

Vanguarda e experiência urbana

Michael Korfmann*
Marcelo Nogueira**

Abstract: This article conceives the avant-garde as a form of art that emerges out of the experience with technical progress, city life and new patterns of perception and that succeeded in transforming multiple perspective and simultaneity of urban life into a central principle for their production. Analyzed are the European avant-gardes as well as their influences on Brazilian literature and painting in the 20s. Furthermore we take a look at concrete poetry of the 50's as a literary pendant to architectonic concepts of cities like São Paulo and Brasília.

Keywords: City; Avant-garde; Modernism; Concrete poetry.

Zusammenfassung: Dieser Artikel beschäftigt sich mit der Avantgarde als Kunstform, die sich aus der Auseinandersetzung mit technischem Fortschritt, Stadterfahrung und neuen Wahrnehmungsmustern formiert und die Multiperspektivität und Simultanität des urbanen Lebens als ein zentrales Prinzip für ihre Werke nutzt. Untersucht werden sowohl die europäischen Avantgardisten wie auch ihr Einfluss auf Literatur und Malerei Brasiliens in den 20er Jahren. Ein weiterer Teil widmet sich der konkreten Poesie als literarisches Pendant zu architektonischen Konzepten von Städten wie São Paulo und Brasília.

Stichwörter: Stadt; Avantgarde; Modernismus; konkrete Poesie.

Palavras chave: Cidade; vanguarda; modernidade; poesia concreta.

* Michael Korfmann é professor adjunto do IL/UFRGS. Endereço para correspondência: UFRGS Instituto de Letras/Setor de Alemão Avenida Bento Gonçalves, 9500. 91509-970 Porto Alegre, R.S. Endereço eletrônico: michael.korfmann@ufrgs.br.

** Marcelo Nogueira é aluno de graduação em Letras na UFRGS. Endereço eletrônico: alas@deadman.com.

I. Vanguarda europeia e o modernismo brasileiro.

1. Introdução

A vanguarda europeia e o modernismo brasileiro – classificado por teóricos como SCHWARTZ (1995) também como vanguarda latino-americana – nascem no início do século XX em centros urbanos como Berlim, Paris ou São Paulo. O neoconcretismo brasileiro inspira-se na concepção arquitetônica de Brasília. Mas ligar a vanguarda ao discurso urbano não significa examinar suas manifestações em relação à cidade como tema para suas manifestações artísticas. Tal procedimento seria evidentemente reducionista já que a vida urbana serviu sempre desde sua emergência como referência tópica para a literatura e a arte em geral. Antes de tudo tentamos compreender a vanguarda pela inter-relação entre a vivência e a experiência fornecidas nas grandes metrópoles em formação e a tentativa de desenvolver formas artísticas adequadas às novas sensações e percepções no início do século XX. Pretende-se também analisar a questão da comparabilidade entre esses fenômenos na Europa e na América Latina. Para Alfons KNAUTH, por exemplo, a vanguarda “é o primeiro movimento literário simultâneo quase mundial e a primeira realização da literatura universal postulada por Goethe que resulta no diálogo direto entre as literaturas do mundo” (KNAUTH 2000: 4) e ele apresenta em seguida uma série de fenômenos para sustentar sua tese sobre um crescimento tecno-industrial paralelo nos dois continentes que resultaria em manifestações artísticas similares: a interligação via telegrafia e cabo transatlântico entre Europa e América Latina desde 1865, além dos transportes regulares por navios a partir de meados do século XIX. Já em 1836 funciona a primeira via ferroviária em Cuba, um ano depois de sua implantação na Alemanha. Desde 1887 há eletricidade e iluminação elétrica no centro de Montevideu e bondes andam em São Paulo a partir de 1900, enquanto o metrô de Buenos Aires é construído quase simultaneamente com o de Paris. Santos-Dumont começa seus vôos no ano de 1903 e em 1907 foi fundado o primeiro cinema de São Paulo. Tão inegável como a inter-relação entre cidade, indústria e o moderno¹ – entendendo os movimentos vanguardistas

¹ Num artigo recente (“Die Nacht ist lang”) no jornal *Die Zeit*, Mike DAVIS define a noite urbana como fonte para a modernidade. “Na noite urbana encontra-se

como exploração radical do potencial moderno – é a ambivalência das avaliações referentes à formação urbana. Se no ditado medieval ainda consta que o “ar urbano libera os homens”, para Oswald SPENGLER, a cidade representava o lugar a partir do qual se inicia o previsto declínio do ocidente. Ele escreve no início do século XX: “Não existe um espírito destas cidades. Elas são terras em forma de pedra, onde a vida se inteiriza, pois seus habitantes tornam-se infecundos em espírito, corpo e alma” (apud HELBRECHT 2002: 28). SPENGLER viu o nascimento das metrópoles como símbolo da morte de uma cultura e julgava a civilização nascente dos centros urbanos como conseqüentemente imperialista: o conceito de província apenas surge onde há dominação exercitada a partir de uma capital, e um centro urbano desenvolvido paralelamente provoca colonização e opressão militar, econômica e política de regiões culturais mais fracas.

SPENGLER não era o único crítico do desenvolvimento urbano. Georg SIMMEL temia para o habitante urbano uma vivência demasiadamente complexa que permitiria ao indivíduo apenas o sentimento da “insuficiência” e “desamparo”, e Walter BENJAMIN o apoiou ao afirmar que “para aquele que não pode mais fazer experiência, não há consolo”. (apud GENAZINO 1998: 178). Em contrapartida, encontram-se projetos funcionais como os de LE CORBUSIER, que propôs intervenções radicais na substância histórica das cidades onde ergueria um centro de edifícios que funcionaria como um cérebro central para acelerar a vida urbana.

Quando SPENGLER formulou suas idéias, apenas 150 milhões de pessoas viviam em centros urbanos, sendo Londres a maior com cinco milhões de habitantes. Desde então o número de cidades cresceu 20 vezes e mais que três bilhões de pessoas vivem agora em cidades. Calcula-se que no ano 2015 haverá mais de 564 cidades com mais de um milhão de habitantes. Mas não existe unanimidade, pelo menos no que diz respeito ao contexto europeu, quanto ao fato de que as previsões pessimistas de SPENGLER, SIMMEL ou BENJAMIN levariam os habitantes urbanos à melancolia ou desespero por falta de experiências autênticas, pois “o indivíduo ultramoderno se arranjou perfeitamente com a dominação dos substitutos. [...] Ele não sabe o que lhe poderia faltar; isso o torna uma pessoa sem anseios. [...] A

a verdadeira origem da modernidade. O homem no início do século XX vivia no ritmo da cidade escura: poetas, revolucionários, pintores, criminosos, prostitutas, motoristas de táxi, músicos e jornalistas”.

arquitetura da cidade moderna ajuda nisso; o *design* da metrópole evita qualquer associação com o efêmero e com isso exclui tendencialmente sua própria capacidade memorial” (GENAZINO 1998: 178).

Não é de surpreender que o discurso literário também recorreu a estas reflexões e as integrou ao longo da história de formas variadas. Conhece-se a análise das interpenetrações entre centros urbanos e textos literários através de uma abordagem temática, por exemplo, em STERLE na sua obra sobre *O mito de Paris (Der Mythos von Paris)* ou através da figura do *flanêur* de BAUDELAIRE – em seguida popularizado por Walter BENJAMIN – onde o mitológico sublime e o trivial prosaico são misturados de forma caleidoscópica, de tal maneira que “o leitor clássico não reconhece mais sua poesia e o habitante moderno da cidade não mais a sua metrópole” (GRIMMINGER 1995: 59), fundando assim uma tradição que cumula nos romances de PROUST, JOYCE ou DÖBLIN. A incorporação literária da cidade na modernidade continua mesmo sob o signo do chamado pós-modernismo, embora a cartografia das cidades literarizadas modificou-se das metrópoles europeias clássicas como Paris ou Roma em direção a “outros olhares” surgidos do tecido urbano, por exemplo, de México, Tóquio ou Nova Deli.

2. A simultaneidade no tempo e a não-simultaneidade das manifestações

Não se trata, neste artigo, de traçar um perfil histórico nem das cidades e nem das observações sobre elas nos diversos sistemas sociais. Antes de tudo dirigimos nossa atenção primeiro ao período da formação desses centros urbanos, às primeiras décadas do século XX, e investigaremos como as experiências e percepções fornecidas pelas metrópoles, inclusive a fotografia e o novo *medium* filme, se manifestam na literatura da época, não como referência temática, mas como pano de fundo que estimula e influencia a criação de formas e técnicas artísticas adequadas em relação à nova vivência e experiência urbana e industrial. Se “cada novo *medium* transforma a mentalidade coletiva, imprimindo-se no relacionamento das pessoas com seus corpos, consciência e ações” (SÜSSEKIND 1987: 26), podemos conceber a chamada vanguarda histórica como movimento que se posiciona de forma radical frente à situação no início do século XX, uma situação que Hans Ulrich GUMBRECHT tenta captar no seu livro *Em 1926*, não através de uma descrição sólida

e com pretensões de exibir um quadro arredondado, homogêneo, mas via um “ensaio sobre a simultaneidade histórica” (GUMBRECHT 1999: 14). O conceito da simultaneidade (no tempo) do não-simultâneo (as manifestações) do momento histórico – a unidade de contradições – é também destacado por MUSIL no seu *Homem sem qualidades*:

Amava-se o super-homem e também o sub-homem; adoravam-se a saúde e o sol, adorava-se a fragilidade de mocinhas tuberculosas; havia entusiasmo pelo herói e pelo homem comum; havia a um tempo só crentes e céticos, naturalistas e sofisticados, robustos e mórbidos; sonhava-se com velhas alamedas de castelos, jardins outonais, lagos de vidro, pedras preciosas, haxixe, doença, demônios, mas também com prados, horizontes imensos, forjas e laminadores, lutadores nus, rebeliões de operários escravizados, casais primitivos e destruição da sociedade (MUSIL 1989: 41).

Visto assim, as obras vanguardistas não expressam uma convicção ideológica definida e nem apresentam um objetivo único. Sua tendência de rejeitar a “obra orgânica” (BÜRGER) em favor de composições que enfatizam o material artístico como letras, cores e sons – e assim revelam a construtividade de suas obras – ou a intensificação de sua estrutura artística via técnicas como colagem e montagem, pode ser compreendida como seleção artística que não reduz a complexidade de seu ambiente em direção a uma forma “redonda” (ADORNO), mas se destaca como resposta a um ambiente sentido como inconcebível na sua totalidade e marcado pela aceleração dos estímulos, movimentos e aparências.

A imensa riqueza, diversidade e a natureza frequentemente provocativa das inovações artísticas desenvolvidas pela vanguarda não representam nada além da variedade das respostas frente ao desafio e aos vários modos de refletir sobre o lugar que produção artística possa ocupar numa época na qual a industrialização e o progresso tecnológico rapidamente ganham espaço em todas as áreas (SCHEUNEMANN 2000: 16).

Conseqüentemente não achamos justificável descrever a arte de vanguarda no início do século XX como época ou movimento em termos de um único ou unificado estilo, através de uma perspectiva filosófica ou supondo uma intenção comum. Em vez de repetir as reduções teóricas propostas, por exemplo, pela teoria de sistema que descreve a meta da vanguarda como sendo a anulação da diferenciação funcional da socie-

dade moderna e, como BÜRGER, (substituindo seu conceito de “arte burguesa” por um sistema de arte autônomo) enfocar principalmente a arte dadaísta, parece-nos mais convincente entender as inovações estéticas dos trabalhos vanguardistas no contexto tecnológico e vindo da experiência urbana. As questões da percepção e o perspectivismo da observação tornam-se fundamentais para a arte de vanguarda, resultado também da confrontação com as novas *media* como fotografia e filme, como mostra um comentário de PICASSO: “Descobri a fotografia. Agora posso me suicidar” (apud SCHEUNEMANN 2000: 19). Mas em vez disso, inicia sua fase cubista com sua técnica da multiperspectiva como manifestação artística que se diferencia claramente da imagem fotográfica e sua perspectiva singular.

Generalizando, pode-se constatar que os fenômenos técnicos, industriais e urbanos levam os vanguardistas a duas posições distintas: eles são vistos como fontes positivas de inspiração para métodos como colagem e montagem ou como *phenomena* cujas qualidades superficiais só podem ser superadas por uma distância a ser alcançada em formas abstratas não contaminadas. Assim as obras vanguardistas emergem, de um lado, da rejeição e em contraste com um mundo considerado materialista, superficial e de uma objetividade enganadora e falsa. Isto resulta em um abandono de formas concretas e uma ênfase em cores e movimentos, um “quadro móvel” (*moving picture*) abstrato. O abandono do concreto na procura de uma “natureza” interna (KANDINSKY) expressa em cor e som e por conseguinte a perda do mimético corresponde ao lucro de uma esfera “interna, mais elevada” ou a uma “abundância inesperada do nosso mundo” (BÜRGER 1982: 153).

Por outro lado, e quase como um contra-movimento, parte da vanguarda européia importa explicitamente elementos do mundo industrializado, seus procedimentos, formas e percepções na arte. Inclui-se o fragmento, a peça a ser montada e o acaso como princípio artístico, como, por exemplo, no *Merzbau* de SCHWITTERS construído com materiais coletados da rua e introduz-se a “instalação” versus a obra planejada e acabada, onde o “objeto achado”, instalado num outro ambiente, ganha um outro significado. Pode-se também mencionar as composições “musicais” do futurismo debruçando-se sobre as sensações acústicas das metrópoles modernas. O compositor Luigi Russolo utilizava o “*medium* dos ruídos urbanos em peças para a orquestra futurista” (SCHMIDT-BERGMANN 1993: 239), em que arranjou, de forma harmoniosa, sons como estalar metal contra metal, gritos

e estrondos, entre outros. O dadaísmo, mais radical, opôs-se estritamente a essa seleção e formação do material disponível.

A vida se apresenta como confusão simultânea de ruídos, cores e ritmos mentais, aceitos na ‘arte’ dadaísta sem hesitação, com todos seus gritos sensacionais, suas febres ousadas da psique cotidiana e toda sua realidade brutal. Esse é o ponto que separa e diferencia o dadaísmo de todas as outras tendências da arte e antes de tudo do futurismo (PÖRTNER 1961: 517).

Em vez do sentido como princípio seletivo, dadá apresenta o acaso, a contingência máxima, como regra paradoxal para suas produções. O sentido como seleção social é subvertido através da impossibilidade de observar fronteiras constitutivas entre ambiente e arte dadaísta, encenado também nos “happenings” com a inclusão dos presentes no desenvolver de um processo interativo e imprevisível junto aos animadores iniciais. Com a colagem na pintura e a montagem na literatura abandona-se a perspectiva única em favor da múltipla. Os elementos parciais nos quadros de PICASSO por 1912 e em *Berlin Alexanderplatz* de Alfred DÖBLIN (1929), para citar dois exemplos destacados, recusam a leitura tradicional orgânica, onde as partes são apenas compreensíveis através da totalidade da obra e esta apenas pelas partes singulares. Montagem e colagem retiram-se de uma compreensão via uma completude sobreposta, estabelecendo uma estrutura sintagmática inacabada e ambígua. A simultaneidade como elemento estruturador caracteriza o esforço de fazer jus aos tempos modernos, tanto em relação à percepção das novas metrópoles como em relação ao meio-campo fluido entre consciente e inconsciente ou a um momento temporal onde se cruzam o passado arcaico e o presente moderno. Nos quadros pretos e brancos de MALEVITCH ou nas telas de MONDRIAN observa-se a negação da função representativa da arte dando lugar a reflexões estruturais ou ao prazer da lacuna, enquanto na literatura o “letrismo” reduz o texto discursivo a seu elemento básico – a letra – e destaca sua forma singular bem como seu caráter visual.

3. Modernismo/Vanguarda brasileira e a simultaneidade do tempo

A inspiração vanguardista vinda de metrópoles como Paris, Berlim ou Nova Iorque se realiza, no Brasil, sobretudo na simultaneidade entre o tempo presente e o arcaico. Os impulsos iniciais são visíveis em muitas

biografias: Anita Malfatti estudou três anos em Berlim (1910-1913) e depois continuou a aperfeiçoar suas técnicas em Nova Iorque. Inspirado por sua visita à retrospectiva do “Sonderbund” em Colônia em 1912, começou a incorporar elementos de “artistas contemporâneos como os Fauves” (DAHN BATISTA 2001: 28). O “Manifesto Antropófago” (1928) de Oswald de Andrade foi provavelmente inspirado por Francis Picabia, o editor temporário da revista francesa *Cannibale* e “com quem Oswald de Andrade se encontrou em Paris” (RINCÓN 2000: 213). Mário de Andrade possuía uma coleção de exemplares da revista “L’Esprit nouveau”, fundada em 1920 por Le Corbusier e Ozenfant, dos quais ele “extraiu as bases da sua teoria poética” (TELES 1992: 31). O escritor suíço Blaise Cendrars e sua campanha para uma “Brasilianização” da cultura nacional nas suas visitas ao país durante os anos vinte poderiam ser considerados outra fonte de inspiração. Os pré-acontecimentos da “Semana de Arte Moderna” mostram perfeitamente como o impulso para a arte brasileira no início do século XX veio das metrópoles. De acordo com o contemporâneo Raul Bopp (1966), o ponto inicial foi marcado quando Darius Millaud, adido cultural francês no Brasil, publicou suas impressões do país depois de voltar a Paris. O resultado, “Souvenirs du Brésil” e “Notes sans musique” agradaram a um círculo de intelectuais brasileiros em Paris como sendo de uma “frescura primitiva” (Bopp 1966: 15). O sentimento de que a arte brasileira naquele momento estava obsoleta, atrasada e marcada por um formalismo acadêmico ultrapassado, além do fato de que apesar dos começos visíveis da idade industrial - acima de tudo em São Paulo - o próprio país mostrou poucas indicações de que uma modernidade na literatura ou pintura deram um impulso significativo para o movimento modernista. Em uma conversa na cidade de Paris por volta de 1913, Graça Aranha se queixa:

A nossa literatura esta morrendo de academicismo. Não se renova. São os mesmos sonetos, os mesmos romances, os mesmos elogios, as mesmas descomposturas [...] É preciso reformar tudo aquilo. Dar vida àquele cemitério. Vocês são moços. São estudantes. Agitem a escola. Mexam com os seus companheiros. Façam alguma coisa de novo. Façam loucuras. Mas procurem espanar aquelas teias de aranha (apud Bopp 1966: 15.).

Se a “Semana de Arte Moderna” já se mostrou capaz de transformar os impulsos da vanguarda europeia em uma produção artística diferenciada de linguagem própria, o caso da antropofagia mostra com ainda mais

clareza as diferentes ênfases da vanguarda brasileira e europeia. O “cannibal”, historicamente uma metáfora colonial para a legitimação de exercer o poder ou, em Montaigne, uma figura positiva dentro de sua crítica à cultura ocidental, também entrou no inventário de dada e do surrealismo, explicitamente como o título da revista *Cannibale* editada por Francis Picabia. Hans Richter usa o mesmo termo para comentar a relação entre dada e o surrealismo: “O surrealismo comeu dada e o digeriu. Tais métodos canibalescos não são raros na história. E já que o surrealismo teve um bom estômago, as qualidades do devorado entraram no corpo fortalecido do sobrevivente. Bem feito!” (Richter 1978: 201). Outra referência conhecida é o “Manifeste cannibale” lido na escuridão por André Breton na grande *soirée* dada no *Theatre de l’oeuvre*, em 27 de março de 1920. Aqui um trecho:

Money for ever! Long live money! The man who has money is a man of honour. Honour can be bought and sold like the arse. The arse, the arse, represents life like potato-chips, and all you who are serious-minded will smell worse than cow’s shit. Dada alone does not smell: it is nothing, nothing, nothing. It is like your hopes: nothing ... like your paradise: nothing ... like your idols: nothing ... like your politicians: nothing ... like your heroes: nothing like your artists: nothing ... like your religions: nothing ... Hiss, shout, kick my teeth in, so what? I shall still tell you that you are half-wits. In three months my friends and I will be selling you our pictures for a few francs.

Em contraste com este tom agressivo e provocativo e seu efeito de choque intencional, a antropofagia brasileira, apesar de tendências iniciais para jogos de palavras – substituindo, por exemplo, “Estética” por “Bestética” – dirigiu-se, acima de tudo, para uma síntese cultural ou uma simbiose da diversidade étnica e histórica. O seguinte texto programático de Tarsila do Amaral mostra claramente esta tendência.

Vamos descer à nossa Pré-história obscura. Trazer alguma coisa desse fundo imenso, atávico. Catar os anais totêmicos. Remexer raízes de raça, com um pensamento de psicanálise. Desse reencontro com as nossas coisas, num clima criador, poderemos atingir a uma nova estrutura de idéias. Solidários com as origens. Fazer um Brasil à nossa semelhança, de encadeamentos profundos. O homem da caverna se repete. Vamos reunir uma geração. Fazer um novo “Contrato Social”. A mocidade está desencantada, perdendo tempo com esnobismos culturais. Secou a alma no cartesianismo. Para que Roma?

Temos mistério em casa. A terra grávida. Vozes nos acompanham de longe. Arte não precisa de explicação (apud BOPP 1966: 97).

Uma “devoração” textual – a simultaneidade de estilos e linguagens – é realizada de forma exemplar no romance *Macunaíma* (1928) de Mário de ANDRADE, que se aproxima assim do conceito de Frederic JAMESON em relação ao pós-modernismo, definido por ele “como uma canibalização arbitrária de estilos literários tradicionais” (JAMESON 1984: 65). ANDRADE, também músico, prefere falar em uma rapsódia literária. Quebra de lógica e da progressão temporal bem como a descontinuidade lingüística são resultados de uma “escritura de segunda mão, um discurso constituído de outros discursos pré-determinados” (MOSER 1992: 129) e marcam a viagem de Macunaíma pelo Nordeste brasileiro austero até o São Paulo com seus bondes, *outdoors* e caminhões. SÜSSEKIND concebe sua estrutura narrativa como “cortes sob a influência do cinema” (SÜSSEKIND 1987: 48). Tal concepção vale mais ainda para *Serafim Ponte Grande*, escrito por Oswald de ANDRADE em 1929 mas publicado somente quatro anos depois. Haroldo do CAMPOS o chamou um grande “não-livro”. Poemas, diálogos, prosa, anotações de diário ou impressões de viagem moldam as variedades textuais em onze – quase independentes – capítulos.

Assim nota-se na arte brasileira do início do século XX² a tendência de combinar procedimentos da vanguarda européia com o elemento híbrido de traços étnicos nacionais dentro de uma temporariedade suspensa entre o presente e o arcaico, visível, por exemplo, na comparação entre os quadros *Dadaville* (1923-24) de Max ERNST com *São Paulo* de Tarsila do AMARAL da mesma época. Em nível técnico, pode-se conceber a multiperspectiva, simultaneidade ou os cortes narrativos em romances como *Macunaíma* ou *Serafim Ponte Grande* dentro de uma literatura concebida ou pelo menos marcada por procedimentos vanguardistas como o estilo cinematográfico que se mostra consciente e reflexivo sobre questões como ângulo ou montagem, uma literatura que “dialoga maliciosamente com as

² Evidentemente também se encontram exemplos para obras artísticas que se situam plenamente na tradição vanguardista européia, como o filme “Limite” (1931) de Mário PEXOTO que, do nosso ponto de vista, ainda consegue ultrapassar seus precursores europeus e americanos. Há de mencionar também “São Paulo – Sinfonia de uma metrópole” (1929), filme de KEMENY e LUSTIG inspirado no filme berlinense de RUTTMANN.

novas técnicas e formas de percepção. E que não cita a todo o momento o cinema. Mas se apropria e redefine, via escrita, o que dele lhe interessa” (SÜSSEKIND 1987: 48). Mas também se encontram referências explícitas como a de Oswald de ANDRADE no seu prefácio para *Pathé Baby* (1926) de Antônio ALCÂNTARA MACHADO onde compara o estilo da obra a um “cinema com cheiro”. É bastante compreensível que a intencionada hibridização da cultura não ache seus elementos em uma aparência tecnológica de caráter universal enquanto fontes como o folclore, o índio, a cultura popular, texturas de paisagem e a tradição oral representam fontes muito mais promissoras para tal objetivo. Entretanto, é somente nos anos 50, após a forçada industrialização de Vargas, que se consolida uma neo-vanguarda muito mais cosmopolita cujo símbolo concreto torna-se, alguns anos mais tarde, a cidade de Brasília.

II. São Paulo 1950:

arquitetura, música, poesia concreta.

“Até as colunas de mármore são de cimento armado”

Menotti del PICCHIA – Avenida Paulista

No Brasil não é possível pensar em poesia concreta sem pensar na cidade de São Paulo, no grupo Noigandres e mais especificamente em seus integrantes Décio PIGNATARI, Haroldo e Augusto de CAMPOS, que, via de regra, levaram o movimento sob sua tutela. É verdade que muitos foram os participantes: José Lino GRÜNEWALD, José Paulo PAES, Ronaldo AZEREDO, Ferreira GULLAR... todos esses, entretanto – enquanto integrantes do movimento –, seguiram a frente armada pelos três fundadores do grupo Noigandres, unindo-se ao grupo quando as bases teóricas do movimento já se encontravam basicamente encaminhadas, ou até mesmo estabelecidas.

Os dez anos que separam a primeira e a última das cinco publicações da revista-livro homônima ao grupo, acabam cobrindo o Concretismo em seus momentos decisivos: sua elaboração, sua defesa e, finalmente, seu enfraquecimento como movimento de (neo-) vanguarda e subsequente abertura para novas experimentações conduzidas individualmente por cada poeta em suas respectivas particularidades. Para que possamos nos aproximar desse segmento bastante singular dentro da história literária brasi-

leira, é relevante observar determinadas manifestações que sustentam o quadro em que as artes abstratas se projetaram no Brasil dos anos 50, como é o caso da poesia concreta brasileira – na qual concentraremos nossa atenção daqui para a frente.

Passados alguns anos do revivificador estardalhaço modernista dos anos vinte, começou gradualmente a surgir uma nova geração de poetas contrários a esses seus antecessores. Acentuadamente intimistas e de índole classicizante, terminam por autonomear-se “Geração de 45”. Através desses poetas e seu ‘Clube de Poesia’, jovens escritores podiam publicar suas produções, como o fizeram Décio e Haroldo no ano de 1950. Augusto de CAMPOS, por sua vez, publicaria seu primeiro livro em 1951, pela “Edições Maldoror”. Uma vez que a edição fora bancada por ele e seu irmão, a esta altura já desligados do Clube, faz-se evidente a homenagem do autor ao misterioso *poète maudit* franco-uruguaio Isidore DUCASSE, o Conde de LAUTRÉAMONT, e seu notório personagem (é também de Ducasse a epígrafe de um dos poemas constante neste livro)³. Tudo isso, porém, estava para ser deixado para trás sob a influência e em virtude do quadro que já se projetava em outros segmentos da vida cultural brasileira tais como as artes plásticas e a arquitetura.

2. A arquitetura no Brasil e a cidade de São Paulo

Parece-nos fundamental traçar aqui o papel que a arquitetura desempenhou no cenário brasileiro, principalmente nas décadas de 1940 e 50, para compreender o que então se passava no imaginário dos habitantes destes grandes aglomerados urbanos em crescente desenvolvimento como Rio de Janeiro e, mais especificamente, São Paulo.

Muito antes, em uma entrevista concedida ao *Diário de Minas* no ano de 1924, Oswald de ANDRADE já intuía com aguda sensibilidade em seu prognóstico para as grandes cidades brasileiras:

Vê-se na sua construção [*concernente à cidade de Belo Horizonte*] uma desordem banal copiada de todos os estilos, como infelizmente em São Paulo e no Rio. O que salva esse aspecto caótico e neoló-

³ Ver “Canto Primeiro e Último”. Essas referências a Lautréamont não serão mais identificadas nos trabalhos posteriores de Augusto de CAMPOS.

gico da vossa capital é a sua provisoriedade. Toda a pastelaria dos edifícios atuais desaparecerá pouco a pouco [...] O cimento armado matará com certeza os Versalhes de estuque [...] Sendo do seu tempo, entrará por isso mesmo na tradição. (ANDRADE 1990: 16, 17)

A arquitetura brasileira, segundo BRUAND, forjou-se ao longo da história pelo ecletismo classicizante, resultado tanto das constantes viagens dos representantes de uma classe rural abastada – que procurava reproduzir aqui o que lhes havia encantado na Europa – quanto das numerosas massas migratórias aportadas na virada do século XIX para o XX (BRUAND 1981: 33). Somente na década de 1930, com os esforços do então jovem arquiteto Lúcio Costa e da histórica visita do arquiteto franco-suíço LE CORBUSIER ao Brasil em 1936, é que a arquitetura brasileira se direcionará para uma efetiva representatividade como tal.

Da visita de LE CORBUSIER e de seu trabalho com um grupo de arquitetos brasileiros, encabeçado por Lúcio Costa e contando ainda com o estreante Oscar NIEMEYER, resultará o grande marco de transformação da arquitetura brasileira, o prédio do Ministério da Educação e Saúde, de 1943. Desse projeto, a arquitetura brasileira será catapultada ao encontro de um grande interesse e de um importante reconhecimento internacionais.

Nos anos que se seguiram ao prédio do Ministério, NIEMEYER despontaria nacional e internacionalmente como a grande revelação da arquitetura brasileira, desenvolvendo uma linguagem bastante particular, dando ênfase à plasticidade sem abdicar da racionalidade em suas composições. Em 1955 – após o êxito criativo de seu projeto para o complexo da Pampulha, encomendada pelo então prefeito da cidade de Belo Horizonte Juscelino KUBITSCHEK, no início dos anos de 1940, e de um grande número de projetos executados pelo arquiteto nos anos que se seguiram – NIEMEYER entra em uma nova fase, caracterizada pela maturidade das formas geométricas e pela simplicidade, desembocando exatamente na apoteose urbanístico-arquitetônica de Brasília.

Tendo como mote do seu programa de governo “50 anos em 5”, Juscelino KUBITSCHEK assume a presidência da república no ano de 1956 disposto a concluir a faraônica construção de uma cidade para abrigar a Capital do país. Com NIEMEYER no comando, e tendo a assinatura de Lúcio Costa no Plano Piloto para a cidade de Brasília (16 de março de 1957), o Brasil cai então em uma febre progressista instaurada pela força do poder público, sem precedentes na história do país.

Num âmbito mais específico, referente à cidade de São Paulo, que, em função da explosão industrial da década de trinta, abrigou um dos maiores fenômenos migratórios do século XX – para que se tenha idéia, em 1920 a cidade abrigava cerca de 580.000 habitantes, em 1950 a mesma contava 2.198.096 habitantes computados por contagens censitárias⁴. Nesse espaço, VILANOVA ARTIGAS se destacará nos anos que se sucedem ao de 1945, junto a uma tendência arquitetônica exclusivamente situada em São Paulo identificada como ‘Brutalismo Paulista’. Como expõe Yves BRUAND:

no impasse pós II Guerra Mundial, Artigas abandona esse ideal (wrightiano) de liberdade, considerado incompatível com um desenvolvimento rápido dos países não industrializados, procurou uma estética caracterizada pela atualidade, pelas possibilidades técnicas revolucionárias e pela disciplina rígida que ele achava ser necessária para guiar as regiões atrasadas até o progresso. (BRUAND 1981: 295)

Artigas influiria drasticamente na formação dos alunos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, tendo o ano de 1955 como o ápice desta tendência.

É nessa configuração que se darão estes poetas dispostos à reestruturação da linguagem de forma “sincrônica” aos avanços tecnológicos da sociedade na qual se vêem inseridos, e a obsessiva procura por uma ‘estrutura’ que perpassa a obra que produzem. Seu mais famoso texto, “Plano Piloto para Poesia Concreta” – lançado em março de 1958, encartado na publicação de Noigandres 4 – permanece como referência direta ao famoso projeto já mencionado referente a Brasília. Em um artigo publicado em dezembro de 1956 na revista *ad – arquitetura e decoração* (nº 20)⁵, Décio PIGNATARI anuncia a entrada do movimento em sua “fase polêmica”, e isso após um período de pesquisas a fim de determinar “os planos de clivagem de sua mecânica interna” – pesquisa esta fundamentada na procura de uma ‘estrutura’ interna do poema que recorrerá às experiências de poetas como MALLARMÉ e Ezra POUND. PIGNATARI coloca o “problema do movimento, a estrutura dinâmica e a mecânica qualitativa” como as principais características do Concretismo, e afirma a “urgência de um contato mais íntimo com a arquitetura”, com o argumento de que “abolido o ver-

⁴ Dados retirados do site da prefeitura de São Paulo na internet.

⁵ Arte Concreta: Objeto e Objetivo, em CAMPOS / PIGNATARI 1975: 39.

so, a poesia concreta enfrenta muitos problemas de espaço e tempo (movimento) que são comuns tanto às artes visuais como à arquitetura”. Para o movimento que se propunha, “todas as manifestações visuais o interessam”. Não é à toa que esses poetas, ao que parece, encontraram mais espaço em publicações direcionadas à comunidade de arquitetos.

3. Música e literatura: mantendo o diálogo

A despeito das características evidentemente plásticas dos trabalhos ligados ao movimento de poesia concreta, a música permanecerá como constante ponto de referência nas pesquisas desses poetas paulistas. SCHOENBERG, WEBERN, BOULEZ e STOCKHAUSEN são identificados dentro de uma linha evolutiva similar à que eles procuram construir na poesia com MALLARMÉ, POUND, JOYCE, CUMMINGS e finalmente os próprios concretistas como consequência da “evolução de formas” a qual defendem em seus textos teóricos.⁶

No início da década de 1950 o músico alemão Hans-Joachim KOELLREUTER, introdutor da música dodecafônica no Brasil, fundara e dirigia na cidade de São Paulo a Escola Livre de Música, criando assim um círculo de pessoas extremamente interessadas pelas correntes estéticas da música contemporânea, com a qual KOELLREUTER os punha em contato. É o próprio Augusto quem lembra do primeiro contato que fizeram com Pierre BOULEZ, contando então 29 anos de idade (CAMPOS 1998: 157). Quando em visita à Escola Livre, em 1954, para uma série de conferências, Augusto, Haroldo e Décio participaram de uma longa conversa de mais de quatro horas com o músico francês. BOULEZ, que já era reconhecido como o líder dos compositores serialistas franceses (STOLBA 1998: 636), tornou-se ao longo da década de 50 um dos principais revisores da obra de WEBERN. Sabe-se também do notório interesse do compositor francês por obras literárias, tais como as de e.e. CUMMINGS e MALLARMÉ, que só por isso justificaria a importância que esse encontro tomou para o grupo de jovens poetas de São Paulo. Consta que nesse encontro alguns poemas da série *poetamemos* foram lidos para o convidado.

A série *poetamemos*, escrita entre janeiro e julho de 1953, prefigura como a primeira tentativa efetiva da propalada procura por ‘estrutura’ que

⁶ Ver “Pontos – Periferia – Poesia Concreta”, em CAMPOS / PIGNATARI, Décio 1975: 17.

dará a tônica do movimento que antecipa. Conta com um total de seis poemas policoloridos que empregam nas letras, alternativamente, as três cores primárias (azul, amarelo, vermelho) e as três cores secundárias (laranja, violeta e verde) que ora fragmentam, ora aglutinam as palavras na página de maneira irregular, fazendo uso de códigos lingüísticos de seis línguas distintas (grego, latim, italiano, alemão, inglês e português), em uma disposição visivelmente planejada (BANDEIRA 2002: 16). Essa polifonia de cores divide o poema em diferentes células que aproximam o poema da idéia de um jogral. Nesses poemas, que se apresentam primeiramente pelo aspecto visual, elementos verbais são fragmentados e constantemente arranjados de forma que se possa efetuar diferentes caminhos de leitura. Afunilam-se frases, palavras, sílabas e letras isoladas por intervalos espaciais irregulares; neles, os espaços em branco que vazam os poemas procuram remeter às pausas e intervalos que caracterizam as composições de WEBERN.

Em seu texto introdutório, Augusto de CAMPOS evidencia as matrizes de que lança mão na concepção de sua série, tendo em *Un Coup de Dés* de MALLARMÉ, em determinadas propostas de MARINETTI e na concepção ideográfica de Ezra POUND, aquilo que vai se substanciar na idéia da *Klangfarbenmelodie* (melodia de timbres; termo alemão que aglutina as palavras som /[timbre]/cores / melodia) de WEBERN, como o próprio autor sugere em seu texto introdutório à série (CAMPOS 1973: s/n.^o).

Quanto a MALLARMÉ e MARINETTI, vale lembrar que o primeiro imaginara seu 'lance de dados' como uma "partitura em que vozes variadas se sobrepõem numa polifonia feita de palavras". Em seu poema, cinco ou seis textos se perpassam e se misturam espalhados pelas páginas abertas do livro. Já MARINETTI, em seu manifesto *Destruição da sintaxe* de 1913, como lembra o próprio Augusto (CAMPOS 1975: 20), já propunha o emprego de quatro ou cinco tintas de cores diferentes e vinte caracteres distintos caso necessário, numa mesma página, além da livre direção das linhas (oblíquas, verticais ...), substituição da pontuação pelos sinais musicais e matemáticos (o que de fato se vê na introdução da série).

Concernente à lógica ideográfica, referente a uma disposição espacial almejada pelos poetas paulistas, Augusto estará procurando pôr em prática a leitura que o grupo Noigandres fará das idéias que Ernest FENOLLOSA legou a POUND: "neste processo de compor, duas coisas reunidas não produzem uma terceira coisa, mas sugerem alguma relação fundamental entre elas" (FENOLLOSA). Na prática, essa idéia acaba se aproximando nova-

mente de Mallarmé e da estrutura firmada por ele, onde "o todo é mais que a soma das partes ou algo qualitativamente diverso de cada componente" (CAMPOS 1975: 23). Em um texto sobre Ezra POUND, escrito em meados da década de 60, Augusto resume: "a grande contribuição que os poetas concretos vislumbraram na obra de POUND, [...] foi a aplicação do método ideográfico, como um processo conseqüente de superação da linearidade lógico-discursiva do verso" (Campos 1989: 102).

Mas cabe ao compositor austríaco Anton von WEBERN a contribuição com o elemento fundante da série de Augusto de CAMPOS: a idéia de *Klangfarbenmelodie*. Cunhada por Arnold SCHOENBERG em 1911, esta "melodia de timbres" designa a fragmentação e distribuição de um mesmo bloco sonoro por instrumentos de diferentes timbres (diferentes cores sonoras), esta entrada e saída de diferentes instrumentos sobre uma mesma nota sustentariam a idéia da formação de uma 'espécie' de melodia. WEBERN tensiona a idéia de SCHOENBERG fazendo da 'melodia de timbres' elemento estrutural das obras que dela faz uso (CAMPOS 1998: 254), expandindo o conceito à própria frase musical e não somente ao bloco schoenbergiano. Com WEBERN a *Klangfarbenmelodie* se define como uma "melodia contínua, deslocada de um instrumento para outro, mudando continuamente sua cor" (CAMPOS 1973: s/n.^o). Ou seja, "os instrumentos se revezam tocando fragmentos de melodia, a qual, no entanto, não deve soar fragmentariamente, mas como um contínuo melódico" (CAMPOS 1998: 253). A esta idéia Augusto de CAMPOS procura aproximar sua série que deveria refletir, através das diferentes cores empregadas, a sugestão sonora de diferentes vozes.

Em 1952 os três integrantes do já formado grupo Noigandres compraram uma grande quantidade de discos, dentre os quais a ópera *Villon* de Ezra POUND, bem como gravações de SCHOENBERG, CAGE, BERG, VARÈSE e WEBERN (de CAMPOS 1998: 213). Quanto a este último, tivera início em 1949 a revisão de sua obra com o livro *Introduction à la Musique des Douze Sons* de René LEIBOWITZ. Foi também LEIBOWITZ o responsável pelas primeiras gravações de WEBERN em disco lançadas em 1950, o qual Augusto relata ter comprado em 1952.

4. Ao final

Das experiências efetuadas por artistas brasileiros, resultando no forte estabelecimento de questões concernentes à 'arte concreta' em território

nacional, extremadas foram tanto as ações quanto as reações endereçadas ao movimento. No âmbito das letras não poderia ser diferente, sendo possível até mesmo supor que seja exatamente aí o grande foco das polêmicas beligerantemente levantadas ao longo das décadas que se seguiram. Para que se possa imaginar à época o quão idiossincráticas foram as diferentes abordagens sobre o assunto, compare-se dois textos publicados quase que concomitantemente na imprensa paulista no início do ano de 1951: de um lado:

[...] a chamada “arte abstrata” teve aqui, há questão de dois anos, um surto poderoso. Todos queriam conhecer o que era essa história de “arte abstrata” que alguns, para cúmulo, chamavam “arte concreta”. [...] Felizmente para a arte e para os pintores, a mania passou. [Ibiapaba Martins, Correio Paulistano, 02 mar. 1951.] (BANDEIRA 2002: 18)

já do outro:

O Brasil já tem uma arquitetura própria. É o único país da América do Sul que logrou esta inapreciável vitória sobre a antiga cultura plástica. Isto facilita muito as coisas porque hoje, neste país, a gente tem aprendido a ver de outro modo. Estou convencido que, fatalmente, no Brasil há de desenvolver um poderoso movimento de arte concreta. Qualificados artistas jovens em São Paulo e no Rio têm começado já a agrupar-se para iniciar essa batalha. [Tomás MALDONADO, *Folha da Manhã*, 28 jan. 1951.] (BANDEIRA 2002: 18)

No “calor da hora”, mais seguro ficava quem, como o poeta Murilo Mendes, que não simpatizava muito com tais manifestações abstracionistas, preferia deixar para que a “perspectiva histórica” desse seu veredito quanto ao “verdadeiro valor do movimento” (BANDEIRA 2002: 25).

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Oswald de. *Os dentes do dragão: entrevistas*. São Paulo, Globo 1990.
- BANDEIRA, João; Barros, Lenora de. *Grupo Noigandres*. São Paulo, Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antonia da USP 2002.
- BANDEIRA, João.(org) *Arte concreta paulista: documentos*. São Paulo, Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antonia da USP 2002.
- BOPP, Raul. *Movimentos modernistas no Brasil*. Rio de Janeiro, São José 1966.
- BRUAND, Yves. *A arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo, Editora Perspectiva 1981.
- BÜRGER, Peter (org). *Surrealismus*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1982.
- CAMPOS, Augusto e Haroldo de, PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta*. 2.^a ed., São Paulo, Livraria Duas Cidades 1975.
- CAMPOS, Augusto de: “Pound Made (New) in Brazil”, In: *À margem da margem*. São Paulo, Companhia das Letras 1965.
- _____. “Poesia Concreta: memória e desmemória.” In: *Poesia, Antipoesia, Antropofagia*. São Paulo, Cortez & Moraes 1966.
- _____. *poetamenos*, 2.^a ed. São Paulo, Edições Invenção 1973.
- _____. “Resiste, Ro. ” In: *À margem da margem*. São Paulo, Companhia das Letras 1985.
- _____. *Música de Invenção*. São Paulo, Editora Perspectiva 1998.
- CLÜVER, Claus. “1981 Klangfarbenmelodie in Polychromatic Poems: A. von Webern and A. de Campos.” In: *Comparative Literature Studies* vol. 18 n.3, Sept 1981, 386-398 (University Park, Pa).
- DAHNS BATISTA, Stephanie. “Nichts in der Welt ist ohne Farbe”. In: Deutsch-Brasilianische Gesellschaft (org.), *Tópicos 1* (2001) Bonn, Wirt 29-31.
- GENAZINO, Wilhelm. *Achtung Baustelle*. Frankfurt/M., Schöffling & Co. 1998.
- GRIMMINGER, Rolf (org.). *Literarische Moderne*. Reinbek, Rowohlt 1995.

- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Em 1926 – Vivendo no limite do tempo*. Rio de Janeiro, Record 1999.
- HELBRECHT, Ilse. "Urbane Revolution". In: *Urbane Welten*. Kulturaustausch 52. Jahrgang 3/02, Stuttgart 2002, 28-31.
- JAMESON, Frederic. "Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism". In: *New Left review* 1/146. London 1984, 53-92.
- MENEZES, Philadelpho. *Roteiro de Leitura: Poesia Concreta e Visual*. São Paulo, Editora Ática 1998.
- MOSER, Walter. "Eigenschaftslos, charakterlos: Zitatenmontage und die Frage des Subjekts". In: Maximilian Barck (org.). *Herzattacke* 4, Berlin 1992, 102-136.
- MUSIL, Robert. *O homem sem qualidades*. Tradução de Lya Luft e Carlos Abbenseth. Rio de Janeiro, Nova Fronteira 1989.
- NITSCHACK, Horst. "Macunaíma und Serafim Ponte Grande: Literarische Dekomposition der Wirklichkeit as Subversion ihrer Macht". In: Christoph Strosetzki (Hg.). *Zwischen Ideologisierung und Ausgrenzung*. Rheinfelden und Berlin, Schäuble Verlag 1996, 97-112.
- KNAUTH, Alfons. "Die lateinamerikanische Avantgarde". Ringvorlesung vom 12.1.2000 an der Ruhr-Universität Bochum. Disponível em: www.ruhr-uni-bochum.de/niels.werber/Avantgarden/Knauth. Acesso em: 14 de março de 2002.
- PÖRTNER, Paul (org.). *Literaturrevolution 1910-1925*. V. 2. Darmstadt, Luchterhand, 1961.
- RICHTER, Hans. *DADA - Kunst und Antikunst*. Köln, DuMont 1978.
- RINCÓN, Carlos. "Avantgarden in Lateinamerika". In: W. ASHOLT und W. FÄHNDERS (org.). *Der Blick vom Wolkenkratzer*. Amsterdam-Atlanta, Rodopi 2000, 207-230.
- SCHUNEMANN, Dietrich (org.). *European Avant-Garde - New Perspectives*. Amsterdam-Atlanta, Rodopi 2000.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas*. São Paulo, Edusp 1995.
- STOLBA, K. Marie. *The development of western music*. 3.^a edition. EUA, McGraw-Hill 1998.

- SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras*. São Paulo, Companhia das Letras 1987.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis, Vozes 2000.