológica cujas bases estão na revolução marxista. Cordeiro escreve:

É por força dos objetos que o homem adquire conhecimento. Leonardo [da Vinci] escreveu que a experiência é a mãe da razão. A sensibilidade é a chave de todo um mundo de valores. A arte representa os momentos qualitativos da sensibilidade elevada a pensamento. Um “pensamento por imagens”.

A universalidade da arte é a universalidade do objeto.

(...)

A arte se diferencia do pensamento puro porque é material, e das coisas ordinárias porque é pensamento.

A arte não é expressão do pensamento intelectual, ideológico ou religioso. A arte não é, igualmente, expressão de conteúdos hedonísticos. A arte, enfim, não é expressão mas produto.

(...)

Aceitando a premissa de que o conhecimento racional decorre do conhecimento experimental, não se pode admitir um julgamento ideológico da obra de arte a não ser através de uma disciplina intermediária, apta a colher os conteúdos reais e concretos da obra de arte. O julgamento deve penetrar o âmbito do fenômeno artístico, estudando suas contradições internas. O problema das relações entre a arte e as demais atividades humanas deve basear-se na existência independente e específica da arte.

Acreditamos com Gramsci que a cultura só passa a existir historicamente quando se cria uma unidade de pensamento entre os 'simples' e os artistas e intelectuais. Com efeito, somente nessa simbiose com os simples a arte se depura dos elementos intelectualísticos e de natureza subjetiva, tornando-se vida.

Considerando-se que encarar a arte como objeto quer dizer situá-la na esfera da experiência direta e que esta forma de conhecimento é mais sensibilidade e menos memória, podemos deduzir disso tudo uma nova possibilidade para a reeducação artística, ao nível do conhecimento natural do homem. (CORDEIRO apud COCCHIARALE & GEIGER, 2004, p.223-25)

Pignatari (2004, p.58-59) coloca Antonio Gramsci entre Marx, Walter Benjamim, Heidegger, Wittgenstein, ou seja, entre filósofos que "acreditam[ram] que há um pensamento anterior e independente dos signos, que para esses, signos são palavras antes de mais nada". E, destaca as seguintes palavras de Gramsci:

(...) estes problemas de linguagem têm importância, dado que linguagem é pensamento, que modo de falar indica não apenas modos de pensar e de sentir, mas de expressar-se, isto é, de se fazer compreender e sentir.



Abstrato geométrico, 1952,
Lothar Charoux.

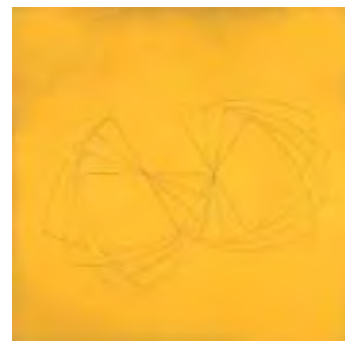
Fonte: CINTRÃO & NASCIMENTO, 2002.

Givaldo Medeiros (2004, p.65), em *Artepaisagem, a partir de Waldemar Cordeiro*, observa que a Arte Concreta brasileira elaborou suas bases a partir da *Gestalt* e de Gramsci. Sobre essas bases o pesquisador destaca o texto “O Suprematismo, o Neoplasticismo e o Construtivismo do ponto de vista da pura visualidade” de Waldemar Cordeiro, que escreve:

Fiedler procede à separação drástica da arte e da beleza, remontando a Kant, em que esse termos não se confundem. À forma agradável Fiedler substitui a forma clara. E nessa visão racionalista formula um dos princípios básicos da estética moderna: a arte não significa, ela é. Para os opostos da realidade Fiedler pretende encontrar no olho uma função mediadora, um demiurgo que solucione as antinomias no próprio ato de ver, que se inicia com a sensação e percepção do objeto para concluir-se na representação. (...) para Fiedler é a forma do desenvolvimento da atividade visual: a mão não repete coisas já feitas pelo olho, ela continua a obra do olho e faz coisa nova (...) uma afirmação do princípio de valor, que situa a arte no mesmo plano da ciência, com a diferença de que a ciência pura nunca poderá alcançar o conhecimento enquanto visibilidade.

Sobre o pensamento de Fiedler: *“a forma não é nada mais que o complexo da natureza representado conforme as leis da nossa faculdade de representação visível”*, Givaldo Medeiros(2004, p.65) faz a seguinte observação:

Representar é a forma da nossa apropriação da natureza visível; o mundo realiza-se através da nossa observação; consciência e realidade encontram-se na experiência formativa. Nesse encontro entre natureza e percepção, processado pelo intelecto, a forma é uma elaboração da mente projetada sobre a natureza, uma relação entre o visível (mundo exterior) e o visual (forma de ver), um espelhamento (prolongamento e identificação) do sujeito no objeto da percepção, uma ação transformadora que habita e habilita sobretudo o olhar. Na dialética entre percepção

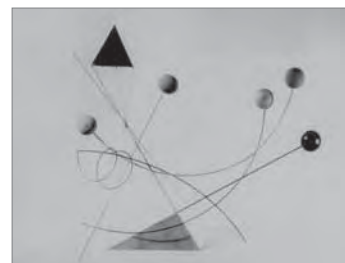


Idéia visível, 1952,
Waldemar Cordeiro.
Fonte: www.ceciliadetorres.com

e representação, reajustando a experiência visível para além do estímulo, a noção de forma impõe-se como fundamento do conhecimento visual e assegura – como está ciente Cordeiro – a singularidade do conhecimento intuitivo enquanto atividade mediadora, a insubstituibilidade da experiência visível perante o conhecimento racional. Irredutível a conceitos verbais, a obra de arte é a materialização do desejo de forma, o exercício de produção e investigação do conhecimento visivo; a forma o seu único conteúdo objetivo. A atividade artística, no rigor da contemplação, constitui o procedimento indispensável para o desvelamento do imperceptível – uma ação produtiva da realidade. Nesses termos, a obra plástica é pensamento visual – *idéia visível* como dirá Cordeiro –, uma forma de inquirição sobre a percepção e uma fabricação constante das condições (das formas) de percepção. Aspecto que atribui à atividade artística uma dimensão experimental, que a coloca em equivalência com a ciência. Cindidas arte e beleza, delineia-se em Fiedler uma teoria da arte, por oposição à estética, à *idéia do belo*, cujo fundamento é o estudo dos fenômenos subjacentes à visão.

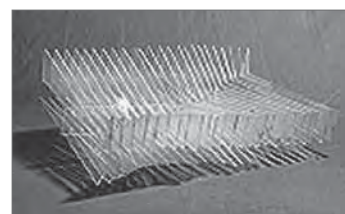
A partir das ideias de Fiedler e de Gramsci, os poetas concretos se colocavam responsáveis na formação e educação estética da sociedade contemporânea, o que faziam a partir da criação de novas formas com bases em princípios cognitivos inatos (naturais). Esta postura reflete o posicionamento ideológico dos artistas e poetas concretos paulistas. Sobre o assunto, Pignatari fez a seguinte declaração no texto “A arte de um revolucionário”:

Para Fiedler, para Cordeiro e para todos nós, a criação de formas é uma criação ideológica, e a criação de formas novas é uma criação de ideologia revolucionária. Há uma consciência discursiva e à ciência compete desenvolvê-la, e há uma consciência intuitiva, que tem permanecido subdesenvolvida – e à arte compete desenvolvê-la. A arte é irredutível a heteronomias, a outros códigos – e muito menos ao código verbal. O seu “eidos” não



Composição, 1950,
Leopoldo Haar.

Fonte: CINTRÃO & NASCIMENTO, 2002.



Sem título, 1956,
Kazmer Féjer.

Fonte: www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo3/ruptura/fejer/images/sem_titulo_mac.jpg

é um puro núcleo estático; metamorfoseia-se continuamente, sem nunca perder-se, pois que é o princípio mesmo de todo processo de “formalização” e “enformação”. (apud, MEDEIROS, 2004, p.70-71)

Atribuindo uma função para a arte e para a poesia, os artistas e poetas concretos conceberam uma arte cuja forma era a tradução de um conceito. As obras, os poemas, eram denominados de “objetos pensantes”. Como a Cadeira Rietveld, 1918, que, segundo Pignatari, é um manifesto neoplasticista, “uma cadeira pensando a cadeira, aspirando a ser todas as cadeiras possíveis”. Para Pignatari (in CAMPOS, A. et al., 1975, p.110) esses objetos:

são verdadeiros bens de raiz do pensamento e da cultura universais, cuja função – universal – é a de atuarem como projetos ou configurações gerais da forma de uma época, leis genéricas e concretas da forma, que se consubstanciam em inúmeros objetos e manifestações particulares, contribuindo *basicamente* para a formação da linguagem comum do tempo, do seu estilo.

A postura de Waldemar Cordeiro, frente aos movimentos da Arte Moderna, estava na realidade da arte, não na representação da realidade. O artista, que também era teórico e crítico de arte, apresentava o movimento do Grupo Ruptura como “um salto qualitativo que reivindica a linguagem real das artes plásticas, que se exprime com linhas e cores, que são linhas e cores e não desejam ser peras, nem laranjas”. (CINTRÃO & NASCIMENTO, 2002)

Para Cocchiarale (in COCCHIARALE & GEIGER, 2004, p.13), na década de 1950, Waldemar Cordeiro, que era o líder do Grupo Ruptura, tinha claras as questões que estavam sendo colocadas nos debates sobre a arte: *as das diversas vertentes do Abstracionismo que se delineavam no Brasil, e não mais na oposição entre figurativos e abstratos.*



Concreção, 1952,
Luiz Sacilotto.

Fonte: CINTRÃO & NASCIMENTO, 2002.

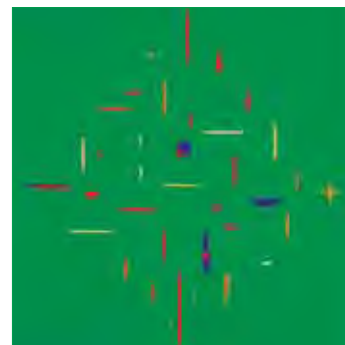


Cadeira Rietveld
Fonte: Wikipédia

Cocchiarale (in COCCHIARALE & GEIGER, 2004, p.16) também observa que a postura do grupo paulista vinha das teorias da Arte Concreta elaboradas por Theo van Doesburg, que percebeu a contradição conceitual entre o termo abstração e a intenção não representativa que constituiu a Arte Abstrata desde suas origens em 1910. Nas palavras do artista: “na busca da pureza, os artistas foram obrigados a abstrair as formas naturais que escondiam os elementos plásticos, a destruir as formas-natureza e substituí-las pelas formas-arte”.

Posteriormente, com intenções de ampliar e ultrapassar as ideias do Neoplasticismo, em 1924, Doesburg idealizou o Elementarismo e, em 1930, em uma edição da revista *De Stijl* com o nome A. C. (Arte Concreta), publicou “Comentários sobre as bases da pintura concreta”.

Theo van Doesburg promovia suas ideias e a do grupo *De Stijl* em palestras e exposições nas grandes cidades europeias onde arquitetos e artistas como Le Corbusier, Mis Van der Rohe, Moholy-Nagy e Walter Gropius atuavam. Max Bill, que foi aluno da Bauhaus, assimilou os conceitos da Arte Concreta de Doesburg e, em 1953, os expandiu em “Konkrete Kunst”.



Composição, 1952,
Anatol Wladyslaw.

Fonte: CINTRÃO & NASCIMENTO, 2002.

1.9.

a r t e
c o n c r e t a
m a x · b i l l



Em 1951, com a obra “Unidade Tripartida”, Max Bill ganhou o 1º prêmio da 1ª Bienal de São Paulo destinada à escultura estrangeira. Em 1953, no Rio de Janeiro, o artista e arquiteto suíço divulgou sua concepção para Arte Concreta, “Konkrete Kunst”.

“Unidade Tripartida”, Max Bill.

Fonte: www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq018/018_02_14.jpg

Rosalind Krauss (2001, p.81-83), em *Caminhos da Escultura Moderna*, escreve que a intenção de artistas como Gabo, Pevsner, Max Bill, era de criar objetos que expressassem um “modo matemático de pensar” e que impressionassem o observador enquanto construções puramente intelectuais. Sobre Max Bill, a autora destaca as seguintes observações de Giedion-Welcker Carola:

Max Bill (...) tenta derrubar as barreiras entre intuição artística e conhecimento científico. Ele vê a geometria, as relações mútuas de superfícies e linhas, como o fundamento primordial de toda a forma. Aí reside também a fonte da expressão estética de figuras matemáticas. Ao dar uma forma concreta ao pensamento abstrato – como nos modelos matemáticos do espaço – introduz nele um elemento sensível.

O artista e arquiteto argentino Tomás Maldonado (1955, p.12) escreve que Max Bill, em relação às questões da arte com a ciência, possuía dois pontos de vista: a ciência (matemática) como método regulador e a ciência como fonte de inspiração temática da Arte Concreta.

Para o primeiro, com a obra de Max Bill “quinze variações sobre um mesmo tema”, Maldonado (1955, p.10) mostra que um tema estrutural não nasce arbitrariamente, mas seguindo uma “lei de desenvolvimento”, e a obra como modelo admite “multiplicidade infinita de possibilidades”. Isto significa que um novo padrão estrutural contribui, de fato, para ampliar ilimitadamente os recursos da arte, mostra também a sua assombrosa adaptabilidade para qualquer outro domínio da criação.

Para o segundo ponto de vista de Max Bill, o da ciência como fonte de inspiração temática da Arte Concreta, comentando o artigo do artista suíço “A concepção matemática na arte do nosso tempo”, Maldonado (1955, p.12) escreve:

Bill assinala a necessidade de começar a ver a ciência com novos olhos, ou seja, como principal suscitadora de uma nova temática. (...) o que realmente Bill propõe é a consciência “estética” do “espaço-tempo”, que constitui a matéria-prima da arte concreta, acompanha e expressa as modificações e enriquecimento que se estão produzindo na compreensão “científica” do espaço-tempo.

Na viagem para a Europa, 1954-1956, Pignatari³ encontra-se com Max Bill, que na época era reitor da Escola Superior da Forma, em Ulm. Nessa ocasião, conheceu o poeta Eugen Gomringer, que havia publicado seu livro de poemas *Konstellationen* em 1953.

A poética do poeta suíço-boliviano era muito próxima da do grupo Noigandres. Desse encontro, a poesia do grupo Noigandres e a de Gomringer ganharam dimensão internacional, uma vez que eles reuniram esforços para a divulgação dos seus trabalhos, que foram documentados em “diversas antologias internacionais da Poesia Concreta [Inglaterra, França, Alemanha, Portugal, Espanha, Hungria, entre outros países], que foram publicadas a partir dos anos de 1960”.



Nota 3: FOLHA DE S. PAULO: “OITENTAÇÃO”

Décio Pignatari, Noemi Jaffe e Eduardo Simões.

FOLHA - E como estas suas viagens à Europa influenciaram a poesia concreta que estava por vir?

Eu fiquei um ano em Paris, seis meses em Munique, me interessava muito por desenho industrial. Eu já estava ligado ao grupo de artistas concretos que tinha já uma visão do design. Fui justamente para a Alemanha para conhecer a recém-inaugurada Hochschule für Gestaltung, a escola superior da forma que tinha sido inaugurada pelo [designer, arquiteto e artista plástico suíço] Max Bill [1908-1994]. E aí tive minha primeira conversa com o poeta boliviano de origem suíça, Eugen Gomringer [1925-], quando nos demos conta de que o nosso caminho era o mesmo. Foi uma maravilha essa descoberta. Então, primeiro Gomringer. Segundo, pela primeira vez eu ouvi falar em semiótica e Charles Sanders Peirce. E, terceiro, a primeira vez em que eu ouvi falar em cibernética, por meio de um livrinho do Norbert Wiener que ficaria famoso: “Cibernética e Sociedade - O Uso Humano de Seres Humanos”. Essas duas informações, mais a ligação a Gomringer, foram fundamentais.

Fonte: www.poesiaconcreta.com.br

O poema “silencio”, 1954, de Gomringer ilustra o conceito de Arte Concreta de Max Bill, “matemática da composição”, que influenciou a fase dita ortodoxa do grupo Noigandres.

silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio

No poema de 1954, a partir da repetição da palavra *silencio*, escrita em espanhol, Gomringer configura um retângulo, com o detalhe de não preencher o centro da figura geométrica.

Em outras palavras, o poeta fez da palavra *silencio*, “ruído”; e aplicando os princípios da linguagem visual, o espaço central da figura geométrica, o “vazio”, adquire uma qualidade do “silêncio”.

O *isomorfismo* foi estabelecido a partir da aplicação da *Gestalt*, figura-fundo, que foi associada ao sinônimo-antônimo da linguagem verbal. Consequentemente, a forma do poema é um produto das relações entre opostos.

No quadrilátero, o “vazio” que, induzidamente, é associado ao “silêncio”, localiza-se no centro geométrico da figura, ou seja, no encontro das diagonais, que por definição são retas que ligam vértices opostos.

Na matemática, o encontro das retas é representado pelo ponto ao qual pode-se atribuir a origem, o marco zero “0”, de dimensão nula, ou a forma menor, porém com maior concisão.

Para esse “vazio” que Gomringer construiu no poema, também podemos associar a palavra “ma” da cultura japonesa. O “ma” como palavra é um paradoxo, pois ela representa algo que não pode ser verbalmente traduzido, somente compreendido como um espaço intermediário, um intervalo, uma pausa, um silêncio.

O “ma” japonês possui proximidades como a definição para o ponto do código verbal, que é conceituado como a ligação entre o silêncio e o verbo. Na literatura, Julio Plaza (2003, p.14) apresenta esse “intervalo” como:

a apreensão dos significados pela via de sua tradução literária. O intervalo não é um vazio, é antes aquele tempo/espço em que a literatura aponta para outras esferas do conhecimento a partir das quais o signo literário alcança a representação. Em suma, intervalo é interpretação entre um texto e seus referentes.

Assim, ao “vazio” do poema de Gomringer podemos associar o espaço do nascimento da poesia, o silêncio do “branco” de Mallarmé e o “grau zero da escritura” de Barthes.

O poema “Fábula de um arquiteto”, de João Cabral, traduz o trabalho do poeta, que é o modo de se operar a linguagem para abrir portas para o real e cujos objetivos são de revelação e aprimoramento do conhecimento do homem.

A arquitetura como construir portas,
de abrir; ou como construir o aberto;
construir, não como ilhar e prender,
nem construir como fechar secretos;
construir portas abertas, em portas;
casas exclusivamente portas e teto.
O arquiteto: o que abre para o homem
(tudo se sanearia desde casas abertas)
portas por-onde, jamais portas-contra;
por onde, livres: ar luz razão certa.

Até que, tantos livres o amedrontando,
renegou dar a viver no claro e aberto.
Onde vão de abrir, ele foi amurando
opacos de fechar; onde vidro, concreto;
até refechar o homem: na capela útero,
com confortos de matriz, outra vez feto.

1.10.

s í n t e s e d a s · a r t e s construtivismo b a u h a u s

O IAC-Instituto de Arte Contemporânea, que foi criado pelo MASP, mantinha um curso de desenho industrial, cujo modelo curricular seguia o currículo da Escola de Chicago, que incorporou professores egressos da Bauhaus, como Moholy-Nagy e Josef Albers. Essa e outras atividades promovidas pelo MAM e o MASP influenciaram muitos artistas, designers, intelectuais e poetas brasileiros que foram concluir sua formação estética e profissional na Escola Superior da Forma, a Bauhaus da Alemanha pós-guerra, que na época, tinha Max Bill como reitor. Entre eles estão Mario Pedrosa, Mary Vieira, Almir Mavignier, Geraldo de Barros, Alexandre Wollner. (AMARAL, 1977, p.49)

Kurt Schwitters, El Lissitzky, Max Bill, não foram exceções entre os artistas que desenvolveram atividades que não a das artes. No Brasil, artistas como Geraldo de Barros também atuou como designer de móveis, Waldemar Cordeiro atuou como arquiteto-paisagista, Amílcar de Castro desenvolveu a reforma do projeto gráfico do *Jornal do Brasil*, Willys de Castro, Antonio Maluf, Almir Mavignier desenvolveram vários trabalhos gráficos em que o design fazia parte do processo de seus trabalhos. Do outro lado, designers como Alexandre Wollner aplicaram em seus projetos os fundamentos da Arte Concreta e do Construtivismo.

O diálogo entre a arte e o design foi estudado por Mariana Eller Caetano (2008, p.15-16) na dissertação *A escrita icônica*, que tratou do “entrelaçamento entre a poesia visual e o design gráfico”. Em seu trabalho, a pesquisadora escreve:

O entrelaçamento da poesia visual com o design gráfico inaugura um **novo protótipo de linguagem**: uma linguagem que não é só dos poetas e nem só dos designers gráficos, uma linguagem que é praticada por uma forma de escrita onde seus significados

se constroem apenas a partir do momento de sua execução. É ver para ler. É a idéia que nasce da forma – relembrando a sentença de Gustave Flaubert – é a escrita que avança mais e mais em direção ao “domínio gráfico de sua nova e excêntrica figuralidade” – citando Walter Benjamin sobre *Um lance de dados* de Mallarmé. É uma fusão de códigos visuais diversos, de textos e imagens, que proporcionam a dupla experiência de olhar e ler, abrindo um amplo campo de investigação para essa dinâmica forma de escrita: **a escrita icônica**. (grifo no original)

O grupo Noigandres tinha como objetivo propor uma poética que estivesse em sincronia não só com as manifestações da arte contemporânea, mas também com as atividades econômico-político-sociais da época. Assim, o título do texto-manifesto do grupo, “Plano-piloto para poesia concreta”, é uma referência ao projeto urbanístico de Brasília, do arquiteto Lúcio Costa.

Nessa época, quando o governo Kubitschek desenvolvia uma política para a modernização do país, os artistas, arquitetos, urbanistas e intelectuais debatiam o tema da “síntese das artes”. Esse tema já havia comparecido nas propostas de Le Corbusier quando, em 1939, o arquiteto francês, em parceria com Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, aplicou a ideia de reunir as artes da pintura, da escultura e da arquitetura na construção do prédio do Ministério da Educação e Cultura no Rio de Janeiro.

A ideia da “síntese das artes” também estava no programa de ensino da Bauhaus, Escola de Artes e Ofícios da Alemanha fundada em 1919 por Walter Gropius, que tinha como meta construir uma escola de arte voltada para indústria, comércio e artesanato.

Os primeiros professores da escola foram Kandinsky, Paul Klee, Gerhard Marcks, Oskar Schlemmer, Marcel Breuer, Herbert Bayer e Johannes Itten.



Um dos princípios de Gropius era não diferenciar o trabalho dos artistas e dos artesãos, mas sim integrá-los. No entanto, Itten opunha-se à integração entre a arte e a técnica. Para o artista e professor, o fazer artístico era, sobretudo, um problema individual. Kandinsky, por sua vez, desenvolvia uma poética de certo modo espiritual-romântica.

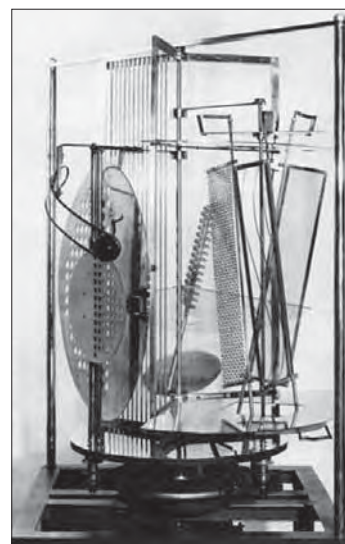
Em 1923, Gropius convidou Laszlo Moholy-Nagy para trabalhar na Bauhaus, pois percebeu nele não só um pedagogo nato, mas qualidades de um artista com interesses na investigação dos novos meios artísticos para com os produtos gerados pela indústria. Portanto, aos olhos do diretor, o artista húngaro tinha as qualidades para desenvolver um trabalho que conciliasse a arte com os novos meios técnicos de produção, colocando assim a produção estética como questão de importância fundamental para a sociedade. Assim, com a incorporação do novo professor, Gropius inaugurou uma nova perspectiva para as pesquisas da Bauhaus.

Moholy-Nagy (1895-1946) teve influências do Dadaísmo e de artistas do Leste Europeu como Malewitsch, Rodschenko, El Lissitzky, Tatlin, Kandinsky e do grupo De Stijl, Theo Van Doesburg, Mondrian, Le Corbusier, entre outros. E, em 1922, Moholy decidiu conceber seus trabalhos a partir das bases do Construtivismo russo, que estava associado às ideologias socialistas da época.

O artista e professor húngaro desenvolveu várias experiências com os novos materiais e as novas tecnologias. No entanto, tinha um interesse especial para os trabalhos que envolviam os fenômenos da luz, como os fotogramas e as pesquisas com o “modulador luz-espço”. Julio Plaza (2003, p.10) considera o “quadro por telefone” (*Telefonbilder*) de Moholy-Nagy como a obra inaugural do universo da “interatividade” na Arte Contemporânea.



Cartaz da Bauhaus, Moholy-Nagy
Fonte: <http://www.unostiposduros.com>



Modulador luz-espço. Laszlo Moholy-Nagy, 1922-30.
<http://artemodernafavufg.blogspot.com/>

Sobre os artistas que tiveram influências do Construtivismo russo, Rosalind Krauss (2001, p.81-83) escreve que:

a ambição de homens como Gabo, Lissitzky, Moholy-Nagy ou Max Bill era de dominar a matéria mediante uma apreensão projetiva e conceitual da forma. A estratégia deles consistia, repetitivamente, em construir o objeto a partir do que se afigura como um núcleo gerador. Sua insistência na simetria, promovida pelo uso desse núcleo, dá origem à sensação de que o observador estacionário pode apreender a obra inteira em uma percepção única, conceitualmente expandida. Objeto analítico em si mesmo, a escultura é compreendida como uma obra que modela, via reflexão, a inteligência analítica tanto do observador como do criador. E a produção do modelo é compreendida como a própria meta do fazer da escultura.

No texto “Teoria e Prática do Concretismo Carioca”, Waldemar Cordeiro também destacou a questão da unidade entre as linguagens. O líder do Grupo Ruptura, sob influências das ideias do Construtivismo russo, escreve:

A linguagem do Concretismo não é uma invenção brilhante dos estetas, justamente porque tenta remontar às origens da linguagem objetiva e universal da forma, pondo em cheque [sic] a linguagem cultural, simbólica e convencional do figurativismo e é na linguagem objetiva que os conteúdos históricos encontram sua forma: a própria história da arte só é possível na medida em que os conteúdos particulares se fundamentem numa mesma linguagem, que é, em última análise, a linguagem comum das coisas. (apud COCCHIARALE & GEIGER, 2004, p.226)

Para Décio Pignatari (1982, p.15), o século XX foi o período histórico em que os profissionais do desenho industrial, da arquitetura, da arte e da comunicação ganharam consciência de que seus produtos deveriam ser estudados e projetados como mensagens e como linguagens. O poeta e professor denomina

poetas, artistas, arquitetos e outros profissionais como designers de novas formas e novas linguagens.

Pignatari (in CAMPOS, A. et al., 1975, p.159-60) estende o conceito de designer de objetos para os poetas e artistas a partir da seguinte justificativa:

Qualquer objeto deve ser projetado e construído de acordo com as necessidades ou funções às quais vai atender ou servir. Esse princípio básico da indústria moderna não se cinge só a objetos tradicionalmente considerados como tais, mas podem também se estender a outros “objetos”, tais como as linguagens. É nesse sentido que o poeta é um “designer”, ou seja, um projetista da linguagem.

Para Haroldo de Campos (1969, p.151) foi a crise do pensamento lógico-discursivo que levou os artistas e os poetas a tomarem consciência da crise da linguagem e da própria arte e da poesia. Para a crise da poesia, o poeta e crítico literário escreve que ocorreram dois fenômenos:

a) de um lado, o poema começa a tomar como seu objeto a própria poesia; ato de poetar, a crise ou a possibilidade mesma do poema, tal como se o poeta estivesse assumindo em seu ofício o dilema hegeliano e marxiano, perguntando-se sobre a morte ou o devir da poesia; trata-se de uma poesia que tematiza a *póiesis*, até no seu sentido etimológico (*poiéoo*, em grego, fazer, fabricar); b) de outro lado, a linguagem da poesia vai ganhando cada vez mais em especificidade, vai-se emancipando cada vez mais da estrutura discursiva da linguagem referencial, vai eliminando os nexos, vai cortando os elementos redundantes, vai-se concentrando e reduzindo ao extremo.

Com uma postura crítica da evolução das formas na poesia de vanguarda, o grupo Noigandres apresentou no “Plano-piloto para poesia concreta” uma poética que comunicasse novos conteúdos, novas realidades, a partir da criação de novas formas.

Neste capítulo, procuramos destacar algumas das manifestações do Modernismo que contribuíram, de modo relevante, na definição das bases teóricas do grupo Noigandres.

A seguir, apresentaremos os fundamentos da Teoria Geral dos Signos de Charles Sanders Peirce – o ícone diagramático, o ícone utilitário e o signo estético – sob a luz dos estudos de Décio Pignatari, Lúcia Santaella e Lucrécia Ferrara.

2.1.

fundamentos
da · semiótica
peirceana

Roland Barthes, no discurso para aula inaugural da cadeira de *Semiologia Literária* no Colégio de França em 1977, proferiu a seguinte frase:

Mas a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer.

Décio Pignatari, referindo-se às palavras acima de Barthes, escreve:

A análise semiótica ajuda a compreender mais claramente por que a arte pode, eventualmente, ser um discurso **do** poder, mas nunca um discurso **para** o poder. O **ícone** é um signo **de** alguma coisa; o símbolo é um signo **para** alguma coisa. Mas o **ícone**, como diz Peirce, é um **signo aberto**: é o signo da criação, da espontaneidade, da liberdade. A semiótica acaba de uma vez por todas com a idéia de que as coisas só adquirem significado quando traduzidas sob a forma de palavras. (PIGNATARI, 1979, p.12)

Para os integrantes do grupo Noigandres, a Teoria Geral dos Signos de Charles Sanders Peirce é considerada como um instrumento metodológico que ensina a estabelecer as ligações entre um código e outro código, entre uma linguagem e outra linguagem, ou seja, para ler o mundo verbal em ligação com o mundo não-verbal.

A Teoria Geral dos Signos foi elaborada a partir da conclusão de Charles Sanders Peirce de que todo relacionamento do homem com o mundo só é possível por meio de um representante, isto é, de um signo, que o filósofo-matemático definiu como sendo:

um Primeiro que está em tal genuína relação com um Segundo, chamado seu Objeto, de forma a ser capaz de determinar que um Terceiro, chamado seu Interpretante, assuma a mesma relação triádica (com o Objeto) que ele, signo, mantém em relação ao mesmo objeto(2.274). (apud PIGNATARI, 1979, p.27)

De modo que, com o conceito de interpretante, Peirce criou um terceiro polo dialético na relação significante/significado. Pignatari(1982,p.26-30),em*Informação,Linguagem,Comunicação*, explica que, embora a expressão interpretante seja usualmente

traduzida por “intérprete”, ela não designa tão-somente o intérprete ou o usuário do signo, mas antes uma espécie de Supersigno ou Supercódigo, individual ou coletivo, que reelabora constantemente o repertório de signos, que ocorre em confronto com a experiência, conferindo aos signos, em última instância, o seu significado real, prático. Assim, o interpretante não é uma “coisa”, mas antes o processo relacional pelo qual os signos são absorvidos, utilizados e criados, ou seja, ele é um mediador.

Segundo Pignatari (1979, p.11), Peirce:

concebeu a Semiótica como um estudo da linguagem enquanto lógica, e a sua lógica, tal como a de Marx, vinha de Hegel – era uma lógica dialética e não aristotélica (como a de Saussure), o que não significa que desprezasse Aristóteles (ao contrário). Para entender a Semiótica, é preciso entender a sua visão pragmática do mundo (foi ele quem cunhou a palavra *pragmatismo*), ou aquilo que ele chamava de *faneroscopia* (fenomenologia).

Para o filósofo e matemático, o importante não era o estudo do signo em si, mas a relação do signo com o fenômeno. Peirce denominou sua teoria fenomenológica do signo de *Ideoscopia* que:

consiste em descrever e classificar as idéias que pertencem à experiência ordinária ou que emergem naturalmente em conexão com a vida corrente, sem levar em consideração a sua psicologia ou se válidas ou não válidas. Na dedicação a esses estudos, há muito (1867) fui levado, depois de três ou quatro anos, a lançar todas as idéias em três classes: de Primeiridade, de Secundidade, de Terceiridade”. (apud PIGNATARI, 1979, p.22)

Lúcia Santaella (1996, p.101-102) explica que *Primeiridade*, *Secundidade* e *Terceiridade*, também denominadas categorias cenopitagóricas, no fundo, são categorias do conhecimento. Nas palavras da pesquisadora:

As categorias não devem ser interpretadas como entidades mentais, mas como modos de operação do que Peirce chama pensamento-signo, que tem seu locativo na consciência. Assim sendo, a consciência não é tomada como uma espécie de alma ou espírito etéreo, mas como lugar onde interagem formas de pensamento (que para Peirce são formas sígnicas, não exclusivamente verbais). As categorias portanto dizem respeito às modalidades peculiares com que os pensamentos são enformados e entretecidos.

As categorias foram definidas em:

- **Primeiridade:** o objeto é apreendido como mera qualidade; no seu caráter simplesmente qualitativo; na sua aparência positiva, qualidade imediata e simples: “simples possibilidade positiva da aparência”.
- **Secundidade:** a característica básica do segundo modo de apreensão dos fenômenos na consciência é o elemento de conflito: a experiência de estar diante de – a desautomatização da percepção, o impacto. A ação gera reação. O esforço supõe resistência. A ação e relação: coação. Ou ainda: experiência, isto é, mudança repentina de atitude, daí o choque.
- **Terceiridade:** este modo de apreensão dos fenômenos se explica fundamentalmente como sendo uma apreensão mental (no sentido de inteligível), conseqüentemente do hábito e no seu caráter de lei. Trata-se da apreensão de algo que é capaz de ser representado por signos convencionais. Ora qualquer coisa que pode ser representada, é ela mesma de natureza representativa. Estamos, pois, no *universo dos signos simbólicos*. (SANTAELLA, 1989, p.47)

Aplicando as Categorias, Peirce classificou o universo da Terceiridade, o do signo, em ícone, índice e símbolo.

Ícone: lembrando que o signo está sempre contido numa relação triádica com o objeto e o interpretante, “o objeto do ícone

é sempre uma simples possibilidade, isto é, possibilidade do efeito de impressão que ele está apto a produzir ao excitar nosso sentido. (...) Os ícones possuem um alto poder de sugestão.” (SANTAELLA, 1999, p.64)

Segundo Santaella (1999, p.64), é devido à característica do ícone ser a qualidade que faz do ícone substituto de qualquer coisa que se assemelhe a ele. Nas nossas mentes, os ícones são produtores das mais imponderáveis relações de comparações.

Santaella (1992, p.194-97), observa que a relação do ícone com seu objeto é sempre hipotética, facilmente substituível por outro objeto. No entanto, é das hipóteses que produzimos novas generalizações, e para isso passamos por experiências que fazem mudar os hábitos de pensamento e de ação, regenerando os sentimentos, os comportamentos e os pensamentos.

Os artistas, poetas, cientistas, inventores, transitam no território do ícone, sobre o qual Pignatari (1979, p.112), citando Peirce, escreve que:

(...) o ícone é o signo responsável por todas as possíveis mentiras na constituição de seu objeto e o signo de todas as descobertas – o signo heurístico – o signo aberto(4.531) por excelência: “Eles os ícones, partilham definitivamente da mais aberta característica de todas as mentiras e decepções – sua ABERTURA. No entanto, eles têm mais a ver com o caráter vivo da verdade do que os Símbolos e Índices.”

Segundo as categorias peirceanas, o ícone pode ser classificado em três tipos:

Imagens – Participam de qualidades simples, ou primeiras primeiridades;

Diagramas – representam algo por relações diádicas análogas em algumas de suas partes;

Metáforas – representam um paralelismo com alguma outra coisa. (PIGNATARI, 1979, p.28-29)

Índice: é o signo relacionado à ação. Algo torna-se signo somente quando uma mente interpretadora estabelece uma conexão. (SANTAELLA, 1999, p.66)

Segundo Lúcia Santaella (1995, p.161-162), o signo *índice* funciona como um veículo de transporte, alertando e conduzindo o receptor diretamente para seu objeto. A pesquisadora cita o trabalho de J. Randsdell, que “re-subdivide-o em quatro níveis”:

- 1) o índice conduz nosso pensamento para uma experiência particular;
- 2) mostra-nos sobre o que está falando (4.56, 3.419);
- 3) estabelece uma compreensão sobre aquilo que está sendo referido (3.372); e
- 4) conecta nossa apreensão com o objeto significado ou intencionado (2.287).

Símbolo: Segundo Santaella (1999, p.67) o que caracteriza o símbolo é uma lei, seja por convenção, seja por pacto coletivo, é ela que determina que aquele signo representa seu objeto. O símbolo não representa algo individual, mas geral, como a palavra “mulher” que não designa esta ou aquela mulher, mas toda e qualquer mulher. O objeto representado pelo símbolo é tão genérico quanto o próprio símbolo. A pesquisadora escreve:

O objeto de uma palavra não é alguma coisa existente, mas uma idéia abstrata, lei armazenada na programação lingüística de nossos cérebros. É por força da mediação dessa lei que a palavra mulher pode representar qualquer mulher, independentemente da singularidade de cada mulher particular.

Roman Jakobson (1999, p.103-104), no texto “À Procura da Essência da Linguagem” destaca que uma das mais importantes contribuições da Teoria Geral dos Signos de Peirce, para os estudos da Linguística, foi a de “que a diferença entre as três classes fundamentais de signos era apenas uma diferença de lugar no seio de uma hierarquia toda relativa” das categorias –

Primeiridade, Secundidade, Terceiridade. É importante notar que, para Peirce, “os mais perfeitos dos signos’ são aqueles nos quais o caráter icônico, o caráter indicativo e o caráter simbólico ‘estão amalgamados em proporções tão iguais quanto possível”.

O poema concreto se aproxima do signo perfeito de Peirce, na medida em que os integrantes do grupo Noigandres, colocando-se em oposição à hegemonia da linguagem discursiva, que se organiza numa lógica pré-determinada por regras artificiais, propõem, com a palavra libertada do ordenamento linear, uma linguagem onde ocorrem: a lógica discursiva – a da continuidade, característica da linguagem representativa, verbal – e a lógica analógica – a da associações por similaridade, característica da linguagem icônica, não-verbal.

Com a criação de novas formas, novas linguagens, os poetas concretos paulistas visavam a alteração do estado passivo, contemplativo, do leitor para o estado ativo, participativo. O que é possível a partir da característica da obra de promover uma ação do leitor frente a ela.

O isomorfismo, sendo elaborado na estrutura do poema cujo objetivo era gerar movimentos, nos leva a entender que o signo de interesse dos poetas concretos estava no ícone diagramático que, associado às estruturas da linguagem verbal e das não-verbais, incorpora o leitor na construção do poema.

Com objetivos de conhecer o ícone diagramático na Poesia Concreta do grupo Noigandres, realizamos leituras de estudos sobre a função do ícone, do diagrama e da forma na compreensão/ configuração de algo ou de uma linguagem, conhecida ou não.

ícone diagramático na poesia concreta paulista

Para contextualizarmos o ícone diagramático na Poesia Concreta paulista, retornamos a Ernest Fenollosa, quando, em suas considerações sobre o método ideográfico de compor, observou que o resultado da associação dos caracteres-pictogramas não era uma somatória, mas uma relação fundamental que era sugerida.

Haroldo de Campos (1977, p.64) denomina essa descoberta do sinólogo de *intracódigo* poético, que é “um segundo código, uma ‘segunda maneira de ser’, ‘factícia’, uma linguagem de harmônicos vibrantes perpassando ao longo da língua, ‘saturando-a’ semioticamente com seu isótopos ‘verbiativos’”.

Este *intracódigo* poético que o poeta concreto aponta nos estudos de Fenollosa, em termos peirceanos, consideramos ser o *ícone* com função de diagrama que os poetas elaboram a partir das relações estabelecidas com as linguagens verbal e não-verbal. Entendemos que este ícone, que denominamos de ícone diagramático, é o que produz *interpretantes* no poema.

Roman Jakobson (1999, p.98), em “À procura da essência da linguagem”, escreve que o ícone diagramático não se restringe à representação de “simples qualidade” do significado, mas diagrama semelhanças entre o significado e o significante com objetivos de estabelecer relações existentes entre as qualidades visíveis.

Haroldo de Campos (in CAMPOS, A. et al., 1975, p.75-81) escreve que o poema concreto é “‘uma relação de materiais’, para o qual o problema do poema é um problema de relações”. O crítico literário também observa que “o poema concreto propõe a comunicação de formas, de estruturas, não de conteúdos”. Campos (in CAMPOS, A. et al., 1975, p.83) finaliza seu pensamento escrevendo que a:

(...) Tarefa do poeta concreto será a criação de formas, a produção de estruturas-conteúdos artísticas cujo material é a palavra. Valor dessa tarefa: coloca uma obra de arte – o poema – em correspondência com uma série de especulações da ciência e da filosofia de nosso tempo, estas sim veiculadoras de largos e fecundos conteúdos humanos e coletivos, históricos-culturais.

Entendemos que o leitor, na relação com o poema concreto, onde a linguagem verbal e as não-verbais encontram-se num mesmo espaço-tempo, este é conduzido a dirigir-se para o corpo do poema, em que os aspectos qualitativos estão elaborados de modo a gerar uma nova qualidade de linguagem, denominada por Pignatari de linguagem intersínica.

Vejamos as propostas do grupo Noigandres no poema “vai e vem”, 1959, de José Lino Grünewald, que qualificou o campo gráfico do poema a partir da geometrização/digitalização do espaço.



No espaço gráfico do poema, a localização das palavras define dois quadriláteros sobrepostos: um em posição estável, outro rotacionado. Isso faz com que a leitura do poema seja regida também pelas leis da visualidade: figura-fundo, atração por semelhança e por oposição. Assim, o leitor poderá ler: *vai e vem, vem e vai* na leitura horizontal, vertical ou circunscrevendo o perímetro do quadrilátero.

Nos vértices opostos, as palavras são idênticas: *vai-vai, vem-vem, e-e, e e-e*. A elaboração do isomorfismo na estrutura do poema está no jogo de oposição (linguagem visual) e semelhança (linguagem verbal), o que gera o movimento aleatório e intermitente de leitura, que podemos associar com a dinâmica do movimento pulsante das partículas atômicas.

Com o poema de Grünewald, podemos observar que o interesse do poeta não está no desenho das figuras geométricas, mas sim na dinâmica de leitura que se realiza a partir das relações estabelecidas pela linguagem verbal e pelas não-verbais que geram movimentos.

O leitor é incorporado na construção do poema a partir da sensibilidade visual e da percepção da forma, que lhe requisitam a atividade cognitiva.

Pignatari (2004, p.127-129) observa que é no nível da Primeiridade das Categorias peirceanas que ocorre a comparação de formas, onde se instaura a sincronia, característica do

pensamento analógico, icônico por semelhança. Já no pensamento lógico, linear, que ocorre no nível da Terceiridade, o pensamento desenvolve-se em *continuum* ou em diacronia. O poeta e professor destaca que esse processo ocorre na mente do leitor de modo interativo, com o qual um interfere no outro na produção de interpretantes que, como signos, produzem uma cadeia ou uma constelação relacional de signos onde a forma na Primeiridade é recuperada e transformada.

Lúcia Santaella e W. Nöth (1998, p.66), em *Imagem, cognição, semiótica, mídia*, observam a importância do ícone na função de diagrama que, também, pode ser compreendido como isomorfismo, homologia estrutural. Os autores destacam os termos utilizados por Wittgenstein no trabalho filosófico *Tractatus* (1971): “retrato”, “figuração” (*picture*) da realidade, “modelo da realidade”, pois, nesse estudo, o filósofo apontou a importância desse ícone para o raciocínio e para a linguagem matemático-lógica. Os pesquisadores escrevem:

As figurações (*pictures*) de que fala Wittgenstein não podem ser confundidas com imagens gráficas, no sentido literal do termo. Trata-se, isto sim, de isomorfismos, homologias estruturais, formas simbólicas que obedecem a um sistema de regras tradutórias, também chamadas de “espaços lógicos”.... no sentido de espaços lógicos interligados por processo de tradução.

Entendemos que os poemas concretos do grupo Noigandres da fase dita ortodoxa conduzem o leitor à experiência do *insight* a partir do isomorfismo – na identificação das estruturas da linguagem verbal e das não-verbais.

Para a experiência do *insight*, Pignatari (1979, p.33) destaca as seguintes palavras de Peirce, nas quais o semiólogo aplica seus conceitos sobre o ícone, o diagrama e a forma:

(...) aquilo que o ícone exhibe ante a contemplação da mente – a Forma do Ícone, que é também o seu Objeto – deve ser

logicamente possível. (...) Ora, o raciocinar tem de tornar manifesta a sua conclusão. Por conseguinte, deve ele ocupar-se principalmente de formas, que são os principais objetos da intuição (*insight*) racional. Segue-se que os ícones são especialmente exigidos para o raciocinar. Um diagrama é, antes de mais nada, um ícone – e um ícone de relações inteligíveis. É verdade que não aprendemos o que *deve ser* pela simples inspeção de algo. Mas quando dizemos que o raciocínio dedutivo é necessário, não queremos significar, por certo, que ele seja infalível. O que queremos dizer, precisamente, é que a conclusão se deriva da forma das relações propostas na premissa. Ora, o diagrama, embora apresente Traços Simbolóides (*Symbolide Features*), bem como traços que o aproximam da natureza dos Índices, é, antes de mais nada, um Ícone das formas de relações na constituição de seu Objeto, sendo fácil de ver-se a sua adequação à inferência necessária. (4.531)

(...) O arranjo de palavras numa sentença, por exemplo, deve funcionar como ícone, para que a sentença possa ser compreendida (a idéia da sentença como *gestalt* é prenunciada aqui). A principal necessidade que temos dos ícones refere-se à necessidade de mostrar as Formas de síntese dos elementos do pensamento. Falando mais precisamente, os Ícones não podem representar outra coisa senão Formas e Sentimentos. Eis por que os Diagramas são indispensáveis em todas as Matemáticas. (...) Os ícones puros não representam senão Formas; Formas puras só podem ser representadas por Ícones (4.544).

As palavras de Peirce, que Santaella (in SANTAELLA & NÖTH, 1998, p.66) destaca adicionando seus comentários, complementam o entendimento do diagrama como imagem de relação presente no *insight* racional:

“O raciocínio deve estar especialmente relacionado com as formas que são os principais objetos do *insight* racional. Por isso mesmo, ícones são particularmente requisitados para o

raciocínio" (CP4.331) . Além disso, os diagramas estão presentes em qualquer tipo de pensamento, até o ponto de podermos afirmar, a partir de Peirce, que todo pensamento é essencialmente diagramático. Sem os ícones, seria impossível captar as formas da "síntese dos elementos do pensamento" (4.544) No caso da imagem verbal, o sentimento ou imagem desses diagramas torna-se quase visível no ofício da tradução de uma língua para outra. O que se traduz não é uma palavra depois de outra, mas a imagem do diagrama sintático de uma língua para a imagem do diagrama de outra. É exatamente similar a esse processo o que ocorre quando compreendemos um enunciado. O entendimento não se dá palavra após palavra, mas na captação da forma sintática, diagrama sintético dos elementos frásicos.

Sobre a aquisição de um conhecimento, Lúcia Santaella (1998, p.16) destaca a seguinte observação de Peirce:

(...) todo pensamento, ato cognitivo tem sua origem na percepção", ela, a percepção, é a possibilidade de adquirir informação, uma vez que é "justamente a percepção que vai desempenhar o papel de ponte de ligação entre o mundo da linguagem, o cérebro, e o mundo de fora.

Com a percepção sendo um sistema de "órgãos sensoriais que funcionam como janelas abertas para o exterior", Santaella (1998, p.22) lembra que, nesse processo, o problema é explicar porque toda percepção adiciona algo ao percebido, algo que não está lá fora, no mundo fenomênico, e que não faz parte, portanto, da estimulação.

Em relação ao processo de criação das artes e descobertas da ciência, Cecília Salles (1998, p.19-20), no livro "Gesto inacabado", escreve que o olhar crítico-criativo do artista, do cientista, realiza:

"(...) um acompanhamento crítico-interpretativo dos registros. O movimento do olhar nasce no estabelecimento de nexos entre vestígios. O interesse não está em cada forma mas na

transformação de uma forma em outra. Por isso, pode-se dizer que a obra entregue ao público é reintegrada na cadeia contínua do percurso criador. (...)

Esse trabalho de estabelecer relações entre índices de uma história e adotar o sentido de mudança, na busca pela compreensão do todo, é o mesmo manuseio de rastros feito pelo arqueólogo, o geólogo e o historiador. No estabelecimento de conexões entre as diversas camadas da história da gênese, conhecemos um processo marcado pela estabilidade precária de formas. Pois o ato criador se realiza na ação.

Deixaremos os estudos sobre a percepção da forma e do *insight* no processo de criação de artistas, poetas e cientistas para uma oportunidade futura, pois estaríamos desviando do tema central do presente trabalho – que é a Poesia Concreta do grupo Noigandres.

Mas, antes de passarmos para outro assunto, destacamos o trabalho de Paulo Laurentiz, *A holarquia do pensamento artístico*, que apresenta o pensamento artístico como “uma holarquia em que este deve ser entendido como manifestação de atos cognitivos independentes que se integram, constituindo, ao término das suas ações individuais, algo uno e íntegro”, por considerarmos um tema interessante para ser desenvolvido no doutorado.

í c o n e
u t i l i t á r i o
n a · p o e s i a
c o n c r e t a
p a u l i s t a

Quando Haroldo de Campos escreve que “o sinólogo americano [Ernest Fenollosa] identificou nas formas primitivas do ideograma a *idéia verbal da ação*”, o crítico literário deve estar se referindo à produção de interpretantes que o método ideogrâmico de compor gera. Esse método de compor associado com o *isomorfismo* – linguagem verbal=linguagens não-verbais –, elaborados no espaço-tempo, fazem com que os poemas concretos se realizem na exploração do poema, cuja atividade produz multiplicidades de formas de leituras – a polissemia a partir de um significante – que Julio Plaza denominou “participação ativa”.

Para Max Bense (1971, p.177), a Poesia Concreta se insere nos “textos concretos”, ou em “superfícies textuais materiais”. O filósofo e crítico de arte observa que esses textos “tendem em geral para as superfícies textuais estatísticas, portanto, para uma distribuição dos elementos na superfície primordialmente segundo um ponto de vista estatístico”.

Conforme o filósofo, o leitor é conduzido a participar da realização do poema porque:

Somente a percepção, ou seja, a pura descoberta sensível de um texto, pode substituir a linha do texto por uma superfície textual, e, pois, compreender o texto como uma multiplicidade bidimensional, que se compõe de linhas e colunas, dentro das quais ele, pode, de novo, ser arranjado estatisticamente, seletivamente.

Segundo Lucrécia Ferrara (1986, p.63), a ideia de se criar uma linguagem em que o receptor seja incluído foi desenvolvida a partir de uma técnica de composição persuasiva para o consumo, que foi aplicada nas décadas de 1920 e 1930. Vale lembrar que os poetas do grupo Noigandres utilizaram-na com objetivos opostos ao da sociedade de consumo, ou seja, eles propuseram a criação de novas formas linguagem com intenções de desenvolver a percepção estética e crítica do leitor – revivificar as palavras e desautomatizar do leitor/receptor frente a linguagem cotidiana.

A linguagem que a pesquisadora menciona tem bases no princípio “a forma segue a função” que o americano Louis Sullivan promovia para salvar a produção industrial da crise mundial de 1929. Sobre ela, Ferrara (1986:63) observa:

(...) desta necessidade de salvar a produção, articulando reprodução e consumo de massa, nasce um sistema de linguagem que se apóia num signo eminentemente utilitário e supõe um receptor que articula e manifesta seu repertório através do uso do próprio signo. O uso se incorpora à linguagem e faz do receptor uma unidade interna à sua organização.

No “Plano-Piloto para Poesia Concreta”, o grupo Noigandres apresentou o poema concreto como “poema-produto=poema útil”, que é uma derivação do princípio “a forma segue a função”, também parafraseado como forma-conteúdo.

Sobre esse princípio, Pignatari (in CAMPOS, A. et al., 1975, p.109-110), no texto “Forma, função e projeto geral”, escreveu as seguintes palavras:

“a forma segue a função”, envolvendo a noção de beleza útil ou utilitária significa a tomada de consciência do artista, tanto artística quanto economicamente, frente ao novo mundo da produção industrial em série, no qual, “*et pour cause*”, a produção artesanal é posta fora de circulação, por anti-econômica, anacrônica, incompatível e incomunicável com aquele mundo impessoal, coletivo e racional, que passa a depender inteiramente do *planejamento*, em todos os sentidos, níveis e escalas.

A postura do grupo Noigandres de elaborar uma arte comprometida com a formação estética da sociedade moderna direcionou seus poemas para a metalinguagem.

Na análise de Lucrécia Ferarra (1986, p.71), o signo icônico-utilitário sob a prática metalinguística enriquece o repertório do receptor-usuário porque o objeto-utilitário conduz ao exercício experimental, o que promove a aquisição de conhecimento. A pesquisadora escreve:

A questão do signo icônico-utilitário se coloca, pois, em dois níveis: o primeiro, concerne ao caráter persuasivo do signo em si mesmo, sua relação entre função e uso na sociedade de consumo; segundo, diz respeito à prática icônica da linguagem, pretensamente antifuncional ou com uma função gratuita como a função estética. Entretanto, os dois níveis não cessam de se projetar um sobre o outro, numa exacerbação dos conflitos entre produção e consumo. Desta maneira, o signo icônico-utilitário é reflexivo por excelência, reconstruído a partir de funções e arquétipos destruídos numa demonstração constante da prática metalinguística da linguagem.

O universo do signo icônico-utilitário se articula pelo desafio que lança ao receptor, estimulando-o a atuar como interpretante

na medida em que propõe, sobre a função monovalente, uma confluência de usos ou leituras múltiplas. Dessa forma, o significante se elabora estrategicamente na medida em que constrói um significado entrópico pela proposição do inusitado.

A projeção de usos e/ou leituras marcam a estesia receptiva e são demonstrações da atuação do receptor interpretante na diversificação do seu repertório, portanto, quanto mais íntima for a multiplicidade e/ou imprevisibilidade desses usos ou leituras, tanto mais ativa é a participação do receptor, tanto mais intensa a interação entre emissor-mensagem-receptor. Neste cenário, a arte da modernidade, anti-representativa e transgressora de normas, apresenta-se como ideal.

Nasemiótica peirceana, o ícone utilitário é o ícone diagramático que remete a si mesmo. Ou seja, na paráfrase forma-conteúdo, é a forma que remete ao seu objeto, que é o conceito.

Nas palavras de Pignatari (2004, p.140-141), os signos utilitários são aqueles em que o “signo” é a forma, e o “objeto” é a sua função, o que significa que são signos de si mesmos, isto é, signos reflexivos.

Assim, com a criação de novas linguagens com características de comunicação rápida, direta e econômica de formas verbais, anti-discursivo e objetivo, o grupo Noigandres propôs uma poética com bases em princípios racionalistas e funcionalistas em que o olho tem uma função mediadora.

2.4.

s i g n o
e s t é t i c o
 n a · p o e s i a
 c o n c r e t a
 p a u l i s t a

A função estética é muito mais do que um simples ornamento à superfície das coisas e do mundo, como às vezes se pensa. Age profundamente sobre a vida da sociedade e do indivíduo, concorre para guiar a relação — quer ativa quer passiva — do indivíduo e da sociedade com a realidade que os rodeia. JAN MUKAROVSKY

Como vimos, os artistas e os poetas concretos paulistas conceberam suas obras como “objetos pensantes”, cujas bases estão na “Teoria da visualidade pura” de Konrad Fiedler, que elaborou uma teoria da Arte Moderna onde a experiência estética estava na forma.

Como consequência, o signo estético dos poemas concretos está precisamente na forma, ou seja, no ícone diagramático que, segundo a semiótica peirceana, tem a função de agente ativo no nosso modo de pensar, de agir e de sintetizar ideias e sentimentos.

Assim, os integrantes do grupo Noigandres propõem com seus poemas a comunicação de formas, que deve ser apreendida pelo leitor/receptor a partir da organização do campo gráfico do poema e das relações dos estímulos óticos, acústicos e de significantes que se encontram elaborados no nível da estrutura da obra. (CAMPOS, H. in CAMPOS, A. et al., 1975, p.71)

O texto que Giulio Carlo Argan escreveu para a apresentação da exposição de Arte Concreta que ocorreu em Milão, em 1949, ajuda a compreendermos a proposta dos artistas concretos que conceberam suas obras como “formas lógicas” ou “experiências formais” que possuem uma função social. No caso dos poetas concretos paulistas, suas obras deveriam estar engajadas na “produção de estruturas-conteúdos artísticos” que refletissem as questões da arte, da ciência e da filosofia contemporâneas, de modo que, elas preparassem o leitor para perceber as reais estruturas da linguagem de comunicação cotidiana que o automatizam. Vejamos as palavras do crítico e historiador de arte:

(...) as correntes da arte concreta que advêm da teoria fiedleriana da visualidade visam unanimemente determinar certa “unidades-básicas” da experiência formal; elas têm por objetivo explicar na imagem o valor e a função da consciência imersa na realidade da qual ela é inseparável: fixar uma essência formal que seja o ponto de partida, o elemento absoluto, o átomo da visão A imagem é um produto direto da consciência e não mais “ficção” de uma coisa, mas a coisa ela mesma, estabelecida e muito nova da realidade, fenômeno puro; a imagem é produzida fora de toda emoção e da memória ou analogia naturalista, não é mais o documento de uma objetivação e de um afastamento do artista, mas do seu imergir-se e confundir-se na realidade... Linha, volume, cor não são mais pensados como qualidades desta ou daquela coisa, mas como qualidades “em potencial” de todas as coisas, possibilidade de definição formal de uma realidade indomável, esquemas interiores e estruturas nas quais a realidade se constituirá em forma, se inscreverá nos contornos nítidos da consciência. A concreção como designação de imagens “diretas” não é mais um processo de transcendência mas de imanência; e seu objetivo não é mais um formalismo refinado, quintessencial, mas a determinação de uma condição fundamental para a experiência integral e imediata do real. Esta atitude imanente explica o objetivo didático, no sentido de uma

educação direta da percepção, das correntes da arte concreta; elas vão à procura de uma utilização imediata e total do dado formal: elas procuram aplicá-los às necessidades práticas da publicidade, da tipografia, etc. Com o objetivo de assegurar a possibilidade de uma experiência estética concreta e vital para a sociedade de amanhã, estes artistas sacrificam de bom grado a dignidade e o ideal tradicionais da arte. Mas a todos aqueles que os acusam de destruir o patrimônio ideal da tradição figurativa eles podem com justiça responder que a conservação deste patrimônio será contrária à garantia de uma distribuição mais eqüitativa. (apud MEDEIROS, 2004, p. 69)

Para Max Bense (1971, p.182), a Poesia Concreta onde “as palavras não são tomadas como portadoras convencionais de significados e sim, estritamente, como portadoras construtivas de signos [forma]” aproxima-se da Poesia Artificial, que é:

aquela espécie de poesia (...) produzida por meios mecânicos – não há nenhuma consciência poética pessoal, com suas experiências, vivências, sentimentos, lembranças, pensamentos, representações de uma faculdade imaginativa, etc.; em que não há, portanto, nenhum mundo preexistente e em que o escrever não é mais um processo ontológico, através do qual o aspecto-do-mundo das palavras possa referir-se a um eu.

Bense (1971, p.186) observa que, devido ao fato de a Poesia Artificial pura não ser portadora de significados prefixados, ela se constitui em “uma pura poesia de realização”, ou seja, a concepção de arte e poesia que os artistas e poetas modernistas defendiam.

Sobre o signo estético, Santaella (2000, p.180) escreve que:

são os caracteres próprios do estatuto eminentemente qualitativo do signo estético que vão determinar as relações sempre ambíguas e indecidíveis que esse signo está fadado a manter com seus objetos sempre apenas possíveis. E é essa ambigüidade, nas aplicações do signo a algo que está fora

dele, que é o responsável pelo efeito de abertura interpretativa, impressão de unidade indiscernível na imediaticidade do sentimento, que o signo estético preponderantemente produz. (...) São as qualidades intrínsecas do signo que se colocam em primeiro plano, pois, se assim não fosse, ele não estaria apto a produzir o efeito de suspensão do sentido, ou desautomatização dos processos interpretativos entorpecidos pelo hábito, suspensão esta responsável pela regeneração perceptiva, mudança de hábito, de sentimento na qual se consubstancia o efeito característico que faz desse signo o que ele é: estético.

Assim, os integrantes do grupo Noigandres e do Grupo Ruptura elaboraram suas obras utilizando-se dos códigos das novas tecnologias de comunicação e reprodução, onde foram aplicadas as teorias da *Gestalt*, da Cibernética, da Linguística e da Semiótica peirceana.

O poeta e professor Omar Khouri (2007, p.431), que desenvolve pesquisas sobre a visualidade como característica predominante na poesia da era pós-verso, observa que a Poesia Concreta do grupo Noigandres influenciou a poesia dos anos 1970, denominada Poesia Intersemiótica, cuja proposta poética era promover uma fusão entre o código verbal e os não-verbais. Em seu trabalho de livre-docência, *Ver, ouvir, pensar a poesia*, 2007, o professor destaca a importância de a Poesia Concreta ter apontado caminhos e dado aberturas para incursões nas tecnologias-linguagens, as existentes e as então vindouras.

matemática da composição

a	uma	vez				uma	vez								
c		uma	fala				uma	vala							
t			uma	foz				uma	voz						
b				uma	bala				uma	bala					

uma	bala					uma	bala								
	uma	foz					uma	voz							
		uma	fala					uma	vala						
				uma	vez				uma	vez					

		uma	foz			uma	vez		uma	foz					
uma	bala			uma	fala		uma	fala				uma	bala		
		uma	voz			uma	vez		uma	voz					

bala	foz	fala	vez
	voz	bala	vez
	uma	uma	uma
uma	uma	uma	uma

Exemplo de geometrização do campo gráfico a partir de uma máquina de escrever.

Partitura de Júlio Medaglia, 1960, para oralização do poema "uma vez" de Augusto de Campos.

Fonte: BANDEIRA & BARROS, 2008.

Nos anos 1950, os integrantes do grupo Noigandres se identificaram com as ideias de Max Bill, que concebia uma arte em sincronia com as questões da ciência e tinha a matemática como método regulador e como fonte de inspiração temática.

Assim, Haroldo de Campos (in CAMPOS, A. et al., 1975, p.93), em diálogo com o texto de Max Bill "O pensamento matemático na arte de nosso tempo", escreveu "Da fenomenologia da composição à matemática da composição". Nele, o poeta propõe construir poemas a partir de estruturas matematicamente planejadas, o que significa poemas concebidos anteriormente à palavra.

A observação de Moholy-Nagy (1972, p.53) sobre a diferença entre composição e construção auxilia a compreendermos melhor as propostas dos artistas e poetas concretos que tiveram influências do Construtivismo russo elaborado na Bauhaus:

A composição e a construção são dois aspectos do mesmo problema.

A composição é um produto da mais alta valorização subjetiva dos elementos e de suas relações. Esta valorização pode ser modificada no curso do trabalho pela introdução de novos elementos que provocam a alteração da totalidade da composição.

A construção, no entanto, se dirige a um objetivo conhecido por meio de relações técnicas e intelectuais pré-estabelecidos, em cada etapa de sua existência. Qualquer modificação no curso da execução invalida a distribuição das forças previamente organizadas. Portanto, a construção exige – comparada com a composição – uma maior causa de conhecimento, coisa que não supõe, no entanto, a eliminação de uma inspiração intuitiva.

Segundo Haroldo de Campos (in CAMPOS, A. et al., 1975, p.100), a forma geométrico-matemática no poema concreto tem como objetivo o controle do acaso no poema. Segundo Pignatari (in CAMPOS, A. et al., 1975, p.150), a ideia de controle tem bases na intuição geométrica, que em relação à Poesia Concreta “implica um aparelhamento crítico-criativo adequado, que cria novas necessidades, isto é, abre novos campos de possibilidades”.

Na documentação dos processos de criação dos poemas do grupo Noigandres, podemos observar que os poetas utilizavam a máquina de escrever e as folhas quadriculadas para qualificar geometricamente o campo gráfico do poema. Com isso, eles estabeleciam o controle mecânico-matemático no processo de criação do poema.

Como vimos, em 1958, no texto-manifesto “Plano-Piloto para Poesia Concreta”, o grupo Noigandres propôs o fim do verso, tornando a palavra unidade do poema, ou seja, a base material do poema elaborada simultaneamente na linguagem verbal e nas não-verbais.

Como lembra Pignatari (2004, p.28), a palavra é um produto articulado de um sistema fonêmico e linguístico que acompanha a história da humanidade. A partir do código oral, foi inventado o código alfabético que possibilitou a geração do texto e da escrita. Continuando com Pignatari (2004, p.56), a mecanização do processo de reprodução da escrita – tecnologia de impressão desenvolvida por Gutenberg – foi a causa da morte da poesia em versos e o nascimento da Poesia Concreta e Visual que teve Mallarmé como o revolucionário da poesia moderna que vislumbrou na tipografia, ou seja, no sistema gráfico-tipográfico de impressão, os novos fundamentos da poesia de vanguarda.

Sinteticamente, a poesia, que nos seus primórdios teve como matéria-prima os sons produzidos pelo sistema fonético, evoluiu para os códigos da linguagem verbal escrita, e, com a Revolução Industrial, o código alfabético passou por uma revolução a partir do desenvolvimento dos elementos gráficos-tipográficos da comunicação impressa.

José Luiz Valero Figueiredo (2003), na tese de doutorado “Tipografia & Poesia: A Tipografia na Sintaxe da Poesia Visual Impressa no Brasil”, estudou “a importância da tipografia como produtora de sentido na Poesia Visual”. Nela, o pesquisador apresenta a evolução da escrita e da tipografia na produção e reprodução de textos e, especialmente, na Poesia Concreta e Visual. José Luiz Valero aponta a fonte Futura como a que melhor atende à proposta poética do grupo Noigandres. O pesquisador destaca a geometria do desenho das letras e a funcionalidade da fonte tipográfica que foi projetada por Paul Renner, entre 1924-1926, na Alemanha.

Conforme vimos, o tipo Futura foi concebido no movimento da Nova Tipografia, que, a partir de instrumentos mecânicos – régua paralela, esquadros e compassos, entre outros –, o

tipógrafo buscou, nas formas matemáticas puras do círculo e da linha, a simplicidade para o controle da criação e da reprodução dos trabalhos gráficos.

A fonte de Paul Renner apresentou-se ideal para a Poesia Concreta porque no seu projeto gráfico estão incorporados os fundamentos do Construtivismo russo, os aspectos da produção industrial e da sociedade moderna que a Bauhaus e a Arte Concreta de Max Bill defendiam com suas obras.

A seguir, realizaremos análise de cinco poemas da fase dita ortodoxa do grupo Noigandres.

a n á l i s e d e · p o e m a s

O critério de seleção de poemas para análise foi o da escolha de apenas um poema de cada poeta do grupo Noigandres, da fase dita ortodoxa, cuja estrutura evidencie as características de planejamento matemático e geométrico. São eles:

3.2.1. *mais ou menos*, 1957, Haroldo de Campos;

3.2.2. *pluvial*, 1959, Augusto de Campos;

3.2.3. *terra*, 1956, Décio Pignatari;

3.2.4. *velocidade*, 1957, Ronaldo Azeredo

3.2.5. *forma*, 1959, José Lino Grünewald.

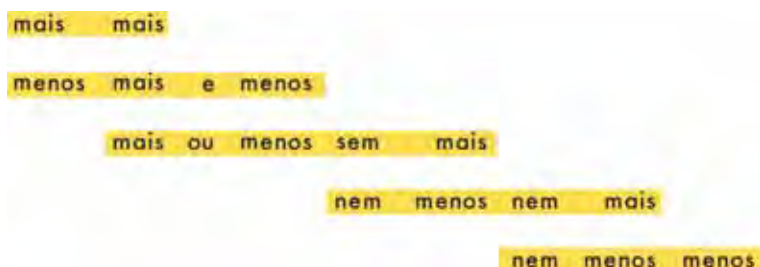
Fonte: ANTOLOGIA NOIGANDRES 5, 1962.

mais mais
menos mais e menos
 mais ou menos sem mais
 nem menos nem mais
 nem menos menos

Haroldo de Campos

(São Paulo, SP, 1929-2003)

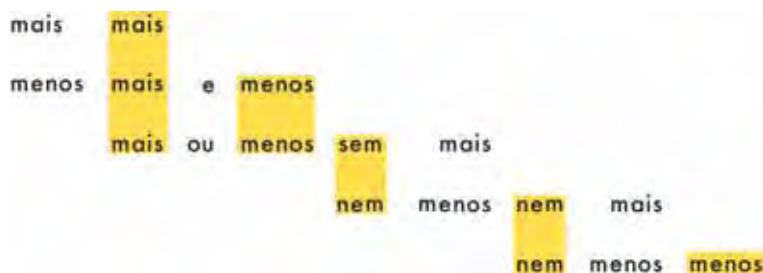
Forma-se em direito na Universidade de São Paulo, em 1952, mesmo ano em que funda, com Augusto de Campos e Décio Pignatari, o Grupo Noigandres. Em 1956, o grupo lança o movimento de poesia concreta na 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta, no MAM-SP e, em 1957, no MAM-RJ. Em 1958, publica o "Plano-Piloto para Poesia Concreta" em conjunto com Augusto de Campos e Décio Pignatari. Trabalha também como tradutor, crítico e teórico literário. Foi professor do curso de pós-graduação em comunicação e semiótica da literatura, na PUC-SP. Em 1992, ganha o Prêmio Jabuti de personalidade literária do ano. Em 1999, o Prêmio Jabuti de poesia é conferido para seu livro *Crisantempo*, de 1998. Publica, em 1999, *A Máquina do Mundo Repensada*. (BANDEIRA & BARROS, 2002/MAMMI et al., 2006)



Aparentemente, Haroldo de Campos elabora um procedimento comum na poesia, que é o de confrontar palavras de sentidos opostos ou diferentes e elaborar uma ponte verbal. Por exemplo, no poema em análise, as palavras *mais* e *menos* são aproximadas pelo fonema comum “m”.

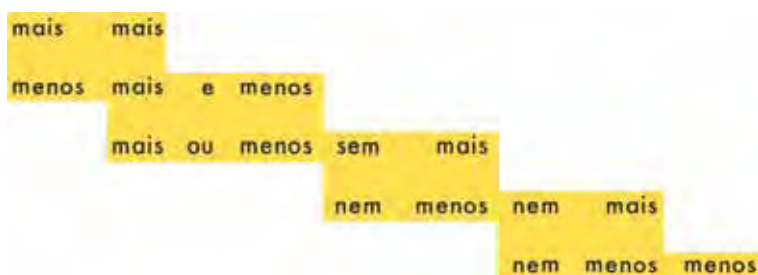
A não ser pelo deslocamento das linhas para a direita, a diagramação do poema não parece se distanciar da diagramação convencional. Mas, se lançarmos um olhar analítico, podemos verificar um trabalho elaborado em relação ao posicionamento das palavras no campo gráfico do poema.

Além do alinhamento padrão de leitura de um texto ocidental – pela esquerda –, leituras verticais são construídas a partir da repetição de palavras que constroem colunas em que a verticalidade é reforçada pelo desenho das letras “m”, que comparecem de modo enfático no poema. Consequentemente, a letra “m” é explorada tanto no aspecto sonoro quanto no visual.



As palavras *nem* e *sem* interagem não só foneticamente, mas visualmente e semanticamente com a palavra *menos*, pois, se observarmos com atenção, *nem* e *sem* são anagramas de *men(o)s*.

Na articulação das palavras pela semelhança, oposição, alternância, repetição, a leitura torna-se mais complexa com as palavras de ligação *e* e *ou* que fazem parte de blocos que lembram a localização das palavras no poema “vai e vem” de José Lino Grünewald e que possibilitam leituras nas verticais, nas horizontais e nas diagonais.



Assim, o espaço do poema encontra-se qualificado geometricamente onde palavras e letras, elaboradas nas linguagens visual, verbal e sonora, estão estrategicamente localizadas de modo que o poema de Haroldo de Campos adquira qualidades do que Max Bense denominava de superfície textual.

Em outras palavras, a construção do poema, que foi matematicamente planejada, conduz o leitor para um espaço estatístico, o da probabilidade, o do acaso, com a qual a intenção do poeta não foi de construir significados, mas de retirar o leitor da condição automatizada à qual a linguagem verbal conduz.

Fonte: ANTOLOGIA NOIGANDRES 5, 1962.

p
 p l
 p l u
 p l u v
 p l u v i
 p l u v i a
 f l u v i a l
 f l u v i a l
 f l u v i a l
 f l u v i a l
 f l u v i a l
 f l u v i a l

Augusto de Campos

(São Paulo, SP, 1931-)

Em 1951, publica seu primeiro livro de poemas, *O Rei Menos o Reino*. Forma-se em direito na Universidade de São Paulo, em 1953, mesmo ano em que compõe a série de poemas em cores *Poetamenos*, primeira manifestação da poesia concreta brasileira. Nesse mesmo período, integra o Grupo Noigandres, do qual é fundador, com Décio Pignatari e Haroldo de Campos. Em 1956 e 1957, participa do lançamento oficial da Poesia Concreta, na 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956, no MAM-SP, e, em 1957, no MAM-RJ. Em 1958, assina o “Plano-Piloto para Poesia Concreta”, em co-autoria com Haroldo de Campos e Décio Pignatari.

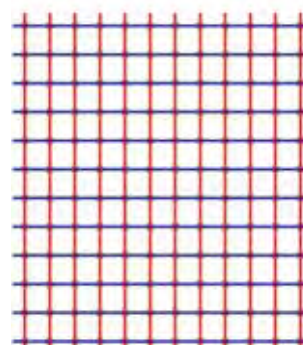
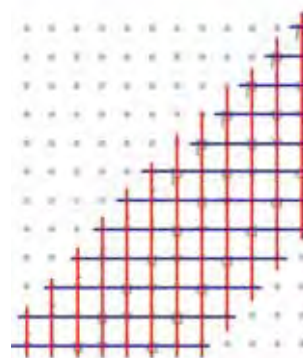
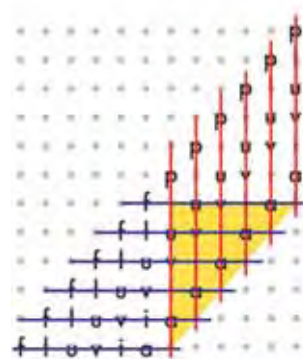
Desde meados dos anos 1950, publica estudos críticos e teóricos, além de traduções de poesia. Em 1984, publica *Despoesia*. Poeta fundador do movimento concretista, Augusto de Campos utiliza recursos visuais, acústicos, de movimento e de disposição espacial dos versos em diferentes suportes de leitura para propor uma nova sintaxe estrutural para a poesia. (BANDEIRA & BARROS, 2002/MAMMI et al., 2006)

O poema “pluvial” foi construído com palavras “pluvial” e “fluvial”, que se repetem num campo geometricamente definido. A leitura da palavra “pluvial” apresenta-se completa somente na vertical, e a de “fluvial” somente na horizontal. Com exceção da primeira letra, “p” e “f”, as duas palavras possuem os mesmos fonemas e caracteres do código verbal. Assim, partes das palavras se justapõem. Ou seja, conforme o ponto de vista, a leitura ora é completa, ora incompleta.

As letras encontram-se distanciadas ao ponto de se tornarem dígitos, unidades, e até podemos associá-las a gotas de chuva. Ao conjunto dos alinhamentos das palavras e à disposição das letras podemos associar representações gráfico-matemáticas. Por exemplo, podemos identificar horizontalidades, verticalidades, uma malha quadriculada, triângulos, trapézios, losangos e outras figuras geométricas. A elas podemos associar as direções do movimento das águas da chuva e dos rios – ou a um gráfico de forças físicas que atuam no elemento água. Ou seja, o poema apresenta tanto o aspecto fisiognômico quanto elementos abstratos como as figuras geométricas que podem ser associadas a conceitos.

Assim, com as palavras estrategicamente diagramadas no campo gráfico, Augusto de Campos construiu uma superfície textual semântica que, segundo Max Bense (1971, p.177), também pode ser denominada de “texto visual” (E. Walther), que se refere aos textos:

que se desenvolvem de maneira bidimensional, cujo fluxo de signos e de informação deve ser considerado como um acontecimento sobre o plano, e não sobre a linha, que portanto, precisam ser vistos, observados para serem percebidos e compreendidos.



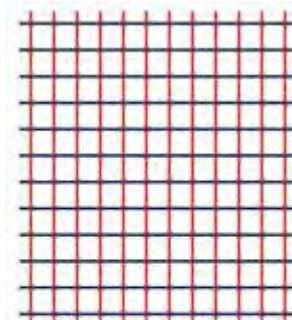
Várias formas geométricas são configuradas pela percepção visual, o que mostra a intenção do poeta de aplicar as leis da *Gestalt* com objetivos de retirar o leitor da leitura linear para conduzi-lo à abertura do ícone.

Num momento posterior, um elemento abstrato poderá se evidenciar na mente do leitor/fruidor. Por exemplo a malha, e com ela, o leitor pode iniciar um processo de experimentações, de levantamentos de hipóteses, de estabelecer associações seja por similaridade, seja por contiguidade. A malha será o elemento para estabelecer associações por analogia com temas e objetos externos ao poema. De modo que o leitor, com este elemento abstrato, ganhará mobilidade para transitar a outros contextos e também elaborar novas conexões. Entendemos que esse processo envolve a semiose peirceana, ou seja, a produção de *interpretantes*.

Assim, à malha, podemos associar, por exemplo, a estrutura de montagem da tecelagem e da cestaria, como observou Pignatari (2004, p.115-23) em relação ao procedimento de composição dos quadros de Mondrian, que foram associados ao “tecido”, ao desenho urbano de Nova Iorque e ao significado de “*textu*”, uma palavra de origem latina que deu origem à palavra texto.

A construção de cadeias por associações ocorre em função das experiências e do repertório de cada leitor-receptor que, durante esse processo, poderá ter um *insight*.

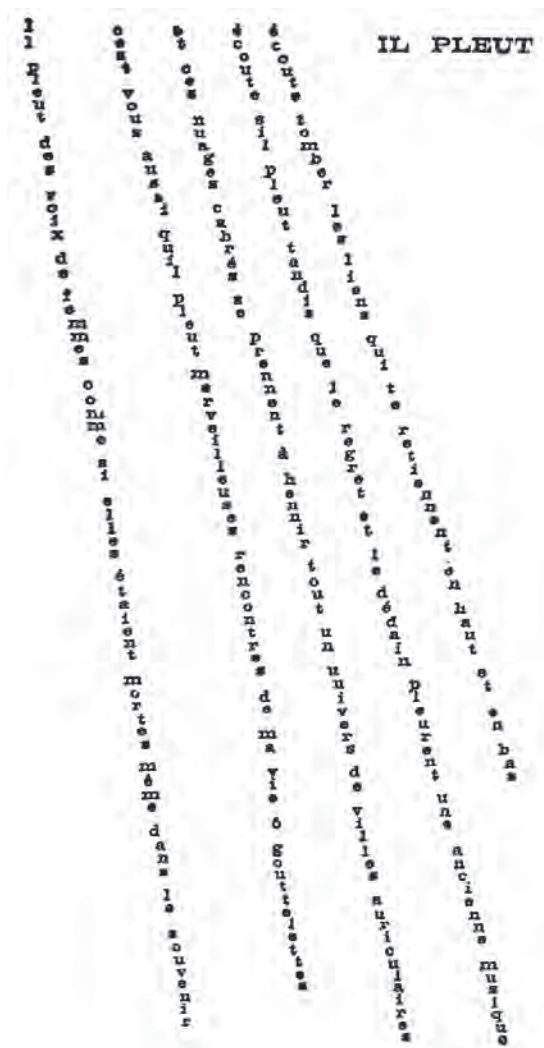
Por exemplo, Augusto de Campos e os outros integrantes do grupo Noigandres achavam limitada a proposta poética de Guillaume Apollinaire porque este explorava a linguagem visual somente no modo figurativo, como o poema “Il pleut”.



No poema "*Il pleut*", o poeta francês estabeleceu associações com o código verbal: as palavras *pleuvoir* (chover) e *pleurer* (chorar), possuem características qualitativas comuns no nível sonoro e visual. Na diagramação do texto, as palavras, os versos e as letras formam figuras que lembram gotas de chuva que caem melancolicamente como lágrimas provenientes de um sentimento ferido. A esse sentimento de fragilidade emocional podemos associar a instabilidade do clima que está retratada pelas letras miúdas e delicadas. A diagramação imprecisa, gestual, desenha linhas trêmulas, às quais podemos associar o estado emotivo do poeta. Assim, a partir da representação figurativa da chuva, o subjetivo do poeta aflora no poema.

Apollinaire estabeleceu paralelismos, na maioria das vezes, utilizando a comparação, o que caracteriza ser um ícone na Terceira categoria fenomenológica de Peirce, ou seja, as Metáforas, onde se elaboram a predicação e a imaginação.

Assim, podemos estabelecer uma relação entre o poema "*pluvial*" de Augusto de Campos com o poema "*Il pleut*" de Guillaume Apollinaire, dizendo que o poema do poeta concreto é um poema que realiza um diálogo crítico com o do poeta de vanguarda francesa.



"Il pleut", Calligrammes,
Fonte: APOLLINAIRE, 1968.

**ra terra ter
rat erra ter
rate rra ter
rater ra ter
rater a ter
raterra terr
araterra ter
raraterra te
rraraterra t
erraraterra
terraterra**

Décio Pignatari

(Jundiaí, SP, 1927 -)

Forma-se pela faculdade de direito da Universidade São Paulo. Em 1950, lança *O Carrossel*, sob o patrocínio do Clube de Poesia de São Paulo. Em 1952, funda o Grupo Noigandres, também com Haroldo e Augusto de Campos. Muda-se para a Europa, onde reside até 1956. Viaja a Ulm e, na Hochschule Für Gestaltung, contata o artista-arquiteto Max Bill e o poeta Eugen Gomringer. Com o grupo Noigandres, participa do lançamento oficial da Poesia Concreta na 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta, no MAM-SP e MAC-USP. Em 1958, é um dos signatários do "Plano-Piloto para Poesia Concreta". Colabora com a composição da página *Invenção*, do Correio Paulistano. Publica a sua tese no número 1 da revista *Invenção*, em 1962. Torna-se professor da Escola Superior da Informação da Escola de Desenho Industrial no Rio de Janeiro. Em Brasília, organiza a Escola de Publicidade da Faculdade de Comunicação. Nos anos 1960, atua como cronista de futebol da Folha de S.Paulo e funda o Movimento de Arregimentação Radical em Defesa da Arte (Marda). Torna-se professor no curso de pós-graduação da PUC-SP e da FAU-USP. (BANDEIRA & BARROS, 2002 /MAMMI et al., 2006)

**ra terra ter
 rat erra ter
 rate rra ter
 rater ra ter
 raterr a ter
 raterra terr
 araterra ter
 raraterra te
 rraraterra t
 erraraterra
 terraraterra**

A construção do poema é feita a partir da repetição sequencial da palavra *terra*, que, em trechos estratégicos, se fragmenta até o limite da letra, unidade do código verbal. Esse procedimento é realizado na Poesia Artificial Cibernética em que, segundo Max Bense (1971, p.184), as palavras são escritas de modo “maquinal, ou seja, com o concurso de computadores eletrônicos dirigidos por um programa”.

Como num *close-up* fotográfico, o poema lembra o enquadramento de uma vista aérea de um campo de plantação, cujos espaçamentos maiores entre as letras lembram sulcos ou subdivisões da área de plantio. Assim, o poema possui um aspecto figurativo.

Mas, após a primeira leitura, o leitor pode selecionar uma série de palavras. Por exemplo: *terra – ara - rara terra – ara terra* e contextualizar com o trabalho do campo – chegando ao ponto de criar a frase “ara a terra rara”. Aqui, podemos observar um exemplo de associação por contiguidade.



ra terra ter
 rat erra ter
 rate rra ter
 rater ra ter
 raterr a ter
 raterra terr
 araterra ter
 raraterra te
 rraraterra t
 erraraterra
 terraraterra

ra terra ter
 rat erra ter
 rate rra ter
 rater ra ter
 raterr a ter
 raterra terr
 araterra ter
 raraterra te
 rraraterra t
 erraraterra
 terraraterra

À frequência da letra “r” também pode sugerir uma associação com o ruído de um trator que ara a terra.

No Brasil, temos o MST, movimento dos sem terra, cuja participação em diversos conflitos causou a perda de muitas vidas. Assim, ao desenho da letra “t” podemos associar uma cruz, símbolo de mortes. Nos dois exemplos acima, destacamos o predomínio da associação por semelhança interagindo com a associação por contiguidade.

Há um impulso de o leitor retornar várias vezes ao poema, pois não são apresentadas informações suficientes para que o leitor possa concluir uma frase, uma ideia. Percebe-se que o poeta explorou uma característica inerente à mente do ser humano: enquanto a pessoa não soluciona uma questão, ela tende a retornar ao problema, que permanece presente na mente do indivíduo. O poema, que por definição é um objeto inacabado, desencadeia tal processo.

Esse trabalho com o desenho tipográfico encontra-se nos poemas futuristas em que os poetas exploraram os recursos tipográficos com objetivos de intensificar o conteúdo das palavras.

No movimento de retorno e realimentação, feedback, o leitor é incorporado no processo de formação de palavras, que, a partir de um número finito do código alfabético, possibilita construir infinitas novas palavras, como também novos entendimentos de uma mesma palavra ou de um mesmo objeto. Por conseguinte, o processo de formação de uma linguagem e da semiose se realiza na relação leitor-poema.

ra terra ter
rat erra ter
rate rra ter
rater ra ter
raterr a ter
ratterra terr
aratterra ter
raratterra te
rraratterra t
erraratterra
terraratterra

ra terra ter
rat erra ter
rate rra ter
rater ra ter
raterr a ter
ratterra terr
aratterra ter
raratterra te
rraratterra t
erraratterra
terraratterra

fonte: www.poesiaconcreta.com.br

VVVVVVVVVVV
VVVVVVVVVVE
VVVVVVVVVEL
VVVVVVVVELO
VVVVVVVELO
VVVVVELOCI
VVVVELOCID
VVVELOCIDA
VVELOCIDAD
VELOCIDADE

Ronaldo Azedo

(Rio de Janeiro, RJ, 1937-2006)

Em 1956 e em 1959, participa do lançamento oficial da Poesia Concreta, na 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta, no MAM-SP e no MAM-RJ. Publica seus poemas nos números 3, 4 e 5 da revista Noigandres. Em 1962, seus poemas integram Poesia Concreta, antologia organizada pelo Serviço de Propaganda e Expansão do Brasil em Lisboa. Posteriormente, realiza poemas de pano, poemas-mapa, poemas-desenho, poemas-partitura e poemas-quebra-cabeça, em São Paulo. Sua obra poética inclui *Panagens* (1975), *Labirintexto* (1976), *Armar* (1977), *Sonhos Dourados* (1982) e *Noite Noite Noite* (1990), entre outros. (BANDEIRA & BARROS, 2002 /MAMMI et al., 2006)



Nas figuras acima, podemos observar que o poema foi subdividido em dois campos antagônicos: um do signo icônico em que o qualitativo e a linguagem de campo predominam; e outro do signo simbólico, onde o signo referencial e a linguagem linear se destacam.

Quanto maior a frequência da letra “V”, maior a velocidade de leitura da letra e, desta forma, a velocidade está representada de modo qualitativo. Quanto mais a palavra VELOCIDADE vai se completando, a leitura torna-se de conjunto. Esse procedimento parece representar o processo da generalização, por meio do qual, na última linha, a palavra é apreendida em sua completeza.

Para o conjunto das letras “V”, podemos estabelecer várias associações. Por exemplo: marcas de um pneu registradas no solo; telhados de casas operárias; detalhe de engrenagem mecânica; armazenamento de produtos fabricados em série, entre outros. Isso mostra como o ícone é um signo aberto que permite uma infinidade de associações.



Já, do lado oposto, na construção gradativa da palavra VELOCIDADE, podemos construir anagramas como ELO, VELO, CIDADE, IDADE, IDA, entre outros. Também podemos perceber as vibrações que as letras repetidas na diagonal, E, L, O, C, exercem na visão. Nesse processo exploratório, o leitor vai estabelecendo vários pontos de vista nas (re)leituras do poema.

A velocidade não se encontra representada somente de modo figurativo, característica do Futurismo, mas também se realiza na dinâmica da mente do leitor.

O poema “velocidade” de Ronaldo Azeredo e o poema “terra” de Décio Pignatari evidenciam a característica funcional do design tipográfico e a geometrização do campo gráfico para elaborar relações entre as partes e o todo.

Assim, no poema de Ronaldo Azeredo, se fazem presentes os fundamentos do Futurismo, dos princípios da Nova Tipografia presente na fonte Futura, as bases do Construtivismo e da Arte Concreta de Max Bill.

V V V V V V V V V V
V V V V V V V V V E
V V V V V V V V E L
V V V V V V V E L O
V V V V V V E L O C
V V V V V E L O C I
V V V V E L O C I D
V V E L O C I D A
V E L O C I D A D
V E L O C I D A D E

V V V V V V V V V V
V V V V V V V V V E
V V V V V V V V E L
V V V V V V V E L O
V V V V V E L O C
V V V V E L O C I
V V V E L O C I D
V V E L O C I D A
V E L O C I D A D
V E L O C I D A D E

Fonte: ANTOLOGIA NOIGANDRES 5, 1962.

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
c o n f o r m a
i n f o r m a
f o r m a

José Lino Grünewald

(Rio de Janeiro, RJ, 1931-2000)

Bacharel em direito pela Faculdade Nacional de Direito do Rio de Janeiro. Poeta, tradutor, ensaísta, jornalista e crítico de cinema, música e literatura.

Publicação de poesias: *Um e dois* (1958), *Escrever* (1987);

Crítica: *Carlos Gardel: lunfardo e tango* (1994), *Um filme é um filme: o cinema de vanguarda dos anos 60*, org. de Ruy Castro (2001), *O grau zero do escrever* (2002), *Vertentes do cinema moderno – inventores e mestres* (2003)

Tradução e organização: *A idéia do cinema*, textos de Merleau-Ponty, Benjamin, Godard et al. (1969), *Mallarmé, Stéphane, Igitur ou a loucura de Elbehnon* (1985), *Os cantos de Ezra Pound* (1986), *Grandes sonetos de nossa língua* (1987), *Os poetas da Inconfidência* (1989), *Poemas-Mallarmé* (1990), *Poetas franceses do século XIX* (1991), *Lírica de Camões* (1992), *Pedras de toque da poesia brasileira* (1996), *Grande poetas da língua inglesa do século XIX* (1998). (BANDEIRA & BARROS, 2002 /MAMMI et al., 2006)

O poema apresenta uma seleção de seis palavras que possuem o mesmo radical: *forma*, *reforma*, *disforma*, *transforma*, *conforma* e *informa*. Elas foram compostas em minúsculas e diagramadas de modo centralizado, seja na vertical, seja na horizontal. As entrelinhas e entreletras distribuem as palavras e as letras de modo a configurar um bloco visual.

A diagramação do poema faz com que se leia, ora sequencialmente: *forma* – *reforma* – *disforma* – *transforma* – *conforma* – *informa* – *forma*..., ora aleatoriamente: *forma* - *disforma* / *reforma* - *conforma* / *disforma* - *informa* / *forma* - *reforma* - *transforma*. Com isso, a tendência é o leitor sair da leitura linear do código verbal.

A leitura referencial, verbal, compete com a não-verbal. Ou seja, o olho do leitor, diante de uma figura, torna-se mais exploratório. As leis da *gestalt* atuam na percepção visual do leitor, tornando-o participativo na relação autor-obra-leitor.

Na leitura visual, as palavras ficam libertas da codificação verbal. Isso permite que elas sejam fragmentadas. Por exemplo, podemos observar que o conjunto formado pelos radicais “*forma*” encontra-se em oposição ao dos prefixos *re/ dis/ trans/ con/ in*.

f o r m a
reforma
disforma
transforma
conforma
informa
forma

forma
reforma
disforma
transforma
conforma
informa
forma

forma
reforma
disforma
transforma
conforma
informa
forma

forma
reforma
disforma
transforma
conforma
informa
forma

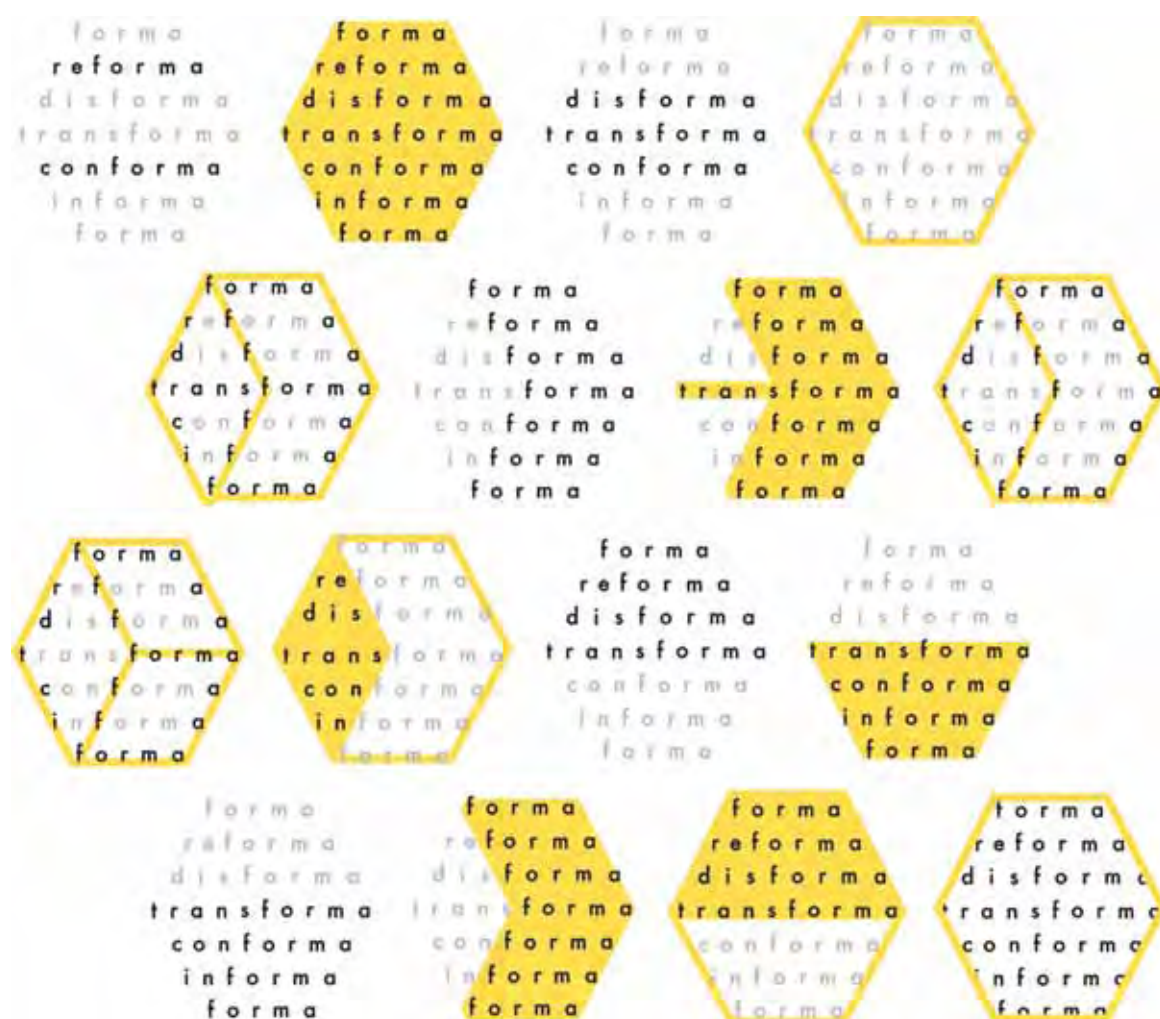
forma
reforma
disforma
transforma
conforma
informa
forma

f o r m a	forma	forma	forma	forma
reforma	reforma	reforma	reforma	reforma
disforma	disforma	disforma	disforma	disforma
transforma	transforma	transforma	transforma	transforma
conforma	conforma	conforma	conforma	conforma
informa	informa	informa	informa	informa
forma	forma	forma	forma	forma

forma	forma	forma	forma	forma
reforma	reforma	reforma	reforma	reforma
disforma	disforma	disforma	disforma	disforma
transforma	transforma	transforma	transforma	transforma
conforma	conforma	conforma	conforma	conforma
informa	informa	informa	informa	informa
forma	forma	forma	forma	forma

Um olhar analítico pode identificar o desenho de um cubo em perspectiva ou o desenho de uma flecha formada pelo “bloco-forma” mais a palavra “*transforma*”; também, pode observar a presença de relações de simetrias, de oposições, de semelhanças, além de outras. Um matemático pode identificar figuras geométricas como a do triângulo, do hexágono, do círculo, da circunferência, entre outras. Um estudioso de Comunicação e Informação, a partir da observação da frequência do radical “*forma*” nas palavras, pode interpretar o poema como uma representação do conceito de redundância da Teoria da Comunicação e Informação.

forma
reforma
disforma
transforma
conforma
informa
forma



Assim, a simetria e a não-simetria coexistem e se instaura uma ambiguidade formal no poema, que retira o leitor do estado de contemplação passiva. Essa característica está no manifesto neoplasticista de Mondrian que “procura expressar o invariável e o variável simultaneamente e em equivalência”. Esse processo de antagonismos e conflitos conduz o leitor para um território de conteúdos indeterminados.

O poema “forma” de José Lino Grünewald traz à mente a definição de *poiésis* de Aristóteles, que a explicava com a seguinte metáfora:

“a casa vem da casa por meio do pedreiro”, isto é, o pedreiro [leitor] é a *dynamis* ou a causa eficiente do artefato, de tal modo que “a casa” (a forma da habitação) [ato, atualização] vem de “a casa” [poema] (os materiais para a construção) pela ação do pedreiro como agente da atualização ou formação da casa. (apud, CHAUÍ, 1994, p.283-84)

O poema em análise se realiza somente com a ação do leitor que, frente ao poema, se *disforma* - *reforma* - *conforma* - *transforma* - *informa* - *forma*. Assim, o poema é a matéria para a construção de algo que vem da forma, que é ato, *enérgeia*, ou a essência da coisa tal como ela é aqui e agora, que o leitor como potência, *dynamis*, coloca em ação.

Assim, Grünewald e também os integrantes do grupo Noigandres elaboraram poemas-objetos que Pignatari (1979, p.43) denominou signo poético-semiótico, que é aquele que “vela e revela a natureza da linguagem, que é um possível de formas, que é a linguagem (homem) nascendo – ou que a quase-propõe – é um *proto-signo* ou *quase-signo*”. O poeta e professor qualifica o signo poético-semiótico como algo “pré-constelacional, tal como o *quasar*, fonte de energia dos chamados corpos quase-estelares”.

considerações f i n a i s

Em 1928, Walter Benjamin observou que:

(...) a escrita, avançando cada vez mais fundo no domínio gráfico de sua nova e excêntrica figuralidade, conquista de súbito os seus adequados valores objetivos. Nesta escrita icônica os poetas que, como nos primórdios, antes de mais nada e sobretudo, serão expertos da grafia, somente poderão colaborar se explorarem os domínios onde se perfaz sua construção: os do diagrama estatístico e técnico. Com a fundação de uma escrita de trânsito universal, os poetas renovarão sua autoridade na vida dos povos e assumirão um papel em comparação com o qual todas as aspirações de rejuvenescimento da retórica parecerão dessuetos devaneios góticos.

“Uma profecia de Walter Benjamin” (BENJAMIN, 1928 apud CAMPOS, A., 1974, p. 194 — trad. Haroldo de Campos e Flávio Kothe)

Mallarmé, com o poema *Un coup de dés* e com sua teoria do livro do futuro, *Le Livre*, e também o filósofo Walter Benjamin na análise da sociedade do início do século XX, vislumbraram que a linguagem verbal, linear, viria a sofrer transformações com as linguagens não-verbais que se manifestavam nas diagramações de jornais e cartazes de propaganda das áreas urbanas.

A proposta da Poesia Concreta paulista partiu dos horizontes apresentados por Mallarmé, dos estudos de Ernest Fenollosa sobre o método ideogramático de compor e das pesquisas da Psicologia da *Gestalt*.

Assim, o poema concreto foi elaborado de modo que o leitor tivesse uma recepção a partir de uma organização projetada na estrutura do poema, que se caracterizava pela geometrização do campo gráfico-tipográfico. Com isso, a intenção dos poetas era de elaborar o poema como um objeto que contivesse um conceito, que os poetas e artistas concretos paulistas denominavam de “objetos pensantes”.

Como vimos, a concepção dessas ideias vem dos fundamentos da “Teoria da visibilidade pura” de Konrad Fiedler que, a partir de uma visão formalista e funcionalista, elaborou uma teoria da estética da Arte Moderna. Nela, o pensador alemão concebe a produção do artista, do poeta, como a criação de “formas lógicas” em que a percepção visual sistematiza relações, ou seja, que o olho participa como um mediador na configuração plástica.

Assim, os poemas concretos romperam com a leitura linear da linguagem verbal incorporando a leitura de campo da linguagem não-verbal. Na relação leitor-obra, o leitor é conduzido para uma atividade da percepção que, no jogo da abstração e da generalização, na busca em ordenar a estrutura visual a partir de semelhanças e diferenças, elabora relações entre as imagens que se configuram de modo dinâmico. Identificamos esse processo, que incorpora o leitor na construção do poema, como sendo a semiose da Teoria Geral dos Signos de Charles Sanders Peirce.

A Poesia Concreta também pode ser vista pela ótica de Julio Plaza (2003, p.9) que, no texto “Arte e interatividade: autor-obra-recepção”, define a abertura da obra de arte à recepção em função da evolução dos modos de produção da arte, que são:

- a obra artesanal (imagens de primeira geração);

As obras com a “abertura de primeiro grau” remetem à polissemia, à ambigüidade, à multiplicidade de leituras e à riqueza de sentidos.

- industrial (imagens de segunda geração).

As obras com “abertura de segundo grau” se identificam com as alterações estruturais e temáticas que incorporam o espectador de forma mais ou menos radical. Trata-se da chamada “arte de participação”, onde processos de manipulação e interação física com a obra acrescentam atos de liberdade sobre a mesma.

- eletro-eletrônica (imagens de terceira geração).

São processos promovidos pela Interatividade tecnológica, na relação homem-máquina. Esta abertura, mediada por interfaces técnicas, coloca a intervenção da máquina como novo e decisivo agente de instauração estética das Imagens de Terceira Geração.

O artista intermídia apresenta a Poesia Concreta na “abertura de primeiro grau”, na “abertura de segundo grau”, e em direção às imagens de terceira geração, ou seja, às virtualidades e interatividades, características dos textos artificiais.

Para Plaza, o que coloca a Poesia Concreta na “abertura de terceiro grau” é o fato de os poemas concretos produzirem *interpretantes* no conceito da semiótica peirceana.

Assim, o grupo Noigandres, a partir de novos códigos provenientes das invenções tecnológicas da comunicação, propôs linguagens projetadas que “não visavam simplesmente uma outra representação de realidades ou conteúdos já preexistentes em outras linguagens, mas a criação de novas realidades, de novas formas-conteúdo.” (PIGNATARI in CAMPOS, A. et al., 1975, p.162)

Max Bense classifica a Poesia Concreta na Poesia Artificial, pois segundo o filósofo, ela se comporta como textos não portadores de significados prefixados, gerados a partir de processos mecânicos cuja característica principal é a realização. Assim, para o filósofo, a Poesia Concreta de Gomringer e do grupo Noigandres tendeu para os textos artificiais que são aqueles que desenvolvem uma “Estética Gerativa”.

Sobre esses textos artificiais, Arlindo Machado (2001, p.172-73) faz a seguinte observação:

Devemos portanto considerar os textos artificiais gerados pelo computador como estruturas de determinação matemática, cujo “conteúdo” é inteiramente virtual, espaço aberto de

possibilidades semânticas, que cada leitor preenche com seus gostos e circunstâncias. No fundo, trata-se de uma radicalização daquela idéia mallarmiana de que quem deve “falar” no poema é a própria linguagem, ou do postulado de Paul Valéry (1960:1324), segundo o qual a poesia é um ser de linguagem, nascido da dinâmica dos signos e nada tem a ver com a compreensão semântica ou com o ato comunicativo.

A Teoria Geral dos Signos de Charles Peirce, as Teorias da Psicologia da *Gestalt*, a Teoria da Visualidade Pura de Konrad Fiedler foram teorias concebidas a partir de um pensamento no qual as questões estavam nas relações. Segundo Frijof Capra (1996), a partir desses estudos desenvolveu-se o pensamento sistêmico onde os objetos são concebidos como redes de relações, embutidas em redes maiores.

Os fundamentos que o grupo Noigandres adotou para a Poesia Concreta caminharam para a “teoria geral dos sistemas”, que foi elaborada em termos de “complexidades”. O mesmo pode ser observado no poema “terra” de Décio Pignatari, que utilizou os conceitos da cibernética para construí-lo, e nas suas experiências, nos anos 1960, que prosseguiram com a “Poesia Semiótica” e com o “Poema/processo” (Wladimir Dias-Pino), que abriram caminhos para as experimentações poéticas com as linguagens contemporâneas, as da eletro-eletrônica, que são mediadas por interfaces técnicas.

Com isso, a Poesia Concreta paulista e o movimento da Arte Concreta, que teve Waldemar Cordeiro como pioneiro em direcionar a arte para os novos campos multimidiáticos, criaram uma base teórica e uma produção de experiências no território da forma que possibilitaram que obras da “abertura de terceiro grau” propusessem uma poética em sincronia com as mídias das novas tecnologias.

bibliografia

g e r a l

- ADES, Dawn. Dadá e surrealismo. In: NIKOS, Stangos. *Conceitos da arte moderna* (trad. Álvaro Cabral). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, 1997. p.81-99.
- AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.
- AMARAL, Aracy Abreu (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro/São Paulo: Museu de Arte Moderna da Pinacoteca do Estado, 1977.
- AMORIM, Silvana Vieira da Silva. L'Esprit Nouveau de Guillaume Apollinaire e o modernismo brasileiro: O caso Graça Aranha. *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários, Araraquara*, v. 4, p. 27-39, 2004. Disponível em: < <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/> >.
- ARANTES, Otilia. *Forma e percepção estética*. Textos escolhidos de Mario Pedrosa. São Paulo: Edusp, 1996.
- ARNHEIM, Rodolf. *Arte e percepção visual* (trad. Ivone Terezinha de Faria). São Paulo: Pioneira, 1992.
- _____. *Intuição e intelecto na arte* (trad. Jefferson Luiz Camargo). São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. *El pensamiento visual* (trad. Rubén Maser). Buenos Aires: Eudeba-Editorial, 1971.
- BANDEIRA, João. *Arte concreta paulista: documentos*. São Paulo: Cosac & Naify-CUMA da USP, 2002.
- _____, BARROS, Lenora de (orgs.). *Poesia concreta: o projeto verbivocovisual*. São Paulo: Artemeios, 2008.
- _____, BARROS, Lenora de (cur.). *Arte concreta paulista: grupo Noigandres*. São Paulo: Cosac & Naify-CUMA da USP, 2002.
- BARTHES, Roland. *Aula* (trad. Leyla Perrone-Moisés). São Paulo: Cultrix, 1997.
- _____. *O grau zero da escritura* (trad. Anne Arnichand & Álvaro Lorencini). São Paulo: Cultrix, 1971.
- BENSE, Max. *Pequena estética*. (trad. J. Guinsburg & Ingrid Dormien, org. Haroldo de Campos). São Paulo: Perspectiva, 1971.
- CAETANO, Mariana Eller. *A escrita icônica: design gráfico, poesia visual e seus entrelaçamentos*. 2008. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, UNESP. 2008.
- CAMPOS, Augusto de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1974.
- _____, PIGNATARI, Décio, CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- CAMPOS, Haroldo de. *Ideograma, lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- _____. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- CAPRA, Fritjof. *A teia da vida: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos*. São Paulo: Cultrix, 1996.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. Janela da alma, espelho do mundo. In NOVAES, Adauto et al. *O olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1993. p.31-63.

- CINTRÃO, Rejane (cur.), NASCIMENTO, Ana Paula. *Arte concreta paulista: Grupo Ruptura – revisitando a exposição inaugural*. São Paulo: Cosac & Naify-CUMA da USP, 2002.
- COCCHIARALE, Fernando, GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos 50*. Rio de Janeiro: Funarte/Inap, 2004.
- COSTA, Helouise. *Waldemar Cordeiro: a ruptura como metáfora*. São Paulo: Cosac & Naify-CUMA da USP, 2002.
- FERRARA, Lucrécia D'Aléssio (org.). *Espaços comunicantes*. São Paulo: Annablume, 2007.
- _____. *Leitura sem palavras*. São Paulo: Ática, 2004.
- _____. *Olhar periférico: informação, linguagem e percepção ambiental*. São Paulo: Edusp, 1999.
- _____. *A estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- FIGUEIREDO, José Luiz Valero. *Tipografia & Poesia: a tipografia na sintaxe da poesia visual impressa no Brasil*. 2003. Dissertação (Mestrado) – UNESP-Bauru, 2003.
- FRACCAROLI, Caetano. *Percepção da forma e sua relação com o fenômeno artístico*. Apostila FAU-USP. São Paulo, 1952.
- FRAMPTON, Kenneth. La actividad e influencia de El Lissitzky. In: LEWIS, David. *La ciudad: problemas de diseño y estructura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1970. p. 255-70.
- GRÜNEWALD, José Lino. *Escrever*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva/Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2008.
- GUILLAUME, Paul. *Psicologia da forma* (trad. Irineu de Moura). São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1966.
- HOLLIS, Richard. *Design gráfico: uma história concisa* (trad. Carlos Daudt). São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação* (trad. I. Blikstein & José Paulo Paes). São Paulo: Cultrix, 1999.
- _____. *Linguística, poética, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- KANDISNKY, Vassily. *Do espiritual na arte* (trad. A. Cabral & A. de Pádua Danesi). São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *Ponto, linha, plano* (trad. José Eduardo Rodil). Lisboa: Edições 70, 1996.
- _____. *Curso da Bauhaus* (trad. Isabel St. Aubyn). Lisboa: Edições 70, 1975.
- KHOURI, Omar. *Ver ouvir pensar a poesia: uma antologia comentada de faturas da era pós-verso*. 2007. Tese (Livre-docência) – UNESP, 2007.
- _____. *Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP*, São Paulo, n. 16, jul./dez. 2006.
- _____. *O fenômeno poético na tradição luso brasileira: amostragem*. 1992. Dissertação (Mestrado) – COS, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Trabalho ainda inédito.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna* (trad. Julio Fischer). São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LAURENTIZ, Paulo. *A holarquia do pensamento artístico*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1991.
- LEWIS, JOHN. *Typography basic principles: influences and trends since the 19th century*. London : Studio Books, 1963.

- LYNTON, Norbert. Futurismo. In: NIKOS, Stangos. *Conceitos da arte moderna* (trad. Álvaro Cabral). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, 1997. p.71-80.
- MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 2001.
- MALDONADO, Tomás. *Max Bill*. Buenos Aires: Nueva visión, 1955.
- MAMMI, Lorenzo, BANDEIRA, João, STOLARSKI, André. *Concreta'56: a raiz da forma*. Catálogo de exposição realizada no MAM. São Paulo, 2006.
- MEDEIROS, Givaldo Luiz. *Artepaisagem: a partir de Waldemar Cordeiro*. 2004. Tese (Doutorado) – FAU-USP, São Paulo, 2004.
- MENEZES, Philadelpho. *Roteiro de leitura: poesia concreta e visual*. São Paulo: Ática, 1998.
- _____. *Poética e visualidade*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1991.
- MERLEAU-PONTY, M. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- _____. *Fenomenologia da percepção* (trad. R. di Piero). Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.
- MOHOLY-NAGY, Lazlo. *La nueva visión y reseña de un artista* (Versão Brenda L. Kenny). Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1972.
- MOLES, Abraham. *Teoria da informação e percepção estética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- OSTROWER, Fayga. *A sensibilidade do Intelecto*. Rio de Janeiro: Campos, 1999.
- _____. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- PARENTE, André (org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual* (trad. Rogério Luz et al.). Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999.
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou O castelo da pureza* (trad. S. Uchoa Leite). São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. *Signos em rotação* (trad. S. Uchoa Leite; org. e rev. Celso Lafer & Haroldo de Campos). São Paulo: Perspectiva, 1996.
- _____. *Claude Lévi-Strauss ou O novo festim de Esopo* (trad. Sebastião Uchoa Leite). São Paulo: Perspectiva, 1977.
- PEDROSA, Mário. *Arte/forma e personalidade*. São Paulo: Kairós, 1989.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e filosofia*. (trad. O. S. da Mota & L. Hegenberg). São Paulo: Cultrix/Edusp, 1975.
- PERLOFF, Marjorie. *O movimento futurista-avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura* (trad. Sebastião Uchoa Leite). São Paulo: Edusp, 1993.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica da arte e da arquitetura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- _____. *Informação, linguagem, comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1982.
- _____. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.
- _____, CAMPOS, A. de, CAMPOS, H. de, AZEREDO, Ronaldo, GRÜNEWALD, José Lino. *Antologia do verso à poesia concreta, 1949-1962*. São Paulo: Massao Ohno, 1962.

PLAZA, Julio. Arte e interatividade: autor-obra-receptor. *ARS*, Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 9-29, 2003.

_____. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

POUND, Ezra. *Abc da literatura* (trad. Augusto de Campos & José Paulo Paes). São Paulo: Cultrix, 1997.

RICKEY, George. *Construtivismo: origens e evolução* (trad. Regina B. Carvalho). São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP/Annablume, 1998.

SANTAELLA, Lúcia. *Estética: de Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento, 2000.

_____. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

_____. *A Percepção: uma teoria semiótica*. São Paulo: Experimento, 1998.

_____. Apontamentos para a questão do ícone: a dimensão do concreto. In: *Produção de linguagem e ideologia*. São Paulo: Cortez, 1996. p. 81-162.

_____. *A teoria geral dos signos: semiose e autogeração*. São Paulo: Ática, 1995.

_____. *A assinatura das coisas: Peirce e literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

_____. Por uma classificação da linguagem visual. *Revista de semiótica e comunicação*, v. 2, n. 1, jan./ jun. 1989.

_____, NÖTH, W. *Imagem, cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Experimento, 1998.

TAVARES, Mônica. *A recepção no contexto das poéticas interativas*. 2001. Tese (Doutorado) – ECA-USP, 2001.

WICK, Rainer. *Pedagogia da Bauhaus* (trad. João Azenha Jr.). São Paulo: Martins Fontes, 1989.

WONG, Wucius. *Princípios de forma e desenho* (trad. Alvamar Helena Lamparelli). São Paulo: Martins Fontes, 1998.

FONTES DOS POEMAS ANALISADOS:

APOLLINAIRE, Guillaume. *Calligrammes: poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*. Paris: Gallimard, 1968.

NOIGANDRES 4. São Paulo: ed. dos autores, 1958.

ANTOLOGIA NOIGANDRES 5: do verso à poesia concreta. São Paulo: Massao Ohno, 1962.

<http://www.poesiaconcreta.com.br>

<http://www.ubu.com>

na·poesia·concerta
D·Girb·N·Gagnares
V·Z·D·F·R·A
• • • • •
• A • N • D • E •
a • t • s • u • è
• W • a • T • a • N • a • B • e •
• • • • •