



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Tecnologia e Ciências

Escola Superior de Desenho Industrial

William Garcia dos Santos

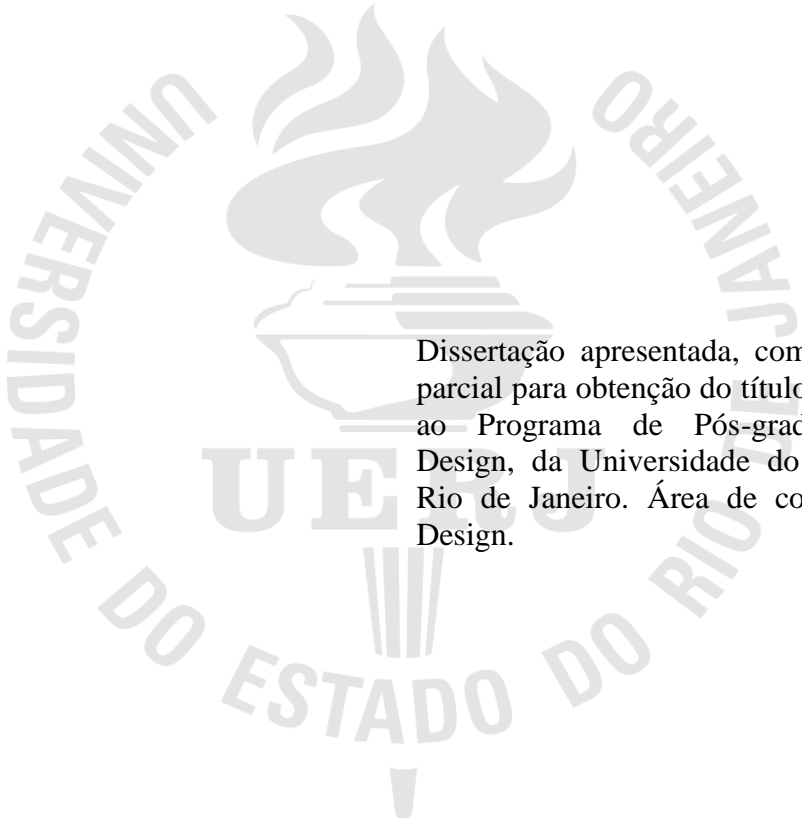
**A materialidade da escrita na Poesia Concreta:
os usos da tipografia na produção da década de 1950**

Rio de Janeiro

2016

William Garcia dos Santos

**A materialidade da escrita na Poesia Concreta:
os usos da tipografia na produção da década de 1950**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Design, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Design.

Orientador: Prof. Dr. João de Souza Leite

Coorientadora: Profa. Dra. Andrea Daher

Rio de Janeiro

2016

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CTC/G

S237	Santos, William Garcia dos
A materialidade da escrita na poesia concreta: os usos da tipografia na produção da poesia concreta da década de 1950 / William Garcia dos Santos. - 2016. 154f. : il.	
Orientador: João de Souza Leite.	
Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial.	
1. Poesia concreta - Teses. 2. Tipografia - Teses. 3. Concretismo - Teses. I. Leite, João de Souza. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Escola Superior de Desenho Industrial. III. Título.	
CDU 82-1	

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese/dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

William Garcia dos Santos

**A materialidade da escrita na poesia concreta:
os usos da tipografia na produção da poesia concreta da década de 1950**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Design, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Design.

Aprovada em 17 de fevereiro de 2016.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. João de Souza Leite (Orientador)
Escola Superior de Desenho Industrial da UERJ

Prof^a. Dr^a. Andrea Viana Daher (Coorientadora)
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Washington Dias Lessa
Escola Superior de Desenho Industrial da UERJ

Prof. Dr. Frederico Oliveira Coelho
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2016

AGRADECIMENTOS

A realização do curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPDESDI/Uerj) foi um desafio sem precedentes ao longo da minha trajetória pessoal e acadêmica. Sem a ajuda de inúmeras pessoas que passaram pelo meu caminho não teria sido possível escrever esta dissertação. Gostaria de agradecer a todo corpo docente do programa. Gostaria de citar os professores Jorge Lucio de Campos, tanto pelos conhecimentos compartilhados nos cursos que realizei, como por ter me aceitado no estágio de docência. Sou grato também aos ensinamentos da professora Lucy Niemeyer, por toda a paciência e dicas que me deu ao longo do curso. Agradeço ao professor Washington Dias Lessa por ter me apresentado inúmeras possibilidades relacionadas aos debates sobre arte e design, por ter feito as críticas e colocações necessárias para a realização da minha pesquisa e por ter sido compreensivo no momento mais delicado da minha vida. Não posso deixar de mencionar a inestimável colaboração da funcionária Anna Teresa, sem a qual eu não estaria apresentando este trabalho.

Considero necessário também agradecer à Escola de Letras da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), na figura da sua diretora Maria Helena Werneck, por compreender a importância desse curso para a formação do seu servidor técnico-administrativo, me permitindo cursar disciplinas no horário do expediente e sempre se mostrando compreensiva nos momentos em que tive que estar ausente em decorrência da realização de alguma atividade relacionada ao mestrado.

Tenho que agradecer também aos meus dois orientadores. A inestimável colaboração da professora Andrea Daher, a quem tenho como amiga e sem a qual eu não teria sequer ingressado no programa. Obrigado por me encorajar e insistentemente me mostrar o quanto eu sou capaz. Esse curso também me possibilitou conhecer uma das pessoas mais incríveis com quem tive o privilégio de trabalhar. A contribuição do professor João de Souza Leite foi inestimável não apenas na estruturação desta dissertação, foi fundamental também para que eu não desistisse do curso. A minha gratidão com o “senhor” será eterna e infelizmente me falta o vocabulário necessário para expressar o quanto foi importante tê-lo como meu orientador ao longo desses três anos.

Agradeço também aos meus pais. Meu pai, José Alves, infelizmente não pôde presenciar o final dessa etapa, no entanto só foi possível chegar até aqui por causa de todo apoio que dele recebi ao longo de toda a minha formação. A colaboração da minha mãe, Rosângela Garcia, mereceria um capítulo deste trabalho. Ela que me conduziu até aqui, ela que acordou de madrugada para conseguir que eu estudasse em um colégio melhor, ela que sempre enfatizou o quanto acredita em mim, que escreveu o lindo bilhete quando não fui aprovado no processo seletivo da PUC-RIO. Por isso e por todo o resto que não é possível descrever que minha mãe merece todos os agradecimentos do mundo.

Não posso deixar de agradecer a minha irmã, Elisângela Garcia, pelo exemplo de dedicação aos estudos, pelo espelho que eu sempre tive em casa. Por fim, tenho que agradecer e dedicar a realização desta dissertação à minha esposa Fernanda Guimarães. Sem o companheirismo dela eu não teria dado continuidade ao curso após ter passado pelo momento mais difícil da minha vida. Sou grato à Fernanda por sempre ter acreditado em mim, sempre ter me apoiado e dado o suporte e carinho necessários.

Lugar onde se faz
o que já foi feito,
branco da página,
soma de todos os textos,
foi-se o tempo
quando, escrevendo,
era preciso
uma folha isenta.

Nenhuma página
jamais foi limpa.
Mesmo a mais Saara,
ártica, significa.
Nunca houve isso,
uma página em branco.
No fundo, todas gritam,
pálidas de tanto.

PLENA PAUSA (*Paulo Leminski*)

RESUMO

SANTOS, William Garcia dos. *A materialidade da escrita na poesia concreta: os usos da tipografia na produção da poesia concreta da década de 1950*. 2016. 154f. Dissertação. (Mestrado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

Este trabalho pretende analisar os usos da tipografia na produção da poesia concreta na segunda metade da década de 1950. As escolhas realizadas pelos poetas concretos ao longo dos anos 1950 são abordadas tanto no que se refere às relações estabelecidas no próprio meio literário, como na aproximação com artistas ligados à música de vanguarda e à arte concreta. As apropriações de elementos decorrentes desses contatos implicaram em uma aproximação com o design modernista, que forneceu elementos fundamentais às práticas e representações dos poetas no período pesquisado.

Palavras-chave: Poesia Concreta. Tipografia. Concretismo. Design.

ABSTRACT

SANTOS, William Garcia dos. *The materiality of the write in the concrete poetry*: the uses of typography in the concrete poetry production in the decade of 1950. 2016. 154f. Dissertação. (Mestrado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

This work seeks to discuss the uses of typography in the concrete poetry production in the second half of the 1950's. The choices made by the concrete poets in this decade are addressed both in regard to relations established in the literary world as well as in approaching with artists linked to the avant-garde music and Concrete Art. The appropriations of elements resulting from these contacts imply an approach to design, which provided fundamentals elements to the practices and representations of the poets at that time.

Keywords: Concrete Poetry. Typography. Concretism. Design.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 A INVENÇÃO DA POESIA CONCRETA NA DÉCADA DE 1950.....	17
1.1 Representações e Autorrepresentações do Movimento Concretista.....	27
1.2 Postulados do Projeto “Verbovisivo” da Poesia Concreta.....	42
2 A FORMAÇÃO DO MOVIMENTO CONCRETISTA PAULISTA E A CONSTRUÇÃO DO ARTISTA- DESIGNER.....	56
3 APROPRIAÇÕES DO DESIGN NO CONCRETISMO BRASILEIRO.....	100
3.1 A Invenção do Design no Brasil: Relações com a Arte Concreta.....	100
3.2 Representações e Usos da Tipografia na Poesia Concreta Brasileira.....	117
CONCLUSÃO.....	141
REFERÊNCIAS.....	148

INTRODUÇÃO

A primeira forma do projeto de pesquisa que resultou nesta dissertação propunha um estudo dos usos da tipografia na poesia concreta, principalmente através do emprego da máquina de escrever na composição de poemas elaborados por autores ligados ao movimento, buscando compreender o modo como os recursos disponibilizados por esse dispositivo participavam da construção dos sentidos das obras.

Ao longo do curso de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Design da ESDI/Uerj entrei em contato com questões ligadas ao âmbito do Design que me encorajaram a me defrontar com o objeto proposto de maneira distinta. O emprego da máquina de escrever deixou de ter uma centralidade na pesquisa, na medida em que eu estudava as diversas possibilidades engendradas na “poesia concreta” pelos usos da tipografia ligada ao chamado design modernista.

O próprio desenvolvimento da pesquisa levou à delimitação de determinadas questões. Exemplo disso é que o recorte cronológico deste trabalho foi estabelecido em consequência das leituras sobre a poesia concreta e das análises da produção artística e teórica dos poetas ligados ao movimento. Dessa forma, foi possível encontrar peculiaridades relacionadas aos trabalhos realizados e às relações constituídas pelos “artistas concretos” ao longo da década de 1950, o que nos levou a abordar sua atuação nesse período de maneira privilegiada.

A formação do chamado grupo Noigandres idealizado pelos jovens poetas Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos na primeira metade da década de 1950 foi fundamental para compreender as escolhas que realizaram nos anos seguintes. Neste estudo pretendemos demonstrar como as relações estabelecidas por esse grupo e as formulações que elaboraram levaram ao desenvolvimento da chamada “poesia concreta”. Também destacamos que esse período foi marcado pela emergência do movimento concretista no âmbito das artes plásticas, principalmente em São Paulo e Rio de Janeiro. A atuação dos chamados “artistas concretos” causou um grande impacto no âmbito artístico-cultural, resultando, por exemplo, na difusão do design modernista, ligado às pretensões funcionalistas da escola alemã Bauhaus no Brasil.

Dessa forma, consideramos importante compreender o modo como se organizaram os indivíduos ligados ao movimento concretista nas cidades de Rio de Janeiro e São Paulo. Entre as estratégias identificadas e que serão abordadas ao longo do trabalho, encontra-se a formação de coletivos que procuravam se constituir enquanto grupos de vanguarda. Nesse sentido, foram decisivas as fundações dos grupos Ruptura (1952), em São Paulo, e Frente (1954), no Rio de Janeiro. As exposições que organizaram, a elaboração de documentos teórico-programáticos, a identificação de líderes serão alguns dos aspectos tratados ao longo deste estudo.

Procuramos compreender a formação do concretismo, concebendo que o seu desenvolvimento foi forjado a partir de escolhas realizadas por indivíduos ligados ao movimento. Identificamos o final dos anos 1940 como o período no qual teria ocorrido sua emergência, sendo a fundação de museus dedicados à arte moderna um fator catalisador dos esforços que viriam a desenvolver. Dessa forma, a inauguração dos Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo e do Museu de Arte de São Paulo desempenhou um importante papel na difusão e legitimação da arte concreta, na medida em que dialogavam com as vanguardas construtivistas europeias das décadas de 1910 e de 1920.

Ao delimitar a necessidade de compreensão da emergência e do desenvolvimento do movimento concretista nas artes plásticas, nos deparamos com a questão de que os escritos sobre o movimento não se encontravam organizados de forma sistemática. Diferentemente dos poetas concretos, que tinham estratégias bem definidas acerca da difusão de seus poemas e textos teórico-programáticos, os artistas plásticos publicavam seus escritos de maneira bastante difusa. Além disso, no caso da poesia concreta houve um esforço no sentido da construção da memória do movimento após a década de 1950, levando à publicação de coletâneas, como a quinta edição da revista *Noigandres*, em 1962, que reunia poesias presentes nos números anteriores, além do livro *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos, 1950-1960*.

Apesar de também terem desenvolvido estratégias visando a constituição de uma memória para o movimento, o material escrito pelo grupo de artistas plásticos ligados ao concretismo não foi publicado de maneira sistêmica. Nesse sentido, a editora Cosac

Naify, em 2002, teve a iniciativa de reunir textos sobre a temática datados da década de 1950 em sua maioria. A coletânea *Arte Concreta Paulista* traz reportagens, entrevistas, manifestos e textos teóricos elaborados por indivíduos que de alguma maneira dialogavam com o movimento concretista. Ainda assim, a elaboração deste estudo impôs a realização de um esforço de levantamento de escritos que permitissem compreender as representações que estavam em jogo no período analisado.

Dessa forma, ao longo do desenvolvimento da pesquisa foram feitas inúmeras consultas ao acervo da Biblioteca Nacional, onde se encontra um material bastante relevante para compreensão das estratégias desenvolvidas pelo movimento concretista. Entre as publicações analisadas, está a revista *Habitat*, editada pelo Museu de Arte de São Paulo e que se dedicava à divulgação da própria instituição, além de difundir material sobre arquitetura, artes plásticas, design e outras manifestações artísticas. Nas inúmeras contribuições encontradas na publicação, é particularmente importante o modo como são retratadas as relações estabelecidas entre a produção de discursos sobre arte concreta e o *Design* (desenho industrial)¹.

Pesquisamos também os acervos de periódicos do Rio de Janeiro e de São Paulo, como os jornais *Folha da Manhã*, *Folha da Tarde*, *Correio Paulistano* (São Paulo), *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro), além de revistas como *Manchete* e *O Cruzeiro*. Parte do nosso esforço ao desenvolver essa pesquisa foi o de constituir um arquivo no qual pudéssemos analisar as relações estabelecidas e as escolhas realizadas no âmbito da arte concreta na década de 1950.

¹ Segundo Marcos Braga, “o processo de formação de um campo profissional de design e de uma categoria de designers profissionais, efetivamente atuante na produção de bens industrializados, foi lento e só se intensificou após o crescimento industrial mais significativo dos anos 1940 e dos anos 1950. O campo profissional deste design moderno, que contempla algumas áreas da comunicação visual, viveu uma nova etapa a partir dos anos 1960, quando se inicia o ensino regular em nível superior e é criada a primeira Associação profissional. Nesta época, a atividade profissional é denominada desenho industrial e é entendida como similar ao industrial design, nos moldes como o entendia o órgão mundial máximo da área apoiado pela UNESCO e fundado em 1957: o *Internacional Council of Societies of Industrial Design* – ICSID. [...] Apesar de o termo design ser utilizado por esse campo profissional desde os anos 1960, apenas em 1988 é que a categoria decide, em fóruns institucionais, mudar de vez o nome da profissão para ‘design’ e a flexibilizar as suas habilitações para além das duas clássicas desenho de produto e programação visual [...]” (BRAGA, 2016. p. 13, 14).

Dessa forma, buscamos sustentar a nossa análise no acervo pesquisado. De certa maneira, o trabalho é assim conduzido pela documentação, possibilitando a construção de uma narrativa documental sobre o movimento concretista. Esse estudo nos permitiu, por exemplo, compreender as referências adotadas pelos artistas plásticos vinculados ao concretismo, a relação que estabeleciam com outras vertentes artísticas e como se posicionavam em relação às disputas existentes no âmbito artístico-cultural.

A escolha de personagens-chave fez parte da delimitação dos paradigmas do movimento. No caso do movimento concretista, o artista e designer suíço Max Bill encarnava os ideais difundidos tanto no plano das artes plásticas, como no que se refere à poesia. Bill era identificado como o arquétipo do artista que conseguia que suas obras tivessem repercussão no plano da vida cotidiana, em grande medida por atuar no campo do Design.

Max Bill era egresso da Bauhaus, instituição que também representava a conciliação entre arte e vida social almejada pela arte concreta. Conforme será abordado neste trabalho, a escola alemã era referência nos debates desenvolvidos no âmbito do design, sendo evocada como uma influência para instituições que se dedicavam ao seu ensino, como nos casos do curso de desenho industrial do Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo (IAC/MASP) e da *Hochschule für Gestaltung* (HfG-Ulm), de Ulm na Alemanha. Ambos foram fundados na primeira metade da década de 1950 e cada um contribuiu da sua forma para o desenvolvimento do movimento concretista.

A Bauhaus, aliás, fora homenageada na IV Bienal Internacional de São Paulo (1957) com uma mostra de trabalhos de artistas ligados à instituição. O evento paulistano cuja primeira edição foi realizada em 1951, foi um dos espaços nos quais se consolidou o movimento concretista. A exposição, promovida pelo MAM-SP, foi marcada pelo prêmio concedido à obra *Unidade Tripartida*, de Max Bill, na categoria escultura internacional. Além disso, Ivan Serpa, ligado ao MAM-RJ, venceu na categoria “aquisição-jovem-nacional” com o quadro *Formas* e o cartaz escolhido foi elaborado por Antonio Maluf, que era aluno do IAC/MASP. Os três artistas dialogavam

com as vanguardas construtivistas da primeira metade do século XX, suas obras tinham um caráter geométrico e levavam em consideração o suporte que as constituía.

A Bienal de São Paulo, ao dar destaque a artistas ligados ao concretismo, se tornou um espaço de consagração para o movimento. Dessa forma, procuramos demonstrar que o caráter competitivo do evento o converteu em um lugar de disputas entre diferentes vertentes artísticas. Além disso, as próprias mostras organizadas pelos artistas concretos serão abordadas no trabalho, com destaque para Primeira Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada em São Paulo e no Rio de Janeiro nos anos de 1956 e 1957. O evento pode ser considerado como a consolidação dos esforços empreendidos ao longo da primeira metade da década de 1950 pelos concretistas, tendo representado também a aproximação dos poetas com os artistas plásticos ligados ao movimento, na medida em que também foram expostas poesias, fato que repercutiu bastante nos periódicos da época.

Dessa forma, pretendemos compreender os mecanismos acionados pelos poetas Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos para se posicionarem no campo artístico-cultural da São Paulo da década de 1950, por exemplo, no que se refere à vinculação aos artistas plásticos concretistas através das referências e procedimentos adotados em seus poemas. Além das análises das poesias propriamente ditas, realizamos uma pesquisa em que foram levantados textos teórico-programáticos publicados pelo grupo Noigandres ao longo da década de 1950, nos quais essas relações também são expostas.

Conforme analisaremos, a partir da adoção do nome “poesia concreta”, em 1955, pelos poetas do grupo Noigandres, os procedimentos tipográficos baseados nos postulados do design funcionalista seriam cada vez mais empregados. A chamada tipografia modernista, vinculada aos preceitos difundidos pela Bauhaus, defendia princípios como a clareza na organização da informação, principalmente através de uma disposição ortogonal dos elementos na página (*grid*), além de estimular o uso de caracteres tipográficos com aspecto geométrico e sem serifa.

Entre os expedientes valorizados pela tipografia modernista presentes em poemas concretos na segunda metade da década de 1950 destaca-se a adoção da fonte

sem serifa *Futura Bold* em poemas publicados na revista *Noigandres* (edições 2, 3 e 4), o reconhecimento do suporte por meio da valorização do espaço da página, além do emprego de uma forma de organização da informação de modo a fazer alusão a formas geométricas.

Os poetas que faziam parte do chamado grupo Noigandres tinham um estreito relacionamento com os artistas plásticos ligados à arte concreta em São Paulo. Exemplo disso é que Maurício Nogueira Lima (ex-aluno do IAC/MASP) e Hermelino Fiaminghi participaram de projetos editoriais de edições da revista *Noigandres*, além de terem contado com a colaboração de Alexandre Wollner para desenvolver a identidade visual da página *Invenção*, que passaram a editar no “Suplemento” do jornal *Correio Paulistano* no início da década de 1960.

Ademais, Décio Pignatari e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos tinham um estreito relacionamento com artistas e designers vinculados a *HfG-Ulm*, como no que se refere ao contato estabelecido com Eugen Gomringer, que era secretário de Max Bill na instituição e que também desenvolvia poemas com uma preocupação tipográfico-espacial. A própria visita que Pignatari fez à escola alemã durante a viagem realizada pela Europa entre 1954 e 1956 expõe a relação existente.

Dessa forma, observamos que a aproximação com o movimento concretista foi apenas uma das estratégias utilizadas pelos poetas do grupo Noigandres. Procuramos, neste trabalho, analisar o modo como os poetas concretos constituíram um elenco de autores que consideravam seus predecessores, além de estudar os dispositivos através dos quais procuravam realizar a ambição de formular poesias que seriam acessíveis aos seus contemporâneos, que seriam reconhecidas da mesma forma como eram jornais, cartazes, letreiros luminosos. Design e arte concreta tinham a mesma pretensão e este estudo busca compreender como alguns de seus postulados foram utilizados pela poesia concreta.

Ao longo deste trabalho a noção de “artista-designer” será abordada, pois analisamos no decorrer da pesquisa que diversos artistas identificados com o movimento concretista atuavam tanto no âmbito das artes plásticas, como no do design. Essa relação entre as duas atividades era reforçada pelo fato do design

modernista/funcionalista e do concretismo terem princípios similares, na medida em que ambas as manifestações pretendiam que seus produtos tivessem consequências na vida cotidiana, o que era apropriado ao arquétipo do artista-designer.

A divisão do trabalho em três capítulos diz respeito à ideia de que é preciso compreender o estabelecimento das condições de possibilidade que levaram os poetas do grupo Noigandres a se apropriarem de elementos relacionados a uma determinada vertente do Design. No primeiro capítulo serão analisados os princípios sobre os quais se constituiu a poesia concreta e as relações estabelecidas no âmbito artístico-cultural do período. A segunda parte do trabalho será dedicada a abordar o modo como se formou o movimento concretista no âmbito das artes plásticas, pois consideramos que o chamado design modernista foi difundido no Brasil através da atuação de artistas ligados ao grupo.

No terceiro capítulo vamos estudar como foi formado, na década de 1950, um discurso sobre o Design no Brasil que era bastante apropriado ao arquétipo de artista-designer que identificamos entre os artistas ligados ao concretismo no período. Pretendemos, por fim, analisar o modo como foram utilizados na produção dos poetas concretos os postulados estabelecidos pelos diferentes movimentos estudados ao longo da pesquisa.

Na conclusão do trabalho foi proposto um exercício tipográfico (anexo à dissertação), através do qual pretendemos propor uma discussão sobre o suporte e sobre a “monumentalização” das fontes tipográficas empregadas pela poesia concreta. O material resultante dessa experiência indica como o percurso da pesquisa e do levantamento documental constituem o próprio trabalho. Como veremos na conclusão desta dissertação, a motivação para elaboração desse exercício foi um comentário de Augusto Campos com que nos deparamos, o que demonstra que a investigação em arquivos, a redação da dissertação propriamente dita e a elaboração de um produto como exercício final dessa pesquisa são indissociáveis.

1. A INVENÇÃO DA POESIA CONCRETA NA DÉCADA DE 1950

Na segunda metade da década de 1950 o grupo de poetas composto por Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos desenvolveu uma linguagem resultante dos contatos e apropriações realizados no âmbito da música, da arte concreta e do design. Essas articulações foram operadas a partir de escolhas feitas em meio às disputas existentes no âmbito cultural paulistano.

O período no qual os irmãos Campos conheceram Décio Pignatari foi marcado em São Paulo pela emergência de museus dedicados à arte moderna. O Museu de Arte de São Paulo (MASP, fundado em 1947) e o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP, em 1949) levaram ao estabelecimento de espaços de consagração, nos quais os embates realizados no âmbito artístico-cultural reverberavam.

O final da década de 1940 e início dos anos 1950 foram marcados pelas disputas engendradas no meio artístico pelo debate entre abstracionismo e figurativismo. A exposição inaugural do MAM-SP, intitulada *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, repercutiu esse embate. O organizador da exposição e primeiro diretor do museu, Léon Degand, era um defensor do abstracionismo e ao chegar a São Paulo, em 1948, realiza palestras nas quais expõe sua posição. Di Cavalcanti sai em defesa do “realismo”, em artigo publicado na *Revista Fundamentos*, no qual afirmava que

o realismo é sempre rico quando não se limita a um exercício hábil de reprodução da realidade – é o realismo dos atenienses, dos venezianos, da Renascença, de Coubert, de Corot, Daumier, Renoir, Degas, e mesmo Picasso, na sua fase anterior ao cubismo. Pode haver hoje um realismo que não menospreze as pesquisas técnicas modernistas? Sim. O que acho, porém vital, é fugir do abstracionismo. A obra de arte dos abstracionistas, tipo Kandinsky, Klee, Mondrian, Arp, Calder, é uma especialização estéril (DI CAVALCANTI. In: BANDEIRA, 2002. p. 17).

Na semana da inauguração do museu foram realizadas uma série de atividades em São Paulo, entre as quais “um concerto inédito de música dodecafônica” (LOURENÇO, 1999. p. 112). A escolha das obras condizia com as preferências do

organizador. Jean Arp, Fernand Léger, Joan Miró, Victor Vasarely, Calder, Wassily Kandinsky estavam entre os artistas expostos. Apenas três artistas brasileiros tiveram obras presentes na mostra: Samson Flexor, Cícero Dias e Waldemar Cordeiro. Na primeira edição da *Revista de Novíssimos*, que também divulgava poemas dos irmãos Campos e de Pignatari, Cordeiro se posiciona favoravelmente ao abstracionismo:

Para a pintura figurativa tridimensional o valor da forma é um mistério, enquanto que para nós, abstracionistas, é um problema; pois a expressão da primeira se dá pelas vias imediatas, enquanto que para nós o problema da primeira se resolve com a força do intelecto (CORDEIRO. In: BANDEIRA, 2002. p. 17).

O Museu de Arte de São Paulo também foi bastante atuante nesse período, realizando exposições de Alexander Calder (1949), Le Corbusier (1950) e Max Bill (1948 e 1951). Bill, ao longo da década de 1950, foi um personagem central nos debates realizados no âmbito artístico brasileiro. Egresso da escola de design Bauhaus, o artista atuava em várias áreas, como na pintura, escultura, arquitetura e design.

A edição de número 3 da revista *Habitat*, editada pelo MASP, publicou uma reportagem sobre Max Bill, em decorrência da mostra exibida no museu, considerada pelo autor como “a mais importante exposição de arte realizada em São Paulo até hoje” (*Habitat*, n. 3, p. 92). Esse artigo é particularmente representativo, porque aponta a mudança no debate artístico que seria operada durante a primeira metade da década de 1950, ao afirmar que na obra de Max Bill

O que parecia a primeira vista jogos abstratos de formas, assume agora um aspecto definido e concreto, torna-se profecia de um tempo novo, capaz de se manifestar naquela intransigência, naquela consciência matemática, naquele anseio determinante de não deslizar. [...] Como cultivador cuidadoso e solitário de novas possibilidades, Max Bill, todavia, não as procura em “evasões” abstratas, mas sim colocando concretamente os problemas (*Habitat*, n. 3, p. 92).

Além da exposição de Max Bill, o ano de 1951 também foi marcado pela primeira Bienal Internacional de Artes de São Paulo, organizada pelo Museu de Arte Moderna e que concedeu ao artista suíço o prêmio de melhor escultura por *Unidade Tripartida*. A escolha do cartaz de Antônio Maluf representou um importante passo em direção ao estabelecimento do que se convencionou chamar de arte concreta e ao reconhecimento das possibilidades engendradas pelo design funcionalista/modernista. Antonio Maluf era aluno do curso de Desenho Industrial do Instituto de Arte Contemporânea do MASP, que havia iniciado as suas atividades no mesmo dia da abertura da exposição de Bill. Os dois eventos, de algum modo, demonstram aspectos do projeto desenvolvido pelo museu, exposto no fato dos seus idealizadores afirmarem que o IAC havia se inspirado nos cursos do *Institute of Design* de Chicago e da *Bauhaus* de Dessau (*Habitat*, n.3. p.62), buscando assim estabelecer uma filiação com essas instituições.

Apesar das iniciativas empreendidas no início da década de 1950, a consolidação de um movimento de arte concreta em São Paulo ocorreu com a realização da exposição do grupo Ruptura, no Museu de Arte Moderna, em dezembro de 1952. O grupo era formado por Lothar Charoux, Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto, Kazmer Féjer, Anatol Wladyslaw, Leopoldo Haar e Waldemar Cordeiro. O manifesto que publicaram propunha uma arte objetiva, racional, que rejeitava o naturalismo e suas hibridações (*Manifesto Ruptura*).

No Rio de Janeiro também havia artistas que dialogavam com a arte de vícios geométrico, se apropriando de questões levantadas pelas vanguardas construtivistas da primeira metade do século. Em 1954 organizaram uma exposição e adotaram o nome de grupo Frente. Reuniam-se em torno de Ivan Serpa e das atividades que realizava no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Aluísio Carvão, João José da Silva Costa, Vicent Ibberson, Carlos Val, Décio Vieira, os irmãos César e Hélio Oiticica, Lygia Pape e Lygia Clark, foram alguns dos seus alunos e membros do grupo Frente.

Ivan Serpa havia sido premiado na primeira Bienal na categoria “aquisição-jovem-nacional” e tinha contato com o grupo de São Paulo, conforme pode ser constatado pela presença de Antonio Maluf na Exposição Nacional de Arte Abstrata,

evento que foi realizado em Petrópolis, em 1953 e que contou com a participação de Serpa. O MAM do Rio de Janeiro, ao qual o pintor era ligado, também tinha um forte vínculo com a instituição homônima de São Paulo. Exemplo disso é que a instituição carioca realizou em 1952 uma exposição por ocasião da abertura de sua sede provisória com obras vencedoras da Bienal de 1951, entre as quais *Formas* (Ivan Serpa) e *Unidade Tripartida* (Max Bill).

Em 1956 os esforços dos grupos de São Paulo e Rio de Janeiro vão convergir com a realização da I Exposição Nacional de Arte Concreta. A mostra realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em dezembro de 1956, e que teve uma edição no Rio de Janeiro, em fevereiro de 1957, teve como “nota curiosa” a participação de poetas (*Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, 07/10/1956. p. 5).

Entre os poetas expostos na Semana Nacional de Arte Concreta estavam Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, que haviam fundado em 1952 o grupo Noigandres, com a publicação de uma revista homônima. Em *Teoria da Poesia Concreta*, é publicado um texto de Décio Pignatari, datado de 1950, que é inserido na lógica da poesia concreta (que viria a ser estabelecida apenas em 1955). Pignatari indica o modo como concebia o poema, ao afirmar que

Todo poema é uma aventura – uma aventura planificada. Um poema não quer dizer nem isto nem aquilo, mas diz-se a si próprio, é idêntico a si mesmo e à dessemelhança do autor, no sentido do mito conhecido dos mortais que foram amados por deusas imortais e por isso sacrificados [...]. Um poema é feito de palavras e silêncio (PIGNATARI, 2006. p. 19).

Na primeira metade da década de 1950 desenvolvem a noção de *paideuma*, que seria o conjunto de autores que referendavam a “evolução” (CAMPOS, Haroldo, 2006, p.74) da poesia enquanto linguagem². Elencados no *paideuma* do grupo Noigandres

² O termo foi apropriado de Ezra Pound e na introdução de sua obra *The Cantos*, cuja tradução foi realizada pelos irmãos Campos e por Pignatari, a categoria é definida como “a preocupação de levantar, para a arte poética do nosso tempo, uma nova tradição, à margem do ranço

estavam Ezra Pound, E. E. Cummings, James Joyce e Stéphane Mallarmé. De maneira secundária citavam as experiências poético-tipográficas de Guillaume Apollinaire, os futuristas e os dadaístas.

Essas referências estariam na raiz do desenvolvimento da chamada “poesia concreta”. O termo foi cunhado em 1955 com a publicação de um artigo homônimo por Augusto de Campos. O procedimento que buscavam realizar era representado pela expressão *verbivocovisual*, cuja autoria atribuíam a Joyce (PIGNATARI, 2006, p. 63). Sobre os trabalhos desenvolvidos no âmbito do grupo Noigandres, Haroldo de Campos afirmava que “também chamamos o poema que concebemos como uma unidade totalmente estruturada de maneira sintético-ideogrâmica (todos os elementos sonoros, visuais e semânticos – verbivocovisuais – em jogo) de *poema concreto*” (CAMPOS, Haroldo, 2006, p. 142).

A importância que os poetas concretos davam ao aspecto sonoro e visual de seus poemas ajuda a compreender as alianças que estabeleceram e as apropriações que realizaram no âmbito da música e das artes plásticas. Na série *poetamenos*, que consideramos fundadora do movimento, Augusto de Campos faz referência expressa às experiências de Webern com relação à chamada *Klangfarbenmelodie* (“som-cor-melodia”, numa tradução livre), “melodia de timbres”, pois cada cor empregada no poema corresponderia à leitura em um timbre de voz diferente.

FIGURA 1: *dias, dias, dias*. Parte da série *poetamenos*. É possível ouvir uma leitura realizada por Augusto de Campos e Caetano Veloso em www.youtube.com/watch?v=MpXwgmMQu5c

acadêmico das histórias da literatura dessuetas” (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1960, p. 7).



Fonte: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poetamenos.html>

Em 1957, por ocasião da edição carioca da Exposição Nacional de Arte Concreta, foi realizada a chamada Noite de Arte Concreta no auditório da União Nacional dos Estudantes. Décio Pignatari foi um dos palestrantes e se referindo à relevância de *Un Coup de Dés*, de Mallarmé, para a poesia concreta, compara sua importância a de artistas de outros campos:

Quanto às realizações espaciais, cite-se, antes de qualquer outra, a última e impressionante obra de Mallarmé, *Un Coup de Dés* (1897), que é a primeira obra poética consciente e estruturalmente organizada segundo a espaciotemporalidade. Os problemas colocados por sua teoria das “subdivisões prismáticas da Ideia” – cuja concretização requereu o branco da página como elemento de estrutura, palavras em diferentes caixas e tipos e indicações de leitura, que fazem do poema uma verdadeira partitura verbivocovisual – cobrem, hoje, a maior parte do campo de preocupações da poesia concreta. Este poema representa, para a poesia concreta, o que um Anton Webern representa

para a música eletrônica, um Maliévitch ou um Mondrian para a pintura concreta, e um Gropius, um Mies van der Rohe ou um Le Corbusier representariam para a arquitetura moderna (PIGNATARI, 2006. p. 96).

A poesia, assim como a arte concreta, pretendia que as suas criações fossem condizentes com a linguagem cotidiana, almejava uma apropriação em massa dos seus poemas. O design modernista tinha uma linguagem que os poetas concretos julgavam apropriada para realizar tal aspiração. Haroldo de Campos, em texto publicado em 1957, afirmava que

As novas tendências das artes visuais instigaram um novo mundo de formas no campo da produção industrial (Bauhaus). O poema concreto instiga um novo tipo de tipografia e propaganda e mesmo um novo tipo de jornalismo, além de outras possíveis aplicações (TV, cinema etc.). Maiakóvski: sua reivindicação por uma propaganda que fosse também “poesia da mais alta qualificação” (CAMPOS, Haroldo, 2006. p. 123).

A difusão do design no Brasil durante a década de 1950 esteve bastante associada ao concretismo. Inúmeros trabalhos gráficos eram realizados por designers que também estavam inseridos no movimento de arte concreta. Conforme será analisado ao longo deste trabalho, o arquétipo do que chamamos de “artista-designer” era Max Bill, cuja importância nos debates artísticos do período foi fundamental. Bill, no início dos anos 1950, se engajou em estabelecer na cidade de Ulm uma escola que seria sua continuação da Bauhaus: a *Hochschule für Gestaltung (HfG-Ulm)*, que viria a ser uma referência para os artistas concretos brasileiros.

A convite de Bill, o artista concreto argentino Tomás Maldonado passou a fazer parte do corpo docente da *HfG-Ulm*. Maldonado tinha relações com o movimento concretista brasileiro. Em 1953 fez parte de uma mostra sobre o grupo de arte concreta da Argentina no MAM-RJ, período no qual entrou em contato, por exemplo, com Lygia Clark e Ivan Serpa. A presença do concretismo no país vizinho é anterior à emergência do movimento no Brasil. O *Manifesto Invencionista*, por exemplo, data de 1946. Ademais, já em finais da década de 1940, Maldonado descobre as possibilidades do

design (*diseño*). Assim, em texto de 1949 que aponta sua aproximação com design, afirma que

o design parte do princípio de que todas as formas criadas pelo homem tem igual dignidade. O fato de que umas estejam destinadas a cumprir uma função mais especificamente artística que outras, não invalida a verdade deste princípio. Um quadro de fato cumpre uma função distinta da de uma colher, porém a forma-colher também é um problema de cultura (MALDONADO, 1949, p. 7).

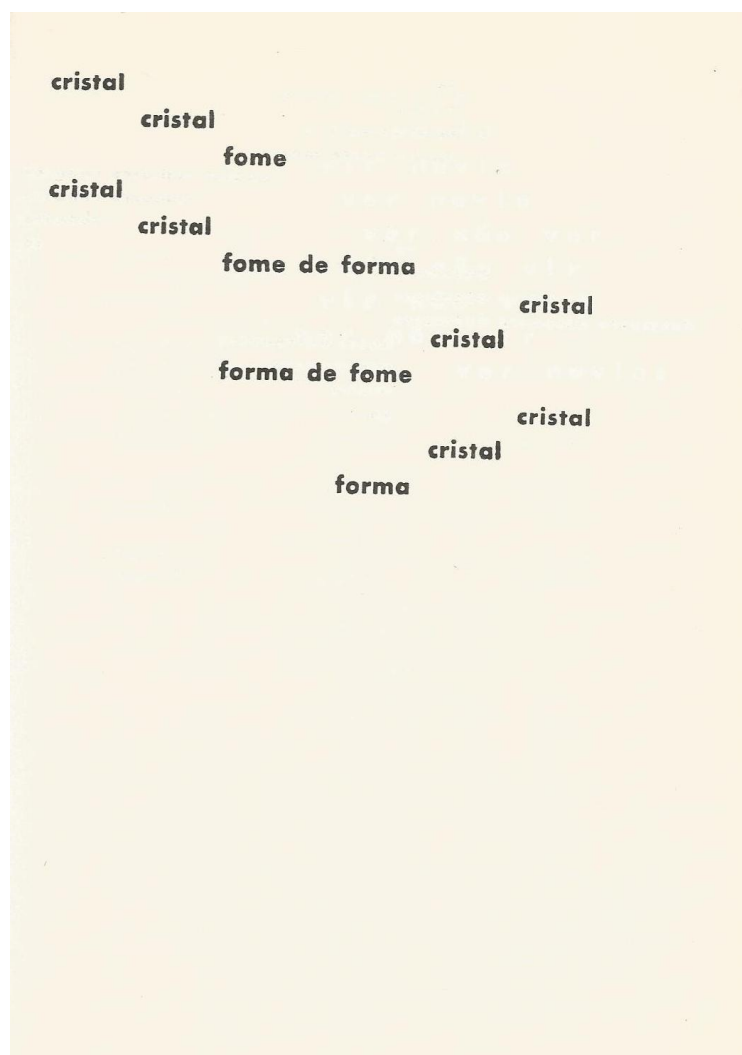
Assim como Max Bill, Tomás Maldonado também encarnava o papel do artista-designer. Nos primeiros anos de atividade da *HfG-Ulm* Maldonado teve como seus alunos dois artistas brasileiros: Almir Mavignier e Alexandre Wollner, ambos ligados aos movimentos de arte concreta de Rio de Janeiro e São Paulo, respectivamente. Na Bienal de 1953, Wollner foi vencedor do prêmio de jovem pintor revelação, além de ter elaborado os cartazes das duas edições seguintes. Mavignier também teve trabalhos expostos na IV Bienal, realizada em 1957.

Ao retornar ao Brasil, Alexandre Wollner se tornou sócio do escritório de design *Forminform*, junto com Geraldo de Barros e Ruben Martins. Décio Pignatari trabalhou na agência, ilustrando a proximidade dos poetas concretos com a área do design. Essa relação também é evidenciada pelas colaborações recebidas pela Revista *Noigandres* a partir da segunda edição. A *Noigandres 2* (1955), na qual foram publicados os poemas em cores da série *poetamenos*, contou com projeto gráfico de Maurício Nogueira Lima, que fora colega de Wollner no Instituto de Arte Contemporânea do MASP e que viria a participar da I Exposição Nacional de Arte Concreta.

Noigandres 4 (1958), por sua vez, conta com projeto gráfico de Hermelino Fiaminghi, que também se enquadra na categoria de artista-designer, pois além de atuar no campo publicitário, também participara da I Exposição Nacional de Arte Concreta. Essa edição é considerada o ápice da “fase ortodoxa” da poesia concreta (AGUILAR, 2005, p. 214), o que pode ser constatado pelo fato de todos os poemas publicados nesse número terem sido compostos na fonte tipográfica *Futura Bold*.

Na antologia *Xadrez de Estrelas*, Haroldo de Campos intitula *a posteriori* as fases do seu trabalho. Denomina como “forma de fome” os poemas do início da década de 1960, período cunhado por Décio Pignatari como o “salto participante” do grupo (AGUILAR, 2005. p. 91), em que os poemas eram marcados por uma temática de cunho social. As obras presentes em *Noigandres 4* (1958) são classificadas como “fome de forma”, título de um poema presente nessa edição. Ao se referir à “fome da forma”, Haroldo constata a busca pelo estabelecimento de uma visualidade baseada na ortogonalidade, na economia das formas, clareza dos elementos, que se articulariam de modo funcional, colaborando para a organização *verbivocovisual* pretendida pelos poetas concretos.

FIGURA 2: Haroldo de Campos. *fome de forma*



FONTE: CAMPOS, H., 1976.

O poema *fome de forma* é organizado em colunas, cujo aspecto é bastante semelhante ao da organização ortogonal da informação denominada *grid*, difundida pelos designers modernistas. A apropriação do design modernista também é percebida pela utilização da fonte tipográfica *Futura Bold*, que tinha características valorizadas no âmbito da *Nova Tipografia*, por se tratar de uma fonte sem serifa³, de caráter geométrico e com traço homogêneo. O formato da *Futura* reforça a semelhança entre as palavras “forma” e “fome”, na medida em que a abertura presente no caractere “e” é pequena, evidenciando seu bojo⁴. Já o “a” minúsculo da *Futura*, por ser esférico é basicamente composto pelo bojo e por uma haste discreta.

A tipografia reforça a associação semântica entre os termos, participa da estruturação do poema. A apropriação de elementos de natureza tipográfica por parte dos poetas concretos não pode ser considerada um fenômeno espontâneo, fruto de uma “evolução das formas” (CAMPOS, 2006.p. 211), da qual a própria poesia concreta resultaria. Foi através de articulações e escolhas, que resultaram em práticas e representações, que os poetas concretos forjaram o desenvolvimento do movimento.

1.1. Representações e Autorrepresentações do Movimento Concretista

Décio Pignatari conheceu os irmãos Augusto e Haroldo de Campos na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (USP) no final da década de 1940 e o interesse em comum pela poesia fez com que passassem a ter encontros frequentes, principalmente na casa dos irmãos Campos no bairro de Perdizes, na capital paulista. Nesse período publicaram textos em periódicos como a *Revista de Novíssimos*. No início da década seguinte lançaram os seus primeiros livros. *O Carrossel*, de Décio Pignatari, e *Auto do Possesso*, de Haroldo de Campos, foram editados, em 1950, pelo Clube de Poesia, grupo literário que aglutinava representantes da chamada “Geração de

³ Serifa: Traço adicionado ao início ou ao fim dos traços principais de uma letra (BRINGHURST, 2011. p. 363).

⁴ SBojo: Formas geralmente redondas ou elípticas que definem o formato básico de letras como C, G, O na caixa alta e b, c, e, o, p, d na caixa-baixa (BRINGHURST, 2011. p. 354).

45”, que, segundo Gonzalo Aguilar, possuía “orientação classista e gosto pelas formas regulares” (AGUILAR, 2005, p. 357). Já Augusto de Campos tem seu primeiro livro, *O Rei Menos o Reino*, publicado no ano seguinte pela pequena editora Maldonor.

Para compreender o desenvolvimento da poesia concreta em meados da década de 1950 é necessário avaliar o percurso que teria conduzido os principais agentes atuantes na formação do movimento no período em questão. Não se trata de procurar uma unidade ou homogeneidade na produção e nas posturas desses artistas, na medida em que pretendemos evitar uma narrativa teleológica de suas trajetórias. No entanto, essa abordagem contribui para compreensão das diferentes posições ocupadas, na medida em que entre inúmeras possibilidades, foram feitas escolhas por esses indivíduos.

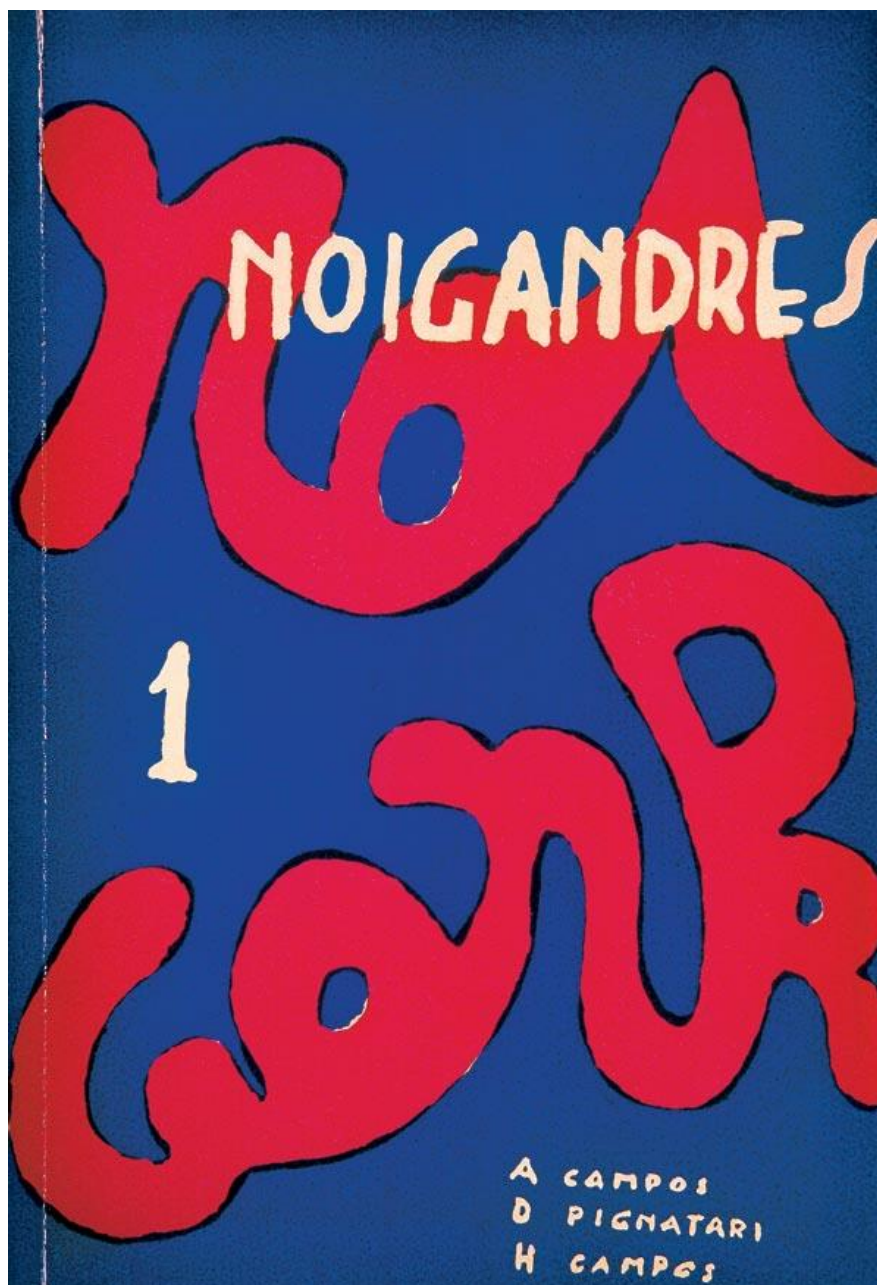
As divergências de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos com o Clube de Poesia os teria levado a se desligarem do grupo. De acordo com João Bandeira e Leonora de Barros, o estopim teria sido uma homenagem a Menotti del Picchia realizada pelo Clube (BANDEIRA; BARROS, 2002, p. 10). Por ocasião do II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária (1961), Pignatari apresentou pela primeira vez o texto *A Situação Atual da Poesia do Brasil*, no qual tece algumas considerações sobre a “Geração de 45”, afirmando que

O pós-guerra se caracterizou por uma vontade generalizada de reconstrução e construção, quando não de reforma ou revolução, mesmo nos países não diretamente abalados pelo conflito. No Brasil, por uma notável carência vivencial, de informação correta e de disposição participante nas coisas do mundo [...] a resposta ao apelo construtivo foi morfina, da parte de todos aqueles intelectuais e artistas que pretenderam maior “rigor” formal na poesia, a pretexto de acabar com a suposta pouca seriedade da poesia de 22. Não construíram: quiseram restaurar formalismos subjetivos superados, embora seja inegável que tenha suscitado na época, um grande interesse pela poesia e seus problemas daqui e do exterior (PIGNATARI, 1971, p. 107).

Formam o grupo Noigandres, que passa a editar uma publicação homônima que divulgaria a sua produção, tornando-se uma alternativa à impossibilidade de publicarem pelo Clube de Poesia. A primeira edição, lançada em novembro de 1952, teve tiragem

de 300 exemplares. Geraldo de Barros teria sido convidado para elaborar a capa, porém recomendou Goebel Weyne para o projeto. A proposta de Weyne, no entanto, foi rejeitada e optou-se por um trabalho caligráfico desenvolvido por Décio Pignatari (BANDEIRA; BARROS, 2002, p. 14).

FIGURA 3: Capa da primeira edição da Revista Noigandres, 1952



Fonte: <http://www.elfikurten.com.br/2016/02/decio-pignatari.html>

A palavra “noigandres” é encontrada em *The Cantos*, de Ezra Pound, e faz parte de um poema-canção do trovador provençal do século XII, Arnaut Daniel, porém seu significado exato teria se perdido. No canto 20 da obra de Pound, o romancista alemão Emil Lévy é consultado sobre o termo, contudo confessa não ter encontrado seu significado:

Os ramos não são mais frescos
 Lá, onde brotos de amêndoa
 Ficam verdes em março.
 E naquele ano fui a Friburgo.
 Rennert dissera: “Ninguém, não, ninguém
 Sabe nada de provençal, ou se há alguém
 É o velho Lévy”.
 E assim toquei para Friburgo,
 As férias mal começavam,
 Os estudantes partindo em veraneio,
 Freiburg im Breisgau,
 E tudo limpo, parecia limpo, depois da Itália.
 E fui ver o velho Lévy, lá pelas 6,30
 Da tarde, e o homem se arrastou por meia Friburgo
 Antes do jantar, para ver as duas tiras de manuscrito
 De Arnaut, settant’uno R. superiore (Ambrosiana)
 Não que eu pudesse cantar-lha a música.
 E ele disse: “Bem, em que posso servi-lo?”
 E eu: “Não sei, meu senhor, isto é
 Sim, Doutor, o que querem dizer com noigandres?”
 E ele disse: “Noigandres! NOIgandres!
 Faz seis meses já
 Toda noite quando fou dormir, digo para mim mesmo:
 Noigandres, eh noigandres,
 Mas que DIABO querr dizer isto!” (POUND, 1960, p. 89, 90)

Com a publicação da revista e o reconhecimento de que pertenciam a um grupo, passam a desenvolver uma estratégia de legitimação e tomada de posição. Não apenas negavam a chamada “Geração de 45” e o Clube de Poesia, como propunham outras possibilidades de criação, identificando em autores como Ezra Pound, James Joyce e E.E. Cummings referências à produção que pretendiam desenvolver. De modo paralelo, os membros do grupo Noigandres também estabeleciam as aproximações que consideravam pertinentes ao desenvolvimento do seu projeto artístico. Exemplo das trocas realizadas com os artistas plásticos de São Paulo foi a viagem ao Chile financiada

pelo Partido Comunista, feita por Décio Pignatari e Waldemar Cordeiro, em 1953, para participarem do Congresso Continental de Cultura. Esse ano também marca o início da correspondência com Ezra Pound (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D., 2006, p. 259).

São Paulo, no início da década de 1950, recebeu uma exposição de Max Bill (no MASP), além de ter sido realizada a I Bienal Internacional, que contou com a participação de artistas estrangeiros ligados à arte abstrata. Foram emblemáticos nesse evento a escolha do cartaz premiado de Antonio Maluf e a premiação e aquisição da escultura *Unidade Tripartida* de Bill (BANDEIRA; BARROS, 2002, p. 11). No plano local, havia a formação de um movimento que se aproximava dos preceitos do abstracionismo, que em dezembro de 1952 organizou uma mostra divulgando a produção do chamado grupo Ruptura, na sala menor do Museu de Arte Moderna (CINTRÃO; NASCIMENTO, 2002, p. 10). Durante a exposição foi distribuído o manifesto (que teria sido escrito por Waldemar Cordeiro), no qual se afirmava que “o naturalismo científico da renascença – o método para representar o mundo exterior (três dimensões) sobre um plano (duas dimensões) – esgotou a sua tarefa histórica” (*Manifesto Ruptura*). Foram expostas obras de Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Lothar Charoux, Kazmer Féjer, Leopoldo Haar, Luiz Sacilotto e Antol Wladyslaw.

Segundo Rejane Cintrão e Ana Paula do Nascimento, a exposição teve “como objetivo introduzir o movimento da arte abstrata e concreta na 'vida legal artística da cidade'” (CINTRÃO; NASCIMENTO, 2002, p. 11). A aproximação dos poetas do grupo Noigandres teria ocorrido principalmente com Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto e Lothar Charroux, artistas com os quais viriam a expor, em 1956, na I Exposição Nacional de Arte Concreta.

Além da relação com os artistas plásticos do grupo Ruptura, data também de 1952 a descoberta da música contemporânea, a partir da aquisição de um *long-play* de Anton Webern, por Augusto e Haroldo de Campos. Esse contato teria sido tão significativo, que a *klangfarbenmelodie* (melodia de timbres, cuja tradução literal seria algo como som-cor-melodia) de Webern foi utilizada como um dos fundamentos de *poetamenos*, um conjunto de poemas elaborado por Augusto de Campos, em 1953, e

publicado na segunda edição da revista *Noigandres*, em 1955. Os seis poemas dessa série têm suas letras impressas em seis cores, três primárias (azul, amarelo e vermelho) e três secundárias (laranja, violeta e verde).

Yara Borges Caznók afirma que

O conceito de melodia de timbres (*Klangfarbenmelodie*), já anunciado em seu livro *Harmonia* (de Arnold Schoenberg), de 1911, provocou uma espécie de reversão na hierarquia dos parâmetros musicais, tornando, até hoje, o timbre uma das mais importantes, (senão a mais) formas de pensamento composicional contemporâneo. Uma de suas obras-chave para a compreensão dessa “nova” sensibilidade timbrística é o *opus 16, Cinco Peças para orquestra*, de 1909. O terceiro movimento – *Farben* (Cores) – consiste em uma gradual mudança de timbres que acontece sobre um acorde central que se move lentamente por graus conjuntos. Dois grupos instrumentais revezam suas sonoridades: nos primeiros acordes de cada compasso, somam-se os timbres de duas flautas, clarinete, fagote, viola e contrabaixo. Compondo a sonoridade do segundo grupo, estão corne inglês, fagote, trompa, trompete e contrabaixo [...]. A sensação de fluxo sonoro, de mobilidade e de transformação são o resultado das modificações timbrísticas e não mais das alturas (notas), das harmonias e do ritmo. [...] (CAZNÓK, 2008, p. 28 e 29)

A analogia entre sons e cores proposta pela *Klangfarbenmelodie* é explorada por Augusto de Campos na série *poetamenos*. Cada cor utilizada nos poemas equivaleria a um dos grupos de instrumentos empregados na divisão da linha musical, que na teoria da “melodia de timbres” corresponderiam às “cores” e “texturas” da linha melódica. Augusto de Campos, no texto que introduz o conjunto de poemas, afirma que aspirava a uma

K L A N G F A R B E N M E L O D I E

(melodiadetimbres)

com palavras

como em Webern:

uma melodia contínua deslocada de um instrumento para o outro, mudando constantemente sua cor:

instrumentos: frase/palavra/sílaba/letra(s), cujos timbres se definam p/ um tema gráfico-fonético ou “ideogrâmico”.

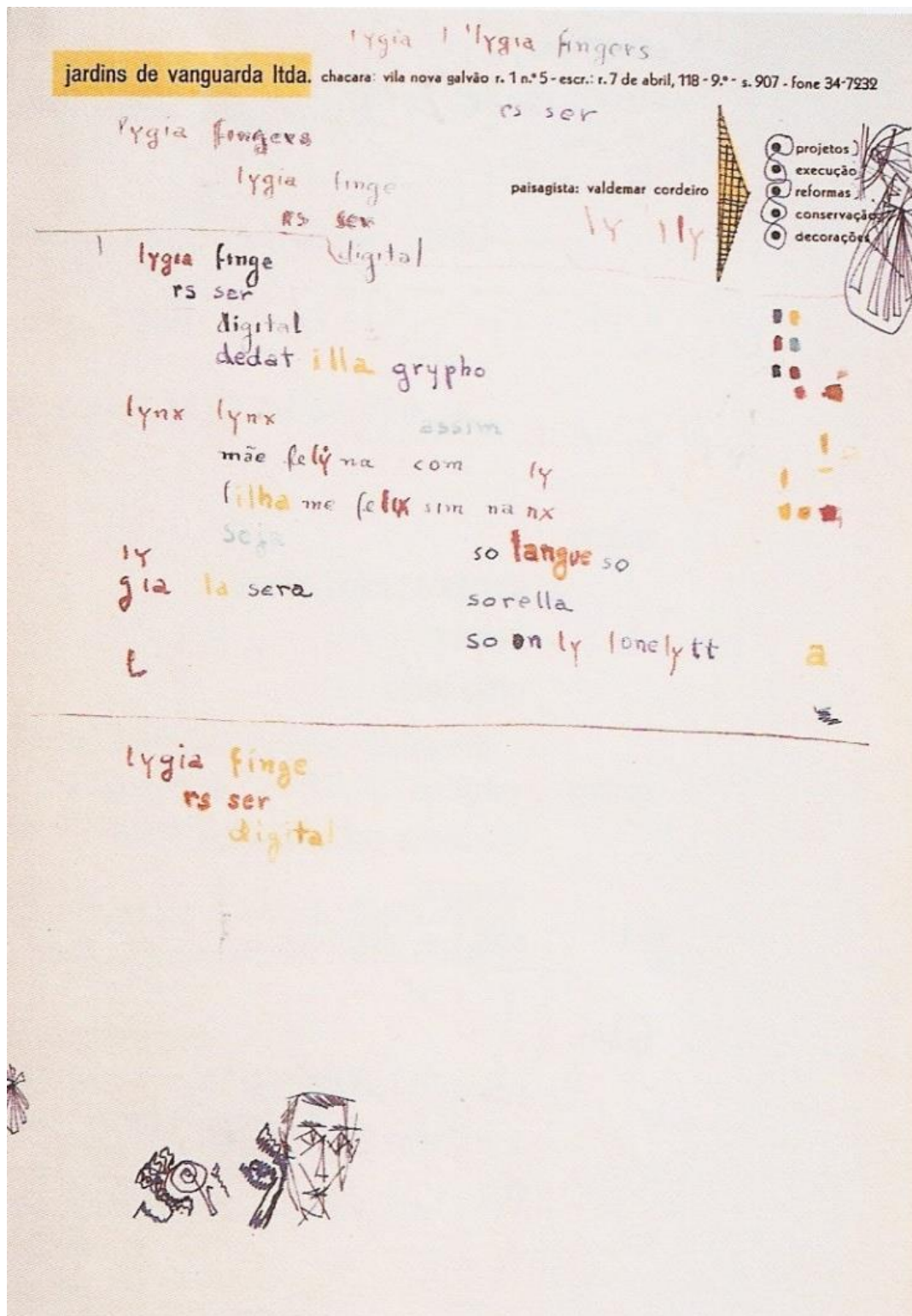
∴ a necessidade da representação gráfica em cores [...], excluída a representação monocolor q está para o poema como a fotografia para a realidade cromática. (CAMPOS, A., 2006, p. 29)⁵.

Nas experiências de oralização de *poetamenos* foram usadas diversas vozes para se alcançar o resultado esperado. Augusto de Campos, dessa maneira, propõe: “*reverberação*: leitura oral – vozes agindo em (aproximadamente) timbre para o poema como instrumentos na *Klangfarbenmelodie* de Webern” (CAMPOS, A., 2006, p. 29). Os registros e apresentações resultantes dessas experiências, além de terem sido oportunidades para confirmar as pretensões de transposição de uma teoria do âmbito musical para a poesia, também foram uma tentativa por parte dos poetas do grupo Noigandres de provarem que era possível a leitura em voz alta de suas obras, na medida em que alguns críticos argumentavam ser impraticável a oralização desses poemas, posto que exploravam o espaço tipográfico e empregavam recursos como “cortes, tmses, ‘palavras-cabide’ (isto é, montagens de palavras, possibilitando a simultaneidade de sentidos)”⁶ (CAMPOS, A., 2006, p. 56, 57).

Augusto de Campos teria feito estudos a mão e, depois, composto os poemas de *poetamenos* em máquina de escrever utilizando papéis-carbono coloridos, sugestão que foi dada por Geraldo de Barros, membro do grupo Ruptura (BANDEIRA; BARROS, 2002, p. 16). O processo até a impressão final em *off-set* demonstra como havia trocas no âmbito cultural paulistano, na medida em que a sugestão de utilizar os papéis-carbono auxiliou Augusto a encontrar uma solução para o problema da composição dessa série de poesias.

5 Procurou-se ao máximo respeitar a formatação dos textos originais.

6 O fragmento em questão se refere ao uso de “recursos ‘concretos’” por Décio Pignatari em um texto de 1949 (“O Jogral e a Prostituta”), que Augusto de Campos considera que anteciparia o emprego de elementos da poesia concreta (TPC, p. 56, 57).



(FIGURA 4: Manuscrito do poema *Lygia Fingers*)

FIGURA 5: Datiloscrito do poema

lygia finge
 rs ser
 digital
 dedat illa(grypho)
 lynx lynx assim
 mãe f e l y n a com ly
 filha me felix sim na nx
 seja: quando so lange so
 ly
 gia la sera so rella
 so only lonely tt-
 l

Fonte: http://www.poesiaconcreta.com/scritos/ac_lygia.html

FIGURA 6: Versão definitiva de Lygia Fingers

lygia finge
 rs ser
 digital
 dedat illa(grypho)
 lynx lynx assim
 mãe felyna com ly
 figlia me felix sim na nx
 seja: quando so lange so
 ly
 gia la sera sorella
 so only lonely tt-
 l

Fonte: http://www2.uol.com.br/augustodecampos/01_01.htm

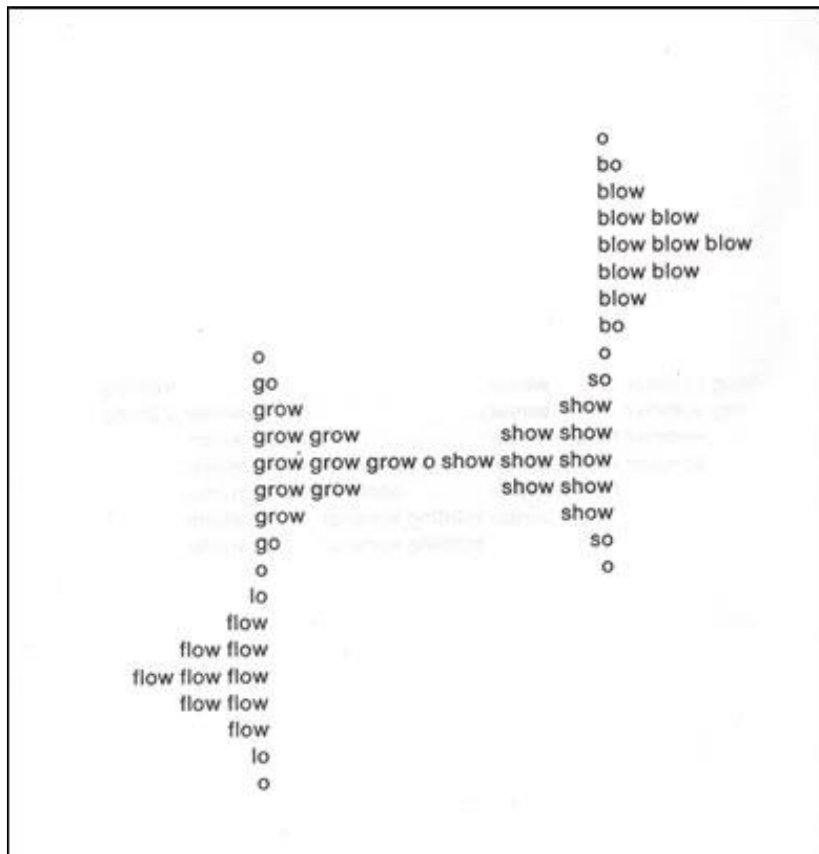
Em junho de 1954, Décio Pignatari iniciou uma viagem à Europa que se estenderia até junho de 1956. Nesse período conhece a *HfG* (*Hochschule für Gestaltung* – Escola Superior da Forma) em Ulm, na Alemanha. A escola havia sido fundada sob inspiração da Bauhaus, tendo iniciado suas atividades em 1953. No período em que foi diretor (até 1957), Max Bill procurou estabelecer uma continuidade explícita em relação à escola da qual fora aluno, sugerindo inclusive que a nova instituição se chamasse “Bauhaus Ulm”, o que seus colegas não aceitaram, tendo sido rejeitada também a proposta de inclusão de pintura e escultura no currículo, se afastando das tendências expressionistas da primeira fase da Bauhaus (CARDOSO, 2008, p. 187). Segundo Rafael Cardoso, “embora desejasse retomar uma série de preocupações de sua antecessora, a Escola de Ulm pretendeu desde o início fazê-lo de modo original e inteiramente independente” (CARDOSO, 2008, p. 187).

Por ocasião da visita à *HfG*, Décio Pignatari conhece Tomás Maldonado e Eugen Gomringer, com o qual compartilha o interesse pelo mesmo repertório de poetas, além de desenvolverem uma produção com aspectos comuns. Gomringer havia publicado o

livro *Konstellationen* em 1953, além do manifesto *Do Verso à Constelação: Função e Forma de uma Nova Poesia*. A repercussão do seu livro de estreia fez com que fosse convidado para ser secretário de Bill na *HfG* (SOLT, 1968). Segundo Mary Ellen Solt, o poeta suíço teria chegado “à poesia concreta por meio da arte e como resultado de sua insatisfação com a velha forma de escrever poemas” (SOLT, 1968). Quando era estudante em Berna teve contato com pintores envolvidos com a arte concreta, tendo visto, por exemplo, a exposição de Max Bill em 1944, além de ter escrito uma resenha favorável a uma exposição de pintura concreta em 1947.

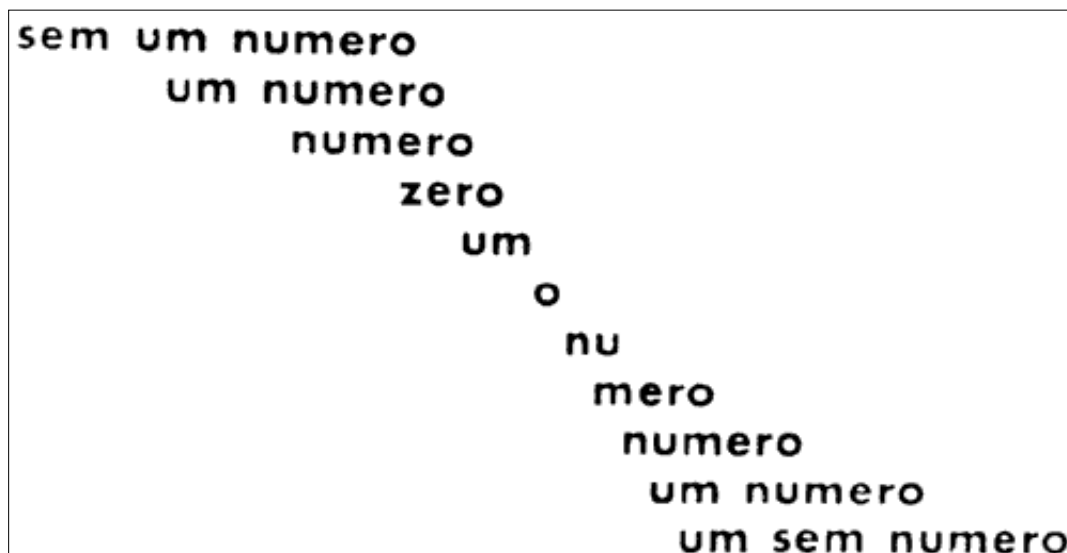
Tornara-se claro para Gomringer que havia um descompasso entre o “método direto da Arte Concreta, o qual oferecia uma solução inequívoca aos problemas de linha, superfície e cor”, e os seus versos escritos na forma de soneto (que deixa de empregar em 1950). Em conjunto com dois amigos que eram artistas gráficos (Diter Rot e Marcel Wyss), decide publicar uma revista que se chamaria *SPIRALE*. Devido ao fato de ter sido escolhido como o editor de literatura, Gomringer tomou como tarefa “encontrar uma forma adequada de poesia para a nossa revista, ou deveria eu mesmo inventá-la e produzi-la” (GOMRINGER, 1968).

FIGURA 7: Constelação de Eugen Gomringer, 1953



Fonte: http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/eugen_gomringer.html

FIGURA 8: *sem um número*, de Haroldo de Campos, 1957



Fonte: <http://mundoeducacao.bol.uol.com.br/literatura/poesia-concreta.htm>

No poema de Gomringer (elaborado em 1952 e publicado no ano seguinte), parte da série denominada pelo autor de “constelações”, há um uso peculiar da página, uma tentativa de geometrização do poema, assim como a exploração das letras e das palavras de modo a não empregar a gramática tal qual fazia a prática poética contra a qual se opunha (“nossas línguas estão a caminho de uma simplificação formal, formas de linguagem abreviadas e restritas estão emergindo. O conteúdo de uma sentença é frequentemente transmitido em uma simples palavra” – GOMRINGER, 1968). Haroldo de Campos compôs *sem um número*, quatro anos depois da publicação do poema de Gomringer. A similaridade entre os trabalhos é perceptível. Haroldo também faz uso das possibilidades tipográficas, espaciais e gramáticas do poema, tornando, assim, evidente a existência de um intercâmbio entre os artistas ligados internacionalmente ao que viria a ser chamado de poesia concreta.

Em Paris, Pignatari estreita os laços com o compositor Pierre Boulez, que os membros do grupo Noigandres haviam conhecido em São Paulo, no início de 1954, encontro no qual identificaram o interesse em comum “pela conjunção Webern/Mallarmé” (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D., 2006, p. 260).

Décio também conhece outros músicos na capital francesa, como John Cage, Edgar Varèse, Michel Philippot e Hermann Scherchen. Os contatos estabelecidos nessa viagem serão fundamentais para a posterior divulgação internacional da produção da poesia concreta, permitindo também a formação de uma rede de poetas interessados na “poesia visual” (como destacamos no que se refere à relação com Eugen Gomringer).

A despeito de na primeira metade da década de 1950 a produção dos poetas do grupo Noigandres não ter sido tão representativa se comparada ao período posterior, conseguimos identificar a formação de um repertório e a opção por determinadas referências nos âmbitos literário e artístico. Exemplo dessa apropriação está presente no programa elaborado por Décio Pignatari para o V Curso Internacional de Férias “Pro Arte”, organizado pelo compositor Hans-Joachim Koellreutter e realizado em Teresópolis entre 10 e 31 de janeiro de 1954:

I. Raízes da Poesia Moderna: Problemas e Projeção do Simbolismo (Rimbaud, Laforgue, Corbière, Mallarmé); II. Rarefação dos Limites Poesia-Prosa: James Joyce e Ezra Pound; III. A Forma na Poesia Moderna: As Grandes Conquistas Formais: Mallarmé, Joyce, Pound, Cummings. Situação da Moderna Poesia Brasileira. (No decorrer do nosso curso, daremos ênfase especial às pesquisas técnico-formais da vanguarda poética contemporânea: estruturação das novas sintaxes; o problema da organização do poema e a ‘definição precisa’; a palavra inesperada e a metáfora; valorização da página mediante fatores visuais e plásticos. Paralelamente, exemplos concretos objetivarão os principais problemas, tais como localizados por autores representativos de uma visão universalista de arte) (PIGNATARI, 2006, p. 260).

No programa do curso é emblemático o destaque dado aos aspectos “técnico-formais da vanguarda poética contemporânea”, além do reconhecimento da materialidade do suporte a partir da “valorização da página mediante fatores visuais e plásticos”. Ademais, Décio Pignatari forja a criação de um elenco fundamental ao desenvolvimento da “Poesia Moderna”. São mencionados Stéphane Mallarmé, James Joyce, Ezra Pound e E. E. Cummings, autores que constituíram o que os membros do grupo Noigandres denominariam de “paideuma” em textos programáticos posteriores. Na introdução à tradução de *The Cantos*, de Ezra Pound, feita pelos irmãos Campos e por Pignatari, a categoria de paideuma é definida como “a preocupação de levantar, para

a arte poética do nosso tempo, uma nova tradição, à margem do ranço acadêmico das histórias da literatura dessuetas” (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1960, p.

7). Ainda nessa introdução, os tradutores afirmam o seguinte:

[...] **Pound** puxa paideuma. [...] sua presença instiga o artista criativo a uma opção radical: ao levantamento urgente de um paideuma, com ação instantânea sobre a conjuntura poética contemporânea, como ponto de partida para a invenção de novas formas de cultura verbal. (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1960, p. 13).

O segundo número de *Noigandres* foi publicado em fevereiro de 1955 e conta com *Ciropéia ou a educação do príncipe*, de Haroldo de Campos, e com a série *poetamenos*, elaborada por Augusto de Campos dois anos antes. A tiragem dessa edição foi de apenas 100 exemplares, o que pode ser explicado pelo “custo de impressão de *poetamenos*, que exigiu do tipógrafo uma complicada técnica de máscaras para isolar cada uma das cores” (BANDEIRA; BARROS, 2002, p. 17). No número em questão não há trabalhos de Décio Pignatari, que estava em viagem à Europa, apesar de o seu nome ter sido mantido entre os editores da revista.

Em 1955 a designação “Poesia Concreta” é assumida pelos membros do grupo Noigandres, sendo apresentada em texto de Augusto de Campos, publicado em outubro na revista *Forum*, órgão oficial do Centro Acadêmico “22 de Agosto”, da Faculdade Paulista de Direito”. No texto, intitulado simplesmente *Poesia Concreta*, o autor afirma que

[...] em sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais, e até certo ponto, pela música de vanguarda (concretismo, música concreta), diria eu que há uma poesia *concreta*. Concreta no sentido em que, postas de lado as pretensões figurativas da expressão (o que não quer dizer: posto à margem o significado), as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos. [...] eis que os *poemas concretos* caracterizar-se-iam por uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional e, por assim dizer, geradora da ideia, criando uma entidade todo-dinâmica, “verbivocovisual – é o termo de Joyce [...]” (CAMPOS, A., 2006, p. 55, 56).

Nesse que pode ser considerado o texto inaugural do movimento, se torna evidente a presença de aspectos que vinham se delineando nas escolhas feitas pelos membros do grupo Noigandres nos anos anteriores. A aproximação com a arte concreta e com a música de vanguarda (constatada pela relação com o grupo Ruptura e pela apropriação da *Klangfarbenmelodie* na série *poetamenos*) é considerada um fator que levou à adoção da denominação “Poesia Concreta”. Além disso, expõe a pretensão de que havia de se tratar a palavra de forma autônoma, como se fosse dotada de um valor em si (“cada unidade ‘verbivocovisual’ é ao mesmo tempo continente-conteúdo da obra inteira” – CAMPOS, H., 2006, p. 50). Outro postulado desses poetas também está presente no texto, pois ao considerar que a “estruturação ótico-sonora” de seus poemas seria “irreversível e funcional”, traz à tona a busca por aquilo que chamam de “verbivocovisualidade”, que teria um caráter funcional.

Entre 21 de novembro e 5 de dezembro de 1955, alguns poemas de *poetamenos* são apresentados no Teatro de Arena, em São Paulo. As oralizações foram feitas a duas e quatro vozes, sob a regência do maestro Diogo Pacheco e, de modo simultâneo, houve a projeção do texto em slides coloridos. Na divulgação do espetáculo o termo “poesia concreta” é utilizado, demonstrando a consolidação do rótulo como designador dos esforços artísticos dos poetas do grupo Noigandres.

A aprovação do termo “poesia concreta” pelos interlocutores do grupo é exposta em correspondência de Eugen Gomringer a Décio Pignatari, datada de agosto de 1956, na qual afirma que “o título de vocês, *poesia concreta*, me agrada. Antes de denominar os meus 'poemas' de constelações, eu havia realmente pensado em chamá-los de concretos. A gente poderia nomear a antologia de 'poesia concreta', quanto a mim” (*Teoria da Poesia Concreta*, p. 261, 262). A adoção do nome por Eugen Gomringer pode ser comprovada pelo fato de que quatro anos depois ele começou a editar uma publicação chamada *Konkrete Poesie / Poesia Concreta*.

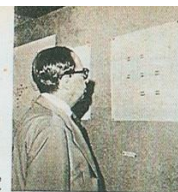
A partir de 1955, outros poetas se aproximaram do grupo Noigandres, como foi o caso de Ferreira Gullar, que passou a se corresponder com Augusto de Campos motivado pelo interesse que a obra *poetamenos* teria lhe suscitado (CAMPOS, A.;

CAMPOS, H.; PIGNATARI, D., 2006, p. 261). No ano seguinte começam a colaborar com o *Suplemento Dominical* do *Jornal do Brasil* por intermédio do editor Mário Faustino (AGUILAR, 2005. p. 362).

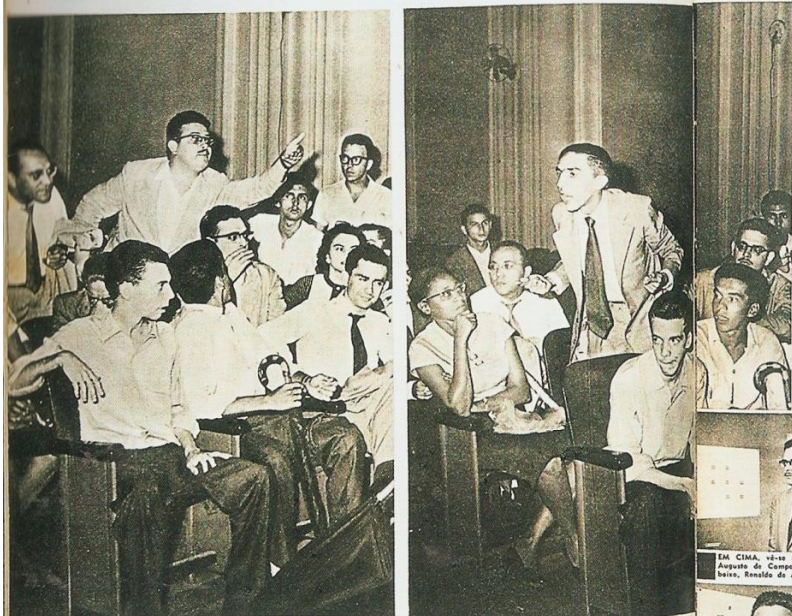
João Bandeira e Leonora de Barros consideram que o “registro de nascimento” da poesia concreta teria ocorrido por ocasião da Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada em dezembro de 1956 no Museu de Arte Moderna de São Paulo e em fevereiro do ano seguinte no saguão do Ministério da Educação e Cultura no Rio de Janeiro. O evento contou com uma série de conferências, além da exposição de obras de diversos artistas ligados aos grupos Ruptura e Frente (este último formado no Rio de Janeiro por Ivan Serpa e que reunia artistas como Décio Vieira, João José da Silva Costa, Lygia Clark e Lygia Pape). Foram exibidas poesias dos membros do grupo Noigandres (o qual se somava agora Ronaldo Azeredo), de Ferreira Gullar e de Wladimir Dias Pino. Durante a edição carioca do evento, Décio Pignatari foi convidado para participar da Noite de Arte Concreta, organizada pela UNE, onde ocorreram intensos debates, que tiveram repercussão na imprensa.

FIGURA 9: Reportagem da revista O Cruzeiro sobre a Noite de Arte Concreta

o "Rock'n Roll" da POESIA

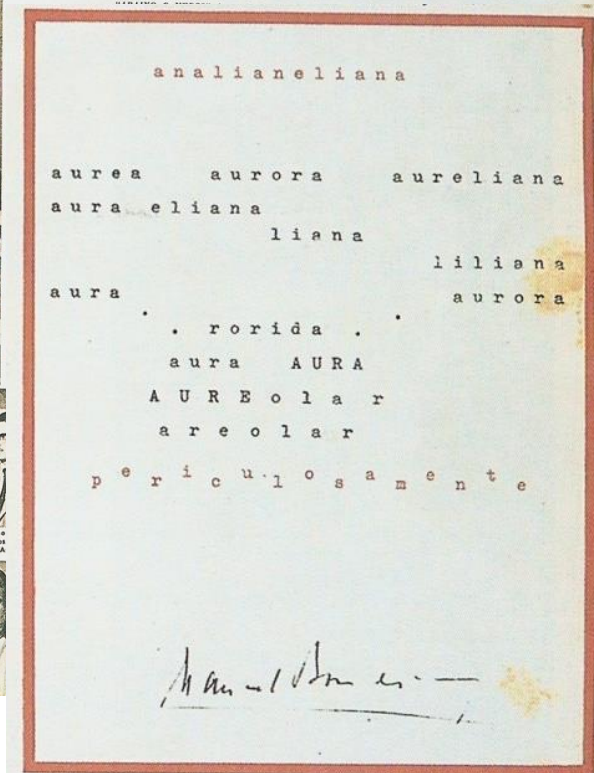


O POETA Manuel Bandeira, diante de um poema concreto de Espósito.



POETAS concretos e não-concretos quise se atrevem, no Noite de Arte Concreta, realizada no salão da UNE. Quando o Sr. Décio Pignatari estava a sua conferência, o crítico Antônio Houaiss anunciou que tinha 40 objeções. Os debates laterais esboçaram-se. Na foto à esquerda, o poeta Haroldo de Campos levanta-se para contestar a acusação de concretismo, secundado pelo crítico Oliveira Bastos (aparece na foto). Na foto à direita, Ferreira Guller, o principal concretista de São Paulo, no momento da sua intervenção. Vemos a ser de administração da mesa e dos rapazes de mangas amarradas e guarda-chuva. Um público de momentos de 30 anos discute o conceito de arte, diferença entre poesia e prosa, ideogramas chineses e "a marmidão do poeta brasileiro falsamente sensual e imbecil". Isto é concretismo.

O CRUZEIRO, 2 de março de 1957



1.2. Postulados do Projeto “Verbovisual” da Poesia Concreta

Ao longo da segunda metade da década de 1950 a produção de textos teóricos e/ou pragmáticos por parte dos poetas concretos foi intensa. Esse período foi marcado pela adoção da designação “poesia concreta” por parte dos poetas do grupo Noigandres e os textos produzidos foram, em grande medida, instrumentos utilizados para a difusão do projeto elaborado para o movimento. Através desses escritos procuraremos compreender algumas das premissas sobre as quais se estabeleceu o movimento.

Nos textos desse período, os poetas concretos criaram categorias que organizavam e hierarquizavam a sua própria produção. A noção de “isomorfismo” é aquela que estrutura essa classificação, sendo definida por Décio Pignatari como o “conflito-fundo-e-forma-em-busca-de-identificação” (PIGNATARI, 2006, p. 128). No período inicial do desenvolvimento da poesia concreta, o isomorfismo tenderia

à fisionomia, a um movimento imitativo do real; predomina a forma orgânica [...]. num estágio mais avançado, o isomorfismo tende a resolver-se em puro movimento estrutural; nesta fase predomina a forma geométrica e a matemática da composição (racionalismo sensível) (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D., 2006, p. 217).

A poesia concreta concebia a si própria como “produto de uma evolução das formas” (PIGNATARI, 2006, p. 132), o que se sustentaria a partir de um tratamento matemático-racional da linguagem. Haroldo de Campos considerava que a poesia concreta seria “como a matemática, um sistema especial não-aristotélico de linguagem” e que possuiria “através do *número temático*⁷, um instrumento de controle que evidencia e elimina os elementos que entrem em contradição com sua estrutura rigorosa” (CAMPOS, H., 2006, p. 115).

Foi justamente essa racionalização dos procedimentos da poesia concreta que teria levado, em 1957, à cisão do grupo “carioca”, liderado por Ferreira Gullar e Reinaldo Jardim. Junto a outros artistas radicados no Rio de Janeiro, idealizaram o

⁷ Sobre a noção de “número temático”, Haroldo de Campos afirma: “Um quadro concreto possui um determinado *número cromático*, que controla quantitativa e qualitativamente o número de cores requeridas para a solução do particular problema proposto; o poema concreto possui o seu *número temático*; isto é, as cargas de conteúdo das palavras tratadas do ponto de vista material, só autorizam um determinado número de significantes, justamente aquelas que atuam como vetores estruturais do poema, que participam irreversivelmente de sua *Gestalt*. (CAMPOS, H., 2006, p. 114).

movimento Neoconcreto, afirmando em seu manifesto que a iniciativa se tratava de “uma tomada de posição em face da arte não-figurativa 'geométrica' (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, Escola de Ulm) e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista” (*Manifesto Neoconcreto*).

Haroldo de Campos afirma que “a poesia concreta caminha para a rejeição da estrutura orgânica em prol de uma estrutura matemática (ou quase-matemática)” (CAMPOS, H., 2006, p. 133); em outro artigo considera que “a poesia concreta repudia o irracionalismo surrealista, o automatismo psíquico, o caos poético individualista e indisciplinado, que não conduz a qualquer tipo de estrutura [...]” (CAMPOS, H., 2006, p. 142). Os neoconcretistas rejeitavam essa posição em seu manifesto, no qual concebem que

o racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura – que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial, emotiva, afetiva – são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência (*Manifesto Neoconcreto*).

Em relação ao próprio elenco de autores tomados como referência pelos poetas concretos é estabelecida uma classificação. Na obra de Apollinaire, por exemplo, Augusto de Campos afirma que o “ideograma poético” era condenado “à mera representação figurativa do tema [...] a estrutura é evidentemente imposta ao poema, exterior às palavras” (CAMPOS, A., 2006, p. 38). Mallarmé, por sua vez, teria como “corolário primeiro” do seu processo “a exigência de uma tipografia funcional, que espelhe com eficácia as metamorfoses, os fluxos e refluxos do pensamento” (CAMPOS, A., 2006, p. 32).

Um dos procedimentos realizados pelos poetas concretos se refere ao estabelecimento dos antecessores ao movimento. A despeito de o seu projeto pretender questionar as formas estabelecidas da poesia, almejando que fosse “abolido o verso” (PIGNATARI, 2006, p. 64), buscaram se referendar em um conjunto de autores com os quais identificavam alguma relação com a sua proposta. Essa apropriação era, como vimos, denominada de paideuma. Na edição 20 da revista *AD – Arquitetura e Decoração*, que fora dedicada à Exposição Nacional de Arte Concreta, Haroldo de Campos publica o manifesto *olho por olho a olho nu*, em que define a categoria como o

“elenco de autores culturmorfologicamente atuantes no momento histórico = evolução qualitativa da expressão poética e suas táticas” (CAMPOS, H., 2006, p.74).

Pertencem ao paideuma da Poesia Concreta Stéphane Mallarmé, Ezra Pound, James Joyce, E. E. Cummings e, em alguns textos, também são mencionados Guillaume Apollinaire, João Cabral de Melo Neto, Oswald de Andrade, os futuristas e os dadaístas. Tido como pioneiro dos esforços de ruptura com o verso, *Un Coup de dés* de Mallarmé é citado em praticamente todos os textos teórico-programáticos do grupo na segunda metade da década de 1950. No texto inaugural do movimento, Augusto de Campos afirma que “tudo começou com a publicação de *Un Coup de dés* (1897), o ‘poema-planta’ de Mallarmé, a organização do pensamento em ‘subdivisões prismáticas da ideia’ e a espacialização visual do poema sobre a página” (CAMPOS, A., 2006, p. 56).

Haroldo de Campos descreve o que considerava ser a participação de cada autor no paideuma da poesia concreta, listando dessa maneira a sua contribuição:

POUND – método ideogrâmico
léxico de essências e medulas (definição precisa)
JOYCE – método de palimpsesto
atomização da linguagem (palavra-metáfora)
CUMMINGS – método de pulverização fonética
(sintaxe espacial axiada no fonema)
MALLARMÉ – método prismográfico (sintaxe espacial axiada nas
“subdivisões prismáticas da ideia”)
e pq NÃO os FUTURISTAS? – “processo de luz total” contra
os DADAÍSTAS? – o *black-out* da história (CAMPOS, H., 2006, p. 74, 75)

Os poetas concretos consideravam que cada um dos autores que formam seu paideuma, de alguma forma, contribuiu para a crítica do verso como traço invariante do poético (AGUILAR, 2005. p. 25), conforme podemos observar na constatação de Augusto de Campos, ao conceber que

[...] (*un coup de dés* – 1897), joyce (*finnegans wake*), pound (*cantos-ideograma*), cummings e, num segundo plano, apollinaire (*calligrammes*) e as tentativas experimentais futuristas-dadaístas estão na raiz do novo procedimento poético, que tende a impor-se à organização convencional cuja unidade formal é o verso (livre inclusive). (CAMPOS, A., 2006, p. 72)

A questão do predomínio da organização linear da linguagem é levantada ao longo da produção dos poetas concretos. Décio Pignatari chega a declarar que “o ritmo tradicional, linear, é destruído” (PIGNATARI, 2006, p. 95). No manifesto *Poesia Concreta*, Augusto de Campos considera que “o núcleo poético é posto em evidência não mais pelo encadeamento sucessivo e linear de versos, mas por um sistema de relações e equilíbrios entre quaisquer partes do poema” (CAMPOS, A., 2006, p. 72).

Além das referências no âmbito literário, os poetas concretos procuravam amparar seu projeto em outras manifestações artísticas. Conforme observamos, mantinham um estreito relacionamento com músicos de vanguarda e artistas contemporâneos, chegando a se apresentar na Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada em São Paulo e no Rio de Janeiro. Em um texto publicado na vigésima edição da revista *AD – Arquitetura e Decoração*, Décio Pignatari considerava que “abolido o verso, a poesia concreta enfrenta muitos problemas de espaço e tempo (movimento) que são comuns tanto às artes visuais como à arquitetura, sem esquecer a música mais avançada, eletrônica” (PIGNATARI, 2006, p. 64).

Cabe ressaltar que a designação “concreta” para a poesia realizada pelos membros do grupo Noigandres foi apropriada a partir de outras manifestações. Em alguma medida, a possibilidade de haver uma poesia que pudesse ser chamada de concreta era justificada através da analogia com outras expressões artísticas nas quais o termo já havia sido consolidado. Em *Plano-Piloto Para a Poesia Concreta*, Pignatari e os irmãos Campos afirmavam que a poesia concreta era “tensão de palavras-coisas no espaço-tempo” (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D., 2006, p. 216), e prosseguem indicando que

[...] 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) (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D., 2006, p. 216).

Haroldo de Campos afirmava que a poesia concreta estava posicionada “no mirante culturmorfológico ao lado da PINTURA CONCRETA” e da “MÚSICA CONCRETA” e estabelecia um “programa”, no qual “o POEMA CONCRETO aspira a

ser: composição de elementos básicos da linguagem, organizados ótico-acusticamente no espaço gráfico por fatores de proximidade e semelhança” (CAMPOS, H., 2006, p. 75).

A poesia concreta também era considerada uma resposta às mídias que se desenvolviam naquele período, estabelecendo-se a necessidade de uma nova linguagem. Nesse sentido, Décio Pignatari dizia se tratar de “uma arte geral da linguagem. propaganda, imprensa, rádio, televisão, cinema. uma arte popular” (PIGNATARI, 2006, p. 67). Tais meios trariam maior dinamismo e objetividade à circulação de informações e a esse respeito Décio destacava “a importância do olho na comunicação mais rápida: desde os anúncios luminosos até as histórias em quadrinhos. a necessidade do movimento. a estrutura dinâmica. o ideograma como ideia básica” (PIGNATARI, 2006, p. 68).

Outras considerações foram feitas, ainda, acerca da necessidade de uma aproximação com os novos meios de comunicação. Haroldo de Campos, por exemplo, definia a poesia concreta como

(...) linguagem adequada à mente criativa contemporânea
permite a comunicação em seu grau + rápido
prefigura para o poema uma reintegração na vida cotidiana
semelhante à q o BAUHAUS propiciou às artes visuais: quer como veículo de
propaganda comercial (jornais, cartazes, TV, cinema, etc.), quer como objecto
de pura fruição (funcionando na arquitetura, p. ex.), com campo de
possibilidades análogo ao do objecto plástico
substitui o mágico, o místico e o *maudit* pelo ÚTIL. (CAMPOS, H., 2006, p. 76)

Do mesmo modo que “as novas tendências das artes visuais” teriam estimulado “um novo mundo de formas no campo da produção industrial (Bauhaus)” (CAMPOS, H., 2006, p. 123), o poema concreto instigaria “um novo tipo de tipografia e propaganda e mesmo um novo tipo de jornalismo, além de outras possíveis aplicações (TV, cinema etc.)” (CAMPOS, H., 2006, p. 123).

Desde a primeira metade da década de 1950 havia uma inclinação dos poetas concretos a empregarem o tipo sem serifa *Futura Bold*. A fonte *Futura* foi desenvolvida pelo pintor, tipógrafo e professor universitário Paul Renner, a partir de encomenda que lhe fora feita pelo editor Jakob Hegner, em 1924. Somente em 1927 Renner concluiu a

tarefa e o tipo *Futura* passou a ser considerado como aquele “que definiu o movimento modernista” (GARFIELD, 2012, p. 196).

A identificação dos poetas concretos com essa fonte pode ser demonstrada com a publicação, em março de 1958, da revista *Noigandres 4*. A edição teve seu projeto gráfico realizado pelo pintor concreto Hermelindo Fiaminghi, sendo composta por “doze lâminas ou poemas-cartazes” (AGUILAR, 2005, p. 72) e pelo poema-livro *LIFE*, de Décio Pignatari, cuja tipografia fora elaborada por Maurício Nogueira de Lima. Gonzalo Aguilar considera que “esse foi, sem dúvida, o número mais programático da revista” (AGUILAR, 2005, p. 72), postura essa manifestada pela própria escolha da fonte *Futura* para todos os poemas (exceto *LIFE*). Décio Pignatari afirmava que havia uma “quase fascinação dos poetas concretos pelos tipos da família *futura* – especialmente o *futura super negro*”. Para o autor, isso teria sido consequência da “influência dos artistas concretos de São Paulo” com os quais mantinham “um trabalho de estreita colaboração” (PIGNATARI, 2004, p. 209).

A questão da utilidade/funcionalidade, tão explorada pelo design modernista, também se tornou um tópico presente no projeto da poesia concreta, que, segundo Haroldo de Campos, teria representado um impacto análogo ao da Bauhaus nas artes visuais. No *Plano-Piloto Para Poesia Concreta* o tema é explorado ao se afirmar que “a comunicação mais rápida (implícito problema de funcionalidade e estrutura) confere ao poema um valor positivo e guia a sua própria confecção” (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D., 2006, p. 217).

O uso do espaço gráfico seria uma das manifestações da dimensão utilitária da poesia concreta e se tornaria um aspecto central na formulação dos postulados do grupo, a ponto de Augusto de Campos tratá-lo da seguinte maneira:

funções-relações gráfico-fonéticas ("fatores de proximidade e semelhança") e o uso substantivo do espaço como elemento de composição entretêm uma dialética simultânea de olho e fôlego, que, aliada à síntese ideogrâmica do significado, cria uma totalidade sensível "verbivocovisual" (CAMPOS, A., 2006, p. 72).

Mallarmé é retomado por estar na origem de um procedimento da poesia concreta, pois a concepção do espaço e dos recursos tipográficos como elementos

constitutivos da poesia teria sido desenvolvida a partir do que fora estabelecido pelo poeta. Pignatari afirma que as questões postas pelo poeta francês, através da teoria da “subdivisão prismáticas da Ideia’ – cuja concretização requereu o branco da página como elemento de estrutura, palavras em diferentes caixas e tipos e indicações de leitura [...] – cobrem, hoje, a maior parte do campo de preocupações da poesia concreta” (PIGNATARI, 2006, p. 96). Haroldo de Campos ainda é mais explícito, ao estabelecer que “o espaço a que nos referimos é o espaço de organização do poema. O campo gráfico, aquilo que Mallarmé chamava de ‘branco’ da página” (CAMPOS, H., 2006, p. 143).

Nos textos programáticos do movimento há o reconhecimento das palavras em sua dimensão dinâmica, não apenas como “meros veículos indiferentes” (CAMPOS, A., 2006, p. 71). Para abordar essa questão, Décio Pignatari recorre a uma homologia com a modernidade, pois considera que “com a revolução industrial, a palavra começou a descolar-se do objeto a que se referia, alienou-se, tornou-se objeto qualitativamente, quis ser a palavra <flor> sem a flor e desintegrou-se ela mesma, atomizou-se” (PIGNATARI, 2006, p.68). Haroldo de Campos se refere à questão da espacialidade, que se trata de um dos aspectos da palavra, que teria

uma dimensão GRÁFICO-ESPACIAL
 uma dimensão ACÚSTICO-ORAL
 uma dimensão CONTEUDÍSTICA (CAMPOS, H., 2006, p. 74).

Dessa maneira, o poema concreto seria tratado a partir de inúmeras possibilidades, sendo colocado “sob o foco de uma consciência rigorosamente organizadora” (CAMPOS, H., 2006, p.80), cuja atuação sobre o material da poesia ocorreria da forma “mais ampla e mais consequente possível: palavra, sílaba, fonema, som fisionomia acústico-vocal-visual dos elementos linguísticos, campo gráfico como fator de estruturação espaciotemporal (ritmo orgânico) [...]” (CAMPOS, H., 2006, p.80, 81). Haroldo de Campos considera que o poema concreto “realiza a proeza de trazer, para o domínio da comunicação poética, as virtualidades da comunicação não-verbal, sem abdicar de qualquer das peculiaridades da palavra [...]” (CAMPOS, H., 2006, p. 119).

Augusto de Campos também discute a relação entre a poesia concreta e a palavra, ao considerar que “o poeta concreto vê a palavra em si mesma – campo magnético de possibilidades – como um objeto dinâmico, uma célula viva, um organismo completo [...]” (CAMPOS, A., 2006, p. 71). Haroldo de Campos, por sua vez, afirmava que

o poema concreto é uma realidade em si, não um poema sobre [...]. Como não está ligado à comunicação de conteúdos e usa a palavra (som, forma visual, cargas de conteúdo) como material de composição e não como veículo de interpretações do mundo objetivo, sua estrutura é o verdadeiro conteúdo (CAMPOS, H., 2006, p. 109).

O paideuma é retomado para tratar da questão do emprego da palavra na poesia. Augusto de Campos afirma que “Cummings libera o vocábulo de sua grafia, põe em evidência seus elementos formais visuais e fonéticos para melhor acionar sua dinâmica” (CAMPOS, A., 2006, p. 40). Campos analisa o poema *brIght* e compara o seu procedimento com o que supõe que teria sido adotado por Apollinaire, cuja solução consistiria em “dispor as palavras em forma de estrelas”; já Cummings “resolve seu tema com muito maior sutileza fazendo uma letra maiúscula movimentar-se dentro das palavras bright (brIght, bRight, Bright, briGht), yes (yeS, yEs, Yes) e who (wHo, whO, Who) [...] a fim de conseguir simbolicamente uma equivalência fisiognômica do brilho estelar” (CAMPOS, A., 2006, p. 40).

bright
bRight s??? Big
(soft)
soft near calm
(Bright)
calm st?? Holy
(soft briGht deep)
yeS near sta? calm star big yEs
alone
(who
Yes
near deeo whO big alone soft near
deep calm deep

????Ht????T)

Who(holy alone)holy(alone holy)alone (CUMMINGS).

Outro ponto central ao projeto é apresentado no próprio texto inaugural do movimento, no qual Augusto de Campos afirma que eram “postas de lado as pretensões figurativas da expressão [...], as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos” (CAMPOS, A., 2006, p.55). Fazia parte das aspirações do grupo Noigandres uma linguagem objetiva, que se colocasse 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” (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D., 2006, p. 218). Pignatari trata dessa singularidade não apenas no nível da palavra, pois concebe o poema como “forma e conteúdo de si mesmo, o poema é” (PIGNATARI, 2006, p. 70).

A categoria de “ideograma” foi bastante utilizada pelos poetas concretos, na medida em que consideravam que servia aos seus propósitos, pois a aplicação dessa noção traria maiores possibilidades no uso da linguagem. Assim, em *Plano-Piloto Para Poesia Concreta* o ideograma era pensado como

apelo à comunicação não-verbal, o poema concreto comunica a sua própria estrutura: estrutura-conteúdo. o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas. seu material a palavra (som, forma visual, carga semântica). (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D., 2006, p. 216).

O ideograma, dessa maneira, seria apropriado como uma das possibilidades de se retomar a palavra em suas várias dimensões. Apesar da categoria perpassar toda a produção dos poetas concretos, na medida em que pode ser considerada um dos seus princípios, fica evidente o seu uso no “poema-livro” *LIFE*, publicado por Décio Pignatari no quarto número da revista *Noigandres* (1958). A tipografia utilizada fora projetada por Maurício de Nogueira Lima (BANDEIRA; BARROS, 2002, p. 23), que era integrante do grupo Ruptura, demonstrando a relação dos poetas concretos com as artes visuais. De acordo com Gonzalo Aguilar, “aparece o ideograma chinês de ‘sol’” na

obra em questão (AGUILAR, 2005. p. 198). O próprio Décio, em artigo escrito com Luis Ângelo Pinto, afirma que *LIFE* é um dos casos em que foi possível “a criação de textos nos quais a sintaxe deriva do próprio desenho dos signos utilizados” (PIGNATARI; PINTO, p. 222).

FIGURA 10: *LIFE*, Décio Pignatari, 1957

I

L

F

E

Θ

LIFE

Uma noção central ao projeto da poesia concreta era a categoria de “verbivocovisual”. Essa dimensão perpassa outros princípios do movimento, na medida em que se procura levar em consideração as múltiplas facetas da linguagem. Assim, consideram que “o poema concreto, usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área linguística específica – “verbivocovisual” – que participa das vantagens da comunicação não-verbal sem abdicar das virtualidades da palavra” (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D., 2006, p. 216).

Por meio dessa noção as palavras são empregadas a partir dos seus aspectos semânticos, sonoros e gráfico-visuais. Augusto de Campos discutira a dimensão dinâmica do princípio verbivocovisual no texto inaugural do movimento, afirmando que “*os poemas concretos* caracterizar-se-iam por uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional [...] criando uma entidade todo-dinâmica, 'verbivocovisual' [...] de palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema” (CAMPOS, A., 2006, p. 55, 56).

O procedimento verbivocovisual também é identificado entre os autores que integravam paideuma da poesia concreta. Haroldo de Campos considera que a James Joyce se prenderia à “materialização do ‘fluxo polidimensional e sem fim’ [...] o que o obriga a uma verdadeira atomização da linguagem, onde cada unidade ‘verbivocovisual’ é ao mesmo tempo continente-conteúdo da obra inteira” (CAMPOS, H., 2006, p. 50).

Além de espaço para a divulgação dos postulados do movimento, o que já é em si uma postura estratégica, os textos programáticos da poesia concreta exploravam essa dimensão de maneira mais ostensiva, através do elogio recíproco, no qual podemos notar uma apologia ao próprio movimento. Décio Pignatari, por exemplo, considerava *tensão*, de Augusto de Campos, como um “poema concreto já plenamente realizado” (PIGNATARI, 2006, p. 100). Haroldo de Campos, por sua vez, afirma que para o poeta concreto “o problema da poesia é um problema de relações” (CAMPOS, H., 2006, p. 111), e prossegue: “Décio Pignatari se propõe construir um poema basicamente fundado em uma só palavra [...]. A palavra 'terra' será o núcleo gerador relacional” do poema

(CAMPOS, H., 2006, p. 111). Já Augusto de Campos descreve Haroldo como “um poeta barroco, o que o faz trabalhar de preferência com imagens e metáforas, que dispõe em verdadeiros blocos sonoros” (CAMPOS, A., 2006, p. 57).

Nos textos teórico-programáticos analisados há a pretensão de que o leitor seja informado, porém também se objetiva a sua formação: o que está em jogo são as coordenadas que vão orientar o público que entrará em contato com a poesia concreta. Exemplo disso são as considerações de Haroldo de Campos sobre o poema *terra* de Décio Pignatari:

O simples ato de lançar sobre um papel a palavra “terra” poderia conotar toda uma geórgica. O que o leitor de um poema concreto precisa saber é que uma dada conotação será lícita (como até certo ponto inevitável) num plano exclusivamente material, na medida em que ela reforce e corrobore os demais elementos manipulados; na medida em que ela participe, com seus efeitos peculiares – uma relação semântica qualitativa e quantitativamente determinada – na estrutura-conteúdo que é o poema. (CAMPOS, H., 2006, p. 110).

Os poetas concretos consideravam que o seu empreendimento apontava para algo “novo”, que procurava dar conta das necessidades impostas pela realidade contemporânea. Segundo Haroldo de Campos “o poeta contemporâneo não pode sentir-se envolvido por melancolias bizantinas de constantinoplas caídas, nem polipizar-se à margem do processo culturmorfológico que o convida à aventura criativa” (CAMPOS, H., 2006, p. 53).

Outro procedimento comum nos trabalhos de difusão da poesia concreta consistia em tratá-la como o resultado do desenvolvimento histórico da linguagem poética. Essa visão teleológica é exposta no *Plano-Piloto Para Poesia Concreta*, ao se considerar a poesia concreta como “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” (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D., 2006, p. 215).

Augusto de Campos considera que o desenvolvimento da poesia conduziria à própria poesia concreta, pois

[...] a verdade é que as "subdivisões prismáticas da idéia" de Mallarmé, o método ideogrâmico de Pound, a apresentação "verbivocovisual" joyciana e a mímica verbal de Cummings convergem para um novo conceito de composição, para uma nova teoria da forma – uma organoforma –, em que noções tradicionais como princípio-meio-fim, silogismo, verso tendem a desaparecer e ser superadas por uma organização poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmica da estrutura: POESIA CONCRETA (CAMPOS, A., 2006, p. 42).

Os esforços do movimento eram tratados como se estivessem em sintonia com as necessidades do período em questão, “compreendendo as necessidades comuns à expressão artística contemporânea” (CAMPOS, H., 2006, p 75), como formulou Haroldo de Campos. Seguindo tal procedimento, os poetas do grupo consideravam que o seu projeto indicava uma direção a ser seguida no futuro, conforme Haroldo expressou ao final do manifesto *olho por olho a olho nu*:

TENSÃO para um novo mundo de formas

VETOR

para

o

FUTURO (CAMPOS, H., 2006, p 76).

2. A FORMAÇÃO DO MOVIMENTO CONCRETISTA PAULISTA E A CONSTRUÇÃO DO ARTISTA-DESIGNER

O estabelecimento da poesia concreta acontece na segunda metade dos anos 1950 com a consolidação do movimento concretista, cuja emergência data do início da década. Uma primeira fase da produção de poemas ditos concretos é caracterizada pela apropriação de elementos visuais postulados pelo design modernista/funcionalista⁸, no momento em que o design ligado à vertente funcionalista tinha grande repercussão entre os artistas plásticos ligados ao concretismo.

As inúmeras manifestações relacionadas à arte concreta no Brasil ao longo da década de 1950 estiveram ligadas aos espaços de promoção e legitimação do movimento, entre os quais se encontravam os museus inaugurados desde o final da década anterior. Nesse sentido, podemos destacar o estabelecimento do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947, e dos Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, fundados ambos em 1949.

Em texto publicado em 1951, o artista e crítico de artes Waldemar Cordeiro faz um levantamento do que considerou mais importante na “vida das artes plásticas em São Paulo”, em 1950, no qual menciona a importância dos museus na divulgação da arte moderna:

[...] num plano bastante relativo, é possível nestes últimos tempos averiguar maior penetração, através de uma mais eficiente organização das atividades culturais, da arte plástica contemporânea na vida social tendo-se conseguido resultados para uma nova formação visual. Dentro de caráter particularmente privativo tornam-se importantes as funções do ‘Museu de Arte moderna’, do instituto particular ‘Museu de Arte’, destacando-se também no estreito domínio

⁸ Rafael Cardoso ao tratar de como, a despeito das pretensões dos seus idealizadores, a Bauhaus contribuiu para o desenvolvimento de um estilo específico de design, define o modernismo no design: “o chamado ‘alto’ Modernismo [...] teve como preceito máximo o Funcionalismo, ou seja, a ideia de que a forma ideal de qualquer objeto deve ser determinada pela sua função, atendo-se sempre a um vocabulário formal rigorosamente delimitado por uma série de convenções estéticas bastante rígidas.” (CARDOSO, RAFAEL. 2008, p. 135).

da pintura e da escultura a galeria Domus [...] (CORDEIRO. In: BANDEIRA, 2002. p. 16).

No caso do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) a iniciativa para sua fundação partiu do apoio dado pela família Matarazzo, principalmente pela atuação do casal Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado. A ideia do estabelecimento de um museu dessa natureza na cidade se manifesta desde a década de 1930 (NASCIMENTO, 2003), porém é apenas no período posterior à Segunda Guerra Mundial que o projeto se consolida. Assim, a troca de correspondências, iniciada em 1946, entre representantes do *Museum of Modern Art* (MoMA) de Nova Iorque e brasileiros, alguns dos quais envolvidos no projeto de criação do MAM-SP, demonstra o quanto a pretensão de criar uma instituição semelhante à norte-americana estava se solidificando.

O principal articulador do MoMA era Nelson Rockefeller, então presidente da instituição, que em 1946 doou 13 obras para os futuros museus de arte moderna de Belo Horizonte, Porto Alegre, Rio de Janeiro e São Paulo (NASCIMENTO, 2003. p. 105, 106). Em janeiro de 1948 foi estabelecida a Fundação de Arte Moderna, considerada antecessora do MAM-SP (NASCIMENTO, 2003. p. 107). No mês de junho foi formada uma comissão encarregada pela escolha das obras francesas para a exposição inaugural do museu, sobre arte abstrata, composta pelo galerista René Drouin, por Cícero Dias e pelo crítico belga Léon Degand, que viria a ter uma participação central tanto na organização da exposição, como no estabelecimento do MAM-SP.

Degand era militante do Partido Comunista Francês, porém não era um adepto do realismo socialista, sendo apologista da arte abstrata (NASCIMENTO, 2003. p. 115). Chegou a São Paulo para assumir a direção do museu e realizou conferências, intituladas “Arte e Público”, “O que é arte figurativa?” e “O que é arte abstrata?”, proferidas entre agosto e novembro de 1948, na Biblioteca Municipal. O título das palestras indica um esforço de divulgação e de estabelecimento de um público por parte do crítico belga. Em agosto, publica no jornal *Diário de São Paulo* o texto “A Importância do Público”, no qual considera que a obra de arte se realiza apenas quando

é “oferecida a atenção do público” e quando “um público a tenha desfrutado” (DEGAND. In: BANDEIRA, 2002. p. 23).

Assim, em 29 de setembro foi aberta a pré-exposição, realizada na Metalúrgica Matarazzo, no bairro do Brás, com um acervo pertencente ao próprio Francisco Matarazzo Sobrinho, algumas obras adquiridas por Degand e trabalhos cedidos por Cícero Dias. Nos meses seguintes inúmeras foram as especulações em relação à data da abertura definitiva do museu. O próprio release da pré-exposição previa o início das atividades do MAM-SP para “outubro próximo”, porém dificuldades com o envio do material que viria dos Estados Unidos e com as instalações do museu adiaram a inauguração da instituição.

Decidiu-se que o museu seria instalado no edifício Guilherme Guinle, localizado na Rua Sete de Abril (região central de São Paulo), onde funcionava a sede dos Diários Associados e que já abrigava o Museu de Arte de São Paulo (MASP). A obra de adaptação do sétimo andar do edifício, no qual havia anteriormente escritórios, coube ao jovem arquiteto João Batista Vilanova Artigas, que também ficou encarregado pelo projeto expositivo da mostra de abertura do museu.

A exposição inaugural foi concebida para ser composta por trabalhos oriundos da França (a cargo da comissão já mencionada) e dos Estados Unidos. Porém, problemas no custo do envio das obras impediram a remessa das peças norte-americanas. *Do Figurativismo ao abstracionismo* foi aberta em 8 de março de 1949 com trabalhos de artistas como Kandinsky, Victor Vasarely, Fernand Léger, Jean Arp, Robert Delaunay, Joan Miró, Alexander Calder, além de três artistas que atuavam no Brasil: Samson Flexor, Cícero Dias e Waldemar Cordeiro. O próprio nome da mostra expunha a concepção teleológica do seu organizador, pois o abstracionismo é considerado como uma manifestação que sucede o figurativismo.

A exposição inaugurou o debate que marcaria o ambiente artístico paulista durante a primeira metade da década de 1950. Há inúmeros registros na imprensa de debates sobre a antítese entre figurativismo e abstracionismo, possibilitando posteriormente a existência de um ambiente propício à introdução dos debates acerca do

concretismo. O MASP, por exemplo, realizou a abertura da exposição didática *A História das Ideias Abstratas* no mesmo dia da mostra de inauguração do MAM-SP.

O tema também é abordado na primeira edição da *Revista de Novíssimos*, publicação que divulgava o trabalho dos irmãos Campos e de Décio Pignatari e que tinha Haroldo de Campos no conselho editorial. Lothar Charoux no artigo intitulado “abstracionismo” afirmava que havia chegado “até aqui a ‘batalha’ dos que se intitulam figurativistas e dos chamados abstracionistas” (CHAROUX. In: BANDEIRA, 2002. p. 17). O autor delimita sua posição em relação ao embate esclarecendo que “se no Brasil [...] poucos se dedicam ao abstracionismo, é coisa que não pode servir de prova contra o movimento [...], pois com todas as tendências de pintura moderna deu-se o mesmo fenômeno” (CHAROUX. In: BANDEIRA, 2002. p. 17). Na mesma edição, Waldemar Cordeiro também expõe seu posicionamento favorável ao abstracionismo, ao afirmar que se tratava de uma “nova forma de arte [...], que resulta de uma modificação na reflexão dos valores da forma” (CORDEIRO. In: BANDEIRA, 2002. p. 17).

A criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP), por sua vez, se deu através da iniciativa do empresário Assis Chateaubriand (dono do conglomerado de empresas de comunicação Diários Associados) com a colaboração do casal Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi, cuja participação contribuiu para o estabelecimento do perfil que a instituição veio a estabelecer. O acervo do museu foi, em grande parte, obtido devido à situação europeia após a Segunda Guerra Mundial, tendo sido inaugurado em 02 de outubro de 1947, em evento que contou com a presença do Presidente da República, Eurico Gaspar Dutra e de Nelson Rockefeller, presidente do MoMA.

O museu foi instalado no edifício onde funcionava a sede dos Diários Associados, em um andar com espaço de 1.000 metros quadrados ocupados pelo acervo permanente da instituição, por uma exposição didática sobre a história da arte, por um auditório para cem pessoas, além de duas salas para exposições temporárias. Posteriormente o crescimento do acervo provocou à realização de uma reforma que ficou a cargo de Lina Bo Bardi, levando o Museu de Arte a ocupar outros três andares. O resultado da reforma é assim descrito por Ana Paula Nascimento:

No segundo andar, dois auditórios, laboratório fotográfico, duas salas para exposições temporárias, biblioteca e secretaria; no terceiro, salas para exposições do acervo, com espaço dividido por um longo *display* denominado “Vitrina das formas” (ocupado por objetos de vários períodos, ressaltando fases da exposição didática); todo o andar não possuía paredes divisórias. O quarto e quinto andares eram ocupados por escolas (NASCIMENTO, 2003. p. 92).

Nos primeiros anos de atividade do museu foram realizadas exposições de artistas que atuavam no Brasil como Candido Portinari (1947), Samson Flexor (1948), Flávio de Carvalho (1948-49), Anita Malfatti (1949), Geraldo de Barros (1950) e Lasar Segall (1951). Entre os artistas estrangeiros, as mostras do arquiteto Le Corbusier (1950), de Alexander Calder (1949) e as de Max Bill (1948 e 1951) foram as que tiveram maior repercussão. O próprio Pietro Maria se engajou na viabilização da exposição individual de Bill, inaugurada em 1º de março de 1951. Desde 1949 Bardi, então diretor do museu, iniciara os contatos com o suíço, que havia conhecido no I Congresso da Reconstrução, realizado em 1945, em Milão (GARCIA, 2008, p. 198).

O MASP apresentava inúmeras inovações do ponto de vista museográfico, no que se refere à temática de algumas exposições, como a história da cadeira (1948), a arte indígena (1948) e a cerâmica nordestina (1949). Além disso, o museu tinha uma pretensão didática manifesta nos cursos de história da arte, de vitrinista, de música, de cinema, de gravura, fotografia e design oferecidos nos primeiros anos, além da exposição didática e da chamada “Vitrine de Formas”. Esse espaço foi inaugurado no primeiro ano de atividades onde “eram alinhados objetos utilitários egípcios e gregos e ... uma máquina de escrever Olivetti, design de Marcelo Nizzoli” (LEON, 2013. p. 2).

O Museu de Arte de São Paulo publicava bimestralmente a revista *Habitat*, em que tratava de temas ligados às artes plásticas, à arquitetura, ao design e outras manifestações artísticas, além de divulgar as atividades da instituição. A edição número quatro da publicação dedicou um artigo à Vitrine de Formas, no qual explicava que

Estas exposições tem um sentido museológico diferente: não pretendem ser uma apresentação de objetos “antigos”, mas uma reunião de um conjunto orgânico de formas variáveis, criadas por civilizações diferentes ou originárias simplesmente de circunstâncias casuais, mostrando a variabilidade da fantasia

humana na criação e na modificação dos materiais dentro de um impulso renovador incessante (*Habitat*. São Paulo, 1951, n. 4. p. 35).

A vitrine tinha um caráter formador, como o próprio artigo publicado na *Habitat* revelava ao afirmar que “essa exposição visa portanto despertar a atenção sobre proporção, racionalidade, inteligência, gosto, arte, historicidade, de toda e qualquer forma com a qual se entre em contato” (*Habitat*. São Paulo, 1951, n. 4. p. 35). O relato do então aluno do curso de Desenho Industrial do Instituto de Arte Contemporânea (IAC), Alexandre Wollner, demonstra a repercussão de iniciativas como a da Vitrine de Formas:

Um dia, vi uma vitrine cheia de potes egípcios, astecas, e, ao lado de diversas outras antiguidades, uma máquina Olivetti. Fui falar com o Flávio Motta, que era assistente do Bardi: “Acho que esqueceram uma máquina de escrever na vitrine...”. O Bardi se interessou pelo sujeito que havia dito aquilo e veio explicar que a máquina de escrever era a mesma coisa que o pote na época do pote: um objeto útil, que fazia parte da cultura de um grupo primitivo, assim como a máquina faz parte do nosso grupo. Foi então que comecei a perceber essas coisas (STOLARSKI, 2005. p. 37).

Dessa maneira, consideramos que a presença dessas instituições contribuíram para a formação de jovens artistas que despontavam no período. Segundo relato dado a Gonzalo Aguilar por Augusto de Campos, os poetas concretos frequentavam o MASP e o MAM, o que demonstra o caráter convergente desses museus:

O MASP funcionou, até 1968, no edifício dos Diários Associados, na Rua Sete de Abril, n. 230. No mesmo edifício, a partir de 1949, se estabeleceu o MAM. (...) Recordo que frequentávamos os dois museus da rua Sete de Abril e especialmente a Cinemateca Brasileira (filmoteca do MAM), onde vimos retrospectivas dos filmes de vanguarda: Eisenstein, Dziga Vertov, o cinema expressionista alemão, o surrealista de Artaud e Buñuel, as aventuras abstratas de Fischinger [...]. (AGUILAR, 2005. p. 59).

O MASP abrigava diversas manifestações, sendo essa pluralidade característica das pretensões dos seus diretores. Em texto publicado no *Diário de São Paulo* em 1950, afirma-se que “sempre foi desejo do Museu fugir das normas tradicionais que fazem das organizações congêneres meras galerias de exposições mortas e pouco visitadas” (LEON, 2006, p. 36-37).

Nesse sentido, o design ocupava um lugar privilegiado no programa estabelecido pelos diretores do museu. A exposição sobre a história das cadeiras, a vitrine de formas e as exposições de Max Bill são exemplos dessa preocupação. No entanto, foi com a criação do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) que a relação com design se consolidou. Não por acaso a inauguração do curso de desenho industrial do IAC, em 1º de março de 1951, coincidiu com a abertura da exposição de Max Bill no MASP. Bill era egresso da escola de design alemã Bauhaus e alguns anos depois viria a se engajar no projeto de estabelecimento de uma instituição similar na cidade de Ulm, na Alemanha.

O IAC funcionava no quarto andar do MASP e, além de possuir instalações próprias, também utilizava espaços do museu propriamente dito, como o laboratório fotográfico, e recursos como o acervo para aulas de desenho. Segundo Ethel Leon, o Instituto de Arte Contemporânea buscou estabelecer uma dupla filiação (LEON, 2006, p.71), procurando se mostrar herdeiro da Bauhaus de Dessau (sob direção de Walter Gropius) e do *Institute of Design* de Chicago (que chegou a se chamado de *New Bauhaus*). A instituição americana foi dirigida por László Moholy Nagy, que havia lecionado na escola alemã, tendo desenvolvido trabalhos no âmbito da tipografia, escultura, pintura e fotografia. Em artigo publicado no jornal *Diário de São Paulo*, em 08 de março de 1951, Pietro Maria Bardi manifesta como as duas escolas mencionadas foram referência na formação do IAC:

Surgiu então a famosa ‘Bauhaus’ com Gropius, Breuer e outros, a escola de desenho industrial criadora de inúmeras soluções novas que hoje nos são familiares como as cadeiras de tubo de aço, móveis de aço etc. Depois os americanos continuaram e desenvolveram essa experiência no conhecido Institute of Design de Chicago, chefiado por Moholy-Nagy, ex-professor da Bauhaus Todas essas iniciativas não podem passar ignoradas no Brasil,

principalmente em São Paulo, grande centro industrial. Hoje a arte não pode mais ser vista como especialidade de um grupo fechado. Ela tem que ir ao encontro dessa transformação da fisionomia do mundo feita pela indústria e nas mesmas proporções. (BARDI apud LEON, 2006. p.71).

O Instituto de Arte Contemporânea se mantinha pelo aporte de recursos do grupo Diários Associados, com auxílio de terceiros e cobrança de mensalidades, apesar do relato dos ex-alunos indicar que a maioria não pagava (LEON, 2006. p.65). Ainda assim, segundo Bardi “a escola de design não completou seus três anos. O Convênio com a prefeitura de São Paulo foi insuficiente para garantir as verbas.” (LEON, 2006. p. 67).

O IAC funcionou de 1951 até 1953, quando se juntaram as turmas do primeiro e segundo ano. Luiz Hossaka relata que além das dificuldades financeiras, o instituto não podia "ficar nos Diários Associados, prédio comercial, onde já houvera vários incêndios" (LEON, 2006. p. 67). No entanto, fundada no mesmo ano do IAC, a Escola Superior de Propaganda do Museu (que deu origem à Escola Superior de Propaganda e Marketing – ESPM) manteve suas atividades.

O Instituto de Arte Contemporânea contou no seu corpo docente com importantes artistas e intelectuais do período, como o Pietro Maria Bardi, Lina Bo Bardi, Roberto Sambonet, Jacob Ruchti, Leopoldo Haaar, Flávio Motta. Havia aulas no laboratório fotográfico do museu, coordenado por Geraldo de Barros, com Thomas Farkas. Além dos professores regulares, havia conferencistas e docentes que ministravam cursos de curta duração, como Gilberto Freyre (LEON, 2006. p. 47) e Roger Bastide (LEON, 2006. p. 46).

Pode-se mencionar entre alguns dos alunos que frequentaram o IAC Alexandre Wollner, Estella Aronis, Emilie Chamie, o argentino Mario Trejo, Maurício Nogueira Lima, Ludovico Antonio Martino (LEON, 2006. p. 37, 38) e Antonio Maluf, que foi autor do cartaz escolhido para a Primeira Bienal Internacional de São Paulo, organizada pelo MAM entre outubro e dezembro de 1951.

A Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo era um evento que vinha sendo cogitado pela instituição desde sua fundação. Em entrevista dada por Paiva Meira em novembro de 1948, o segundo secretário do museu afirmava que a entidade pretendia entre outros empreendimentos realizar um festival de artes inspirado na Bienal de Veneza, com premiação para os artistas participantes (LOURENÇO, 1999. p. 115). Os responsáveis pela iniciativa não negavam que tinham como referência eventos similares que aconteciam no exterior. O diretor artístico da Bienal de São Paulo, Lourival Gomes Machado, afirma no catálogo que “era inevitável a referência à Veneza; longe de fugir-se a ela, procurou-se tê-la como uma lição digna de estudo” (*Catálogo da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, p. 15).

A proximidade entre os dois eventos pode ser observada no fato de o envio das obras da representação italiana na mostra organizada pelo MAM-SP ter ficado sob o encargo da própria Bienal de Veneza, conforme consta no catálogo da Bienal de São Paulo. O evento contou com a participação de 21 delegações estrangeiras, tendo sido a representação dos Estados Unidos selecionada pelo *Museum of Modern Art* (MoMA) de Nova Iorque, cuja relação com o Museu de Arte Moderna de São Paulo, datava da época da concepção da instituição paulista:

Em novembro de 1950, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o “Museum of Modern Art”, de New York, firmaram um acordo de assistência e cooperação mútua, tendo em vista o posterior intercâmbio internacional no campo das artes [...].

A pedido da direção da bienal, nosso “Museum”, com a assistência de um Júri de especialistas, selecionou um grupo de obras de relevo no campo da pintura, da escultura e das artes gráficas dos Estados Unidos, para mandá-lo à exposição. (*Catálogo da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. p. 111).

As dependências do MAM-SP não comportavam uma exposição de tamanha dimensão, conforme explicava Lourival Gomes Machado ao afirmar que a Bienal fora “projetada para abrigar-se em locais já existentes na cidade, antes mesmo que se definissem perfeitamente as representações estrangeiras [...], a exposição exigiu instalações próprias” (*Catálogo da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*.

p. 16). O evento foi realizado em uma sede provisória na Esplanada do Trianon, na Avenida Paulista, onde hoje está localizado o MASP.

Figuraram na Bienal artistas de diversas tendências que manifestavam, a seu modo, a oposição estabelecida entre figurativistas e abstracionistas. No entanto, o catálogo do evento indica uma transformação nesse debate. Ao explicar os critérios que nortearam a escolha das obras afirma que “bastou que as representações nacionais se guiassem pela fundamental fidelidade ao conceito moderno de arte [...]” (Catálogo, p. 20), havendo a presença de trabalhos marcados pela “impressionante linguagem interjectiva e minuciosa dos “primitivos” ao racionalismo refinador dos não-objetivos que, assim não deixam também de sublinhar a certeza interior” (*Catálogo da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. p. 21).

Além do material encaminhado pelas delegações estrangeiras, também havia a possibilidade de submissão de trabalhos para participar das inúmeras premiações distribuídas pela organização da Bienal. No catálogo do evento afirma-se que “cerca de 1.300 obras, de artistas nacionais e estrangeiros, residentes ou não no Brasil” (*Catálogo da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. p. 44) foram encaminhadas para o júri e entre os artistas selecionados encontravam-se Tarsila do Amaral, Carylbé, Iberê Camargo, Flávio de Carvalho, Lothar Charoux, Waldemar Cordeiro, Annita Malfati, Antônio Maluf, Almir Mavigner, Kazmer Féjer, Luiz Sacilotto, Ivan Serpa, Anatol Wladyslaw, Max Bill, Mario Cravo, Geraldo de Barros.

Segundo Maria Cecília França Lourenço, a Bienal Internacional de São Paulo prometia uma premiação duas vezes maior do que a sua congênere italiana (LOURENÇO, 1999. p. 115). Nas principais categorias o prêmio era de cem mil Cruzeiros e entre os principais premiados figuraram Danilo di Prete, com o quadro *Limões*, vencedor do Prêmio de Pintura Nacional; Roger Chastel, com o óleo *Namorados no Café*, vencedor do Prêmio de Pintura Estrangeira; *O Índio e a Suaçuapara*, de Victor Brecheret venceu na categoria Escultura Nacional.

O prêmio de melhor escultura estrangeira, dado a Max Bill pela obra em aço inoxidável *Unidade Tripartida*, demonstrou o reconhecimento da arte de orientação geométrica, ligada às vanguardas construtivistas, em que os problemas levantados pelo artista dizem respeito aos elementos próprios da forma, buscando uma representação não-figurativa em seus trabalhos, características essas que seriam encontradas nas manifestações do concretismo brasileiro, e que nos anos seguintes estariam presentes nos debates sobre a arte produzida no país. O próprio Max Bill viria a ser um personagem central nesses embates, sendo uma das principais referências ao movimento de arte concreta no Brasil.

FIGURA 11: *Unidade Tripartida*, Max Bill, 1948/49

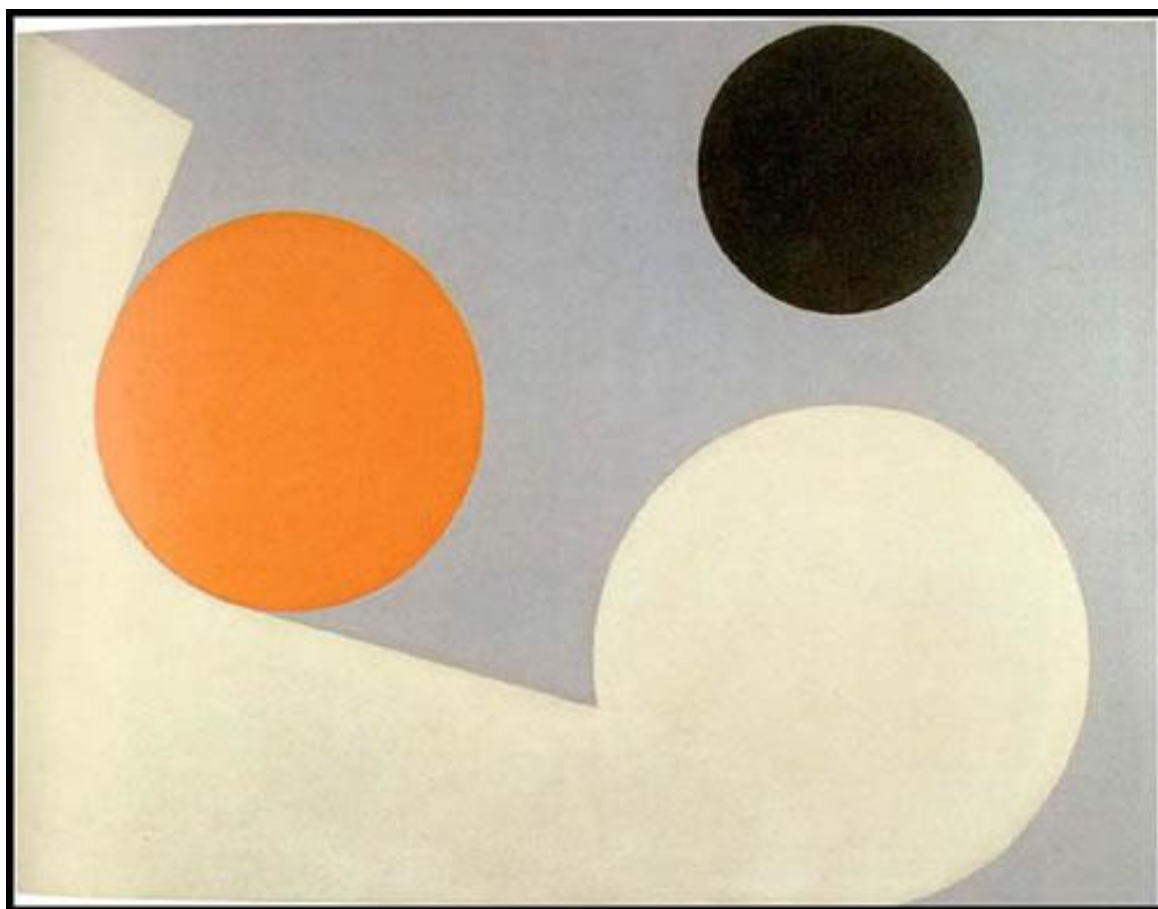


Fonte: <http://matemateca.ime.usp.br/?q=topologia-algebrica>

O carioca Ivan Serpa foi agraciado com o prêmio “aquisição-jovem-nacional” (para nascidos depois de 1º de janeiro de 1921) pelo quadro *Formas*, que lhe valeu a quantia de dez mil Cruzeiros. A obra possui os elementos geométricos e de composição característicos da arte concreta. Serpa nos anos seguintes viria a se engajar como

professor da escola de artes do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, responsável pela formação de diversos artistas que organizariam no final da década o movimento Neoconcreto. Geraldo de Barros, que no ano seguinte faria parte de um grupo ligado à arte concreta (Ruptura), também foi premiado na Bienal de 1951, tendo sido laureado na categoria desenho/gravura “aquisição-nacional-jovem” (prêmio de 5 mil Cruzeiros).

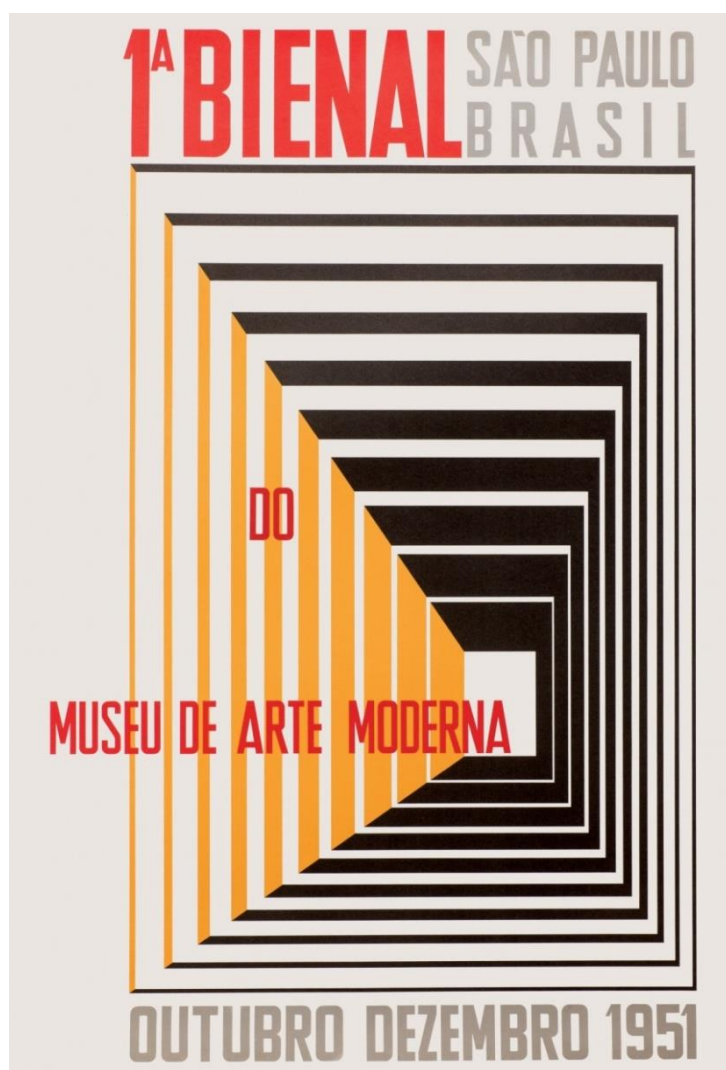
FIGURA 12: *Formas*, Ivan Serpa, 1951



Além disso, a organização da bienal estabeleceu o prêmio para escolha do cartaz do evento, cujo vencedor foi o aluno do IAC/MASP, Antônio Maluf, que recebeu a quantia de 15 mil Cruzeiros. Segundo o parecer do júri, o trabalho foi escolhido por ter as “qualidades fundamentais [...] que o diferenciam dos demais, não obstante as deficiências de ordem secundária que apresenta” (*Catálogo da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, p. 36). A partir do ano de 1951, Maluf começa a realizar as

suas primeiras obras de caráter geométrico (BARROS, 2002. p.9) e o trabalho enviado para o concurso da bienal foi uma adaptação de uma das suas primeiras obras de orientação concretista, que toma como elemento principal a própria forma retangular do quadro/cartaz, sem fazer menção a referências externas ao suporte (BARROS, 2002. p.11).

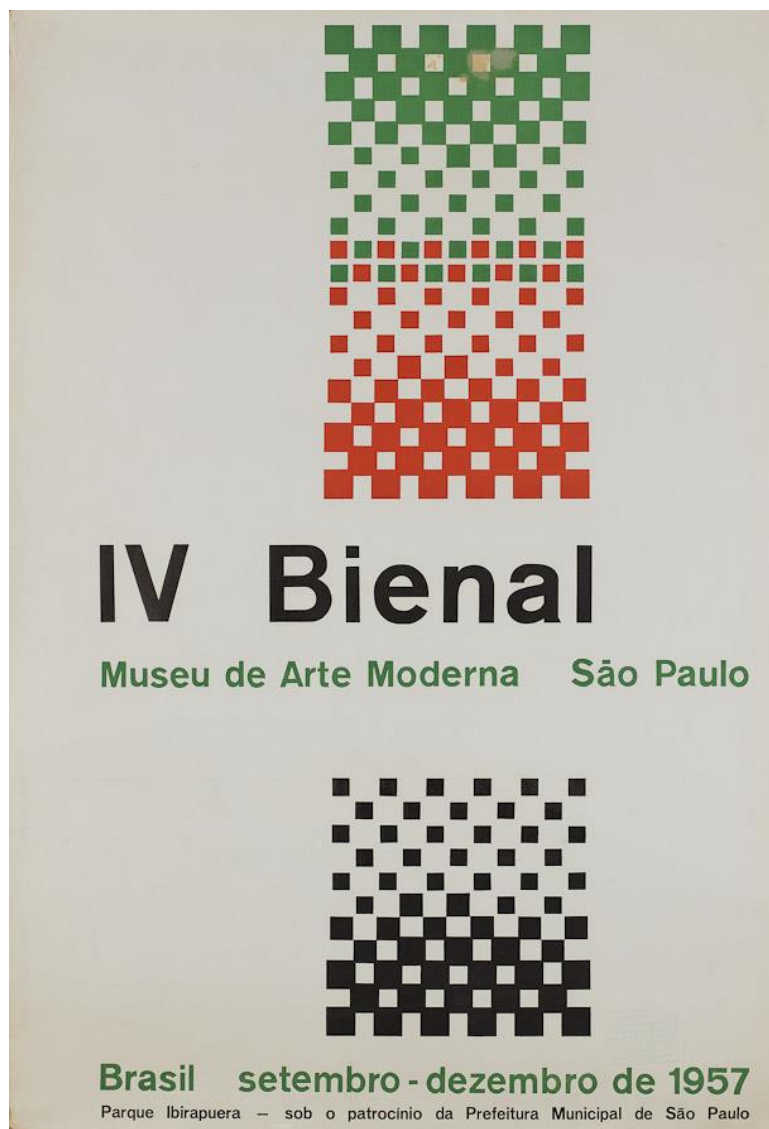
FIGURA 13: Cartaz da Primeira Bienal Internacional de São Paulo, Antonio Maluf, 1951



Alexandre Wollner, colega de Maluf no IAC, também foi laureado na segunda edição da Bienal, tendo recebido o prêmio de jovem pintor revelação (1953), além de ter sido o responsável pelos cartazes das duas edições seguintes, tendo sido o último (1957)

feito em parceria com Max Bill (*Alexandre Wollner e Marika Gidali na Mostra*. Disponível em <www.bienal.org.br/post.php?i=469>. Acesso em 20 abr. 2015).

FIGURA 14: Cartaz da IV Bienal Internacional de São Paulo; Alexandre Wollner, Max Bill



A trajetória desses dois egressos do IAC guarda aspectos peculiares em relação às escolhas pessoais e aquelas realizadas no âmbito do grupo concretista. As obras de Antonio Maluf e Alexandre Wollner, mesmo aquelas relacionadas ao design gráfico, são mencionadas como tributárias do concretismo. Em ambos se identifica o arquétipo do artista cuja obra impacta no cotidiano, capaz de criar uma linguagem compreensível

pelos indivíduos do seu tempo, se enquadrariam no que podemos chamar de artista-designer.

Esse aspecto foi sendo construído ao longo de suas carreiras, porém se torna mais evidente por meio de uma determinada construção, *a posteriori*, da memória do movimento concretista. Em 2002, a editora Cosac Naify e o Centro Universitário Maria Antonia organizaram uma coleção comemorando os 50 anos do concretismo brasileiro. Regina Teixeira de Barros, no livro que homenageava Antonio Maluf, considerava que

Além do trabalho realizado para esse setor específico (indústria têxtil), Maluf foi responsável pela criação de inúmeros cartazes, logomarcas, murais decorativos, projetos de outdoors, anúncios classificados e encadernações pessoais. O peso de sua contribuição, como designer, para a história da comunicação visual da cidade de São Paulo é devidamente reconhecido e enfatizado pela historiografia. No entanto, é preciso sublinhar um aspecto fundamental dessa produção: os trabalhos dirigidos para outros fins, que não a arte propriamente dita, tiveram como ponto de partida as pesquisas de linguagem concreta desenvolvidas na década de 50. (BARROS, 2002. p.16).

Ao submeter a produção de Maluf aos princípios da arte concreta é possível que sejam acomodados uma série de postulados do movimento. Permite se remeter à trajetória de Max Bill, na medida em que o desempenho de suas atividades no âmbito da arquitetura e do design era relacionado ao concretismo. A atuação dos designers também é bastante conveniente ao discurso da arte concreta, pois seus projetos implicam em usos cotidianos, realizando assim o objetivo dos concretistas de que sua arte correspondesse a uma linguagem que dialogasse com os anseios do período em que viviam.

André Stolarski, em entrevista publicada em 2005, perguntou para Alexandre Wollner se não era ele um pintor. A resposta dada indica certas escolhas realizadas por Wollner em relação ao modo como constrói a sua trajetória, ao mesmo tempo em que também demonstra como teria ocorrido a sua inserção no movimento da arte concreta:

– Mas você não era pintor?

– Era, mas logo desisti. A comunicação visual que aprendíamos [em Ulm] substituía a pintura. Para nós, pintar era fazer algo que tivesse um conceito e uma função para as pessoas, que mostrasse um progresso em uma relação entre cores e formas. Fazendo projeto, fazíamos a mesma coisa. Não havia necessidade de dividir o esforço entre duas profissões (BONET, 2010 .p.81).

A difusão e legitimação de manifestações artísticas ditas modernas ocorriam em espaços como MAM e o MASP, que também eram locais em que se travavam disputas, onde os artistas concretos buscavam se estabelecer através da imposição dos seus princípios, levando, como pode ser observado na escolha dos cartazes das primeiras Bienais, a uma valorização do design gráfico funcionalista, que era, em grande medida, difundido pelos próprios concretistas.

Apesar da importância do MAM-SP e do MASP na difusão da arte contemporânea em São Paulo, as instituições não estavam isentas de questionamentos por parte dos artistas locais. Um dos principais nomes do cenário paulista, Waldemar Cordeiro, não poupava críticas aos gastos realizados com as instalações de ambos os museus em texto publicado em janeiro de 1951:

O Museu de Arte, que possui as mais caras instalações dos institutos artísticos de São Paulo – somente o auditório custou um milhão de cruzeiros – ocupa uma área de 5.000 metros quadrados. Aparte as despesas do aluguel – sua manutenção custa setenta a oitenta mil cruzeiros mensais – mais ou menos idêntica à do Museu de Arte Moderna (CORDEIRO. In: BANDEIRA, 2002. p. 16).

Cordeiro prossegue o artigo comparando os custos mencionados, com os gastos que seriam necessários à manutenção da galeria Domus, que não passariam de “15 contos mensais” (CORDEIRO. In: BANDEIRA, 2002. p. 16), além de defender que fosse dado maior espaço aos artistas que atuavam em São Paulo, afirmando não haver “dúvida que o potencial econômico das entidades mais importantes poderia dar

resultados mais profícuos. Tomando em consideração que a instalação de exposições de artistas locais saem bastante baratas” (CORDEIRO. In: BANDEIRA, 2002. p. 16).

O debate artístico, até então dominado pela antítese figurativismo/abstracionismo, foi paulatinamente se transformando pelas manifestações cada vez mais contundentes dos artistas cuja obra estava ligada às vanguardas construtivas do início do século XX. Em texto publicado no *Correio Paulistano*, em março de 1951, o escritor e crítico Ibiapaba Martins critica o abstracionismo, afirmando que a “arte abstrata” teve no Brasil, “há questão de dois anos, um surto poderoso. Todos queriam conhecer o que era essa história de ‘arte abstrata’ que alguns, para o cúmulo, chamavam ‘arte concreta’” (MARTINS, Ibiapaba. In: BANDEIRA, 2002. p. 18).

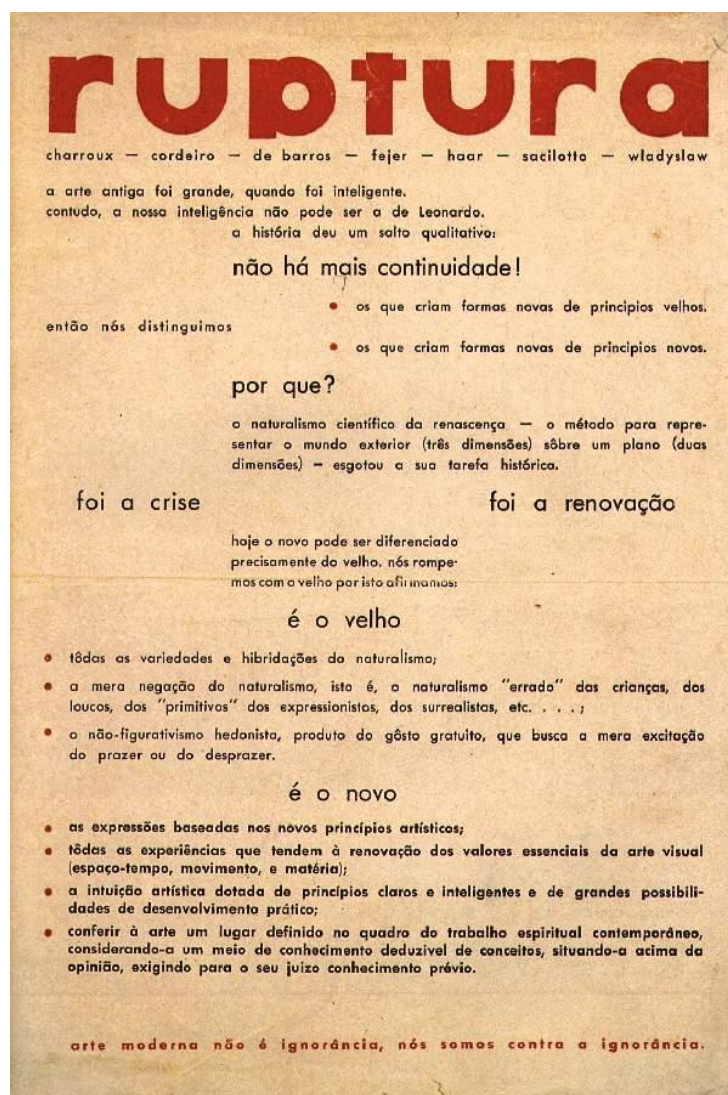
Cerca de um mês antes, o artista concreto e designer Tomás Maldonado, integrante do movimento de arte concreta da Argentina, dera uma entrevista para o jornal *Folha da Manhã*, na qual definia o termo “arte concreta”, além de explicitar que as referências do movimento se encontravam nas vanguardas construtivistas. Segundo Maldonado

A denominação arte concreta – dada em 1930 pelo holandês Theo Van Doesburg, utilizada por Max Bill em seus primeiros escritos em 1936, por Arp, por Kandinsky em 1938 – é a que melhor expressa o conteúdo desta nova estética. Como se tem feito notar repetidas vezes, a denominação arte concreta é a única que pode evitar os mal-entendidos que até hoje têm suscitado as denominações mais correntes – arte abstrata, não objetiva, não figurativa. Deve-se compreender de uma vez por todas – mesmo quando a opinião mais amplamente difundida sustenta o contrário – que esta arte não é abstrata senão concreta. Dizemos que não é abstrata porque não busca repetir ilusoriamente a natureza sobre uma superfície, procedimento especificamente abstrato; dizemos ao contrário, que é concreta porque se propõe a invenção de uma beleza objetiva através de elementos igualmente objetivos. E se por si isto não resultasse muito explícito seja-me permitido recordar as conhecidas palavras de Van Doesburg em seu incomparável manifesto de 1930: ‘Uma mulher, uma árvore, são concretas em seu estado natural, mas em seu estado de pintura são abstratas, ilusórias, vagas, especulativas, enquanto que um plano é um plano, uma linha é uma linha, nada mais nem nada menos’ (MALDONADO. In: BANDEIRA, 2002. p. 19).

Assim, um ano após o impacto da primeira Bienal, em dezembro de 1952, foi inaugurada a exposição do chamado grupo Ruptura, na sala menor do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Os membros do grupo eram artistas que já haviam ingressado no circuito cultural paulistano tendo Waldemar Cordeiro, Lothar Charoux, Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto, Kazmer Féjer e Anatol Wladyslaw participado da Bienal no ano anterior, além de Leopoldo Haar, que era professor do IAC do MASP.

Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros e Luiz Sacilotto haviam participado, em 1947, da exposição *19 Pintores*, que ocorreu na Galeria Prestes Maia (CINTRÃO; NASCIMENTO 2002. p. 9, 10). Entre 1949 e 1951 se juntaram ao grupo Charoux, Féjer e Haar (CINTRÃO; NASCIMENTO 2002. p.12). O principal articulador do movimento era Cordeiro, que além de ter participado da Bienal, também tivera obras expostas na mostra *Do Figurativismo ao Abstracionismo* no MAM-SP. A liderança do artista ítalo-brasileiro pode ser observada pelo fato de ser a ele atribuída a autoria do manifesto do grupo.

Além do programa anunciado, o *Manifesto Ruptura* também inovava pela disposição gráfica dos elementos na página. O designer Leopold Haar é considerado o responsável pela diagramação do documento (CINTRÃO; NASCIMENTO 2002. p. 18). Seguindo os postulados do design modernista, são utilizadas apenas letras minúsculas e tipos sem serifa no manifesto. O próprio Sérgio Milliet reconhecia as qualidades gráficas do documento, apesar de criticá-lo: “a não ser pela disposição gráfica, seu manifesto não difere em nada de tantos outros manifestos lançados nos meios artísticos por jovens ainda imaturos, mas desejosos de revolucionar a arte” (MILLIET. In: BANDEIRA, 2002. p. 46).

FIGURA 15: *Manifesto Ruptura*, 1952

O manifesto do grupo apontava para uma negação das manifestações artísticas pretéritas, ao afirmar que “a história deu um salto qualitativo: não há mais continuidade!” (*Manifesto Ruptura*). Não por acaso a adoção do nome “ruptura”, pretendiam uma cisão com a arte que buscava representar a natureza, decretando o esgotamento do “método para representar o mundo exterior (três dimensões) sobre um plano (duas dimensões)” (*Manifesto Ruptura*).

As pretensões de modernização e o compromisso com o novo são elementos presentes em diversos dos esforços realizados no âmbito artístico no final dos anos 40 e início dos 50. Esse empenho pode ser identificado desde a primeira metade do século

XX em São Paulo, afinal de contas a cidade sediou a Semana de Arte Moderna de 1922 e foi onde se desenvolveu o movimento modernista, porém o moderno que adjetiva o Museu de Arte Moderna, o Instituto de Arte Contemporânea, que buscava a Bienal ao defender que as obras escolhidas deveriam ter “fidelidade ao conceito moderno de arte” (*Catálogo da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. p. 20) é distinto daquele enunciado na década de 1920, tendo traços universalistas, que dialogavam com as vanguardas históricas europeias. O manifesto do grupo Ruptura proclamava:

é o velho

todas as variedades e hibridações do naturalismo;

a mera negação do naturalismo, isto é, o naturalismo "errado" das crianças, dos loucos, dos “primitivos”, dos expressionistas, dos surrealistas etc . . . ;

o não-figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito, que busca a mera excitação, do prazer ou do desprazer.

é o novo

as expressões baseadas nos novos princípios artísticos;

todas as experiências que tendem à renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento e matéria);

a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático;

conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento deduzível de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para o seu juízo conhecimento prévio (*Manifesto Ruptura*).

Não por acaso a exposição do grupo foi realizada no MAM-SP. Os museus se tornaram uma instância catalisadora no meio artístico em São Paulo, além de serem espaços de legitimação para a produção do período. Se a exposição organizada por Dégand, no MAM em 1949, trazia no seu título, “Do Figurativismo ao Abstracionismo”, valorizando o abstracionismo como sucessor do figurativismo, o manifesto do grupo Ruptura pretendia romper não apenas com as manifestações

figurativas, como também com a arte abstrata que se remetia a elementos exteriores à obra.

Nesse momento Max Bill, por sua vez, despontava como um personagem central nos debates sobre as artes plásticas ao longo dos anos 1950. O suíço, que fora aluno da Bauhaus durante da década de 1930, se aproximou da arte concreta, tal qual formulada por Theo van Doesburg. Entre 1951 e 1956 se dedicou à escola de design *Hochschule für Gestaltung* (HfG), em Ulm, Alemanha. Entre os artistas da vanguarda concretista em São Paulo havia uma grande admiração por Bill. Leopoldo Haar, ao tratar das “novas possibilidades resultantes da plástica contemporânea”, analisa a importância das vitrines que nos 50 anos anteriores teriam sido “banais, impróprias e sobrecarregadas” e que cediam então “lugar às conquistas da arte, da ciência, da psicologia etc. – exigências estéticas do homem que usa a geladeira, conhece as sulfas e é contemporâneo de Max Bill” (HAAR. In: BANDEIRA, 2002. p. 21).

Apesar de Haar destacar que há mudanças nas exigências estéticas no indivíduo “contemporâneo de Max Bill”, uma nota publicada no terceiro número da revista *Habitat* lamenta a falta de divulgação que tivera a exposição do suíço, no MASP. A exceção teria sido “Tavares Miranda que, como poeta, não pôde deixar passar a mais importante exposição de arte realizada em São Paulo até hoje – importante por seu significado, por sua apresentação e pela sua novidade [...]” (*Habitat*, n.3, p. 92).

Além da exposição do MASP e da premiação na primeira Bienal Internacional, Max Bill também era participativo nos debates culturais travados no Brasil na primeira metade da década de 1950. Uma das controvérsias em que se envolveu dizia respeito às críticas feitas à arquitetura brasileira moderna. Segundo Bill, “no Rio, verifica-se, de um lado, a construção em massa, como nas cidades destruídas pela guerra, de outro lado a vitória absoluta da arquitetura moderna”. Na mesma entrevista é categórico ao afirmar que “do ponto de vista urbanístico a arquitetura brasileira é catastrófica” (BANDEIRA, 2002. p. 30).

Em sua passagem pelo Brasil, em 1953, a convite do Ministério de Relações Exteriores, Max Bill concedeu uma entrevista à revista *Manchete*, na qual afirmou que ao edifício do Ministério da Educação faltava “sentido de proporção humana, ante

aquela massa imensa o pedestre sente-se esmagado”, considerando que seria melhor a construção de um pátio interno à solução adotada de construir o prédio sobre pilotis. Constata que “o pátio interno seria mais adaptável ao clima, criaria correntes de ar ascendentes que produziriam melhor ventilação refrescando o ambiente” (BANDEIRA, 2002. p. 32).

As considerações de Max Bill, no entanto, não se reduzem ao debate arquitetônico, realizando comentários sobre o painel de Portinari na parte externa do Palácio Capanema, afirmando preferir os jardins como decoração, pois “os azulejos quebram a harmonia do conjunto, são inúteis e, como tal, não deveriam ter sido colocados” (BANDEIRA, 2002. p. 32).

Sobre o conjunto arquitetônico da Pampulha, em Belo Horizonte, as críticas ao arquiteto Oscar Niemeyer são ainda mais contundentes:

Niemeyer, apesar do seu evidente talento, projetou-o por instinto, por simples amor à forma pela forma; elaborou-o em torno de curvas caprichosas e gratuitas cujo sentido arquitetural apenas para si mesmo é evidente. O resultado disso é um barroquismo excessivo que não pertence nem à arquitetura nem à escultura. Afirmo, mais uma vez, que em arquitetura tudo deve ter sua lógica, sua função imediata. Um arquiteto deve ser capaz de defender seu projeto até nos seus menores detalhes (BANDEIRA, 2002. p. 32).

As declarações de Max Bill geraram reações entre os arquitetos brasileiros, como o artigo publicado por Lucio Costa na revista *Manchete*, em julho de 1953, no qual considera que “com o correr dos anos, porém, a nossa experiência arquitetônica passou a ser encarada nalguns meios ainda filiados ao funcionalismo purista da primeira fase do modernismo com certa reserva senão mesmo acentuada prevenção” (COSTA, L. In: BANDEIRA, 2002. p. 34). Além disso, a formação profissional de Bill é colocada em evidência para desqualificar a sua opinião, conforme destacou Costa, ao afirmar que

deve-se ter porém presente que o conhecido artista não é, a rigor, nem arquiteto, nem pintor ou escultor, mas sim fundamentalmente um *delineador de formas*

(“designer”) cujo campo de ação não se limita contudo apenas às aplicações de sentido funcional e alcance utilitário, mas se estende igualmente à procura de harmonias formais geometricamente geradas sob patrocínio pessoal, diga-se assim, da sua inspiração (COSTA, L. In: BANDEIRA, 2002. p. 34).

A resposta, porém não se limitava à desqualificação profissional e da corrente que se presumia que Max Bill seguia. Lúcio Costa contestava os argumentos utilizados por Bill, afirmando que o “pátio num edifício térreo ou de sobrado pode ser encantador, mas numa estrutura de 15 pavimentos se transforma num poço inóspito e sombrio” (COSTA, L. In: BANDEIRA, 2002. p. 34). Ademais, a questão nacionalista se torna evidente quando afirma que se trata no conjunto da Pampulha “de um barroquismo de legítima e pura filiação nativa que bem mostra não descendermos de relojoeiros mas de fabricantes de igrejas barrocas” (COSTA, L. In: BANDEIRA, 2002. p. 35).

O embate repercute no número 12 da Revista *Habitat*, no qual se afirma que “os jornais – depois das declarações de Max Bill – chegaram à conclusão de que ele é um simples *industrial designer*” (BANDEIRA, 2002. p. 36). O autor afirma que se “em lugar de criticar a arquitetura brasileira contemporânea, tivesse feito o elogio genérico de costume seria *ipso facto*, o maior arquiteto - pintor - escultor do mundo” (BANDEIRA, 2002. p. 36).

O fato de Max Bill ser um designer, razão pela qual era criticado pelos arquitetos brasileiros, pode ser considerado uma referência na atuação que os concretistas brasileiros vieram a estabelecer ao longo dos anos 50. A figura do designer gráfico é indissociável à do artista concreto. Max Bill, através de sua atuação profissional, acabou por gerar um modelo de artista-designer, que pode ser identificado na trajetória de diversos indivíduos ligados ao concretismo no decorrer da década.

Na visita ao Brasil em 1953, que tanta repercussão gerou, Max Bill realizara uma conferência no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no dia 3 de julho, participando de um debate sobre “arquitetura e arte concreta” e respondeu a “numerosas perguntas que lhe foram feitas por artistas, arquitetos e críticos de arte”, conforme descreveu o jornal *Última Hora* (*Última Hora*, Rio de Janeiro, 05/07/1953). O MAM-RJ, a exemplo das instituições congêneres de São Paulo, também convergia as

iniciativas ligadas à arte moderna na cidade, atuando como um espaço de consagração, no qual os artistas estabeleciam seus laços de sociabilidade.

Assim como o MASP e o MAM paulista, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, também foi concebido tendo como uma das referências o *Museum of Modern Art* (MoMA) de Nova Iorque (LOURENÇO, 1999. p. 133). Ademais, a instituição carioca também havia sido contemplada com algumas das obras doadas pelo MoMA, através de seu presidente Nelson Rockefeller. O museu fora inaugurado em 20 de janeiro de 1949, com a exposição *Pintura Europeia Contemporânea* e funcionava em um espaço cedido pelo Banco Boavista, no 11º andar de um edifício localizado na Praça Pio X, no Centro da cidade.

A proximidade com a instituição homônima de São Paulo se torna evidente pela presença de Flávio de Carvalho e Sérgio Milliet na inauguração do museu. Três meses depois, por ocasião da abertura da sede da seguradora Sul América – Terrestre, Marítima e Acidentes, são exibidas no Rio de Janeiro (com apoio do MASP, do MAM-SP e do próprio MAM-RJ) as obras que fizeram parte da Exposição *Do Figurativismo ao Abstracionismo*. (LOURENÇO, 1999. p. 136).

Em janeiro de 1952 o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro se transfere para o edifício do Ministério da Educação, funcionando entre os pilotis, em projeto de autoria de Niemeyer (LOURENÇO, 1999. p. 136). Na reinauguração a proximidade com o MAM-SP é novamente exposta, pois além do seu próprio acervo, o MAM-RJ também expôs obras premiadas na Bienal que ocorrera meses antes na instituição paulista. Segundo reportagem do *Correio da Manhã*, seriam exibidas obras como *Namorados no Café* (Roger Chastel), *Formas* (Ivan Serpa) e *Unidade Tripartida* (Max Bill) (*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 06/01/1952).

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, assim como os congêneres de São Paulo, foi concebido a partir da pretensão de divulgar a arte moderna, buscando a formação de um público, além de atuar como um espaço de legitimação e sociabilização para os artistas. Em boletim da instituição, publicado em abril de 1953, O MAM-RJ expunha a ambição de participar do desenvolvimento da cultura do país:

Se a vitória sobre nosso subdesenvolvimento econômico é condição *sine qua non* da sobrevivência nacional, a vitória sobre nosso subdesenvolvimento cultural é condição para que aquela seja realizável. O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, pelos fins a que se dedica, e pela forma como faz, é um dos mais importantes órgãos de educação nacional (*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21/04/1953. p. 4).

A partir de então passam a ganhar importância uma série de cursos e oficinas realizados pela instituição, com a colaboração de artistas como Ivan Serpa, Décio Vieira e Fayga Ostrower. Segundo Carlos Flexa Ribeiro, essas atividades teriam contribuído para um grande crescimento no número de sócios do museu (LOURENÇO, 1999. p. 139).

Ivan Serpa organiza um ateliê livre no Museu de Arte Moderna e Aluísio Carvão, João José da Silva Costa, Vicent Ibberson, Carlos Val, Décio Vieira, Lygia Pape e Lygia Clark são alguns dos seus alunos entre 1952 e 1953. Esse grupo participaria da exposição inaugural do grupo Frente, aberta em 30 de junho de 1954 no IBEU da Rua Senador Vergueiro (*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30/06/1954, p. 11), com texto de apresentação escrito por Ferreira Gullar. Após a exposição se juntariam a esse grupo os irmãos César e Hélio Oiticica. A seção de Artes Plásticas do jornal *Correio da Manhã* descrevia assim o grupo:

Gente moça que se agrupa para realizar pesquisas artísticas e que hoje, através das obras, procurará dizer algo ao público, ao meio artístico. São pintores ainda pouco conhecidos, com exceção de Ivan Serpa, e todos surgiram intimamente relacionados com a Bienal de São Paulo e o Museu de Arte Moderna do Rio, no setor que essas duas organizações dedicam à chamada “arte concreta” (*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30/06/1954. p. 11).

Além do próprio museu, a casa de Ivan Serpa era um espaço no qual os indivíduos ligados ao Frente se reuniam (CUNHA, 1994. p. 41). Lygia Pape considera que o grupo “era uma coisa basicamente em torno do Ivan Serpa, em torno do Museu de

Arte Moderna. O Ivan tinha um curso e através desse curso as pessoas começaram a se unir e tornaram-se amigas” (LOURENÇO, 1999. p. 139). A sede definitiva do MAM, no Aterro do Flamengo, só viria a ser aberta em 1958, no entanto, Serpa montara seus ateliês em barracões no local, antes mesmo da inauguração do edifício.

Aluísio Carvão, em relato sobre o grupo, afirma que discutiam ele próprio “Serpa, Almir Mavigner, Palatnick, Lygia Clark etc – Mondrian, Max Bill, questões de espaço, cor, tempo. Eram discussões muito intensas nas quais se cobravam do outro posições” (SANT'ANNA, 2006. p. 37). No entanto, o Frente não aglutinava apenas artistas ligados ao concretismo, comportando diversas manifestações, conforme explicitado por Mario Pedrosa no catálogo de uma das exposições do grupo, realizada no MAM-RJ, no qual considerava

mais promissor ainda [...] o fato de o grupo não ser uma panelinha fechada, nem muito menos uma academia onde se ensinam e se aprendem regrinhas e receitas para fazer abstracionismo, concretismo, expressionismo, futurismo, cubismo, realismo e neo-realismo e outros ismos. Estão admirados dessa firmação? Pois olhem, é só olhar: aí está Elisa ao lado de Serpa; Val junto de Lygia Clark; aí estão Franz Weissman e Lygia Pape, Vicent romântico encostado a João José, concretista; e Décio Vieira e Aluísio Carvão, irmãos mas tão diferentes (SANT'ANNA, 2006. p. 37).

Alguns dos artistas que vieram a compor o grupo participaram da Primeira Exposição Nacional de Arte Abstrata, realizada no Hotel Quitandinha, em Petrópolis. Foram os casos de Aluísio Carvão, Ivan Serpa, Lygia Pape, Lygia Clark e Décio Vieira. O evento, cuja abertura ocorreu em 20 de fevereiro de 1953, também contou com a participação de Antonio Maluf, ligado aos concretistas de São Paulo.

Organizada pela Associação Petropolitana de Belas Artes, a exposição foi apoiada pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que recebeu em sua sede as obras inscritas (*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 04/02/1953. p. 6). O petropolitano Decio Vieira, que lecionava no MAM-RJ, havia sido aluno (1948) e diretor da associação (1950 e 1951) (*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18/07/1954, p. 11), sendo

um dos prováveis articuladores da participação de artistas ligados ao MAM-RJ e à arte concreta no evento.

A presença de Antonio Maluf demonstra que não eram isoladas as ações relacionadas à arte concreta. Aliás, a possibilidade de integração das diversas iniciativas ligadas ao concretismo no país era uma pretensão do grupo Ruptura, conforme se pode observar no rascunho do manifesto, no qual se afirmava que “a exposição do grupo ruptura anuncia a grande exposição nacional de arte abstrata e concreta a ser inaugurada em São Paulo no dia dois de abril de 1953” (BANDEIRA, 2002. p. 47). O evento, no entanto, ocorreu apenas três anos depois do pretendido, em dezembro de 1956.

A I Exposição Nacional de Arte Concreta foi realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, entre os dias 04 e 19 de dezembro de 1956. Participaram do evento os pintores Alexandre Wollner, Alfredo Volpi, Aluísio Carvão, Cesar Oiticica, Décio Vieira, Geraldo de Barros, Hélio Oiticica, Hermelindo Fiaminghi, João José Costa, Judith Lauand, Luis Sacilotto, Lygia Clark, Maurício Nogueira Lima, Rubem Mauro Ludolf e Waldemar Cordeiro; os escultores Amilcar de Castro, Franz Weissman e Kazmer Féjer; com gravuras e desenhos Lygia Pape e Lothar Charoux; os fotógrafos Ademar Manarini e Germano Lorca; e os poetas Ronaldo de Azeredo, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Wladimir Dias Pino e Ferreira Gullar.

Também estavam previstas a realização de palestras, conforme noticiado pelo jornal *Folha da Manhã*, o MAM de São Paulo receberia no dia 5 de dezembro o crítico Mário Pedrosa, que iniciaria “um ciclo de conferências” (*Folha da Manhã*, São Paulo, 30/11/1956. p.8) que prosseguiria com Décio Pignatari, Oliveira Bastos e Waldemar Cordeiro.

O crítico Manuel Germano, considerava que a importância do evento não residia no ineditismo de expor obras de artistas concretos e sim “no fato de o grupo ter aumentado, não ser mais uma equipe marginal”, além de ter alcançado um amadurecimento no seu trabalho, se apresentando então “com potencialidade e eficácia estética e social, mediante a procura não mais de meras expressões sintéticas, mas de produtos que objetivam uma consciência nova do espaço-plano-linha, volume-cor” (*Jornal do Brasil*, 2º Caderno, 16/12/56. p.5).

Outro fato bastante ressaltado na cobertura do evento era a presença de poetas na exposição. Na nota sobre a mostra publicada no *Correio da Manhã* se destacava que não participariam da exposição “apenas pintores e escultores, como se poderia supor, mas também poetas” (*Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 19/12/56. p.12). Já a *Folha Manhã* tratava o tema como uma “nota curiosa” (*Folha da Manhã*, São Paulo, 30/11/56. p.8).

No entanto, a participação dos poetas na exposição provocava questionamentos, pois o evento foi a ocasião na qual a denominação “poesia concreta” foi divulgada para a maior parte do público. Procurou-se, assim, justificar a presença dos poetas na mostra através de artigos em periódicos de Rio de Janeiro e São Paulo. Em 11 de novembro de 1956, na coluna de Oliveira Bastos e Ferreira Gullar no *Suplemento Dominical* do *Jornal do Brasil* foi publicado o artigo *Arte Concreta e Poesia*, em que se expunha que não havia a pretensão de se transferir problemáticas próprias às artes plásticas para o âmbito da poesia, conforme explicitado no seguinte trecho:

Para muitos haverá de ser absurda a extensão de elementos de uma problemática até aqui considerada específica das artes plásticas para o campo da expressão verbal. Cumpre esclarecer, de início, que essa extensão de elementos de uma problemática para outra não existe. Os poetas que exporão seus trabalhos em São Paulo não cuidaram de resolver problemas específicos à linguagem de que se servem com as soluções concretistas da pintura ou da escultura. Para estes poetas, como diria Maurice Denis, o poema antes de ser a descrição de um cavalo de batalha ou de uma mulher nua, é um campo de força onde a linguagem verbal põe à prova a sua função simbólica (*Jornal do Brasil*, 2º Caderno, 11/11/1956. p. 5).

A participação dos poetas concretos inclusive na organização do evento denota o quanto estavam integrados ao movimento concretista que se desenvolvia nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. A própria teoria da poesia concreta toma empréstimos das formulações do concretismo nas artes plásticas, inclusive no que se refere às preocupações com o design de tendência modernista. As apropriações de elementos da tipografia foram em grande medida fruto das contribuições dos artistas plásticos concretos de São Paulo. Exemplo dessas trocas pode ser observado nos projetos gráficos

das edições 2 e 4 da revista *Noigandres*, desenvolvidos respectivamente por Maurício Nogueira Lima (ex-aluno do IAC/MASP) e Hermelino Fiaminghi, ambos participantes da Exposição Nacional de Arte Concreta (CALVO; SCHINCARIOL, 2010).

Em 1960 o grupo da Poesia Concreta (Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos) se junta a Cassiano Ricardo, Edgar Braga, José Lino Grünewald, Mário Chamie e Pedro Xisto na publicação de uma página semanal chamada *Invenção* no “Suplemento” do *Correio Paulistano*. A identidade visual da seção, elaborada por Alexandre Wollner, era completamente distinta daquela encontrada no restante do jornal (AGUILAR, 2005. p. 89). À época Wollner atuava em sociedade com Geraldo de Barros e Ruben Martins no escritório de design Forminform⁹, que contava com Décio Pignatari em seus quadros. Pignatari era responsável por auxiliar “na cobertura teórica para explicar e defender a marca na montagem das pranchas de apresentação para o cliente” (SABO, 2011. p. 35).

Em entrevista concedida por Décio Pignatari ao *Suplemento Dominical* do JB em janeiro de 1957, ao ser perguntado sobre suas conclusões acerca da Exposição Nacional de Arte Concreta, respondeu que “aquele duplo confronto, interno e externo [...] resultou numa autêntica ‘bomba’ pelo caráter de que se revestiu, visto que a poesia brasileira se encontrava (e encontra) num estágio provinciano da evolução formal” (*Jornal do Brasil*, 2º Caderno, 13/01/1957. p. 9). Pignatari questiona o argumento dos críticos à poesia concreta, que a desqualificam afirmando não se tratar de uma manifestação original, acusando-a de copiar trabalhos já realizados. Pignatari afirma que

Enquanto isso, os críticos – mesmo os que não deixaram de externar sua “simpatia para com os jovens” – tentam confundir e torpedear o movimento, simplesmente declarando que “isso já foi feito”, “onde é que está a novidade?”,

⁹ A historiografia do Design no Brasil consagra o *Forminform* como sendo o primeiro escritório de design no país. Exemplo dessa formulação pode ser observado no livro *Design no Brasil: Origens e Instalação*, de Lucy Niemeyer: “os cursos do IAC do MASP lançaram sementes férteis em São Paulo, destacando figuras como Antônio Maluf e Alexandre Wollner. Este, como vimos, ao retornar do curso de comunicação visual que frequentou, de 1954 a 1958, na *Hochschule für Gestaltung*, em Ulm, associou-se a Rubem de Freitas Martins e Walter Macedo, fundando o que se poderia chamar o primeiro escritório de design brasileiro, o Forminform” (NIEMEYER, 2007. p. 76).

“as experiências ultrapassadas de Tzara, Isou, Apollinaire, Barzun, etc” [...] “isso” nunca foi feito em parte alguma, e muito menos no Brasil, porque é a primeira vez que as experiências passadas tendentes à poesia-sem-verso são trazidas ao exame crítico, para efeitos de redimensionamento e com propósitos de continuidade enriquecidas de novas invenções e possibilidades estruturais. [...] é curioso que esses críticos lidando diariamente com a poesia tradicional, em verso – especialmente o gelatinoso jargão lírico vigente – se esqueçam de observar “isso” já foi feito ... (*Jornal do Brasil*, 2º Caderno, 13/01/1957. p. 9).

A presença de uma coluna semanal de Ferreira Gullar no *Jornal do Brasil* tornava o periódico um dos principais espaços de divulgação da arte concreta quando da realização da Exposição Nacional, inclusive tendo sido utilizado para expor a iniciativa de levar para a capital federal a mostra, como pode ser verificado em nota publicada no dia 23 de dezembro de 1956:

Encerrou-se em São Paulo, no Museu de Arte Moderna a Exposição Nacional de Arte Concreta que despertou grande interesse no público e na imprensa. Seria conveniente trazer para o Rio a exposição, que é um acontecimento novo em matéria de arte, pois reúne pintores, escultores e poetas de uma mesma tendência estética (*Jornal do Brasil*, 2º Caderno, 23/12/1956. p. 5).

Na edição do dia 30 de dezembro de 1956, a coluna se orgulhava de ter “participado da ‘demarches’ junto ao Ministério da Educação e Cultura que tornaram possível a mostra ao povo carioca dessa exposição, que é o atestado mais eloquente da vitalidade da arte concreta em nosso país” (*Jornal do Brasil*, 2º Caderno, 30/12/1956. p. 5).

Os artistas expostos foram praticamente os mesmos da edição paulista, contando a mostra carioca com a presença de Ivan Serpa. Em entrevista publicada no *Jornal do Brasil*, em 03 de março de 1957, o artista justifica sua ausência em São Paulo, afirmando que não participara do evento “porque na época não tinha trabalhos prontos. Estava trabalhando em vários quadros, mas não podia ‘apressá-los’ para comparecer à exposição” (*Jornal do Brasil*, 2º Caderno, 03/03/1957. p. 9).

A edição carioca da mostra estava prevista para ser realizada entre os dias 4 e 24 de fevereiro de 1957 no térreo do edifício do Ministério da Educação e Cultura (MEC). Além da exposição, estava prevista a realização de conferências e debates em um evento intitulado “Noite de Arte Concreta” na sede da União Nacional dos Estudantes (UNE), patrocinado pelo Teatro Universitário Brasileiro.

O evento na UNE foi marcado por um intenso debate, cuja repercussão chegou a veículos de comunicação de grande circulação como a revista *O Cruzeiro*, que publicou uma matéria intitulada “O ‘Rock’n Roll’ da Poesia”. O texto destacava a polêmica gerada em torno da poesia concreta. De acordo com o seu autor, Luis Edgard de Andrade

“ABAIXO O VERSO” é o grito de revolução que lançaram os jovens poetas concretos brasileiros, propondo ao mundo das letras uma nova linguagem poética: a poesia sem versos. “Isso é coisa de débeis mentais” – bradou o acadêmico Olegário Mariano, quando eles inauguraram, na semana passada, no Ministério da Educação, a Exposição Nacional de Arte Concreta (seis poetas e 20 artistas plásticos). Disse o pós-modernista Ledo Ivo: “O que falta a essa gente é um bom curso primário”. Eis a resposta deles: “A reação dos burocratas da literatura contra nós é o sinal de que realmente trazemos algo de novo” (*O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 02/03/1957, Ano XXIX, n. 20).

Apesar de estar no bojo de um movimento mais amplo de vanguarda artística, a poesia concreta repercutia mais do que outras manifestações do concretismo nos meios não especializados. A publicação bimestral *Jornal de Letras* indicava a popularidade da poesia concreta em uma charge publicada na primeira página da edição de fevereiro e março de 1957:

FIGURA 16: A legenda trazia o seguinte diálogo: “você gosta mesmo de palavras cruzadas?” “não estou decifrando poemas concretos.”



Fonte *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, Ano IX, n. 92. Fevereiro-Março. 1957.

A poesia concreta gerava bastante curiosidade, sendo considerada algo a ser desvendado. Era também associada à modernidade e a valores da juventude. Se o artigo da revista *O Cruzeiro* de março de 1957 se intitulava *Rock 'n Roll da Poesia*, o texto *Garotas Fazem Compras*, publicado na seção “Garotas” de Alceu Penna em dezembro de 1957 descrevia

Aquela garota [que] lê Proust, discute Sartre, entende de pintura abstrata, poesia concreta, distingue um “Miss Dior” de um “Fleur de Rocaille” na primeira cheirada e não acredita em Papai Noel. Mas fica muito, muito zangada quando Papai Noel se esquece dela (*O Cruzeiro*, 7 dez. 1957).

FIGURA 17: Revista O Cruzeiro, dezembro de 1957



No texto do semanário a jovem descrita além de compreender a poesia concreta também entende de “arte abstrata”. A Exposição Nacional de Arte Concreta teve um importante papel na difusão e popularização do concretismo, seja nas artes plásticas, seja na poesia. O evento desencadeou uma série de debates em torno dos artistas considerados hegemônicos, alvo dos questionamentos dos concretistas. O crítico Jayme Maurício, ligado ao MAM-RJ, publicou em sua coluna no *Correio da Manhã* uma matéria comentando a abertura da mostra carioca, em que constata que o evento é a

[...] comprovação de que possuímos uma vanguarda de jovens artistas possuidores de intenso espírito de pesquisa, de acentuado grau de cultura e audácia, distanciados dessa já exaustiva multidão de picassistas, matissistas, portinariistas, etc. que incapazes de compreender o sentido da obra desses artista, caem no mais melancólico anedotário plástico [...] (MAURÍCIO, J. *Correio da Manhã*: Rio de Janeiro, 05/02/1957. p. 14).

Os artistas concretos possuíam uma verdadeira veneração pelo pintor Alfredo Volpi. Em entrevista publicada pelo *Jornal do Brasil*, o poeta Décio Pignatari afirma que os concretistas foram os primeiros a chamar atenção ao “‘Caso Volpi’ – consideram-no não somente o maior pintor brasileiro, mas entre os grandes num confronto internacional” (*Jornal do Brasil*, Complemento Dominical, 13/01/1957. p. 9). Ao tratar do “fenômeno” Volpi, Ferreira Gullar considera que ele teria amadurecido sua obra com o passar do tempo, o que não teria ocorrido com artistas renomados como Cândido Portinari e Di Cavalcanti. Gullar afirmava que

O fenômeno Volpi me lembra o de Cícero Dias, pelo fato de que tanto um quanto outro começam como pintor primitivo. O que interessa nesse fato é que, sendo primitivos, tendiam a pintar os objetos na sua cor natural e sem recorrer às fórmulas de matéria e harmonia cromática do velho pântano pictórico (nesse pântano em que encontram-se Portinari e Di Cavalcanti) (*Jornal do Brasil*, Complemento Dominical, 17/02/1957. p.9).

Esse procedimento fazia parte do esforço de delimitar os espaços e as referências dos concretistas. Ao se ligarem a artistas cuja produção não necessariamente está associada aos princípios da arte concreta, demonstram que sua atuação não se restringe ao escopo do concretismo. Além disso, essa escolha justifica a exclusão de artistas considerados hegemônicos e criticados pelos concretos, como Cândido Portinari e Di Cavalcanti.

Por ocasião da Exposição Nacional de Arte Concreta, os fundamentos do concretismo também foram divulgados pelos artistas ligados ao movimento. A arte concreta era considerada uma evolução em relação a outras manifestações artísticas. Ivan Serpa, por exemplo, afirmava “que só criança, louco e primitivo ainda podem criar no campo figurativo, e, no campo do abstracionismo apenas admito os iniciadores do movimento” (*Jornal do Brasil*, 2º Caderno, 03/03/1957. p. 9).

No dia em que ocorreu a Noite de Arte Concreta, Ferreira Gullar publicou no *Jornal do Brasil* o texto que apresentaria no evento. Gullar pretendia responder à pergunta “o que é a pintura concreta?”. Para tanto, explica que a arte, “quer seja a da

Grécia ou do Egito [...] encarna os mais profundos problemas do seu tempo, e as vezes mesmo os antecipa” (GULLAR, 1957). Prossegue afirmando que

Num quadro, a maçã deixou a sua condição de realidade para se tornar um símbolo. E quando o artista retira de seus quadros todas as maçãs (e todos os rostos, pés e mãos), ele abandonou velhos símbolos que nada mais exprimem.

Isso fez a arte concreta: ela varreu dos quadros e das culturas tudo o que aludisse à velha linguagem pictórica, fundada nos aspectos exteriores da natureza. Mas ela o fez para recuperar a natureza. (GULLAR, 1957).

Assim, podemos inferir que Ferreira Gullar considera a arte concreta um fenômeno propriamente contemporâneo, condizente com o tempo no qual foi elaborada. O moderno era necessariamente relacionado ao científico nas formulações concretistas. Gullar define da seguinte forma a arte concreta:

ela é, do ponto de vista puramente pictórico, uma ruptura com toda uma linguagem visual, com sua sintaxe e os seus símbolos; e do ponto de vista cultural, o esforço para construir, para a percepção, um mundo simbólico equivalente ao conhecimento teórico e científico (GULLAR, 1957).

Também é abordada a questão do aspecto geométrico da arte concreta como consequência dos elementos de expressão utilizados naquele período. O moderno novamente é empregado para justificar as escolhas estéticas realizadas pelos concretistas. Ferreira Gullar argumenta que

Os artistas concretos usam formas geométricas, da mesma maneira que no passado se usaram figuras humanas. Em Vordemberge-Gildewart, como em Giotto, umas e outras formas são apenas o veículo da expressão. Se diante de um quadro concreto é possível alguém dizer que aquilo é uma mesa-de-xadrez, diante de um Giotto esse alguém pode também ver apenas José, Maria e o burrico. O engano tem a mesma fonte: a ignorância dentro do universo cultural dentro do qual a obra funciona.

Nenhuma pessoa entregue a uma concepção mais ou menos literária das coisas, pode realmente perceber a mensagem de um artista concreto. [...] Essa pessoa vive no mundo dos objetos, cores de objetos, distância entre objetos. [...] Uma nova concepção do objeto vem a tona: desaparece a antiga visão de um corpo fechado, onde o espaço não penetrava (GULLAR, 1957).

Apesar de considerar que os artistas participantes da exposição nacional estavam “entregues à aventura de criar a linguagem visual de nossa época”, procurava estabelecer a arte concreta como culminação de manifestações artísticas do passado, sendo “dentro da lógica evolutiva da linguagem pictórica, [...] a soma de todas as experiências que vêm do Impressionismo a nossos dias” (GULLAR, 1957). Esse processo passaria por Wassily Kandinsky (no qual “a linguagem pictórica quebrara as cadeias da imitação”) e Mondrian, “que também chegava à pintura não-imaginativa: a retângulos e cores puras que se organizavam segundo um ritmo de verticais e horizontais” (GULLAR, 1957).

Dois dos expoentes das vanguardas construtivistas da primeira metade do século XX (Kandinsky e Mondrian) foram tomados como referências para Ferreira Gullar. Waldemar Cordeiro também menciona artistas ligados a esses movimentos, ao considerar que “a pintura espacial bidimensional alcança o seu apogeu com malevitch e mondrian. agora surge uma nova dimensão: o tempo. tempo como movimento” (*Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, 16/12/1956. p. 5).

A valorização do construtivismo europeu por parte dos artistas concretos brasileiros também pode ser observada na repercussão no *Jornal do Brasil* da aquisição de um quadro de Lygia Clark pelo *MoMA*, destacando a escolha museográfica de exibi-lo no mesmo espaço em que havia trabalhos de Piet Mondrian e Josef Albers:

Lygia Clark teve um quadro seu adquirido, outro dia, por um americano que ela não sabia nem quem era. Mas eis que as coisas se esclarecem: Lygia vendera o quadro para o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque e ele ficará na mesma sala em que estão Mondrian e Albers! Quase a moça desmaia ao ter a notícia (*Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, 03/02/1957. p. 9).

Os próprios poetas concretos buscavam referendar seu trabalho na arte construtivista do início do século XX, pois também defendiam a objetividade da arte através da rejeição do figurativismo. Exemplo disso pode ser observado no trecho de uma correspondência enviada por Augusto de Campos a Ferreira Gullar publicada no texto “Poesia Concreta: Memória e Desmemória”, em que Campos compara os artistas que formavam o chamado *paideuma* do grupo Noigandres aos artistas ligados às vanguardas construtivistas:

Os arts. [publicados em março de 1955 no *Diário de S. Paulo*] esclarecem bastante, acredito, os meus poemas e também os de Haroldo, e a posição estético-estratégica de todo “grupo” Noigandres, ao estabelecer uma “aceitação de herança” que não é ou não pretende ser fruto de uma mera inclinação pessoal, mas uma observação objetiva (exame + comparação) da evolução histórica da poesia. MALLARMÉ (Un Coup de Dés) – POUND – JOYCE – CUMMINGS (...) ESSES nomes são, segundo entendemos, MAIS imptantes da mesma forma q para o desenvolvimento das artes plásticas e visuais Malevitch, o “De Stijl”, um Gabo ou um Calder podem ser mais imptantes q pintores de classe como Matisse, Chagall ou mesmo o genial Picasso, ou um escultor como Henry Moore (CAMPOS, Augusto, 1978. p. 59, 60).

Ao mesmo tempo em que os artistas concretos afirmavam ser sucessores de movimentos artísticos desenvolvidos na primeira metade do século XX, procuravam também evidenciar que suas obras não eram mera reprodução ou imitação do que fora postulado pelas referidas vanguardas. Assim, Ferreira Gullar utiliza sua coluna no *Jornal do Brasil* para contestar os argumentos do crítico Antônio Bento, que afirmava que não podia “considerar arte de vanguarda a imitação pura e simples de um tipo de plástica formulada por Theo Van Doesburg, morto em 1930” (*Jornal do Brasil*, 2º Caderno, 03/03/1957. p. 5). Gullar considera que o emprego do termo “arte concreta” pelos contemporâneos de Doesburg tinha um significado distinto daquele utilizado pelos artistas concretos brasileiros. A expressão era usada como “sinônimo de arte abstrata”, passando a se referir a “uma nova tendência artística” somente em 1936 através das formulações de “Max Bill e [do] grupo suíço”, que indicavam com essa designação “um novo caminho de criação plástica pura” (*Jornal do Brasil*, 2º Caderno, 03/03/1957. p. 5).

Apesar do estabelecimento de postulados e ações conjuntas, havia divergências no âmbito dos artistas ligados à arte concreta no Brasil. A síntese das diferenças que ocorriam no movimento concretista se manifestava principalmente na divisão entre os grupos de São Paulo e do Rio de Janeiro. A liderança do grupo concreto carioca recaía sobre Ivan Serpa – dado o seu papel de tutor de grande parte dos concretistas do Rio. Em reportagem do jornal *Correio da Manhã*, publicada em 1959, constatava-se que “Waldemar Cordeiro é uma espécie de líder dos pintores, escultores e gráficos de São Paulo, na hipótese de que eles possam ser liderados. Buscamos entre eles alguém que pudesse falar em nome do grupo e todos apontaram Cordeiro, inclusive os poetas” (*Correio da Manhã*, 05/04/1959. p. 18).

Com a realização da edição carioca da Exposição Nacional de Arte Concreta, Ferreira Gullar publicou dois artigos nos quais tratava dos grupos de São Paulo e do Rio de Janeiro. O primeiro, publicado em 17 de fevereiro de 1957, tratava dos paulistas. Gullar expunha que as diferenças começavam pelas tintas usadas predominantemente em cada um dos grupos. No Rio se empregava “tinta de bisnaga, o óleo” (*Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, 17/02/1957. p. 9) e em São Paulo se usava o “ripolim ou variantes desse tipo de tinta de grande resistência” (*Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, 17/02/1957. p. 9). Para o autor essa escolha tinha consequências nos resultados obtidos pelos artistas, na medida em que

essa diferença de material já exprime, por si só, dois comportamentos, duas atitudes diversas, em face da expressão pictórica: de um lado, uma vontade de precisão que elimina toda alusão subjetiva e convoca os elementos do quadro para um funcionamento puramente ótico – que é o do grupo paulista; do outro lado, um rigor que se traduz na simplicidade das formas e que se enriquece num diálogo musical de tons quentes e frios (*Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, 17/02/1957. p. 9).

Na semana seguinte foi publicado um artigo dedicado ao grupo do Rio de Janeiro, no qual afirmava que o modo como encaravam “os problemas da arte concreta implica numa contribuição maior dos esquemas individuais e das reservas subjetivas”. No período que se segue à Exposição Nacional de Arte Concreta, as diferenças entre

paulistas e cariocas se acirrariam, culminando com a publicação do Manifesto Neoconcreto, no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* em 22 de março de 1959, assinado por Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape e Reynaldo Jardim. O documento foi redigido por ocasião da Primeira Exposição Neoconcreta, aberta em 19 de março, contando com a participação dos signatários do manifesto, além do poeta Theon Spanúdis (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10/03/1959. p.8). Em matéria sobre o evento, publicada quatro dias antes da abertura, Ferreira Gullar torna explícito que “os poetas, como os artistas plásticos neoconcretos, desligaram-se inteiramente das pretensões mecânico-imitativas dos concretos de S. Paulo” (*Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, 15/03/1959. p.5).

Waldemar Cordeiro não ficou indiferente à criação do movimento neoconcreto. Poucas semanas depois da abertura da exposição e da publicação do Manifesto Neoconcreto, concedeu uma entrevista ao jornalista Jayme Maurício, do *Correio da Manhã*, na qual afirmava que

A nossa posição dentro da problemática concretista é a de máximo realismo. Não perdemos tempo com problemas que não existem, como o da moldura. A nossa teoria é a superestrutura fiel do nosso trabalho e não permite sacar arbitrariamente “neos”. [...] Acreditamos que estamos criando no âmbito de uma poética que apresenta aspectos inéditos e de grandes possibilidades. [...] Recusamo-nos a aceitar a colocação falsa do problema em termos de Rio X São Paulo (*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 05/04/1959. p. 18).

Apesar de os museus fundados no final da década de 1940 serem um espaço de divulgação e de legitimação para a arte concreta, as relações mantidas com essas instituições não eram necessariamente harmônicas. Na mesma entrevista em que critica o movimento neoconcreto, Waldemar Cordeiro expõe as divergências que tinha com o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o modo como organizava a Bienal, ao considerar que

O simples fato de que, depois de 8 anos, as reivindicações dos artistas com relação à Bienal são exatamente as mesmas, dá uma ideia concreta da sensibilidade e inteligência dos dirigentes do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Ressentimos por promessas não cumpridas, a aspiração legítima a um tratamento preferencial ou pelo menos de igualdade para a arte brasileira (*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 05/04/1959. p. 18).

No entanto, se tratavam de relações complexas. Ivan Serpa, por exemplo, em entrevista publicada em março de 1957, fazia questão de esclarecer que não era verdade que havia brigado com o MAM-RJ, porém fazia uma crítica implícita às atividades que aconteciam na instituição, ao afirmar que não estava indo ao museu “pelo simples fato de que estar presente aos ‘vernissages’ não é o que interessa” (*Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, 03/03/1957. p. 9). Na mesma entrevista, o artista demonstrava a importância que dava à IV Bienal, que aconteceria naquele ano. Ferreira Gullar, que o entrevistou, constatou que no ateliê “havia dois quadros grandes, concluídos” e “dois outros quadros começados” e Serpa responde: “tenho que dar duro [...]. A Bienal está aí. Se tivesse mais tempo mandaria coisas melhores, mas a luta é essa mesma ...” (*Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, 03/03/1957. p. 9).

A IV Bienal foi realizada entre setembro e dezembro de 1957 no Palácio das Indústrias, localizado no Parque do Ibirapuera e projetado para ser a sede permanente do Museu de Arte Moderna. A mostra pode ser considerada um dos momentos de grande repercussão da arte concreta. Dos 20 artistas plásticos que expuseram meses antes na Exposição Nacional de Arte Concreta, 12 tiveram trabalhos selecionados pelo júri para participar da Bienal. Esse número pode parecer tímido, mas deve ser destacado, tendo em vista que dos 2.400 trabalhos apresentados por artistas brasileiros ou residentes no Brasil há mais de dois anos, apenas 165 (cerca de 7%) foram aceitos.

O rigor na seleção provocou grande insatisfação nos artistas locais, sendo Waldemar Cordeiro um dos grandes críticos do júri. A coluna de Mario Pedrosa, publicada no *Jornal do Brasil* em 26 de maio de 1957, noticiava um protesto de artistas paulistas na sede do Museu de Arte Moderna de São Paulo contra a seleção para a Bienal. Cordeiro chegara a acusar o MAM de “criar artistas burocraticamente famosos” (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26/05/1957. p. 8). Na mesma reportagem, no entanto,

Flávio de Carvalho afirmava que os jurados teriam protegido os artistas concretos (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26/05/1957. p. 8).

Na edição da bienal que se aproximava, um dos principais destaques era a mostra em homenagem à Bauhaus. A exposição consistia na reunião de obras realizadas por artistas ligados à escola alemã de design. Mais de seis meses antes da realização do evento, o *Jornal do Brasil* já anunciava que um “dos grandes atrativos [...] será a sala dedicada aos artistas da Bauhaus que, sob orientação e conselho de Gropius, o seu glorioso fundador, hoje nos Estados Unidos, está sendo organizada na Alemanha” (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07/03/1957. p. 8).

Em relação aos prêmios distribuídos aos artistas brasileiros, parece não ter se confirmado o conluio em favor dos concretistas evocado por Flávio de Carvalho. Dos 11 prêmios conferidos a brasileiros ou residentes no Brasil, apenas dois foram concedidos a participantes da Exposição Nacional de Arte Concreta: Franz Weissmann foi escolhido “o melhor escultor nacional” e Lygia Clark foi laureada com uma premiação secundária, o Prêmio Diário de Notícias para pintor brasileiro.

Além da relação com o setor privado através do mecenato estabelecido por figuras como Francisco Matarazzo e Assis Chateaubriand, ligados ao Museu de Arte Moderna e ao Museu de Arte de São Paulo, o Estado também estava envolvido em iniciativas ligadas às artes. A própria Bienal de 1957 recebeu subvenção dos governos estadual, municipal e federal – a Câmara dos Deputados aprovou um crédito especial de 2 milhões de Cruzeiros (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01/08/1957. p.14). Uma nota publicada no dia 20 de setembro informava que o presidente Juscelino Kubitschek havia ido no dia anterior à Brasília “resolver um problema de caráter técnico com o Engenheiro Oscar Niemeyer” e que no domingo iria a “São Paulo, a fim de presidir a inauguração da IV Bienal de Arte” (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20/09/1957. p.13).

O discurso de abertura da Bienal proferido por Kubitschek foi publicado no *Jornal do Brasil*. A noção de que as realizações da arte moderna estariam ligadas à formação de uma sociedade desenvolvida estava presente na fala:

Quis comparecer pessoalmente à inauguração da IV Bienal de São Paulo para que, bem nítido, ficasse demonstrado o interesse do Estado brasileiro numa exposição da importância desta, cujo êxito, num crescendo incessante, vem patentear, de forma lisonjeira, que o adiantamento artístico de nosso povo acompanha as mais evoluídas e, mesmo, ousadas manifestações da arte. [...]

Já não se espanta ou reage o povo com brutalidade, diante das formas novas que antecipam constantemente maneira de ver e sentir o conteúdo do mundo (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24/09/1957. p. 9).

O discurso de JK também reconhecia a pluralidade das manifestações expostas naquela mostra, pois afirmava que “o critério que regula essa famosa exposição é o da qualidade. Figurativos, concretos, tachistas, filhos de todos os quadrantes do mundo se apresentam e representam aqui” (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24/09/1957. p. 9). O próprio texto de apresentação da Bienal, publicado no catálogo do evento, constatava que

Desde a primeira Bienal vêm os organizadores do certame procurando reunir, ao lado dos artistas nacionais e estrangeiros mais significativos, alguns conjuntos suscetíveis de darem uma ideia suficiente dos diversos movimentos ocorridos na evolução da arte moderna (*Catálogo da IV Bienal do Museu de Arte Moderna*, p. 17).

A despeito dos concretistas não terem figurado entre os principais premiados e das críticas de Waldemar Cordeiro, a IV Bienal representou a afirmação da arte concreta no país. Além dos prêmios concedidos a Franz Weissmann e Lygia Clark, houve a escolha do cartaz de Alexandre Wollner, então aluno da *Hochschule für Gestaltung* (Hfg-Ulm), além da homenagem a artistas ligados à Bauhaus, assim tratada no *Jornal de Brasil*:

A exposição das artes plásticas da Bauhaus, que representará a Alemanha na IV Bienal de São Paulo, será um dos aspectos mais importantes da mostra internacional paulista. Embora nem todos os mestres da Bauhaus participem da delegação, promete-se uma mostra à altura da grande experiência iniciada por

Gropius e que, de certo modo, se prolonga na Escola Superior de Desenho, de Ulm, dirigida por Max Bill (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 04/09/1957. p. 6).

Max Bill é considerado um continuador da experiência da Bauhaus por intermédio da Escola de Ulm. Como principal referência artística dos concretistas brasileiros, também era uma figura central nos incipientes debates sobre o *desenho industrial* no país, na medida em que se tratavam de discussões indissociáveis. O reconhecimento como tributários das vanguardas do início do século XX, a valorização de uma suposta objetividade, funcionalidade e modernidade eram alguns dos elementos encontrados no discurso sobre o design forjado ao longo da década de 1950. Os poetas concretos, além de partilharem desses fundamentos, se apropriaram também de alguns dos princípios da tipografia resultante do design modernista.

3. APROPRIAÇÕES DO DESIGN NO CONCRETISMO BRASILEIRO

3.1. A Invenção do Design no Brasil: Relações com a Arte Concreta

A produção de discursos sobre o chamado *desenho industrial*, ao longo da década de 1950, era indissociável dos discursos relacionados ao concretismo. Ambos encontravam referências nas vanguardas da primeira metade do século XX, tendo determinadas instituições, órgãos de comunicação e indivíduos desempenhado um importante papel na difusão das representações sobre o *design*.

A proximidade entre os postulados de designers e concretistas levava, em inúmeros casos, a uma impossibilidade de inferir a que manifestação os artistas se remetiam. Em reportagem publicada na edição de número 7 da Revista *Habitat* foi solicitado “de um grupo de bons artistas do Rio de Janeiro que se manifestassem a respeito do que pensam acerca do futuro da arte no Brasil”. Ivan Serpa deu a seguinte resposta: “Será uma arte funcional baseada no concretismo, por ser a mais adaptável à nossa arquitetura” (*Habitat*, n. 7. p. 26). Ao se referir a uma dimensão funcional da atividade artística, Serpa dialoga com um dos fundamentos do *design* modernista, se apropriando não apenas do vocabulário, mas também do próprio princípio.

A Revista *Habitat* era ligada ao Museu de Arte de São Paulo, o que se manifestava nas escolhas editoriais da publicação. Inúmeros artigos publicados no periódico se destinavam à divulgação do chamado “desenho industrial”. No prefácio da edição inaugural da publicação, que aborda o desenvolvimento das manifestações artísticas no Brasil, afirma-se a vocação do periódico em tratar de questões ligadas à arquitetura no país:

Também a arquitetura, já de fama mundial, será apresentada em suas mais características inovações e soluções mais afins com a civilização tropical. (“Habitat” significa ambiente, dignidade, convivência, moralidade da vida, e portanto espiritualidade e cultura: é por isso que escolhemos para o título desta nossa revista uma palavra intimamente ligada à arquitetura, à qual damos um valor e uma interpretação não apenas artística, mas uma função artisticamente social) (*Habitat*, n.1, p.1).

É evidente que o design, durante a primeira metade do século, foi uma prática relacionada com certas vertentes da arquitetura, como pode ser observado na experiência da *Bauhaus*. A relação entre as duas atividades é abordada por Jacob Ruchti, em texto sobre o Instituto de Arte Contemporânea do MASP:

As cadeiras da primeira fase [...] formam o curso fundamental, que tem muita analogia com um curso de preparação de arquitetos – e nesse contexto vale a pena lembrar um pensamento do célebre arquiteto francês – um dos pioneiros da arquitetura contemporânea – Auguste Perret, que disse: “Móvel ou imóvel tudo que ocupa lugar no espaço pertence ao domínio da arquitetura”. E, de fato, nesse sentido o desenhista industrial é um arquiteto: ele não projeta prédios, mas projeta rádios, automóveis, geladeiras, etc. – com o mesmo respeito pelos materiais, pela função, pela técnica, como aquele arquiteto emprega em seus projetos. E é justamente isso que o IAC visa: – a formação de desenhistas industriais com a mentalidade de arquitetos (*Habitat*, n. 3. p. 62).

A proximidade com a arquitetura também se manifestaria no ensino de desenho industrial no Brasil ao longo das décadas seguintes. Por exemplo, no caso do Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo, uma das matérias regulares do era “Elementos da Arquitetura”, ministrada por Lina Bo Bardi (LEON, 2006. p. 45). Já no que se refere à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP), o ensino de desenho industrial viria a ser tratado como uma sequência do curso de arquitetura. A reforma curricular que levou à criação dessa sequência, em 1962, foi liderada por Vilanova Artigas (PEREIRA, 2009. p. 32), que havia sido o arquiteto responsável pela obra de adaptação para instalação do Museu de Arte Moderna de São Paulo no edifício sede dos Diários Associados.

A formulação da arquitetura como atividade análoga à arte passava também pela valorização de Max Bill. Na 14ª edição da revista *Habitat*, na seção Polêmica, foi publicada a conferência proferida por Max Bill na FAU/USP: “O arquiteto, a arquitetura, a sociedade”. Para Bill, tanto as artes plásticas, como arquitetura não deveriam dar margem a subjetividades, conforme expressou ao afirmar que

[...] outro mal-entendido que toda a arte e, antes de tudo, as artes plásticas, seria o que tão graciosamente se chamou “selfexpression”, a expressão de si próprio. Isto não é nem arte, nem arquitetura. Arte é tornar uma ideia tão clara, tão objetiva quanto possível, com os meios mais adequados possíveis. Uma obra de arte deve ser de forma tão perfeita, de expressão tão harmoniosa, que seu autor não possa mais trocá-la, nem juntar ou tirar um traço sequer. Quanto à arquitetura, deve ser tão funcional quanto possível. A beleza da arquitetura é perfeita quando todas as funções, sua construção, sua matéria e sua forma estão em perfeita harmonia. Uma boa arquitetura é aquela na qual todas as coisas funcionam e na qual não há nada que seja supérfluo. Para chegar a tal arquitetura, o arquiteto deve ser excelente artista (*Habitat*, n. 14, anexo, página B).

Segundo as formulações de Max Bill, as expressões, tanto artísticas, como arquitetônicas, deveriam ter um caráter funcional, fruto de uma objetividade que redundaria em harmonia. Uma obra que seguisse esse preceito seria condizente com o tempo na qual foi criada. As concepções relativas à arquitetura, no âmbito do concretismo na década de 1950, estavam relacionadas ao design enquanto atividade projetiva. A defesa desse postulado por Bill e por aqueles ligados à vanguarda concretista brasileira (em suas diversas manifestações) levou à formulação de outros princípios que estariam na base do estabelecimento do design no país. Exemplo disso é o fato de que a construção de argumentos que justificavam a relevância do “desenho industrial” passava então pela questão do desenvolvimento industrial brasileiro.

Jacob Ruchti destaca o pioneirismo do IAC no ensino do desenho industrial no Brasil, justificando a importância do empreendimento pelo fato de que a sua finalidade seria a de “proporcionar a jovens talentosos, bases sólidas, culturais, técnicas e artísticas, para o exercício dessa nova profissão característica do século 20: o desenho industrial” (*Habitat*, n. 3. p. 62). Na oitava edição da revista *Habitat* foi publicado o artigo *Estética Industrial*, em que surge a ideia de que o design era necessário à indústria brasileira:

Temos que insistir ainda sobre a necessidade da estética industrial, do decoro na forma dos produtos que cada dia as indústrias espalham no mercado. A beleza

estética de uma geladeira pode servir de exemplo a fim de esclarecer o nosso pensamento. Agora, a indústria brasileira possui um aparelhamento técnico de primeira ordem; por que não se preocupa também com esse problema da estética? E por que não começa pelo “SENAI”, verdadeira oficina de mau gosto e desorientamento artístico (*Habitat*, n. 8. p. 90).

Além de ser considerada uma atividade através da qual a indústria brasileira poderia se desenvolver, o desenho industrial poderia levar também a uma transformação estética. Nesse sentido, não apenas a aparência dos produtos do design deveria modificada, como a própria forma da cultura material existente. Essa também era uma pretensão do concretismo. Em *Poesia e/ou Pintura* (1966), Augusto de Campos analisa a obra do poeta concreto Wladimir Dias Pinto. Apesar de não identificar nenhuma novidade do ponto de vista concretista, Campos destaca que

Wladimir compareceu, aliás, não como poeta, mas como humorista, no número especial da “Revista da Semana” (26.4.1958) dedicado ao humorismo, ao lado de Ziraldo, Borjalo, Claudius e muitos outros, com duas páginas de “charges” grafistas. No mesmo ano realizou uma série de desenhos geométricos em panos pintados para decoração de rua do carnaval carioca. Nada de novo em termos de visualidade “concretista”, mas a experiência de interferir na programação visual de largo consumo já era, em si, uma novidade (CAMPOS, Augusto, 1978. p. 81).

Pelo visto, os poetas concretos desejavam que seus trabalhos fossem condizentes com a época na qual foram elaborados, contribuindo para a renovação da linguagem poética. Os primeiros esforços ligados à consolidação do design modernista no Brasil, no início da década de 1950 também pretendiam estar atualizados com as conquistas modernas da técnica industrial ao mesmo tempo em que almejavam “aclerar a consciência da função social do desenho industrial, refutando a fácil e deletéria reprodução dos estilos superados e do diletantismo decorativo” (*Habitat*, n. 1. p. 94), conforme constava no material de divulgação do IAC.

Assim, os postulados do chamado design modernista, ligado às vanguardas construtivas e à Bauhaus, vinham se desenvolvendo na Europa desde o início da década

de 1920, passaram a circular no Brasil e nos países vizinhos a partir da segunda metade da década de 1940. Havia também trocas estabelecidas com movimentos existentes na América Latina, como ocorria entre os concretos brasileiros e argentinos.

É o caso de Tomás Maldonado, um dos principais articuladores das vanguardas argentinas no Brasil, que participou, por exemplo, do Segundo Curso Internacional de Férias Pro-Arte, realizado em Teresópolis no verão de 1951 (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16/01/1951. p. 9), cuja quinta edição, em 1954, contaria com a presença de Décio Pignatari. Por ocasião desse evento, fez uma breve passagem por São Paulo, tendo concedido uma entrevista para o jornal *Folha da Manhã*, sendo descrito pelo periódico como

um dos fundadores do grupo ‘Arte Concreta’ de Buenos Aires, que em 1946 foi diretor da revista ‘Arte-Concreto-Invención’. Maldonado, legítimo representante das novas tendências artísticas argentinas já expôs em ‘Realités Nouvelles’ de Paris e atualmente é diretor de ‘N.V.’, revista de cultura visual, membro do Congresso Internacional de Cultura Moderna [...] [Foi] interrogado pela reportagem das FOLHAS sobre a origem da definição ‘arte concreta’ e sobre o significado dessa nova estética (*Folha da Manhã*, São Paulo, 28/01/1951. p. 7).

A publicação *N.V.: Revista de Cultura Visual* a que se refere a reportagem é, de fato, *Nueva Visión*, periódico trimestral editado pelo grupo ligado a Tomás Maldonado na Argentina. A primeira edição foi divulgada pela revista *Habitat* e contava com um artigo do diretor do Museu de Arte de São Paulo, Pietro Maria Bardi completamente envolvido com os movimentos artísticos brasileiros, especialmente em São Paulo. A seção Crônicas descrevia assim a iniciativa de Maldonado:

Apareceu em Buenos Aires uma nova revista de cultura visual dirigida por Tomás Maldonado. Vai ser publicada a cada três meses e por nosso lado auguramos que encontre grande número de leitores no Brasil. O sumário do primeiro número é testemunho do interesse para com os problemas das artes visuais hoje; compreende vários ensaios, entre os quais se destacam um de autoria de Ernesto N. Rogers sobre a Unidade de Max Bill, outros de Cesar Jannello, Julio Pizzatti, Tomás Maldonado, Juan C. Paz, Edgar Bayley, além

dum artigo inédito de P. M. Bardi sobre o desenho industrial em São Paulo e quanto vem sendo realizado no sentido de conquistar as massas (*Habitat*, n.6. p.89).

Ademais, a circulação de ideias entre artistas concretos brasileiros e argentinos se manifesta nessa pequena nota publicada na *Habitat*. Exemplo dessas trocas é o artigo sobre a *Unidade Tripartida* de Max Bill que havia sido premiado na Bienal de São Paulo. Além disso, o artigo sobre desenho industrial de autoria de Pietro Maria Bardi demonstra o quanto a temática fazia parte dos interesses de concretistas dos dois países.

Com efeito, a revista *Nueva Visión* fazia parte do projeto estético estabelecido por Tomás Maldonado em 1949. Três anos antes havia participado da elaboração do *Manifiesto Invencionista*, publicado em razão da primeira exposição do grupo “Arte Concreto-Invención” em uma revista homônima. Assim como o *Manifiesto Ruptura* considerava que “o naturalismo científico da renascença” havia esgotado “a sua tarefa histórica”, os concretistas argentinos decretavam que a “era artística da ficção representativa chegava ao fim. O homem se torna cada vez mais insensível às imagens ilusórias. Quer dizer, progride no sentido da sua integração no mundo” (*Manifiesto Invencionista*). O manifesto se encerra com a constatação de que “a estética científica substituirá a milenar estética especulativa e idealista [...] a metafísica do Belo morreu por esgotamento. Se impõe agora a física da beleza” (*Manifiesto Invencionista*).

Em 1948 viaja pela Europa e entra em contato com os artistas concretos suíços (entre eles Max Bill) e inicia sua atuação no âmbito da arquitetura e do design. Ao retornar à Argentina em 1949 o grupo “Arte Concreto-Invención” é dissolvido e Tomás Maldonado participa da fundação de um novo grupo de artistas concretos. Neste ano publica o artigo *El diseño y la vida social*, que anteciparia a orientação editorial presente na revista *Nueva Visión*. Nesse texto Maldonado expressa a sua preocupação com a questão do design ao considerar, por exemplo, não haver

Dúvida que o design (*diseño*) representa, no momento, o modo mais imediato, mais social de se manifestar o que se convencionou chamar de **nova visão** (*nueva visión*), que compreende [...] a totalidade das atividades, artísticas ou não, que tendem a subverter o atual repertório morfológico do nosso mundo visual (MALDONADO, 1949).

Em *El diseño y la vida social*, o design é considerado resultado dos esforços empreendidos no passado em diversos campos, que reuniria a “melhor arte e a melhor ciência”. O design (*diseño*) a que se refere Maldonado seria capaz de criações mais objetivas do ponto de vista estético, mais funcionais. Assim, o artista-designer argentino afirmava que

O Desenvolvimento dialético das formas experimentais de hoje, constitui desde já, o ápice das proposições estéticas mais singulares e renovadoras, tanto das enunciadas no seu próprio campo como em outros adjacentes, em particular na arquitetura e na arte concreta, mas ao mesmo tempo, e não em menor grau, o desenlace de vários séculos [...] de sorte que ninguém deve se surpreender que a síntese da melhor arte e da melhor ciência, o design seja capaz, sem abandonar seu próprio território, de suscitar interações mais **funcionais**, isto é, mais diretas, menos mistificadas, entre a realidade psicobiológica do homem e do seu meio (MALDONADO, 1949).

A Arquitetura é trazida, assim, ao primeiro plano do pensamento artístico, como um fazer que perpassa o ideal de artista formulado no artigo, de modo semelhante ao que seria desenvolvido pelos artistas-designers brasileiros. A arte concreta é mencionada como parte da renovação estética que teria contribuído para o desenvolvimento do design. A formulação seria apropriada pelos artistas concretos brasileiros ao longo da década de 1950. O crítico Manuel Germano, em artigo publicado em 1956, levanta uma série de questões análogas às desenvolvidas por Maldonado. Ao tratar da Exposição Nacional de Arte Concreta se refere a movimentos e artistas relacionados às vanguardas construtivistas da primeira metade do século:

Ora, hoje em dia, já se pode ver com suficiente perspectiva de raciocínio que Van Doesburg com a sua dinâmica elementar e Mondrian com seu

neoplasticismo estático fundaram um estilo que os elevou à condição de construtores da vida moderna. Quando a cultura de artes plásticas atingir um nível público, estará reservada à arte concreta um primeiro plano de realizações (*Jornal do Brasil*, Complemento Dominical, 16/12/1956. p. 5).

Manuel Germano escreve sobre o momento no qual as artes plásticas viriam a “atingir um nível público”, quando a arte concreta teria um lugar privilegiado. Maldonado aborda a questão em outros termos, como uma reconciliação da arte com a “vida social”.

O design se apresenta hoje como a única possibilidade de resolver, sobre um plano efetivo, o problema mais dramático e agudo do espírito do nosso tempo, ou seja, a situação de divórcio existente entre a arte e a vida, entre os artistas e os outros homens (MALDONADO, 1949).

Tomás Maldonado também se remete ao ideal do artista-designer forjado pelo discurso concretista no Brasil. O produto artístico deveria interferir no cotidiano, deveria estar presente nos diversos utensílios oriundos da produção em massa. Dessa maneira, a figura do “designer”, do criador de formas, é bastante conveniente às formulações concretistas. Como parte da cultura material de determinada sociedade, a obra de arte deveria obedecer aos critérios de funcionalidade presentes nos demais objetos, como afirma Waldemar Cordeiro

os artistas criam, dentro das leis da natureza, objetos que têm um valor histórico na vida social do homem. os **objetos-criados** passam a integrar o mundo exterior, real e banal. a parcialidade dos românticos que pretendem fazer da arte um mistério e um milagre, desacredita a potencialidade social da criação formal [...]

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**. O conceito da Arte produtiva é um golpe mortal no idealismo e emancipa a arte da condição secundária e dependente a que tinha sido relegada (CORDEIRO. In: BANDEIRA, 2002. p. 55).

A arte, tal qual idealizada por Cordeiro, deveria ser produtiva, deveria resguardar a sua utilidade na “vida social” – mesmo termo empregado por Tomás Maldonado. O artista-designer argentino concebia que o caminho da arte não seria outro senão “o da invenção de formas que possam ser intensamente usufruídas por todos os homens” e concluía afirmando que

Longe de propor que o artista **se limite** a ser um hábil copista de formas estilísticas de outras épocas, a **nova visão** propõe que o artista **se amplie** até alcançar novos horizontes criadores, que se estenda ao universo socialmente palpitante dos objetos em série, dos objetos usados diariamente pelas multidões, que constituem em última instância a realidade mais imediata do homem moderno (MALDONADO, 1949).

As formulações de Waldemar Cordeiro e Tomás Maldonado denotam o quanto eram indissociáveis às reflexões acerca da arte concreta e do design ao longo da década de 1950. É importante frisar que, inúmeras vezes, esses são discursos que servem às duas manifestações, não havendo uma fronteira nítida quando se trata de design (*diseño, desenho industrial*) e de arte concreta. Os princípios eram praticamente os mesmos, os produtos resultantes dos esforços dos artistas-designers deveriam responder aos anseios da sociedade, devendo ser inseridos no consumo cotidiano, tendo formas utilitárias e funcionais que correspondessem às expectativas e necessidades do homem moderno.

Em 1953, Tomás Maldonado participou de uma exposição no MAM-RJ com outros artistas concretos da Argentina. O jornal *Correio da Manhã* o descrevia como líder do grupo (*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 01/08/1953. p. 6). Jayme Maurício afirmava que a exposição era bastante esperada e também temida, pois havia grande rejeição à arte concreta entre os chamados figurativos. O autor sugeria, no entanto, que os leitores ouvissem “as conferências do crítico argentino Romero Brest” e procurassem “o pintor Tomás Maldonado”, pois “o museu os convidou para esse auxílio” (*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 04/08/1953. p. 11).

Por ocasião da mostra, Maldonado concedeu uma entrevista ao *Correio da Manhã* na qual afirmava que “antes de cair na pintura concreta” havia passado “por

todos os matizes que vão naturalismo até a arte concreta”, afirmando que para ele a pintura nunca havia sido “uma experiência divorciada” do seu “conceito de vida” (*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 05/08/1953. p. 7). Nessa resposta fica explícita a concepção evolutiva que ele tem da arte concreta, tratando-a como o ápice do desenvolvimento pictórico, tanto no plano individual como em perspectiva histórica. A pintura figurativa, porém, não era considerada uma manifestação “inválida”, conforme pode ser observado nas considerações do artista argentino:

A figuração deixou radicalmente de ser meu problema. É um abecedário que já não me serve para expressar o mundo a que me proponho. Isso, entretanto, não implica achar que todos os artistas figurativos sejam inúteis e que só a arte concreta detém agora grandeza. (*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 05/08/1953, p. 7).

A relação entre Tomás Maldonado e o concretismo brasileiro prosseguiu nos anos seguintes. Em 1956 o artista-designer participou da organização de uma exposição sobre a Escola de Ulm no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Durante essa estada também realizou o chamado “Curso Relâmpago de Iniciação Visual”. O crítico de arte Jayme Maurício, além de ser um divulgador da atividade, também publicou resumo de cada uma das três aulas. Segundo sua descrição, as aulas foram bastante concorridas, como se pode ler no artigo de 6 de julho de 1956:

No barraco de aulas do Museu de Arte Moderna, ontem, às 10 horas da manhã, o professor Tomás Maldonado deu a segunda aula de seu curso de iniciação visual, perante numerosa audiência, composta não só dos alunos inscritos como de grande número de ouvintes, entre os quais se encontravam diversos nomes de projeção em nossos círculos intelectuais e artísticos (*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 06/07/1956, p. 12).

Ao retornar ao MAM-RJ em 1956, Tomás Maldonado já lecionava na *Hochschule für Gestaltung Ulm* (HfG-Ulm), segundo suas próprias palavras a convite de Max Bill (Maldonado, 2008. p. 13). Dessa forma, se tornou inevitável à cobertura do

evento remeter-se a Max Bill, personagem central nos debates sobre arte concreta e design no Brasil. Jayme Maurício, ao divulgar a exposição sobre a “Escola Superior de Desenho” afirmava que

Desde a estada de Max Bill no Brasil, a convite do Museu de Arte Moderna do Rio, entre inevitáveis discrepâncias e polêmicas da nossa realidade e as ideias que o antigo aluno da BAUHAUS trazia acerca da arte, arquitetura, desenho e indústria, ficou a grande curiosidade pelo trabalho que ele e outros realizavam em Ulm, Alemanha. Mais que uma curiosidade, uma esperança: de que ali fossem reiniciados os trabalhos da BAUHAUS que o nazismo destruíra justamente quando seus propósitos começavam a germinar no Brasil e no mundo (*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20/07/1956. p. 12).

Essas são as primeiras linhas do texto de Jayme Maurício sobre a exposição. A relevância da *HfG-Ulm* é evocada pela relação que a instituição possui com Max Bill e, conseqüentemente, com a Bauhaus. Bill correspondia ao arquétipo do artista-designer presente no desenvolvimento dos discursos do concretismo brasileiro e a sua formação na Bauhaus reforçava esse aspecto da construção do personagem “Max Bill”.

Tomás Maldonado também teve importância no âmbito artístico da década de 1950, não apenas pelo intercâmbio estabelecido com os artistas concretos brasileiros e os museus dedicados à arte moderna no país. O argentino também antecipara diversas questões presentes na formulação dos princípios do concretismo no Brasil. Isso está relacionado ao fato de a emergência de um movimento expressamente vinculado às vanguardas construtivas do início do século XX ter ocorrido seis anos antes na Argentina. O grupo Arte Concreto-Invención fora criado em 1946, com a publicação do *Manifesto Invencionista*, enquanto o grupo Ruptura só viria a surgir no final de 1952. Dentro da lógica concretista, Maldonado realiza sua “virada” para o design já em 1948 e o tema do *diseño* passa a ser um aspecto recorrente da sua obra. A fundação daquele que é considerado o primeiro escritório de design da Argentina (*Axis*) e sua atuação na Escola de Ulm apenas confirmariam essa transformação pela qual passou.

Parte da historiografia sobre o ensino de design considera ter ocorrido uma cisão entre certa tradição da Bauhaus e os preceitos de Ulm e, por conseguinte, Tomás Maldonado. Rafael Cardoso afirma que

Precisamente por ainda estar muito próximo do legado bauhausiano, o próprio Bill acabou se chocando com as propostas de seus colegas mais jovens, e, em 1957, teve que entregar a direção da escola em função de desentendimentos sobre os rumos do ensino. Os outros mestres – sob a liderança de Aicher, Gugelot e Maldonado – consideravam ultrapassadas as concepções de Bill sobre o papel do artista como criador privilegiado, argumentando antes que a própria persistência da arte como domínio estético separado era retrógrada e contrária ao sentido da vida moderna (CARDOSO, 2008. p. 188).

Em texto sobre a iniciativa da Escola de Ulm, escrito em 1955, Tomás Maldonado assumia uma posição ambígua em relação à Bauhaus. Se por um lado inscrevia-se na tradição da escola antecessora, por outro considerava necessário superá-la. Para o argentino, a *HfG-Ulm*

em certo sentido, continua a tradição da Bauhaus, porém em outros aspectos a supera. Na medida em que, como a Bauhaus, acredita na função social da atividade projetiva, a continua, porém a supera, na medida em que, fiel a essa mesma atitude, quer se confrontar com situações radicalmente diferentes das de então (MALDONADO, 2008. p.13).

Entre os alunos do curso de “Comunicação Visual” de Ulm estavam Alexandre Wollner e Almir Mavigner (*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22/07/1956. p.14). Wollner frequentara os cursos do Instituto de Arte Contemporânea do MASP e Mavigner era ligado ao grupo Frente, liderado por Ivan Serpa, que lecionava no MAM-RJ. Ambos participaram da IV Bienal (1957) (*Catálogo da IV Bienal do Museu de Arte Moderna*. p. 63) e Wollner também teve trabalhos apresentados na Exposição Nacional de Arte Concreta (1956-57). Wollner viria a ser professor da Escola Superior de Desenho Industrial (Niemeyer, 2007. p. 93), cujo projeto seria decorrente da proposta desenvolvida por Tomás Maldonado para a Escola Técnica de Criação do Museu de

Arte Moderna do Rio de Janeiro. De acordo com Lucy Niemeyer, Maldonado teria colaborado “intensamente na elaboração do currículo do curso planejado para o MAM, em que o ‘operacionalismo científico’ estava presente e serviu de base para Esdi” (Niemeyer, 2007. p. 48).

Assim como os artistas concretos brasileiros valorizavam a figura de Max Bill e tudo aquilo que estivesse relacionado a ele, o discurso sobre design no país também procura filiar-se a Bill e as instituições a ele associadas: Bauhaus e Escola de Ulm. Nesse sentido, Lucy Niemeyer afirma que

Apesar de haver encerrado suas atividades, a Escola de Ulm continuou a existir por meio da atuação dos seus professores e ex-alunos, não só na Alemanha como no exterior. O design brasileiro sofreu uma grande influência de Ulm.

Nos anos 1950, Max Bill possibilitou o contato com a Escola de Ulm por pessoas que foram determinantes na prática profissional do design no Brasil, como Geraldo de Barros e Alexandre Wollner. Bill também semeou no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) a ideia de uma escola de design. Na década de 1960, ele sugeriu nomes de ex-alunos de Ulm para compor o corpo docente da Esdi e que, efetivamente, foram professores de projeto dessa escola: Karl Heinz Bergmiller (1928), Paul Edgard Decurtins (1929) e Alexandre Wollner (Niemeyer, 2007. p. 48).

A busca por origens e referências em instituições ligadas ao Design modernista em suas diversas vertentes não foi um fenômeno exclusivamente relacionado à tentativa de estabelecimento da Escola Técnica de Criação (ETC/MAM) e da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI). O próprio Instituto de Arte Contemporânea no início da década de 1950 reivindicava ser associado à Bauhaus. Jacob Ruchti afirmava que

O curso do IAC em São Paulo é uma adaptação às nossas condições e possibilidades do célebre curso do *Institute of Design de Chicago*, dirigido pelo arquiteto Serge Chermayeff, e fundado em 1937 por Walter Gropius e Moholy-Nagy como continuação do famoso Bauhaus de Dessau. O IAC representa portanto em São Paulo – de uma maneira indireta – as principais ideias do Bauhaus, depois de seu contato com a organização industrial norte-americana (*Habitat*, n. 3. p. 62).

Em suma, o vínculo estreito entre arte concreta e design é evidenciado na busca de origens que empreendiam, remetendo-se às vanguardas construtivas do início do século XX. Era através Max Bill que buscavam esse vínculo. A própria associação à Bauhaus era pleiteada tanto por artistas concretos, como por designers, mesmo que essa relação fosse indireta, por intermédio da *New Bauhaus* de Chicago ou da *Hochschule für Gestaltung* de Ulm. Em artigo sobre a quarta edição da Bienal, Décio Pignatari destaca a representação alemã que homenageou a Bauhaus, se referindo a Bill e lamentando a ausência de manifestações ligadas ao Design:

na seção da bauhaus, a sala de albers e max bill: um oásis da lucidez formal. o grande baluarte da defesa da forma, objetiva e da objetividade formal: a busca cuidadosa e simplicíssima de um mínimo absoluto e/ou possível da arte construtiva, que possa vigir como lei formal-sensível, de apreensão direta. [...] pena que nada nos exibiram do importante setor do desenho industrial e das artes gráficas (PIGNATARI. In: BANDEIRA, 2002. p.59).

Também por ocasião da abertura da Bienal de 1957, a coluna de Ferreira Gullar no *Jornal do Brasil* publicou a tradução de um trabalho do crítico alemão Will Grohmann sobre a Bauhaus. O artigo resume a história da criação da instituição e suas sucessivas fases, mencionando o aspecto funcional das criações feitas na Bauhaus ao se referir à participação da instituição na exposição da “Sociedade dos Artistas e Decoradores” ocorrida em Paris, em 1930:

Em 1930, por ocasião da exposição da “Sociedade de Artistas Decoradores”, em Paris, um público internacional pôde pela primeira vez constatar os frutos desse ensinamento. Gropius fora encarregado de realizar a seção alemã. Todas as atividades da Bauhaus ali se achavam representadas e notavelmente valorizadas [...]. Ficou provado que a Alemanha tinha sido a primeira nação do mundo a se preocupar com a estética industrial e a realizar formas ao mesmo tempo úteis e belas. O “funcionalismo” que tão criticado, fora, revelava-se não como fator de empobrecimento, mas antes como o regulador necessário à imaginação e um trunfo importante no plano da técnica e da economia (*Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, 22/09/1957).

Em 15 de dezembro de 1957 Ferreira Gullar dedicou novamente sua coluna à Bienal, que se encerraria no final do mês. Ao tratar da Bauhaus, Gullar se remete a associação da instituição com o funcionalismo e com o princípio de que a arte deveria estar vinculada com as demandas sociais, aspecto esse também evocado pelos concretistas brasileiros.

A Bauhaus fundava-se na convicção de que a arte não deve ser mera expressão de sentimentos individuais, mas sim um trabalho perfeitamente integrado na vida social, onde o artista tem a missão de criar as novas formas dos objetos de uso. Viam os criadores daquela escola “de artes e ofícios” que um novo mundo surgia, impulsionado pela indústria e pelas descobertas dos novos materiais de construção. As cidades cresciam e as casas pediam uma forma funcional capaz de satisfazer as exigências da vida dinâmica das grandes aglomerações humanas nas metrópoles. Em lugar de deixar que esse novo mundo se fizesse por si mesmo, cabia aos artistas ajudar a construí-lo e lhe dar a forma e ordem necessárias, desenhando as máquinas, os móveis de material recente e todo tipo de objetos que começavam a povoar o mundo industrializado (*Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, 15/12/1957, p. 2).

Pelo visto, Ferreira Gullar representa a Bauhaus como instituição na qual a arte estaria submetida aos interesses da sociedade, rejeitando a idealização do artista como um indivíduo alheio e acima das questões mundanas. Seria atribuição dos artistas “criar novas formas dos objetos de uso”. A noção do artista-designer se justificaria assim através da autoridade conferida pela Bauhaus.

Por ocasião da Exposição Nacional de Arte Concreta, o Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* publicou em 03 fevereiro de 1957 uma entrevista com Hermelindo Fiaminghi, cuja apresentação o descrevia “pintor concreto e publicitário, Fiaminghi é um dos artistas plásticos que mostram mais intimidade com a problemática da poesia também concreta”. No ano seguinte ele seria o responsável pelo projeto gráfico da quarta edição da revista *Noigandres*. Ao se aproximarem de Fiaminghi, os poetas concretos também se vinculavam a um artista que desempenhava a função de artista-designer.

Ao ser perguntado se aplicava “seus conhecimentos de artes plásticas no campo publicitário”, sua resposta foi a seguinte:

Não só aplico estes conhecimentos como já tive ocasião de publicar artigos sobre os temas: A estrutura do Layout e o neoplasticismo de Piet Mondrian e Fatores de arte concreta nas marcas publicitárias. Apliquei também minhas pesquisas no campo da pintura à concepção de marcas, logotipos, embalagens, anúncios e cartazes, pela coincidência da necessidade da percepção imediata e simultânea tanto na arte concreta como nos produtos da publicidade (*Jornal do Brasil*. Suplemento Dominical, 03/02/1957, p. 9).

Quando solicitada sua opinião acerca das “inovações tipográficas-estruturais dos textos da poesia concreta” afirmou que “a concepção tipográfico-estrutural dos poemas concretos atinge uma função só encontrada nos bons ‘lay-out’ tipográficos publicitários” (*Jornal do Brasil*. Suplemento Dominical, 03/02/1957, p. 9). Ao validar a qualidade tipográfica da poesia concreta e compará-la a peças publicitárias, Hermelindo Fiaminghi a inseria no âmbito das criações concretistas que tinham consequências para a “vida social”.

3.2 Representações e Usos da Tipografia na Poesia Concreta Brasileira

Como vimos até aqui que os postulados do design modernista eram, em grande medida, correspondentes aos do movimento concretista. Havia uma busca por referendar esse modo de fazer design na Bauhaus e essa construção implicava no reconhecimento da importância das vanguardas europeias das décadas de 1910 e 1920, tal como estabelecido pelos artistas concretos. No livro *Pioneers of Modern Typography* (1969), o designer gráfico Herbert Spencer (1924-2002) procura estabelecer uma narrativa acerca do desenvolvimento da tipografia moderna, na qual referenda a importância dos movimentos artísticos da primeira metade do século XX. Spencer afirma que

Futurismo, dadaísmo, de Stijl, suprematismo e construtivismo foram movimentos que se originaram em diferentes países e cujos objetivos foram diferentes e as vezes conflituosos, cada qual a sua forma contribuiu significativamente para formar a tipografia moderna e fundir palavra e imagem (SPENCER, 1970. p. 26).

Representantes de diversas dessas vanguardas teriam convergido para Berlim ao término da Grande Guerra (1914-1919), pois a Alemanha social democrata teria se tornado um ambiente propício a esses artistas (SPENCER, 1970. p.26). Herbert Spencer exemplifica esse fenômeno através da atuação do artista russo El Lissitzky na capital alemã, onde “instalações de impressão mais sofisticadas estavam disponíveis, o encorajando a dedicar mais tempo à tipografia” (SPENCER, 1970. p. 26).

O holandês Theo van Doesburg também atuara na Alemanha no início da década de 1920. O contato com Walter Gropius teria motivado Doesburg a ir para Weimar para atuar junto à Bauhaus. O artista havia sido um dos fundadores do movimento De Stijl, sendo um dos seus principais teóricos, junto com Piet Mondrian. Segundo Spencer, os neoplasticistas “proclamavam que a harmonia na pintura, na arquitetura e no design poderia ser alcançada apenas adotando um estilo que fosse geometricamente puro e impessoal” (SPENCER, 1970. p. 26). Além disso, destacava que as obras dos artistas ligados ao movimento se baseavam no uso do retângulo e do “branco, preto e cinza, e as cores primárias vermelho, azul e amarelo” (SPENCER, 1970. p. 26).

Apesar de “na teoria a Bauhaus e o de Stijl possuírem objetivos similares” (SPENCER, 1970. p. 35), Gropius era contrário ao dogmatismo de Doesburg em relação ao emprego exclusivo de estilo geométrico e impessoal (SPENCER, 1970. p. 36). Spencer descreve que mesmo não fazendo parte do corpo docente da instituição, o artista holandês foi bastante influente entre professores e alunos e o “impacto das suas ideias logo se tornaram aparentes, especialmente na tipografia e no design de móveis da Bauhaus” (SPENCER, 1970. p. 35).

Em sua narrativa, Herbert Spencer se apropria de uma representação da Bauhaus e das vanguardas do início do século XX que as relaciona diretamente ao

desenvolvimento da tipografia moderna. Conforme pode se constatar nas falas dos concretistas ao longo da década de 1950, essa representação já circulava, pois de acordo com Spencer, “juntos Klee, Kandinsky e Moholy-Nagy deram ao ensino da Bauhaus um novo ímpeto e aos estudantes um objetivo claro e positivo” (SPENCER, 1970. p.38). Concepção bastante similar é apresentada por Rafael Cardoso ao afirmar que

A influência das vanguardas artísticas foi mais ampla e profunda na área do design gráfico [em contraste com os “projetos de produtos”]. Partindo principalmente da confluência de ideias e de atores em torno do construtivismo russo, do movimento De Stijl na Holanda e da Bauhaus na Alemanha, emergiu uma série de nomes fundadores do design gráfico moderno, dentre os quais não se poderia deixar de citar Alexander Rodchenko, El Lissitzky, Hebert Bayer, Jan Tschichold, Lazlo Moholy-Nagy e Theo van Doesburg. [...] De modo geral, o estilo gráfico desenvolvido por esses designers dava preferência ao uso de formas claras, simples e despojadas: tais quais figuras geométricas euclidianas; uma gama reduzida de cores (geralmente, azul, vermelho e amarelo); planos de cor e configuração homogêneas; fontes tipográficas sem serifa, com um mínimo de variação entre caixa alta e caixa baixa e a quase abolição do uso de elementos de pontuação (CARDOSO, 2008. p. 128, 129).

Hebert Spencer considerava que os construtivistas e o de Stijl “também mostravam como a cor poderia ser empregada como um elemento fundamental do design e não apenas como um mero embelezamento acrescentado como uma reflexão tardia” (SPENCER, 1970. p.63).

Essas concepções também eram assimiladas pelos poetas concretos. O termo “poesia concreta” foi pela primeira vez empregado pelo grupo Noigandres em 1955, em artigo homônimo publicado por Augusto de Campos. Consideramos que a emergência da poesia concreta no âmbito da produção poética do grupo tenha sido a publicação da série *poetamenos* de autoria do próprio Augusto na revista *Noigandres* 2. Essa edição da publicação contou com a colaboração de Maurício Nogueira Lima, que fora aluno do IAC e era ligado ao movimento concretista em São Paulo. Entretanto, os poemas em cores da série haviam sido escritos em 1953,

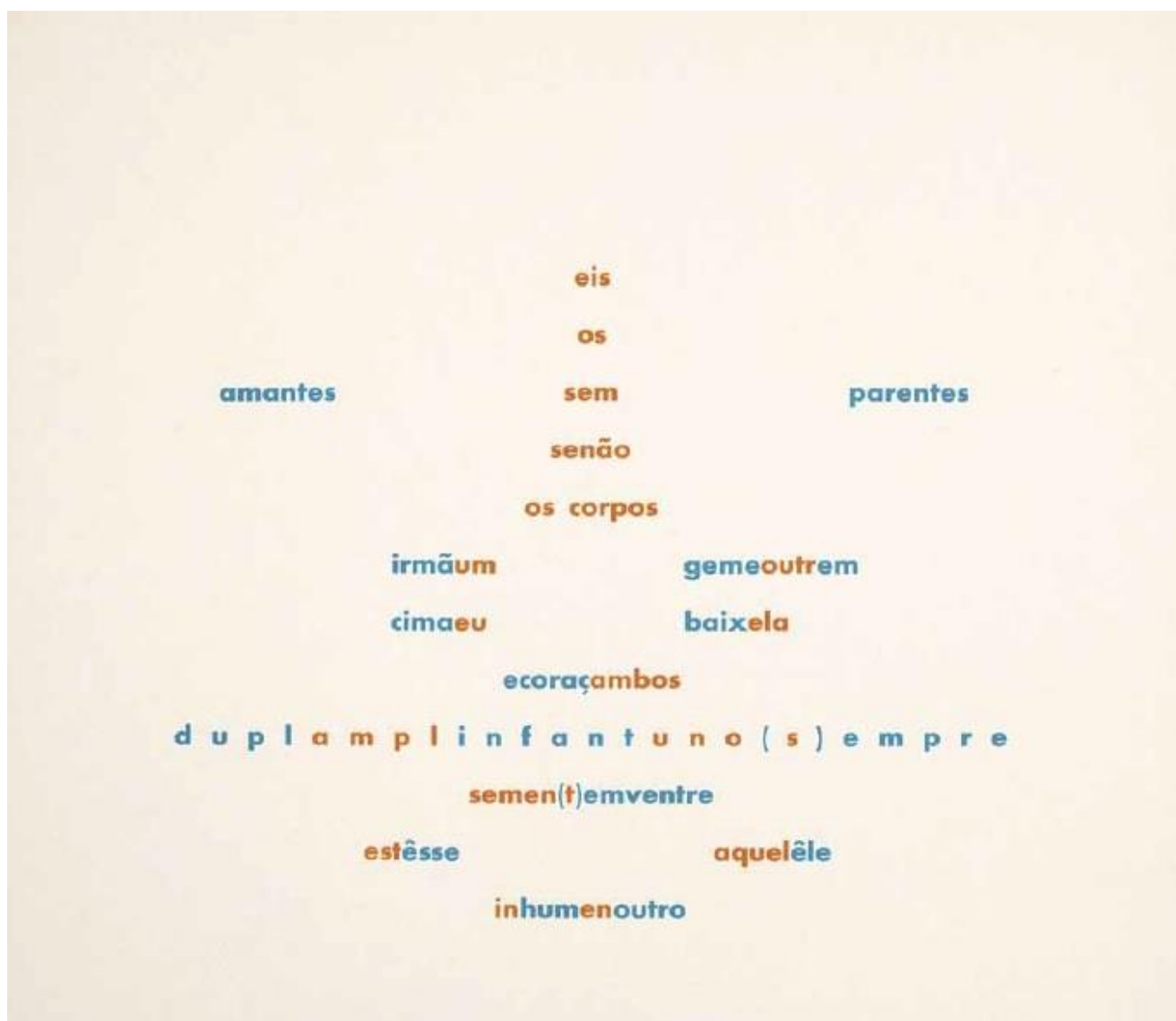
mas sua edição dispendiosíssima foi protelada mais de uma vez por falta de verba. Para poder imprimi-los, finalmente, numa tiragem de apenas 100 exemplares, tivemos Haroldo e eu que renunciar à publicação de muitos outros poemas; alguns deles – como *Orfeu e o Discípulo*, de Haroldo, escrito em 1952 e divulgado na revista “Habitat”, nº 21 (março-abril de 1955) –, das primeiras experiências com poesia espacial realizadas entre nós. Por sugestão de Geraldo de Barros, que então integrava *ruptura* – a equipe dos pintores concretos paulistas –, eu conseguira fazer provisoriamente, com carbonos de várias cores, cópias datilografadas do *poetamenos*, que circulavam pelo nosso grupo, pelos pintores liderados pelo Waldemar Cordeiro e pelos jovens músicos da Escola Livre de Música (CAMPOS, Augusto, 1978. p. 58).

Geraldo de Barros, ligado tanto à arte concreta, como ao design, teve uma importante contribuição para a elaboração dos datiloscritos dos poemas de *poetamenos* (FIGURA 5), conforme afirmara o próprio Augusto de Campos em texto escrito em 1966. A importância do uso das cores como elemento significativo na construção das poesias é exposto pelo poeta no texto de apresentação da série:

A necessidade de representação gráfica em cores (q ainda assim apenas aproximadamente representam, podendo diminuir em funcionalidade em certos casos complexos de superposição e interpenetração temática), excluída a representação monocolor q está para o poema como uma fotografia para a realidade cromática (CAMPOS, Augusto, 2006. p. 29).

A referência para o uso das cores em *poetamenos* é atribuída à chamada “melodia de timbres” (*Klangfarbenmelodie*, “som-cor-melodia”), desenvolvida por Anton Webern. Assim, as cores teriam um papel na verbalização, pois indicariam diferentes timbres de voz que deveriam ser usados na leitura do poema. Em *eis os amantes*, as cores indicariam um timbre masculino ou feminino para a voz de quem declamasse o poema. Também há uma construção semântica a partir das cores. Em *lygia fingers* o vermelho, por exemplo, é aplicado às palavras e fonemas que possuem relação com o vocábulo “lygia” e suas derivações (como “lynx”).

FIGURA 18: eis os amantes, 1973 – livro poeta menos.



Fonte: BONET, 2010. p. 28.

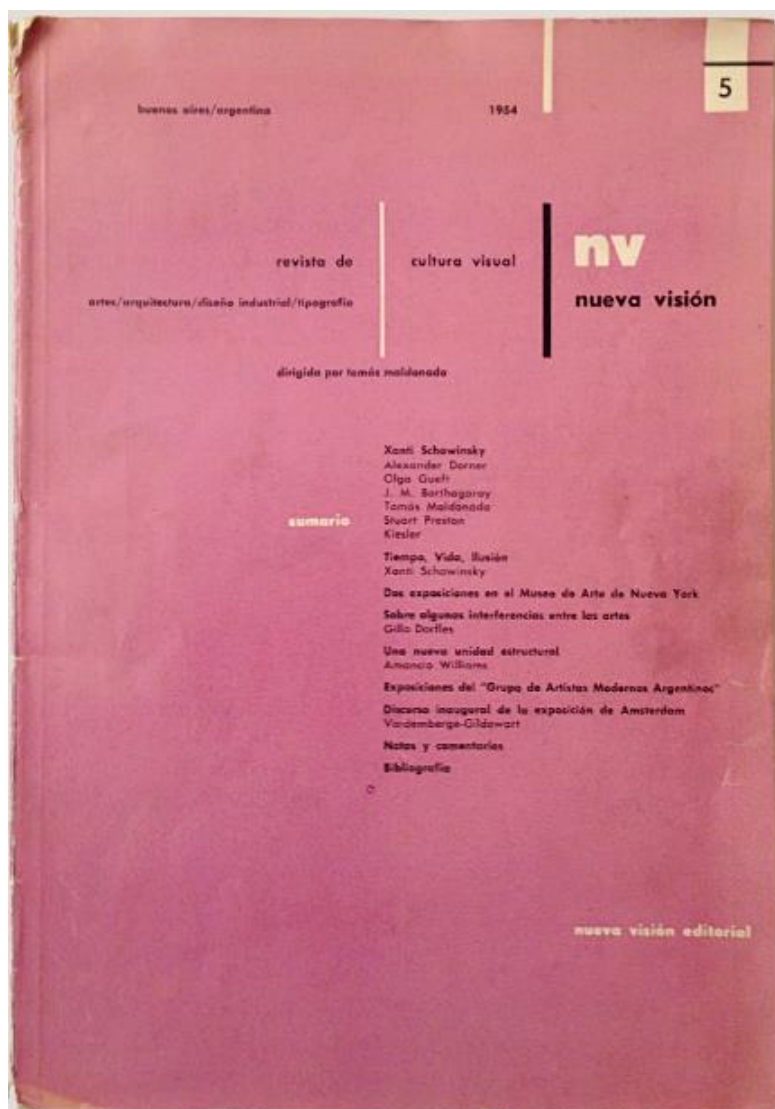
Havia por parte de Augusto de Campos o reconhecimento de que o uso das cores nesse caso era, em alguma medida, arbitrário, se tratando de uma aproximação da noção de “textura e cor musical” presente na “melodia de timbres”. O poeta descreve assim essa experiência como “**reverberação**: leitura oral – vozes reais agindo em (aproximadamente) timbre para o poema como os instrumentos na *klangfarbenmelodie* de Webern” (CAMPOS, Augusto, 2006. p. 29).

Em *Noigandres 2*, além da série *poetamenos* de Augusto de Campos, também foi publicado o poema *Ciropédia ou a Educação do Príncipe* de Haroldo de Campos, que ainda não havia incorporado as apropriações do design modernista, que marcaria a obra do grupo Noigandres na segunda metade da década de 1950. O uso desses recursos pode ser observado na terceira edição de *Noigandres*, com a obra *o âmagô do ômega*.

Nessa série de poemas, além da disposição gráfica dos elementos da página romper com a organização linear da poesia em versos lidos da esquerda para direita, a cor torna-se um elemento participante da construção dos poemas. Os poemas são escritos com letras brancas sobre fundo preto. Haroldo de Campos também se apropria do uso de fontes tipográficas sem serifa. Na edição presente na antologia do poeta (*Xadrez de Estrelas: percurso textual – 1949-1979*) publicada na década 1970, o poema é impresso com a utilização da fonte *Futura Bold*.

Os artistas ligados ao movimento concretista empregavam em diversos dos seus trabalhos a *Futura Bold*. O *Manifesto Ruptura*, publicado em 1952 pelos concretos de São Paulo, foi impresso utilizando essa fonte tipográfica, assim como a revista *Nueva Visión*, ligada a Tomás Maldonado e ao grupo concretista da Argentina, a empregava em suas capas.

FIGURA 19: Capa da Revista Nueva Visión. Elementos do design modernista, como a presença de elementos geométricos, emprego de *grid* e uso do tipo sem serifa *Futura*



A fonte *Futura* foi desenvolvida pelo tipógrafo alemão Paul Renner em meados da década de 1920. É considerada uma das principais representantes da tipografia modernista, associada à Bauhaus e aos preceitos difundidos por profissionais como Herbert Bayer e Jan Tschichold, com quem Renner trabalhou em 1926 (MONZON, 2004. p. 12). Ao longo do século XX a sua fonte foi considerada o principal exemplar do movimento modernista. Em *Futura: the typeface of our time*, o autor afirma que

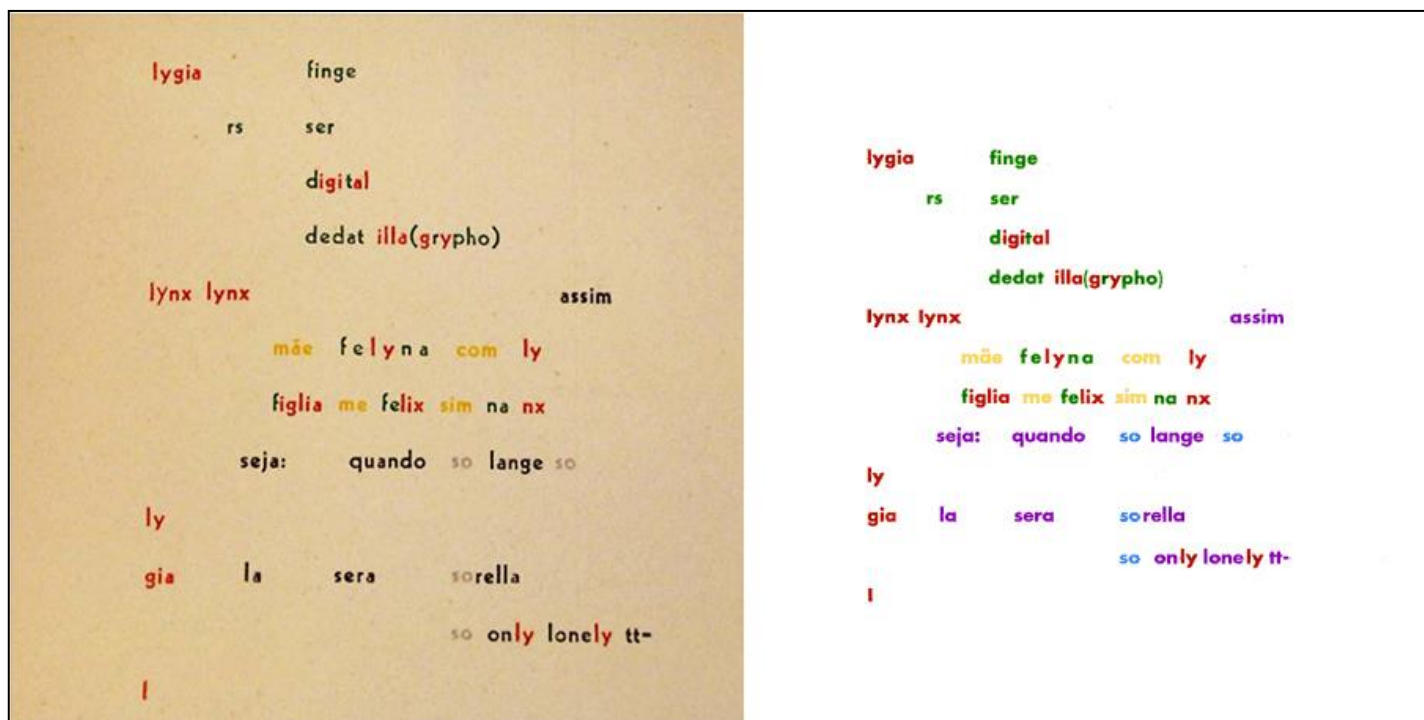
Renner desenvolveu a Futura a partir de formas geométricas básicas. Ele procurou criar formas elementares das clássicas letras maiúsculas romanas que foram baseadas em formas simples, como o círculo, o quadrado e o triângulo. Seu desejo ao usar essas formas puramente elementares foi também reflexo das filosofias do de Stijl, do construtivismo, da Bauhaus e da Nova Tipografia, movimentos do início do século XX. Sua *typeface* incorpora o espírito do seu tempo, sua adesão às formas geométricas primárias, ao emprego de linhas com o mesmo peso, e uma abordagem que afasta floreios decorativos e escrita com característica manuscrita (MONZON, 2004. p. 12).

Sem dúvida a valorização da fonte Futura perpassou o discurso sobre a tipografia ao longo do século XX. Simon Garfield considera que “Renner trabalhou em uma era de ouro das fontes e com a Futura ele criou um tipo atemporal, para sempre suspenso entre tradições irrefutáveis e uma visão de coisas por vir” (GARFIELD, 2012. p. 199). Robert Bringhurst vai além no elogio à *Futura*, ao afirmar que foi “a primeira e permanece sendo a melhor de todas as fontes geométricas sem serifa” (BRINGHURST, 2011. p. 280).

Quanto a série *poetamenos*, elaborada em 1953 e publicada pela primeira vez em 1955, ela esteve presente na antologia *Viva Vaia*, cuja primeira edição data de 1979. Em 1979 os poemas de *poetamenos* foram impresso utilizando a fonte tipográfica *Futura Bold*, que seria adotada em edições posteriores da obra¹⁰. No entanto, na edição publicada em 1955, na revista *Noigandres* 2, o tipo utilizado era o *Kabel* (CALVO; SCHINCARIOL, 2010. p. 6).

¹⁰ No livro *poetamenos*, publicado em 1973, o tipo Futura também foi empregado.

FIGURA 20: Comparação da primeira edição de *Lygia Fingers* e a versão presente no site oficial de Augusto de Campos



A *Kabel* é uma fonte geométrica sem serifa elaborada pelo tipógrafo Rudolf Koch entre 1927 e 1929. De acordo com Neil Macmillan, Koch teve que superar sua resistência pessoal às letras sem serifa para realizar esse trabalho (MACMILLAN, 2006. p. 78). Apesar de possuir aspectos ligados aos princípios da tipografia modernista (o caráter geométrico, a não utilização de serifas), a *Kabel* possui algumas particularidades em relação a outras fontes tipográficas desenvolvidas nesse período, como a *Futura* e a *Erbar-Grotesk*. Apesar de possuir um traço uniforme, como outras fontes tipográficas modernistas, sua letra “g”, por exemplo, apresenta um formato e um terminal¹¹ não encontrados em tipos que seguiam os preceitos da Nova Tipografia. O filete da letra “e” também é peculiar em relação às fontes consideradas modernistas, pois possui um formato oblíquo¹².

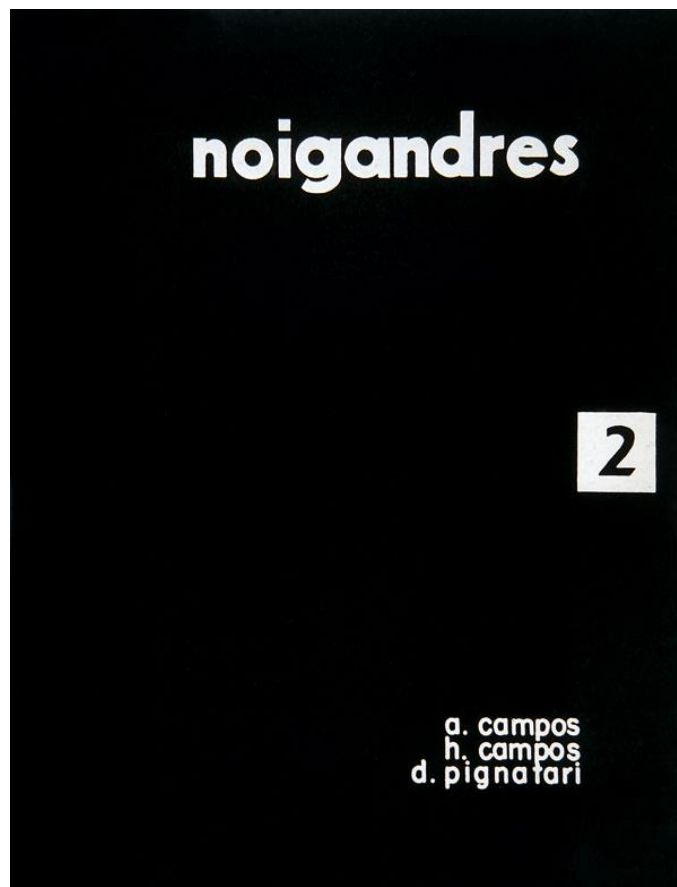
¹¹ Terminal: protuberância [...] que aparece na ponta de letras como a, c, f, j, r, y. (BRINGHURST, 2011. p. 364)

¹² Filete: linha horizontal entre verticais, diagonais ou curvas (LESSA, Joana. 2012. p. 13)

FIGURA 21: Comparação entre os caracteres “e” e “g” dos tipos *Futura* e *Kabel*

A escolha da fonte tipográfica *Futura Bold* para impressão da série *poetamenos* nas antologias e edições monumentalizantes dos poemas, implica também em um esforço de monumentalização tipográfica. É provável que o uso do tipo *Kabel* na edição de 1955 tenha sido deliberado, pois serviria aos propósitos de Augusto de Campos. A capa da revista *Noigandres 2*, na qual foram publicados os poemas, foi composta em *Futura Bold*. Em *Noigandres 3* há poemas de Augusto de Campos compostos tanto em *Futura* como em *Kabel* (CALVO; SCHINCARIOL, 2010. p. 8).

FIGURA 22: Capa *Noigandres 2*



É evidente que os poetas concretos buscavam ter algum grau de controle na escolha das fontes tipográficas utilizadas em seus poemas. No datiloscrito do manifesto *Plano-Piloto para Poesia Concreta* há, por exemplo, a seguinte indicação: “fazer igual ao original; não cortando as linhas. CORPO 10 FUTURA PRETO. fazer as palavras grifadas em CORPO 10 FUTURA CLARO” (Disponível em <www.poesiaconcreta.com/scritos/plano_piloto1.html>. Acesso em 01 nov. 2015). A substituição da *Kabel* pela *Futura* em edições seguintes pode ser atribuída a um esforço de confirmação da adesão a uma fonte tipográfica valorizada não apenas no âmbito do movimento concretista, como por toda tipografia alinhada ao modernismo ao longo do século XX.

Independentemente das variações no emprego das fontes tipográficas por Augusto de Campos nos poemas publicados na revista *Noigandres 3*, o uso da *Futura Bold* foi recorrente entre os poetas concretos ao longo da segunda metade da década de

1950. Conforme analisamos, o tipo *Futura* era bastante valorizado por artistas ligados ao movimento concretista, na medida em que suas características estavam alinhadas a uma série de princípios do movimento.

A fonte *Futura* também se adequava a inúmeros princípios tipográficos do design modernista, tendo sido empregada na maioria dos poemas de *Noigandres 3*, como no caso de *o âmagô do ômega*, de Haroldo de Campos, escrito em letras brancas sobre um fundo preto. Um dos mais contundentes defensores da chamada Nova Tipografia foi Jan Tschichold, que publicou inúmeros escritos nos quais sistematizava os fundamentos que postulava.

Em 1925 Tschichold publicou um manifesto em que elencava 10 princípios da tipografia. No quarto ponto do manifesto *Tipografia Elementar*, ele afirma que “a forma do tipo elementar é a Grottesca (sem serifa), com todas as suas variações: claro – regular – preto – condensado até estendido”. Defende também

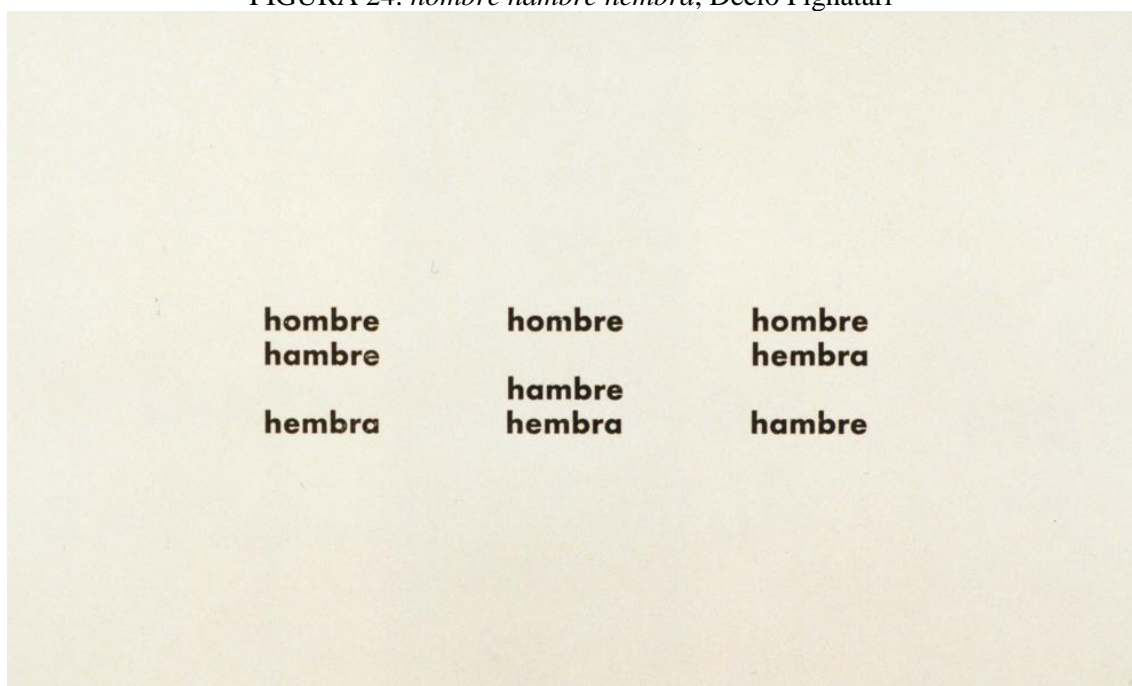
A utilização unicamente do alfabeto minúsculo e a exclusão de todos os tipos maiúsculos (caixa alta), aliás, recomendada pelos inovadores da tipografia como sendo a tipografia do futuro, seria uma economia extraordinária [...] por que devemos, por exemplo, usar dois símbolos para um som de A e a? um som, um signo. por que dois alfabetos para uma palavra, por que o dobro da quantidade de signos, se a metade também resolve? (LIMA; MAZZINI, 2010. p. 11).

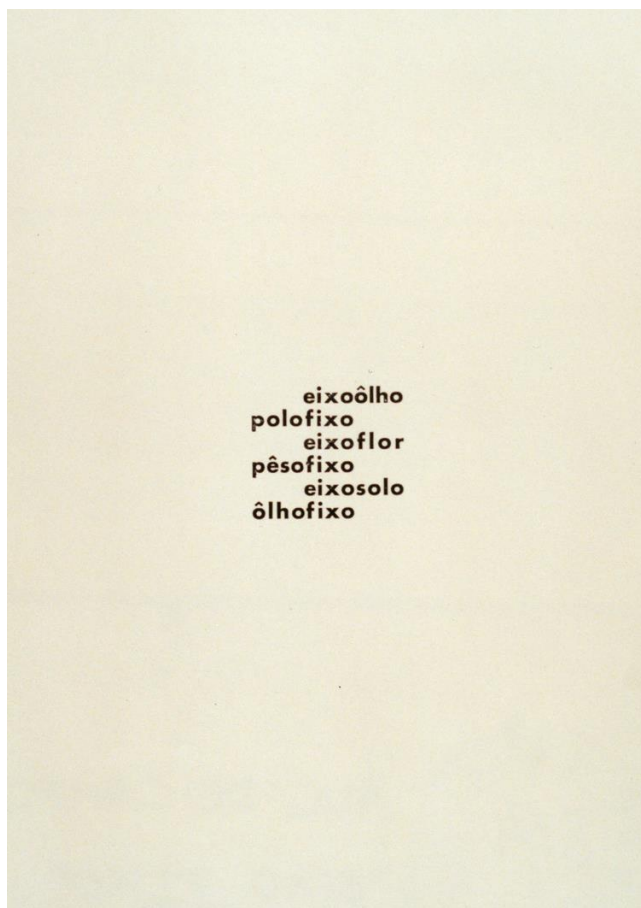
Tschichold enumera características que seriam encontradas no tipo *Futura*, desenvolvido por Paul Renner, com quem trabalharia em 1926. A *Futura* era uma fonte sem serifa, e a ausência de serifa estaria relacionada com o oitavo princípio, segundo o qual “a configuração elementar exclui o emprego de qualquer ornamento” (LIMA; MAZZINI, 2010. p. 11), reforçando a sua funcionalidade. Além disso, os poetas concretos seguiam o preceito de que era desnecessário a utilização de maiúsculas. Esse princípio era aplicado tanto a poemas, quanto a textos teóricos publicados pelo grupo. Os artistas plásticos concretos também se valiam desse princípio, presente, por exemplo, no *Manifesto Ruptura*.

Principalmente em *Noigandres 4* é notável a importância desses fundamentos tipográficos na elaboração e impressão dos trabalhos. Com exceção do livro-poema *LIFE*, de Pignatari, todas as obras são impressas em tipo *Futura Bold* e em caixa baixa. Além da associação da *Futura* ao movimento concretista e à formulação que remete a fonte ao moderno, ao optarem pelo uso dessa fonte os poetas concretos reforçam o caráter objetivo e funcional que pretendiam que seus trabalhos tivessem. Os poemas que empregavam esse tipo poderiam se apropriar da racionalidade e do caráter geométrico da *Futura Bold*, implicando em um protagonismo do suporte (tipográfico, nesse caso) característico do movimento concretista.

FIGURA 23: *nascemorre*, Haroldo de Campos

se
 nasce
 morre nasce
 morre nasce morre
 renasce remorre renasce
 remorre renasce
 remorre
 re
 re
 desnasce
 desmorre desnasce
 desmorre desnasce desmorre
 nascemorrenasce
 morrenasce
 morre
 se

FIGURA 24: *hombre hambre hembra*, Décio PignatariFIGURA 25: *eixo*, Augusto de Campos



Destacamos três poemas publicados em *Noigandres 4*. Cada um deles de um autor diferente, mas há uma unidade tanto no que se refere ao uso da fonte tipográfica *Futura Bold*, como no que diz respeito à distribuição dos elementos na página. Em *hombre hambre hembra*, de Décio Pignatari, torna-se evidente a realização do princípio “verbivovovisual” conclamado pelos poetas do grupo Noigandres, no qual se opera um jogo em que atuam “todos os elementos sonoros, visuais e semânticos”, constituindo o que concebiam como uma “unidade totalmente estruturada de maneira sintético-ideogrâmica”(CAMPOS, Haroldo, 2006. p. 142).

Décio Pignatari explora a semelhança dessas três palavras da língua espanhola, tanto do ponto de vista sonoro, como em relação ao aspecto visual. A maneira na qual os elementos são expostos permite inferir uma relação semântica entre os termos *hombre*, *hambre* e *hembra*, que podem ser traduzidos como “homem, fome e fêmea”, porém a poesia realiza-se apenas através da exploração da relação entre os termos possibilitada pelo espanhol.

O emprego do tipo *Futura Bold* em caixa baixa, no caso de *hombre hambre hembra*, reforça a identidade entre os termos. O formato da letra “a”, que não possui abertura, apresentando um formato circular com uma haste discreta¹³, somando-se a pequena abertura da letra “e” gera uma semelhança entre os caracteres das vogais “a”, “e”, “o”, o que só ocorre com os caracteres minúsculos. O formato dessas letras também contribui para precisão do alinhamento vertical entre as palavras.

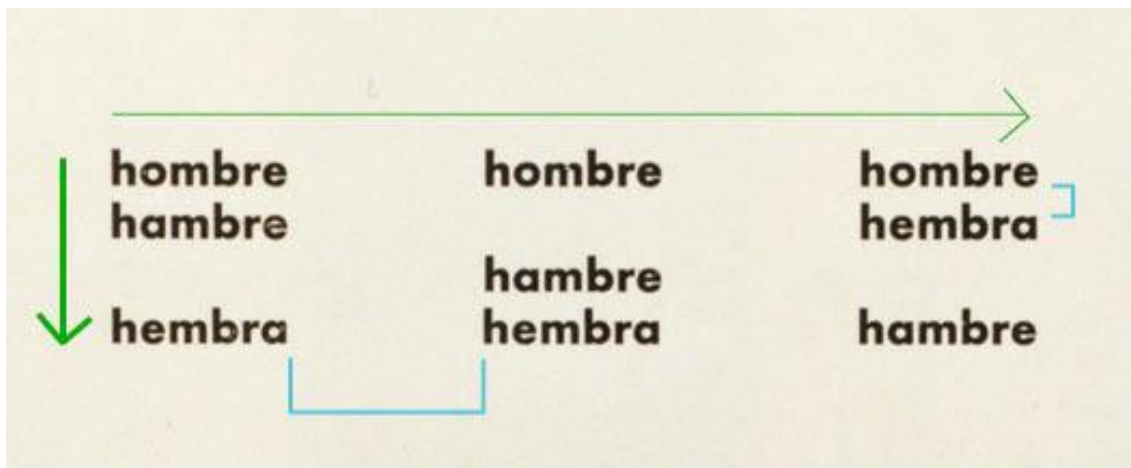
O fato das letras possuírem um traço uniforme contribui para o efeito pretendido na composição. A fonte tipográfica nesse caso não é um veículo isento para difusão de uma determinada informação, ela participa da construção semântico-espacial do poema. Assim, coloca-se em jogo um procedimento de apropriação e resignificação dos fundamentos do design modernista. A segunda regra tipográfica proposta por Jan Tschichold estabelece que “a função de qualquer tipografia é a comunicação [disponibilizando os meios que lhe são próprios]. A comunicação deve aparecer na forma mais breve, simples e incisiva possível”. A *Futura Bold* na poesia concreta não é tomada apenas como um meio, torna-se protagonista dos textos.

Observa-se na disposição dos elementos na página a existência de uma estrutura ortogonal baseada em 4 linhas e 3 colunas em *hombre hambre hembra*. O espaçamento entrepalavras (horizontal) sugere uma leitura vertical, pois é maior do que o espaçamento entrelinhas (vertical). Esse aspecto condiz com a pretensão dos poetas concretos de questionarem o verso como traço invariante do poético (AGUILAR, 2005. p. 25). A leitura horizontal, da esquerda para direita, não está excluída, no entanto o poema de Décio Pignatari permite outras formas de leitura.

FIGURA 26: As indicações em azul representam os espaçamentos entrelinhas (vertical) e entrepalavras (horizontal). As setas verdes indicam as possibilidades de leitura vertical ou

¹³ Haste: Traço principal mais ou menos retilíneo, que não faz parte do bojo (BRINGHURST, 2011. p. 358).

horizontal.



No quarto item do manifesto *Tipografia Elementar*, Tschichold considera que “as áreas livres (não impressas) do papel são elementos de comunicação de importância igual à das partes impressas” (TSCHICHOLD. *Tipografia Elementar*). No caso do poema de Pignatari, os espaçamentos indicam uma forma de leitura. Além disso, a distribuição ortogonal dos elementos da página alude a uma forma de organização tipográfica postulada pelo design modernista: o *grid*. Rafael Cardoso considera que o “impacto direto” de artistas ligados às vanguardas construtivistas teria sido sentido “principalmente através de uma grande produção de cartazes e outros impressos que privilegiavam a construção da informação visual em sistemas ortogonais, renunciando o conceito de *grid*, ou malha, de módulos lineares” (CARDOSO, 2008. p. 129). Timothy Samara define o *grid* tipográfico como

um sistema de planejamento ortogonal que divide a informação em partes manuseáveis. O pressuposto desse sistema é que as relações de escala e distribuição entre os elementos informativos – imagens ou palavras – ajudam o observador a entender seu significado. Itens parecidos são distribuídos de maneiras parecidas para que suas semelhanças ganhem destaque e possam ser identificadas. O *grid* converte os elementos sob o seu controle num campo neutro de regularidade que facilita acessá-los – o observador sabe onde localizar a informação procurada porque os pontos nos quais se cruzam as divisões horizontais e verticais funcionam como sinalizadores daquela informação. O sistema ajuda o observador a entender o seu uso (SAMARA, 2007. p. 9).

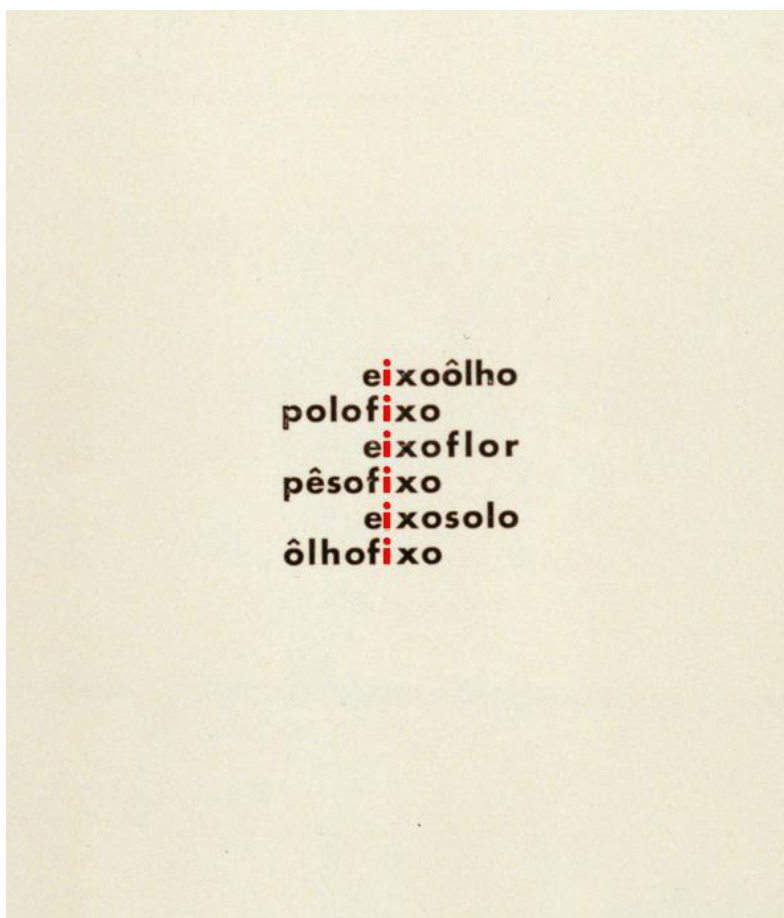
De acordo com essa definição é possível observar em praticamente todos os poemas de *Noigandres 4* alusão a algum tipo de organização dos elementos que remete ao *grid*. É o caso de *eixo*, elaborado por Augusto de Campos em 1957 e publicado em 1958. O poema está circunscrito em uma coluna centralizada na página, com linhas que alternam alinhamentos à direita e à esquerda. Esse procedimento permite que a sequência de letras “i-x-o” se repita em todas as linhas, criando um ritmo.

FIGURA 27: Linha azul representa a coluna na qual o texto está inserido. As setas verdes representam as linhas, expondo a organização ortogonal do poema. As setas cinzas apontam as variações no alinhamento, ora à esquerda, ora à direita.



A sequência “i-x-o” está presente nas palavras “eixo” e “fixo”, que nesse caso se remetem à própria estrutura do poema, que apresenta um “eixo fixo”, utilizando uma fonte tipográfica cujas letras apresentam um traço uniforme (*Futura Bold*). A letra “i” centralizada em todas as linhas do poema pode ser considerada uma alusão visual ao próprio eixo que sustenta a obra na página. O “i” minúsculo sem serifa da *Futura Bold*, constituído basicamente da haste configura a própria linha do *grid*.

FIGURA 28: Com auxílio de um programa de editoração de imagens, ressaltamos o modo como a letra “i” pode funcionar como a própria linha a partir da qual o texto se estrutura

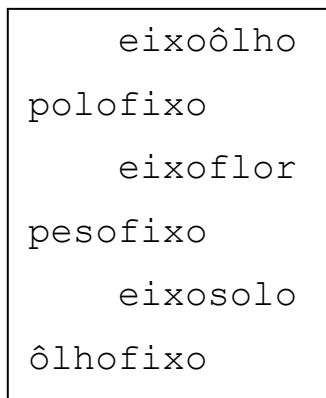


Em *eixo*, os espaços em “branco” são elementos centrais na configuração do poema. Em primeiro lugar, o poema necessita de uma página na qual possa se estabelecer centralizado. A partir da página torna-se necessário o estabelecimento de uma coluna na qual as palavras estarão circunscritas. O “branco” novamente é atuante na definição dos alinhamentos à esquerda e à direita.

O branco também participa do espaçamento entre letras. Provavelmente, Augusto de Campos compôs o poema em uma máquina de escrever. Uma das principais características desse instrumento é a utilização de caracteres monoespaçados, ou seja, o espaço ocupado pelos caracteres é o mesmo, seja um “l” minúsculo ou um

“M” maiúsculo. O tipógrafo talvez tenha recebido um datiloscrito organizado de maneira semelhante à proposta no exercício abaixo:

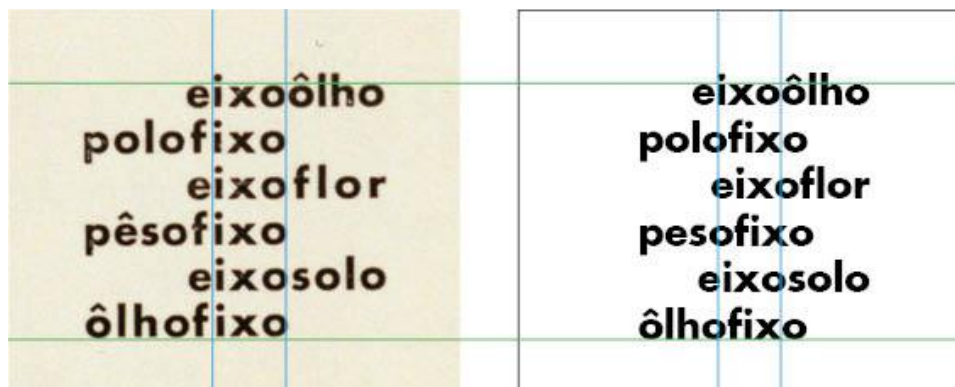
FIGURA 29: Nesse exercício empregamos a fonte *Courrier New*, oriunda das máquinas de escrever. O espaçamento uniforme entre as letras facilitaria a criação do poema por parte de Augusto de Campos, mas impunha um desafio a mais ao tipógrafo



O “problema” é que a *Futura Bold* não é uma fonte tipográfica monoespaçada. O tipógrafo teve a habilidade de manter o alinhamento vertical que se verifica, cuidando do espaçamento entre letras, realizando o que se convencionou chamar ajuste de *kerning*¹⁴. Exemplo disso é que o espaçamento da palavra “ôlho” (primeira linha) é menor que o do vocábulo “flor” (terceira linha).

FIGURA 30: No quadro da esquerda propusemos redigir *eixo* no programa InDesign. Utilizamos a fonte tipográfica Futura Bold, o texto foi circunscrito em uma coluna, porém não conseguimos reproduzir o alinhamento das letras “i-x-o”, pois a *Futura* não é monoespaçada. Esse exercício demonstra a capacidade do tipógrafo que conseguiu alinhar os elementos do poema

¹⁴ Kerning: “kerning ou compensação diz respeito ao espaço entre duas letras” (AMBROSE, HARRIS, 2011. p. 96).



O terceiro poema selecionado de *Noigandres 4* foi *nascemorre* de Haroldo de Campos. A exemplo dos outros trabalhos dessa edição da revista, *nascemorre* foi composto utilizando a fonte tipográfica *Futura Bold*. O poema se estrutura a partir de quatro colunas, que estabelecem relações semântico-tipográficas entre si.

Os blocos de textos apresentam uma “cor tipográfica”¹⁵ que ora tende a se expandir, ora a retrain. O alinhamento tem um papel importante na construção semântico-visual de *nascemorre*, na medida em que os verbos identificados nas colunas alinhadas da esquerda para direita sofrem um processo de derivação prefixal nas colunas cujo alinhamento é da direita para esquerda. Na terceira coluna há a adição do prefixo “des”, já na segunda há o acréscimo do prefixo “re”.

¹⁵ Segundo Robert Bringhurst a “cor” na tipografia corresponde ao “grau de escuridão da área tipográfica, que não deve ser confundido com o peso da própria fonte. O espaçamento das palavras e das letras, a entrelinha e a incidência de versais, para não mencionar a tinta e o papel usados na impressão, tudo isso afeta a cor tipográfica” (BRINGHURST, 2011. p. 355).

FIGURA 31: Além de delimitar as colunas que organizam o poema utilizando as linhas verticais e horizontais, procuramos apontar para os diferentes alinhamentos aplicados.

		se			
		nasce			
		morre nasce			
		morre nasce morre			
			renasce remorre rena		
			remorre rena		
			remorre		
		re		re	
		desnasce			
		desmorre desnasce			
		desmorre desnasce desmorre			
			nascemorrenasce		
			morrenasce		
			morre		
		se			

O prefixo “re” está associado a reforço, repetição, remetendo à própria organização espacial do poema, que implica na repetição de elementos visuais e verbais. A partir da sílaba/palavra “re”, o poema se sustenta. A primeira mudança de alinhamento horizontal do texto é marcada pelo alinhamento da sílaba “re” presente em **morre** e **renasce**. A mudança de bloco de texto também é sustentada pela palavra/sílaba **re**, nesse caso isolada. O **re** que reforça a estrutura também se reconstrói, funciona como sílaba, som e palavra.

O prefixo “des”, por sua vez, está associado a uma ação contrária, a uma desconstrução, que no caso de *nascemorre* afeta os próprios vocábulos, levando à construção de neologismos, como *morrenasce*. Da desconstrução se constroem palavras que carregam uma ambiguidade, uma dualidade.

Inúmeros outros exemplos poderiam ser dados a partir de obras da segunda metade da década, período no qual Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos forjam o que denominaram de poesia concreta. Poderíamos ter escolhido os procedimentos tipográfico-verbais (“verbivocovisuais”) presentes em *beba coca cola* de Pignatari, *tenção* de Augusto de Campos ou *fome de forma* de Haroldo de Campos, no entanto seria observada uma dinâmica semelhante. O procedimento dos poetas concretos implicava em uma apropriação e resignificação das referências, fosse da poesia, da arte concreta ou do design modernista.

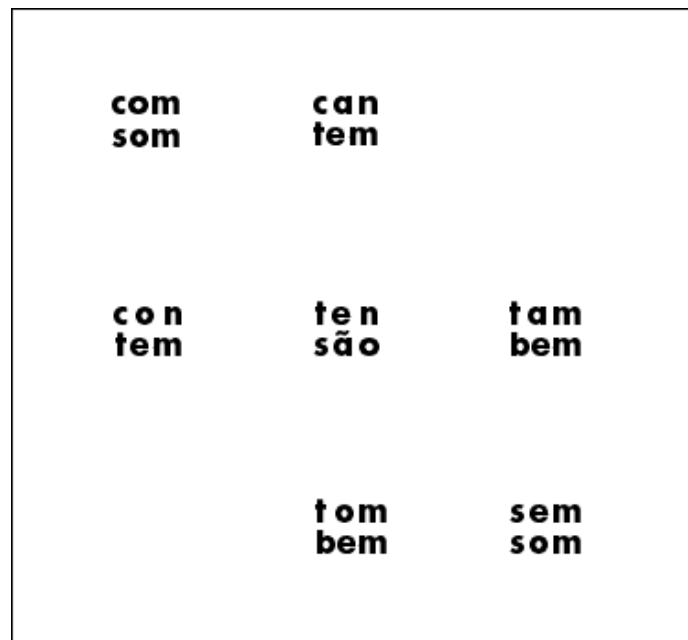
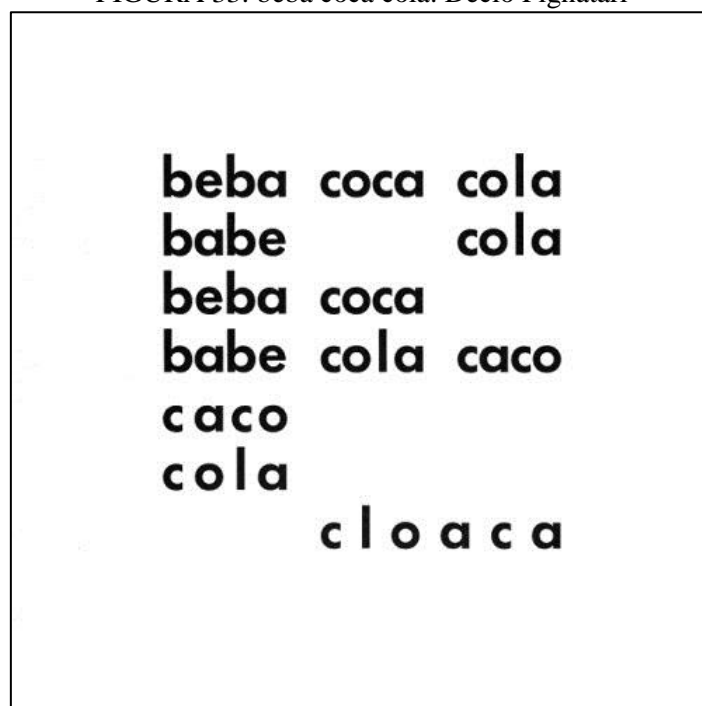
FIGURA 32: *tensão*. Augusto de Campos

FIGURA 33: beba coca cola. Décio Pignatari



A poesia concreta coloca em funcionamento o mecanismo a partir do qual práticas e representações atuam de maneira dinâmica. O poeta que se apropria do design, desconstrói (e resignifica) a poesia, a recria (*morrenasce*) não necessariamente nessa ordem, eu diria até que o faz simultaneamente. Como seus pares das artes plásticas concretistas, o poeta concreto torna-se um poeta-designer.

CONCLUSÃO

Ao longo da segunda metade da década de 1950 o grupo Noigandres, formado pelos poetas Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos estabeleceu os princípios do que denominaram *poesia concreta*. Para tanto buscaram se referendar no que denominaram de *paideuma*, que consistia no elenco de poetas que ao longo do século XX teriam reformulado a poesia enquanto linguagem.

Haroldo de Campos afirma que “o poema passa a ser um objeto útil, consumível, como objeto plástico. A poesia concreta responde a um certo tipo de *forma mentis* contemporânea: aquela que impõe os cartazes, os *slogans*, as manchetes [...]” (CAMPOS, Haroldo, 2006. p. 81). Na raiz do “novo procedimento poético” desenvolvido pelos poetas concretos (CAMPOS, Augusto, 2006. p. 72) estaria então o elenco que compõe o chamado paideuma: “mallarmé (un coup de dés – 1897), Joyce (*finnegans wake*), pound (*cantos* – ideograma), cummings e, num segundo plano, Apollinaire (*calligrames*) e as tentativas experimentais futuristas-dadaístas” (CAMPOS, Augusto, 2006. p. 72).

Se apropriando do jargão das artes plásticas concretas, Augusto de Campos descrevia a arte concreta como “funcional”, “irreversível”. Décio Pignatari conclamava “contra a poesia de expressão, subjetiva. por uma poesia de criação, objetiva. concreta, substantiva. a ideia de inventores, de ezra pound” (PIGNATARI, 2006. p. 68). Décio Pignatari prossegue expondo a relação da poesia concreta com outras manifestações, ao afirmar que

o livro de ideogramas como um objeto poético, produto industrial de consumação, feito a máquina. a colaboração das artes visuais, artes gráficas, tipográficas. a série dodecafônica (anton webern) e a música eletrônica (boulez, stockhausen). o cinema. os pontos de referência (PIGNATARI, 2006. p. 68).

Décio Pignatari ao afirmar que “o poema é forma e conteúdo de si mesmo, o poema é” (PIGNATARI, 2006. p. 70), estabelece o princípio sobre o qual a poesia concreta se justificaria. Porém, a “forma” assumida pelo poema concreto na segunda metade da década de 1950 decorreu de uma série de escolhas realizadas a partir de apropriações das artes plásticas concretas e do design modernista. Em texto publicado por ocasião da Exposição Nacional de Arte Concreta, Pignatari afirma que

[...] a atitude do concretismo o leva a absorver as preocupações das demais correntes artísticas, buscando superá-las pela empostação coerente, objetiva dos problemas. Todas as manifestações visuais o interessam: desde as inconscientes descobertas na fachada de uma tinturaria popular, ou desde um anúncio luminoso, até à extraordinária sabedoria pictórica de um Volpi, ao poema máximo de Mallarmé ou às maçanetas desenhadas por Max Bill, na *Hochschule für Gestaltung*, em Ulm (PIGNATARI, 2006. p. 65).

Pignatari alude a um princípio do concretismo, pelo qual se procurava atuar a partir das relações entre a arte e a “vida social” (termo empregado por Tomás Maldonado). Por isso o destaque dado a todas as “manifestações visuais”, por isso almejava-se “uma arte geral da linguagem. propaganda, imprensa, rádio, televisão, cinema. uma arte popular” (PIGNATARI, 2006. p. 67).

Ele certamente não se esquecia daquele que talvez tenha sido a principal referência do concretismo brasileiro, de forma que as maçanetas pelas quais se interessava teriam sido as desenhadas na *HfG-Ulm* por ninguém menos que Max Bill. Bill que fora aluno da Bauhaus, que fora premiado na primeira Bienal de São Paulo e que encarnava o ideal de artista-designer que almejava o movimento de arte concreta.

Nesse aspecto, a aproximação com Eugen Gomringer (que era secretário de Bill na Escola de Ulm) pode ser compreendido como uma estratégia de justificação da poesia concreta no próprio âmbito do concretismo, através de uma associação com a *HfG-Ulm* e com Max Bill. Haroldo de Campos afirma ser

Inútil enfatizar que há mais do que uma simples coincidência no fato de Eugen Gomringer – o mais representativo, do ponto de vista da obra de arte criativa, dos poetas da Europa de hoje – ter sido secretário de Max Bill e ser professor na *Hochschule für Gestaltung* (Escola Superior da Forma), em Ulm, o mais importante reduto europeu das experiências plásticas de vanguarda (CAMPOS, Haroldo, 2006. p. 83).

Evidente que a afinidade intelectual foi um fator de convergência entre o grupo Noigandres e Eugen Gomringer. Tinham diversos interesses em comum, tanto do ponto de vista da poesia, como no que se refere às artes em geral. Sem deixar de mencionar a relação de continuidade entre a *HfG* e a Bauhaus, Haroldo de Campos fala sobre o trabalho de Gomringer, destacando as semelhanças com os poetas concretos brasileiros:

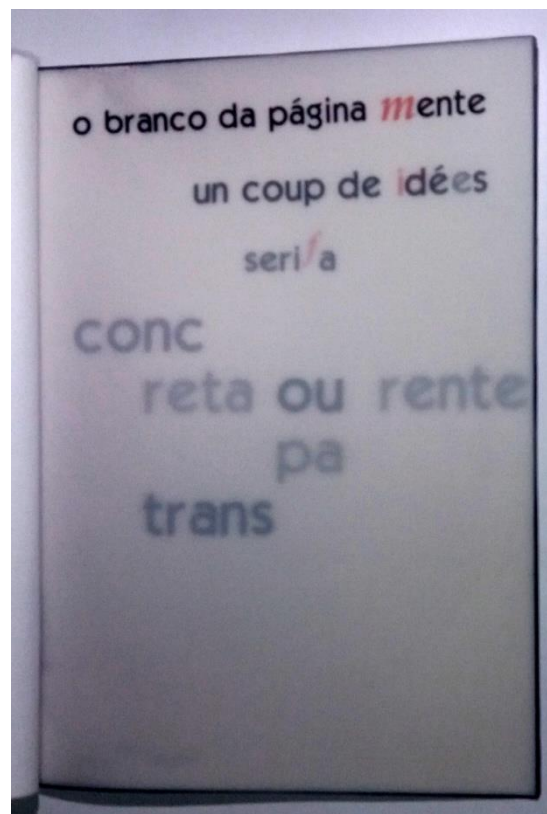
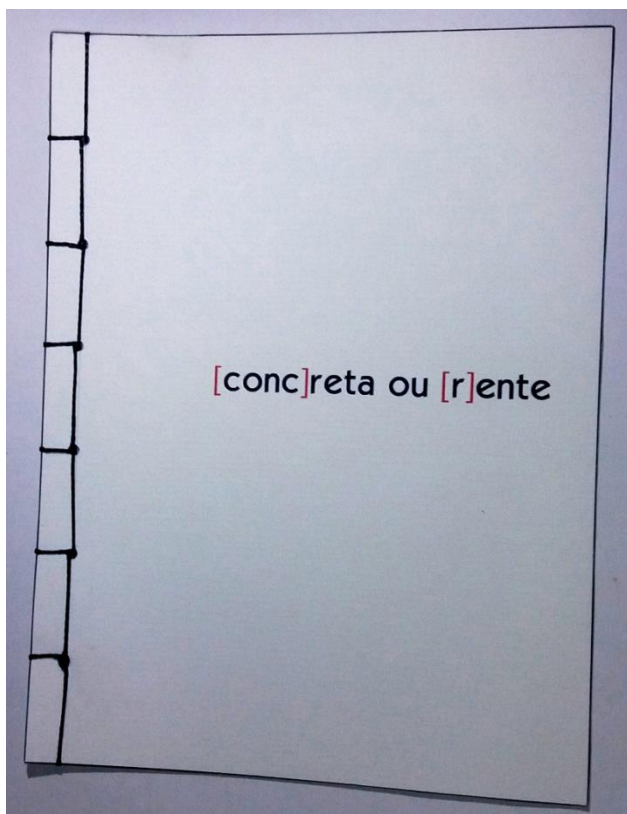
Eugen Gomringer, em Ulm, no centro da tradição artística viva, cujo antecedente imediato era o Bauhaus, empenhou-se em construir uma nova realidade poética, em fixar um elenco de autores básicos para uma poesia verdadeiramente criativa e consequente em nossos dias, oposta ao banho-maria vigente após meio século de modernismo: isolou Mallarmé (*Un Coup de Dés*), Apollinaire (*Calligrammes*), Cummings, William Carlos Williams (dos poemas curtos), Joyce (*Ulysses*); referiu-se aos dadaístas e futuristas, além de citar Arno Holz por suas experiências tipográfico-espaciais (*Phantasusgedichte*, de 1898). Denominou seus poemas de “constelações” (à maneira mallarmica), obtendo, nas melhores peças, efeitos surpreendentes de organização ortogonal do espaço com palavras curtas, uma espécie de linguagem poética elementar e direta, que se pode situar na órbita de trabalho da poesia concreta. (CAMPOS, Haroldo, 2006. p. 84, 85).

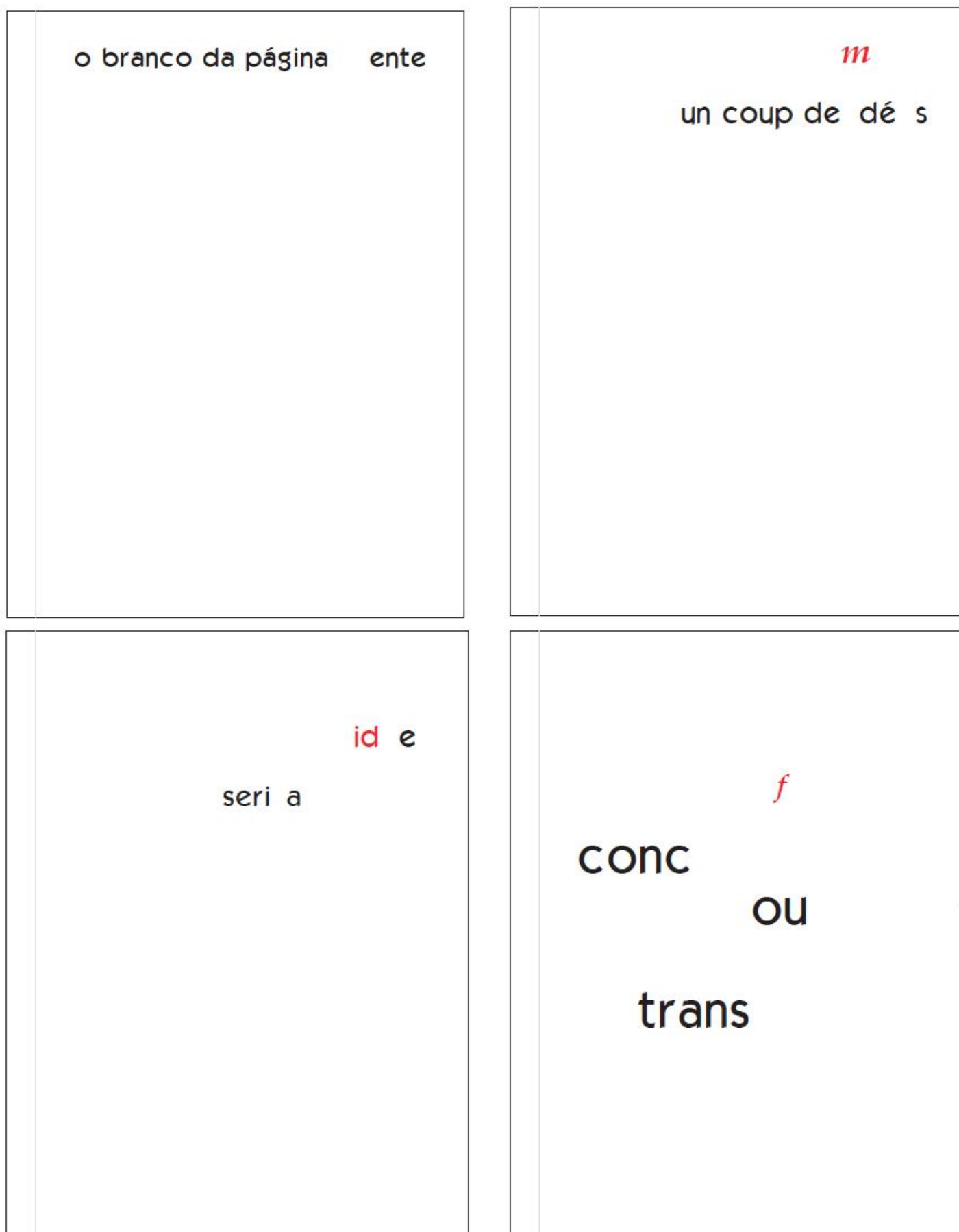
Haroldo de Campos destaca a organização ortogonal do espaço nas “constelações” de Gomringer, além frisar o “quase idêntico *paideuma*”. Observa o desenvolvimento de uma “linguagem poética elementar e direta”, excluindo assim a subjetividade, buscando uma representação que objetiva, “uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional” como definido por Augusto de Campos. Em conferência realizada na FAU/USP (citada no terceiro capítulo), Max Bill teria feito considerações semelhantes em relação à arquitetura e à arte em geral. Critica o que chama de “selfexpression”, afirmando que a arte deveria tornar uma ideia clara, da forma mais objetiva possível. Para Bill “uma obra de arte deve ser de forma tão perfeita, de

expressão tão harmoniosa, que seu autor não possa mais trocá-la, nem juntar ou tirar um traço sequer” (*Habitat*, n. 14, anexo, página B).

Os princípios do concretismo estabeleciam a pretensão de realizar obras com um caráter funcional, objetivo, que transmitissem ideias de maneira clara, direta. Max Bill defendia criações “tão perfeitas”, que seus autores não poderiam modificá-las. Augusto de Campos se refere a uma “estruturação ótico-sonora” irreversível. Apesar da maneira dinâmica como atuam representações e práticas, há questões de ordem técnica, mercadológica ou referentes à monumentalização artística que permitiam que fossem operadas “modificações” nos trabalhos concretistas. O que teria ocorrido para levar Augusto de Campos a não utilizar o tipo *Kabel* nas edições de *poetamenos* que sucederam a publicação de *Noigandres 2*? Por que teria sido substituída pela *Futura*?

FIGURAS 34 e 35: Fotografia da Capa e da primeira página do livro-poema
[conc]reta ou [r]ente



(FIGURAS 36. 37. 38 e 39: Reprodução das páginas de *[conc]reta ou [r]ente*)

FIGURAS 40, 41 e 42: Reprodução das páginas de *[conc]reta ou [r]ente*

Proponho aqui, de modo conclusivo, o exercício *[conc]reta ou [r]ente* (documento anexo à dissertação), que considero triplamente anacrônico. Em primeiro lugar, pelo fato de a composição de obras com as características que tentei aplicar nesse trabalho ter sido específica de um determinado período da atuação dos poetas concretos (segunda metade da década de 1950). Segundo, por tentar recuperar o emprego da fonte *Kabel*, que tinha características que estavam alinhadas aos princípios concretistas, mas cujo uso foi abandonado. E por fim, é anacrônico por ter sido concebido em um momento tardio da pesquisa e da realização do mestrado.

Ao elaborar *[conc]reta ou [r]ente* acabei realizando o encontro com o design que busquei ao longo do percurso. Procurei em leituras, aulas, contatos pessoais algo que só poderia ter encontrado na prática. Algo sobre o que me questionava era como realizar uma pesquisa em um campo relacionado à atividade projetiva que não envolvesse um projeto (questão também levantada por alguns professores do PPDESDI).

Nos últimos meses de intensas leituras, algo me vinha à cabeça repetidamente. A “mancha” do texto no papel não é formada apenas pela “cor tipográfica” da página que está sendo lida, é também constituída pela cor da página que está por vir. Reconheço que sou um leitor ansioso, e essa inquietação se converteu em um “produto” quando li um comentário de Augusto de Campos sobre o poema *A Ave* de Wladimir Dias Pino:

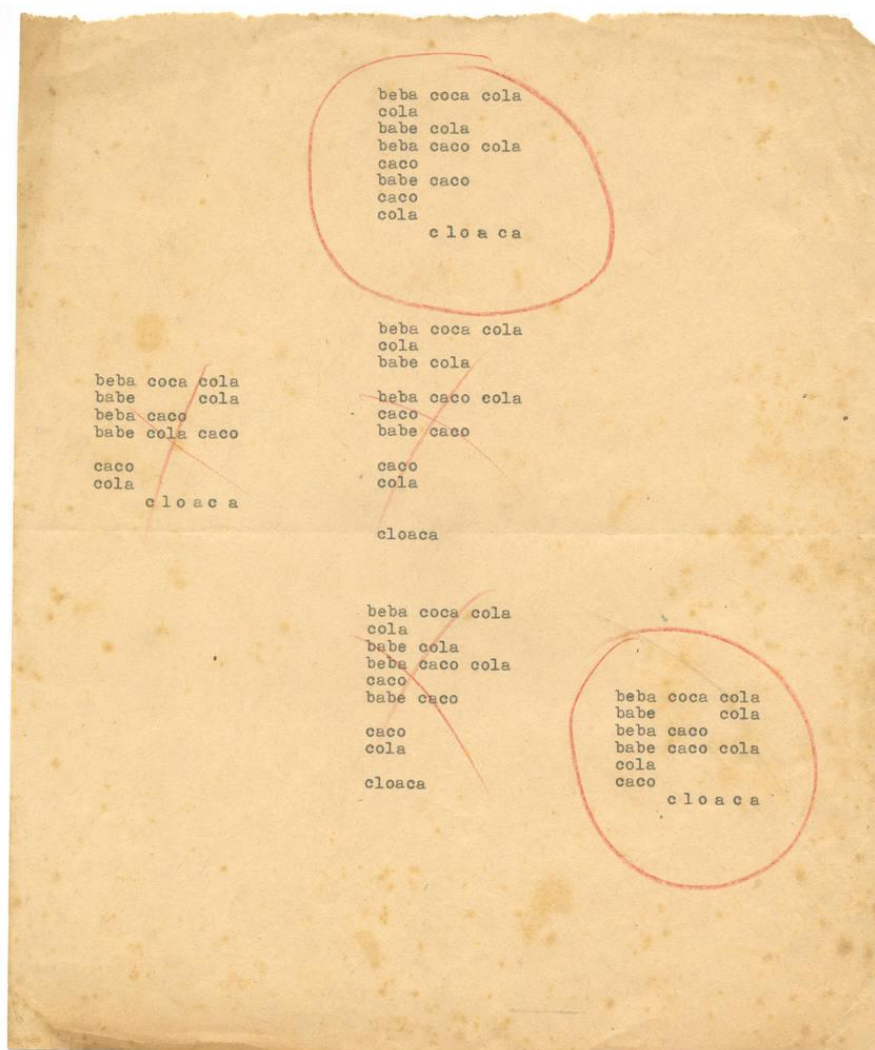
A base do poema é uma tábua de vocabulário, ou uma “estatística”, como denominava intuitivamente Wladimir – isto é, um rol de palavras dispostas em sete linhas horizontais sobre uma página. Algumas dessas palavras, ou setores delas, sempre nas mesmas posições em que se encontram na tábua, são repetidas em outras páginas do livro. Sob cada uma dessas páginas – brancas e transparentes – o poeta colocou uma página amarela contendo apenas setas desenhadas, que num único traço, fazem ligações sintéticas entre palavras soltas na página anterior. Ao abrir o livro, nos defrontamos, pois, simultaneamente, com palavras da primeira página e o desenho, sotoposto, da segunda, integrados pela transparência do papel num só objeto perceptivo (CAMPOS, Augusto, 1978. p. 75).

Ao ler essa descrição pensei que deveria expor a transparência dos papéis em que a maior parte dos livros são impressos. A partir de então, se impôs um desafio técnico. Decidi usar papel vegetal com gramatura de 90g/m². O resultado foi bastante satisfatório, porém a última página/contracapa foi impressa em papel sulfite de 75g/m², o que obviamente não atendia as necessidades do trabalho. Adotei então papel vergê com 180g/m².

Optou-se pelo uso de um formato A5 (14,8 X 21cm), seguindo a padronização DIN (*Deutsche Industrie Norm*) defendido por Jan Tschichold no nono item do manifesto *Tipografia Elementar*. A principal fonte tipográfica utilizada foi a *Kabel*, que apesar de possuir características valorizadas pela *Nova Tipografia* (ausência de serifa, aspecto geométrico e traço uniforme), foi substituída pela aclamada *Futura* em edições de *poetamenos* posteriores à publicação de *Noigandres 2*. Além de “retornar” à *Kabel*, procurou-se também utilizar o tipo serifado *Palatino*, desenvolvido por Hermann Zapf, em 1948.

O uso da fonte *Palatino* em itálico nos caracteres “m” e “f”, como “intrusos”, busca questionar o cânone modernista que rejeita o uso da serifa, considerada ornamental. O desalinhamento de “fora do lugar”, o uso da fonte tipográfica *Courier*, amplamente utilizada em máquinas de escrever, remete tanto ao percurso da pesquisa – cujo projeto inicial pretendia explorar as possibilidades da máquina de escrever na composição tipográfica dos poemas concretos – como à própria peculiaridade dos tipos monoespaçados, presentes em equipamentos de composição de texto da segunda metade do século passado (como computadores e máquinas de escrever). Apesar de serem adequados às ferramentas de composição que o empregavam, as fontes monoespaçadas são um caso *sui generis* na história da tipografia.

FIGURA 43: Datiloscrito de *beba coca cola*, no qual se evidencia que o uso da máquina de escrever e os seus caracteres monoespaçados contribuem para composição do poema



Contrariando o princípio concretista da funcionalidade, o que está em jogo em *[conc]reta* ou *[r]ente* não é o produto e sim o processo: o processo de pesquisa documental e técnica através do qual foram analisadas as relações estabelecidas pelos poetas concretos, suas escolhas, as práticas que engendraram. O percurso que os levou até o design também nos conduziu nesse trajeto, pois apenas através do objeto foi possível a realização deste “produto” acadêmico e do exercício tipográfico que dele resultou.

REFERÊNCIAS

AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. *Tipografia*. Porto Alegre: Bookman, 2011.

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.

BANDEIRA, João (Org.). *Arte Concreta Paulista: documentos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BANDEIRA, João; BARROS, Lenora de. *Grupo Noigandres*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BARROS, Regina Teixeira de. *Antonio Maluf*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BONET, Juan Manuel. *Max Bill, Mavignier Wollner, 60 anos de arte construtiva no Brasil*. São Paulo, 2010

BRAGA, Marcos. *ABDI e APDINS – RJ*. 2. ed. — São Paulo : Blucher, 2016. 3 Mb ; ePUB.

BRINGHURST, Robert. *Elementos do estilo tipográfico (versão 3.2)*. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

CALVO, Ana Paula; SCHINCARIOL, Zuleica. Desdobramentos da Articulação entre o Design Gráfico e a Poesia Concreta Paulista: Interrogações e Reflexões da Pesquisa. In: *9o . Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*, São Paulo. Universidade Anhembi Morumbi, 2010.

CAMPOS, Augusto. *Poesia, Antipoesia, Antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

_____. *Poetamenos (1953)*. São Paulo: Invenção, 1973.

_____. *Verso, Reverso, Controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____. *VIVA VAIA*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979.

CAMPOS, Haroldo. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. *Metalinguagem e Outras Metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *Xadrez de Estrelas: percurso textual, 1949/1974*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

CARDOSO, Rafael. *Uma Introdução à História do Design*. 3ª ed. São. Paulo: Blucher, 2008.

CAZNÓK, Yara Borges. *Música: Entre o audível e o visível*. São Paulo: Editora da UNESP, 2008.

CHARTIER, R. *A ordem dos livros: Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: Editora da UnB, 1994.

_____. *À beira da falésia*. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

_____. *Cultura escrita, literatura e história*. Porto Alegre: Artmed, 2001.

_____. Escribir las prácticas : discurso, práctica, representación. In : *Cuadernos de Trabajo* n. 2. Valencia : Fundación Cañada Blanch, 1998.

_____. L'avenir numérique du livre. *Le Monde*, Paris, 28 out. 2009. Disponível em: <http://www.lemonde.fr/idees/article/2009/10/26/l-avenir-numerique-du-livre-par-roger-chartier_1258883_3232.html>. Acesso em: 05 de ago. 2012.

_____. (org.) *Práticas da Leitura*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1996.

CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano*. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

CINTRÃO, Rejane; NASCIMENTO, Ana Paula. *Grupo Ruptura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

CUMMINGS, E. E. *Bright*. Disponível em: <<http://s.spachman.tripod.com/CollegeWriting/brIght.htm>>. Data de acesso 12 ago. 2014.

CUNHA, Eileen. Grupo Frente e o Experimentalismo Emergente de Lygia Pape, Lygia Clark e Hélio Oiticica. *Arte & Ensaios, Revista do Mestrado em História da Arte*, EBA-UFRJ, v. 1, n.1, p. 39-51, 1º semestre 1994.

DIAS, T.; SUSSEKIND, F. *Historiografia Literária e as Técnicas de Escrita*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004.

FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Lisboa: Editora Passagens, 1992.

_____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

FIGUEIREDO, M. T. *Estudo da cultura material lítica e cerâmica dos sítios Silva Serrote e Menezes: análise das cadeias operatórias dos vestígios de culturas pré-coloniais do alto Paranaíba, Minas Gerais*. 2008. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

FRANCASTEL, Pierre. *Arte e técnica nos séculos XIX e XX*. Lisboa: Livros do Brasil, 2000.

GARCÍA, Maria Amália. Ações e contatos regionais da arte concreta: Intervenções de Max. *Revista USP*, São Paulo, n.79, p. 196-204, set./nov. 2008.

GARFIELD, Simon. *Esse é meu tipo: um livro sobre fontes*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

GOMRINGER, Eugen. *From Line to Constellation (1954)*. In: SOLT, Mary Ellen. *Concrete Poetry: A World View*. Indiana University Press, 1968. Disponível em: <<http://www.ubu.com/papers/gomringer01.html>>. Acesso em: 23 de jul. 2014.

GULLAR, Ferreira. Pintura Concreta. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 fev. 1957. Suplemento Dominical, p.9.

HOLLIS, Richard. *Design Gráfico: uma História Concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ISER, W. O ato da leitura. *Uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1996.

LEON, Ethel. IAC/MASP, uma escola futurista em São Paulo. In: *Modernidade Latina: Os Italianos e os Centros do Modernismo Latino-americano*, São Paulo: Museu de Arte Contemporânea, 2013. Anais eletrônicos. Disponível em: www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/. Acesso em: 20 de mai. 2015.

_____. *IAC Instituto de Arte Contemporânea: Escola de Desenho Industrial do MASP (1951-1953). Primeiros Estudos*. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo / Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, 2006.

LEROI-GOURHAN, A. *L'Homme et la Matière*. Paris: Albin Michel, 1971.

_____. *Le geste et la parole*. Paris: Michel, 1994.

LESSA, Washington Dias. *Abstracionismo e Design*. Gávea, Rio de Janeiro, n. 15, p. 357-371, set. 1995.

LESSA, Joana. *Tipografia, Anatomia do Tipo*. Escola Superior de Educação e Comunicação, Algarve, 2012.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus Acolhem Moderno*. São Paulo: EDUSP, 1999.

MACMILLAN, Neil. *An A-Z of Type Designers*. New Haven: Yale University Press, 2006.

MALDONADO, Tomás. El diseño y la vida social. *Boletín 2 del Centro de Estudiantes de Arquitectura*, Buenos Aires, n.2, p.7-8, out-nov. 1949. Disponível em: <<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/730402/language/es-MX/Default.aspx>>. Acesso em 20 de jul. 2015.

_____. Ulm. In: *Tomás Maldonado: Una cartografía textual*. Córdoba: Museo Caraffa, 2008.

Manifesto Invencionista. Disponível em: <<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/777253/language/es-MX/Default.aspx>>. Acesso em 20 de jul. 2015.

Manifesto Neoconcreto. Disponível em: <literal.com.br/ferreira-gullar/por-ele-mesmo/ensaios/manifesto-neoconcreto>. Acesso em 28 de jul. 2014.

Manifesto Ruptura. Disponível em <macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculox/modulo3/ruptura>. Acesso em 28 de jul. 2014.

MAZZINI, Alex; LIMA, Ana Gabriela Godinho. Considerações sobre a edição brasileira de elementare typographie de Jan Tschichold. In: *9º P&D Desing 2010. Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*, 2010, São Paulo. Anais... São Paulo, 2010, v.

único. p. 1-17. Disponível em: <<http://blogs.anhembi.br/congressodesign>>.

MCKENZIE, Donald F. *Bibliography and Sociology of Texts*: Panizzi Lectures. Londres: The British Library, 1986.

MCLUHAN, M. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Editora Cultrix.

MONZON III, Zosimo T. Futura. *The Typeface of Our Time*. University of Maryland, Baltimore, 2004.

NASCIMENTO, Ana Paula. *MAM: Museu para a metrópole*: a participação dos arquitetos na organização inicial do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo / Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, 2003.

NIEMEYER, Lucy. *Design no Brasil*: origens e instalação. Rio de Janeiro: 2AB, 2007.

PEREIRA, Juliano Aparecido. *Desenho industrial e arquitetura no ensino da FAU/USP (1948-1968)*. 2009. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Engenharia de São Carlos, São Carlos, 2009.

PETROSKI, H. *Invention by Design; How Engineers Get From Thought to Thing*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

PIGNATARI, Decio. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. *Informação, Linguagem, Comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix, 1984.

_____. *Poesia, pois é poesia: 1950-2000*. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

POUND, Ezra. *Cantares*. Tradução e introdução de Augusto de Campos, Decio Pignatari e Haroldo de Campos. Rio de Janeiro: MEC / Serviço de Documentação, 1960.

RYBCZYNSKI, Witold. *Le Confort: Cinq Siècles d'Habitation*. Montreal: Du Roseau, 1989.

SABO, André Lacroce. *Ruben Martins: trajetória e análise da marca rede de hotéis tropical*. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo / Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, 2011.

SAMARA, TIMOTHY. *Grid: Construção e Desconstrução*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SANT'ANNA, Sabrina. O Museu de Arte Moderna e a trajetória do Concretismo carioca. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 38, p. 33-48, 2006.

SOLT, Mary Ellen. Switzerland. In: _____ (Org.). *Concrete Poetry: A World View*. Indiana University Press, 1968. Disponível em: <<http://www.ubu.com/papers/solt/switzerland.html>>. Acesso em: 23 de jul. 2014.

SPENCER, Herbert. *Pioneers of modern typography*. Nova Iorque: Hastings House, 1970.

STOLARSKI, A. *Alexandre Wollner e a formação do design moderno no Brasil: depoimentos sobre o design visual brasileiro/ Um projeto de André Stolarski*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 37.

SUSSEKIND, F. *Cinematógrafo das letras. Literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TSCHICHOLD, Jan. *A forma do livro: ensaios sobre tipografia e estética do livro*. Ateliê Editorial, 2007.

_____. *Tipografia Elementar*. Disponível em
<<https://typehausmuseum.files.wordpress.com/2013/06/10-principios-jan-tschichold.pdf>>. Acesso em 12 set. 2015.

FONTES

Catálogo da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo

Catálogo da IV Bienal do Museu de Arte Moderna

Correio da Manhã (Rio de Janeiro)

Diário de Notícias (Rio de Janeiro)

Folha da Manhã (São Paulo)

Habitat (São Paulo)

Jornal de Letras (Rio de Janeiro)

Jornal do Brasil (Rio de Janeiro)

Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (Rio de Janeiro)

O Cruzeiro (Rio de Janeiro)

Última Hora (Rio de Janeiro)