



Fotografia anônima preto e branco de 18 mil oficiais e soldados em Camp Dodge, Des Moines, Iowa/EUA, formando uma estátua humana de forma a liberdade em 1917.
Repositório digital livre com fotos históricas. http://www.historicalstockphotos.com/images/xsmall/2097_humans_forming_the_statue_of_liberty.jpg

Comentários Sobre o Grupo Concretista: A Tecnologia, a Arte Contemporânea e o Zen

Aline Pires Luz

Aline Pires Luz, mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UNESP e Bacharel em Artes Visuais pela mesma instituição. Seu tema de pesquisa é a visualidade psicodélica e relação com a arte contemporânea norte-americana e inglesa dos anos 60, que se insere no eixo das Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte.

RESUMO

O presente artigo pretende tecer comentários e estabelecer relações entre a produção da poesia concreta e acontecimentos ligados à arte contemporânea que possuem relação com a tecnologia, além de propor a relação do pensamento que os permeia com o Zen. Características encontradas que se repetem em todos os âmbitos citados e que nos permitem estabelecer conexões são a não linearidade, a sinestesia e a configuração total.

Palavras-chave: Zen. Poesia Concreta. Arte Contemporânea.

ABSTRACT

This article seeks to make comments and link the production of concrete poetry with events related to contemporary art that have to do with technology, and to relate common features between them with Zen. Features that are found in all areas mentioned and can provide the connections we are seeking are the non-linearity, synaesthesia and overall configuration.

Keywords: Zen. Concrete Poetry. Contemporary Art.

A poesia concreta é o primeiro movimento internacional que teve em sua criação artistas brasileiros. Ela surgiu no Brasil ao mesmo tempo em que surgia na Alemanha, através dos experimentos de Eugen Gomringer. No entanto Eugen Gomringer (1925-) se diferenciava do grupo concretista brasileiro e, como consequência, também de sua primeira fase chamada fenomenológica ou orgânica, devido ao controle rigoroso da estrutura que compunha para seus poemas. Gomringer se utilizava de um vocabulário mínimo capaz de produzir sentido, uma linguagem básica, e com isso ia permutando as palavras pelo poema seguindo uma lógica ainda linear e de obediência rígida à estrutura definida para o poema.

Já os concretistas brasileiros em sua primeira fase, trabalhavam a dinâmica por meio da procura por ambivalências para os signos verbais tanto através do fonema e das variadas possibilidades de organização da sintaxe, quanto da estrutura gráfica e visual que valoriza o branco da página, além de explorar o formato das palavras, expresso pela escolha da tipografia e também da cor, em alguns poemas. Assim, a poesia concreta trabalha com a chamada linguagem verbivocovisual, uma metacomunicação em que se agregam de forma simultânea o verbal e o não verbal. A poesia concreta está aberta à intermídia ou integração de múltiplos meios e também se abre para a possibilidade sinestésica.

O grupo fundador da poesia concreta no Brasil, Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos, se reuniu para lançar a revista "Noigandres" (1952-1962), a primeira revista concretista brasileira, e ficaram então conhecidos como grupo Noigandres, palavra esta que foi retirada do "Canto XX" de Ezra Pound, onde se dá a entender que se trata de uma palavra enigmática que provavelmente

não tenha significado. Como não há um significado ela está aberta a ser qualquer coisa, é uma palavra aberta à invenção, ao experimento. A intenção era dar voz e se deixar influenciar pelo que havia de mais novo e inventivo dentro da arte moderna, colocando a poesia em sintonia com as inovações em artes visuais, em música e também com as inovações tecnológicas, através de um prisma humanista, de incorporação da máquina ao invés do temor a máquina. Segundo afirmam Augusto de Campos e Haroldo Campos (1972, p. 128):

Fez-se inicialmente um levantamento daqueles autores nacionais e internacionais cuja obra permitiria demarcar o campo de ensaio de uma nova linguagem poética. Na identificação desse elenco básico, excluíram-se os usuais critérios subjetivos, tomando-se como ponto de referência a contribuição objetiva de cada autor para uma evolução de formas, em correspondência com o que estava verificando nas demais artes (música e artes visuais sobretudo) e também em sintonia com o horizonte da própria civilização tecnológica e com o prospecto de um novo humanismo, que não teme, mas antes incorpora a máquina ("To human beings, human things are all important", como adverte o criador da cibernética, Norbert Wiener).

Os concretistas se aliaram ao pensamento visionário de Marshall McLuhan (1911-1980), que estudou a natureza dos diversos meios de comunicação bem como as implicações da tecnologia no funcionamento da sociedade e sobre nossas percepções. Segundo McLuhan, as tecnologias que passaram a dominar o cenário a partir da segunda metade do século XX são tecnologias elétricas que provocam a implosão, o mundo que se volta para dentro, retribalizando-se. Essas são as tecnologias dos novos meios de comunicação, com especial destaque para a Televisão.

Os novos meios de comunicação são extensões de nosso sistema nervoso central

e produzem a abolição do tempo e espaço como uma construção linear. As informações são bombardeadas de forma simultânea, estão em todos os lugares, a qualquer hora. Existem teorias, como a proposta por Cecília Salles (2006) em seu livro "Redes da Criação: construção da obra de arte" (SILVA, 2007), que afirmam que a estrutura em que se constroi nosso pensamento também não é linear e sim produtora de associações ramificadas, resultando num mapa mental que forma uma rede. Seguindo este raciocínio, a extensão do sistema nervoso central só poderia configurar-se num tipo de tecnologia que espelhe essa estrutura de rede. Na época dos concretistas, os anos 50 e 60, já possuíamos meios de comunicação com essas características não lineares e de retorno ao tribal como o cinema, o rádio, a TV e as revistas, sendo que estas últimas, mesmo que utilizem a linguagem escrita, que tem por característica a lineariade, possuem enorme quantidade de imagens. As imagens contêm uma natureza diferente dos textos e, segundo Vilém Flusser (2002) em "A Filosofia da Caixa Preta" são lidas de forma cíclica o que lhes atribui um caráter mágico que as tornam a explicação e o espelho do mundo. Hoje a rede evoluiu e temos a Internet, que talvez seja a fase final e ao mesmo tempo a mais maleável das extensões do homem, conforme previu McLuhan: uma tecnologia que simula a consciência.

Durante as idades mecânicas projetamos nossos corpos no espaço. Hoje, depois de mais de um século de tecnologia elétrica, projetamos nosso próprio sistema nervoso central num abraço global, abolindo tempo e espaço (pelo menos naquilo que concerne ao nosso planeta). Estamos nos aproximando rapidamente da fase final das extensões do homem: a simulação tecnológica da consciência, pela qual o processo criativo do conhecimento se estenderá coletiva e

corporativamente a toda sociedade humana, tal como já se fez com nossos sentidos e nossos nervos através dos diversos meios e veículos. (MCLUHAN, 2007, p. 17).

Com isso, a poesia concreta detecta a crise do verso (discurso linear) e propõe uma nova poesia imagética (as imagens não são lineares), uma poesia de natureza não lógico-discursiva: "em lugar da sintaxe tradicional, lógico-discursiva, propunha-se uma sintaxe analógica, relacional, ideogrâmica, que permitiria a justaposição direta de palavras e blocos de palavras" (CAMPOS; CAMPOS, 1972, p. 131). A maior inspiração para a construção dessa poesia, que desembocará na poesia visual, vem justamente da escrita chinesa, ideogrâmica, onde as ideias são comunicadas através de signos que possuem similaridade visual com as mesmas. Uma escrita icônica.

A imagem não é discursiva da mesma maneira que um texto é discursivo. A sua leitura se dá de forma cíclica, holística, simultânea. Segundo Flusser, a imagem possui um tempo de magia, ou um tempo cíclico, não linear:

No tempo linear, o nascer do sol é a causa do canto do galo; no circular, o canto do galo dá significado ao nascer do sol, e este dá significado ao canto do galo. Em outros termos: no tempo da magia, um elemento explica o outro, e este explica o primeiro. O significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis. (FLUSSER, 2002, p. 8).

Em "Imagem: cognição, semiótica, mídia" de Lúcia Santaella e Winfried Nöth (2001), encontramos oposições entre a visão logocêntrica que acredita na dependência da imagem com relação ao texto, em que o código verbal explica a imagem, ajuda a conferir significado à imagem, como diz Roland Barthes, ou em que há uma relação entre a estrutura gramática verbal

e a estrutura da representação visual, conforme o pensamento de Umberto Eco e Christian Metz; e a visão da autonomia da imagem, em que o significado é total e não é traduzível completamente para outro meio (SANTAELLA; NÖTH, 2001, p. 42-51). Entendemos disso que a imagem é visualmente completa e verbalmente indizível: nunca será totalmente descrita.

Com relação ao pensamento da autonomia da imagem, Santaella e Nöth citam Susan Langer, que afirma que “enquanto a linguagem é discursiva e apresenta a capacidade de generalização, imagens representam holisticamente e se referem primariamente a singularidades, e uma mídia não é traduzível por outra sem perda” (SANTAELLA; NÖTH, 2001, p. 44). Entendemos disso que as imagens conseguem transmitir sinais específicos de uma forma direta que não pode ser também feita no texto, pois o texto descreve, discursiva. Os sinais específicos da imagem são entendidos de modo simbólico dentro de um conjunto amplo de outros elementos simbólicos, que são apresentados de forma simultânea. Porém,

As teses de Langer têm sido alvo de críticas detalhadas [...] já que, por exemplo, imagens (como emblemas) também são utilizadas para afirmações gerais, assim como porque a linguagem também pode se referir a entidades específicas através de palavras indexicais. (SANTAELLA; NÖTH, 2001, p. 44).

Outros pensamentos favoráveis à autonomia da imagem, citados por Santaella e Nöth (2001), são o gestaltico e a teoria da percepção ecológica de Gibson, além da teoria da informação e da semiótica geral. Todas têm em comum a busca por invariantes na estrutura das imagens, componentes visuais mínimos capazes de significar por si

mesmos, sem relação com a linguagem, e que formam “todos” de significantes imagéticos maiores, além de também influírem na cognição.

A poesia concreta retoma o caráter imagético de leitura para o signo verbal. O próprio poema se apresenta como uma imagem plástica¹ e evoca uma imagem mental. A fragmentação do poema torna a imagem mental evocada pela convenção simbólica do significado da palavra em algo total, traz à tona, uma a uma, a memória que se tem daquelas palavras. No entanto, segundo as proposições fenomenológicas², a imagem mental está em constante processo, o que é mais uma garantia, além da fragmentação do verso e apesar de sua concretude plástica, de que o poema não seja lido sempre da mesma forma.

O poema concreto participa tanto da ideia da autonomia da imagem quanto da ideia da dependência da imagem da esfera linguística. Através da imagem material das palavras, de seu agrupamento e/ou expansão pelo branco estrutural da página, também a dimensão gráfica/visual é pensada como a semântica do poema, inserindo-se portanto, no campo da imagem autônoma. A imagem mental, o interpretante gerado pelo signo verbal, se insere no pensamento da imagem

1 Santaella e Nöth (2001, p. 37) apresentam diferenças entre a imagem como signo icônico, que representa algo e a imagem como signo plástico, que não possui referencial, é em si mesma.
2 “Representação e imagem são termos empregados em psicologia com idêntico significado. Diz-se, comumente, que temos uma representação, quando a imagem de um objeto anteriormente percebido retorna à consciência. A imagem, neste caso, conserva alguns elementos sensíveis do objeto que lhe deu origem, porém, os caracteres de sensorialidade da representação não são idênticos aos da percepção original.” (PAIM, 1972, p. 34).

como dependente da linguística. Santaella e Nöth nos falam da dimensão icônica e indicial presente nos símbolos, o que torna possível a explicação das relações entre palavra e imagem. Segundo Santaella e Nöth (2001, p. 64).

Por mais variações qualitativas que possam existir nas manifestações concretas, réplicas orais ou escritas, da palavra 'homem', elas sempre se conformarão a uma invariância que é a da palavra enquanto lei. Justamente a essa invariância Saussure deu o nome de significante ou imagem acústica, que é a forma psíquica de uma combinatória abstrata e geral, governando as ocorrências concretas, ou seja, manifestações sonoras dessa combinatória. No coração da lei reside, portanto, a forma, a mais abstrata encarnação da imagem.

Através da ênfase na montagem ideográfica, outra ideia toma força no planejamento da Poesia Concreta: o enfoque na estrutura, na forma do poema, que se tornará ainda mais acentuado durante sua segunda fase, denominada Geométrica, apresentada em "Noigandres 4", em 1958. O poema, a palavra, referem-se a si mesmos, por isso ganham o nome de concretos, têm sua própria existência e não apontam para algo externo a eles. São totais: uma apresentação de si e não uma representação. No entanto, apesar da geometria rígida, o Grupo Noigandres não buscava uma dualidade entre sensibilidade/razionalidade e sim a integração entre as duas dimensões, postulando uma matemática sensível da composição.

Essas ideias de totalidade e estrutura ligam-se à Gestalt, através da ênfase na percepção do todo que revela as partes e também à proposta de Marshall McLuhan: o meio é a mensagem, ou seja, o foco está na estrutura, na configuração. A mensagem do meio é sua própria estrutura. Essa ideia

ganhará amplo desenvolvimento através do Minimalismo, tanto em pintura (pintura-objeto), quanto em escultura e também em explorações cinematográficas: os filmes estruturais (GIDAL, 2005) (*structural film*), que buscavam a materialidade da imagem, a sua concretude, através da exploração das possibilidades dadas pelo meio fílmico, ou seja, seu conteúdo eram as características encontradas nesse meio: ruídos sonoros e visuais, superexposição, repetição, aceleração/desaceleração da imagem, sobreposição, efeitos estroboscópicos, efeitos de cor, etc. Estes filmes também tinham por característica a ausência de narrativa, estando a leitura do filme ligada a associações igualmente não lógico-discursivas e sim de caráter puramente visual e sonoro-visual, além da obediência a uma estrutura rígida para a apresentação das sequências.

De acordo com proposições de Santaella e Nöth sobre os signos que não representam nada, os *structural film* se inserem no paradigma da crise da representação, assim como os poemas concretos: objetos que se auto-referem e que não representam, e sim, presentificam-se. Os *structural film* poderiam ainda serem classificados como indícios sem referência, dados físicos que se originam da produção da imagem fílmica. De acordo com os autores, "a semiótica fenomenológica diferencia entre signos que representam e aqueles que não representam (BRAUN apud SANTAELLA; NÖTH, 2001). Os símbolos pertencem aos signos representativos, os índices ou indícios aos não-representativos." (SANTAELLA; NÖTH, 2001, p. 20).

A série "Poetamenos" (1953), de Augusto de Campos, que utilizou o princípio da *Klangfarbenmelodie*, de Anton Webern (1883-1945), trabalha com a concretude de cada palavra do poema assim como Anton Webern utilizou a concretude dos sons

para a criação de suas peças dodecafonicas, dando origem ao que chamou de melodia de timbres (a *Klangfarbenmelodie*). As notas têm valor em si e por si dentro da melodia que é criada pela associação de uma com a outra de uma maneira atonal: não há um tom que organize as notas, elas estão postas de uma maneira não-hierárquica dentro da estrutura da melodia. Estão dispostas de uma maneira gestáltica. Apresentam-se uma a uma. No caso de "Poetamenos", as palavras também se fragmentam e se juntam formando novas palavras de sentido duplo/simultâneo (SCARDINO, 2011).

A estrutura dodecafônica foi criada por Arnold Schoenberg na década de 1920, sendo um tipo de composição que obedece a regras, assim como o serialismo de Anton Webern. Ambos buscavam um rigor estrutural que se opunha ao não rigor encontrado no atonalismo. Mais tarde haverá Pierre Boulez (1925-) que irá propor um acaso controlado dentro da música e John Cage (1912-1992), que não controlará a intervenção do acaso e da aleatoriedade e utilizará o I-ching como método de composição.

A ideia presente na *Klangfarbenmelodie*, de Webern e na série "Poetamenos", de Augusto de Campos pode estar relacionada não só com os filmes estruturais mas também com os filmes experimentais, como por exemplo os filmes de Oskar Fischinger (1900-1967), além da *Op Art* e a arte cinética. A ideia da ligação entre as frequências sonoras e as visuais, produzindo a tradução de um código em outro, capaz de provocar a sinestesia foi explorada por artistas cinéticos, em especial os que trabalhavam os efeitos Lumia, mais especificamente os que produziram *Light Shows* (CENTER FOR VISUAL MUSIC, 2013).

A técnica do *Light Show* consiste em trabalhar a mistura de diversos químicos (bases, ácidos, pigmentos, gelatinas coloridas)

prensadas numa lente de projetor que serão manipulados por mecanismos ou bobinas, ou então cuja reação se dará entre os próprios químicos utilizados através do calor da luz que incide sobre as lentes. O efeito é uma explosão colorida, que lembra muito as pinturas expressionistas abstratas, além de também ser um meio que incorpora o acaso e a reação espontânea. Especialmente durante os anos 60, o *Light Show* esteve associado à música e muitos coletivos artísticos que o realizavam desenvolveram técnicas para sincronizar as projeções às pulsações rítmicas da música ambiente.

Muitos dos efeitos do *light show químico* são derivados do fato de que os líquidos entre as lentes não estão distribuídos de forma homogênea na solução *inicial*. A concentração de vários líquidos ou de sólidos pode ser infundida ou lançada em partes diferentes da solução *inicial*. Um operador deve também aprender a natureza das reações químicas que podem ocorrer entre a solução *inicial* e os aditivos *reagentes*, a fim de que possa escolher o tipo de efeito que ele deseja produzir. O movimento dos líquidos ocorre tanto através da agitação causada pela infusão ou através da dispersão natural do aditivo por correntes de convecção criadas pelo calor da lâmpada do projetor quanto pelas reações químicas exotérmicas que podem ocorrer. (WIER, 1974, p. 61, tradução nosa).³

3 "The *chemical light show* derives many of its effects from the fact that the liquids in the watch glass are not homogeneously distributed in the *starting* solution. Concentrations of various liquids or of solids can be infused or thrown into different parts of the *starting* solution. An operator should also learn the nature of the chemical reactions that can occur between the *starting* solution and *reactive* additives, in order to choose the type of effects he wishes to produce. Motion of the liquids occurs either through agitation caused by infusion or through the natural dispersion of the additive by convection currents set up by the heat of the projector lamp and by exothermic chemical reactions that might occur." (WIER, 1974, p. 61)

Dentre os coletivos que faziam a sincronização entre imagem e música podemos destacar o grupo nova-iorquino *Joshua Light Show* (ZINMAN, 2012). Além de materiais fotográficos, faziam a projeção de reações químicas entre líquidos diversos, à qual denominavam de *wet show*, denominação também proposta por D. R. Wier (1974) em seu artigo "*Light Shows: a kinectic art using chemicals*", presente no jornal "Leonardo", editado por Franklin J. Malina. Era por meio do *wet show* que se conseguia realizar a sincronização com a música ambiente, no caso, concertos de rock psicodélico ocorridos no *Fillmore East*, em Nova Iorque, através da pressão com que faziam circular e pulsar os líquidos.

Também destacaremos os ingleses do *Boyle's family*, liderados por Mark Boyle e Joan Hills, cuja série "*Earth, Air, Fire & Water*", de 1966, explora a relação sonora da explosão dos químicos com a imagem obtida, além de mesclar às reações de cada série (a série da terra, do ar, do fogo e da água), sons gravados que remetiam ao tema proposto (LOCHER, 2012).

A ideia de música visual vem sendo desenvolvida desde o século XVIII, através dos chamados *color-organs*, órgãos coloridos, onde um som corresponde a uma cor. No início do século XX, Thomas Wilfred (1889-1968) cria a *Clavilux*, um "instrumento visual" (VISUAL MUSIC, 2002). Baseado nas correlações entre som e cor dos *color-organs*, Wilfred cria sinfonias visuais mudas através de um sistema de correlações entre forma, cor e movimento (WILFRED, 1974, p. 250-255). As *Clavilux* possuem um sistema que permite manipular a forma, a cor e o movimento das imagens abstratas de aparência holográfica que vão surgindo dentro de uma caixa similar a uma televisão. Cada pessoa pode assim dar a sua interpretação às imagens geradas pelo

sistema da *Clavilux*. A *klangfarbenmelodie* de Webern possui uma ideia parecida, a cor é entendida como timbre. Variados instrumentos são responsáveis por criar a melodia, tornando-a mais "colorida". Os variados timbres evocam a sensação de variadas cores.

Correspondências entre cor e som e também entre cor, forma e som são encontradas mais explicitamente em filmes experimentais como os de Oskar Fischinger, Norman McLaren (1914-1987), Jordan Belson (1926-2011), entre outros. A corrente de filmes estruturais ligada ao Minimalismo, onde o conteúdo do filme é a sua própria estrutura, também está repleta de correspondências entre som e forma, som e imagem e som e cor. Exemplos de sinestesia que podem ser encontrados nos *structural films* são: "*The Flicker*" (1965) de Tony Conrad, "*Wavelength*" (1967) de Michael Snow e "*Maxwell's Demon*" (1968) de Hollis Frampton.

O "*Flicker*" (HELFERT, 2013) de Tony Conrad lida com o efeito estroboscópico, capaz de gerar imagens eidéticas em sobreposição à materialidade da imagem como produto do meio. O ruído sonoro, provocado pelo próprio processo fílmico, incorpora-se às imagens. Em "*Wavelength*" de Snow, o ruído sonoro se relaciona diretamente à imagem e ao título: comprimento de onda (YALKUT, 1968). A medida em que o zoom da câmera lentamente avança, o som lentamente se intensifica na mesma proporção. "*Maxwell's Demon*" de Frampton (FRAZER, 2012) possui intercalações de quadros coloridos com a imagem ruidosa de ondas no mar, seguindo-se a imagem de maior duração de um homem praticando exercícios físicos. Durante as rápidas intercalações o ruído sonoro, também produzido pelo processo fílmico, mescla-se à imagem.

Na série “Poetamenos”, Augusto de Campos estabelece a relação entre cor, palavra e som, que se integram por meio de relações de sobreposição de palavras coloridas, relações que ajudam a integrar ou desintegrar as palavras fragmentadas, consolidando novas fusões, revelando fragmentações ou ainda fragmentando-as mais. O jogo de cores chama a atenção da retina e se estabelece uma relação de cor-superfície. Também é possível atribuir timbres ao som das palavras de acordo com suas cores, durante a leitura do poema, o que criaria uma melodia atonal/serial como a proposta por Webern.

Além da arte cinética, a Op Art igualmente exerceu influência sobre o concretismo brasileiro, mais especificamente no âmbito da pintura realizada pelo Grupo Ruptura (década de 1950), que além da evidência na materialidade da pintura e da evidência sobre as formas terá também a exploração de aspectos ópticos feitas por alguns artistas como Lothar Charoux, Judith Lauand, Kazmer Féjer, Maurício Nogueira Lima e outros.

Joseph Albers (1888-1976) é o grande nome do início da Op Art nos EUA, sendo o precursor de tais ideias através de seus cursos no Black Mountain College. Possui em sua obra questões do duelo entre ilusão e superfície. A pintura de Albers está mais no campo da ambivalência perceptiva das formas do que no campo da Op Art propriamente, já que esta cria uma reação fisiológica no espectador que o faz ter ilusões que rompem com a superfície tão prezada pela pintura concreta, minimalista, objetual.

As superfícies se movem, estimulando a produção de imagens eidéticas através da saturação da retina, além de uma série de outros efeitos. As obras de Albers, dessa maneira, são pré-op, se afrouxarmos o conceito também serão op e são, também,

anti-op, pois a superfície ainda permanece, o ilusionismo não é suficiente para que a superfície plana não seja percebida como tal (BARRETT, 1971, p.132-136).

A partir da revista “Noigandres”, outros poetas além de Décio, Augusto e Haroldo viriam a integrar o grupo de poesia concreta. A partir de 1962, ano da fundação da revista “Invenção” (1962-1967), o poeta Pedro Xisto de Carvalho passa também a integrar o grupo dos concretistas. A grande contribuição de Xisto, além da produção de poemas, será através dos Haikais (XISTO, 2008) e da série “Logogramas” (XISTO, 1979). O haikai, um formato japonês de poesia, que prima pela economia de palavras com o máximo de impacto, se traduz mentalmente na descrição sucinta de uma imagem com um detalhe inesperado como desfecho, o que é um reflexo do pensamento Zen Budista. O Zen é também uma ideia bastante presente na obra de Xisto.

O Zen foi levado para o ocidente através da tradução dos textos antigos feita pelo professor Daisetz Teitaro Suzuki (1870-1966). O filósofo e escritor inglês Alan Watts (1915-1973), um grande estudioso também das religiões, manteve contato com o professor D. T. Suzuki, o que levou Watts a escrever o livro “O espírito do Zen”, no ano de 1936, uma obra introdutória que ajudou na popularização desta antiga filosofia pelo Ocidente, especialmente no âmbito da contracultura dos anos 60.

Alan Watts (2011, p. 12) em seu livro nos diz que o Zen não se explica, pois é um estado da experiência direta. Quanto mais teorizamos sobre o Zen, mais longe estaremos dele. Os métodos Zen para colocar a mente no estado da experiência direta são métodos não lógicos, que trabalham com paradoxos, como o *nonsense*. Esses métodos são chamados *Koans*. Através desses paradoxos, geralmente

enigmas de difícil solução ou sem solução, a mente lógico-racional cede, abrindo espaço para um novo tipo de percepção, que admite a existência simultânea de contrários. O objetivo é desamarrar as constrictões mentais e através disso colocar a pessoa (geralmente um monge) diante da realidade nua e crua sem as mediações ilusórias da mente lógica. Com isso, consegue-se “surfear” no caos da vida, colocando-se em sintonia com os eventos sincrônicos que nos rodeiam. A espontaneidade e o modo instintivo de “surfear” nesse caos seria um reflexo do estado mental do Zen.

Um exemplo dado por Watts, que tornam mais claras estas ideias, é mais ou menos o seguinte: um monge propõe um *koan* a seu discípulo e este começa a respondê-lo de forma ainda lógica, linear (causa e efeito). O discípulo ainda não se livrou das amarras ou mediações construídas para explicar o mundo. O monge insiste e o discípulo continua dentro da lógica, então o monge subitamente desfere um tapa na cara do discípulo. Esse instante inesperado em que o discípulo recebe o tapa é um instante Zen, pois ele se desarma e possui a sensação total do ocorrido. A experiência é direta. O paradoxo, o *nonsense*, o iconoclasmo, o joguete irônico e humorístico encontrados nos textos Zen são como “tapas na cara” da mente lógica. O Zen é uma experiência total, imersiva, que não se dá em partes. Há, no entanto, graus desse Zen, que são chamados *Satoris*. Os *satoris* são produzidos pelos *koans* e o Zen seria um *satori* em grau máximo. Conforme Watts (2011, p. 68 e 69):

Essencialmente, o *Satori* é uma experiência súbita e é inúmeras vezes descrito como uma “reviravolta” da mente, assim como o desequilíbrio dos pratos de uma balança quando num deles não se coloca material suficiente para contrabalançar o peso do outro.

É pois, uma experiência que geralmente ocorre após um esforço longo e concentrado para descobrir o significado do Zen.

Enquanto o *Satori* é “a medida do Zen”, pois sem ele não haverá Zen em absoluto, mas somente um monte de coisas sem sentido, o *koan* é a medida do *satori*. Literalmente, a palavra “*koan*” significa “um documento público”, mas veio a significar uma certa forma de problema baseado nas ações e palavras de mestres famosos. É um problema que não admite solução intelectual; a resposta não tem conexão lógica com pergunta, e a pergunta é de tal natureza que embaralha completamente o intelecto.

Os métodos *nonsense* dadaístas, surrealistas e a difícil compreensão da arte contemporânea se aproximam muito do espírito do Zen. Aliás, um dos artistas mais influentes para o pensamento da arte contemporânea, o músico John Cage, era profundamente influenciado por essa filosofia, tanto que jogava I-ching como método para suas composições. O I-ching é um jogo de adivinhação que se baseia na sincronicidade de eventos e não se enquadra no pensamento lógico-linear. É um jogo que se utiliza do acaso e aleatoriedade. O método do I-ching é um método que se utiliza da característica espontânea. Cage era também um grande admirador de Marcel Duchamp, que produziu um dos maiores *koans* da arte ao expor um mictório como obra em um museu.

Voltando para a poesia concreta, a escrita ideográfica, que trabalha com a concisão, está também dentro dessa ideia de experiência direta, assim como a economia de versos do haikai e o detalhe inesperado, inédito, que é buscado no último verso. A síntese também se manifesta na busca pela integração de vários pontos de vista. A integração simultânea (MIKLOS, 2010, p.15) de variados pontos de vista buscada pelo Zen se situa além do dualismo da lógica ocidental,

por exemplo, verdadeiro/falso, real/irreal, etc. O Zen admite ambos ao mesmo tempo. Segundo D.T. Suzuki:

O alvorecer do intelecto não significa a afirmação do intelecto e sim o transcender-se a si mesmo. A significação da proposição "A é A" é realizada somente quando "A é não A". Ser é não-ser. Eis a lógica do Zen, que satisfaz a todas as nossas aspirações. (SUZUKI, 1961, p. 61). O Zen lida com os fatos e não com as suas representações lógicas, verbais, preconcebidas ou deformadas. [...] No Zen isto significa não ser escravizado às sutilezas intelectuais, nem ser levado por raciocínios filosóficos, que são inúmeras vezes ingênuos e cheios de sofismas. Isto equivale a reconhecer os fatos como fatos e saber que palavras são palavras e nada mais. O Zen, não raro, compara a mente a um espelho livre de manchas. (SUZUKI, 1961, p. 62).

Os ideogramas são igualmente chamados de logogramas, título de uma série de poemas visuais apresentados na última edição da revista "Invenção" por Pedro Xisto, em 1967. A série "Logogramas" também aparece na coletânea "Caminho" (XISTO, 1979), que documenta a extensa produção de haikais, além de seus poemas concretos e visuais. Em "Caminho" a influência do Zen está expressa desde a própria obra exposta até a concepção do livro, que contém em sua abertura citações do I-ching e do Tao-tê-ching. É sabido que o Zen manteve ligações com a filosofia Taoísta, na China, e ambos procuram servir à aplicação prática no desenrolar do caminho da vida. A própria palavra *Tao* tem sido traduzida como "Caminho", segundo Watts (2011, p. 35).

Além disso, ao final do livro há uma série de composições em *cliché seco* denominadas *Mandalas*, são composições geométricas e sem cor que utilizam apenas o branco do papel. A série *Mandalas* trabalha a simplicidade característica da estética Zen: aproveita o branco da página, a composição é

uma geometria simples em relevo, utilizando o próprio papel (*cliché seco*). O jogo de sombra e luz é que irá delinear a forma. Há uma economia de recursos com o máximo de efeito visual, além do branco remeter ao vazio e ao silêncio, o que é valorizado pelo Zen como forma de instigar a experiência direta, aguçando a percepção. O silêncio sempre guarda certos sons, assim como o vazio pede pelo preenchimento, a forma incompleta pede pela completude que é dada pelo fruidor.

O aparente repouso que na verdade pede a participação, o movimento, faz parte da dualidade simultânea que é a base da estética Zen: a intensa vivacidade que se baseia no repouso completo. Essa vivacidade é derivada do momento, imersa no momento. Como resultado produz também um registro vívido, essencial e gestual. O pouco que contém muito. Poder de síntese.

Uma das manifestações estéticas do Zen é a pintura *sumiye*, uma pintura gestual espontânea, e a cerimônia do chá, que valoriza a meditação, a natureza e sua constante mudança, a simplicidade, o vazio e o comum, o simples que ninguém presta atenção. O vazio também é expresso pela forma circular das *Mandalas* de Pedro Xisto. Há na caligrafia japonesa uma forma circular chamada *Ensô*, que simboliza o vazio e que, estando relacionada ao Zen Budismo, é um desenho gestual capaz de expressar o estado de ânimo e a personalidade do autor. Muitas vezes o *Ensô* é um círculo incompleto (MIKLOS, 2010, p. 50-54).

Um dos logogramas de Pedro Xisto, o mais célebre, intitula-se igualmente "Zen", uma obra que propicia a leitura simultânea e sobreposta tanto da palavra estilizada quanto de uma composição geométrica espelhada, pensada a partir da visão frontal de um templo zen budista. A palavra ocidental

“ZEN” é estilizada até formar um logograma que a representa. Um logograma ocidental.

Porém, há um paradoxo entre sua forma geométrica simétrica e o intuito da estética Zen de estimular a completude através da incompletude. O Zen evita as formas rígidas e simétricas pois as entende como algo morto. Elas propõem uma contemplação passiva e não há espontaneidade em sua gênese, pois é fruto da reflexão e do idealismo. Conforme Watts (2011, p. 118) durante a descrição da casa para a cerimônia do chá:

A casa em si possuía a frágil estrutura que, de imediato, sugeria a impermanência e o vazio de todas as coisas. Não havia rigidez nem simetria formal na sua concepção, pois para o Zen a simetria era algo artificial e morto, demasiado perfeito para deixar algum espaço para o crescimento e a mudança; e era fundamental que a Casa de Chá se harmonizasse com o ambiente circundante, sendo tão natural como as árvores e as rochas ásperas.

Assim sendo, o logograma de “ZEN” (DOLHNIKOFF, 2012) é realmente ocidental, desde a utilização dos caracteres até a forma geométrica estável possibilitada por eles. Porém, a sobreposição ocorrida entre a figura geométrica que vemos primeiro e a palavra zen que se esconde em seus entremeios é algo que pode apelar à sensibilidade atenta pregada pelo Zen para que seja percebido (SALGUEIRO, 2006, p. 162-169). Há um nível de interação prescrito pelo logograma, uma interação que pode não ser imediata mas que também não é mediada. Ela se revela ao olhar atento, de um modo que pode ser súbito. Pode ser também uma revelação gestáltica, através de uma relação ambígua como a das imagens duplas que se apresentam na exploração perceptiva entre figura e fundo.

O Zen e a Gestalt (BROWNWELL, 1996) possuem semelhanças. A forma gestáltica,

completa, que tem valor por si mesma não é um elemento isolado, ela é um todo dentro de um todo maior. No caso dos poemas, cada palavra concreta se associa às outras palavras concretas e formam o todo do poema. Assim também, a filosofia Zen prega que esse estado seria algo como um estado de fusão com o todo, porém, existem graus de Zen que são os estados de *satori*, um estado de imersão no todo que ainda não é o absoluto. Outra similaridade entre Zen e Gestalt são os paradoxos. No caso do Zen, temos os *koans* além da característica estética de dualidade simultânea entre ação e repouso. No caso da Gestalt, temos as já citadas ambivalências de figura/fundo, formas que ora são uma coisa e ora são outra, além das formas impossíveis que nos apresentam Josef Albers e M.C. Escher (1898-1972).

A ênfase gestáltica na percepção do todo, que revela as partes que lhe compõem, encontra eco no gesto vital e total das pinturas *sumiye*, onde muito (como se fossem várias partes) está concentrado em pouco. Sendo o Zen, como estética, algo que se dá na espontaneidade e na flexibilidade, ele está ligado mais ao aspecto orgânico e fenomenológico da primeira fase da poesia concreta do que à sua segunda fase, geométrica de estruturas rígidas. Porém, paradoxos são admitidos no Zen, além do fato de que as estruturas rígidas da poesia concreta são pensadas para tornar a comunicação não passiva e interativa, desconstruindo a linearidade do pensamento ocidental para que sejamos capazes de adentrar a comunicação ideogrâmica. A flexibilidade é encontrada na tecnologia computacional/digital/eletrônica através das possibilidades intermediárias que ela oferece. No entanto, há o paradoxo de o computador ter se desenvolvido por meio da lógica e racionalidade ocidental.

Quanto a Pedro Xisto, este ainda colaborou com Erthos Albino de Souza (1932-2000), pioneiro da poesia intersemiótica, também chamada poesia visual, e da utilização de computador para fins poéticos. Ambos produziram "Vogaláxia", de 1966, um poema permutacional onde as vogais vão se alterando de acordo um número de combinações possíveis e seguindo a lógica da linguagem de programação (ANTONIO, 2011, p.121), onde o aleatório pode ser combinado através de um sistema definido pelo autor. Houve outros poemas permutacionais como "Crisálida" (1967), de Erthos Albino (CAMPOS, 2010), Acaso (1963), de Augusto de Campos e o poema "New York", de Pedro Xisto. Outro poema permutacional de Xisto, "(B)ABEL", de 1965 (XISTO, 1979, p. 138), foi apresentado no Festival de Inverno de Toronto, Canadá, no ano de 1968.

O poema "Computador Cordial (Love Bits)" (XISTO, 2006, p. 52) explora tanto o código verbal quanto o código binário, expresso na forma de logogramas que são os números. O poema já pode ser classificado como visual ou intersemiótico, pois pode figurar tanto no meio impresso quanto no meio videográfico e computacional, permitindo a interação. Esta é uma característica explorada pela poesia intersemiótica: a transposição do poema para vários meios sem perda de sua informação estética. Segundo Omar Khouri (2011), "tanto melhor é, o poema que permite, sem perda de informação propriamente poética, seu transito pelos vários meios". Na realidade, cada meio é capaz de explorar uma dimensão contida no poema: no caso de "Computador Cordial (Love Bits)", o meio impresso explora a dimensão gráfica e visual em detrimento da dimensão sonora, mas que de forma alguma é anulada, já que o poema contém

essa possibilidade. O vídeo é um meio capaz de explorar a dimensão sonora, visual e cinética, e o computador as dimensões sonoras, visuais, cinéticas e interativas. Além disso, "Computador Cordial (Love Bits)", se transposto para o meio digital, também se revela uma metalinguagem. A transposição do poema para diversos meios sem a perda da informação estética, ou poética/estética, já que é visual, é algo possível de se conceituar devido à natureza da composição dos poemas visuais. Eles já são pensados para a reprodução e, muitas vezes, já parte de métodos reprodutivos, diferente de um trabalho manual e aurático, cuja transposição para outros meios pode deixar de capturar parte da informação estética/poética.

A poesia visual é definida por Haroldo e Augusto de Campos também como poema-código ou semiótico, que já não se utiliza mais do código verbal: "[...] radicalizaram-se certos parâmetros, como no caso do POEMA-CÓDIGO ou SEMIÓTICO, em que o poeta lida apenas com signos não-verbais" (CAMPOS; CAMPOS, 1972, p. 137). A poesia semiótica traz conceitos elaborados por Charles Sanders Peirce (1839-1914) para a sua criação. Desta forma, muitos poemas-códigos irão trabalhar com chaves-léxicas, ou seja, irão atribuir um significado (símbolo) para uma forma (ícone). Diz-se através das formas o que se diria com palavras (DOLABELA, 1999, p. 48-52). Muitas vezes a forma também possuirá relação intrínseca com seu significado. Não estão separados.

A poesia visual tomou diversas formas, o que levou a várias denominações, como, por exemplo, poema-processo, poesia intersignos, poema-fractal, holopoemas, etc. Grande parte destes são aliados à tecnologia computacional. Especificamente dentro do campo digital, as denominações para os poemas-tecnológicos são igualmente

inúmeras, devido à possibilidade de hibridização que possuem as tecnologias digitais (ANTONIO, 2011, p. 111-113). Por fim, a síntese sinestésica da poesia visual é afirmada por Santaella e Nöth:

Se a visualidade explícita se constitui em tendência dominante na poesia contemporânea, não resta dúvida que, desde tempos imemoriais, antes de esse pendur para a contemção plástica, na síntese do 'olhoouvido', ter marcado nossa história, foi sempre no seio da palavra poética que a imagem, em todas as suas multiformes manifestações (perceptivas, mentais, verbais, sonoras, alegóricas), fez e continua fazendo seu ninho onírico. (SANTAELLA; NÖTH, 2001, p. 71).

Para concluir, percebemos que os conceitos de não linearidade, Gestalt ou configuração do total, sinestesia, experiência direta que leva à ideia de arte e vida e também de enigma ao mesmo tempo simples e complexo, permeiam a arte desde o Modernismo, intensificando-se no período inaugurado pela arte contemporânea, dos anos 60 até hoje. A própria palavra Noigandres, adotada pelos concretistas, possui essa característica de enigma, de *koan*. O novo tipo de tecnologia em voga tornou palpável a ideia de simultaneidade, que percorre o Zen e a sinestesia buscada pela poesia concreta e visual. Outro ponto é que o caráter da concretude, rígido, é de tal forma concebido que se dá como uma presentificação, não uma representação, o que lhe confere o caráter da experiência direta, não mediada. A rigidez chega à sensibilidade e não exclui as intermediações. O caráter integral do Zen liga-se ao caráter simultâneo da imagem, holístico, mágico. No entanto o Zen se contrapõe à alienação capaz de nascer da imagem, devido ao seu caráter iconoclasta. Quando algo se fixa o Zen não

mais está.

Referências

ANTONIO, Jorge Luiz. Tecno-arte-poesia no Brasil. *O Eixo e a Roda*: revista de literatura brasileira, v.20, n. 2, 2011. Disponível em: < http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Eixo%20e%20a%20Roda%2020,%20n.2/06-Jorge%20Luiz%20Antonio.pdf >. Acesso em: 21 abr. 2013.

BARRETT, Cyril. *An introduction to Optical Art*. London, New York: Studio Vista, Dutton Pictureback, 1971.

BROWNWELL, Philip. Buddhism and Gestalt. *Behavior Online*, 6 dez. 1996. Disponível em: < http://www.behavior.net/forums/gestalt/1998/7_5-1.htm >. Acesso em: 21 abr. 2013.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. O Grupo Concretista. In: AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de (Org.). *Poetas do Modernismo*: Antologia Crítica. Brasília: MEC-INL, 1972. v. 6, p. 125-201.

CAMPOS, Augusto de. *ESTranHO ERTHOS – POESIGNOS*. Instituto Moreira Salles. 2010. Disponível em: < http://ims.uol.com.br/Erthos_Albino_de_Souza_segundo_Augusto_de_Campos/D409 > Acesso em: 9 abr. 2013.

CENTER FOR VISUAL MUSIC. *Events: Light Shows*. Disponível em: < <http://www.centerforvisualmusic.org/> > Acesso em: 6 abr. 2013.

DOLABELA, Marcelo. Poesia Semiótica.

Aletria: revista de estudos de literatura, v. 6, n. 1, 1999. Disponível em: < http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Aletria%2006/Poesia%20Semi%C3%B3tica.pdf >. Acesso em: 21 abr. 2013.

DOLHNIKOFF, Luis. A vanguarda como estereótipo: uma análise da poesia de Augusto de Campos. *Sibila, poesia crítica e literária*, 27 fev. 2012. Disponível em: < <http://sibila.com.br/critica/a-vanguarda-como-estereotipo-uma-analise-da-poesia-de-augusto-de-campos/5182> >. Acesso em: 6 abr. 2013.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. (Coleção Conexões, v. 15).

FRAZER, Bryant. A Hollis Frampton Odissey (1966-1979) [The Criterion Collection] – Blu-ray disc. *Film Freak Central*, 10 Jun. 2012. Disponível em: < <http://www.filmfreakcentral.net/ffc/2012/06/a-hollis-frampton-odyssey-the-criterion-collection.html> >. Acesso em: 9 abr. 2013.

GIDAL, Peter. Theory and Definition of Structural/Materialist Lilm. *Lux online*, 2005. Disponível em: < [http://www.luxonline.org.uk/articles/theory_and_definition\(1\).html](http://www.luxonline.org.uk/articles/theory_and_definition(1).html) >. Acesso em: 7 abr. 2013.

HELFFERT, Heike. Tony Conrad: "The Flicker". *Medien Kunst Netz*. Disponível em: < <http://www.medienkunstnetz.de/works/the-flicker/> >. Acesso em: 10 maio 2013.

KHOURI, Omar. Visualidade: característica predominante da poesia da era pós-verso: apontamentos. *Facom – revista da faculdade de comunicação da FAAP*, 2011. Disponível

em: < http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/artigos_visualidade1.htm >. Acesso em: 9 abr. 2013.

LOCHER, L. J. Mark Boyle's Journey to the Surface of the Earth. *Boyle Family*. Disponível em: < <http://www.boylefamily.co.uk/boyle/texts/index.html> >. Acesso em: 21 abr. 2013.

MACLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Editora Cultrix, 2007.

MIKLOS, Cláudio. *A Arte Zen e o caminho do Vazio*: uma investigação sobre o conceito zenbudista de *Não-Eu* na criação de arte. 2010. Dissertação (Mestrado em Fundamentos Teóricos) - Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2010. Disponível em: < http://www.uff.br/cienciadaarte/dissertacoes/2010_claudio_miklos.pdf >. Acesso em: 20 abr. 2013.

PAIM, Isaías. *Fenomenologia da Atividade Representativa*. 2.ed. São Paulo: Grijalbo, 1972.

SALGUEIRO, Wilberth Clayton Ferreira. O verbo e o voco no visual: dois exemplos de poesia zen. *O Eixo e a Roda*: revista de literatura brasileira, v. 13, 2006. Disponível em: < http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/er_13/er13_wfs.pdf >. Acesso em: 21 abr. 2013.

SALLES, Cecília. *Redes da Criação*: construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2006.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem*: cognição, semiótica, mídia. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

- SCARDINO, Rafaela. Um contraponto do som e do silêncio: *poetamenos* e o serialismo de Webern. *Água da Palavra: revista de literatura e teorias*, n. 4, ago. 2011. Disponível em: < http://media.wix.com/ugd/1bf2bf_efaa43d77b775d1a2c225646cf_57765b.pdf?dn=Rafaela.pdf > . Acesso em: 21 abr. 2013.
- SILVA, Alana Morais Abreu. Redes da Criação – construção da obra de arte, de Cecília. *Revista Travessias: pesquisas em educação, cultura, linguagem e arte*, v.1, n. 1, 2007. Disponível em: < <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/download/2831/2237> > Acesso em: 21 abr. 2013.
- SUZUKI, Daisetz Teitaro. *Introdução ao Zen-Budismo*. Tradução de Nunes de Azevedo. Prefácio de C. G. Jung. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1961.
- VISUAL MUSIC. Disponível em: < <http://homepage.eircom.net/~musima/visualmusic/visualmusic.htm> > Acesso em: 6 abr. 2013.
- WATTS, Alan. *O espírito do Zen: Um caminho para a vida, o trabalho e a arte no Extremo Oriente*. Tradução e prefácio: Murillo Nunes de Azevedo. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- WIER, D. R. Light Shows: a kinectic art technique using chemicals. In: MALINA, Franklin J. (Ed.). *Kinectic Art: theory and practice*. Selections from the journal Leonardo. New York: Dover Publications, 1974. p. 58-63.
- WILFRED, Thomas. Light and the Artist. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 5, n. 4, p. 247-255, jun. 1974. Disponível em: < <http://rhythmiclight.com/articles/LightAndTheArtist.pdf> > Acesso em: 21 abr. 2013.
- XISTO, Pedro. *As águas glaucas*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2006.
- XISTO, Pedro. *Caminho*. Rio de Janeiro: Berlendis & Vertecchia, 1979.
- XISTO, Pedro. *Lumes: uma antologia de Haikais*. Organizado por Marcelo Tápia. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2008.
- YALKUT, Jud. Wavelength by Michael Snow. *Film Quarterly*, v. 21, n. 4, p. 50-52, 1968. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/1210605> > . Acesso em: 25 out. 2012.
- ZINMAN, Greg. Joshua Light Show 1967-68. *Joshua Light Show*, 2012. Disponível em: < <http://www.joshualightshow.com/about-classic/joshua-light-show-1967-68> > Acesso em: 21 abr. 2013.