

Linguagem e materialidade na poesia concreta.
Rogério José Camara¹

Neste artigo se propõe uma revisão histórica sobre a pertinência do termo "materialidade" na poesia concreta. Kosuth chega a conceber a linguagem como imaterial, o que leva a entender como uma tentativa de demarcação em relação ao objeto de arte tradicional; - pintura e escultura. Os artistas conceituais se afirmam contra a poesia concreta, visto que, vêem no trabalho sobre a materialidade do signo, o ressurgimento de uma problemática ligada ao objeto. No entanto, poetas do grupo Noigrandes colocam o semântico e a oralidade, juntamente com a visualidade, como dimensões materiais da palavra. Em outra vertente da poesia concreta, Wladimir Dias-Pino, opondo poesia e poema, diz que o poema tem materialidade, "se pode raspar", a poesia, não. A concepção de transparência e de opacidade do signo não se dá pela dicotomia imaterialidade-materialidade o que permite questionar os diferentes usos da linguagem e compreender o discurso científico qualificado como transparente, em oposição a opacidade da poesia. Essas discussões sintetizam algumas das questões que dizem respeito à abordagem da arte na sociedade, ao status do objeto de arte e à sua relação com o sujeito (autor/espectador). A obra concebida como um processo, num sistema.

Palavras-chaves: poesia concreta; materialidade; arte conceitual; projeto

¹ Professor Adjunto da Universidade de Brasília e doutor em comunicação pela Escola de Comunicação da UFRJ.

I

A poesia concreta brasileira, em particular aquela proposta pelo grupo Noigandres, traria reflexões sobre a palavra distintas das concepções da linguística que, tal como proposta por Saussure, proclamava a arbitrariedade do signo e a ausência de motivação na relação significante e significado. Como alternativa o grupo Noigandres se volta à concepção triádica do signo de Peirce e à função poética formulada por Jakobson que compreendem o enunciado em sua materialidade como tendo um valor intrínseco e sendo um fim em si mesmo. Concepção diretamente ligada à ideia de concreção que aborda o significante na sua capacidade de produzir significação a partir das três materialidades da palavra, a verbal, a vocal e a visual. Sendo assim, a linguagem é compreendida em sua totalidade como material. Os poetas do grupo Noigandres partem da teoria da informação, da semiótica e do design, compreendendo aspectos de transparência e opacidade. Se trata de uma abordagem projetual do objeto, a partir da qual se pressupõe a construção de um objeto de uso, funcional, útil à sociedade. Preceitos que Malevich questiona em seu texto/manifesto *Suprematismo*. Colocando em relevo questões de uso e da relação fenomenológica entre sujeito e objeto, ele declara “o fracasso crônico de todo utilitarismo” considerando que “o sentimento é o elemento determinante” e “a sensação de sentar, de levantar ou de andar são sobretudo sensações plásticas” (MALEVICH, in: CHIPP, 1988, p 349). Sob essa ótica que os neo-concretistas em seu manifesto resgatariam Malevich, confrontando a visão estrutural dos artistas concretos paulistas. Mas a discussão não se acomoda aí. Derrida fala da necessidade de se perceber a estrutura no instante da ameaça, — “o momento ou a iminência do perigo”, diz, “concentra nossos olhos sobre a chave da abóboda, sobre onde se resumem sua possibilidade e sua fragilidade.” A estratégia seria, para Derrida, ameaçar metodicamente a estrutura para melhor perceber, “não somente em suas nervuras mas em seu lugar secreto, onde não é nem ereção nem ruína, mas labilidade.” Operação que Derrida chamaria de “preocupações” ou “solicitações” (DERRIDA, apud: BAPTISTA, 1998, p. 7). As solicitações no caso se dão mais pelas fronteiras da linguagem.

Na arte conceitual algumas das obras iam ao extremo de se apresentar somente com texto, tendo como exigência visual, que o texto seja “razoavelmente legível” (ART & LANGUAGE, in: FERREIRA, COTRIM, 2006, p. 239). Ainda que a linguagem verbal nunca tenha sido verdadeiramente excluída do domínio artístico, ela se encontrava numa posição única na história da arte, se tornando o único elemento oferecido ao espectador. O texto era a representação oferecida. A obra se dava por uma recusa do visível para privilegiar a leitura textual. Obras que, no entanto, se davam na abrangência da arte e não da literatura, o que instiga a pensar quais seriam os instrumentos de análise para abordar este gênero de obra. Seria o caso de lançar mão dos recursos empregados pela crítica literária e conceber que eles são válidos para todo tipo de texto?

Pelo uso de um meio comum, a linguagem verbal, a separação entre as disciplinas se reduzem e, é questionada para além dos próprios artistas ou poetas. Em “a migração das palavras para a imagem”, Basbaum (2007) procura compreender o modo como a palavra migra para dentro das obras artísticas. Duchamp antecipou tais operações, Kosuth credita a Duchamp “o fato de ter dado à arte a sua identidade própria” (in: FERREIRA, COTRIM,

2006, p. 217). Quando o grupo OuLiPo encontra alguém no passado que segue a mesma linha que eles, o chamam de plagiários por antecipação. Duchamp seria um plagiário por antecipação de toda uma linhagem da arte contemporânea.

No grupo Fluxus alguns dos membros eram apresentados como poetas e outros como artistas. Também na 1ª exposição de arte concreta, realizada no Brasil em 1956, mesmo que os poemas tenham sido expostos como cartazes ou quadros, se colocava uma distinção entre os grupos de poetas e pintores. A ambigüidade de algumas obras é tal que fica difícil encontrar a fronteira entre arte e poesia. Paradoxalmente, essas obras podem ser qualificadas como poemas pelos autores, mas estudadas como obras de arte. A interdisciplinaridade corresponde a muitas das obras textuais. Essas discussões sintetizam problemas que dizem respeito a abordagem da arte na sociedade, ao status do objeto de arte e à sua relação com o sujeito (autor/espectador). A obra concebida como um processo, num sistema. Kosuth chega a conceber a linguagem como imaterial, o que se compreende como uma tentativa de demarcação em relação ao objeto de arte tradicional; - pintura e escultura, numa típica atitude de manifesto. Os artistas conceituais se afirmam contra a poesia concreta visto que eles vêem no trabalho sobre a materialidade do signo uma ressurgência de uma problemática ligada ao objeto. As diferentes produções da arte conceitual, da poesia e do Fluxus, levam a questionar a natureza do signo linguístico. Para Chartier todos os textos têm uma forma material. "Os textos estão ligados a diversos tipos de materialidade" diz Chartier e, completa, "o que entendemos por este termo são as formas nas quais o texto se inscreve na página, conferindo à obra uma forma fixa, mas também mobilidade e instabilidade" (2014, p. 11). Os poetas Noigrandres colocam o semântico e a oralidade, juntamente com a visualidade, como dimensões materiais da palavra. El Lissitzky, em 1926, ao refletir sobre o futuro do livro diante dos meios eletrônicos, toma o material de forma literal — o papel, o volume etc — enxergando os novos meios eletrônicos — telefone, radio etc — como processos de desmaterialização que permitiriam modos transformadores de circulação da informação.

Quando Dias-Pino inverte a formulação de Mallarmé "poesia se faz com palavras e não com ideias", dizendo que o "o poema se faz com ideias e não com palavras", confrontando inclusive os outros poetas concretos, ele está apenas jogando com as palavras. Não se trata, como no Fluxus, de recorrer a uma terminologia variada para qualificar sua prática e aludindo freqüentemente as noções de "conceito" e de "ideia". Também não se trata, como em Panofsky, de mostrar que a ideia é majoritária e acompanha a evolução da prática e da teoria da arte. Longe destes preceitos, Dias-Pino perseguiu durante toda a vida compreender o pensamento gráfico. Procurou compreender o modo como o homem, ao longo de sua história, traduziu o mundo observado e informado em imagens. São questões de visualidade. Opondo poesia e poema, Dias-Pino diz que o poema tem materialidade, "se pode raspar", a poesia, não. Para Dias-Pino, o poema se faz com imagem, e, em alguns casos, sem nenhum signo linguístico. Se trata de gráficos, de linhas. Daí ele define a separação entre o escrever e o inscrever.

A concepção de transparência e de opacidade do signo não se dá pela dicotomia imaterialidade-materialidade. Cabe questionar os diferentes usos

da linguagem e de incluir o discurso científico qualificado como transparente, em oposição a opacidade da poesia.

Kosuth visava desacreditar o julgamento estético em arte. A arte conceitual se coloca em ruptura ao contexto artístico da época, no momento em que o formalismo promovido por Greenberg estava no centro do debate. A questão do médium em arte é submetida a uma crítica inflamada.

Questionando as posições de Lucy Lippard em defesa do termo "desmaterialização" nas práticas conceituais, Gisele Ribeiro afirma:

Percebe-se que, embora visassem romper com o estatuto do objeto artístico moderno, autônomo e opaco, os trabalhos desses artistas não abdicavam ou relevavam a crítica a qualquer ideia de transparência atrelada às formas apresentadas, nem mesmo quando utilizada à linguagem verbal, oral ou escrita. Trata-se de ir além da dicotomia opacidade versus transparência, transformando o estatuto dos objetos nas práticas artísticas, descentralizando-os sem que se tornem "imateriais", transparentes a qualquer ideia ou representação. Objetos e situações, por mais invisíveis, intangíveis, informes, efêmeros, verbais e aparentemente "imateriais" que sejam, são sempre partes significativas da construção de qualquer proposição, embora não detenham jamais a centralidade significativa da obra. (2014, p. 179–180)

O visível está subordinado à ideia, deslocando o médium do papel de signo transparente. Mel Bochner proclama que a linguagem não é transparente, e os artistas da arte Povera admitem uma opacidade do signo linguístico. As materialidade da obra não é recusada, mas é parte que pauta as "preocupações" e as "solicitações" sobre a obra.

II

No âmbito da poesia concreta o livro seria colocado em questão enquanto veículo legítimo da poesia. O agenciamento da palavra sobre a página define seu sentido e potência e, dependem de uma consciência dos meios e de seu caráter linguístico. Os poetas, voltando-se para a dimensão visual do poema, procuram encontrar uma razão no seio da sociedade, no desejo de comunicar com as massas. Tais experimentações, acopladas num pensamento poético específico, engendram o uso de outros suportes apropriados não só à pintura e à escultura como também aos meios de comunicação de massa: jornais, cartazes etc. O livro seria, em alguns casos, deserdado, mas mantendo uma relação complexa com a poesia experimental.

Em movimentos simultâneos à poesia concreta como o Letrismo e o Internacional Situacionista, o projeto é de uma revolução integral pela recusa do trabalho, o desenvolvimento do jogo, mas sobretudo a afirmação de que a poesia não pode mais se dar nos livros. O diálogo é privilegiado, pois a poesia deve se dar na escala da vida pela criação de situações. A crítica da vida cotidiana está no centro do campo das investigações dos situacionistas.

Entre as vertentes da poesia concreta brasileira é Dias-Pino quem vai trabalhar o livro no limite do livro enfrentando seus princípios de linguagem e estrutura. O grupo Noigandres se mantém mais no campo da

comunicação e procura explorar a veiculação de sua produção poética, lançando mão de mediações tecnológicas e de meios como jornais, cartazes ou mesmo o livro sem que comprometa as características do poema. Já, Ferreira Gullar, e posteriormente os neoconcretistas, se encaminham para o não-objeto, no qual o objeto é compreendido pela experiência fenomenológica.

Os poetas concretos trabalham a linguagem dentro de uma perspectiva concreta, considerando o significante como portador de sentido pela organização visual da palavra sobre a página. Práticas que, no grupo Noigandres, partem das noções de estrutura e do ideograma.

Estas noções permitem diferentes operações: — a permutação, a justaposição e a repetição das unidades textuais. As práticas são diversas mas mostram a tentativa de trabalhar a matéria textual. Tratava-se de explorar as palavras em sua capacidade física e espacial. Os dados espaciais dos poemas são específicos à perturbar a sintaxe para trabalhar o sentido. Introduzem, como operação, o acaso com sua potencialidade à destruir toda ordem. Ele opera uma redução das unidades significantes, para além de toda sintaxe, para privilegiar a palavra ou mesmo a letra. Para se compreender essas operações, uma abordagem sobre o meio se torna premente.

III

Por fim, pode-se fazer um breve paralelo entre as três vertentes da poesia concreta brasileira, a fim de identificar a contribuição das formulações e experimentações do grupo Noigandres, de Ferreira Gullar e de Wladimir Dias-Pino.

Pouco estudos se dedicaram a compreender estas diferenças, que não caberiam neste breve artigo. O primeiro a se preocupar com isso foi o Álvaro de Sá, nos anos sessenta, numa tentativa de colocar em relevo a obra de Dias-Pino, que havia sido deixada de lado e caracterizar a vertente do concretismo de Dias-Pino seguida pelo poema/processo, grupo no qual Álvaro de Sá teve papel determinante. Em sua leitura Álvaro de Sá praticamente restringe a vertente matemática ao Dias-Pino. A linguagem matemática se deu fortemente no âmbito da poesia Noigandres, o que pode ser observado no texto *Da fenomenologia da composição à matemática da composição* escrito por Haroldo de Campos em 1957, em resposta às críticas realizadas por Mario Pedrosa em *Poeta & pintor concretista*. Para Pedrosa a poesia é sempre fenomenológica, mesmo que elaborada com precisão construtiva, pois, as palavras, veículos de significação, sempre retornam “ao mundo dos conceitos, ao mundo do verbo” (PEDROSA, in: AMARAL, 1977, p. 146). Já o pintor concreto, para Pedrosa, teria como ideal o afastamento da experiência fenomenológica, intelectualizando a distribuição geométrica do plano com o formas seriadas, desligadas de qualquer referência do real. Haroldo de Campos, em contrapartida, afirma que na passagem da fenomenologia da composição a matemática da composição, operada no ceio do grupo Noigandres, a palavra passa a ser utilizada objetivamente em função de uma estrutura previamente estabelecida. Décio Pignatari diria, na época, que a linguagem matemática é a mãe de todas as linguagens e que o poeta seria o designer da linguagem. O grupo Noigandres se fundamentou na possibilidade de incorporação de

estruturas e métodos restritivos de composição, numa aproximação matemática e lógica de estrutura.

No uso da linguagem matemática se instaura uma relação com o mundo, mas retirando-se do campo da expressão, procura-se evitar a subjetividade. É um dizer que não descreve o mundo, mas o idealiza de alguma forma. A escolha de um vocabulário matemático afirma, à princípio, esta orientação. A linguagem matemática exprime a vontade de neutralizar os códigos simbólicos para afastar o objeto da representação. Talvez se encontre aí o vínculo da arte conceitual com a poesia concreta.

Em outra prerrogativa, Dias-Pino usa os números exprimindo uma subjetividade. Suas produções implicam numa arbitrariedade no uso do código, e, além de uma apropriação subjetiva, têm forte caráter de representação e de figuração. Fazer uso da linguagem matemática não implica numa perspectiva objetiva estrita. O concretismo de Ferreira Gullar iria pela via da fenomenologia, tal como apontada por Pedrosa, em que se procura manter o privilégio do sujeito do conhecimento e sua consciência reflexiva diante do objeto, ampliando o conceito de fenômeno. O que nos remete ao "nada" de Malevich, ou a "experiência da pura ausência de objetos". Malevich escreveu:

1) A ciência, a arte não tem limites, porque o que se conhece é ilimitado, inumerável, e a ilimitação e a inumerabilidade são iguais a zero. 2) Se as criações do mundo são os caminhos de deus e 'seus caminhos são inescrutáveis', tanto ele como seus caminhos são iguais a zero. 3) Se o mundo é a criação da ciência, do conhecimento e do trabalho, e sua criação é infinita, então é igual a zero. 4) Se a religião conheceu deus, compreendeu o zero. 5) Se a ciência compreendeu a natureza, compreendeu o zero. 6) Se a arte compreendeu a harmonia, ritmo e a beleza, compreendeu o zero. 7) Se alguém compreendeu o absoluto, compreendeu o zero. 8) Não há ser em mim nem fora de mim; ninguém, nada pode mudar, por que não existe nada que possa mudar a si mesmo, e nada que possa ser mudado. (apud: ARGAN, 1992, p. 672)

Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.
- BAPTISTA, Abel Barros. *Autobiografias: solicitação do Livro na ficção e na ficção de Machado de Assis*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.
- BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- CAMARA, Rogério. *Grafo-sintaxe concreta: o projeto Noigandres*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000.
- CAMARA, Rogério; MARTINS, Priscilla (orgs.). *Poesia/poema: Wladimir Dias-Pino*. Brasília: Estereográfica, 2000.
- CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. São Paulo: UNESP, 2014.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

- MALEVICH, Kasimir. Suprematismo. In: CHIPPI, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p 345-351.
- PEDROSA, Mario. Poeta & pintor modernista. In: AMARAL, Aracy (coord.). *Projeto construtivo na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro, São Paulo: Pinacoteca, 1977.
- RIBEIRO, Gisele. Projeto urubu: desmaterialização e transparência nas práticas conceituais. In: *XIX Encontros em arte: lugares, ações, processos*. Rio de Janeiro: EBA/PPGAV-UFRJ, 2014, p 175-184.