



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

KEDMA JANAÍNA FREITAS DAMASCENO

O CONCRETISMO NO CEARÁ: NEOVANGUARDA EM TRÂNSITO

FORTALEZA

2024

KEDMA JANAÍNA FREITAS DAMASCENO

O CONCRETISMO NO CEARÁ: NEOVANGUARDA EM TRÂNSITO

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Literatura Comparada do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Literatura. Área de Concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Roseli Barros Cunha.

FORTALEZA

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- D162c Damasceno, Kedma Janaina Freitas.
O Concretismo no Ceará : Neovanguarda em Trânsito / Kedma Janaina Freitas Damasceno. – 2024.
293 f. : il. color.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2024.
Orientação: Profa. Dra. Roseli Barros Cunha.
1. Neovanguarda. 2. Movimento Concretista. 3. Concretismo Cearense. I. Título.

CDD 400

KEDMA JANAÍNA FREITAS DAMASCENO

O CONCRETISMO NO CEARÁ: NEOVANGUARDA EM TRÂNSITO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Literatura. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: 23/02/2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Roseli Barros Cunha (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Rodrigo de Albuquerque Marques.
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Prof. Dr. Jardel Dias Cavalcanti.
Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Prof^a. Dr^a. Irenísia Torres de Oliveira.
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dr^a. Fernanda Maria Diniz da Silva.
Secretaria da Educação do Ceará (SEDUC)

A Deus!

Aos meus pais, irmãos, sobrinha, toda a família
e amigos.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, a Deus, por sua graça e misericórdia, por me sustentar nos momentos difíceis e por me impulsionar a superar os obstáculos, me concedendo a dádiva de concluir mais uma etapa em meus estudos.

À minha família amada, em especial aos meus pais José e Elenilda, aos meus irmãos Jarbas e Jardel, à minha sobrinha Lídia e às minhas cunhadas Rute e Rebeca, por serem meu alicerce inabalável.

À querida professora Roseli Barros Cunha, pela orientação cuidadosa, pela troca de conhecimentos, pela presteza na comunicação e na devolução dos textos, pela tranquilidade transmitida e pelo incentivo constante.

Às amigas Elayne e Gabriela, pelo companheirismo e apoio compartilhados durante esse nosso percurso na pós-graduação, proporcionando mais leveza e fraternidade no caminhar.

Aos amigos especiais e de longa data, Elenice, Renata e Washington, pela torcida, pela presença, pelos encontros e pela amizade sincera.

Ao querido amigo Jean Carlos, pela revisão do *Abstract*, pela estima e pelo apoio incondicional.

À querida amiga Aurenir, ao seu filho Israel e ao amigo Weider, pela acolhida em São Paulo e por terem me auxiliado no decorrer daquela semana de pesquisas na capital paulista.

Ao prezado Júlio Mendonça, coordenador da Casa das Rosas, pela receptividade e por me possibilitar pesquisar no rico acervo daquela instituição.

Aos entrevistados que aceitaram conversar comigo, me concedendo um pouco de seu tempo, e que, por meio de suas considerações e depoimentos, acrescentaram mais brilho e fundamentação ao trabalho. Foram eles, por ordem das datas de realização: Paulo Bruscky, Luciano Dídimo, Dimas Macedo, Nirez, Cristiana Barroso, Oswald Barroso, L. C. Vinholes e Djavam Damasceno.

Aos amigos do grupo de estudos Literatura e História da UFC, coordenado pelas queridas professoras Ana Amélia e Irenísia Oliveira, pelas ricas trocas de conhecimentos proporcionadas em nossos encontros. Em especial a Marcus Sales, Nabupolasar Feitosa e Ricardo Miranda por terem me acompanhado desde o início dessa trajetória.

Ao professor Pedro Fragelli, à gentil Julia Maia e às queridas Mariana, Elaine, Maria Helena, Liliana e toda a turma de Literatura da Sala Jaú, de São Paulo, que, mesmo por meio de cursos remotos, me acrescentaram muito, tanto em conhecimento quanto em afetividade.

À querida Andresa Oliveira, ex-aluna e hoje amiga e companheira de profissão, representando todos aqueles a quem ensino e com quem aprendo diariamente, meus alunos do Ensino Médio da Escola Raimundo Nogueira, da Rede Estadual de Ensino do Ceará, localizada na cidade de Horizonte.

Às amigas e colegas de trabalho Rosa Moreira, Regina Souto e Isabel Fonteles pelo companheirismo, pela amizade, pela torcida e por toda a intercessão durante esse período do curso de Doutorado.

Aos caros amigos Débora Rodrigues e Emanuel Régis, também parceiros da pós-graduação e professores da Rede Estadual de Ensino do Ceará, com quem pude ir trocando informações, no decorrer do curso, acerca do nosso assegurado afastamento do serviço público.

À Secretaria da Educação do Ceará (SEDUC), por me conceder o referido afastamento remunerado de minhas funções laborais durante o desenvolvimento da maior parte do Doutorado.

À Dra Fernanda Nogueira, médica reumatologista que me acompanha há mais de uma década, por sua atenção, dedicação e humanidade no exercício de seu trabalho, atributos que foram essenciais para me ajudarem a concluir com serenidade o curso.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC e ao seu corpo docente, pelo incentivo à pesquisa e pela qualidade no ensino. A todos os colegas da turma de Doutorado de 2019, pela amizade e companheirismo, e aos estimados secretários Diego e Vitor, pela prestatividade e auxílio nos momentos necessários.

Por fim e com imensa consideração, agradeço aos professores participantes da banca examinadora, Rodrigo de Albuquerque Marques, Jardel Dias Cavalcanti, Fernanda Maria Diniz da Silva e Irenísia Torres de Oliveira, bem como aos professores suplentes, Raimundo Fábio Gomes Carneiro e Manfred Rommel Pontes Viana Mourão, pelo tempo dedicado à leitura do trabalho e pelas valiosas contribuições e sugestões emitidas.

A todos e todas, dedico minha sincera gratidão!

A poesia toda é uma viagem ao desconhecido. Com ou sem palavras, não faz por menos. E não há etiqueta, mordação ou camisa de força que impeça o poeta de partir. (Campos, 1978, p. 90).

as coisas

as coisas não acontecem
como a gente quer

nem mesmo como a gente
não quer

as coisas nunca pedem
a nossa opinião

PORQUE OS MEUS PENSAMENTOS NÃO SÃO OS
VOSSOS PENSAMENTOS, NEM OS VOSSOS
CAMINHOS OS MEUS CAMINHOS, DIZ O
SENHOR. (Is, 55,8).

(DÍDIMO, 2002, p. 64).

RESUMO

O movimento de Poesia Concreta no Brasil teve seu apogeu principalmente entre a segunda metade dos anos 1950 e início dos anos 1960. O caráter construtivista, objetivo, antidiscursivo e visual do poema passou a ser postulado inicialmente pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e pelo amigo Décio Pignatari, que formavam o Grupo Noigandres. Em um período desenvolvimentista, de busca pelo crescimento industrial, econômico e urbano do país, o abstracionismo, tanto nas artes plásticas quanto na poesia, encontrou espaço adequado. As primeiras manifestações aconteceram em São Paulo (1956) e no Rio de Janeiro (1957), estados mais desenvolvidos economicamente e, portanto, supostamente mais preparados para receberem as inovações artísticas e culturais propostas. Contudo, o objetivo do presente trabalho é traçar um panorama histórico do movimento concretista local, apresentando como se deu a realização dessa neovanguarda poética no Ceará, um estado considerado periférico, pouco industrializado e, portanto, percebido como menos afinado com as ideias da modernidade, da industrialização e do progresso, tão caras e oportunas ao Concretismo. Ver-se-á que, em Fortaleza, um grupo de poetas aderiu às ideias concretistas, mantiveram contato com os grupos do Sudeste e realizaram duas mostras de Arte Concreta na capital cearense (1957 - no Clube do Advogado e 1959 - no IBEU), além de outras exposições menores realizadas em eventos promovidos por alguns cursos da Universidade do Ceará. Mesmo que de uma forma menos empenhada com o rigor formal, comparados aos concretistas de São Paulo, os cearenses contribuíram significativamente com o movimento, visto que, além das exposições realizadas, concederam entrevistas, trocaram correspondência, promoveram palestras e escreveram textos teóricos acerca do movimento no estado. O trabalho de pesquisa é construído por meio da análise de estudos teórico-críticos acerca do movimento, bem como dos textos poéticos e matérias dos jornais da época, buscando sempre manter um diálogo com o tempo e o espaço dessas produções. Autores como Antonio Candido ([1959] 2017), Pierre Bourdieu (1996), Peter Bürger (2008), Gonzalo Aguilar (2005), Iumna Simon (1982), entre outros, auxiliam como base teórica e metodológica na composição deste trabalho. Além da pesquisa bibliográfica, empreendeu-se ainda uma pesquisa de campo por meio da visita a alguns espaços significativos para o movimento, das “Conversas/Entrevistas” com pessoas também representativas e das pesquisas nos jornais locais da época para ratificar a tese de que o Concretismo cearense, a despeito das críticas e de certo apagamento, contribuiu eficazmente com o movimento nacional, deixando, portanto, um legado que repercute até os dias de hoje.

Palavras-chave: Neovanguarda. Movimento Concretista. Concretismo Cearense.

ABSTRACT

The Concrete Poetry movement in Brazil had its peak mainly between the second half of the 1950s and of the early 1960s. The constructivist, objective, anti-discursive and visual character of the poem began to be initially postulated by the brothers Haroldo and Augusto de Campos and their friend Décio Pignatari, who formed the Noigandres Group. In a developmental period, in search for the country's industrial, economic and urban growth, the abstractionism, both in the visual arts and in the poetry, found an adequate space. The first demonstrations took place in São Paulo (1956) and Rio de Janeiro (1957), states that were more economically developed and, therefore, supposedly more prepared to receive the proposed artistic and cultural innovations. However, the objective of this work is to outline a historical overview of the local concretist movement, presenting how this poetic neo-avant-garde came about in Ceará, a state considered peripheral, little industrialized and, therefore, perceived as less attuned to with the ideas of the modernity, of the industrialization and of the progress, so dear and opportune to Concretism. It will be seen that, in Fortaleza, a group of poets adhered to concretist ideas, maintained contact with groups from the Southeast and held two Concrete Art exhibitions in the capital of Ceará (1957 - at the Clube do Advogado and 1959 - at IBEU), in addition to other smaller exhibitions held at events promoted by some courses at the University of Ceará. Even if less committed to formal rigor, compared to the concretists of São Paulo, the people from Ceará had significantly contributed to the movement, since, in addition to the exhibitions held, they gave interviews, exchanged correspondence, promoted lectures and wrote theoretical texts about the movement in the state. The research work is constructed through the analysis of theoretical-critical studies about that movement, as well as poetic texts and newspaper articles of the time, always seeking to maintain a dialogue with the time and the space of these productions. Authors such as Antonio Candido ([1959] 2017), Pierre Bourdieu (1996), Peter Bürger (2008), Gonzalo Aguilar (2005), Iumna Simon (1982), among others, assist as a theoretical and methodological basis in the composition of this work. In addition to bibliographical research, field research was also undertaken through visits to some significant spaces for the movement, "Conversations/Interviews" with also representative people and research in local newspapers of the time to ratify the thesis that the Concretism of Ceará, despite criticism and a certain erasure, contributed effectively to the national movement, therefore leaving a legacy that resonates to this day.

Keywords: Neo-avant-garde. Concretist Movement. Concretism of Ceará.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Reportagem do <i>Diário Carioca</i> (03/02/1957).....	80
Figura 2 - Visitante observando o quadro de Fiaminghi.....	81
Figura 3 - Caricaturista Hilde Weber em meio aos quadros	82
Figura 4 - Poema “Máquina”, de Alcides Pinto.....	118
Figura 5 - Poema “movimento”, de José Chagas.....	119
Figura 6 - Poema “cigarro”, de Horácio Dídimo.....	119
Figura 7 - Fotografia de L. C. Vinholes e Pedro H. S. Leão.....	131
Figura 8 - Poema “amor/marina”, de PHSL	132
Figura 9 - Poema “Pássaros”, de PHSL	132
Figura 10 - Poema “Terra”, de D. Pignatari.....	158
Figura 11 - Poema “Coca-Cola”, de D. Pignatari	158
Figura 12 - Poema “máquina”, de Alcides Pinto.....	160
Figura 13 - Poema “Fábrica”, de PHSL.....	160
Figura 14 - Artistas representantes do Concretismo no Ceará.....	170
Figura 15 - “Mostra de arte concreta”, por AGB.....	175
Figura 16 - I Exposição de Arte Concreta de Fortaleza	176
Figura 17 - Grupo dos concretistas cearenses em 1959.....	179
Figura 18 - Poema "muro", de Humberto Espínola	182
Figura 19 - Anúncio publicitário citado por Artur Eduardo Benevides.....	193
Figura 20 - Nomes dos participantes do grupo concreto do Ceará.....	194
Figura 21 - Poema sem título de Leda Maria.....	199
Figura 22 -Poema 1 de Pedro Lyra	200
Figura 23 - Poema 2 de Pedro Lyra	200
Figura 24 - Poema “chuva”, de Humberto Espínola.....	208

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Nomes dos participantes da II Mostra de Arte Concreta do Ceará.....	135
Quadro 2 - Gráficos referentes às faixas geracionais das Gerações de 45, 60 e 80.....	203

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
2 CONTEXTUALIZAÇÃO E APRESENTAÇÃO DO CONCRETISMO BRASILEIRO/SUDESTINO	43
2.1 Surgimento	43
2.1.1 <i>Noigandres: uma neovanguarda inserida no sistema literário brasileiro</i>	46
2.2 Contexto histórico e arte abstrata brasileira.....	52
2.2.1 <i>Contexto brasileiro e o desenvolvimentismo do governo de Juscelino Kubitschek</i>	54
2.2.2 <i>A construção de Brasília</i>	59
2.2.3 <i>Arte abstrata brasileira</i>	68
2.3 Lançamento da arte concreta brasileira e repercussão nos jornais	72
2.3.1 <i>Contexto do lançamento da arte concreta no Brasil</i>	73
2.3.2 <i>A Poesia Concreta nos jornais</i>	76
2.3.3 <i>O Neoconcretismo nos jornais</i>	83
2.4 Concretismo nas historiografias literárias brasileiras.....	91
2.4.1 <i>Na visão de José Aderaldo Castello</i>	91
2.4.2 <i>As considerações de Alfredo Bosi</i>	93
2.4.3 <i>Sob a organização de Afrânio Coutinho</i>	94
2.4.4 <i>A contribuição de Massaud Moisés</i>	96
3 EXTRA, EXTRA! O “BUMERANGUE” CONCRETISTA ATERRISSA NO CEARÁ	99
3.1 Fortaleza concretista?	100
3.1.1 <i>O arauto do Movimento Concretista no Ceará</i>	102
3.1.2 <i>A correspondência com os irmãos Campos</i>	110
3.1.3 <i>As mostras de Arte Concreta no Ceará</i>	122
3.2 O Concretismo como herança do Modernismo de 1922.....	139
3.2.1 <i>Fortaleza em processo de modernização e a visita de Guilherme de Almeida em 1925</i>	140
3.2.2 <i>O Modernismo cearense em O canto novo da raça (1927)</i>	143
3.2.3 <i>Maracajá e Cipó de Fogo</i>	144
3.3 Cosmopolitismo x localismo na Poesia Concreta e a questão de seu engajamento político-social	152
4 UNITÁRIO, CORREIO DO CEARÁ E GAZETA DE NOTÍCIAS: REPERCUSSÕES DO CONCRETISMO CEARENSE NOS JORNAIS LOCAIS	162
4.1 <i>Unitário e Correio do Ceará: os “Associados” e o Concretismo</i>	163
4.1.1 <i>O suplemento do Unitário e sua ampla cobertura do movimento concretista</i>	166

4.1.2 O Concretismo no Correio do Ceará.....	179
4.2 A presença do Concretismo no jornal <i>Gazeta de Notícias</i>	191
4.3 O desfecho do grupo concreto cearense.....	195
5 CONCLUSÃO	204
REFERÊNCIAS.....	212
APÊNDICE A – CONVERSA/ENTREVISTA COM O POETA E ARTISTA PLÁSTICO PAULO BRUSCKY, REALIZADA EM 10 DE MAIO DE 2023, NO SEU ATELIER/ARQUIVO, EM RECIFE.....	225
APÊNDICE B – CONVERSA/ENTREVISTA COM O POETA LUCIANO DÍDIMO, FILHO DO POETA CEARENSE HORÁCIO DÍDIMO, REALIZADA EM 20 DE JULHO DE 2023, NO “INSTITUTO HORÁCIO DÍDIMO”, EM FORTALEZA	234
APÊNDICE C – CONVERSA/ENTREVISTA COM O POETA, PROFESSOR E CRÍTICO LITERÁRIO DIMAS MACEDO, REALIZADA EM 24 DE AGOSTO DE 2023, NA CAFETERIA LE PAIN, EM FORTALEZA.....	239
APÊNDICE D – CONVERSA/ENTREVISTA COM O JORNALISTA, HISTORIADOR E COLECIONADOR MIGUEL ÂNGELO DE AZEVEDO (NIREZ), REALIZADA EM 01 DE SETEMBRO DE 2023, EM SUA RESIDÊNCIA, EM FORTALEZA, ONDE MANTÉM O ARQUIVO NIREZ – ESPAÇO DE MEMÓRIA E CULTURA	243
APÊNDICE E - CONVERSA/ENTREVISTA COM CRISTIANA BARROSO, FILHA DO POETA, JORNALISTA E CRÍTICO LITERÁRIO ANTÔNIO GIRÃO BARROSO, REALIZADA NO DIA 01 DE NOVEMBRO DE 2023, EM SUA RESIDÊNCIA NA CIDADE DE TRAIRI-CE.....	246
APÊNDICE F – CONVERSA/ENTREVISTA COM O JORNALISTA, POETA, FOLCLORISTA E TEATRÓLOGO OSWALD BARROSO, FILHO DO POETA ANTÔNIO GIRÃO BARROSO, REALIZADA NO DIA 07 DE NOVEMBRO DE 2023, EM SUA RESIDÊNCIA NO BAIRRO BENFICA, EM FORTALEZA.....	249
APÊNDICE G – CONVERSA/ENTREVISTA COM O COMPOSITOR L. C. VINHOLES (PERGUNTAS RESPONDIDAS VIA E-MAIL NO DIA 20 DE DEZEMBRO DE 2023).....	252
APÊNDICE H – CARTA DE L.C. VINHOLES PARA PEDRO HENRIQUE SARAIVA LEÃO, DATADA DE 15 DE JANEIRO DE 2003.....	255
APÊNDICE I – CONVERSA/ENTREVISTA COM O POETA E PESQUISADOR DJAVAM DAMASCENO, REALIZADA NO CENTRO DE HUMANIDADES DA UFC, NO DIA 03 DE JANEIRO DE 2024	257
APÊNDICE J – “MOSTRA DE ARTE CONCRETA: NOVOS CAMINHOS PARA AS ARTES NO CEARÁ”, DE MANUEL LOPES.....	262
APÊNDICE K – PALESTRA “ESCRITÓRIO DE POESIA CONCRETA”, DE JOSÉ ALCIDES PINTO, PUBLICADA NO JORNAL <i>UNITÁRIO</i> , EM 08 DE DEZEMBRO DE 1957	266
ANEXO A – IMAGEM DA NOTA DE NASCIMENTO DE AUGUSTO DE CAMPOS.....	271
ANEXO B – IMAGEM DA CAPA E DO TEXTO INTRODUTÓRIO DO DOCUMENTO <i>DIRETRIZES GERAIS DO PLANO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO (1955)</i> , DE JUSCELINO KUBITSCHER.....	272

ANEXO C – IMAGEM DA REPORTAGEM DO SUPLEMENTO DOMINICAL DO JORNAL DO BRASIL DE 27 DE JAN. 1957	273
ANEXO D – IMAGEM DA CAPA DA REPORTAGEM DO SUPLEMENTO DOMINICAL DO JORNAL DO BRASIL REFERENTE AO LANÇAMENTO DA ARTE NEOCONCRETA, EM 21 E 22 DE MAR. 1959	274
ANEXO E – IMAGEM DA MATÉRIA DO SUPLEMENTO “O SÁBADO”, DO JORNAL O POVO, DO DIA 22 DE JULHO DE 1995, EM QUE CONSTA O TEXTO DO JORNALISTA LIRA NETO “TRAÇAS ESTÃO DEVORANDO HISTÓRIA”	275
ANEXO F – CAPA DO NÚMERO 27 DA REVISTA AD (ARQUITETURA E DECORAÇÃO)	276
ANEXO G – MATÉRIA DE HAROLDO DE CAMPOS NA REVISTA AD ACERCA DA “ARTE CONCRETA NO CEARÁ”	277
ANEXO H – POEMAS PRÉ-CONCRETOS DE GREGÓRIO DE MATOS E COMPOSIÇÕES ACRÓSTICAS DE FREI JOÃO DO ROSÁRIO	278
ANEXO I – POEMA “RÊDE”, DE JORGE FERNANDES, 1927	279
ANEXO J – CAPA DE CONCRÉTION, DE VICENTE DO REGO MONTEIRO, 2ª EDIÇÃO – BRUSCKY EDIÇÕES, RECIFE, 1996	280
ANEXO K – “POEMA 100% NACIONAL”, DE VICENTE DO REGO MONTEIRO, 1941	281
ANEXO L – CARTA DE PEDRO HENRIQUE SARAIVA LEÃO PARA HAROLDO DE CAMPOS	282
ANEXO M – CAPA DE POESIA EM SITUAÇÃO, DE PEDRO XISTO, 1960	283
ANEXO N – CAPA DO ENCARTE/ANTOLOGIA DA POESIA CONCRETA BRASILEIRA, CONTIDO NO Nº 27 DA REVISTA DESIGN (1961) E POEMAS DE EUSÉLIO OLIVEIRA E ALCIDES PINTO	284
ANEXO O – CAPA DO Nº 1 DA REVISTA ASA (1965)	285
ANEXO P – POEMAS DE EUSÉLIO OLIVEIRA E JOÃO ADOLFO MOURA, PRESENTES NO Nº 1 DA REVISTA ASA	286
ANEXO Q – CARTA DE EUSÉLIO OLIVEIRA PARA L.C. VINHOLES, DATADA DE 4 DE JUNHO DE 1962	287
ANEXO R – IMAGEM DA MATÉRIA DO JORNAL DE LETRAS DO RIO DE JANEIRO, FEV. – MARÇO DE 1963, SOBRE A POESIA CONCRETA NO CEARÁ	288
ANEXO S – IMAGEM DO CARTAZ DA IX BIENAL DE SÃO PAULO, 1967-1968, FEITO PELO DESIGNER GRÁFICO CEARENSE GOEBEL WEYNE	289
ANEXO T – IMAGEM DA EDIÇÃO DO JORNAL UNITÁRIO, DE FORTALEZA, 24 DE MARÇO DE 1957	290
ANEXO U – IMAGEM DA EDIÇÃO DO JORNAL UNITÁRIO, DE FORTALEZA, 21 DE JULHO DE 1957	291
ANEXO V – PÁGINA LITERARTE G. N., DE 02 DE OUTUBRO DE 1960	292
ANEXO W – CAPAS DOS LIVROS QUE CONTÊM POEMAS CONCRETOS DOS POETAS CEARENSES	293

1 INTRODUÇÃO

O primeiro contato que tive com a Poesia Concreta aconteceu ainda no Ensino Médio, no ano de 2004, quando me preparava para a seleção do vestibular da Universidade Federal do Ceará (UFC). Precisávamos ler ao todo dez obras literárias de autores cearenses durante o ano e, entre as selecionadas, estava o livro *A palavra e a PALAVRA* (2002), de Horácio Dídimo, – composto por poemas curtos, de versos livres e alguns poemas concretos. Lembro-me que chamaram muito a minha atenção aqueles poemas sucintos, sem forma fixa e de forte caráter visual. No entanto, alguns colegas, utilizando-se muitas vezes do senso comum, afirmavam enfaticamente: “Poesia Concreta não é poesia!”. Opinião da qual, desde então, eu já discordava.

Com isso, é possível afirmar que o presente trabalho tem um forte caráter de continuidade, visto que teve sua origem na atenção que os poemas concretos me despertaram no Ensino Médio, tendo começado a entrar em prática já no período da graduação em Letras, quando entre os anos de 2007 e 2008, ao desenvolver um trabalho de Iniciação Científica, voltei o meu olhar para as manifestações de vanguarda na crítica literária de Antonio Candido e pude concluir o quanto tais movimentos de ruptura foram significativos para se pensar a dinâmica do sistema literário brasileiro do século XX. Afinando um pouco a temática, desenvolvi no Mestrado a dissertação intitulada *A vanguarda concretista no contexto da literatura cearense* (2012), na qual apresento a chegada do movimento ao estado, destaco alguns dos poetas que fizeram parte do Concretismo cearense, analiso alguns dos seus poemas e relaciono o movimento local com o movimento realizado no Sudeste do país.

Visando dar seguimento à investigação acerca das manifestações vanguardistas por essas bandas do “Norte” do país, submeti-me à seleção de doutorado da UFC em 2019 com o projeto intitulado “As neovanguardas dos anos 50 e 60 nos estados do Nordeste brasileiro”. O objetivo era verificar a realização das neovanguardas poéticas no Nordeste, averiguando como o Concretismo e seus derivados se manifestaram nos estados nordestinos. De início, devido as minhas pesquisas anteriores, já tinha conhecimento acerca do Concretismo no Ceará e o Poema-Processo no Rio Grande do Norte, porém nosso intuito principal era a elaboração de um mapa que contemplasse uma investigação que abrangesse a atuação das neovanguardas nos nove estados da Região Nordeste.

Apesar da hipótese inicial de que os movimentos não haviam chegado a todos os estados nordestinos, pelo menos durante o seu período ortodoxo, a empolgação do começo da

pesquisa me encorajou a verificar as possibilidades a fim de certificar-me se este era, de fato, o caminho mais adequado para a investigação.

Depois de realizar algumas buscas em periódicos on-line¹, foi possível constatar a hipótese de que realmente alguns estados nordestinos não tiveram contato com as rupturas poéticas dos anos de 1950 e 1960, a ponto de empreenderem um movimento vanguardista local. Outro método utilizado nessa investigação foi entrar em contato com alguns professores universitários dos respectivos estados, através de e-mail, para lhes pedir colaboração com materiais ou informações referentes à existência ou não do Concretismo em seu estado durante os anos iniciais do movimento. A seleção dos professores aos quais enviamos os e-mails foi feita a partir de uma pesquisa nos currículos, verificando principalmente a proximidade temática em seus estudos. As respostas dos professores foram de fundamental importância para a tessitura das ideias e entendimento do diálogo entre os campos literários locais e o considerado “centro cultural” do país. Para exemplificar, veja-se um trecho da mensagem do professor Dino Cavalcante², Professor Associado do Departamento de Letras da Universidade Federal do Maranhão – UFMA:

O Maranhão, até os anos 40 do Século XX, era o Estado conservador em matéria de literatura. Basta ver a crítica feita ao romance *O Mulato*, de Aluísio Azevedo. Um livro revolucionário para a época despertou uma série de impropérios por parte de um grupo ultraconservador em matéria de arte. Até a chegada do poeta Bandeira Tribuzi, em meados de 1945/6, a poesia praticada aqui ainda era de tendência parnasiana ou simbolista. O Modernismo de 22 aportou por estas bandas em 1947, justamente com o referido poeta e seu grupo literário. Até na prosa, o regionalismo de 30 chegou depois (em 1945/7), com Josué Montello e Godofredo Viana. Dessa forma, Ferreira Gullar, nascido em 1930, publicou um livro em 1949 (*Um pouco acima do Chão*), que depois tratou de esquecer. Nos anos 50, é que participa, com maior amadurecimento, do grupo liderado por Haroldo de Campos, rompendo logo em seguida, para se juntar a um outro (grupo). Quanto a outros nomes, não temos (pelo menos que mereça figurar na sua tese) até os anos 60/70 (mas não seria o Concretismo mais, e sim uma nova forma de abordar o verso, muitas vezes, quebrando-o). (E-mail recebido em 13 de agosto de 2020).

No entanto, mesmo com a defasagem temporal em relação aos movimentos literários que aconteciam no Brasil, além do poeta Ferreira Gullar, do Maranhão saíram outros artistas que também se interessaram pelas inovações vanguardistas em voga, como foi o caso do pintor J. Figueiredo e dos poetas José Chagas e Deo Silva, que participaram inclusive da segunda mostra de arte concreta realizada no Ceará em 1959. Porém, de fato, a organização de

¹ Como exemplo, essa busca feita sobre o estado do Maranhão:

http://catcrd.bn.br/scripts/odwp032k.dll?t=bs&pr=mic_pr&db=mic&use=estado&disp=list&ss=NEW&arg=maranhao <http://casas.cultura.ma.gov.br/portal/bpbl/acervodigital/>.

² Ressalta-se que as mensagens de e-mail transcritas no presente trabalho foram todas devidamente autorizadas por seus respectivos remetentes.

grupos e movimentos no estado voltados para a arte contemporânea aconteceu tardiamente, como menciona João Carlos Pimentel Cantanhede (2008), referindo-se ao “Grupo Gororoba”:

No final da década de 1970, alguns jovens artistas maranhenses estavam engajados com as causas político-sociais. [...] Em meio a esse panorama, os artistas Murilo Santos, Ciro Falcão, Joaquim Santos, João Ewerton e César Teixeira montaram em junho de 1977, na Galeria Eney Santana, a primeira exposição de arte Gororoba com trabalhos em cerâmica, fotografia, gravura, desenho, pintura e instalações abordando temáticas de denúncia e protesto, causando certo estranhamento aos apreciadores da arte comportada que se fazia então. (Cantanhede, 2008, p. 72).

Assim como o professor Dino, outros professores e professoras, gentilmente, responderam o e-mail, mencionando o contexto literário dos seus respectivos estados e enviando referências de livros ou outros trabalhos que pudessem auxiliar na pesquisa. O professor Alexandre de Melo Andrade, Professor Adjunto dos Programas de Pós-graduação em Letras *stricto sensu* acadêmico (PPGL) e profissional (Profletras) da Universidade Federal do Sergipe – UFS, respondeu o seguinte:

Prezada Kedma,

Acho que vc tem aí um desafio pela frente. A pesquisa tem muita pertinência, desejo que dê tudo certo. A única referência mais direta que eu teria nesse viés da sua pesquisa é a de um poeta sergipano, Mário Jorge, que produziu nessa linha concretista e é, a meu ver, um bom poeta. Inclusive, acabei de assumir uma orientanda de mestrado que vai trabalhar com a obra desse escritor. Caso vc não tenha livros dele, poderá encontrar facilmente em sebos virtuais. Porém, a crítica em torno de sua obra é mínima. Dê uma pesquisada e, caso fique realmente interessada, podemos trocar algumas informações depois.

Abraço, Alexandre. (E-mail recebido em 25 de abril de 2021).

A informação foi indubitavelmente muito valiosa para mim, pois não tinha conhecimento acerca da obra de Mário Jorge (1946-1973), o primeiro poeta concretista sergipano. Faleceu precocemente aos 27 anos em decorrência de um trágico acidente de carro, porém, mesmo após a sua morte, teve sua obra publicada em: *Poemas de Mário Jorge* (1982), *Silêncios Soltos* (1993), *Cuidado, Silêncios Soltos* (1993), *De Repente, há Urgência* (1997) e *A Noite que nos habita* (2003).

Outra importante contribuição se deu por meio do recebimento da mensagem enviada pelo professor Anco Márcio Tenório Vieira, Professor Associado do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE:

Cara Kedma,

eu iniciaria aqui lembrando esse que é um dos maiores poetas da língua portuguesa: Joaquim Cardozo. Ele escreveu os chamados Poemas Caligráficos. Encontram-se na sua *Poesia Completa*, publicada pela Nova Aguilar/ Editora Massagana. Ainda contemporâneo de Cardozo, cito o pintor Vicente do Rego Monteiro. Monteiro publicou ao longo da vida vários livros de poemas. Muitos, vanguardistas (sua poesia foi citada por Gaston Bachelard). Todo esse material foi reunido em 2004 em um

livro intitulado *Vicente do Rego Monteiro: poeta, tipógrafo, pintor* (ed. CEPE). Chegando na Geração Pós-1950, lembro o nome de Montez Magno. Seu livro mais experimental é *Ludos*, publicado em 1992. Outro autor a ser citado é Arnaldo Tobias. A sua poesia reunida foi publicada em 2009, pela Editora Massangana. Nele você encontra vários poemas influenciados pelo Concretismo. Cito ainda Jomar Muniz de Brito e Delmo Montenegro. No caso de Jomar, sua poesia dialoga com os Concretistas, a Poesia Processo e o Tropicalismo. A propósito, acho que você deve consultar Delmo Montenegro. Ele pesquisa sobre o tema e teria outros nomes para oferecê-la.

espero lhe ter sido útil.

abç.,

anco márcio (E-mail recebido em 29 de abril de 2021).

Seguindo o conselho do professor Anco Márcio, entrei em contato com o poeta, tradutor e ensaísta pernambucano Delmo Montenegro (1974). Em uma conversa por telefone no dia 12 de maio de 2021, Delmo mencionou a importância do pintor Vicente do Rego Monteiro (1899-1970); do designer gráfico Aloísio Magalhães (1927-1982), um dos membros da gráfica particular “O Gráfico Amador”, fundada em Recife em 1954; do pintor, escultor, artista intermídia, escritor e ilustrador Montez Magno (1934) e do artista plástico e poeta Paulo Bruscky (1949) como nomes relevantes para a arte de ruptura em Pernambuco. Por considerar que os artistas e poetas pernambucanos anteciparam muitas das experimentações vanguardistas, justifica o fato de não ter havido por parte deles tanta admiração ou entusiasmo quanto ao movimento concretista. Na visão de Delmo Montenegro, os pernambucanos não compartilharam do mesmo “encanto”³ que os outros estados e, portanto, não sofreram da mesma influência em relação ao grupo concreto de São Paulo ou do Rio de Janeiro.

Finalizo a exposição de algumas das mensagens recebidas por e-mail com este precioso depoimento do arquiteto José Liberal de Castro (1926-2022), que foi um dos participantes da primeira mostra de arte concreta no Ceará, realizada em 1957:

Prezada Kedma, saudações virtuais.

Estou enfiado em casa há dois meses ou mais⁴. Não se sabe até quando. Particpei do concretismo de modo muito discreto, pois, tendo deixado o Ceará no fim da adolescência e retornado já adulto, eu conhecia pouca gente nos meios intelectuais e sem intimidade. Quase nada tenho o que acrescentar ao que já lhe falei. Os interessados em concretismo dedicavam-se mais às artes plásticas. Na parte poética, lembro-me do Antônio Girão Barroso e do Alcides Pinto, o “poeta maldito” (com incursões no desenho), mais para Baudelaire do que para a geometria. O grupo, antes de tudo, galhofeiro, reunia-se aos sábados no Clube do Advogado, no edifício Granito, na praça do Ferreira, para tomar chope e almoçar. Foi montada uma exposição no andar mais alto, no corredor de acesso ao Clube. O *Hino dos Concretistas do Ceará*, paródia de um frevo de sucesso à época, foi publicado na

³ É válido lembrar o contraponto de que no período do Modernismo de 1922 foi o pernambucano Joaquim Inojosa que buscou contato com os intelectuais do Sudeste, visando levar as inovações que estavam em voga para a sua região, como bem expõe Neroaldo Pontes de Azevedo na primeira parte de seu livro *Modernismo e Regionalismo: os anos 20 em Pernambuco* (1996). Já no período do Concretismo, os pernambucanos não deram tanta importância ao movimento, ficando com os cearenses o papel de captadores das influências do Sudeste.

⁴ Devido ao período de isolamento social em decorrência da pandemia de Covid-19.

página literária do jornal *Unitário* (ou do *Correio*?). Tinha como autores o Goebel Weyne e o TT (Tarcísio Tavares). Quando os *Diários Associados* encerram suas atividades, as coleções de jornais foram destruídas. O Antônio Girão Barroso compareceu à exposição com um "poema" que falava em duquesa! Isto explica por que a paródia terminava clamando - Salve, salve, oh! Duquesa, Henriqueta! Salve, salve, oh! Paurilo, ope, ope, opereta O A. Girão, candidato à ACL, por causa da referência à "Henriqueta" (Galeno), sofreu o castigo da espera para o ingresso. ope, ope era uma alusão ao quadro exposto por João Lázaro Figueiredo, que trabalhava comigo na UFC, pintor de paisagem, recém-convertido, e desenhista de Arquitetura. Por certo, seria dele o único "poema" com viés concretista entre aqueles apresentados, pois recorria a um quadrado em que usava apenas letras superpostas, as quais formavam um triângulo - o, op, ope, oper, opera, operar, operário. O Alcides Pinto apresentou um "Teleguiado", quadro escondido pelo TT e pelo Goebel, no próprio Clube, dupla ativa que, em seguida, empurraria uma manchete no *Correio*: "Finalmente, furto de obras de arte no Ceará!" O A. Pinto ficou irritado, mas também contente com a evidência. Algum tempo depois, receberia um telegrama dos "ladrões", que esclarecia: "Teleguiado seguiu Fernando de Noronha. Aguarde retorno". No Sul, os concretistas haviam montado uma exposição nacional em São Paulo, creio que em 1956, e outra, no Rio, em 1957. Assim afirmo porque retornei ao Ceará no fim de 56, praticamente em 57. Relacionava-me com vários concretistas da exposição do Rio (onde então morava), entre eles, o Rubem Mauro Ludolf, saudoso colega de turma na Faculdade Nacional de Arquitetura (hoje Fac. Arq. e Urbanismo da UFRJ). Ele enviou dois quadros para a mostra cearense, mas não sei onde os guardei... No Rio, eram já "assumidos" o Ivan Serpa, o Ferreira Gullar, o Waldemar Cordeiro, o Maurício Nogueira (arquiteto) e mais gente, de que não me lembro, pois faz muito tempo. O arauto da novidade no Ceará teria sido o Waldemar Cordeiro (paraense), que andou expondo por aqui. Quanto à nossa produção concretista, mantive contato com o Roberto Galvão, velho amigo. Ele não foi da época do "Corredor", mas é um excelente pesquisador da arte cearense. Confirmou-me o que digo: não há documentação sobre o nosso concretismo, salvo depoimentos pessoais (como este que faço.). Houve uma segunda fase do concretismo no Ceará, mais "literária", de que não participei. Portanto, nada a declarar. Este e-mail está longuíssimo! Paro por aqui. Mais saudações virtuais do Liberal. (E-mail recebido em 19 de maio de 2020).

Muito interessantes as informações concedidas por Liberal de Castro acerca do contexto da primeira mostra ocorrida no Ceará, da qual o arquiteto participou. As relações de amizade, contatos e trocas de material engendraram o campo artístico local e direcionavam os artistas a aderirem às experimentações concretistas, mesmo que, como afirma Castro, seguindo um tom galhofeiro. Na primeira mostra, houve uma predominância das artes plásticas, já na segunda se sobressaiu uma vertente mais "literária". Quanto ao curioso "Hino dos concretistas do Ceará", infelizmente não o localizamos nas páginas dos jornais citados, nem de outros nos quais pesquisamos no setor de periódicos da Biblioteca Estadual do Ceará e do Instituto do Ceará.

Com isso, percebendo que em alguns locais as ideias do Concretismo chegaram muito tardiamente, assim como outras manifestações literárias, e que os nomes dos poetas que aderiram ao movimento são bastante esparsos, decidimos alterar os rumos da nossa investigação. Não mais nos destinaríamos a abordar as neovanguardas em todos os estados do Nordeste, mas a pesquisa estaria voltada, principalmente, para a atuação do movimento

concretista e seus resquícios em dois estados da região: Ceará e Rio Grande do Norte, onde, de fato, sabemos que houve uma adesão aos procedimentos de inovação poética, mesmo que de maneira particularizada. No primeiro, através das experimentações concretistas no período ortodoxo do movimento e, no segundo, através do Poema-Processo, surgiu uma década depois do lançamento da Poesia Concreta.

Todavia, os meandros para a realização de uma pesquisa acadêmica dependem muito da verificação das possibilidades, visto que o pesquisador necessita, a partir da temática que se propõe a desenvolver, analisar primeiramente o *corpus* com o qual vai se deparando para assim poder traçar sua metodologia e optar pelo melhor percurso para sua investigação, ou seja, aquele que, embora ainda lhe pareça fragmentário por não preencher as diversas lacunas dentro de um todo enigmático, irá se constituir como uma válida contribuição e uma peça a mais para o “quebra-cabeças”, deixando em aberto as possibilidades para que outros venham a complementar o jogo analítico da pesquisa.

Inicialmente, “Neovanguardas no Nordeste”. *A posteriori*, “Concretismo no Ceará e Poema-Processo no Rio Grande do Norte”. Por fim, “Concretismo no Ceará”. Este foi o percurso temático pelo qual passou a presente pesquisa. Empreendida a investigação inicial, acerca da qual mencionamos um pouco, foi possível perceber que não houve de fato o advento das experimentações vanguardistas em todos os estados do Nordeste no período escolhido para este estudo, que foi o dos anos de 1950 e 1960, principalmente. Dessa forma, consideramos que se faz necessária a investigação desse todo enigmático que é a sistematização das neovanguardas no Nordeste, contudo não vislumbramos que seria o trajeto ideal para o presente trabalho. Mapear as manifestações vanguardistas no Ceará, no Rio Grande do Norte, em Pernambuco, na Bahia e nos demais estados nordestinos iria requerer um enorme arcabouço teórico, artístico e literário dos respectivos locais e a questão temporal também não contribuiu, visto que ainda atravessamos a pandemia de covid-19 que chegou ao Brasil em 2020 e, com isso, ficamos impossibilitados de realizar as indispensáveis pesquisas de campo durante o período de quarentena, que durou aproximadamente um ano.

Cogitamos, então, realizar um trabalho comparativo entre o Concretismo cearense e o Poema-Processo do Rio Grande do Norte. Porém, chegamos à conclusão de que abordar unicamente o segundo já renderia uma tese, o que nos levou a considerar demasiado associá-lo ao Concretismo no Ceará. Com isso, optamos por nos deter na investigação deste último. O fato de já ter iniciado o estudo no Mestrado me permitiu identificar melhor as lacunas que ficaram e assim procurar preenchê-las, ratificando mais uma vez a importância de se estudar um

movimento tipicamente do Sudeste, mas que também encontrou espaço em um estado ainda considerado periférico naquele período em termos de economia, industrialização e urbanização.

Dentre as valiosas contribuições e sugestões recebidas durante a banca de qualificação do trabalho, composta pelos professores Jardel Dias Cavalcanti e Rodrigo de Albuquerque Marques, uma das quais aderimos foi a de delimitarmos melhor a temática. O percurso que ia ganhando a pesquisa já nos direcionava para essa tomada de decisão. Com a sugestão dos professores, ratificamos que estudar o Concretismo no Ceará, de fato, seria a melhor opção para o trabalho. Quando Liberal de Castro afirma que “Não há documentação sobre o nosso concretismo”, abre para nós um precedente quanto à necessidade de se ampliar e historicizar melhor o movimento no estado, ampliando o que iniciei no mestrado e visando divulgar, tanto localmente quanto nacionalmente, a participação que os cearenses tiveram no movimento.

Em virtude da mencionada ausência de documentação referente ao movimento no estado, adotamos a metodologia da pesquisa de campo como uma das basilares para a fundamentação do presente trabalho. Em decorrência disso, realizamos visitas a acervos localizados dentro e fora do estado, entrevistamos nomes que têm ou tiveram relação próxima com a vanguarda poética ou com os componentes do Concretismo cearense e pesquisamos na Biblioteca Pública do Estado do Ceará (BECE) e no Instituto do Ceará (Histórico, Geográfico e Antropológico), onde se encontram os periódicos impressos e digitalizados que foram fundamentais para nossa investigação acerca da manifestação do movimento em Fortaleza.

Entre os dias 7 e 14 de fevereiro de 2023, estive em São Paulo para realizar algumas pesquisas bibliográficas no “Espaço Haroldo de Campos de Poesia e Literatura”, que se localiza originalmente no museu Casa das Rosas. Porém, como a Casa se encontrava em processo de restauro, me dirigi primeiramente à sede da Poiésis⁵, para onde o acervo de Haroldo de Campos havia sido transferido temporariamente, e depois para o anexo da Casa Guilherme de Almeida, para onde o gentil colaborador do museu Casa das Rosas, Marcio Harley, direcionara o material que eu havia selecionado previamente e repassado a listagem por e-mail para o Júlio Mendonça, coordenador do Centro de Referência Haroldo de Campos. Tive a oportunidade de pesquisar documentos interessantíssimos concernentes ao movimento concretista de São Paulo e sua relação com os autores cearenses por meio de livros, catálogos, periódicos e, principalmente,

⁵ Organização Social de Cultura responsável – por intermédio de um contrato com a Secretaria de Cultura e Economia Criativa de São Paulo – pela gestão do Programa das Oficinas Culturais, Fábricas de Cultura e da Rede de Museus Casas-Literários, formada pela Casa das Rosas – Espaço Haroldo de Campos de Poesia e Literatura –, Museu Casa Guilherme de Almeida e Casa Mário de Andrade.

por meio da coletânea de poemas visuais (Poemas/Cartazes) dos poetas cearenses que se encontra no acervo. São poemas de Pedro Henrique Saraiva Leão, Horácio Dídimo, José Alcides Pinto, Eudes Oliveira, Eusélio Oliveira, Déo Silva e José Chagas, os dois últimos do Maranhão. Provavelmente, são os poemas que foram expostos na segunda mostra de arte concreta realizada no Ceará em 1959 e que foram enviados ao Haroldo de Campos pelo poeta José Alcides Pinto.

A visita ao Atelier/Arquivo do poeta e artista plástico pernambucano Paulo Bruscky, em Recife, no dia 10 de maio de 2023, também foi bastante significativa. Por intermédio do poeta recifense Delmo Montenegro, que me disponibilizou o contato telefônico de Bruscky, consegui agendar a tão almejada visita para conhecer o artista e seu Atelier, resultando na “Conversa/Entrevista”⁶ que se encontra no **APÊNDICE A**, no final do trabalho, referente à questão da vanguarda no Brasil e, mais especificamente, no Nordeste. A diversidade e multiplicidade do acervo de Bruscky encanta e assusta, à primeira vista. Já na entrada da casa, localizada no bairro da Boa Vista, no Centro de Recife, utilizada para abrigar o arquivo pessoal do artista, que contabiliza cerca de 70.000 itens, senti-me atônita diante de quadros como “art, vaccine against boredom” e de outros objetos diversos que me convidavam a adentrar ainda mais no universo daquele “labirinto contemporâneo”, como menciona a estudiosa Cristina Freire:

O fabuloso amontoado de documentos, livros, fotografias, misturados com toda a sorte de papéis e obras de arte, desorienta o visitante no ateliê/arquivo de Paulo Bruscky. Ali, a ordem é o caos que surpreende os incautos. Todas as línguas e as mais diferentes formas de comunicação e expressão artísticas misturam-se labirinticamente. (Freire, 2006, p. 168).

Em meio a uma infinidade de livros, objetos, documentos, jornais e fotografias espalhados por estantes, gavetas e caixas foi possível perceber que, de fato, eu estava diante de

⁶ Chamo de “Conversa/Entrevista” os diálogos que tive com alguns poetas e pesquisadores que têm relação ou com o movimento de arte de vanguarda no Nordeste, como Paulo Bruscky, ou parentesco ou proximidade com os artistas que fizeram parte do grupo concreto do Ceará, como Luciano Dídimo, filho do poeta Horácio Dídimo; Dimas Macedo, pesquisador e amigo próximo do escritor José Alcides Pinto; Nirez, historiador e colecionador que conheceu de perto os principais nomes do grupo; Cristiana e Oswald Barroso, filhos do poeta Antônio Girão Barroso; L. C. Vinholes que expôs e publicou alguns poemas concretos de poetas cearenses no Japão e Djavam Damasceno, pesquisador e poeta cearense que mantém o caráter inventivo da neovanguarda concretista em suas composições. As “Conversas/Entrevistas” aconteceram com bastante espontaneidade, sem muita preocupação com algum profissionalismo jornalístico, mas objetivando, de fato, obter depoimentos, memórias e reflexões que viessem a enriquecer o trabalho. Foram gravadas em formato de áudio em meu celular e transcritas, posteriormente, na forma de um diálogo, mantendo inclusive algumas marcas mais contundentes da linguagem oral. Somente a de L. C. Vinholes foi realizada via e-mail. A escassez de material bibliográfico referente ao tema e o fato dos principais nomes do movimento concretista cearense já não estarem entre nós foi o que fomentou a realização dessas “Conversas/Entrevistas” que ficaram bem interessantes, contribuindo para uma melhor compreensão acerca do contexto do surgimento do movimento concretista no Ceará.

um dos mais importantes acervos da arte visual e vanguardista do segundo pós-guerra do Brasil, da América Latina e do mundo. Percebendo o meu receio em esbarrar ou danificar alguma coisa, Paulo Bruscky, gentilmente e em tom de brincadeira, disse-me que nenhum visitante pode dizer que lá esteve se não houver derrubado nenhum objeto. Com isso, ficando mais à vontade para desbravar um pouco daquele universo, com a permissão do poeta, pude fotografar alguns documentos e o ambiente no geral. Cheguei a esbarrar em algumas coisas e a derrubar um livro, então, posso garantir que estive lá. A humildade, a gentileza e a disponibilidade do artista são características raras em nosso meio intelectual. Quando lhe perguntei se poderia entrevistá-lo e gravar a conversa em meu celular, de pronto ele aceitou e disse-me que se sentia feliz em poder compartilhar sua arte, suas experiências e seu conhecimento. A “Conversa/Entrevista” seguiu tranquilamente por cerca de 40 minutos e foi, sem dúvida, muito gratificante para mim poder ouvir suas considerações sobre a arte de vanguarda em nosso país e em nossa região.

Como o tempo era curto, apenas uma manhã de quarta-feira, “uma visita de médico”, como me disse uma semana depois por telefone quando liguei para pedir sua autorização para anexar a entrevista no presente trabalho, dediquei-me a verificar os livros e documentos relacionados aos poetas cearenses. Encontrei livros com dedicatórias de José Alcides Pinto, Pedro Henrique Saraiva Leão, Antônio Girão Barroso e Pedro Lyra. Como menciona na entrevista, o poeta tinha contato com esses autores. O material referente ao Ceará estava parcialmente organizado, ainda o ajudei a arquivar alguns livros e trabalhos, dividindo-os em pastas com os respectivos nomes dos autores cearenses. Tivemos dificuldades, por exemplo, para localizar o raro livro *Concreto: estrutura visual-gráfica*, de José Alcides Pinto. Fomos encontrá-lo no segundo andar, ou melhor, o livro encontrou o poeta (como comentamos no momento do achado), pois já havíamos olhado em vários lugares e quando já estávamos para desistir, Bruscky felizmente fora encontrado pelo livro, que estava em uma estante pela qual já havíamos passado várias vezes. Não tivemos a mesma sorte quanto aos catálogos das duas mostras realizadas em Fortaleza, que segundo o poeta deveriam estar juntos do livreto de Antônio Girão Barroso, *Modernismo & Concretismo no Ceará*, que também não localizamos.

Foi possível perceber ainda que, de fato, seria necessária uma maior valorização do poder público para patrocinar os diversos projetos que são possíveis a partir do acervo de Bruscky. Como afirmou o artista, alguns foram inclusive engavetados por falta de incentivo. Projetos de iniciação científica ou mesmo de extensão que viessem a contribuir para uma melhor sistematização do acervo e exposição do mesmo para a comunidade, seriam imensamente válidos e bem-vindos.

Na “Conversa/Entrevista”, Bruscky emite algumas críticas aos concretistas, mas reconhece a contribuição que deram para a arte brasileira a partir da segunda metade do século XX. Embora exista a posição daqueles que preferem caracterizar o movimento como culturalmente estéril e decadente, acusando as novas vanguardas de liquidarem a herança da arte moderna e de causarem um verdadeiro “terrorismo cultural”⁷ no âmbito poético, discordamos dessa visão e consideramos importante revisitar e refletir acerca deste período de nossa literatura, visto que, além da renovação que proporcionou nos anos 1950 e 1960, deixou marcas, formas e ideias que permanecem até hoje.

Outra “Conversa/Entrevista” bastante pertinente foi a realizada com o advogado e poeta Luciano Dídimo, filho do poeta cearense Horácio Dídimo (1935-2018), participante da segunda mostra de arte concreta do Ceará. Depois do falecimento do escritor, os familiares decidiram criar o “Instituto Horácio Dídimo de Arte, Cultura e Espiritualidade”, localizado em Fortaleza, como uma forma de homenagear o pai e visando manter viva sua memória. Apesar do pouco tempo de existência, o Instituto tem se mostrado bastante ativo, uma vez que vem promovendo concursos literários e publicando coletâneas de textos como *100 sonetos de 100 poetas* (2019), *As novas historinhas do mestre Jabuti* (2020), *Os novos poeminhos do Passarinho Carrancudo* (2020); livros autorais como *A Rosa Verde: Sonetos de Esperança* (2021), de Luciano Dídimo; e reedições como *Tempo de Chuva* ([1967] 2023) e *Tijolo de Barro* ([1968] 2023) – primeiros livros publicados de Horácio Dídimo –, estes em parceria com a editora Mórula. Os projetos para o Instituto são diversos, como se referiu Luciano Dídimo, com empolgação, na “Conversa/Entrevista” que nos concedeu no dia 20 de julho de 2023 na sede do IHD. A mesma encontra-se disponível no **APÊNDICE B** deste trabalho.

O poeta Horácio Dídimo, embora tenha participado apenas da segunda mostra, legou importantes contribuições ao movimento concretista cearense. Sua atividade ajuda a ratificar o quanto as manifestações locais apresentam particularidades, apesar das inegáveis influências do Sudeste. As experimentações visuais de Dídimo diferenciam-se, por exemplo, quanto a uma temática mais voltada para a religião, como no poema “luz azul”, publicado

⁷ Na introdução à segunda edição do livro *Teoria da poesia concreta: Textos críticos e manifestos* ([1965] 1987), intitulada “poesia-bumerangue-concreta”, Augusto de Campos escreve o seguinte: “Por outro lado, a geleia geral fez de tudo para esmagar esse osso – a poesia concreta – sem consegui-lo. Finalmente, alguns dos seus fabricantes apontaram o dedinho (a única coisa que eles têm de duro) contra nós e nos acusaram de terrorismo cultural. Os ‘concretistas’ – esses abomináveis homens das neves que espalharam pegadas monstruosas por toda a parte – seriam culpados do crime de terem garroteado a cultura brasileira, sufocado a poesia e impedido o seu florescimento. Como diz o Décio, é estranho: três poetas do bairro das Perdizes, aos quais se juntaram uns poucos companheiros, sem outra força que a da sua vontade, e sem outro apoio a não ser o individual para a divulgação dos seus poemas – até este ano sempre publicados em edições não comerciais – conseguiram aterrorizar a poesia brasileira. Ou esta era muito fraca, ou as ideias deles eram muito fortes. O que vocês acham?” (Campos, 1987, p.12).

primeiramente no livro *Tijolo de Barro* (1968). O caráter religioso na produção do poeta ganha ainda mais ênfase com a publicação de *A palavra e A PALAVRA* (1980), em que se realiza a compilação do livro anteriormente citado juntamente com *Tempo de Chuva* (1967) e *Passarinho Carrancudo* (1980), acrescentando logo abaixo dos poemas versículos bíblicos.

Veja-se, a seguir, o poema “luz azul”. No livro *A palavra e A PALAVRA*, o mesmo recebe o complemento da seguinte passagem bíblica, escrita em letras maiúsculas: “PORQUE OS MEUS PENSAMENTOS NÃO SÃO OS VOSSOS PENSAMENTOS NEM OS VOSSOS CAMINHOS OS MEUS CAMINHOS, DIZ O SENHOR.” (Is 55, 8).

l l l
u u u
z z z
l u z z u l
l u z a z u l
l u z z u l
z z z
u u u
l l l

Neste poema, utilizando-se apenas de dois vocábulos (luz e azul), o poeta dispõe fisiognomicamente as palavras no formato de uma cruz, – símbolo máximo do cristianismo – colocando o fonema “a” no centro, de modo que estas palavras formam o sintagma “luz azul” em qualquer sentido que se leia. É possível inferir ainda a forma do poema à semelhança de uma luz que se dissipa, representando, portanto, a difusão dessa luz em todas as direções, espalhando uniformemente seus raios, oriundos de um centro comum.

Na edição do programa “Literato”⁸ gravado no auditório do Centro Cultural Banco do Nordeste, em Fortaleza, no dia 30/11/2004, os autores cearenses Adriano Espínola e Horácio Dídimo apresentaram e comentaram um pouco a respeito de *Beira-sol* (1997) e *A palavra e A PALAVRA*, suas respectivas obras literárias. Dídimo abordou a constituição de seu livro e, assim

⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YNmKk8BgMrU>.

como mencionou em parte Luciano Dídimo na entrevista a mim concedida, reconheceu que nos poemas dos primeiros livros “havia um pessimismo, uma ironia que às vezes chegava ao sarcasmo”. Percebendo isso, depois de algum tempo, o autor decidiu fazer uma releitura dos poemas, confrontando-os com uma “poesia mais alta”, que chamou de “a poesia do Espírito Santo”. Esta seria a palavra bíblica, escrita com letras maiúsculas, representando seu protagonismo na obra, já a palavra do poeta seria em minúsculas. Dessa forma, o autor intencionava confrontar os dois textos e, por meio dessa tensão intercontextual (contexto literário X contexto bíblico), a palavra do poeta poderia ser confirmada, porém, na maioria das vezes seria transformada à luz da palavra de Deus. O poeta reconheceu ainda haver um sentido trinitário em sua obra, não apenas por tratar-se da compilação de três livros, mas principalmente porque enxergava a palavra humana como uma palavra trinitária, constituída de silêncio – o silêncio criador do Pai –, de som – a palavra redentora do filho – e de sentido – o sentido santificador do Espírito Santo. Perceptivelmente, há um viés cristão na obra, porém, como afirma o poeta, não se trata de um livro proselitista, uma vez que mesmo um leitor não cristão pode deleitar-se e refletir nas mensagens poéticas que transmitem temáticas comuns e universais.

Os elementos trinitários destacados por Horácio Dídimo (silêncio, som e sentido) destoam um pouco dos postulados pelos concretistas do Sudeste. O sentido atribuído ao silêncio, por exemplo, representado pelo espaço em branco da página, tão caro aos teóricos da poesia concreta, recebeu na poética de Dídimo uma percepção diferenciada por meio de sua analogia com o sagrado. No “plano-piloto para a poesia concreta”, os irmãos Campos e Décio Pignatari determinam o seguinte:

a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear. [...] o poema concreto é um poema em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas. seu material: a palavra (som, forma visual, carga semântica). seu problema: um problema de funções-relações desse material. (Campos et al, 1987, p. 156-157).

O reconhecimento do espaço gráfico como elemento significativo é comum tanto a Horácio Dídimo quanto aos concretistas de São Paulo, porém aquele imprime valores exteriores e subjetivos ao poema, distanciando-se do caráter objetivo proposto por estes em que o poema concreto deveria ser “em si e por si mesmo”, ou seja, “o poema-produto: objeto útil.” (Campos et al, 1987, p. 158). Dessa forma, é possível afirmar que há autenticidade na poética de Horácio Dídimo, uma vez que ratifica a importância da palavra e do espaço gráfico, como propunham

os concretistas, porém, não se prendendo unicamente a isso, opta também pela utilização da subjetividade, que foi um elemento recuperado pelos neoconcretistas, tendo sido, inclusive um dos principais motivos da cisão, devido à crítica que estes faziam ao racionalismo “exacerbado” dos paulistas. Contudo, Horácio Dídimo trabalha com o transcendental e o religioso, ou seja, um subjetivismo não abordado pelos neoconcretistas do Rio de Janeiro. Com isso, percebe-se que o poema concreto de Horácio Dídimo apresenta referências dos dois movimentos (caráter visual + subjetivismo), porém, devido as suas particularidades, torna-se um poema concreto cearense com características próprias, visto que não segue unicamente os postulados dos paulistas ou dos cariocas.

A “Conversa/Entrevista” com o filho do poeta, Luciano Dídimo, aconteceu em tom descontraído. Entre outras coisas, lembrou alguns momentos da infância e da casa onde moravam, afirmou que o acervo do poeta ainda precisa ser catalogado, visto que se encontra praticamente da mesma forma que foi deixado e confirmou a influência literária que recebeu do pai, tornando-se também poeta, apesar de optar por não seguir a forma moderna ou concretista, mas, curiosamente, a forma clássica do soneto. Por não ser da área, visto que é formado em Administração de Empresas e em Direito, atuando hodiernamente como servidor público federal no cargo de Analista Judiciário do Tribunal Regional do Trabalho da 7ª Região e Diretor de Secretaria da 7ª Vara do Trabalho de Fortaleza, e por ter nascido em 1971, quase duas décadas após o período ortodoxo do Concretismo no Brasil, alegou não possuir tanto conhecimento relacionado à temática do Concretismo no Ceará. Inclusive, afirmou que o pai se referia a sua participação no grupo SIN (Sincretismo), do qual foi integrante nos anos de 1960 juntamente com Linhares Filho, Pedro Lyra, Roberto Pontes e outros, mas não comentava acerca da mostra de arte concreta da qual participou. Luciano Dídimo chega a atribuir ao SIN as características do Concretismo. Porém, a entrevista ficou deveras interessante, uma vez que o poeta estabeleceu um diálogo aberto acerca da vida e da obra do pai, ressaltando sua humildade, simplicidade, fé, amor à literatura e principalmente seu apreço ao verso mínimo, à síntese e à ruptura, o que o levou a embarcar no turbilhão concretista no estado.

Em 2010, Horácio Dídimo participou de uma roda de leitura no “Espaço Cultural Templo da Poesia”, em Fortaleza⁹. Na ocasião, o autor falou sobre seu fazer poético e sobre suas preferências estéticas. Ao mencionar o livro *A nave de prata & quadro verde: livro de sonetos & poemas visuais* (1991), referiu-se a sua participação no Concretismo. Infelizmente,

⁹ Conferir em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xx66U0CqWsl&t=4>.

a gravação está incompleta, mas a fala do poeta, transcrita a seguir, comprova além da sua contribuição, o clima tenso que o movimento causou no meio intelectual cearense:

Dentre as formas poéticas que eu mais aprecio tem as formas livres, que são esses pequenos poemas totalmente livres, mais poemas curtos como haicais ou como quadras, pequenos poemas, e também a forma do soneto, dois quartetos e dois tercetos, mas no próprio soneto, de versos decassílabos ou alexandrinos para mim já é uma forma mais longa, embora eu tenha aquele livro *A nave de rubi* [sic] que são poemas decassílabos, versos decassílabos, mas ilustrados com pequenos poemas concretos né? que são poemas visuais. Então, nesse poema, nesse livro *A nave de prata* eu procuro justamente mostrar uma ligação [...] esse poema *A nave de prata* tem esse título, assim como *A nave de rubi* representa as minhas bodas de rubi, 40 anos, esse *A nave de prata* representa as bodas de prata, 25 anos. Então, são os 25 poemas, mas cada um deles tem como justificção, como epígrafe, um poema concreto. É como se eu tivesse querendo fazer uma ligação, uma reconciliação entre o soneto e a poesia concreta, porque houve uma briga muito grande no começo. Quando nós começamos o movimento de arte concreta aqui no Ceará, havia em São Paulo, no Rio e aqui no Ceará, então eles chamavam, o pessoal chamava os poetas concretos de “concretinos” porque não admitiam essa poesia visual. Na verdade, as próprias palavras têm o sentido gráfico e visual também, além do sentido fônico. Então, enquanto o sentido fônico, fonético permite aquela poesia recitada, verbalizada...

Fica notória a versatilidade de Horácio Dídimo. Embora tenha afirmado sua preferência pelo verso livre, não deixou de mencionar a forma do soneto como uma de suas alternativas de composição. Com isso, percebe-se que o poeta não apresentava o mesmo rigor construtivista postulado pelos concretistas de São Paulo, mas mostrava-se aberto às diferentes possibilidades estéticas. A não aceitação da poesia visual por parte de alguns intelectuais cearenses, rendeu aos poetas concretos o epíteto de “concretinos”, termo resultante da aglutinação de outros dois: concretos + cretinos. Ou seja, estes poetas eram vistos como mentecaptos por aderirem a uma poética que desconstruía o verso tradicional em prol de uma ruptura drástica e inadmissível para alguns. Dídimo, nos anos 1950, aderiu às experimentações, porém sem tanto compromisso ou partidarismo. Em *A nave de prata* (1991), livro comemorativo de seus vinte e cinco anos de casado, o poeta simboliza uma reconciliação entre o soneto e a poesia concreta:

O ENCONTRO



Há quanto tempo as flores não se abriam,
há quanto tempo os lábios não beijavam,
há quanto tempo os olhos não sorriam,
há quanto tempo as mãos não se encontravam!

Há quanto tempo as vozes não se ouviam,
há quanto tempo os gestos não falavam,
há quanto tempo as cores se escondiam,
há quanto tempo os sinos não tocavam!

Há quanto tempo nada acontecia,
há quanto tempo o sol não rebrilhava,
há quanto tempo a chuva não chovia!

Há quanto tempo o tempo não mudava,
há quanto tempo o coração batia,
há quanto tempo, sim, há quanto tempo!

“O Encontro” é o título do quarto poema dentre os vinte e cinco que compõem o livro. O poema visual apresenta ao centro o sintagma que o intitula, sem o artigo. A partir dele são estabelecidos dois hemisférios: no superior, ocorre a fragmentação ascendente dos fonemas iniciais (enc/en/e) que vão sendo escritos linha após linha, de maneira a constituir uma espécie de triângulo; no inferior, ocorre a fragmentação dos fonemas finais da palavra no sentido inverso (ntro/tro/ro/o). Imagetivamente, é possível inferir, no todo do poema, o símbolo do infinito, que remete a um tempo incalculável, sem fim. O tempo é justamente a temática abordada no soneto. Um tempo de hiatos, de separação e de ausências que só se desfazem mediante a realização de um “encontro” ou de um “re/encontro”. Neste poema, portanto, o soneto dialoga com o poema concreto, visto que este constitui-se como uma resposta ou uma complementação para aquele.

Dando continuidade à pesquisa de campo, agendei uma “Conversa/Entrevista” com o poeta, professor e crítico literário Dimas Macedo, que é um dos principais estudiosos da obra de José Alcides Pinto. Nos encontramos na tarde do dia 24/08/2023 na cafeteria Le Pain, em Fortaleza, e, durante mais de cinquenta minutos, tive a satisfação de ouvir o escritor compartilhando seus conhecimentos acerca não apenas das produções literárias de Alcides Pinto, como também da vida daquele que para Macedo “não era apenas um ser humano e um escritor, era uma existência literária.” Dimas Macedo conviveu bastante com o poeta e, por isso, fala com propriedade sobre sua trajetória na vida e na arte. Entre outras questões, ratifica o que já afirmara em seu estudo *A face do enigma: José Alcides Pinto e sua escrita literária* ([2002] 2012), que Alcides Pinto fora “o mentor do Movimento Concretista no Ceará” (Macedo, 2012, p. 44). No ano do centenário do autor de *Verdes Abutres da Colina*, Macedo enfatizou, durante a conversa, a relevância que teve a participação do poeta para o advento do Concretismo ao Ceará. Seu amor pela palavra, principalmente a palavra mínima, econômica, foi o que o levou a aderir ao movimento e vir, em “harmonia” com os irmãos Campos, implantá-lo em Fortaleza. O intuito era ouvir o mestre Dimas Macedo discorrendo acerca do viés concretista de José Alcides Pinto, porém as expectativas foram superadas e a “Conversa/Entrevista” que se encontra no **APÊNDICE C** constitui-se como um rico acervo de informações que abrem inclusive um leque para possíveis futuras pesquisas que venham a buscar preencher algumas lacunas identificadas pelo crítico, como a necessidade de se pesquisar mais acerca da atuação do poeta nos jornais como editor e revisor, bem como acerca do seu viés voltado para as artes plásticas, também desenvolvido pelo artista múltiplo que foi José Alcides Pinto.

A quarta “Conversa/Entrevista” foi realizada com o jornalista, escritor, historiador, pesquisador e colecionador cearense Miguel Ângelo de Azevedo (1934), mais conhecido como Nirez. Na manhã do dia 01 de setembro de 2023 estive em sua residência, no bairro Rodolfo Teófilo, em Fortaleza, onde também se localiza o “Arquivo Nirez – Espaço de Memória e Cultura”, composto por um rico acervo bibliográfico, arquivístico e museológico. Com mais de meio século de atividade, visto que teve início em 1954, o Arquivo possui mais de 141 mil peças entre discos, livros, revistas e recortes de jornais, além de muitas fotografias que ajudam a contar a história do Ceará. No prefácio de seu livro *Fortaleza de ontem e de hoje* (1991), composto por diversas e interessantes imagens da capital cearense do século XIX e XX, Liberal de Castro afirmou o que, com satisfação, pude conferir pessoalmente: “As coleções de Nirez espalham-se por sua casa, ocupando espaços preciosos subtraídos do conforto doméstico. Na verdade, pertencem mais ao público do que a ele próprio, pois estão sempre à disposição de quantos as procuram.” (Nirez, 1991, p. 9). Trata-se de um espaço sem fins lucrativos e mantido

inteiramente com recursos próprios. Na realidade, assim como o Atelier de Paulo Bruscky, o Arquivo é praticamente um museu, visto que possui raridades que são procuradas por pesquisadores de várias partes do Brasil e até mesmo do exterior. O intuito da visita era, principalmente, localizar registros fotográficos do grupo concreto do Ceará e/ou das mostras que foram realizadas em Fortaleza. Infelizmente, não encontrei o que buscava, porém Nirez, gentilmente, permitiu que fosse gravada nossa “Conversa/Entrevista”. Foram 24 minutos de um diálogo leve e divertido, por meio do qual o historiador foi comentando fatos e acontecimentos importantes do período, mas deixando claro, desde o início, que não era adepto às inovações concretistas. Aos 89 anos, dono de uma memória admirável, Nirez foi narrando acerca dos poetas concretos que conheceu e acerca da história dos jornais cearenses do período. Um dos poetas que o colecionador se recordou bem foi Eusélio Oliveira, que frequentava sua casa e com quem não concordava acerca da adesão e da defesa do Concretismo. Quando lhe disse que o poeta tinha sido importante para o movimento, visto que havia inclusive exposto alguns de seus poemas no Japão, a resposta foi rápida e certa: “Ora, no Japão também tem gente besta! [rsrs]”. Então, mais uma vez não consegui conter o riso, visto que a descontração esteve presente durante toda a entrevista, diante da espontaneidade do historiador. (Conferir na íntegra no **APÊNDICE D**).

Seguindo o conselho de Nirez, procurei entrar em contato com Oswald Barroso (1947-2024)¹⁰, filho do poeta Antônio Girão Barroso (1914-1990). Porém, não foi fácil, de início, localizar seu número de telefone ou seu endereço, sem mencionar que o poeta estivera hospitalizado e talvez não tivesse a possibilidade de me receber. Contudo, consegui conversar primeiramente com Cristiana Barroso, também filha do poeta modernista cearense. Meu contato com Cristiana se deu da seguinte forma: Depois que estive no Instituto Horácio Dídimo e comentei a respeito da dificuldade para localizar imagens do grupo concreto do Ceará, Luciano Dídimo, gentilmente, me enviou um registro fotográfico que consta no jornal *Unitário*, de 1959, que seu amigo Henrique Beltrão havia localizado no Acervo Lucas¹¹ e lhe encaminhado. Encontrei o perfil do Acervo Lucas no Instagram e perguntei a Lucas Jr. se tinha outras imagens

¹⁰ O folclorista, teatrólogo e pesquisador Oswald Barroso faleceu em 22 de março de 2024, praticamente um mês após a defesa do presente trabalho. Por meio da entrevista que realizamos, – acredito que tenha sido a última cedida pelo intelectual – ficou perceptível sua generosidade, sua humildade e o amor que dedicava à arte e à cultura do Ceará. Portanto, poder compartilhar as palavras e as considerações do mestre Oswald Barroso, por meio da “Conversa/Entrevista” localizada ao final da presente tese, constitui-se como uma honra e um privilégio inestimáveis.

¹¹ Banco de dados de autoria e editado por Lucas Jr., memorialista, escritor e pesquisador sobre história do Ceará. Coordenador da Biblioteca Comunitária Poeta Arievaldo Vianna no Instituto Tonny Ítalo – InsTI, em Itaitinga – CE. Membro voluntário desde a fundação do InsTI, dedica-se às pesquisas e leituras que enriquecem a cultura do Estado do Ceará. Coordenador da Biblioteca e Videoteca Comunitária Poeta Arievaldo Vianna. Fonte: Mapa Cultural do Ceará - Lucas Jr. - Mapa Cultural do Ceará (secult.ce.gov.br).

do grupo concreto cearense em seu acervo, porém afirmou não as ter. Contudo, além da mesma imagem do *Unitário* me repassou uma informação bastante valiosa, a de que a biblioteca do poeta Antônio Girão Barroso se encontra com sua filha Cristiana Barroso na cidade de Trairi, onde é proprietária de um cartório. Foi então que busquei o telefone do cartório na internet, liguei e, felizmente, já na primeira tentativa conversei diretamente com ela. Expliquei acerca da pesquisa e perguntei sobre a possibilidade de agendarmos uma visita. Prontamente, Cristiana respondeu que sim.

Então, no dia 1 de novembro de 2023 estive em Trairi, cidade do litoral oeste cearense, localizada a 120 km de Fortaleza, onde se encontra a Biblioteca Antônio Girão Barroso. Cristiana foi muito gentil e receptiva, me apresentou a biblioteca do pai, que fica próxima a sua casa, separou antecipadamente algumas pastas com arquivos e recortes de jornais, me mostrou algumas correspondências e me auxiliou na localização de alguns livros do poeta e de outros escritores, recebidos por ele e contendo dedicatórias. Ela graduou-se em Letras, mas seguiu outra área profissional, no entanto, demonstra grande paixão pelos livros, tanto que ficou com a missão de preservar a biblioteca do pai. Também me concedeu uma breve, porém valiosa “Conversa/Entrevista”, de aproximadamente doze minutos, por meio da qual contribui com seus depoimentos, tanto acerca do amor que Antônio Girão Barroso tinha pelos livros e pela arte cearense, como a respeito do valor sentimental e social que sua Biblioteca exerce na cidade de Trairi. (Conferir na íntegra em **APÊNDICE E**).

Por intermédio de Cristiana Barroso, consegui agendar também uma visita ao seu irmão. No dia 7 de novembro de 2023, na semana seguinte a minha ida ao Trairi, estive pela manhã na residência do jornalista, poeta, folclorista e teatrólogo Oswald Barroso, localizado no Bairro Benfica, em Fortaleza. Mesmo convalescendo, aceitou me receber e compartilhou histórias muito interessantes a respeito da vida e da obra de seu pai numa “Conversa/Entrevista” de 31 minutos, por meio da qual refleti acerca do viés moderno e concretista da poesia de Antônio Girão Barroso. Relembrou ainda momentos de sua infância com o pai e os contatos que este manteve com outros intelectuais de Fortaleza e de fora do Ceará, destacando sua participação nos jornais locais como um impulsionador dos movimentos de vanguarda no estado. Portanto, faz-se imprescindível conferir essa “Conversa/Entrevista” que se encontra transcrita no **APÊNDICE F** do presente trabalho.

Outra questão a se destacar na fala de Oswald Barroso é o fato de que Antônio Girão, a despeito do longo período de sua vida dedicado à literatura, não possui tantos poemas publicados em livros, uma vez que atuou principalmente como um agitador cultural, pois, segundo Oswald, o poeta “escreveu mais sobre os outros do que produziu para si mesmo”.

Muitos de seus poemas encontram-se dispersos pelas páginas de jornais e revistas, ou sob a guarda de amigos, ocultos em arquivos, espalhados por diferentes lugares do Brasil. Por isso, diante da impossibilidade de uma coleta total de sua produção poética, intitulou-se *Poesias Incompletas* (1994) a reunião póstuma dos poemas que publicou em seus dois únicos livros individuais: *Alguns Poemas* (1938) e *Novos Poemas* (1950); nos livros em parceria: *Os hóspedes* (1946), juntamente com Aluízio Medeiros, Otacílio Colares e Artur Eduardo Benevides, e *30 poemas para ajudar* (1964), ao lado de Otacílio Colares e Cláudio Martins; e na antologia *Universos* (1972), na qual Girão Barroso aparece acompanhado por vários jovens poetas do Ceará.

Na tentativa de preencher um pouco da lacuna causada pela dispersão de muitas de suas produções poéticas, ensaísticas, jornalísticas e em prosa, tem-se duas bonitas antologias organizadas por Oswald Barroso: *Um certo contato com a lua: Antônio Girão Barroso: Poesia e Vida* (2014) e *Aproximações* (2019). Na primeira, constam uma reedição de *Poesias Incompletas*, alguns poemas de amigos em sua homenagem, textos críticos concernentes a sua obra, entrevistas, reportagens e fotografias do poeta com familiares e amigos intelectuais e artistas. Ou seja, tem-se neste livro um rico arsenal documentário que nos ajuda a compreender melhor acerca da poesia e da vida daquele que “entre seus amigos, familiares e admiradores era a própria poesia ambulante.” (Barroso, 2014, p. 13).

Aproximações é o livro que reúne a obra em prosa de Antônio Girão Barroso. Assim como *Poesias Incompletas*, o título desta compilação de seus artigos, contos, crônicas e ensaios também fora escolhido pelo próprio poeta, que não chegou a vê-los publicados, mas os projetou. Por meio dos arquivos confiados ao filho Oswald, este recolheu o que foi possível – “Os textos foram apanhados como estavam nas gavetas do autor” (Barroso, 2019, p. 11) – e providenciou a digitação dos trabalhos. Alguns são inéditos e inacabados, mas muitos já haviam sido publicados em periódicos, porém nem sempre, nos arquivos, se vinha informando a data ou o nome do jornal. Os textos foram organizados em oito partes e divididos por assunto e ordem cronológica, são elas: I. Literatura (Resenha de livros, Crítica e Teoria Literária); II. O Modernismo no Ceará; III. O Grupo Clã (o grupo, a editora, as revistas); IV. Poesia Concreta; V. Os congressos de poesia e de escritores; VI. A S.C.A.P. / O Salão de Abril; VII. Cinema; VIII. Contos, ensaios e crônicas. Sem dúvida, uma preciosa coletânea que ajuda a comprovar o quanto Antônio Girão Barroso esteve envolvido e contribuindo com o cenário artístico e literário cearense no século XX.

Quanto a sua participação no movimento concretista, é possível afirmar que, ao lado de José Alcides Pinto, foi um dos principais adeptos e entusiastas da novidade, visto que

participou ativamente das duas mostras de arte concreta realizadas em Fortaleza, propagou e defendeu o movimento nas páginas dos jornais e escreveu um importante texto crítico apresentando a contribuição dos cearenses, “A poesia concreta no Ceará”, que é um dos textos que compõem a quarta parte de *Aproximações*. Como bem enfatiza o poeta e crítico Dimas Macedo no prefácio deste mesmo livro:

Antônio Girão Barroso é uma legenda viva da cultura cearense. Não foi apenas um poeta, no sentido mais genuíno da palavra, pois que a sua atividade, como agitador de ideias, e líder de movimentos de vanguarda, transcendeu à cena literária cearense. [...] O Movimento de Arte Concreta, no Ceará, muito aprendeu com esse importante poeta modernista, tendo dele arrancado todos os aplausos e o registro das suas manifestações. (Macedo, 2019, p. 13)

Sua produção poética no âmbito do Concretismo também não foi extensa, tendo ficado, principalmente, a cargo do poeta a responsabilidade pela agitação cultural, que desempenhou muito bem por meio da divulgação e defesa do movimento nas páginas dos jornais. Em *Poesias Incompletas* aparecem dois poemas significativos da sua vertente concretista: “Hermelinda” e “Ó Duquesa”. O primeiro, embora esteja inserido juntamente com as composições do livro *Novos Poemas* (1950), é esclarecido por Oswald Barroso, na “Nota do organizador da edição”, que se tratava de “uma experiência da época do movimento concretista” (Barroso, 2014, p. 22) e que fora coletado juntamente com outros seis poemas soltos e incluído na edição. Veja-se o poema:

HERMELINDA

Hermeslima

hermanlima

hermalinda

hermelinda

(Barroso, 2014, p. 109)

O poema caracteriza-se pela síntese concernente à experimentação concretista e pelo jogo paronomásico com as palavras, ou seja, uma sucessão de vocábulos com semelhanças mórficas e fônicas, porém diferentes semanticamente. Perceba-se a presença de três nomes próprios: o do político e ensaísta baiano Hermes Lima (1902-1978), aliás o único que aparece com inicial maiúscula; o do contista cearense Herman Lima (1897-1981); e no último verso, um nome feminino, Hermelinda, que intitula o poema, mas que, indagados os filhos, não souberam responder quem seria a pessoa referida pelo poeta, se é que se reportava a alguém em

específico. Trata-se, portanto, de uma composição concretista aparentemente simples, mas que corresponde ao preceito da teoria da poesia concreta de apresentar o poema como o próprio objeto, tendo sua estrutura como conteúdo, pois, embora identifiquemos alguns nomes próprios e os associemos a determinadas pessoas, o que prevalece é o jogo verbal e o caráter “verbivocovisual” do poema.

O poema “Ó Duquesa” encontra-se na antologia *Universos* (1972), porém foi exposto na primeira mostra de arte concreta cearense, em 1957:

Ó DUQUESA

ou

Poema Quase Concreto

mansamente tua mão

é uma carícia cara

ó duquesa! teu hálito

habita meu coração

e dizem: engano ah!

dá-me ganas de

longitudinalmente oh!

não fosses tu

lipa e rosa enflorada

que me gusta – e me que’ima

não há dúvida, duquesa

rosa ou simplesmente poema

eomaples misuoasor

p/ i e d o s a m e n t e

Neste poema, Antônio Girão Barroso desenvolve alguns traços experimentais da Poesia Concreta. Já no título isso fica explicitado, pois “Ó Duquesa” é seguido pela conjunção alternativa “ou” que o interliga ao complemento informativo: “Poema Quase Concreto”. Quem

seria essa duquesa que se antepõe ou que compete com o poema concreto? É possível inferir que o eu lírico esteja se referindo a própria Poesia, a de composição clássica, tradicional, versificada e imbuída de subjetividades. A interjeição “ó”, presente no título, demonstra certa reverência para com a “duquesa”, porém, na sequência afirma-se que a mesma dividirá espaço com uma composição poética “quase concreta”. A construção do poema segue, contendo estrofes, versos, rimas, interjeições, palavras que se aproximam por seu radical (carícia/cara – engano/ganas) e o eu lírico se declara: “ó duquesa! teu hálito / habita meu coração”, porém, logo na sequência ocorre uma quebra de expectativa: “e dizem: engano ah!”. Na passagem da segunda estrofe de quatro versos para a terceira, ocorre a ruptura do sintagma “tu/lipa”. Ao contemplar o verso “não fosses tu”, o leitor naturalmente aguarda pelo complemento do pronome tu (duquesa), contudo é surpreendido pelo verso da estrofe seguinte “[tu] lipa e rosa enflorada”, que remete ironicamente a certa concepção romântica de poesia. Tal fragmentação da palavra constitui-se como um exemplo de experimentação concretista, porém este exercício ainda é melhor realizado nos dois últimos versos do poema. Perceba-se que no penúltimo, há uma repetição do verso anterior, porém de maneira desordenada, da direita para a esquerda, como um espelhamento. Já no último verso, “p/ i e d o s a m e n t e”, ocorre um espaçamento diferenciado entre as letras, suscitando um apelo visual e sonoro, visto que além de destoar da forma como estão escritas as outras palavras no poema, também induz a uma leitura mais compassada. Com isso, Antônio Girão Barroso, realiza bem o exercício de experimentação em seu “Poema Quase Concreto”.

Interessante que este poema, exposto em 1957, ainda causou certo desgosto a Girão Barroso, visto que, como afirmou Liberal de Castro, pelo fato de seu título ter sido utilizado na paródia elaborada por Goebel Weyne e Tarcísio Tavares – “Hino dos Concretistas do Ceará” –, o associando a Henriqueta Galeno, o poeta precisou esperar um pouco mais e somente ingressou na Academia Cearense de Letras (ACL) em março de 1964, quando foi saudado pelo escritor João Clímaco Bezerra. O poeta ocupou a vaga aberta com o falecimento do médico João Otávio Lobo, na cadeira de número 18, cujo patrono é Moura Brasil.

Em suma, Antônio Girão Barroso foi um poeta que impulsionou movimentos importantes para a Arte e a Literatura cearense, passando pelo Grupo Clã, SCAP, Concretismo, ratificou sua veia vanguardista do início ao fim de sua trajetória. Poeta boêmio, que gostava de admirar as noites enluaradas de Fortaleza, era bastante sensível e observava os traços de modernização que emergiam na cidade, tanto que a capital deu nome a uma de suas mais

famosas crônicas¹², na qual com seu olhar poético e personificando a musa, lhe indaga: “Fortaleza, você está grávida, meu bem?” Com isso, acompanhando o processo de transformações pelo qual passava a cidade, aderindo e promovendo os movimentos artísticos e literários, se relacionando com diversos artistas e escrevendo nas páginas dos jornais locais, foi, sem dúvida, um dos consolidadores da poesia moderna cearense.

Em virtude das poucas fontes teóricas relacionadas ao movimento concretista no estado, a pesquisa de campo foi direcionada também para uma investigação nas páginas de alguns periódicos de Fortaleza que abordaram o movimento, como nos jornais *Unitário*, *Correio do Ceará* e *Gazeta de Notícias*. Um dos espaços onde iniciei a investigação foi na Biblioteca Pública do Estado do Ceará (BECE) que, tendo sido inaugurada em março de 1867, constitui-se como uma das mais antigas instituições de cultura do estado. Depois de passar por uma reforma estrutural e de modernização do edifício sede, entre 2015 e 2019, a Biblioteca foi reinaugurada em 12 de agosto de 2021, após o período da pandemia, e se estabelece como um excelente espaço de acesso aos livros, à informação, às artes, à cultura e ao conhecimento. A pesquisa em jornais antigos é tão instigante que se torna, de fato, necessário determinar bem um recorte para não acabar se perdendo no oceano histórico das informações. Nas visitas iniciais à BECE, contei com a companhia do amigo e pesquisador Djavam Damasceno, também interessado na temática. Sempre ornamentados com máscaras e luvas, começamos a empreitada, desbravando principalmente os anos em que foram realizadas as duas mostras no estado, 1957 e 1959. Começamos pelo *Unitário* e *Gazeta de Notícias*, jornais que já sabíamos, previamente, terem noticiado bastante acerca do movimento. Por exemplo, a página “Literarte G. N.”, da *Gazeta*, publicada de março de 1960 a outubro de 1961, dirigida por Eusélio Oliveira, apresenta um rico material referente à produção concretista dos cearenses. Com isso, não ficamos apenas nos anos das exposições. O ideal seria investigar todos os anos e meses a partir de 1956 – ano do lançamento da Poesia Concreta no MAM de São Paulo – até pelo menos 1962, procurando identificar notas, matérias, poemas e imagens referentes ao movimento, porém, além de se tornar uma pesquisa demasiadamente extensiva para a composição de apenas um capítulo, algumas edições ou páginas destes jornais estão bastante desgastadas ou não existem mais. Dessa forma, visando localizar as abordagens feitas pelos periódicos no cerne do movimento realizado em Fortaleza, os anos do recorte para a pesquisa foram 1957, 1958 (Principalmente o mês de fevereiro, buscando localizar o “Hino dos Concretistas do Ceará”), 1959, 1960 e 1961 (Devido à circulação da página “Literarte”).

¹² Publicada no *Correio do Ceará* em 02/03/1949 (Edição especial de aniversário, dedicada a Fortaleza).

Outro espaço em que pude investigar os periódicos foi no Instituto do Ceará (Histórico, Geográfico e Antropológico), fundado em 4 de março de 1887, também constituído como uma instituição cultural antiga e importante para o estado. Algumas edições que não localizei na BECE, encontrei no Instituto, como foi o caso de alguns meses do Jornal *Unitário* de 1958. Lá os periódicos encontram-se digitalizados e disponíveis para consulta em formato de CD. As duas instituições foram excepcionais nesse processo prazeroso, contudo, algumas vezes, também cansativo de buscas nos periódicos. É inegável, por exemplo, o sentimento de frustração que me veio algumas vezes por não conseguir localizar o tão almejado “Hino dos Concretistas do Ceará”. Felizmente, pude contar com a gentileza, atenção e disponibilidade de muitas pessoas, como o Nonato e o Victor, responsáveis pela Hemeroteca do Instituto do Ceará que sempre buscavam localizar os CDs correspondentes aos jornais e aos anos por mim solicitados. O que me estimulava era saber que o que eu não localizasse em uma das instituições teria a possibilidade de localizar na outra, assim a verificação foi se complementando. Com isso, fui aceitando também que nem sempre se encontra o que se busca em um estudo como este e que o fato de não encontrar também se constitui como matéria e resultado para a pesquisa.

Quase ao final do trabalho de campo, as “Conversas/Entrevistas” já pareciam suficientes para os propósitos estabelecidos para a presente tese. Contudo, no dia 1º de dezembro de 2023 apresentei, de forma remota, a comunicação intitulada “O concretismo em *Concretemas*, do poeta cearense Pedro Henrique Saraiva Leão” na “II Jornada Internacional de Poesia Visual: do Corpo do Signo ao Cyber Céu”, promovida pela Casa das Rosas – SP e pela UFF – RJ, e ao final das falas da mesa, quando foi aberta ao público virtual a oportunidade para fazerem perguntas, tive o privilégio de ouvir o compositor Luiz Carlos Vinholes, comentando acerca de minha apresentação e dizendo que havia ficado impressionado com os poemas de PHSL por mim apresentados. Alguns dias depois, solicitei à professora Juliana Di Fiori Pondian, uma das organizadoras da Jornada, o endereço de e-mail de L.C. Vinholes para conversar um pouco acerca do contato que o renomado compositor e propagador cultural teve com o grupo concreto do Ceará, quando, nos anos 1960, promoveu exposições e publicações de Poesia Concreta no Japão, incluindo alguns poemas dos cearenses. Vinholes respondeu sem demora ao e-mail e, generosamente, me encaminhou documentos muito significativos, como textos que escreveu acerca do movimento, cartas trocadas com Eusélio Oliveira e Pedro Henrique Saraiva Leão e o encarte do Nº 27 da Revista *Design* (1961), publicada no Japão, constituído como uma antologia de Poesia Concreta brasileira, contendo poemas dos cearenses Alcides Pinto e Eusélio Oliveira. Aproveitando a oportunidade, perguntei-lhe se poderia responder algumas perguntas referentes ao seu contato com os poetas concretos do Ceará e com

o movimento concretista brasileiro, bem como acerca da divulgação que fez do mesmo no Japão. O compositor, gentilmente, respondeu que sim, então, encaminhei-lhe as indagações e, no dia 20 de dezembro de 2023, recebi seu retorno. As respostas dessa “Conversa/Entrevista” (**APÊNDICE G**) se constituem como um rico depoimento de L.C. Vinholes que não apenas vivenciou de perto o movimento no Brasil, mas que fez questão de divulgá-lo e promovê-lo também em terras orientais.

Para finalizar, de fato, a série de “Conversas/Entrevistas”, consideramos que seria interessante ouvir e registrar as opiniões do professor, pesquisador e poeta Djavam Damasceno da Frota. Natural de Viçosa do Ceará, cidade cearense localizada na microrregião da Ibiapaba, além de estar desenvolvendo sua tese acerca da poesia de Augusto de Campos, pesquisa concentrada na área da linguística, Djavam também compõe poemas experimentais como os que foram reunidos na plaquete sem título, pelo coletivo A Literação (2017), e na plaquete virtual “Um pássaro e outros nomes”, pela Editora Fictícia (2023). Participou, no primeiro semestre de 2021, do curso de Poesia Expandida da Casa das Rosas, por meio do qual pôde explorar as poéticas da visualidade do texto, da performatividade da voz, das possibilidades do tratamento intermídia da linguagem, da ciberpoesia, dentre outros procedimentos que levam a poesia para além do verso. Com isso, percebe-se que, para pôr em prática sua poesia experimental, o poeta antes dedica-se ao estudo dessa vertente poética. No presente trabalho, não será possível fazer uma análise crítica das composições de Frota, composições estas que continuam surgindo, visto que tem publicado também em trabalhos coletivos como a Revista *Bufo*, surgida em 2020 e idealizada pelos alunos do curso de Poesia Expandida, tendo como principal enfoque a visualidade e o cruzamento entre linguagens; porém fazia-se imprescindível referenciar o trabalho do jovem poeta cearense por meio da “Conversa/Entrevista” que se encontra em **APÊNDICE I**, confirmando que o movimento concretista deixou, sim, suas marcas e influências no estado e ratificando nossa tradição de vanguarda.

Depois de apresentado este panorama metodológico acerca de como foi se constituindo o estudo e de como chegamos ao denominador final, decidindo analisar o Concretismo cearense, mostraremos como está dividido o trabalho em seus respectivos capítulos. Esperamos ter deixado em aberto, principalmente por meio das sugestões emitidas pelos professores em suas mensagens e das lacunas identificadas pelos entrevistados nas “Conversas/Entrevistas”, algumas possibilidades para futuras pesquisas que venham a investigar melhor esse caleidoscópio que é a manifestação dos movimentos vanguardistas da segunda metade do século XX no Nordeste brasileiro.

No segundo capítulo, intitulado “Contextualização e Apresentação do Concretismo Brasileiro/Sudestino”, nos propomos a fazer uma retrospectiva geral do movimento, destacando informações referentes ao seu surgimento, sua relação com a arte abstrata brasileira, o contexto histórico, o lançamento da arte concreta brasileira e sua repercussão nos jornais e, por fim, uma averiguação do Concretismo em algumas das principais historiografias literárias brasileiras. Neste capítulo, dentre outras questões, destacam-se uma reflexão sobre o termo “neovanguarda”, uma análise do contexto brasileiro e do desenvolvimentismo no governo do presidente Juscelino Kubitschek, bem como a observação das desavenças ocorridas entre concretistas e neoconcretistas, principalmente por meio das páginas dos jornais. A opção por iniciar o trabalho apresentando uma visão geral do Concretismo brasileiro, a partir do movimento realizado em São Paulo, justifica-se pelo fato de que foi, inegavelmente, na capital paulista onde a vanguarda concretista dos anos 1950 eclodiu. Portanto, consideramos que se torna mais elucidativo e didático iniciarmos dessa forma, visto que, do contrário, principiando com o Concretismo cearense, precisaríamos ficar recorrendo às explicações de contextos e nomenclaturas indispensáveis para a compreensão do movimento como um todo.

O terceiro capítulo adentra, de fato, na proposta central do trabalho. Intitula-se “Extra, extra! O ‘Bumerangue’ concretista aterrissa no Ceará” e visa apresentar como se deu o advento e a atuação do Concretismo no estado, tomando como mote o “bumerangue”, figura utilizada por Augusto de Campos em seu texto “poesia-bumerangue-concreta”, no qual faz uma analogia da Poesia Concreta com seu viés cosmopolita e de exportação, visto que a mesma costumava ser “lançada” pelos concretos da cidade de São Paulo para fora do país, principalmente. Contudo, o capítulo tem por objetivo mostrar que este “bumerangue” acabou aterrissando também em Fortaleza. Para isso, busca-se fazer uma avaliação do movimento concretista local por meio de algumas entrevistas concedidas por José Alcides Pinto e Pedro Henrique Saraiva Leão aos jornais do Sudeste, bem como por meio da correspondência que aquele recebeu dos irmãos Campos no final dos anos 1950. A abordagem da realização das duas mostras de arte concreta em Fortaleza, em 1957 e 1959, também se constitui como fato relevante para ratificar a participação do Ceará no movimento. Como trabalhos teóricos e documentos referentes à neovanguarda concretista no Ceará são bastante raros, para uma reflexão acerca das mostras e de seus participantes, foram utilizados três textos teóricos/explicativos dos próprios poetas cearenses: “A poesia concreta no Ceará”, de Antônio Girão Barroso, presente em sua plaquete intitulada *Modernismo & Concretismo no Ceará* (1978), na *Revista Vozes* (1977) e no livro *Aproximações*; “Concretismo no Ceará”, prefácio de José Alcides Pinto ao livro *Concretemas* (1983), de Pedro Henrique Saraiva Leão; e *Poesia*

Concreta no Ceará (2001), livreto escrito por Pedro Henrique Saraiva Leão e publicado também na revista da *Academia Cearense de Letras* (2001).

Neste capítulo, reflete-se ainda acerca do movimento concretista como uma herança do Modernismo de 1922, uma vez que este legou a liberdade de pesquisa estética e de inovação para a arte e a literatura brasileira nos anos posteriores aos anos 1920, como proferiu o poeta Mário de Andrade em sua conferência “O movimento modernista”, em 1942. Destaca-se, então, alguns momentos do primeiro tempo modernista no Ceará e busca-se fazer algumas comparações com o movimento concretista realizado no estado. Fechando o capítulo, propõe-se uma reflexão referente à questão do cosmopolitismo x localismo relacionada ao movimento, bem como a respeito do engajamento por parte dos poetas e teóricos do Concretismo face ao contexto de subdesenvolvimento que vigorava no país.

O quarto capítulo destina-se a mapear a repercussão que o movimento concretista cearense teve nos jornais locais como o *Unitário*, *Correio do Ceará* e *Gazeta de Notícias*. Tais periódicos foram essenciais para a divulgação das ideias concretistas, para a publicação de poemas concretos do grupo do Ceará e de fora do estado e para se observar a recepção que o movimento teve por parte dos demais intelectuais cearenses. O jornal *O povo* também contribuiu para a divulgação do movimento, porém investigamos menos em suas páginas devido ao fato de estar disponível apenas no setor de microfilmagem da BECE e numa qualidade não tão boa de algumas edições. A investigação nos periódicos, além da análise das manifestações do movimento, contribuiu positivamente, possibilitando uma compilação de matérias, notas, polêmicas e imagens que podem até mesmo ficar inacessíveis com o passar do tempo devido à contingência dos meios. Portanto, tornar o que estava disperso em algo concentrado pode, inclusive, facilitar as buscas de futuros pesquisadores que venham a se interessar pelo tema.

Apresenta-se, ao final do capítulo, o desfecho do grupo concreto do Ceará, destacando questões como o conceito de geração aplicado aos movimentos vanguardistas e o caráter sincrético das composições dos poetas cearenses no período posterior à fase ortodoxa do Concretismo, conhecidos como a Geração de 60.

A abordagem metodológica do trabalho se dá principalmente por meio da verificação de textos teóricos referentes aos movimentos, das considerações e depoimentos emitidos por meio das “Conversas/Entrevistas” e das análises das abordagens nos jornais da época. Não se constitui como objetivo a análise pormenorizada de poemas, embora alguns apareçam com maior destaque. A inserção de imagens, quadros, apêndices e anexos ajuda a tornar o trabalho mais claro e didático.

Autores como Antonio Candido ([1959] 2017), Pierre Bourdieu (1996), Peter Bürger (2008), Gonzalo Aguilar (2005), Iumna Simon (1982), entre outros, auxiliam como base teórica e metodológica na composição deste trabalho. Outros estudos críticos que abordam mais diretamente o Concretismo e que serão utilizados como referenciais em nossas análises são os seguintes: *Revista de Cultura Vozes* (1977), Bandeira e Barros (2002), Couto (2004), Franchetti (2012), Barbosa et al (2021) e outros.

Analisemos, portanto, o “bumerangue” dessa neovanguarda concretista, que depois de transitar pelo Sudeste do país, ao ser lançado para as “bandas de cá”, encontrou espaço e adeptos também em solo cearense.

Boa leitura!

2 CONTEXTUALIZAÇÃO E APRESENTAÇÃO DO CONCRETISMO BRASILEIRO/SUDESTINO

O grupo de intelectuais proveniente do Sudeste do Brasil que lançou as ideias da Poesia Concreta, ao mesmo tempo em que objetivava levar as suas ideias de ruptura poética para o exterior, também influenciou internamente poetas de outros locais do país, mais afastados da região, onde de fato ocorreu a gênese do movimento. Num país de dimensões continentais como o Brasil, o Concretismo surgiu em São Paulo e no Rio de Janeiro, mas, como procurar-se-á mostrar, ganhou espaço também no Ceará, estado considerado periférico geograficamente e economicamente em relação àqueles.

Assim como o centenário movimento modernista brasileiro historicamente teve seu marco inicial em São Paulo com a Semana de Arte Moderna de 1922 e depois foi se expandindo para outros estados do país, neles se aclimatando e ganhando novas roupagens de acordo com as características locais, o interesse é investigar como esse movimento “centrífugo” (tomando emprestado o termo da física para o sentido que pretende-se abordar aqui, ou seja, manifestações artísticas que vão do “centro” à “periferia”) se deu também em relação ao Concretismo. Pois, assim como o primeiro ainda requer estudos que explorem melhor a sua atuação nos diferentes recantos do país, com o movimento concretista não é diferente.

Buscou-se fazer essa verificação do Concretismo cearense em diálogo com o contexto histórico e com as ideias de Sistema Literário e Campo Literário, de Antonio Candido (1959) e Pierre Bourdieu (1996), respectivamente. Dessa forma, além da fundamentação na tríade que compõe o sistema – autores, obras e público –, baseia-se ainda nas engrenagens que constituem o campo artístico e literário, como as relações entre os artistas, os registros nos jornais, bem como as polêmicas e os antagonismos que circundaram o movimento.

Neste capítulo, delinea-se uma apresentação geral, contextualizando o movimento por meio dos seguintes tópicos: 2.1 Surgimento; 2.2 Contexto histórico e arte abstrata brasileira; 2.3 Lançamento da arte concreta e disputas nos jornais; 2.4 Concretismo nas historiografias literárias brasileiras.

2.1 Surgimento

É válido apontar, *a priori*, como se deu o encontro e o entrosamento dos poetas precursores do movimento. Por volta do final dos anos de 1940, ainda muito jovens, os irmãos Haroldo de Campos (1929-2003) e Augusto de Campos (1931-) conheceram o amigo Décio

Pignatari (1927-2012). Augusto de Campos foi o primeiro dos irmãos a se encontrar com Pignatari. O encontro se deu na sede do IAB (Instituto dos Arquitetos do Brasil), em São Paulo, onde acontecia uma exposição referente ao pintor Di Cavalcanti. Dentre os participantes da mesa redonda que foi realizada na ocasião, estavam, além de Augusto de Campos e Décio Pignatari, o poeta Murilo Mendes e outros¹³.

A partir desse evento, depois de ser apresentado também a Haroldo, Décio Pignatari e os irmãos Campos começaram a se encontrar com frequência:

Desde então, fins de 48, Décio passa a vir todos os sábados de Osasco para a casa dos irmãos Campos, no bairro das Perdizes, onde ouvem e discutem música erudita contemporânea, trocam ideias sobre cinema e artes plásticas, poesia moderna; enfim, procuram se situar face a todas as manifestações da modernidade. (Dantas; Simon, 1982, p. 4).

Em 1948, Décio com vinte e um anos e Haroldo com dezenove cursavam a Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, na USP (Universidade de São Paulo). Augusto, com dezessete anos, estava concluindo o curso básico, hoje correspondente ao nosso Ensino Médio, mas posteriormente passou a ser aluno da mesma faculdade. Nota-se, pela citação anterior, que os jovens eram pertencentes a uma classe média, visto que tinham a possibilidade de estudar em uma boa faculdade, privilégio para poucos brasileiros, e também podiam entrar em contato com as mais diversas formas de arte em voga no seu tempo.

Referente às condições da família Campos, veja-se o que diz Lygia Azeredo Campos, esposa de Augusto de Campos:

Creio que saíam notas sociais quando as pessoas tinham um certo prestígio na sociedade. Meus sogros formavam um lindo casal. Os dois foram muito bonitos e se vestiam com grande elegância. Apareciam nas páginas sociais da época, talvez pelo fato de Eurico de Campos ter sido um jovem bonito, elegante e rico, com uma bela loja de objetos e bijuterias importadas, a “Casa Eurico”, na rua Direita, um dos locais comerciais chiques da época. Minha sogra, Elvira, pertencia, pelo lado materno, à família Almeida Prado, uma das mais antigas e prestigiadas de São Paulo. [...] Os meninos (Augusto e Haroldo) tiveram uma infância e juventudes modestas, mas sempre muito amados pelos pais, que lhes deram uma bela educação, fazendo-os estudar no Colégio S. Bento, um dos estabelecimentos de ensino mais conceituados da época.¹⁴ (Campos, 2021).

¹³ Informações encontradas na revista *Poesia Concreta: Literatura Comentada* (1982), da editora Abril Educação. Neste número Iumna Maria Simon e Vinicius de Ávila Dantas são os responsáveis pela seleção dos textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico do movimento.

¹⁴ Citação retirada do “depoimento sobre os pais de Augusto de Campos”, presente na plaquete comemorativa do aniversário de 90 anos do poeta (14.02.2021). Foi lançada pela Galileu Edições e intitula-se *Bunker extra: Augusto de Campos 90 anos*. Além dessa homenagem de Lygia, o número reúne depoimentos de amigos, poetas, críticos literários e outros que acompanham sua obra como Luiz Costa Lima, Marjorie Perloff, Gerald Thomas, Tom Zé, Arnaldo Antunes e Trajano Vieira.

Este depoimento de Lygia trata-se de uma breve, porém interessante lembrança quanto aos sogros e a posição deles na sociedade paulista do começo do século XX. Na plaqueta, o texto vem logo abaixo da imagem de uma nota referente ao nascimento de Augusto de Campos, nota esta publicada em um jornal local da época. (Conferir a imagem em **ANEXO A**) Portanto, percebe-se que os irmãos Campos usufruíram de certa tranquilidade financeira e, conseqüentemente, de um ambiente favorável aos estudos.

Referente à vida e à obra de Décio Pignatari, no livro de Lúcio Agra, intitulado *Décio Pignatari: Vida Noosfera* (2022), o autor apresenta um interessante panorama narrativo acerca da trajetória do intelectual, descortinando seus principais trabalhos, movimentos, produções e interesses. Agra informa que o poeta nasceu em Jundiaí – SP, que era filho de imigrantes italianos, Antonio e Italia Pignatari, e que ainda pequeno mudou-se com a família para Osasco, “marcada pela linha do trem e pelo conseqüente traço suburbano que caracteriza as áreas periféricas brasileiras.” (Agra, 2022, p. 13). Segundo Agra, o pai “foi um pequeno empresário, em olaria” (Agra, 2022, p. 13), contudo, o fato de o poeta ter ingressado na faculdade de Direito da USP em 1948 e ter passado dois anos morando na Europa depois de concluir o curso em 1953, induz à reflexão de que as condições financeiras e sociais do jovem também não deixavam de ser satisfatórias.

Voltando ao período da juventude, tem-se que os três participavam do Clube de Poesia que era liderado por poetas e críticos da Geração de 45, chegando inclusive Haroldo e Décio a publicarem seus primeiros livros, *Auto do Possesso* (1950) e *Carrossel* (1950), respectivamente, ambos pelo Clube. Augusto financiou a publicação de seu primeiro livro *O Rei menos o Reino* (1951). Contudo:

Em 1950 rompem com aquela agremiação e declaram publicamente sua oposição à poética oficial de 45 [...] E assim, entre as Perdizes e o largo de São Francisco, os três vão compondo uma história não apenas de um grupo de trabalho e de um projeto poético, mas de uma longa amizade. (Dantas; Simon, 1982, p. 4).

Essa longa amizade frutificou logo nos primeiros anos. O trio formava, desde 1952, o grupo “Noigandres”, que idealizou e colocou em prática as ideias da Poesia Concreta. Segundo Antonio Candido, os três poetas, “são ao mesmo tempo os fundadores, os teóricos e os principais realizadores” (2015, p. 124). Juntos, coordenavam ainda uma revista de mesmo nome, a *Noigandres*, que teve ao todo cinco números (1952, 1955, 1956, 1958, 1962) e que foi essencial para a divulgação dos poemas e das ideias do movimento.

É importante ressaltar que os anos de 1950 foram de bastante efervescência no âmbito cultural e artístico do eixo Rio e São Paulo. Em 1951, por exemplo, aconteceu a I Bienal

Internacional de São Paulo, possibilitando pela primeira vez no Brasil uma exposição de arte que aproximasse os artistas locais e o público do que estava acontecendo de mais moderno no exterior. No subtópico 2.3.1, abordar-se-á um pouco mais acerca desse contexto.

Em decorrência das inovações modernas que vinham acontecendo, os jovens artistas estavam cada vez mais se adaptando às tendências geométricas que passavam a conhecer, sendo que já se podia falar em pintura e em música concreta. Diante disso, por que não criar também uma Poesia Concreta? Augusto de Campos, em seu texto “Poesia Concreta”, diz o seguinte: “Em sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais e, até certo ponto, pela música de vanguarda (concretismo, música concreta), diria que há uma poesia *concreta*.”¹⁵ (CAMPOS, 1987, p. 40).

Assim foi se estruturando o projeto para a criação da nova forma poética em que o caráter visual passou a predominar, as palavras ganharam *status* de objeto e o branco do papel, em que essas palavras eram colocadas, também recebeu significação. O caráter “verbivocovisual” (Palavra + Som + Imagem) da Poesia Concreta procurava romper com as formas clássicas do gênero poético, deixando de lado o verso, a rima e a métrica, no que se refere à forma; e a subjetividade, no que se refere ao conteúdo.

o poema concreto, usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área linguística específica – “verbivocovisual” – que participa das vantagens da comunicação não-verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra. com o poema concreto ocorre o fenômeno da metacomunicação: coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não-verbal, com a nota de que se trata de uma comunicação de formas, de uma estrutura conteúdo, não da usual comunicação de mensagens. (Campos, 2006, p. 216-217).

Dessa forma, a neovanguarda concretista na poesia, idealizada e posta em prática sobretudo por meio do empenho dos três jovens poetas, procurava impedir a tentativa de retomada que vinha sendo promovida pela Geração de 45, para fazer vigorar uma arte poética inovadora, de ruptura e que dialogasse com o tempo em voga.

2.1.1 Noigandres: uma neovanguarda inserida no sistema literário brasileiro

Neste subtópico, pretende-se apresentar um pouco mais acerca do Grupo “Noigandres” e suas produções, pensar o Concretismo como uma “neovanguarda” do segundo pós-guerra e refletir sobre como atuou dentro do sistema literário brasileiro que, segundo

¹⁵ Texto publicado originalmente em *Fórum*, órgão oficial do Centro Acadêmico “22 de Agosto”, da Faculdade Paulista de Direito, ano I. nº III, outubro de 1955.

Antonio Candido, já se encontrava estabelecido e sedimentado no período, como o crítico afirma ao distinguir a literatura brasileira em três etapas:

1. A era das *manifestações literárias*, que vai do século XVI ao meio do século XVIII;
2. a era da *configuração do sistema literário*, do meio do século XVIII à segunda metade do século XIX;
3. a era do *sistema literário consolidado*, da segunda metade do século XIX aos nossos dias. (Candido, 2015, p. 16, grifo do autor).

Começando pelo nome do grupo, faz-se necessário procurar entender a sua origem.

O que significa “Noigandres”, afinal?

Extraída de *The Cantos*, de Ezra Pound, a palavra noigandres faz parte de um poemacção do trovador provençal do séc. XII Arnaut Daniel. Mas seu significado exato se perdeu, desafiando gerações de filólogos. No Canto XX narra-se uma conversa com o romanista alemão Emil Lévy, que, ao ser consultado, confessa nunca ter conseguido decifrar o enigma, exclamando:

Noigandres! NOIgandres!

Faz seis meses já

Toda noite, quando fou dormir, digo para mim mesmo:

Noigandres, eh, noigandres,

*Mas que DIABO querr dizer isto!*¹⁶ (Bandeira; Barros, 2002, p. 14-15).

Este trecho se encontra no terceiro volume da série "Arte Concreta Paulista", feita em parceria com o Centro Universitário Maria Antônia, da USP, que em 2002 realizou uma série histórica de mostras sobre o Concretismo nas artes visuais e na literatura. Neste volume, intitulado *Arte Concreta Paulista: Grupo Noigandres*, os organizadores João Bandeira e Lenora de Barros reproduzem as mais importantes criações do grupo. O livro ainda vem acompanhado por um CD que contém alguns dos poemas em áudio.

No texto introdutório, intitulado “O grão de Noigandres”, Bandeira e Barros (2002) fazem uma interessante retrospectiva do grupo e apresentam cada uma das cinco edições da revista que recebeu o mesmo nome. A apresentação da *Noigandres 1*, por exemplo, tem início da seguinte forma: “É, portanto, num ambiente de grande efervescência que se forma o Grupo Noigandres, tendo como selo a publicação de uma revista-livro com esse nome, contendo exclusivamente poemas, em 1952.” (Bandeira; Barros, 2002, p. 13).

Na sequência, é apresentado o trecho de uma entrevista que Augusto de Campos concedeu à Lenora de Barros e Paula Mattoli, em 1985:

Foi o passo seguinte ao da saída de nossos três livros. Resolvemos editar nossos poemas em conjunto, em parte porque isso facilitava economicamente a publicação, já que estávamos então desconectados de entidades, inclusive do Clube de Poesia. A união se impôs por esse aspecto, mas também por uma comunidade de interesses e de ideais que foram ficando cada vez mais nítidos entre nós. Esse primeiro número ainda

¹⁶ Tradução conjunta de Augusto, Haroldo e Décio, que reproduz a estetização fonético-gráfica do texto de Pound. Em *Ezra Pound - Poesia*.

não traz poemas concretos, mas você tem um experimentalismo que parece tentar, digamos assim, apropriar-se de várias linguagens e vencer etapas rapidamente para chegar a alguma outra coisa. (Bandeira; Barros, 2002, p. 13, grifo dos organizadores).

No que concerne às transformações pelas quais vão passando os poemas a partir da primeira publicação da revista, é interessante conferir a dissertação de mestrado de Djavam Damasceno da Frota, intitulada *Do verso ao ideograma: percurso de uma forma semiótica na enunciação do grupo noigandres* (2019). Em sua abordagem, o pesquisador analisa o processo de inovação poética promovida pelo grupo concretista, com base na semiótica discursiva, e procura identificar o efeito de poeticidade nas composições que vão ganhando novas formas a cada nova edição.

Desse modo, a fim de procurar compreender com mais clareza e precisão esse processo de alargamento dos modos de realização poética efetuado pelo grupo Noigandres, nos deteremos na análise do percurso de geração da forma de organização poética do *ideograma concreto*¹⁷, tentando descrever como, no interior mesmo dos discursos analisados, se identificam vínculos formais que serão desenvolvidos ou abandonados ao longo de um processo contínuo de enunciação e geração dessa forma semiótica, com o intuito de caracterizar o percurso de sua formação. (Frota, 2019, p. 14-15, grifo do autor).

Depois de analisar os poemas “Thálassa, Thálassa”, de Haroldo de Campos; “Lygia Fingers” e “Tensão”, de Augusto de Campos e “LIFE”, de Décio Pignatari; cada um deles publicados, respectivamente, nas revistas *Noigandres 1, 2, 3 e 4*; Frota chega à conclusão de que as alternâncias formais pelas quais vão passando os poemas constituem uma importante intervenção por parte dos autores do grupo Noigandres e apontam “para possibilidade de conciliação entre fazer científico e prazer estético.” (Frota, 2019, p. 108).

Gonzalo Aguilar, em seu livro *Poesia Concreta Brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista* (2005), também se pronuncia acerca da importância da revista *Noigandres* e a respeito da produção de seus membros:

Salvo algumas intervenções esporádicas em jornais paulistas e cariocas, essa revista havia sido até então a principal atividade pública do grupo. De qualquer forma, a revista *Noigandres* não foi uma revista de vanguarda (ainda que os poemas nela publicados possam sê-lo) e, na verdade, cumpriu a função de *substituir* a publicação dos livros de poesia. Ao editar seus livros com um título unificador (já que nem sequer o formato se manteve similar entre um livro e outro), os poetas utilizavam a revista para mostrar sua produção mais recente e distinguir-se como um grupo em dissidência com o “Clube de Poesia” (associação que haviam abandonado pouco antes de iniciar a publicação). Diferentemente do que ocorreria com o formato livro, a revista reunia a produção dos três poetas de maneira *grupala* e abria a possibilidade de edições sucessivas com certa continuidade. (Aguilar, 2005, p. 71, grifos do autor).

¹⁷ Por *ideograma concreto*, o autor caracteriza o procedimento que “atesta a desidentificação entre versificação e discurso poético e possibilita uma análise de objetos poéticos que são elaborados sem a mobilização de formas discursivas estabilizadas socialmente como traços distintivos da poesia – tal como a versificação e a metrificação – e a partir da potencialização de formas até então insuspeitas para a enunciação poética.” (Frota, 2019, p. 14).

Assim, percebe-se que a revista teve um papel fundamental para a divulgação da Poesia Concreta. O último número da *Noigandres* (1962), intitulado “Do verso à poesia concreta”, constituiu-se como uma antologia, contendo alguns poemas das edições anteriores. Como substituta, surgiu a revista *Invenção*, que também teve cinco números publicados: dois em 1962 e um em 1963, 1964 e 1967.

Depois dessa breve apresentação do grupo e da revista, é válido dizer que o Concretismo brasileiro pode ser visto como “neovanguardista”, uma vez que retomou certas características de ruptura das vanguardas históricas, surgidas no início do século XX, e rompeu com os valores clássicos da poesia que vinham se restabelecendo nos anos de 1940.

O conceito de “neovanguarda” por vezes se torna problemático. Peter Bürger, por exemplo, em seu livro *Teoria da Vanguarda* ([1974] 2008), que é considerado um trabalho indispensável aos estudos acerca dos movimentos vanguardistas do início do século XX, principalmente no que se refere ao dadaísmo e ao primeiro surrealismo, afirma que: “A arte neovanguardista é autônoma no verdadeiro sentido da palavra, o que significa negar a intenção vanguardista de uma recondução da arte à práxis vital.” (Bürger, 2008, p. 123). Com isso, o estudioso não considerava que os movimentos surgidos no segundo pós-guerra fossem capazes de gerar o mesmo abalo e estranhamento causados pelas primeiras vanguardas e muito menos tinham o intuito e/ou a capacidade de inserir a arte na vida prática das pessoas, tornando-se, portanto, uma arte autônoma, sem engajamento e responsável apenas por ajudar a institucionalizar ainda mais as vanguardas históricas como arte.

Segundo o autor, os movimentos históricos de vanguarda surgiram com o intuito de superar a obra de arte “orgânica”, ou seja, aquela em que a arte estava contida em si mesma, podendo ser caracterizada também como autônoma. A partir dessa superação, as vanguardas, atuando como uma “autocrítica” da arte na sociedade burguesa, seriam responsáveis pela criação de obras de arte “não-orgânicas”, ou seja, de ruptura, que reorganizariam a práxis vital das pessoas, de modo a criar até mesmo uma nova realidade político-social e assim colaborar de maneira mais próxima com essa realidade.

A práxis vital à qual – ao negá-la – o esteticismo se refere, é a vida cotidiana do burguês ordenada segundo a racionalidade voltada para os fins. Não é objetivo dos vanguardistas integrar a arte a essa práxis vital; ao contrário, eles compartilham da rejeição a um mundo ordenado pela racionalidade-voltada-para-os-fins, tal como a formularam os esteticistas. O que os distingue destes é a tentativa de organizar, a partir da arte, uma nova práxis vital. (Bürger, 2008, p. 106).

Bürger afirma, contudo, que as vanguardas falharam em suas intenções políticas de reorganização da práxis vital através da arte, porém, na esfera artística, o seu efeito é inegável, pois revolucionou esse campo principalmente por abalar as estruturas do conceito tradicional de obra de arte orgânica, colocando em seu lugar o conceito de uma obra de arte mais envolvida com a realidade e livre das antigas amarras que a prendiam.

Faz-se necessário, portanto, refletir acerca do valor e da aplicabilidade de uma “neovanguarda” como o movimento concretista brasileiro. T. W. Adorno, por exemplo, em seu ensaio “Aquellos años veinte”, escrito em 1962, salientou a importância da vanguarda para a teoria estética de todo o século XX, porém, para o crítico, foram heroicos apenas os anos em torno de 1910, pois a partir da Primeira Guerra desaparecem as energias coletivas que haviam produzido as grandes renovações da arte europeia, bem como o caráter da tradição que atuava como uma força opositora e dessa forma imprimia sentido às vanguardas históricas.

Las obras más significativas de esa época [años veinte] deben no poco de su fuerza a la fértil tensión con algo que les es heterogéneo, la tradición contra la cual fueron engendradas. La tradición aparecía entonces como un poder opositor y justamente los artistas más fecundos estaban impregnados de ella. Con el desgaste de esa tradición, ha desaparecido buena parte de la necesidad que inspiró esas obras. La libertad es completa, pero se corre el riesgo de caer en el vacío por falta de un contrario dialéctico, dado que no cabe mantener voluntariamente ese contrario. Para que el arte actual no se convierta en mera copia de los años veinte, para que no se degrade a bien de cultura, negando lo que corresponde a esos bienes, tendría que adquirir conciencia no sólo de sus problemas técnicos, sino también de las condiciones de su propia existencia. (Adorno, 1969, p. 60).

Segundo Iumna Maria Simon, em seu texto “Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969)”, publicado em *Novos Estudos CEBRAP*, Nº 26, em março de 1990, e posteriormente no terceiro volume da coletânea *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura* (1995), organizada por Ana Pizzaro, “[...] para Adorno uma retomada vanguardista seria inconcebível, um absurdo nas circunstâncias do segundo pós-guerra.” (Simon, 1990, p. 124) Assim, vê-se que o crítico alemão considerava inviável a retomada de manifestações neovanguardistas no contexto do segundo pós-guerra, pois ponderava que tais movimentos jamais conseguiriam causar o mesmo impacto e as mesmas rupturas ocasionadas pelas vanguardas históricas do começo do século.

Retornando a Peter Bürger, em seu livro o autor também afirma que “a neovanguarda, que torna a encenar a ruptura vanguardista com a tradição, transforma-se em manifestação vazia de sentido, a permitir qualquer possível atribuição de sentido.” (Bürger, 2008, p. 128). E reitera mais o seguinte:

A retomada das intenções vanguardistas com os meios de vanguardismo não pode mais, num contexto modificado, sequer alcançar o efeito limitado das vanguardas históricas. Dado que, com o tempo, os meios com os quais os vanguardistas esperavam produzir a superação da arte tenham adquirido o status de obra de arte – sua utilização não pode mais, de modo legítimo, ser associada à pretensão de uma renovação da práxis vital. Pormenorizando: a neovanguarda institucionaliza a vanguarda como arte e nega, com isso, as genuínas intenções vanguardistas (Bürger, 2008, p. 123).

Como um exemplo de contraposição à visão de Bürger e Adorno, Iumna expõe em seu texto já citado a perspectiva de um dos importantes nomes do Concretismo internacional:

Para Eugen Gomringer, um dos fundadores da nova poesia e chefe do movimento internacional, não é bem assim, porque a poesia concreta foi criada e lançada pioneiramente em países que não tiveram guerra e relativamente sem tradição, como a Suíça e o Brasil, de modo que ela é uma visão positiva da união do mundo depois da guerra – uma poesia ecumênica. (Simon, 1995, p. 124).

Com o movimento concretista no Brasil, fica notório que, mesmo com o passar do tempo e com as mudanças de perspectivas históricas e literárias, torna-se possível que uma neovanguarda poética cause estranhamentos, rupturas e polêmicas devido as suas propostas de inovação. Dessa forma, nossa perspectiva coaduna-se com a visão de Gomringer, pois, percebe-se, no Concretismo brasileiro, o potencial necessário para atualização do cenário poético que já vinha tendo recaídas com a forma clássica, além do diálogo que o movimento conseguiu travar com outros países do mundo e com o contexto da industrialização e do desenvolvimentismo no país.

E como a neovanguarda concretista atuou dentro do sistema literário brasileiro? De acordo com os postulados de Antonio Candido, o *sistema* caracteriza-se pela “existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros.” (Candido, [1959] 2017, p. 25). Como é possível analisar estes três elementos (autores-obras-público), levando-se em consideração as manifestações do movimento concretista?

Esta é uma indagação bastante abrangente que irá sendo respondida no decorrer do trabalho. A apresentação dos principais autores, suas produções e a recepção do movimento não apenas no contexto do Sudeste, mas principalmente com relação ao Ceará, contribuirá para uma reflexão acerca de como a Poesia Concreta se inseriu nesse sistema e como a sua atuação movimentou as engrenagens poéticas da literatura brasileira, de modo que buscou romper com uma tradição que vinha sendo retomada por meio do trabalho dos poetas da Geração de 45, que será melhor abordada no subtópico 2.3.1.

Com isso, fica notório que o advento do Concretismo à literatura brasileira proporcionou diversas e significativas alterações. Se em seu período ortodoxo impediu a retomada de valores tradicionais, atualmente, constituiu-se o próprio movimento como uma “tradição”, uma vez que, a despeito das polêmicas que enfrentou, na atualidade, inegavelmente, continua servindo como base para a produção de poesia visual e seus derivados e também como fonte para diversos estudos acadêmicos.

2.2 Contexto histórico e arte abstrata brasileira

O período posterior à segunda grande Guerra Mundial (1939-1945) foi marcado por inúmeras transformações no âmbito político, social, econômico, industrial e também artístico. A era do abstracionismo, dos avanços tecnológicos, do advento da cibernética e da ampliação dos *mass media* (cultura de massa) repercutiram bastante no cenário artístico não apenas dos países de primeiro mundo, mas também em países em desenvolvimento como o Brasil, onde se encontravam intelectuais atentos ao que se passava no exterior e dispostos a inovar no âmbito artístico local, visando inclusive à exportação de suas ideias para fora do país.

Eric Hobsbawm, em *A era dos extremos: O breve século XX (1914-1991)*, traça muito bem o panorama histórico dos principais acontecimentos, fatos e disputas que caracterizaram o que ele subintitula de “breve século XX”. Não deixa de ser interessante observar que o subtítulo soa antitético ou paradoxal, visto que o adjunto adnominal “breve”, sinônimo de curto e resumido, destoa do substantivo “século”, que significa o período nada breve de 100 anos. A justificativa pode ser encontrada no fato de que o historiador faz um recorte temporal de 77 anos (1914-1991). Além disso, a aceleração das transformações nos diversos setores que perpassam todo o século XX também transmite essa sensação de brevidade. Com isso, observe-se como o autor faz a divisão do século que considera como “a era dos extremos”:

Neste livro, a estrutura do Breve Século XX parece uma espécie de tríptico ou sanduíche histórico. A uma Era de Catástrofe, que se estendeu de 1914 até depois da Segunda Guerra Mundial, seguiram-se cerca de 25 ou trinta anos de extraordinário crescimento econômico e transformação social, anos que provavelmente mudaram de maneira mais profunda a sociedade humana que qualquer outro período de brevidade comparável. Retrospectivamente, podemos ver esse período como uma espécie de Era de Ouro, e assim ele foi visto quase imediatamente depois que acabou, no início da década de 1970. A última parte do século foi uma nova era de decomposição, incerteza e crise – e, com efeito, para grandes áreas do mundo, como a África, a ex-URSS e as partes anteriormente socialistas da Europa, de catástrofe. À medida que a década de 1980 dava lugar à de 1990, o estado de espírito dos que refletiam sobre o passado e o futuro do século era de crescente melancolia *fin-de-siècle*. Visto do privilegiado ponto de vista da década de 1990, o Breve Século XX passou por uma curta Era de Ouro,

entre uma crise e outra, e entrou num futuro desconhecido e problemático, mas não necessariamente apocalíptico. Contudo, como talvez os historiadores queiram lembrar aos especuladores metafísicos do “Fim da História”, haverá um futuro. A única generalização cem por cento segura sobre a história é aquela que diz que enquanto houver raça humana haverá história. (Hobsbawm, 1995, p. 15-16).

Hobsbawm faz uma abordagem da vida social no século XX nos seus mais diversos campos: econômico, político, tecnológico e, como não poderia deixar de ser, também cultural. No período que chama de Era de Ouro, que é o que também irá nos interessar aqui, visto que vai dos anos 1950 até o início de 1970, o autor considera que ocorre o fim das vanguardas. Isso é discutido principalmente no capítulo intitulado “Morre a vanguarda: as artes após 1950”, em que afirma: “O cheiro de morte iminente subia dessas vanguardas. O futuro não era mais delas, embora ninguém soubesse de quem era. Mais que nunca, elas próprias se sabiam à margem.” (Hobsbawm, 1995, p. 499). Alegando que o notável avanço tecnológico e industrial havia minimizado a relevância das vanguardas: “Que eram as imitações de velocidade dos futuristas na tela de pintura comparadas com a verdadeira velocidade?” (Hobsbawm, 1995, p. 499), o autor de fato considera que a vanguarda havia perdido seu espaço. No final do mesmo parágrafo, o historiador conclui que “Com o surgimento da *pop art*¹⁸, mesmo o grande baluarte do modernismo nas artes visuais, a abstração, perdeu sua hegemonia.” (Hobsbawm, 1995, p. 499). Discordamos do historiador britânico quanto a sua afirmação acerca da morte das vanguardas a partir dos anos 1950, visto que, a exemplo da arte brasileira desse período, o abstracionismo¹⁹, com sua vertente construtivista²⁰, chegou com bastante força. De fato, é

¹⁸ Movimento artístico que se caracterizou pela reprodução de temas relacionados ao consumo, publicidade e estilo de vida norte-americano. O termo em inglês significa "arte popular" e surgiu durante a década de 1950, na Inglaterra. A expressão foi usada pela primeira vez pelo crítico britânico Lawrence Alloway, em 1954. Depois, espalhou-se durante os anos de 1960, atingindo seu auge em Nova York. (Lucie-Smith, 1991, p. 160-169). (Nota da autora do trabalho).

¹⁹ Segundo o crítico de arte Mário Pedrosa (1900-1981) “O abstracionismo trouxe elementos plásticos não diremos novos, mas completamente depurados, pela primeira vez, de todo compromisso de comunicação direta, elevando assim a Arte a uma instância psíquica ideal: de um lado o artista individual em todo o livre desabrochar da personalidade, de outro – a obra falando sozinha uma linguagem própria, sem apelos diretos a sentimentalidades, a prazeres e sugestões externas, a angústias ou neuroses da vida privada do seu criador. Com Kandinsky, Klee, Melevitch, Mondrian, Delaunay, Boccioni e os que vieram na esteira deles, em lugar do objeto figurado sobre a tela, os elementos plásticos, um por um, foram chamados a protagonistas da obra.” (Pedrosa, 1975, p. 39-40). Portanto, faz-se necessário atentar para o fato de que a arte abstrata abrangiu diferentes vertentes como o Suprematismo, o Neoplasticismo e o Construtivismo, entre outros, tendo sido este último o que se sobressaiu no cenário artístico brasileiro.

²⁰ No livro *O projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)* (1977), organizado por Aracy Amaral, encontram-se trechos de documentos que são essenciais para se compreender estes movimentos. Sobre o construtivismo, o escultor Russo Naum Gabo (1890-1977) escreveu: “A ideia construtivista não é uma ideia programada. Não é um procedimento técnico nem a manifestação revolucionária de uma seita artística; é uma concepção geral do mundo ou, melhor dito, o estado espiritual de uma geração, uma ideologia originada na vida, intimamente ligada a ela e destinada a influenciar seu curso. Não se aplica somente a uma disciplina artística (pintura, escultura ou arquitetura) nem se limita ao domínio da arte. Atinge todos os domínios da nova cultura que se está edificando. Não é o resultado de fórmulas abstratas, não se impõe mediante leis ou projetos imutáveis; se desenvolve

possível constatar no Brasil o desgaste das ideias de vanguarda a partir de meados da década de 1960, como se verá no subtópico 2.2.3, porém, nos anos de seu advento ao país, demonstrou uma capacidade considerável para efetuar a ruptura com antigos valores estéticos, visando o estabelecimento de novos, mesmo causando estranhamentos e desavenças, sempre tão característicos dos movimentos de vanguarda.

2.2.1 Contexto brasileiro e o desenvolvimentismo do governo de Juscelino Kubitschek

Antes das considerações sobre a arte abstrata brasileira no período dos anos 1940, 1950 e 1960, faz-se necessário apresentar o cenário político, social e econômico que circundava o país e que contribuiu, indubitavelmente, para o advento desse tipo de arte e a consequente renovação do contexto cultural brasileiro.

No livro *História Geral da Civilização Brasileira: O Brasil Republicano – Economia e Cultura (1930-1964)* ([1984] 2007)²¹, organizado por Boris Fausto, faz-se uma abordagem das manifestações históricas ocorridas no país, com ênfase na economia e nas formas de cultura e pensamento que predominaram entre os anos de 1930 e 1964. O período ortodoxo da Poesia Concreta Brasileira coincidiu com um dos momentos mais profícuos do cenário político e econômico brasileiro: o governo do presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira (1902-1976). Este momento é abordado no segundo capítulo do livro, intitulado “Relações econômicas internacionais do Brasil (1945-1964)”, escrito por Pedro Sampaio Malan. Mais especificamente, no subtópico 5, denominado “Kubitschek (1956-1960): o desenvolvimentismo e o papel da política pan-americanista”.

Kubitschek havia estabelecido, como governador de Minas Gerais, uma reputação desenvolvimentista, centrada no binômio “transporte e energia”, que pretendia transferir, ampliada, para a esfera federal. Ainda em campanha, fez publicar as “Diretrizes Gerais” daquilo que seria seu Plano Nacional de Desenvolvimento. Neste documento, Kubitschek reconhece a “crise brasileira” e afirma que “nossas dificuldades, que decorrem do nosso progresso, só podem ser superadas mediante um esforço contínuo e austero para aumentar a capacidade nacional de investimento”. Para esse fim, dizia Kubitschek: “o programa de governo que me proponho a realizar prevê, inicialmente, a adoção de um Plano Nacional de Desenvolvimento no qual se

organicamente com o desenvolvimento de nosso século. É tão nova como este século, tão antiga como o instinto criador do homem.” (Gabo, 1937 *apud* Amaral, 1977, p. 45).

²¹ *A história geral da civilização brasileira* é uma coleção de 11 volumes que abrange cronologicamente os momentos essenciais da história do Brasil. A coleção foi dirigida por Sérgio Buarque de Holanda (períodos colonial e monárquico) e Boris Fausto (período republicano). A obra detém-se sobre diferentes campos da formação histórica do país: político, econômico, religioso, cultural, entre outros. O período republicano está dividido cronologicamente em duas épocas: uma anterior e outra posterior a 1930, ano de crise mundial e da chamada revolução de 30 no Brasil. Ao todo são quatro volumes pertencentes a este período, neste décimo primeiro e último, que estamos utilizando como referência, analisam-se as complexas estruturas e relações sociais no âmbito da economia e da cultura que caracterizam o Brasil de anos mais recentes.

determinam os objetivos e as condições necessárias para que a iniciativa privada nacional, com o auxílio do capital estrangeiro e a eficaz assistência do estado, possa realizar a grande tarefa de nosso progresso...”. (Malan, 2007, p. 99).

Quando se faz referência ao governo JK, é comum recordar-se seu *slogan* de campanha: “50 anos em 5”, ou seja, cinquenta anos de progresso em cinco anos de governo. Este passou a ser também o lema da sua gestão, sendo que este anseio desenvolvimentista já havia sido demonstrado durante seu governo em Minas Gerais (1951-1955), quando priorizou as estradas, a energia e a industrialização no estado.

Kubitschek foi eleito à presidência do Brasil em outubro de 1955, com 36% dos votos (Malan, 2007, p. 98). A oposição tentou invalidar o pleito, porém, por meio de um “contragolpe” militar realizado em novembro de 1955, foi assegurada sua posse para o dia 31 de janeiro de 1956, juntamente com seu vice João Goulart.

No documento referido na citação anterior, intitulado *Diretrizes Gerais do Plano Nacional de Desenvolvimento* (1955), o presidente discorre acerca de seu projeto de governo e deixa claro que o principal objetivo de sua administração é o crescimento da economia:

Os propósitos que exponho nas páginas seguintes definem, em sua diretriz geral, o caminho que devemos percorrer nos próximos anos, para acelerar o nosso desenvolvimento econômico. Eles expressam o otimismo sadio e a decidida vontade de criar e realizar que empolga os homens de fé deste imenso Brasil. (Oliveira, 1955, p.7)²²

Neste documento, Kubitschek apresenta seis grandes metas que caracteriza como objetivos primários: “1) — Expansão dos serviços básicos de Energia e Transportes. 2) — Industrialização de Base. 3) — Racionalização da Agricultura. 4) — Valorização do Trabalhador. 5) — Educação para o Desenvolvimento. 6) — Planejamento Regional e Urbano.” (Oliveira, 1955, p. 21). Fica notório que, por meio do plano de metas, a intenção era acelerar o desenvolvimento do país, focando principalmente na industrialização e numa maior produtividade em território nacional.

Contudo, surgiram os desafios e um dos principais foi a queda nas exportações do produto mais valioso do país na época, o café. Segundo Malan (2007, p. 101), “As exportações brasileiras em 1960 (US\$ 1269 milhões) foram inferiores às de 1950 (US\$ 1355 milhões).” As oscilações no preço e a diminuição na quantidade das exportações do café geraram um clima de bastante insegurança econômica:

Esta redução quase contínua das exportações brasileiras de 1951 até 1958 e sua estagnação no triênio 1958-1960 poderiam ter comprometido seriamente o esforço de acumulação de capital e de industrialização nos anos cinquenta devido à escassez de

²² O texto introdutório na íntegra e a capa deste documento histórico encontram-se em **ANEXO B**.

divisas, não fora o recurso ao capital estrangeiro de risco (investimento direto) e de empréstimo que marcou o período. (Malan, 2007, p. 104).

Depois de discorrer sobre a crise nas exportações do café, Malan continua apresentando os principais pontos do governo JK: o papel do capital estrangeiro, o papel da política pan-americanista e a ruptura com o FMI (Fundo Monetário Internacional). Quanto ao papel do capital estrangeiro, o cenário internacional era de disputas entre os Estados Unidos e a Comunidade Econômica Europeia – criada em meados de 1950 – o que facilitou “o investimento direto e financiamento de fornecedores para a importação de máquinas e equipamentos destinados a impulsionar a industrialização brasileira” (Malan, 2007, p. 105). Contudo, apesar de Kubitschek ter conseguido manipular os incentivos em prol da aceleração da industrialização, principalmente a automobilística, a dívida externa do país cresceu consideravelmente: “O endividamento externo foi corolário natural, dado que importações não podem ser financiadas com cruzeiros: importações só podem ser financiadas ou com exportações ou com endividamento.” (2007, p. 106). E foi nesse cenário de acirramento da dívida externa que Jânio Quadros recebeu a presidência em 1961.

A relação entre os Estados Unidos e os demais países da América Latina não era das melhores, visto que a miséria destes se justificava principalmente pela negligência com que a superpotência do Norte direcionava os seus investimentos, pouco se importando com os vizinhos do continente. A Operação Pan-Americana (OPA), sugerida por Juscelino Kubitschek em 1958, caracterizou-se como uma proposta de cooperação internacional no âmbito hemisférico que visava ao desenvolvimento dos países latino-americanos por meio de investimentos econômicos dos Estados Unidos, como uma forma de combater a miséria e a precariedade e assim também fazer com que a população não aderisse ao comunismo ou a outras ideologias “antidemocráticas”, que tanto incomodavam os norte-americanos. Depois das manifestações e tentativas de agressões sofridas pelo vice-presidente americano Nixon em maio de 1958, principalmente em Lima e em Caracas, quando em viagem pela América Latina para a posse de Frondizi na Argentina, Kubitschek enviou no dia 25 de maio uma carta ao presidente Eisenhower, lamentando o ocorrido e defendendo a necessidade da criação de uma política pan-americanista. Finalmente, “Em setembro, a OEA consagra a Operação Pan-americana: um ‘Comitê dos 21’ (países latino-americanos) é criado como Comissão Especial, junto ao Conselho da OEA, e inicia seus trabalhos, oficialmente em 17 de novembro de 1958.” (Malan, 2007, p. 111).

A defesa de Kubitschek por essa proposta já vinha desde o começo do seu governo. Em uma fala ao Conselho da OEA (Organização dos Estados Americanos), em 07 de janeiro

de 1956, antes mesmo de ser empossado, afirmou o seguinte: “O Pan-americanismo terá que ser um conjunto de ações concretas e diárias, que cheguem aos nossos povos em algo mais que simples palavras.” (Wrzos, 1960, p. 156). De fato, esse anseio de JK não se concretizou como o presidente desejava, visto que uma das principais críticas à OPA foi a sua falta de resultados práticos.

Ao longo de 1959, os parlamentos dos países latino-americanos sancionaram a criação do Banco Internacional de Desenvolvimento, sob certo sentido o único resultado prático imediato que resultou de toda a movimentação diplomática que se gerou em torno da Operação Pan-americana, instrumento principal de Kubitschek para lançar-se como estadista de dimensão hemisférica, articulando regionalmente a “necessidade” de capitais públicos norte-americanos para a superação do subdesenvolvimento. (Malan, 2007, p. 113).

Apesar dos resultados da Operação não terem correspondido aos anseios iniciais, sem dúvida foi uma medida significativa que possibilitou ao Brasil uma maior visibilidade no âmbito da política internacional e a JK o reconhecimento como um estadista capaz de articular medidas não apenas nacionalmente, mas também a nível hemisférico. Posteriormente, a Operação Pan-americana transformou-se na Aliança para o Progresso, do presidente americano John F. Kennedy. (Malan, 2007, p. 119).

Com relação ao rompimento com o FMI, o contexto era o do ano de 1958, quando a situação econômica começava a inspirar cuidados, devido à crise de exportação do café, e quando as esperanças com a Operação Pan-americana iam aos poucos se desfazendo. As negociações para empréstimos com o Fundo Monetário se prolongaram por meses, adentraram 1959, mas não houve acordo entre o governo brasileiro e os técnicos do Fundo, visto que estes impunham medidas que viriam a ser desfavoráveis ao custo de vida e à tranquilidade do país. Assim, em junho de 1959, efetivou-se a ruptura.

É importante observar que a intransigência do Fundo Monetário (e do Banco Mundial) do ponto de vista político foi extremamente benéfica para Kubitschek. O ano de 1959 foi certamente o mais delicado do seu mandato do ponto de vista econômico, a questão sucessória estava no ar desde o início do ano, e a oposição se fortalecia. Contudo, a intransigência do Fundo forneceu ao presidente um alibi exemplar para unir os desenvolvimentistas em torno de si, bem como, para transferir os problemas da inflação e, particularmente, do grave endividamento externo de curto prazo que se seguiu, para seu sucessor, mantendo intacta sua reputação desenvolvimentista, provavelmente com vistas às eleições presidenciais de 1965. (Malan, 2007, p. 116).

A reputação desenvolvimentista de Kubitschek, sem dúvida, se manteve, embora algumas questões tenham deixado a desejar em sua gestão, como o mencionado aumento da dívida externa. Embora não se possa negar que seu governo demonstrou bastante compromisso com a modernização do país, JK recebeu críticas bastante pertinentes quanto ao todo de sua

administração, como a seguinte feita pelo sociólogo Josué de Castro (1908-1973) em seu livro *Geografia da Fome: O dilema brasileiro: pão ou aço* ([1946] 2006), em que trata do problema da fome no país, demonstrando que suas causas são sociais e não naturais.

O Brasil, que acaba de construir a capital do futuro, precisa arrancar o resto do país das brumas do passado, da sobrevivência de sua infra-estrutura econômica de tipo pré-capitalista, na qual vegeta até hoje mais da metade de sua população. A vitória contra a fome constitui um desafio à atual geração — como um símbolo e como um signo da vitória integral contra o subdesenvolvimento. (Castro, 2006, p. 292).

Para Josué de Castro o verdadeiro desenvolvimentismo no Brasil deveria primeiramente procurar sanar um dos principais problemas do subdesenvolvimento no país: a fome enfrentada por grande parte da população, espalhada por todas as regiões. Isso fica nítido já no subtítulo do seu livro em que destaca um importante dilema brasileiro: priorizar políticas públicas que viessem buscar resolver o problema da fome (pão) ou investir em cheio na industrialização do país (aço)? O autor ainda menciona obras como *A Fome*, de Rodolfo Teófilo, *O quinze*, de Rachel de Queiroz e *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, como exemplos da vasta literatura referente à seca e, conseqüentemente, à fome. (Castro, 2006, p. 210, 211).

No final dos anos 1950, tem-se ainda o exemplo da mineira de Sacramento, Carolina Maria de Jesus (1914-1977), que, apesar de sua pouca escolaridade, sobrevivendo com seus três filhos na favela do Canindé, localizada às margens do Rio Tietê, em São Paulo, escreveu seu diário e narrou a realidade de quem vivenciava diariamente a fome, as agruras e outros inúmeros desafios, nos legando uma obra autêntica e triste acerca do contexto daqueles que não usufruíam do desenvolvimentismo projetado para o país, muito pelo contrário, figuravam como suas maiores vítimas.

Descoberta pelo Jornalista Audálio Dantas, a catadora de papel teve o seu *Quarto de despejo: diário de uma favelada* publicado em 1960. Na obra, além de narrar a amarga realidade dos favelados na década de 1950, Carolina emite também sua visão crítica acerca da situação política do país e em especial referente a alguns políticos, entre eles o então Presidente da República:

... O que o senhor Juscelino tem de aproveitável é a voz. Parece um sabiá e a sua voz é agradável aos ouvidos. E agora, o sabiá está residindo na gaiola de ouro que é o Catete. Cuidado sabiá, para não perder esta gaiola, porque os gatos quando estão com fome contempla as aves nas gaiolas. E os favelados são os gatos. Tem fome. (Jesus, 2014, p. 35).

No período, a residência oficial do Presidente era o Palácio do Catete, localizado no Rio de Janeiro. Observa-se que, por meio da metáfora, a autora emite a sua crítica, enquanto

JK (o sabiá) estava bem em sua gaiola de ouro, os pobres, os favelados (os gatos) passavam fome. Outra observação digna de nota é que, por meio da obra de Carolina Maria de Jesus, é possível ratificar que a miséria e a fome não estavam localizadas apenas no Nordeste do país, mas acometiam diversas pessoas espalhadas pelas diferentes regiões do território nacional. E assim, enfatiza-se, mais uma vez, a pertinência do subtítulo do livro de Josué de Castro, pois o grande dilema brasileiro estava realmente entre priorizar o pão ou o aço.

2.2.2 A construção de Brasília

Optando, principalmente, pela segunda opção, Kubitschek, além do empenho em estabelecer as empresas automobilísticas, bem como a busca por uma política de relações internacionais “bem-sucedida”, toma como uma das principais medidas do seu governo: a construção da nova capital da república.

A partir de diversas posições, a perspectiva modernista foi impondo-se como a mais adequada para a realização de um Brasil moderno. Em 1956, o presidente Juscelino Kubitschek anunciou a construção de uma nova capital e, em 1957, impulsionou o concurso da NOVACAP (nova capital). Entre os diversos projetos apresentados, o vencedor foi Lúcio Costa (1902-1998), um dos arquitetos brasileiros mais importantes e figura-chave da arquitetura moderna brasileira. O triunfo do “Plano Piloto” de Lúcio Costa, por sua audácia e radicalismo, convertia o Estado em agente dos critérios modernistas. Fundada em 1960, a nova urbe foi a promessa da realização definitiva do Brasil moderno. (Aguilar, 2005, p. 81).

Gonzalo Aguilar faz referência a Brasília mais especificamente em dois capítulos de seu livro, são eles: “Novos espaços para as vanguardas de meados do século XX”, no tópico intitulado “Da Bienal a Brasília”; e “O labirinto transparente (poesia concreta na cidade)”. Fica perceptível que a construção da cidade, totalmente projetada e com ares de modernidade, foi bastante significativa para o grupo de intelectuais concretos, visto que toda aquela efervescência em torno do projeto da nova capital dialogava de fato com as suas teorias de ruptura e de renovação artística.

Para o grupo de poesia concreta, Brasília é o avanço de uma narração utópica (entendida, nos termos de Bronislaw Baczko, como “exercício da imaginação social”), a cidade transparente e ideal que se configura como um lugar possível de enunciação. [...] A *ruptura* que a exposição de poesia concreta supunha com o contexto era homóloga àquela produzida pelo projeto de Brasília. O elemento vanguardista, dessa perspectiva, em relação com um campo determinado, consistia em que ela só podia impor-se a partir do hiato e do estranhamento (a não-conciliação como um modo de negociar com o receptor). Tratava-se de uma cidade que fazia um corte abrupto com as tradições, como se sua forma só pudesse constituir-se depois que se houvesse submergido nas águas do esquecimento modernista. A eliminação da rua como célula de organização urbana, no “Plano Piloto” de Lúcio Costa, era homóloga à eliminação do *verso* na poesia concreta. Cidade sem ruas, poesia sem versos: os elementos de

reconhecimento e de orientação básicos são substituídos por uma espacialidade que exige novos preceitos. (Aguilar, 2005, p. 83, grifo do autor).

Apesar de reconhecer o caráter moderno de Brasília e a admiração que a cidade despertou nos concretistas, Aguilar apresenta alguns pontos que permitem questionar esse “corte abrupto com as tradições”. O autor enfatiza que “a interpretação contemporânea que se fez da cidade não foi necessariamente modernista” (Aguilar, 2005, p. 82) e que o caráter religioso-católico predominante na fundação da capital, destacado pela revista *Manchete*, de 7 de maio de 1960, é um forte indício da permanência de certos valores do passado. Em nota de rodapé, referindo-se a este número da revista, que foi inteiramente dedicado à nova capital, Aguilar transcreve a saudação do Papa João XXIII: “Brasília há de constituir um marco milionário na história já gloriosa da terra de Santa Cruz”, e também as primeiras palavras de Kubitschek: “Sob a proteção de Deus, dou por inaugurada Brasília, Capital do Brasil”. Segundo o pesquisador, poucas são as menções feitas ao viés moderno da cidade, nem mesmo se refere a Lúcio Costa ou Niemeyer, mas “faz menção à poesia de inauguração, que não esteve a cargo de um poeta concreto, mas sim de Guilherme de Almeida, escritor da Geração de 1922, de perfil acadêmico e nesse momento muito distanciado de suas rebeldias juvenis”. (Aguilar, 2005, p. 82).

No entanto, tais questões não afastaram dos intelectuais concretistas a admiração e o entusiasmo pela nova capital. Haroldo de Campos, por exemplo, a caracterizou como “um marco da arquitetura e do urbanismo de vanguarda”, capaz de apresentar “condições para a produção e o consumo de uma arte verdadeiramente contemporânea” (Campos, 1987, p. 152). Até mesmo o manifesto lançado pelo grupo em 1958, “plano-piloto para a poesia concreta”, aproximou-se homonimamente do título do projeto de Lúcio Costa. O caráter textual organizado e esclarecedor do manifesto concretista também remete às particularidades de um projeto urbanístico/arquitetônico, o que ratifica o entusiasmo do grupo com a construção de Brasília.

O empenho de Kubitschek para construir Brasília lhe garantiu um lugar privilegiado nas páginas da história do Brasil. Como afirma Aguilar, a história da cidade, “imaginada desde 1822, foi incluída como projeto futuro na Constituição de 1891 e localizada – segundo os planos – em um lugar distante dos centros urbanos do litoral.” (Aguilar, 2005, p. 258). Dessa forma, o autor afirma que a determinação pela construção da nova capital já existia desde o período da independência, contudo em trabalhos como *Brasília Kubitschek de Oliveira* ([2001] 2010), de Ronaldo Costa Couto, ou *História de Brasília* (1971), de Ernesto Silva, registra-se que o desejo pela interiorização da capital já era anterior ao ano de 1822. Entretanto, foi de fato nesse período

que o Patriarca da independência José Bonifácio se tornou um importante mentor dessa ideia, como afirmou Ronaldo Costa Couto:

Na sessão de 9 de junho de 1823 da Assembleia Constituinte e legislativa do Brasil, José Bonifácio sugere a construção de nova capital na Comarca de Paracatu, Minas. Trecho: “*Parece muito útil, até necessário, que se edifique uma nova capital do Império no interior do Brasil para assento da Corte, que a Constituição determinar. Essa Capital poderá chamar-se Petrópole ou Brasília.*” Petrópole, cidade de Pedro. De Dom Pedro I, o rei. Hábil e pragmático Bonifácio! Mesmo assim, suas sugestões não prosperam. Mas a ideia sobrevive e o nome Brasília fica. Ele foi o primeiro a mencioná-lo oficialmente. Até o final do Império, muitos outros brasileiros ilustres retomaram a ideia de mudar a capital. (Couto, 2010, p. 32, grifo nosso).

No entanto, somente durante o governo JK o projeto foi concretizado. Em abril de 1955, durante um comício na cidade de Jataí, em Goiás, o então candidato à presidência foi questionado por um eleitor – conhecido como Toniquinho da Farmácia – se cumpriria o que estava na constituição, interiorizando a capital federal (Couto, 2001, p. 21). Kubitschek, então, confirmou que faria a almejada transferência.²³ Depois de eleito, o presidente iniciou a empreitada e caracterizou Brasília como a “meta-síntese” do seu “Plano de Metas”. (Aguilar, 2005, p. 82).

Alguns fatores justificavam a mudança da capital para a região central do país. Ernesto Silva, em seu livro *História de Brasília*, destaca bem esses fatores por meio de uma retrospectiva temporal. Um dos motivos estava certamente relacionado à questão da segurança, pois acreditava-se que com a capital no litoral, esta ficava mais exposta a possíveis ataques estrangeiros. Além disso, a Família Real não demonstrou muita satisfação com sua nova estadia. Veja-se o que afirma Ernesto Silva acerca dessa questão:

Há uma referência sobre a interiorização da capital nos arquivos do Foreign Office, Londres. É uma carta de Strangford, Embaixador de Sua Majestade Britânica, a Canning, Primeiro Ministro, datada de 24 de julho de 1808, do Rio de Janeiro. Eis um trecho da missiva: “... Sua Alteza Real acrescentou que o Rio de Janeiro não era de modo nenhum a residência adequada para a família Real, que o clima daquela província era extremamente malsão, e que ele tinha resolvido fazer uma incursão pelas partes meridionais dos seus domínios na esperança de encontrar um sítio de mais eleição para a sua Corte e Govêrno.”. “O príncipe lamentou, então, a carência de recursos para levar a cabo imediatamente o projeto de mudança e falou com muito sentimento do desconforto pessoal a que Sua Real Mãe e o resto de sua Família estavam sujeitos em consequência daquela circunstância”. (Silva, 1971, p. 17, grifo nosso).

²³ Este momento é representado no capítulo 9 da *Minissérie JK*, exibida pela Rede Globo de televisão no ano de 2006. Conferir em: (1336) Minissérie JK Capítulo 09 - YouTube. Ao todo a obra foi composta por 47 capítulos, baseados na biografia do ex-presidente, aliando fatos históricos a um enredo com personagens reais e fictícios. A minissérie foi escrita pela dramaturga Maria Adelaide Amaral, Alcides Nogueira, Geraldo Carneiro, com a colaboração de Letícia Mey e Rodrigo Arantes do Amaral. O elenco contou com José Wilker, Wagner Moura, Marília Pêra, Débora Falabella, Mariana Ximenes, Deborah Evelyn, Caco Ciocler, Cássia Kis, Samara Felippo, Letícia Sabatella e Alessandra Negrini nos papéis principais.

No decorrer do curso histórico, esse anseio já presente na era imperial vai ganhando mais força. Ernesto Silva destaca na introdução de seu trabalho que a transferência visava a um maior desenvolvimento e integração nacional por meio da interiorização populacional. Devido a fatores econômicos e históricos, a faixa litorânea apresentava uma maior concentração da população brasileira. Com a transferência da capital para o Centro-Oeste, aumentou o contingente populacional na região e fez-se necessário a abertura de rodovias, ligando a capital às diversas regiões do país e possibilitando uma maior integração econômica.

A transferência da sede do Governo para o Planalto Central seria o meio adequado e a providência ideal para estender o progresso a essas regiões do Brasil; progresso real e dinâmico, envolvendo o problema do aumento de densidade da população, de difusão cultural, de desenvolvimento econômico, de questões, enfim, atinentes à completa integração territorial do Brasil, no sentido de eliminar esse desnível entre a civilização do litoral e a do sertão, entre as condições de vida da orla marítima e as do interior. (Silva, 1971, p. 7).

Toda a empolgação de Ernesto Silva justifica-se pelo fato de que o médico e militar foi um dos pioneiros na construção de Brasília e um apaixonado pela nova capital. Como afirma Jéssica Antunes em seu artigo para *Agência Brasília*, intitulado “Brasília, uma história de amor de Ernesto Silva”²⁴, o médico assumiu, inclusive, alguns cargos representativos como o de secretário da Comissão de Localização da Nova Capital do Brasil (1953-1955) e de presidente da Comissão de Planejamento da Construção e da Mudança da Capital Federal (1956). Também foi o primeiro diretor da Companhia Urbanizadora da Nova Capital (Novacap), onde ficou responsável pelo Departamento de Saúde e Educação.

Na citação a seguir, Gonzalo Aguilar sintetiza bem o processo de construção da nova capital que já vinha sendo almejada desde o século XIX:

A nova cidade realizaria o que os pioneiros e os constitucionalistas do século XIX só haviam posto por escrito: a origem da urbe está na letra. Nessa conjuntura, a capital viria a ser a realização de um país “grande”, moderno e desenvolvido. Brasília quer anunciar o futuro, mas, antes de mais nada, o que faz é marcar um *limiar* em uma tradição: a da cidade letrada. (Aguilar, 2005, p. 258, grifos do autor).

Uma cidade que nasceu primeiramente como verbo, transformou-se em sonho de modernização e cosmopolitismo e, ao ser concretizada, passou a representar a tradição da cidade letrada na América Latina, como postula Ángel Rama:

Desde a remodelação de Tenochtitlán, logo depois de sua destruição por Hernán Cortés em 1521, até a inauguração, em 1960, do mais fabuloso sonho de urbe de que foram capazes os americanos – a Brasília de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer –, a cidade latino-americana vem sendo basicamente um parto da inteligência, pois ficou inscrita em um ciclo da cultura universal em que a cidade passava a ser um sonho de uma

²⁴ Conferir em: Agência Brasília (agenciabrasilia.df.gov.br). Consultado em 15 de fevereiro de 2022.

ordem e encontrou, nas terras do novo continente, o único lugar propício para encarnar. (Rama, 2015, p. 21).

Em *A cidade das letras* ([1984] 2015), Rama elabora uma crítica reflexiva acerca da construção das cidades na América Latina, que eram vistas pelos colonizadores europeus como a possibilidade de alcançarem a “cidade ideal” por meio de uma organização e ordenamento oportuno no novo continente. O papel dos intelectuais também é destacado pelo crítico uruguaio na concepção simbólica dessas cidades. Assim, instâncias como política, cultura, educação, dentre outras, são perpassadas pela atuação destes intelectuais, bem como pelo “poder” que exercem sobre a sociedade. Brasília é caracterizada por Rama como um “sonho fabuloso” de cidade latino-americana, dotada de modernidade e de promessas de um futuro promissor, porém “um sonho (‘autoritário’ e ‘populista’, como às vezes é chamado)”, segundo afirma Flávio Aguiar no texto de apresentação que consta na orelha do livro.

Depois de construída, a nova capital recebeu muitas críticas. Marshall Berman, por exemplo, no prefácio à edição Penguin de 1988 de seu livro *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade* ([1982] 2007), afirma o seguinte:

Tive a oportunidade de vivenciar e mesmo participar de um choque muito intenso entre modernismos quando estive no Brasil em agosto de 1987 para participar de um debate sobre o presente livro. Minha primeira escala foi Brasília, a capital criada por decreto, *ex nihilo*, pelo presidente Juscelino Kubitschek, no final dos anos 1950 e início dos anos 1960, exatamente no centro geográfico do país. A cidade foi planejada e projetada por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, discípulos esquerdistas de Le Corbusier. Vista do ar, Brasília parecia dinâmica e fascinante: de fato, a cidade foi feita de modo a assemelhar-se a um avião a jato tal como aquele do qual eu (e quase todas as pessoas que lá vão) a vemos pela primeira vez. Vista do nível do chão, porém, do lugar onde as pessoas moram e trabalham, é uma das cidades mais inóspitas do mundo. Não caberia aqui uma descrição detalhada do projeto da cidade, mas a sensação geral que se tem – confirmada por todos os brasileiros que conheci – é a de enormes espaços vazios em que o indivíduo se sente perdido, tão sozinho quanto um homem na lua. Há uma ausência deliberada de espaços públicos em que as pessoas possam se reunir e conversar, ou simplesmente olhar uma para a outra e passar o tempo. A grande tradição do urbanismo latino, em que a vida urbana se organiza em torno de uma grande praça, é rejeitada de modo explícito. (Berman, 2007, p. 12-13).

Berman, portanto, ao analisar Brasília identifica diversos problemas, sendo o principal deles o descompasso entre sua modernidade e o acolhimento às pessoas. Naquele período, o crítico norte-americano apontou a falta de espaços públicos que proporcionassem interação, diálogo ou simplesmente o estar junto como uma significativa lacuna da cidade. Inclusive, mais à frente em seu texto, refere-se ao homem do subterrâneo e ao Palácio de Cristal imaginado por Dostoiévski para fazer uma analogia com Brasília: “para homens modernos, pode ser uma aventura criativa construir um palácio, e no entanto ter de morar nele pode virar um pesadelo.” (Berman, 2007, p. 14).

A escritora Clarice Lispector (1920-1977), por sua vez, deixa nítido em duas crônicas – “Brasília” (1964) e “Brasília: Esplendor” (1974) –, o estranhamento que lhe fora causado pela nova urbe. Na crônica de 1964, elaborada a partir de sua primeira visita à capital, Clarice registra:

Brasília é construída na linha do horizonte. — Brasília é artificial. Tão artificial como devia ter sido o mundo quando foi criado. Quando o mundo foi criado, foi preciso criar um homem especialmente para aquele mundo. Nós somos todos deformados pela adaptação à liberdade de Deus. Não sabemos como seríamos se tivéssemos sido criados em primeiro lugar, e depois o mundo deformado às nossas necessidades. Brasília ainda não tem o homem de Brasília. (Lispector, 1999, p. 71).

Construindo suas impressões referentes à cidade, a cronista destaca neste trecho a “artificialidade” e remete ironicamente à criação do mundo e do ser humano, enxergando, portanto, Brasília como um novo mundo “inabitado”, uma vez que “Brasília ainda não tem o homem de Brasília”. Mais à frente no texto, refere-se aos idealizadores da cidade e pontua que “Os dois arquitetos não pensaram em construir beleza, seria fácil; eles ergueram o espanto deles e deixaram o espanto inexplicado.” (Lispector, 1999, p. 71). O caráter indecifrável e o tom descritivo pouco favorável à cidade podem ser identificados ainda em predicativos como: “É uma praia sem mar” ou “Uma prisão ao ar livre” (Lispector, 1999, p. 72). Semelhante a Berman, Lispector também alude à questão populacional: “É urgente: se não for povoada, ou melhor, superpovoada, uma outra coisa vai habitá-la. E se acontecer, será tarde demais: não haverá lugar para as pessoas. Elas se sentirão tacitamente expulsas.” (Lispector, 1999, p. 73).

Na segunda crônica, “Brasília: Esplendor”, escrita em 1974, a autora emite suas considerações a respeito da capital em uma crônica ainda mais extensa, mais aguda e mais irônica que a primeira. Inicia da seguinte forma: “Brasília é uma cidade abstrata. E não há como concretizá-la. É uma cidade redonda e sem esquinas. Também não tem botequim para a gente tomar um cafezinho. É verdade, juro que não vi esquinas. Em Brasília não existe cotidiano.” (Lispector, 1999, p. 76). Fica notório o estranhamento da cronista em relação ao estilo da cidade, visto que destoava do padrão tradicional ao qual todos estavam habituados. As definições continuam, algumas vezes de forma bastante irônica: “se não há esquinas, onde ficam as prostitutas de pé fumando? Ficam sentadas no chão? E os mendigos? Têm carro? pois só se pode andar de carro lá.” (Lispector, 1999, p. 78). Poeticamente, Clarice escreve o mesmo pensamento de Marshall Berman: “Brasília é o fracasso do mais espetacular sucesso do mundo. Brasília é uma estrela espatifada. Estou abismada. É linda e é nua” (Lispector, 1999, p. 78). Refere-se ainda aos paradoxos da cidade e afirma que “Brasília é um futuro que aconteceu no passado.” (Lispector, 1999, p. 81), como de fato já se refletiu ao ser abordada sua inserção na

tradição da cidade letrada, bem como certas permanências passadistas mantidas na cultura de Brasília, como o caráter religioso, por exemplo. Depois de inúmeras descrições, a autora conclui: “Mas Brasília é esplendor. Estou assustadíssima.” (Lispector, 1999, p. 96).

O escritor e jornalista italiano Alberto Moravia (1907-1990) também lançou críticas a Brasília. Como enviado especial da imprensa italiana, realizou uma série de viagens pelo mundo a partir de 1930, e dessa forma escreveu inúmeros relatos referentes aos locais por onde passava. Moravia esteve no Brasil em 1960, conheceu a capital recém-inaugurada e emitiu seu parecer com relação à cidade. Adriana Marcolini, em seu texto “A Brasília de Alberto Moravia”, publicado em *Cadernos de Literatura em Tradução* (2020), afirma que “O artigo sobre Brasília faz parte de uma série de seis relatos sobre o Brasil publicado pelo jornal milanês *Corriere della Sera*, em 1960. Todos foram traduzidos por mim e publicados pelo extinto caderno *Mais!*, da *Folha de São Paulo*, em 25 de janeiro de 2009.” (Marcolini, 2020, p. 218). Com base na tradução que a pesquisadora apresenta em seu artigo, o escritor inicia seu relato da seguinte forma:

Olhando do avião, o lugar onde está Brasília, situada, como se fosse por acaso, entre as infinitas ondulações horizontais do planalto (embora pareça que, após cálculos muito precisos, este lugar tenha sido escolhido por ser o mais central do Brasil) leva a pensar em um monte de bifes ensanguentados expostos no balcão de um açougueiro. Formas quadradas mais ou menos vermelhas de acordo com a época mais ou menos recente das escavações de terra revelam áreas destinadas à construção dos edifícios. (Moravia, 1960 *apud* Marcolini, 2020, p. 220).

Em seu relato sobre Brasília, as impressões de Moravia se aproximam bastante tanto da visão de Berman quanto da de Clarice Lispector. É interessante observar que Berman e Moravia iniciam suas descrições do alto de um avião, observando em terra firme o formato da cidade: o americano confirma que a capital “foi feita de modo a assemelhar-se a um avião a jato”, o italiano, por sua vez, faz uma analogia curiosa que é a de comparar as quadras de Brasília com “um monte de bifes ensanguentados”. Semelhante ao que faz Lispector em suas crônicas, Moravia constrói diversos predicados para a cidade, procurando defini-la. Segundo o jornalista, Brasília é “um turbilhão de pequenos retângulos, ou melhor, de barracões, alinhados ao longo de uma rua enorme: como no *Far West*”, assemelha-se a “peças de dominó desordenadas” e contém “complicadas aortas pretas deste coração de cimento, melhor dizendo, o sistema viário planejado por Lúcio Costa.” (Moravia, 1960 *apud* Marcolini, 2020, p. 220).

Berman e Moravia concordam ainda concernente à questão de que os grandes espaços da cidade estavam mais apropriados para um Estado de regime não democrático. O norte-americano afirmou que “O projeto de Brasília talvez fizesse sentido para a capital de uma ditadura militar, comandada por generais que quisessem manter a população a certa distância,

isolada e controlada.” (Berman, 2007, p. 13). Moravia observou que “daqueles edifícios que se elevam como torres no meio de enormes espaços vazios faz pensar em lugares e monumentos de antigas autocracias” (Moravia, 1960 *apud* Marcolini, 2020, p. 221) e que “A atmosfera ditatorial é, por outro lado, confirmada pela solidão metafísica dos lagos de asfalto, em que surgem os edifícios.” (Moravia, 1960 *apud* Marcolini, 2020, p. 221). No entanto, apesar de apenas quatro anos depois de inaugurada a cidade ter sido implantada a ditadura militar no Brasil, não consideramos que haja uma relação direta entre os dois fatos (construção da cidade e golpe civil militar), visto que o golpe se deu em decorrência de desajustes políticos, não devido ao modelo da cidade. Ao nosso ver, mesmo com todas as problemáticas, o real objetivo da construção de Brasília foi o de inserir o país em um contexto de modernidade, interiorizando a capital, gerando empregos e inovando o plano urbanístico/arquitetônico da cidade para além dos moldes coloniais tão presentes na América Latina. Não obstante tenha sofrido oposições para não colocar em prática o projeto da nova capital, Juscelino Kubitschek foi feliz em concretizá-lo durante o seu governo, pois quem poderia assegurar que os governantes militares se empenhariam em retirá-lo do papel? Entendemos que a transferência da Capital Federal para o Centro-Oeste, de fato, contribuiu para uma melhor integração entre os estados e as regiões do país, pois, se ainda hoje predomina certa hegemonia do Sudeste em relação ao restante da federação, com a manutenção da capital no Rio de Janeiro, a desconstrução de tal hegemonia ficaria ainda mais difícil.

É válido salientar, a partir das críticas de Berman, Lispector e Moravia, que, de fato, Brasília não é nem nunca foi uma cidade perfeita, porém o tempo tratou de solucionar algumas das questões levantadas pelos intelectuais. Atualmente, não se pode afirmar, por exemplo, que Brasília seja uma cidade inóspita ou que os brasileiros não se sintam à vontade para lá morarem ou mesmo para se reunirem e se dirigirem aos seus governantes, visando discutirem suas necessidades. Manifestações populares e democráticas já realizadas na capital do Planalto ratificam essa afirmação. Como exemplo, tem-se a chamada “jornada de junho” de 2013, em que, durante um dos atos, o número de manifestantes na Esplanada dos Ministérios chegou a cerca de 40 mil pessoas que protestavam “contra o preço das passagens de ônibus, os gastos com a Copa do Mundo, a corrupção e a má estrutura de saúde e educação do país, entre outros temas.”²⁵

²⁵ Conferir a reportagem “Junho de 2013: relembre os atos em Brasília e veja o que mudou 5 anos depois”, por Marília Marques, do dia 13/06/2018, na página Globo.com (G1 DF): Junho de 2013: relembre os atos em Brasília e veja o que mudou 5 anos depois | Distrito Federal | G1 (globo.com). Consultado em 15 de fevereiro de 2022. Para lembrar outros momentos em que a população se dirigiu à capital para protestar, faz-se interessante conferir o documentário “Democracia em Vertigem” (2019), da cineasta Petra Costa, disponível na plataforma Netflix.

Em decorrência principalmente dos enormes gastos gerados aos cofres públicos, o projeto da nova capital dividiu opiniões: alguns o consideraram como uma grande insensatez, já outros o enxergaram como um verdadeiro signo da modernidade, uma possibilidade visionária e grandiosa de fazer o Brasil adentrar de vez na nova era do urbanismo, da industrialização e do desenvolvimento. De fato, a realização do projeto teve um impacto significativo na integração do Centro-Oeste à vida econômica e social do Brasil, porém não solucionou os problemas como em um passe de mágica, pois, assim como todas as grandes cidades do país, Brasília também enfrentou e enfrenta problemas de desemprego, falta de habitação, insegurança, falta de saneamento e outros. Inegavelmente, mesmo com todas as polêmicas, conseguiu se estabelecer como a capital do país e em 1987 – coincidentemente o mesmo ano da visita de Marshall Berman –, foi declarada como patrimônio da humanidade pela UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura)²⁶, tornando-se um ícone internacional e um dos mais importantes projetos urbanístico-arquitetônicos da história.

Como já ficou dito anteriormente, a construção de Brasília foi vista pelos poetas concretos como um marco para a modernidade brasileira e, indubitavelmente, serviu como inspiração para darem continuidade as suas teorias construtivistas. Com isso, pode-se inclusive metaforizar: Brasília é um poema concreto. O planalto central do Brasil pode ser visto como uma enorme folha em branco em que as estruturas dos prédios foram sendo milimetricamente construídas, representando a disposição das palavras no espaço gráfico-visual do papel. É, portanto, a concretização da “cidade letrada” em forma de poema concreto. A presença dos grandes espaços – vistos por Berman como marcas do inóspito –, bem como a constituição do formato de um avião por meio do plano piloto ajudam a ratificar essa analogia da cidade com a composição de um poema concreto.

Todo esse contexto de busca pela modernização do país, ratificada pela construção de Brasília; tal qual a tentativa de traçar um diálogo com os países vizinhos da América Latina tanto no âmbito político, econômico, quanto no cultural, – como bem apresenta o crítico

Ademais, lamentavelmente, Brasília também foi palco de uma tentativa de golpe de estado no dia 8 de janeiro de 2023. Os atos antidemocráticos foram realizados por cerca de 4 mil bolsonaristas radicais que, não aceitando o resultado da eleição presidencial de 2022, que derrotara seu candidato à reeleição, Jair Messias Bolsonaro, e elegeu Luiz Inácio Lula da Silva, promoveram naquela tarde de domingo uma série de vandalismos contra o patrimônio público, uma vez que invadiram e depredaram edifícios do governo federal, causando um considerável prejuízo não apenas material, mas também simbólico, visto que procuraram ferir o que a nação possui de mais precioso: seu direito democrático de escolha. Felizmente, o golpe não foi efetivado. As autoridades tomaram as devidas providências, muitas pessoas foram presas e as investigações e julgamentos continuam sendo realizados.

²⁶ Conferir em: Brasília - UNESCO World Heritage Centre. Consultado em 15 de fevereiro de 2022.

Antonio Candido em seu texto “Literatura e Subdesenvolvimento” –, mas sem perder de vista as influências europeias, vão delineando esse processo de transformações e rupturas que permearam o movimento concretista. No campo da arte, essas tensões referentes ao que é influência ou originalidade estarão presentes no cenário brasileiro, provocando inúmeras discussões, como se verá a seguir.

2.2.3 Arte abstrata brasileira

No interessante livro de Maria de Fátima Morethy Couto, *Por uma vanguarda nacional: A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)* (2004), a autora analisa a arte abstracionista realizada no Brasil a partir da década de 1940, enfatizando as disputas, as tensões e refletindo acerca de certas oposições como arte autônoma *versus* arte engajada – a exemplo do capítulo intitulado “Por uma arte popular revolucionária: o engajamento político de Ferreira Gullar” (p. 167-197) – ou arte brasileira *versus* arte estrangeira – oposição bastante discutida no capítulo denominado “A ofensiva tachista no final dos anos de 1950: uma nova ‘colonização cultural’?” (p. 142-166), para articular seu pensamento crítico referente ao anseio de alguns artistas por estabelecerem uma vanguarda tipicamente nacional. Segundo a autora, em seu trabalho

Buscou-se demonstrar o quanto de artificial e de ideológico existia por trás de reivindicações aparentemente naturais e justificadas de construção de uma arte autêntica, relacionada exclusivamente a nossa realidade nacional, impermeável de influências externas. (Couto, 2004, p. 239).

No segundo capítulo de seu livro, intitulado “A introdução da arte abstrata no Brasil: os anos 40”, a autora afirma que “A primeira participação de artistas abstratos estrangeiros em exposições realizadas no Brasil data do final dos anos de 1930, tendo ocorrido nos Salões de Maio, consagrados à arte moderna e realizados em São Paulo”. (Couto, 2004, p. 40). O salão de Maio foi idealizado pelo pintor e crítico de arte Quirino da Silva e realizou-se em três edições: 1937, 1938 e 1939. Os salões mostraram-se bastante afinados com o caráter vanguardista e com as experimentações estéticas da década anterior, tornando-se, portanto, um meio de divulgação da arte abstrata estrangeira no Brasil. No livro *Arte Construtiva no Brasil* (1998), organizado por Aracy Amaral, a autora transcreve o Manifesto do III Salão de Maio, em que se pode ler o seguinte: “O Salão de Maio apoia e aceita todas as manifestações pertencentes à revolução estética – expressionismo, cubismo, fauvismo, etc... – porque, assim

fazendo, ele protege a estrutura sobre a qual assenta o que há de vital na arte de hoje”. (Amaral, 1998, p. 264).

Não obstante, apesar do apoio dos participantes do Salão, a recepção crítica à arte abstrata não foi das mais favoráveis, pois durante os anos de 1930 havia uma forte tendência de valorização do caráter nacional e conseqüentemente a busca por elementos figurativos que pudessem representar o país no âmbito artístico.

A importância excessiva dada à dimensão descritiva, narrativa, de uma obra de arte assim como a exaltação de temas ligados à “realidade nacional” certamente contribuíram para o sentimento generalizado de indiferença em relação à arte abstrata que perdurou no Brasil ao longo dos anos 1940. A arte brasileira seguiu seu rumo, preocupada em dar forma aos valores nacionais, desprezando, em consequência, as experiências das vanguardas europeias do início do século XX sobre a autonomia dos elementos pictóricos. (Couto, 2004, p. 38).

Contudo, no decorrer da década de 1940, a arte abstracionista foi ganhando cada vez mais espaço:

Dentre as manifestações mais importantes desse período figuram a Retrospectiva Calder, apresentada em 1948 no Ministério da Educação e Saúde, e a colossal exposição inaugural do Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Do figurativismo ao abstracionismo*. Concebida por Léon Degand e realizada em março de 1949, essa exposição apresentou 150 obras de diversos artistas abstratos, dentre os quais se destacam os nomes de Robert e Sonia Delaunay, Arp, Atlan, Léger, Bazaine, Poliakoff, Soulages e Vasarely. Apenas três artistas brasileiros ou radicados no país tomaram parte desse evento: Waldemar Cordeiro, Cícero Dias e Samson Flexor, todos partidários da abstração geométrica. (Couto, 2004, p. 48).

Diante desse avanço da arte abstrata no país, as reações de alguns artistas e críticos não demoraram a aparecer. Morethy Couto elenca algumas das principais manifestações contrárias. Do pintor Di Cavalcanti, por exemplo, grande adepto do figurativismo, cita o seguinte trecho de seu artigo “Realismo e abstracionismo”, publicado na revista *Fundamentos*, nº 3, de agosto de 1948:

O que acho porém vital é fugir do abstracionismo. A obra de arte dos abstracionistas tipo Kandinsky, Klee, Mondrian, Arp, Calders [sic] é uma especialização estéril. Esses artistas constroem um mundozinho ampliado, perdido em cada fragmento das coisas reais: são visões monstruosas de resíduos amebianos ou atômicos, revelados pelos microscópios de cérebros doentios. Ir o artista buscar alimento para a imaginação nesses desvãos do mundo, não me parece obra da razão. E, o necessário para que o homem seja humano é que guarde seu raciocínio equilibrado. Os apologistas dessa arte, como o Sr. Léon Degand, ora entre nós, possuem uma verve terrível que consiste em acumular definições para definir o indefinível. (Cavalcanti, 1948 *apud* Couto, 2004, p. 49).

Na sequência, a autora apresenta um questionamento feito pelo escultor Victor Brecheret, presente no artigo “O que é arte abstrata?” publicado no *Diário de São Paulo*, em 21 de novembro de 1948:

Será uma verdadeira arte ou uma manifestação científica? Estou na dúvida. Afinal, até mesmo os abstracionistas não sabem o que é o abstracionismo. Este ainda não foi definido. Existe uma confusão medonha. O abstracionismo é uma expressão que nada tem a ver com a vida humana. Parece mais um anseio de pesquisa científica. Em São Paulo não vai pegar. Não estamos tão avançados. (Brecheret, 1948 *apud* Couto, 2004, p. 51).

Referente a Sérgio Milliet, Morethy Couto afirma que o crítico se mostrou “mais cauteloso” quanto ao debate “figuração x abstração”. No entanto, não deixou de identificar certos riscos na arte abstrata, tanto que nos anos seguintes “revelar-se-ia francamente hostil à arte e à poesia concretas, considerando-as áridas e acessíveis somente a uns poucos requintados.” (Couto, 2004, p. 54). A autora ainda transcreve um comentário feito por Milliet sobre a brochura-panfleto de Estienne *L’art abstrait est-il un académisme?*, lançada em Paris em 1951:

Não. Não reside no academismo possível e provável a fraqueza da arte abstrata. Ela está na supressão do auditório. Inútil esteticamente, o assunto era para o leigo uma ponte de acesso à pintura. Demolida a ponte o público se desarvora e deserta as salas de exposição. Ora, poderá viver uma arte sem público? E será suficiente para atraí-lo a nova ponte, tão frágil, da arquitetura, único mercado à disposição do abstracionismo? (Milliet, 1951 *apud* Couto, 2004, p. 54).

Com isso, fica perceptível que a arte abstrata no Brasil enfrentou muitos opositores. Porém, os que aderiram ao abstracionismo o defenderam e o valorizaram como uma vanguarda artística inovadora e significativa para o país, como o fez o crítico Mário Pedrosa na apresentação da Exposição de Artistas Brasileiros, organizada em 1952 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro:

[...] Hoje, no Brasil, o ambiente artístico está em efervescência. Sumiu-se a modorra asfixiante. Os artistas começam a brigar por suas ideias, suas convicções estéticas. Excelente! A vanguarda abstracionista reafirmou-se com uma truculência magnífica, soberba de intolerância. É exatamente isto de que precisamos, pois tal atitude revela apenas a profundidade de suas convicções. Um artista sem convicção, sem unilateralismo não será jamais um grande artista. (Pedrosa, 1952 *apud* Couto, 2004, p. 74).

Assim, Couto vai apresentando, no decorrer de seu estudo, os diferentes momentos da arte abstrata no país, em especial as exposições, os debates e as rixas entre os concretistas e os neoconcretistas que abriram caminho para a arte neovanguardista no Brasil. No entanto, com o passar dos anos e devido a acontecimentos significativos como a implantação do golpe militar de 1964, bem como o advento de outras tendências artísticas vindas do exterior como a *pop art* norte-americana – citada por Hobsbawm como a responsável pelo fim da hegemonia da abstração –, as ideias vanguardistas vão se diluindo e perdendo forças.

A *pop art*, afirmou ainda Pedrosa, foi “a primeira manifestação de arte que surgiu por inteiro como alheia e externa aos preceitos do movimento modernista”, rompendo com seu caráter crítico e gerando assim “uma grande contradição ideológica no campo da estética”. Desde então, diversos movimentos vanguardistas sucederam-se, em “uma corrida fatal” no cenário artístico internacional. Todavia, as condições para se criar um estilo já não mais existiam. Consumia-se cada vez mais o novo, não importando a qualidade. No passado, “um estilo aparecia, e generalizava-se a todas as atividades artísticas e industriais da sociedade, definindo uma época”. Pouco a pouco, porém, a noção de estilo fora substituída pela noção de *styling*, “criada e imposta pelas determinações do consumo de massa”. (Couto, 2004, p. 231).

Mário Pedrosa afirma, em seu texto “Crise do condicionamento artístico”, presente no livro *Mundo, homem, arte em crise* (1975), organizado por Aracy Amaral, que “A regra do *styling* é a sucessão incessante dos modelos, que se substituem uns aos outros, sem parar, e tão rapidamente quanto possível, com a passagem das estações [...]” (Pedrosa, 1975, p. 91) e assim ratifica a sua opinião de que a *pop art* havia modificado bruscamente o estilo artístico brasileiro e proporcionado a emergência de uma arte baseada em transformações constantes, interligada à cultura de massa que imperava. Segundo o crítico, “[...] a arte perdeu suas raízes culturais, e foi subordinada a outros padrões necessariamente instáveis e aleatórios como os dominantes no mercado consumidor.” (Pedrosa, 1975, p. 92).

Referente a tais ímpetus por inovação, destacados por Mário Pedrosa na arte dos anos 1960 e 1970, suas considerações se aproximam bastante das do crítico Antonio Candido. Em uma entrevista à revista *Escrita* (nº 2, ano I, São Paulo, 1975), intitulada “Antonio Candido e os condenados à vanguarda”. Quando lhe perguntaram: “Por que, no Brasil, estaríamos condenados à vanguarda?”, o crítico respondeu:

Reconheço os termos que usei num debate público, e confirmo. Não digo só no Brasil. No momento em que vivemos, em todos os países com civilização de tipo ocidental, me parece que isto é um fato, independente de qualquer juízo de valor. A mudança social e técnica é tão acelerada, muda tanto a fisionomia das sociedades, que as formas literárias e artísticas se desgastam rapidamente, requerendo o esforço de refazê-las. Daí uma certa inviabilidade da obra prima, da obra feita para durar. Como dizia Paul Valéry, “o instante é a nossa unidade de tempo”, e “está aberta a era do provisório”. Isto explica a ânsia experimental, que caracteriza as vanguardas. É claro que há vanguarda e vanguarda, como tudo o mais; desde as mistificações até os esforços realmente válidos. Nessa espécie de necessidade do nosso tempo, há riscos muito graves, porque a vanguarda não é feita para permanecer, e sim para provocar mudança e dar lugar a uma fase estável. Mas como na verdade ela só suscita estabilizações fugazes, surge automaticamente, e logo após, uma nova e aflita vanguarda; e a gente fica pensando o que será de uma literatura só movimento, sem as paradas indispensáveis. Mas não é assim também no resto? (Candido, 2002, p. 223).

Neste trecho da entrevista, Candido também observa a instabilidade das formas artísticas e as identifica como pertencentes a uma “era do provisório”. Com isso, o crítico que era adepto às permanências e à estabilidade da obra, demonstra certa preocupação com a ânsia

experimental que estava em marcha no país, impossibilitando, portanto, o surgimento de um período mais duradouro e estável na arte e na literatura, em especial.

Embora o nosso foco de pesquisa não seja a investigação das artes plásticas, como as esculturas, gravuras, desenhos ou pinturas concretas, consideramos que seria necessário apresentar, em linhas gerais, o contexto artístico dos anos anteriores ao surgimento da Poesia Concreta, período em que o abstracionismo foi ganhando espaço no país. Os pensamentos de alguns intelectuais como Di Cavalcanti, Mário Pedrosa, Víctor Brecheret, Sérgio Milliet e outros revelam que as opiniões acerca da nova forma de arte que rompia com o tradicional figurativismo geraram uma significativa tensão no cenário artístico da época e, portanto, já renunciavam como seria a recepção de uma vanguarda poética que viesse a romper consideravelmente com os valores clássicos da poesia. Posteriormente ao período ortodoxo do Concretismo, surgiu a *pop art* que, vinda da cultura norte-americana e bastante associada aos meios de comunicação de massa, fomentou ainda mais uma constante busca pelo “novo” e pelo efêmero na arte. Destes três períodos, o que de fato nos interessa é o dos anos em que a neovanguarda concretista esteve em voga, contudo não deixa de ser importante observar o que veio antes e depois do movimento, concluindo que desde os anos 1940 até os anos 1970 o campo artístico brasileiro vivenciou uma considerável efervescência, sendo ao nosso ver o Concretismo o mais significativo, uma vez que correspondeu e deu continuidade às primeiras inovações propostas pelo abstracionismo, aprimorando-o; e mesmo depois de passado seu período ortodoxo permaneceu como um referencial para a arte e poesia de ruptura, mesmo diante do arsenal de inovações trazidos com o advento da *pop art*.

Para comprovar a efervescência causada pelo movimento concretista nos anos 1950, nada melhor do que recordar como se deu seu lançamento e observar como foi sua recepção nas páginas de alguns periódicos da época.

2.3 Lançamento da arte concreta brasileira e repercussão nos jornais

Depois de apresentados estes apontamentos gerais referentes ao cenário da arte abstracionista brasileira, enfatizando algumas questões como a continuidade ou não das ideias de vanguarda nos anos 1960 e 1970, bem como a ânsia por inovações pela qual passava o campo artístico brasileiro nesse período, voltaremos alguns passos na escala temporal e nos concentraremos nos anos de 1950 para analisarmos os meandros do lançamento da arte concreta em São Paulo e no Rio de Janeiro e observarmos como se deu sua repercussão na imprensa jornalística.

2.3.1 Contexto do lançamento da arte concreta no Brasil

O advento da segunda metade do século XX no Brasil foi antecipado por um significativo entusiasmo no âmbito artístico, principalmente na cidade de São Paulo, onde aconteceu a:

Criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP – 1947), do Museu de Arte Moderna (MAM – 1948), do Clube dos Artistas, do Clube de Poesia, do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB), do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC – do qual sairá mais tarde a Companhia Cinematográfica Vera Cruz), de novas revistas e páginas literárias, concursos de arte, prêmios de literatura... (Dantas; Simon, 1982, p. 4).

Como afirma Neide Dias de Sá (1977, p. 11) em seu texto “A I exposição nacional de Arte Concreta”, o apreço dos artistas paulistas e cariocas pelas tendências geométricas foi ganhando forte impulso a partir da realização da I Bienal de São Paulo em 1951, em que o público e os artistas locais puderam apreciar as exposições de artistas internacionais com os quais só tinham contato através de revistas ou jornais especializados, ou ainda quando realizavam visitas pessoais às mostras de arte no exterior. O vencedor daquela primeira exposição de arte realizada no Brasil, com repercussão internacional, foi o designer gráfico, arquiteto, pintor e escultor suíço Max Bill, que teve a sua obra “A unidade tripartida” como a ganhadora do primeiro prêmio de escultura da bienal.

Apesar da incontestável influência exercida por Max Bill e pela participação da delegação suíça na I Bienal de São Paulo, alguns pesquisadores atribuíram o sucesso da arte geométrica no Brasil e em outros países da América do Sul no pós-guerra ao contexto social, político e econômico do subcontinente.

Ronaldo Brito, por exemplo, em seu livro *Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* ([1985] 1999), discorda que as exposições em São Paulo tenham sido o principal elo que justificou o advento do Concretismo ao Brasil e afirma o seguinte:

A formação mais ou menos simultânea, no campo das chamadas artes visuais, de uma vanguarda de linguagem geométrica no Rio de Janeiro e em São Paulo, no início dos anos 50, obedecia a razões sem dúvida mais significativas do que simplesmente o entusiasmo por recentes exposições de Max Bill, Calder e Mondrian. O que contou foram as pressões estruturais que os nossos artistas e intelectuais, como membros da classe média sofreram nesse sentido. [...] As ideologias construtivas estão organicamente ligadas ao desenvolvimento cultural da América Latina no período de 1940 a 1960. Encaixavam-se com perfeição nos projetos reformistas e aceleradores dos países do continente e serviram, até certo ponto, como agentes da libertação nacional ante o domínio da cultura europeia, ao mesmo tempo que significavam uma inevitável dependência desta. [...] As vanguardas construtivas na América Latina respondem a esse ambíguo desejo, o de ascender ao mundo desenvolvido para dele tentar se emancipar. (Brito, 1999, p. 34-35, 52).

Consideramos que as duas causas – tanto a influência de Max Bill quanto o contexto em voga – exerceram forte influência, pois contribuíram para que a tendência geométrica, vertente que valorizava, por exemplo, o construtivismo, o neoplasticismo²⁷ e a Bauhaus²⁸, passasse a atrair cada vez mais a atenção dos jovens artistas. Como viu-se anteriormente, o Brasil estava empenhado na busca pela modernização, pelo desenvolvimento e pelas inovações não apenas no âmbito industrial e econômico, mas também cultural, pois o novo cenário político impulsionava para uma renovação similarmente no âmbito artístico que dialogasse com as transformações que vinham acontecendo. Com isso, os jovens artistas, além das mudanças que vinham experienciando no país, se depararam com as novidades da I Bienal e isso os incentivou ainda mais a aderirem à linguagem geométrica na arte. A fundação dos grupos Ruptura (São Paulo – 1952) e Frente (Rio de Janeiro – 1954) são um exemplo dessa adesão à vertente abstracionista. O primeiro grupo era liderado por Waldemar Cordeiro. Além dele, outros artistas também assinaram o manifesto: Lothar Charoux, Anatol Wladyslaw, Kazmer Féjèr, Leopold Haar, Luís Sacilotto e Geraldo de Barros. Segundo Couto (2004, p. 88), tal manifesto foi publicado quando aconteceu a primeira exposição do grupo Ruptura, em dezembro de 1952 no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Quanto ao grupo Frente, a pesquisadora afirma que, semelhante ao Ruptura, apresentava “O mesmo espírito de contestação da arte pela arte e de crítica quanto ao elogio da subjetividade” (Couto, 2004, p. 88) e informa ainda que:

A I Exposição do grupo Frente ocorreu na galeria do IBEU, no Rio de Janeiro, em junho de 1954. Participaram dessa exposição os artistas Aluísio Carvão, Carlos do Val, Décio Vieira, Ivan Serpa, João José da Silva Costa, Lygia Clark, Lígia Pape e Vicente Ibersson. Ferreira Gullar foi o autor do texto de apresentação. Da segunda exposição, tomaram parte mais sete artistas: Abraham Palatnik, César Oiticica, Elisa Silveira Martins, Eric Baruch, Franz Weissmann, Hélio Oiticica e Rubem Ludolf. (Couto, 2004, p. 89).

²⁷ No livro *O projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)* (1977), organizado por Aracy Amaral, a autora transcreve alguns trechos do texto “Realidade Natural e realidade abstrata” (1919), em que Piet Mondrian afirma que “O artista verdadeiramente moderno é cômico da abstração numa emoção de beleza: é cômico do fato de que a emoção de beleza é cósmica, universal. Este reconhecimento consciente tem como corolário um plasticismo abstrato pois o homem adere somente ao que é universal. [...] Esta nova ideia plástica ignorará as particularidades da aparência, ou seja, forma e cor naturais. Pelo contrário, deveria encontrar sua expressão na abstração de forma e cor, isto é, na linha reta e na cor primária claramente definida.” (Mondrian, 1919 *apud* Amaral, 1977, p. 40).

²⁸ Fundada por Walter Gropius em 1919, em Weimar, na Alemanha, constituiu-se como uma escola que foi um marco no design, arquitetura e arte moderna. Aracy Amaral reproduz alguns trechos do texto “O programa da Bauhaus”, escrito por Gropius: “[...] Assim, o ponto culminante do ensino da Bauhaus é representado pela solicitação de uma correlação nova, ativa e eficaz de todos os processos da criação. O estudante dotado deve reconquistar uma sensibilidade particular pelos fios da trama do trabalho concreto e formal. A alegria de construir, esta palavra tomada em seu mais amplo significado, deve substituir o projeto. Num objetivo coletivo, a arquitetura reúne todos os ‘criadores’, do simples artesão ao máximo artista.” (Gropius *apud* Amaral, 1977, p. 46).

A criação dos dois grupos na primeira metade dos anos de 1950, bem como as disputas que passaram a protagonizar, de certa forma prenunciam as significativas rupturas que estavam por vir no âmbito da arte construtiva brasileira:

As crescentes divergências estéticas entre os grupos concretos de São Paulo e do Rio de Janeiro resultarão na eclosão do movimento neoconcreto em 1959. Enquanto os artistas de São Paulo continuariam apegados às doutrinas de Max Bill sobre a importância de um espírito objetivo na criação de uma obra, os do Rio de Janeiro encaminhar-se-iam, progressivamente, para uma concepção mais intuitiva do processo de criação artística. (Couto, 2004, p. 91-92).

Na poesia, por sua vez, o que passou a predominar foi a oposição à tentativa de retomada da forma e de valores tradicionais empreendida pela Geração de 45. Esta foi caracterizada da seguinte forma no texto “o grão de noigandres”, de João Bandeira e Lenora de Barros:

São Paulo, 1948: à frente do I Congresso Brasileiro de Poesia encontra-se um grupo de literatos autoneameados a Geração de 45. As linhas gerais de sua plataforma estão num texto apresentado na ocasião pelo poeta Domingos Carvalho da Silva: “A partir de 1945 – ano em que se consumou uma profunda alteração na estrutura política nacional – assistimos à publicação de livros com um espírito novo. As flores do humorismo feneceram na poesia. (...) O modernismo foi ultrapassado. Cabe, portanto, aos poetas novos prosseguir o rumo que se anuncia, sem transigência com o passado e sem compromissos com a Semana de Arte Moderna.” (Bandeira; Barros, 2002, p. 8).

De fato, essa retórica não se concretizou na prática, visto que, por parte da maioria dos poetas dessa Geração, ao invés do “espírito novo”, o que predominou foi certo retorno aos valores e formas anteriores ao Modernismo. Veja-se como Vinicius Dantas e Iumna Simon se referem a este período da Literatura Brasileira:

No Brasil, com o fim do Estado Novo, ocorre um processo de industrialização mais acelerado, transformações políticas e sociais, efervescência cultural. Contudo, um descompasso curioso: a corrente poética dominante (a chamada Geração de 45) acentua o abismo entre a poesia e os acontecimentos (estavam todos entediados!), em busca de um rigor esteticista de timbre classicizante. Seu postulado básico é o epitáfio do Modernismo. (Dantas; Simon, 1982, p. 4).

Contudo, em meio a toda a efervescência que marcou o final da década de 1940 e a primeira metade da década de 1950, enfatizando-se principalmente o advento da arte abstracionista, as ideias da Geração de 45 não puderam ir adiante e o epitáfio do Modernismo tal como almejavam não pôde ser escrito.

Pelo contrário, como uma contraposição às ideias daquela Geração, realizou-se a I Exposição Nacional de Arte Concreta, ocorrida no MAM (Museu de Arte Moderna) de São Paulo no período de 4 a 18 de dezembro de 1956, engendrando um processo de divulgação do

movimento que “a despeito do alto nível informativo, não teve grande repercussão, situando-se esta [a realização da exposição em São Paulo] dentro dos limites do segmento social artístico da capital paulista.” (Sá, 1977, p. 13). Participaram do evento pintores, escultores, artistas plásticos e poetas. Destes últimos, os representantes foram: Ronaldo Azeredo, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Wladimir Dias-Pino, Ferreira Gullar e Décio Pignatari. (Sá, 1977, p. 14).

No ano seguinte, a exposição foi levada ao Rio de Janeiro e “realizou-se de 4 a 11 de fevereiro de 1957 no saguão do Ministério da Educação, sendo muito frequentada, principalmente por jovens e intelectuais, tornando-se um acontecimento na vida da cidade.” (Sá, 1977, p. 16). Estas e outras informações concernentes às Exposições de Arte Concreta de São Paulo e do Rio de Janeiro encontram-se no já mencionado texto de Neide Dias de Sá, presente no nº 1, vol. LXXI, 1977, p. 11-18, da revista *Vozes*, cuja edição é toda voltada ao Concretismo e traz importantes discussões acerca do movimento.

A partir do que foi exposto e pensando na realização das duas mostras de Arte Concreta, é possível indagar: o que contribuiu para que a exposição do Rio de Janeiro tenha obtido mais sucesso?

2.3.2 A Poesia Concreta nos jornais

Depois de uma repercussão menor do que a esperada com a exposição em São Paulo, os artistas resolveram levá-la ao Rio e, para que fosse despertado um maior interesse por parte da sociedade como um todo, os participantes, principalmente Ferreira Gullar, procuraram movimentar a imprensa, apresentando questões polêmicas e assim criando um clima favorável de expectativas.

Nas vésperas da exposição e no próprio dia 4 de fevereiro, dia da inauguração, foi tentado um bom noticiário jornalístico. Para isso aproveitaram-se os poetas dos conflitos existentes no panorama da imprensa do Rio de Janeiro onde apresentava-se uma luta política e de prestígio entre o *Diário Carioca* e *O Globo*, entre *Última Hora* e *Tribuna da Imprensa*, entre *Correio da Manhã* e *Jornal do Brasil*. Através da ação de Ferreira Gullar, então trabalhando no *Diário Carioca*, os poetas concretos forçaram a publicação de um dos seus poemas (um fragmento de *O formigueiro*) na primeira página deste jornal no dia 5/2. *O Globo* imediatamente respondeu com um ataque, também em primeira página, desencadeando-se uma verdadeira cobertura jornalística por meio de entrevistas, artigos, charges, reportagens etc., o que proporcionou à arte concreta, mas principalmente à poesia concreta, um lugar de destaque dentro do mundo da notícia. Para a tomada de posição d’*O Globo* concorreu Tiago de Mello, poeta da Geração de 45 que era então seu editoralista. (Sá, 1977, p. 15-16).

Com isso, fica perceptível que a atenção dispensada pelos veículos de imprensa à exposição de Arte Concreta do Rio de Janeiro foi a mola propulsora para que o movimento ganhasse maior visibilidade na então capital da república do que em São Paulo.

O *Jornal do Brasil*, por exemplo, no dia 27 de janeiro de 1957, – uma semana antes da abertura da exposição no Rio – publica em seu *Suplemento Dominical*, coordenado por Reynaldo Jardim, a reportagem intitulada “I Exposição Nacional de Arte Concreta”. O texto saiu na coluna de Artes Plásticas – assinada por Ferreira Gullar e Oliveira Bastos – e fazia o anúncio da exposição com início previsto para o dia 4 de fevereiro e término para o dia 24 do mesmo mês. O segundo parágrafo da reportagem destaca que “O fato mais importante a ser ressaltado com relação a essa mostra é que juntamente com pintores, escultores, desenhistas e gravadores, teremos pela primeira vez a participação de poetas.” (Bastos; Gullar, 1957, p. 9).

A reportagem chama a atenção para o fato da existência de uma poesia concreta. Com isso, segue apresentando as bases que contribuíram para o seu surgimento e explicando que, entre outras coisas, “os poetas concretos rompem definitivamente com a sintaxe discursiva do verso, reivindicando para o poema uma estruturação própria e objetiva (ideograma); revitalizando na palavra sua condição de objeto [...]” (Bastos; Gullar, 1957, p. 9). Além dos nomes dos poetas que participariam da mostra em fevereiro, apresentava-se uma relação integral dos artistas que fariam a exposição de suas obras. Ao final da reportagem, anunciava-se que haveria na sede da União Nacional dos Estudantes (UNE) uma “Noite de Arte Concreta” para se debater os problemas da poesia e das artes plásticas. (Conferir imagem da matéria em **ANEXO C**).

Com isso, o *Jornal do Brasil* já preparava o terreno para o que estava por vir e deixava o público ciente da nova forma poética que iriam apreciar: experimental, sem versos, objetificada, concreta.

Indubitavelmente, o *Jornal do Brasil* foi um importante aliado do Concretismo, uma vez que, através do seu *Suplemento Dominical*, as discussões e os poemas ganharam um significativo espaço. Em sua tese de doutorado intitulada *Caderno B do Jornal do Brasil: trajetória do segundo caderno na imprensa brasileira (1960-85)*, Patrícia Ferreira de Souza Lima destaca um ponto para falar sobre o *Suplemento* e afirma o seguinte:

O *Jornal do Brasil* tanto absorve quanto dissemina as produções artísticas da sociedade brasileira da década de 1950 que culturalmente expandia e modernizava suas formas de expressão. O esmero com que passa a tratar a primeira página e o cuidado com que avalia a recepção de seus leitores às críticas das novas artes é visível. A influência do movimento concretista no *Suplemento Dominical* do *Jornal do Brasil* (1956-61) pode servir de exemplo para essas décadas de 1950 e 60. (Lima, 2006, p. 61).

No interessante livro *Poesia Neoconcreta* (2021), organizado por Luiz Guilherme Ribeiro Barbosa, Renato Rezende e Sérgio Cohn, em que se encontra uma série de documentos de época referentes à Poesia Neoconcreta – que também contou com um espaço privilegiado nas páginas do *SDJB*, o que será comentado um pouco mais à frente –, os organizadores mencionam no texto introdutório a importância do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, inclusive em comparação com outro importante Suplemento:

É nesse ambiente que surgem, na segunda metade da década de 1950, possivelmente os dois principais suplementos culturais que já foram publicados em nossos jornais. Em São Paulo, críticos saídos da seminal revista *Clima* foram chamados para conceber e editar o *Suplemento Literário do Estado de S. Paulo*. Antonio Candido, um dos mais importantes críticos literários do país, criou o projeto editorial do suplemento, e Décio de Almeida Prado, grande pensador de teatro, ficou com o cargo de editor. O *Suplemento Literário* manteve o espírito da *Clima*, constituindo um veículo basicamente voltado para a reflexão crítica. É, de certa forma, o oposto ao espírito do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, que surge no Rio de Janeiro naquele mesmo ano de 1956, trazendo Reynaldo Jardim como editor. (Barbosa *et al.*, 2021, p. 10).²⁹

Além de Jardim, outros nomes relevantes faziam parte da composição do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. Patrícia Lima continua se referindo a tais nomes e deixa evidente a participação dos concretistas:

Ainda de acordo com o depoimento de Ferreira Gullar, o suplemento era editado pelo próprio Reinaldo Jardim, que chamou Oliveira Bastos e Mário Faustino para ajudá-lo nos artigos sobre poesia. Gullar também é convidado para a página de artes plásticas, em cuja equipe estão Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari. Ninguém, entretanto, é contratado pelo jornal, todos são colaboradores. Alguns trabalham na redação, mas funcionários somente o Reinaldo como editor e uma secretária que o auxilia nos serviços administrativos. O *Suplemento* abraça a estética e o ideário do movimento concretista. (Lima, 2006, p. 62).

Interessante observar como se engendrava a teia de relações entre os poetas, jornalistas e intelectuais naquele espaço de poder que eram as páginas do *Suplemento*. Indubitavelmente, esses convites, colaborações e amizades foram muito importantes para traçar

²⁹ Acerca dos antagonismos existentes entre o grupo da revista *Clima* e da *Noigandres*, faz-se interessante conferir o capítulo “Em apêndice: Climas”, presente no livro *Cem anos da semana de arte moderna: o gabinete paulista e a conjuração das vanguardas* (2022), da professora Leda Tenório da Motta. Na íntegra de seu trabalho, a autora apresenta em profundidade as diferenças teórico-críticas que circundavam os dois grupos de jovens intelectuais em decorrência do impacto que lhes causou a Semana de 22. O gabinete paulista, mais adepto às tradições, era constituído pelos “uspianos” e tinha como base a *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido; já a conjuração das vanguardas era formada pelos poetas concretistas e tinham como pilar *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira*, de Haroldo de Campos. Portanto, as divergências discutidas no livro giram em torno de questões como: o lugar do barroco na história, Mário X Oswald, tradição X vanguarda, críticos X poetas, engajamento X arte pela arte. Ou seja, constitui-se como uma leitura imprescindível para se refletir a respeito de como os dois grupos lidaram com o legado que receberam da Semana de Arte Moderna.

os primeiros passos do movimento e impulsionar a sua divulgação. Pierre Bourdieu, em *As regras da Arte*, refletindo sobre o campo literário no campo de poder, afirma:

Muitas das práticas e das representações dos artistas e dos escritores (por exemplo, sua ambivalência tanto em relação ao “povo” quanto em relação aos “burgueses”) não se deixam explicar senão por referência ao campo do poder, no interior do qual o próprio campo literário (etc.) ocupa uma posição dominada. O campo do poder é o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos (econômico ou cultural, especialmente). Ele é o lugar de lutas entre detentores de poderes (ou de espécies de capital) diferentes que, como as lutas simbólicas entre os artistas e os “burgueses” do século XIX, têm por aposta a transformação ou a conservação do valor relativo das diferentes espécies de capital que determina, ele próprio, a cada momento as forças suscetíveis de ser lançadas nessas lutas. (Bourdieu, 1996, p. 244).

Em outras palavras, é possível compreender que o campo literário atua dentro de um campo mais amplo, que é o campo do poder, em que os sujeitos e as instituições munidos do capital necessário – simbólico e financeiro, por exemplo – se relacionam de modo a tensionar suas forças e assim transformar ou conservar os valores estabelecidos no campo. Fazendo uma analogia com o contexto do movimento concretista, os sujeitos são os artistas envolvidos nas exposições e que tinham acesso às páginas tanto do *Jornal do Brasil* quanto as de outros periódicos para publicarem suas ideias. Estes jornais atuaram, portanto, como instituições no campo do poder que ajudaram a transformar o capital simbólico relacionado à arte e à poesia brasileira naquele período. Contudo, as lutas e as tensões existentes entre os sujeitos foram surgindo nas próprias páginas dos jornais e tais disputas contribuíram, elas próprias, para a construção da moldura de contrastes e polêmicas pela qual foi revestido o movimento.

Na véspera da abertura da exposição no Rio de Janeiro, ou seja, no dia 3 de fevereiro de 1957, saiu uma reportagem no *Diário Carioca* intitulada “Querem mudar a maneira de ler e escrever” e iniciava-se da seguinte forma:

Poetas que escrevem por linhas tortas e pintores que desenham quadradinhos estarão expondo seus quadros e poemas “concretos”, a partir de amanhã, segunda-feira, no Ministério da Educação. A exposição, realizada primeiramente em São Paulo, é a mais violenta manifestação, de que se tem notícia, contra o velho método de leitura e escrita secularmente ensinado nas escolas. (Querem [...], 1957, p. 1).

Percebe-se certo tom de desdém no anúncio da exposição na qual estarão presentes “Poetas que escrevem por linhas tortas e pintores que desenham quadradinhos”. Apesar do *Diário Carioca* ser um dos veículos de imprensa no qual Ferreira Gullar atuava, fica notória certa desconfiança com relação à nova estética tanto pelo título quanto pelo tom da matéria como um todo. A crítica fica ainda mais evidente quando o autor qualifica a mostra como “a

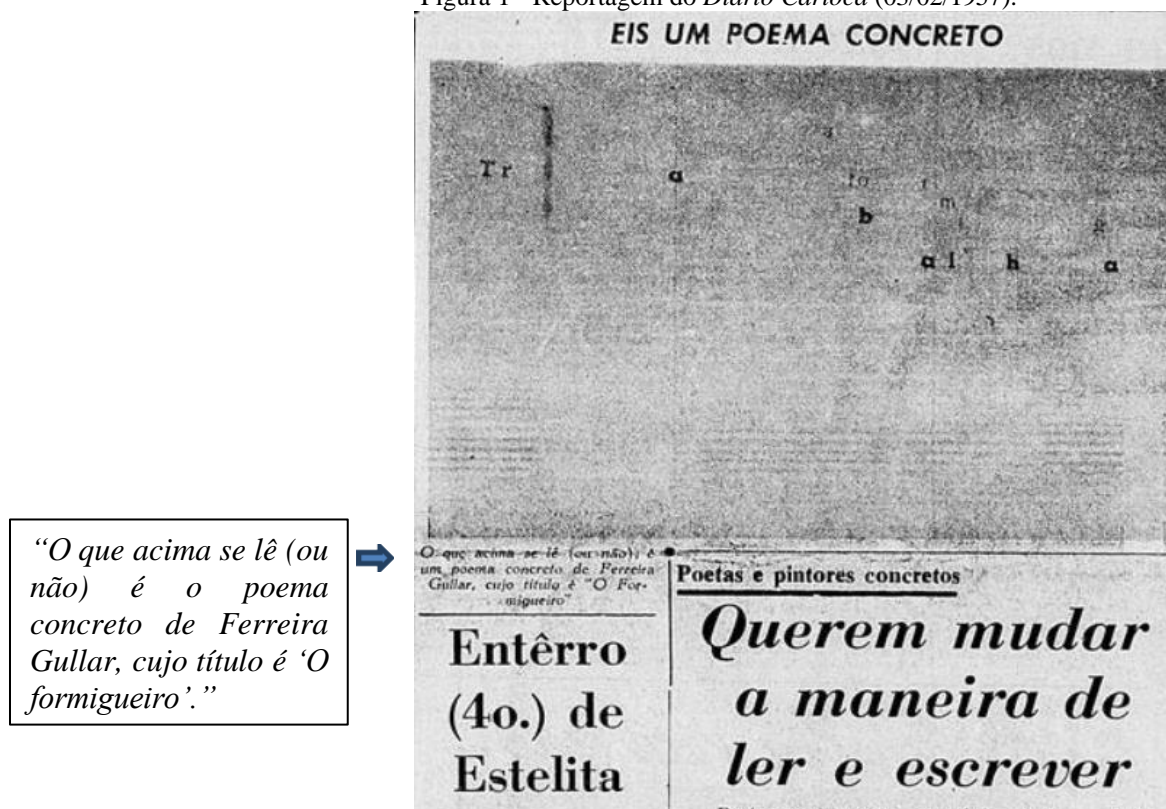
mais violenta manifestação”, acusando-a de romper com o tradicional método de leitura e escrita com o qual já se vinha sendo trabalhado há séculos.

Na sequência da reportagem, menciona-se a adesão do poeta Manuel Bandeira, que depois de ter composto também um poema concreto e mostrado a alguns amigos, teria confessado que “A coisa não é fácil, não. Levei três dias para compor êste.” (Querem [...], 1957, p. 1).

A matéria aborda ainda a quantidade dos participantes e os seus nomes, o formato dos poemas que seriam expostos, os livros que estariam à venda e a “Noite e Arte Concreta” que se realizaria na sede da UNE.

Retificando a citação de Sá (1977, p. 15-16) apresentada anteriormente, o fragmento do poema “O formigueiro”, de Ferreira Gullar, saiu nesta edição do dia 3 de fevereiro de 1957 do *Diário Carioca* e não na do dia 5 de fevereiro, como afirma a autora. Veja-se, a seguir, uma imagem da matéria:

Figura 1 - Reportagem do *Diário Carioca* (03/02/1957).



Fonte: Site da Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Porém, a primeira página da edição do dia 5 de fevereiro também trazia uma matéria sobre a exposição, – que já estava sendo realizada, – cujo título era “Debate sôbre os concretos” e que se iniciava da seguinte forma:

Para a perplexidade de muitos e a irritação de alguns, abriu-se, ontem, às 18 horas, no Salão de Exposições do Ministério de Educação, a Exposição Nacional de Arte Concreta, que reúne, entre pintores e escultores da chamada tendência concretista, alguns poemas também “concretos”, cujos poemas são escritos de modo realmente revolucionário. (Debate [...], 1957, p. 1).

A reportagem tratou de mostrar a reação de alguns dos visitantes da exposição. Duas imagens ilustram bem tais reações: Na primeira (Figura 2), vê-se um dos visitantes da mostra, observando um quadro do pintor paulista Fiaminghi. Neste quadro, a proposta era que a percepção das formas fossem mudando de acordo com a fixação do olhar do expectador. Na descrição da imagem está escrito que o visitante estava “tentando, de boa-fé, a metamorfose do quadro.”

Figura 2 - Visitante observando o quadro de Fiaminghi.



Fonte: Site da Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Na imagem seguinte (Figura 3), vê-se a caricaturista Hilde Weber, aparentando estar um pouco confusa em meio aos quadros e dizia a descrição que ela “tentava fugir de um dos muitos formigueiros concretos que havia no salão e terminou caindo na objetiva de nosso fotógrafo. O que afinal, oferece menos perigo.” (Debate [...], 1957, p. 1).

Figura 3 - Caricaturista Hilde Weber em meio aos quadros.



Fonte: Site da Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Ainda referente às reações do público, no subtópico dessa mesma reportagem, intitulado “apreensão clássica”, comenta-se a respeito do incômodo de uma senhora que, recém-chegada do Amazonas e dizendo-se pintora clássica, ao visitar as obras, ficou sem compreendê-las muito bem e foi queixar-se, inicialmente, para Ferreira Gullar. Foi então encaminhada ao pintor Ivan Serpa que a aconselhou a matricular-se no seu curso em março. Ainda em tom de apreensão, a senhora pergunta: “E até lá como é que vou ficar sem entender isso?” (Debate [...], 1957, p. 1).

Apresenta-se também a impressão do escritor Adolfo Casais Monteiro que “fez um reparo à exposição, observando que a palavra é antes de tudo som, enquanto a poesia concreta toma-a exclusivamente como coisa escrita.” (Debate [...], 1957, p. 1). Casais Monteiro recebeu a resposta de um poeta que afirmou que “para os poetas concretos, o elemento visual da palavra é tão importante como todos os outros.” (Debate [...], 1957, p. 2). O crítico literário Bráulio do Nascimento, por sua vez, mostrou-se “profundamente interessado pelo problema” (Debate [...], 1957, p. 2), já o jornalista Osório Borba, aparentemente não gostou.

Ao final da reportagem, foi anunciada a transferência da “Noite de Arte Concreta”, que se realizaria na terça-feira, dia 5/2, para o domingo, dia 10/2, no mesmo local, na sede da UNE.

2.3.3 O Neoconcretismo nos jornais

Dois anos depois do lançamento da arte concreta no Rio de Janeiro surgiu o movimento neoconcretista que também contou com um amplo espaço de divulgação nas páginas do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. Como afirmou Ferreira Gullar:

Em 1959, quando fomos lançar o Movimento Neoconcreto, teve um número dedicado no Suplemento. Reynaldo chamou Amílcar, que fazia parte do Movimento Neoconcreto e era escultor, para fazer esse número. Reynaldo também participava do movimento. Então, o Amílcar fez aquela capa que hoje é famosa, “Experiência Neoconcreta”.³⁰ Aquele negócio. E paginou também dentro, com aquelas colunas compridas. (Gullar *apud* Barbosa *et al.*, 2021, p. 19).

O Neoconcretismo surgiu a partir do rompimento entre o grupo concreto de São Paulo, constituído principalmente pelos irmãos Campos e por Décio Pignatari, e o grupo concreto do Rio de Janeiro, que trazia nomes como Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim e Oliveira Bastos. Já em 1957 começaram a surgir as divergências entre os dois grupos. Neste ano, na edição de 23 de junho do *SDJB* teve-se como manchete principal a “Cisão do Movimento da Poesia Concreta” em que foram publicados dois textos que enfatizavam bem os antagonismos. Os textos foram “Poesia Concreta: Experiência Intuitiva”, assinado por Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim e Oliveira Bastos, e “Da Fenomenologia da Composição à Matemática da Composição”, de Haroldo de Campos. Na pequena apresentação que acompanhava a manchete, intitulada “O grupo do Rio define sua posição”, lia-se o seguinte:

Os dois manifestos concretistas, que aqui divulgamos, demarcam os campos diversos em que atualmente (e para o futuro) se situam os poetas do Rio e de São Paulo, dentro da experiência concretista. Enquanto o texto de Haroldo de Campos (que reflete o pensamento do grupo paulista) preconiza para o poema concreto uma “estrutura matemática que determinará os elementos do jogo e sua posição relativa”, o manifesto dos poetas do Rio condena esse propósito como uma “formalização da linguagem consequente de um equívoco cientificista” e pretende que o poema concreto valha como uma experiência cotidiana, afetiva, intuitiva”, visando a uma “totalidade transcendente”. O conhecimento dessa diferença dos dois grupos constitui, no momento, um fator relevante para a compreensão da poesia concreta e seu ulterior desenvolvimento. (Cisão [...], 1957, p. 1).

³⁰ Conferir imagem em ANEXO D.

A ruptura foi se tornando cada vez mais definitiva. Contudo, é importante ressaltar, até mesmo pelo nome do movimento – pronunciado pela primeira vez somente em 1959 com a primeira exposição neoconcreta –, que os cariocas não romperam com as ideias construtivistas, porém começaram a empreender um novo Concretismo, menos dogmático e racional, como era caracterizado o dos paulistas. De acordo com Gullar:

Continuamos dois grupos, do Rio e de São Paulo. Ninguém se chamava neoconcreto, eram os concretistas do Rio e os concretistas de São Paulo. Isso em 1957. O Manifesto da Arte Neoconcreta é de março de 1959, dois anos depois. Não nasceu porque “rompemos, vamos criar outro movimento”, nada disso. Um dia a Lygia Clark, num jantar na casa dela, falou pra nós, estávamos todos lá: “O que vocês acham de fazermos uma exposição com o trabalho de todo mundo? Poetas, pintores, escultores, todo mundo do Rio? A gente tem trabalhado e tem muita coisa nova de cada um”. Falei: “Acho uma boa ideia”, e ela: “Gullar, você faz a apresentação da exposição?”, “Faço”. (Gullar *apud* Barbosa *et al.*, 2021, p. 33-34).

Buscando fortalecer as ideias do movimento e para combater o que considerava um exagero formal do Concretismo paulista, Ferreira Gullar baseou-se na fenomenologia do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961):

O que é a fenomenologia? É o contrário da matemática. É a posição do Merleau-Ponty, segundo o qual, além do conhecimento científico, do conhecimento matemático, há o conhecimento fenomenológico. Por exemplo, o cheiro que eu sinto ao atravessar uma rua, a expressão do rosto do meu filho, enfim, o que eu sinto e percebo olhando uma maçã. Não adianta dizer “quando você sente o cheiro do jasmim são moléculas encadeadas pela planta que entram no seu olfato”. Isso não define a experiência fenomenológica, a experiência da pessoa ao sentir aquele cheiro. O que acabou com a arte de vanguarda foi a ideia de que a ciência substitui a arte, de que arte, fantasia, intuição são coisas do passado, que a ciência é a mãe de tudo. Essa visão dividiu em duas águas o movimento. Não por acaso a arte neoconcreta se tornou uma arte de prestígio internacional, a única vanguarda brasileira que é reconhecida internacionalmente, por que tem um conteúdo próprio que nasce disso, da coisa corporal. O que é a experiência da Lygia Clark, do Hélio Oiticica, senão a experiência corporal, sensorial, olfativa, auditiva, tátil, em contraposição a uma arte ótica, intelectualizada, cerebral, que é a poesia concreta e a pintura concreta? Essa redução, esse retorno ao corpo, é o que define a divisão, a diferença entre o grupo do Rio e o de São Paulo. (Gullar *apud* Barbosa *et al.*, 2021, p. 21-22).

Como fica perceptível por meio das palavras do poeta e crítico maranhense, os jovens artistas do Rio almejavam criar uma vanguarda tipicamente nacional, pois consideravam que a arte praticada em São Paulo “não passava da importação de um modelo estrangeiro, pouco adaptado às condições específicas do país.”, como afirma Morethy Couto (2004, p. 101) em seu livro no quinto capítulo, intitulado “Arte Neoconcreta: Uma contribuição brasileira?”, em que enfatiza que os neoconcretos “inauguraram uma nova etapa no debate em torno do abstracionismo, introduzindo a controvérsia sobre a exemplaridade da arte concreta e sua pertinência para a sociedade brasileira.” (Couto, 2004, p. 100).

Contudo, Gullar supervaloriza o Neoconcretismo ao afirmar que foi a única vanguarda brasileira reconhecida internacionalmente. De fato, é inegável seu sucesso no exterior no que se refere às artes plásticas, corporais, sensoriais. Porém, quando se faz referência à poesia também não se pode negar que foi a concreta que conquistou o espaço internacional, levando o nome de seus idealizadores a diversos países. Sabe-se que os poetas concretos tinham a intenção de divulgar suas produções no exterior. Na introdução à primeira edição do livro *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos (1950-1960)* afirma-se que “no plano internacional, [o movimento] exportou ideias e formas.” (Campos *et al.*, 1987, p. 7). Seus teóricos ainda ressaltavam o fato de o Concretismo ser “o primeiro movimento literário brasileiro a nascer na dianteira da experiência artística mundial, sem defasagem de uma ou mais décadas.” (Campos, 1987, p. 7). Segundo eles, enquanto os movimentos anteriores haviam nascido fora e chegado posteriormente ao Brasil, o Concretismo nasceu e se fortaleceu aqui e estava fazendo a rota contrária: a da exportação das suas ideias e formas.

Para isso, os poetas mantinham importantes contatos com autores do exterior. Em 1955, dera-se o encontro em Ulm, na Alemanha, de Décio Pignatari com o poeta suíço-boliviano Eugen Gomringer, autor de *Konstellationen* (1953), que apresenta experimentações formais bem parecidas com as dos brasileiros. A partir daí, mantiveram contato e trocaram ideias sobre o movimento poético, chegando o trio e Gomringer a projetarem uma “Antologia Internacional de Poesia Concreta”. Em 1958, quando foi lançado o “Plano-Piloto para Poesia Concreta” na *Noigãndres 4*, “os contatos internacionais se intensificam. A Poesia Concreta passa a ser objeto de conferências, debates e muitas publicações (Suíça, Espanha, França, Alemanha, Itália, Japão).” (Dantas, Simon, 1982, p. 6).

Acerca da Poesia Neoconcreta, Barbosa, Rezende e Cohn (2021, p. 35) afirmam que:

(...) a formulação carioca, que se desdobraria no neoconcretismo, se iniciou a partir da poesia, só posteriormente seguindo para as artes plásticas. Se, com o tempo, o neoconcretismo se tornaria internacionalmente conhecido pela impressionante renovação que efetuou no campo das artes plásticas, a poesia, linguagem onde primeiro foram realizados os tensionamentos conceituais que o geraria, ficou relegada a um segundo plano, senão a um quase total esquecimento.

Esse “quase total esquecimento” justifica-se pelo fato de que a Poesia Neoconcreta rompeu com as fronteiras da linguagem, visto que os poetas passaram a utilizar suportes não convencionais para as suas composições e isso acabou provocando certo desconforto que impedia a consideração de suas formas artísticas como sendo poesia.

Com sua “Teoria do não-objeto”, Ferreira Gullar ajudou a ratificar o antiformalismo³¹ empregado pelos artistas neoconcretos. O manifesto foi publicado pela primeira vez na edição de 19 de dezembro de 1959 do *SDJB* e inicia-se da seguinte forma:

A expressão não-objeto não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O não-objeto não é um antiobjeto, mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se rende à percepção sem deixar resto. Uma pura aparência. Toda obra de arte verdadeira é, portanto, um não-objeto, e se adotamos agora essa denominação é porque ela nos ajuda a enfocar os problemas da arte atual de um ângulo que nos parece novo. (Gullar, 1959 *apud* Barbosa *et al.*, 2021, p. 147).

A expressão nasceu após uma visita à casa de Lygia Clark na companhia de Mário Pedrosa e Amílcar de Castro em que foram convidados pela artista para designarem seus últimos trabalhos “porque ela não sabia o que era aquilo, não era pintura, não era escultura, ela não sabia o que era.” (Gullar *apud* Barbosa *et al.*, 2021, p. 37, 39). No trecho da entrevista concedida a Miguel de Almeida, Gullar continua narrando a ida à casa de Lygia: “Chegamos lá e tinha no chão algumas tábuas, umas eram verde-abacate e outras, cinza. Eram colocadas duas assim, duas assado, parecendo uma fogueira de São João. Ela perguntou: ‘o que é isso? Não sei o que é.’” (Gullar *apud* Barbosa *et al.*, 2021, p. 39). E nessa mesma noite Gullar criou a expressão não-objeto.

No campo da poesia, há um desdobramento para o “Não-Objeto Verbal”, presente em textos de Roberto Pontual (1939-1994), do próprio Ferreira Gullar (1930-2016) e Théon Spanudis (1915-1986)³², por exemplo. Segundo Gullar, “O não-objeto verbal é antidicionário: o lugar onde a palavra isolada irradia toda a sua carga. Os elementos que ali se casam a ela têm a função de explicitar, intensificar, concretizar a multivocidade que a palavra encerra.” (Gullar *apud* Barbosa *et al.*, 2021, p. 46).

Com isso, por meio da Poesia Neoconcreta, passou-se a repensar a estrutura das palavras, bem como o seu suporte. Os livros-poemas, por exemplo, criados por Ferreira Gullar, foram um passo importante para uma proposta que foi muito cara para os neoconcretistas, ou seja, a de uma maior interação do leitor com a obra. No livro-poema, cada palavra deveria ser escrita numa página e a palavra seguinte no seu verso e assim, sucessivamente. “E, deste modo,

³¹ Como menciona Ronaldo Brito (1999, p. 89): “Uma das principais características do neoconcretismo foi a sua posição crítica sistemática ante os suportes, mecanismos e ideologias da arte como se lhe apresentavam. Nesse ponto está o seu antiformalismo: a análise da produção neoconcreta revela sua unidade sobretudo pela presença de uma inteligência crítica diante dos modos vigentes de organização formal.”

³² Além destes nomes, tem-se ainda o de Lygia Pape, Albertus Marques, Claudio Mello e Souza, Carlos Fernando Fontes, Ivo Barroso, Judith Grossmann, Osmar Dillon, Roberto Pontual e Willys de Castro como poetas neoconcretistas. (Barbosa *et al.*, 2021, p. 43).

o poema iria se compondo, com o passar das páginas, até formar-se inteiramente como uma estrutura espacial.” (Gullar *apud* Barbosa *et al.*, 2021, p. 46).

Essa ideia do livro-poema abriu as portas para outros desdobramentos significativos para a poesia e a arte neoconcreta, em geral. Surgiram, por exemplo, os poemas-objeto ou poemas espaciais³³, os “poemas dinâmicos”³⁴, de Lygia Pape, a sua tradução para o “Ballet Neoconcreto”³⁵ e o “Poema Enterrado”³⁶, de Ferreira Gullar, que, embora não tenha dado certo, atuou como um precursor de outras obras importantes do Neoconcretismo.

Contudo, a experiência neoconcreta na poesia não durou muito:

Em 1961, Ferreira Gullar foi convidado a presidir a Fundação Cultural de Brasília e se transferiu para a nova capital. Em 1962, o *SDJB* encerra as atividades. Naquele momento, Gullar já estava buscando uma nova aventura, se aproximando do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) e migrando das experimentações de vanguarda para uma poesia engajada politicamente. O grupo neoconcreto foi se dissolvendo aos poucos, e as experiências realizadas seguiram sendo atualizadas mais no campo das artes visuais do que na poesia. (Barbosa *et al.*, 2021, p. 53).

³³ “Como o livro se tornara para mim uma estrutura tridimensional, cujo manuseio era condição *sine qua non* da sua realização como obra de arte, nada mais lógico que passar a construir novos objetos (não-objetos) tridimensionais e manuseáveis: foi assim que, após o livro-poema *Fruta*, criei o poema espacial ‘Ara (Pedra de Altar)’, que consistia em duas placas de madeira pintadas de branco, superpostas e presas uma à outra por uma dobradiça; a placa de baixo em um quadrado de 30x30 cm, e a de cima triangular: levantando-se esta placa, lia-se escrita na de baixo a palavra ‘ara’. Após devolver a placa à posição anterior, a palavra volta a ocultar-se, mas agora o leitor sabe que ela está ali, sob a placa, e seu significado passa a impregnar o não-objeto, que se torna uma espécie de metáfora da ara.” (Gullar *apud* Barbosa *et al.*, 2021, p. 49-50).

³⁴ “Os poemas dinâmicos prescindem da palavra escrita, ou gravada em sua estrutura. Basta o título como indicativo da ideia e como auxílio para adjetivar objetivamente segundo a sensibilidade do autor (caráter individual) a subjetividade do espectador-ator. (...) PORTANTO; a palavra está falida, perdeu toda a força expressiva e até mesmo quando auxiliada, numa tentativa de revitalização, pela construção plástica, ela falha, pois enfraquecida surge secundária e em caráter adjetivo. A única saída – ou tentativa – seria a palavra ORAL, livre no tempo e espaço – significativa por si mesma num pequeno MOMENTO DE DURAÇÃO, mas perfeitamente autêntico – integral – TOTAL, coadjuvada pela imagem plástica.” (Pape *apud* Barbosa *et al.*, 2021, p. 50-51).

³⁵ “Um dia, apareceu lá na redação do *SDJB* o coreógrafo Gilberto Mota, que estava organizando uma mostra dos mais diferentes tipos de balé. Ele pediu que fosse criado o balé neoconcreto. Eu chamei a Lygia Pape, que criou as formas, cilindros brancos e paralelepípedos laranjas de 1,80 m de altura, com furinhos para os bailarinos respirarem. Os bailarinos ficavam furiosos, porque se posicionavam dentro dessas formas e não apareciam. A estrutura desse balé era baseada em um poema neoconcreto meu. As palavras se repetiam horizontalmente, em seguida obliquamente, depois verticalmente, e se desmanchavam, para depois se transformar no inverso. Foi essa a “coreografia das palavras” utilizada no balé, no qual cilindros deslizavam pelo palco com jogos de luzes. Foi realmente um espetáculo muito bonito. Depois deste, ainda fizemos um outro balé, no qual os ‘bailarinos’ eram chamas lisas de metal.” (Jardim *apud* Barbosa *et al.*, 2021, p. 51-52).

³⁶ “Ao ver o projeto do ‘Poema Enterrado’ no *SDJB*, Hélio Oiticica me telefonou entusiasmado, propondo realizá-lo no quintal da nova casa da família, que seu pai estava construindo na Gávea Pequena. Perguntou-me se estava de acordo, eu disse que sim, mas não tinha certeza de que seu pai fosse da mesma opinião. Não o era, mas Hélio insistiu, caiu doente e o pai se rendeu: admitiu construir o poema no lugar destinado à caixa-d’água. Num domingo, meses depois, todo o estado-maior neoconcreto estava lá para inaugurar o primeiro poema com endereço da literatura mundial. Sucede que havia chovido muito na véspera e, ao abrímos a porta do poema, verificamos que havia dentro dois palmos d’água, e que os cubos flutuavam. Assim, o poema virou caixa-d’água, parecia ser o seu destino. Apesar disso, o ‘Poema Enterrado’ foi o precursor de uma série de obras que foram realizadas por Hélio e Lygia, como os Penetráveis.” (Gullar *apud* Barbosa *et al.*, 2021, p. 52-53).

De fato, o Neoconcretismo teve e tem um reconhecimento muito mais sedimentado no campo das artes plásticas e visuais, porém o experimentalismo estético proposto pelo grupo no âmbito da poesia também foi bastante significativo e desafiador, como afirmou Gullar:

No plano da poesia, a inquietação é ainda maior, mesmo porque se trata de uma experiência inédita, obrigando os poetas a inventar quase que a partir do zero. Isto vale tanto para Reynaldo Jardim quanto para Theon Spanudis, e para mim, ainda que, no meu caso, a proposta de uma poesia que se explorasse principalmente a expressão espacial e visual não era nova. De qualquer modo, tratava-se agora de construir poemas em que a relação ótico-fonética-semântica se sobrepunha à preocupação “expressiva”, lírica ou existencial. Tratava-se, principalmente, de “construir” o poema. (Gullar *apud* Barbosa *et al.*, 2021, p. 44).

Apesar do pouco tempo de duração e de muitos potencializarem a produção neoconcretista muito mais como artes plásticas ou visuais do que como poesia, indubitavelmente o poema neoconcreto deixou um importante legado no que se refere a uma ampliação das pesquisas formais no campo poético. Quando Gullar se refere à “construção do poema”, por exemplo, é possível vislumbrar um tentáculo dessa arte construtiva brasileira em um tipo de poema surgido poucos anos depois e ainda seguidor dessa linha vanguardista, o Poema-Processo, realizado principalmente por Wladimir Dias-Pino (1927-2018), pelo grupo de poetas e artistas de Natal e de outros estados do Nordeste, como pelo pernambucano Paulo Bruscky. A longo prazo, tais experimentações no âmbito da poesia também possibilitaram uma maior liberdade para aqueles que se interessam em compor utilizando-se de múltiplos mecanismos, ainda mais hodiernamente com o avanço das mídias e tecnologias.

Para finalizar essa apreciação referente à Poesia Neoconcreta, é digna de nota a diferenciação estrutural que Theon Spanudis fez desta em relação à Poesia Concreta:

Se compararmos um poema neoconcreto com um poema concreto, teremos de constatar que um poema neoconcreto é menos estrutural, menos material, menos verbal, menos racional e, num certo sentido, menos estático. Num poema concreto, os elementos verbais não somente qualificam uns aos outros, mas criam, também, as tensões dinâmicas de atração e repulsa entre si. Este conjunto dinâmico e instável é, ao mesmo tempo, apesar do seu dinamismo e instabilidade, algo de estático como conjunto. As tensões estão dentro do mesmo, mas o conjunto, como tal, é algo estático. O poema neoconcreto, que abandona a estrutura, é muito mais dinâmico. É menos verbal, porque o poema concreto, mesmo se elaborado com poucos elementos verbais, digamos somente dois, pelas repetições, combinações e inversões, torna-se mais comunicativo verbalmente. Pela mesma razão, o poema neoconcreto é menos racional que o concreto. As combinações, repetições e inversões dos concretos, mesmo se rítmicas, mostram uma atividade inventiva do nosso intelecto. Em compensação, o poema neoconcreto se comunica mais pelo tempo interior, pelo tempo vivencial, materializado na expressividade espacial, do que pela comunicação verbal. (Spanudis *apud* Barbosa *et al.*, 2021, p. 45).

Tais diferenças quanto à composição poética marcaram, portanto, a cisão entre os dois grupos que passaram a se digladiar nas páginas dos jornais. De fato, o movimento

concretista teve muitos opositores não apenas naquele período – começando pelos neoconcretos – mas nos anos subsequentes também. Como afirma Gonzalo Aguilar, ao identificar na poesia concreta uma espécie de “trauma cultural”:

Um dos fatos que mais me surpreendeu durante o transcurso da pesquisa foi a resistência e as rejeições que os poetas concretos (ex-concretos, na realidade) ainda continuam provocando no campo intelectual e literário brasileiro. Diferentemente do que acontece com outros autores (tanto anteriores como posteriores), a valoração da obra dos escritores paulistas costuma ser acompanhada de opiniões frequentemente impregnadas de certa violência e distribuídas dicotomicamente: ou se está a favor ou contra. Isso não deveria surpreender em um meio como o brasileiro, tão vigorosamente marcado pela polêmica. Porém, não deixa de chamar a atenção que, na literatura acadêmica – em que predominam a análise distanciada e o tom cortês –, inesperadamente, apareça uma refutação tão carregada de ironia e violência como a desenvolvida por João Adolfo Hansen, em *A sátira e o Engenho*, contra um texto de Augusto de Campos. O próprio Roberto Schwarz, em um texto em que as artimanhas jornalísticas se sobrepõem à distância crítica, vale-se, a propósito de um poema de Augusto de Campos, de expressões depreciativas (“historieta” em vez de história, “filosofante” em vez de filósofo), e da insinuação de que o autor que se oculta atrás do poema é insuportavelmente “pretencioso”. Em sua tese de doutorado, *Impressões de Viagem*, Heloísa Buarque de Holanda refere-se ao “experimentalismo de vanguarda” da seguinte forma: “Fui uma fã ferrenha do concretismo com a mesma força estranha que, mais tarde, me levou a rejeitá-lo”. Essa frase resume a trajetória de vários intelectuais brasileiros que passaram da adesão à condenação, da defesa exaltada ao ataque incondicional. (Aguilar, 2005, p. 15-16).

Por meio das palavras de Aguilar, ratifica-se a existência das inúmeras divergências enfrentadas pelos poetas concretos.³⁷ Valendo-se de um tom bastante crítico, irônico e, às vezes, até depreciativo, o poeta Bruno Tolentino, em seu livro *Os sapos de ontem: a polêmica Tolentino-Campos* (1995), fortalece sua visão contrária ao Concretismo, munindo-se de uma linguagem incisiva e de metáforas pejorativas quanto ao movimento. O título remete ao poema “Os Sapos”, de Manuel Bandeira, que foi lido na Semana de Arte Moderna de 1922, constituindo-se como uma crítica aos parnasianos. Portanto, Tolentino faz uma analogia com os concretistas, caracterizando-os como ultrapassados. No que concerne à divisão do livro, apresenta quatro partes: A primeira, intitulada “A farsa como história”, é um ensaio crítico e polêmico contra o Concretismo; a segunda, “O princípio do fim”, é composta pela compilação das matérias jornalísticas com a réplica, a tréplica e alguns dos desdobramentos da querela literária entre Bruno Tolentino e o poeta Augusto de Campos; a terceira e quarta, “A retirada da lacuna” e “Responsabilidades”, respectivamente, são a reunião de poemas satíricos,

³⁷ A dissertação de mestrado de Cássia Maria Bezerra Avelino, intitulada *A inovação concreta em xeque* (2002), pode ser acrescentada como uma referência a mais na gama de trabalhos que se contrapõem ao Concretismo, visto que, a partir do estudo da estética barroca e da identificação da exploração visual, na poesia, como resíduo artístico presente na Literatura Brasileira, a autora questiona o caráter de inovação da poesia concreta como movimento de vanguarda e como ápice na exploração poética visual, colocando em xeque ainda a sua condição de poesia. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/55829>.

sobretudo, sonetos e quadras. Observe-se um pouco da crítica aguda de Tolentino, retirada da primeira parte:

[...] a curiosa “revolução” por eles proposta, e quase imposta à força de bastonadas e embustes, era, além de proto-fascista em sua inspiração e molde, sobretudo descabida porque abstrata, arbitrária, inútil. Não se propunha a socorrer uma língua abandonada por sua linguagem profunda, mas a impor uma linguagem de gabinete, um dialeto gráfico, ao mais sadio e pleno momento da língua. Que o tenham, esse *linguajar*, travestido de modernidades e excentricidades importadas, e revestido-lhe os penúbicis glaromas de exotismos, populismos, trocadinhos, truques graficômicos, pedanteria professoral e erudição de chusma de periódico, em nada o tornou menos cediço ou menos fátuo. E pelo simples fato de que poesia e língua nunca se haviam dado tão bem entre nós quanto aos meados deste século. Este aspecto da farsa, aliás, sempre me impressionou. Que o mais rico e original instante da poesia no Brasil, os anos de apogeu e refinamento de três décadas de Modernismo, fosse não apenas ignorado, mas negado e caluniado pela sáptica trindade, parece-me hoje um triste caso ao avesso obrando em favor da tese bloomiana sobre a “angústia da influência”. (Tolentino, 1995, p. 27-28).

Tolentino não se conforma com o lugar que a Poesia Concreta ganhou no cenário artístico brasileiro quando, segundo o autor, vivia-se no mais rico momento da poesia no país, porém, de certa forma, apagado pelo movimento concretista. Continua lançando a sua crítica e aponta os nomes dos que considera os grandes poetas daquele período e não entende por que os mesmos não se colocaram publicamente contrários ao movimento.

Coitado, o editor que me pediu este livrinho, este semi-panfleto, não esperava mais que um *j'accuse* jocoso, mas a hora é grave. Penso naqueles meus irmãos poetas que se deixaram abortar por falta de quem os defendesse, contra si mesmos, se necessário. Nunca fora tão necessário aos mais velhos, aos veneráveis vencedores, insurgir-se, instruir, afirmar, e ninguém abriu a boca. Manuel mesmo, o grande Manuel, se tratou de entender o *divertissement*, equivocou-se de ver o mais que evidente, contentou-se em mostrar que também podia *fazer o novo*, caso lhe desse na telha. Drummond, desconfiado mineirão desdenhoso, lançou suas farpas, como vimos acima, mas não argumentou, não pensou em público. Dona Cecília parecia, como suas virgens loucas, ter “*ouvido falar por alto*” do desamor – da tristeza do desamor à vida e à arte – que se travestia em doura baderna, mas limitava-se a suspirar ante seu cipreste do Cosme Velho: “*que te julgue o tempo sábio: / entre os espinhos a rosa, / entre as palavras teu lábio.*” Murilo fizera prudentemente as malas assim que Jorge juntou-se a Ismael Nery na glória do Senhor, e fora rezar em *San Pietro* pelo que já não lhe importava mais, ou nem tanto. Restavam Vinícius de Moraes e João Cabral, o que não teria sido pouco, se o primeiro não tivesse emigrado para dentro de um violão e um copo de *scotch*, e o outro não se tivesse deixado subornar pela bajulação batráquia. (Tolentino, 1995, p. 34, grifos do autor).

Enfim, mais de 65 anos depois do seu lançamento oficial e apesar de todas as críticas, é indiscutível que a Poesia Concreta ainda suscita interesses, sejam prós ou contra, como uma manifestação importante para o campo artístico e cultural do Brasil. Como pôde-se constatar, entre São Paulo e Rio de Janeiro, jornais como *O Estado de São Paulo*, *Folha da Manhã*, *Diário Carioca*, o *Jornal do Brasil* e a revista *ad – arquitetura & decoração* ajudaram na divulgação do movimento através de reportagens e comentários especializados. Isso ratifica

a importância dos periódicos na movimentação das engrenagens do campo artístico e intelectual naquele momento. Ver-se-á, no quarto capítulo, que essa movimentação nos jornais não ficou restrita a São Paulo e ao Rio de Janeiro, mas que também foi bastante significativa para o movimento concretista cearense.

2.4 Concretismo nas historiografias literárias brasileiras

Se o movimento obteve um espaço considerável nas páginas dos periódicos jornalísticos, como se deu sua recepção nas historiografias literárias brasileiras? Fica notório, a partir do que já foi apresentado até este ponto, que o Concretismo dialogou bastante com o seu tempo, mesmo enfrentando muitos opositores e não tendo uma aceitação tão favorável por certa parte da crítica. Pensando nisso, torna-se interessante verificar o espaço que o movimento ocupa em algumas das nossas principais historiografias literárias, bem como averiguar a maneira como se deu sua abordagem nesses livros, refletindo acerca do que dizem seus autores a respeito do movimento.

2.4.1 Na visão de José Aderaldo Castello

No volume II de *A literatura brasileira: origens e unidades* (1999), José Aderaldo Castello intitula o vigésimo quarto e último capítulo de seu livro da seguinte forma: “Produção literária do modernismo dos anos 40 em diante” e divide em dois pontos: 1º) A poesia; 2º) A prosa de ficção. Obviamente, a parte que nos interessa é a primeira, em que o autor volta a sua atenção para a poesia do período. No entanto, é notório que o espaço destinado para fazer alusão aos grupos e revistas surgidos nos anos de 1940, bem como à “Geração de 45” e a João Cabral de Melo Neto, é bem maior que a parte que se destina à abordagem do movimento concretista.

“Novos rumos: Concretismo e Poesia Práxis” é o título do ponto que se refere ao movimento e inicia da seguinte forma:

Não houve ruptura entre modernistas anteriores e a “geração de 45”, ao contrário, favorecendo a continuidade, constatam-se persistências e projeções dos anos 20 e 30 conciliadas com as novas contribuições de maneira que a década de 40 também se destaca no quadro geral da época modernista. Mas a de 50 já apresenta atitudes inovadoras que prosseguem pelos anos 60 em diante. (Castello, 1999, p. 435).

Não é possível haver concordância com essa afirmação de que existiu certa continuidade da “Geração de 45” em relação às projeções dos anos 1920 e 1930 no que se refere às propostas de inovações formais. Na verdade, esta Geração buscava uma conciliação com

aqueles ideais que o Modernismo procurou superar, o que se evidenciou através de certo retrocesso em sua forma de composição, como no caso do retorno aos sonetos, por exemplo. E foi justamente visando combater tais retomadas que surgiu o projeto da Poesia Concreta. Contudo, encontra-se uma notável exceção dentre os nomes da “Geração de 45”, o do poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto, que atuou como uma das importantes influências para o Concretismo, devido ao seu trato particular e engenhoso com a linguagem poética.

Em outro livro de Aderaldo Castello, este em parceria com Antonio Candido, intitulado *Presença da Literatura Brasileira: História e Antologia – Modernismo* ([1996] 2006), no final do texto introdutório que abre a antologia, denominado “Modernismo”, os autores mencionam os concretistas, dizendo, entre outras coisas, que:

São poetas cultos, mesmo eruditos, combativos e exigentes, opondo-se com força às tendências poéticas e psicológicas da chamada “geração de 45”, na qual, todavia, reconhecem como precursor e mestre a João Cabral de Melo Neto, poeta da palavra descarnada, do verso elíptico, em que os vocábulos se destacam pela força própria, quase como objetos sólidos. (Candido; Castello, 2006, p. 37).

É digno de nota que, mesmo fazendo menção ao movimento e aos poetas (sem citar seus nomes), nenhum deles está presente na antologia. Percebe-se, portanto, que os autores demonstram ter conhecimento das investidas neovanguardistas na poesia brasileira, porém não as consideram tão relevantes a ponto de destinarem sequer um espaço para pelo menos um dos poetas concretistas em seu trabalho.

Retornando ao primeiro livro, em que o espaço destinado ao movimento é bastante reduzido, Aderaldo Castello segue enfatizando os anos 1940 como inovadores e apontando as manifestações seguintes como uma espécie de continuidade e não de ruptura.

Com relação às inovações, desde os anos 40 surgem nomes inicialmente ligados ao Clube de Poesia de São Paulo, donde se destacam com novas propostas, como os poetas Haroldo de Campos – *Auto do Possesso*, 1950, Décio Pignatari – *O Carrossel*, 1950, e Augusto de Campos – *O Rei Menos o Reino*, 1951. (Castello, 1999, p. 435).

No entanto, o crítico reconhece que “Firma-se nova experiência poética – ‘o Concretismo’ – fundamentado, segundo seus seguidores, na teoria da Gestalt, nas pesquisas linguísticas de Ezra Pound e James Joyce, em Mallarmé, Apollinaire, E.E. Cummings (...)” (Castello, 1999, p. 435, 437). Apenas no último parágrafo do tópico, o autor refere-se, em linhas gerais, ao poema “práxis”: “Conta-se ainda uma outra proposta renovadora, partida de Mário Chamie – *Os Rodízios* (1958). Lançou no ano seguinte ao de sua estreia o pré-manifesto da poesia “práxis”, melhor definida no “Poema-Práxis” – manifesto didático, de 1962.” (Castello, 1999, p. 438).

Castello, portanto, não dá a devida atenção ao movimento nas páginas de sua historiografia e com isso se mostra reticente. Como se explica, por exemplo, que na antologia que organizara juntamente com Antonio Candido, mesmo reconhecendo o valor dos novos poetas, não os tenham incluído no trabalho? Obviamente que a responsabilidade de selecionar não é fácil, mas, diante do que o Concretismo já havia produzido, seria de se esperar que houvesse pelo menos uma mostra de sua contribuição em *Presença da Literatura Brasileira*. É certo que o foco da antologia era o Modernismo dos anos 1920 e 1930, porém, assim como foi incluído o escritor Guimarães Rosa (1908-1967), cuja obra seminal e inovadora da prosa brasileira, *Grande Sertão: Veredas* (1956), foi contemporânea ao movimento da Poesia Concreta, teria sido de grande valia agregar também um dos representantes da renovação no âmbito poético. Contudo, sabe-se que ao processo de escolha, inegavelmente, soma-se, além do critério da valoração, o do gosto e o da afinidade, fundamentos nitidamente pouco consistentes da parte dos dois estudiosos em relação aos poetas concretistas.

Antes de dar-se continuidade ao apanhado das historiografias, faz-se interessante refletir que, enquanto nos jornais havia o interesse por apresentar o novo, suscitando os debates e as polêmicas que atraíam a atenção dos leitores, nas historiografias literárias, por possuírem um cunho mais institucional e acadêmico, acabaram abordando o movimento com maior reserva. É importante ressaltar ainda que a cobertura jornalística era concomitante à realização dos eventos e dos embates, já as historiografias precisaram lançar um olhar para trás no tempo – visto que foram escritas *a posteriori* – para emitirem suas considerações e, mesmo assim, algumas delas não conseguiram depreender e expressar, de fato, a contribuição que o movimento legou à literatura brasileira.

2.4.2 As considerações de Alfredo Bosi

Passando para o livro *História Concisa da Literatura Brasileira* ([1970] 2017), no mesmo Alfredo Bosi, diferentemente de Castello, dedica um espaço significativo para se referir à Poesia Concreta. No oitavo capítulo, intitulado “Tendências Contemporâneas”, o autor apresenta o contexto literário posterior aos anos de 1930 e, na parte final do capítulo, separa um espaço considerável para se expressar a respeito do movimento concretista, seus desdobramentos e também acerca da questão da tradução de poesia.

Bosi inicia o tópico denominado “A poesia concreta” da seguinte forma: “A poesia concreta, ou Concretismo, impôs-se, a partir de 1956, como a expressão mais viva e atuante da nossa vanguarda estética.” (Bosi, 2017, p. 509), ou seja, emitindo um juízo de valor favorável

ao Concretismo. Na sequência, faz uma apresentação de como surgiu o movimento, seus principais nomes e meios de divulgação dos poemas. Diferentemente de como analisa Castello no seu *A literatura brasileira: origens e unidades* (1999), Bosi afirma o seguinte:

No contexto da poesia brasileira, o Concretismo afirmou-se como antítese à *vertente intimista e estetizante dos anos de 40* e repropôs temas, formas e, não raro, atitudes peculiares ao Modernismo de 22 em sua fase mais polêmica e mais aderente às vanguardas europeias. Os poetas concretos entendem levar às últimas consequências certos processos estruturais que marcaram o futurismo (italiano e russo), o dadaísmo e, em parte, o surrealismo, ao menos no que este significa de exaltação do imaginário e do inventivo no fazer poético. (Bosi, 2017, p. 510, grifo nosso).

Assim, nota-se que o autor também enxergava o Concretismo como uma busca de ruptura contra as retomadas estéticas e formais da Geração de 45, retomadas estas que a impossibilitavam de ser vista, no geral, como uma continuação do Modernismo de 22.

Bosi continua sua análise e apresenta alguns dos poemas mais representativos do Concretismo. Em suma, percebe-se certa afinidade e aceitação de sua parte, o que é possível comprovar por meio do seguinte trecho:

O leitor crítico de poesia, porém, não deve partir de qualquer apriorismo. O seu primeiro passo é *sentir* a experiência concreta e depois *examinar* os seus princípios teóricos sem prévio assentimento nem apressada rejeição. [...] vindo à tona o princípio estruturante do poema, resulta mais clara a especificidade (não confundir com autonomia) da produção estética. Nesse sentido, o concretismo é uma ponta avançada das tendências formalistas pós-românticas, que já se reconhecem na última fase do próprio Romantismo (Em um Edgar Poe), e constitui uma justa reivindicação da liberdade artística na sociedade de hoje. (Bosi, 2017, p. 515, grifo do autor).

“Evitar os apriorismos”, “sentir a experiência concreta”, “negar o prévio assentimento e a apressada rejeição”, “concretismo como ponta avançada das tendências formalistas pós-românticas” e como “uma justa reivindicação da liberdade artística na sociedade de hoje” são marcas do discurso do autor que ratificam a sua consideração pelo movimento, além é claro do espaço que é destinado à Poesia Concreta em seu livro.

2.4.3 Sob a organização de Afrânio Coutinho

Já no volume V de *A Literatura no Brasil* ([1959] 1970), organizado por Afrânio Coutinho, a referência à Poesia Concreta é feita de maneira bastante sucinta quase ao final do ponto intitulado “O modernismo na poesia”. Este ponto foi escrito por Péricles Eugênio da Silva Ramos e nele o autor faz uma abordagem da poesia brasileira desde o Modernismo de 22 até o Concretismo. Contudo, nos dois parágrafos destinados ao movimento, predomina um tom crítico por parte do ensaísta:

Graficamente, a poesia concreta é uma espécie de compromisso entre a velha *technopaigina* (de assinalar que Augusto de Campos em *Noigandres* 3 tem um conjunto de ovos, e que o ovo foi uma das formas adotadas por Símias de Rodes 300 A.C.) e o abstracionismo, e, quanto à expressão quase sempre desarticula sentenças, frases ou mesmo palavras. Difícil ver nisso tudo mais do que Puttenham concedia aos *pattern poems*: “conveniente solaces and recreations of man’s wit”. (Ramos, 1970, p. 201).

Neste trecho, percebe-se nitidamente que Ramos não identifica no movimento traços de inovação, pelo contrário, ratifica a comparação crítica entre a produção de Augusto de Campos e a de Símias de Rodes 300 A.C e associa também ao Concretismo a opinião de Puttenham quanto aos *pattern poems*, de que não passam de meras conveniências e recreações da inteligência do homem.

Na edição mais recente deste volume, publicado em 2001, foi acrescentado o capítulo intitulado “Vanguardas”, escrito por Albertus da Costa Marques (Concretismo. Neoconcretismo), Mário Chamie (Poesia-Práxis), Álvaro Sá (Poema-Processo) e Joaquim Branco (Arte-Correio). Fica notório, portanto, além da ampliação do espaço destinado a abordagem dos movimentos, certo reconhecimento da relevância dos mesmos para o contexto da literatura brasileira. Albertus da Costa Marques, por exemplo, afirma que:

O Concretismo foi um dos movimentos mais importantes da década de 50 no Brasil, não só por sua posição vitalizante na poesia brasileira, como pela contribuição de uma poética criativa conteudística e visualmente. Exerceu e exerce grande influência a partir de seu aparecimento e florescimento maior, tanto no campo poético como nas demais áreas artísticas, plásticas e visuais, de modo geral. (Marques, 2001, p. 230).

O texto de Marques apresenta bastante informações acerca do movimento, inclusive menciona a presença do Concretismo em outros estados como o Ceará e Minas Gerais, além de São Paulo e Rio de Janeiro. Os tópicos referentes ao Neoconcretismo, Poesia-Práxis, Poema-Processo e Arte-Correio ademais apresentam muitas informações e juntos os textos constituem um interessante panorama desses movimentos de renovação da poesia brasileira. Ao final do capítulo, ainda se encontra uma “Bibliografia de Apoio” em que constam interessantes referências sobre os movimentos presentes em livros, jornais e revistas.

Percebe-se, portanto, ao se analisar as duas edições, que o reconhecimento acerca da relevância e do alcance do movimento ficou mais patente com o passar do tempo. A inserção do texto “Vanguardas” ao volume da historiografia, explorando melhor os movimentos, inclusive acrescentando as participações de fora do eixo São Paulo/Rio de Janeiro, ratifica bem esta constatação.

2.4.4 A contribuição de Massaud Moisés

Finalizando este breve passeio por algumas das principais historiografias da nossa literatura, chega-se ao terceiro volume do livro *História da Literatura Brasileira: Desvairismos e Tendências Contemporâneas* ([2001] 2019), no qual Massaud Moisés faz uma considerável apresentação do movimento concretista, visto que analisa questões e destaca nomes, destinando a isso uma boa quantidade de laudas.

O autor inicia o tópico “Concretismo e Práxis” da seguinte forma: “Ao abrir espaço para essas vertentes no interior do capítulo dedicado à poesia, é conveniente alertar para o fato de que não nos cabe discutir-lhe a complexa e controvertida teoria, hoje ocupando extensa bibliografia, em vários idiomas.” (Moisés, 2019, p. 393). Assim, sem realmente se deter com mais afinco à “complexa e controvertida” teoria do movimento, Massaud Moisés faz uma apresentação do Concretismo e fica notório, pelo tom de sua escrita, um posicionamento não muito favorável:

Vários “ismos” ou correntes se propõem nesses anos, todos obcecados por radicalizar a insatisfação perante a ordem estabelecida, todos digladiando-se a ver quem seria mais avançado. E com isso, deitavam a perder o próprio sentido que lhe presidiu o nascimento. À medida que se multiplicavam os epígonos, o impacto renovador ia dando sinais de esvaziamento, até que acabou por tombar num maneirismo, num ludismo juvenil, tanto mais desalentador quanto mais revestido por uma máscara de seriedade e compromisso. Durante algum tempo, porém, gozaram de audiência e exerceram influxo, não raro polêmico e fugaz. Dentre as vertentes desse período, a primeira a surgir, e a mais importante de todas, pelo alarido levantado e pelos desdobramentos da sua ação proselitista, gerando polêmicas, debates, etc., é a poesia concreta ou concretista, ou o Concretismo. (Moisés, 2019, p. 394).

Massaud Moisés deixa claro que não vê na “poesia concreta ou concretista, ou o Concretismo” mais do que um “ismo” obcecado por romper e radicalizar com o cenário poético que vinha se estabelecendo. O autor destaca ainda as polêmicas, os debates e o alarido causados pela vertente concretista que, segundo o crítico, não conseguiu se manter e acabou tombando “num maneirismo, num ludismo juvenil” e deixando cair a sua “máscara de seriedade e compromisso”.

Na continuação, o crítico refere-se ao poeta piauiense Mário Faustino (1930-1962), que, mesmo sem ter participado do movimento concretista, produziu a sua obra no período áureo do movimento e “inclinava-se no rumo de novos experimentos.” (Moisés, 2019, p. 399). Com isso, tem-se um poeta nordestino que, segundo Massaud Moisés:

Se não concretista, acabou sendo, pela sua atuação, uma espécie de companheiro de jornada, a colaborar, a seu modo, para o clima de renovação que se respirava nos anos 1950/1960. Por quase três anos (Set. 1956 – Jan. 1959), organizou e dirigiu uma

página literária (“Poesia-Experiência”) do suplemento dominical do *Jornal do Brasil*, franqueada ao experimentalismo dos jovens. (Moisés, 2019, p. 399).

O autor ainda analisa outras duas vertentes neste tópico: a Poesia Práxis, que teve como figura principal Mário Chamie; e o Poema-Processo, que se desenvolveu no Rio de Janeiro, por meio do empenho de Wladimir Dias-Pino, e também no Rio Grande do Norte, pelo trabalho de Moacyr Cirne.

Depois de apresentar-se, em linhas gerais, como o Concretismo aparece nestas quatro historiografias literárias, é possível notar que o movimento obteve mais referências contrárias do que favoráveis. Alfredo Bosi e Albertus da Costa Marques foram os autores que se mostraram mais receptivos, enquanto Aderaldo Castello, Péricles Eugênio da Silva Ramos e Massaud Moisés, seja pelo que escreveram ou pelo que deixaram de escrever, – devido ao restrito espaço que destinaram ao movimento, – demonstraram ser pouco adeptos às experimentações propostas pelo grupo concretista.

A despeito de alguns críticos terem explorado melhor do que outros o movimento, considera-se que o mesmo ainda mereceria mais atenção e espaço nestes trabalhos de história literária. O movimento de Poesia Concreta, devido às rupturas e inovações que proporcionou, bem como por sua contribuição no âmbito da exportação das ideias, ao mesmo tempo em que importava para o país novos nomes por meio da tradução ou “transcrição”, mereceria ser melhor abordado nestes trabalhos. Inclusive, é válido ainda questionar quanto ao incentivo para que os alunos do nível médio também possam estudar o movimento de maneira mais aprofundada. Para isso, a explanação adequada nas páginas das historiografias, e consequentemente, dos livros didáticos, já se constituiria como um passo inicial importante. A apresentação da história do movimento, dos poetas que fizeram parte, dos trabalhos que produziram e também as polêmicas suscitadas em seu entorno são questões que precisam ser conhecidas pelos alunos desde o ensino básico, visto que se trata de um momento bastante significativo para a nossa literatura. O mesmo é válido quanto à inserção do Concretismo cearense como parte integrante do movimento nacional. E a melhor maneira de se fazer com que tal conhecimento chegue às escolas é por meio das historiografias literárias e livros didáticos que explorem bem esse período. Não que a abordagem do movimento já não esteja presente nos planos de aula, principalmente do terceiro ano do ensino médio, porém além de ser de forma sintética, concentra-se apenas nas manifestações do Sudeste, não constando a participação do grupo do Ceará.³⁸ Trata-se, portanto, de uma lacuna que precisa ser reparada,

³⁸ A título de exemplo, pode-se conferir os seguintes livros didáticos produzidos para o terceiro ano do Ensino Médio: *Novas Palavras* (2013), da editora FTD, organizado por Emília Amaral, Mauro Ferreira, Ricardo Leite e

visto que o Concretismo realizado em Fortaleza contribuiu, indubitavelmente, para o fortalecimento dessa neovanguarda poética. No capítulo a seguir, abordar-se-á, justamente, o contexto e a atuação do movimento concretista em solo cearense.

Severino Antônio (p. 164-167); *Língua portuguesa: linguagem e interação* (2014), da editora Ática, organizado por Carlos Emílio Faraco, Francisco Marto de Moura e José Hamilton Maruxo Júnior (p. 292-295); e *Se liga na língua: literatura, produção de texto, linguagem* (2016), da editora Moderna, organizado por Cristiane Siniscalchi e Wilton Ormundo (p. 113-115). Neste último, os organizadores reconhecem que “Embora muitos ainda relutem em considerar poesia o que os concretistas publicaram, é inegável a importância desse movimento para a arte brasileira.” (Siniscalchi; Ormundo, 2016, p. 114). Contudo, mesmo chegando a tal conclusão, o fato é que, tanto neste quanto nos demais livros, ocorre uma abordagem muito superficial do movimento concretista e a participação dos cearenses nem sequer é cogitada.

3 EXTRA, EXTRA! O “BUMERANGUE” CONCRETISTA ATERRISSA NO CEARÁ.

Em meio ao turbilhão de novidades, polêmicas, desavenças e anseio por lançar para outros países as ideias da Poesia Concreta, eis que um grupo pequeno, porém significativo, de artistas cearenses aderiu ao movimento. Foram realizadas duas exposições de arte concreta no estado sem praticamente nenhuma defasagem temporal em relação às mostras do Sudeste, visto que a primeira aconteceu em julho de 1957, menos de um ano depois do lançamento no MAM de São Paulo, e a segunda em fevereiro de 1959.

Parecia improvável que um movimento tão caracteristicamente moderno, associado às grandes urbes, à industrialização, ao avanço tecnológico e ao desenvolvimentismo pudesse encontrar espaço em um estado periférico do Nordeste do país como o Ceará, que, mesmo já em processo de modernização, ficava bastante aquém do Sudeste, onde o desenvolvimento era predominante. Contudo, a despeito de todas as improbabilidades, o movimento encontrou adeptos e os concretistas cearenses conseguiram transmitir sua visão e participar da composição da Poesia Concreta. O modo como chegou, a adesão dos artistas locais, a realização das duas mostras, a correspondência com o grupo de São Paulo, bem como o fato de ser um dos estados mais pobres do país e mesmo assim se propor a realizar uma neovanguarda poética são questões que confirmam a relevância do Concretismo no Ceará e que, por ser pouco conhecido, tanto localmente quanto nacionalmente, merece que seja traçada uma espécie de historiografia do movimento, visando a amenizar tal lacuna. Esta é a proposta principal do trabalho, apresentar como o Concretismo que tinha ares cosmopolitas, voltado para a exportação de suas ideias e aparentemente pouco compatível com um estado como o Ceará, chegou, conquistou lugar e foi realizado à maneira cearense.

O título deste capítulo baseia-se no texto denominado “Poesia-Bumerangue³⁹-Concreta”, que é a introdução da segunda edição do livro *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos (1950-1960)*, de 1975, na qual Augusto de Campos elabora uma interessante e pertinente metáfora da Poesia Concreta com um bumerangue que, arremessado do Brasil, mais especificamente do Sudeste, para outros países, retorna podendo cair em qualquer lugar ou mesmo na cabeça de alguém. Veja-se o trecho em que o sintagma aparece:

De então [1965] para cá muitos itens foram acrescentados à bibliografia e vários acontecimentos sobrevieram, destacando-se o surto de exposições e antologias

³⁹ Segundo o dicionário Houaiss da língua portuguesa, é uma “arma de arremesso usada para caçar e para guerra na Austrália e alhures, cuja forma varia, sendo a mais conhecida a peça arqueada de madeira que, após descrever curva, retorna às mãos do lançador.” (Houaiss, 2009, p. 337).

internacionais ocorrido em meados dos anos 60, depois de publicada a Teoria. Mas nenhum dos três autores revelou disposição para coletar esses dados. Tarefa que os historiadores literários farão certamente muito melhor, principalmente quando a *poesia-bumerangue-concreta*, depois de ter sido exportada, refizer o circuito e voltar a cair sobre as suas cabeças. (Campos, 1987, p. 12, grifo nosso).

O caráter cosmopolita e internacionalista da Poesia Concreta, que recebeu algumas críticas e sobre o qual refletiremos melhor *a posteriori*, fica bastante evidente nesta citação. Uma poesia de exportação que chegou a diferentes lugares do mundo, porém, esse “bumerangue”, lançado do Sudeste, não passou apenas pelo exterior, mas aterrissou também em Fortaleza, como veremos a seguir.

3.1 Fortaleza concretista?

Sim! A capital cearense, a sua maneira, também aderiu ao movimento. Nos anos de 1950 e 1960, apesar dos problemas de infraestrutura e crescimento populacional “desordenado”, a cidade de Fortaleza já se constituía como uma capital moderna, urbanizada e em considerável desenvolvimento econômico (principalmente no âmbito comercial). Paulo César Cunha Lima, em sua tese de doutorado intitulada *A produção do espaço na cidade de Fortaleza – CE: uma análise das ações, políticas, projetos e planos diretores*, observa que “entre as décadas de 1940 e 1950 o número de habitantes dobrou, e quase se repetindo na década subsequente.” (Lima, 2013, p. 26). Contudo, também destaca as consequências do referido crescimento populacional:

Com esse crescimento “desordenado” aumentaram os problemas urbanos, e com isso, surgiram os primeiros aglomerados subnormais na cidade de Fortaleza. Segundo Almeida e Rosen (1993), no período compreendido entre 1930 e 1955 surgiram as seguintes favelas na cidade: Cercado do Zé Padre (1930), Mucuripe (1933), Lagamar (1933), Morro do Ouro (1940), Varjota (1945), Meireles (1950), Papouquinho (1950) e Estrada de Ferro (1954). (Lima, 2013, p. 28).

No livro *De Cidade a MetrÓpole: (trans)formações urbanas em Fortaleza* (2009), de Eustógio Dantas, José Borzacchiello da Silva e Maria Clélia Lustosa Costa, os autores também refletem acerca do planejamento e da expansão urbana da capital cearense na segunda metade do século XX. Afirmam que após a grande seca de 1958, implementou-se a criação da SUDENE (Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste) em 1959, visando “solucionar” os problemas da região por meio de incentivos à industrialização: “Recursos públicos provenientes do Imposto de Renda e de outras fontes eram transferidos para empresários que quisessem investir na região.” (Dantas; Silva; Costa, 2009, p. 156). Com isso, os recursos da SUDENE foram de grande importância para a economia urbana de Fortaleza, visto que

impulsionaram o setor industrial da capital. Contudo, o número de empregos não acompanhava o crescimento da população, pois mesmo com o processo industrial ainda incipiente, Fortaleza atraía muitos imigrantes de outras regiões do estado.

O crescimento populacional provocou um adensamento no núcleo central, obrigando seus habitantes a irem gradativamente se afastando para as áreas periféricas. Houve uma seleção de atividades permanecendo, no centro, as tipicamente comerciais. As classes mais abastadas dirigiam-se para a Aldeota, na Zona Leste, que já contava com características residenciais de alto nível. As classes menos abastadas se direcionaram para bairros periféricos nas zonas Oeste e Sul, onde já estavam instaladas algumas indústrias ao longo de via férrea. Eram áreas ainda não urbanizadas, sem infraestrutura. (Dantas; Silva; Costa, 2009, p. 157).

Mesmo com todas as adversidades, fica notório o crescimento de Fortaleza e sua consequente passagem de cidade à metrópole – que só se concretiza realmente em 1973, quando, entre outras regiões metropolitanas do país foi implantada a de Fortaleza, resultante da elaboração do PLANDIRF (Plano de Desenvolvimento Integrado para Região de Fortaleza), em 1972, patrocinado pelo Governo Federal (Dantas; Silva; Costa, 2009, p. 159-160). Em meio a todas estas mudanças, compreende-se a adesão que os artistas cearenses tiveram em relação a um movimento de ruptura como foi o Concretismo. Indubitavelmente, apesar de não poder ser comparada a São Paulo ou Rio de Janeiro, Fortaleza também estava se transformando em um centro urbano. Dessa forma, o clima desenvolvimentista pelo qual a cidade estava passando ajudou a impulsionar as inovações semelhantemente no âmbito cultural.

Gonzalo Aguilar, em seu livro *Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista* (2005), reflete sobre a questão da predominância das vanguardas nas urbes no capítulo intitulado “O labirinto transparente (a poesia concreta na cidade)”. Além de referir-se a Brasília e a sua relação com o movimento, como foi apresentado no capítulo anterior, ainda enfatiza a cidade de São Paulo e a Poesia Concreta como sendo instâncias intrínsecas:

A poesia intervém na cidade: já não registra a paisagem, é também a paisagem. No arquivo de imagens de São Paulo, a poesia concreta ocupa um lugar como marca cultural do urbano. Este devir-poema da cidade ou devir-cidade do poema não faz mais do que evidenciar uma inscrição que está na origem da poesia concreta: sua pressuposição com a dinâmica urbana paulista. (Aguilar, 2005, p. 267).

Em Fortaleza, o nível de integração da Poesia Concreta com a cidade não chegou a esse ápice, porém, como observou Antônio Girão Barroso: “Aqui, como alhures [São Paulo e Rio de Janeiro], foi um movimento tipicamente de cidade grande (Fortaleza), com praticamente nenhuma penetração no interior.” (Barroso, 1977, p. 31). E como se deu a chegada do movimento? Quem trouxe as ideias do Concretismo para a capital do estado?

3.1.1 O arauto do Movimento Concretista no Ceará

Reconhecido como um dos grandes poetas e ficcionistas das letras locais, José Alcides Pinto (1923-2008) foi o responsável por implantar o Concretismo no Ceará. Nascido em São Francisco do Estreito, distrito de Santana do Acaraú (CE), foi autor de uma vasta produção literária, contabilizando quase uma centena de títulos no decorrer de 58 anos de produção.⁴⁰ Dentre as suas principais obras ficcionais está a chamada *Trilogia da Maldição*, composta pelos romances *O Dragão* (1964), *Os Verdes abutres da Colina* (1974) e *João Pinto de Maria: Biografia de um Louco* (1974), que caracteriza-se, de acordo com Dimas Macedo, como uma espécie de “realismo mágico regionalista” (Macedo, 2012, p. 41). Alcides Pinto recebeu o epíteto de poeta “maldito” justamente devido a sua inclinação temática para o insólito, para a morte, para a religião, para a loucura e para a superstição. Alguns dos trabalhos críticos que se destacam na abordagem da obra do autor são: *O universo mí(s)tico de José Alcides Pinto* (1979), de José Lemos Monteiro; *O espaço alucinante de José Alcides Pinto* (1999), de Paulo de Tarso Vasconcelos Chaves (Pardal); *Erotismo/Satanismo/loucura na poesia de José Alcides Pinto* (2001), de Nelly Novaes Coelho; e *A face do enigma* ([2002] 2012), de Dimas Macedo.

Tendo desde a infância entrado em contato com o mundo da fantasia por meio de narrativas orais, – uma vez que, além de ter o costume de ouvir os cantadores na feira de Santana, seu pai, sendo também poeta, por exemplo, lhe “recitava de cor a *História dos Doze pares de França*” (Macedo, 2012, p. 17), – seu espírito de literato vai cada vez mais aflorando até que sai de sua terra natal, indo morar em Fortaleza no ano de 1939, quando entrou para o Liceu do Ceará. Em 1945, com 22 anos de idade, decidiu mudar-se para a capital da república em busca de melhores condições para exercer a sua arte. Não estava em seus planos, mas fez uma parada em Recife, onde passou três anos observando as mazelas que eram enfrentadas pelos habitantes daquela capital, o que resultou no livro *Os Catadores de Siri* (1966), um longo poema de temática social que narra a miséria encontrada pelo poeta nos mangues do Recife. Somente em 1948, embarcou rumo ao Rio de Janeiro, onde sofreu as maiores agruras, como

⁴⁰ No livro *A face do enigma* ([2002] 2012), o poeta e crítico literário Dimas Macedo, além de tecer um interessante panorama biográfico acerca da vida de José Alcides Pinto, também apresenta a produção ficcional, poética e ensaística do autor. Em minha dissertação de mestrado, cito algumas das obras de JAP e analiso alguns de seus poemas. Ana Tamires da Silva Oliveira, na introdução de sua dissertação de mestrado, intitulada *As manifestações do mal em Os verdes abutres da Colina*, apresenta uma listagem de todas as obras de Alcides Pinto na poesia, no romance, no ensaio e na crítica literária. (Oliveira, 2019, p. 12).

menciona em algumas entrevistas⁴¹ e como narra em seu depoimento/ficção *Manifesto Traído* ([1979] 1998). Apesar de todos os percalços, conseguiu ir se estabelecendo, visto que se formou em jornalismo em 1953, pela Faculdade Nacional de Filosofia, e em Biblioteconomia pelo Instituto Brasileiro de Biblioteconomia e Documentação – IBBD, em 1961. Inclusive, chegou a exercer o cargo de Professor da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Macedo, 2012, p. 33). Foi, então, da Capital Federal que trouxe as ideias do Concretismo para o Ceará.

A instabilidade da vida jornalística levou o poeta a buscar a comodidade do serviço público, já exercido por vários colegas da área do jornalismo e da literatura. Assim, por decreto de 19 de março de 1957, foi nomeado para exercer o cargo de bibliotecário-auxiliar do quadro permanente do Ministério da Educação e Cultura, com lotação na Universidade Federal do Ceará, para onde se transferiu *trazendo na bagagem o estopim do movimento concretista que veio detonar em Fortaleza*, sacudindo a pasmaceira da vida literária da Província. (Macedo, 2012, p. 28, grifo nosso).

É interessante perceber, portanto, que a vinda do Concretismo para o Ceará se deu a partir do Rio de Janeiro e não de São Paulo, pois foi no Rio onde José Alcides Pinto começou a entrar em contato com o movimento. Veja o que o poeta afirmou em uma entrevista concedida a Cláudio Portella, em 2003:

Vim do Rio exclusivamente para fundar o concretismo no Ceará. Inicialmente a equipe era composta por mim, o pintor J. Figueiredo e o poeta Antônio Girão Barroso. Logo tivemos a adesão de quase todos os intelectuais da terra, principalmente dos poetas, o mais importante de todos foi Pedro Henrique Saraiva Leão. Ele vinha do Instituto Brasil-Estados Unidos ainda muito jovem, com o conhecimento da cultura inglesa e de outras línguas, como o alemão e o francês, por exemplo. Mantinha um professor particular que lhe administrava aulas em seu consultório, em horas previamente marcadas, para não prejudicar a clientela. Ele sempre foi o mais erudito do grupo. Estudioso e delicado [sic] à causa, traduzia textos e poemas de Ezra Pound, Joyce, Mallarmé, Apollinaire, Valéry e Cummings. (Pinto, 2006, p. 364).

Com isso, ratifica-se o empenho que o poeta teve para divulgar as ideias do movimento na capital cearense. Dimas Macedo afirmou, em nossa “Conversa/Entrevista”, que foi por ordem dos irmãos Campos que Alcides Pinto trouxe as ideias do Concretismo para o Ceará. Porém, o crítico ressaltou ainda que o poeta tinha um considerável apreço por Ferreira Gullar, tendo inclusive o apoiado na exposição neoconcreta de 1959. Dessa forma, pode-se afirmar que a Poesia Concreta cearense se constituiu como um misto do Concretismo paulista e do carioca, uma vez que, embora os poetas cearenses admirassem bastante os paulistas, é

⁴¹ Na segunda parte da interessante entrevista exibida no “Programa Literato – *Poemas Escolhidos* – José Alcides Pinto”, gravado no Auditório do Centro Cultural Banco do Nordeste – Fortaleza - CE, em 29/07/2003, o poeta relembra que passou fome no Rio de Janeiro, dormindo pelas praças, pedindo comida nos restaurantes e sendo enxotado pelos guardas municipais. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-zXV7Yey3-M>.

inegável a presença da marca intuitiva e subjetiva defendida pelos neoconcretistas em algumas composições do grupo cearense, como será exemplificado mais à frente.

As idas e vindas de Alcides Pinto ao Rio de Janeiro – visto que, depois dessa temporada no Ceará em que foram realizadas as duas mostras (1957 e 1959), o poeta retornou à capital fluminense, pois foi “removido para o Instituto Nacional do Livro – INL, com sede no Rio de Janeiro” (Macedo, 2012, p. 29), somente retornando definitivamente para Fortaleza em 1968 – fizeram com que o autor, além de estabelecer importantes contatos, como com os poetas Carlos Drummond de Andrade e Joaquim Cardozo e com os críticos de arte Mário Pedrosa e Clarival do Prado Valadares, entre outros nomes importantes das letras e das artes em geral, ficasse também bastante conhecido no meio jornalístico daquela região, a ponto de poder divulgar o movimento concretista cearense por meio de algumas entrevistas que concedeu para os jornais *Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil*, *Folha de S. Paulo*, *Jornal de Letras*, entre outros.

Por exemplo, a edição do *Correio da Manhã* do dia 03 de junho de 1959, apresenta uma matéria intitulada “Firme o movimento concreto no Ceará”, em que o jornalista Jaime Maurício realiza uma breve entrevista com José Alcides Pinto e inicia seu conteúdo da seguinte forma:

Encontra-se no Rio o jornalista e poeta Alcides Pinto, autor de *Noções de Poesia e Arte*, *Pequeno Caderno de Palavras*, *Cantos de Lúcifer* e *As Pontes* (poesia), que veio realizar um curso de Pesquisa Bibliográfica em Tecnologia, no Instituto Brasileiro de Bibliografia e Documentação (IBBD) como bolsista da CAPES, é um dos fundadores do Movimento Concreto no Ceará, juntamente com Antônio Girão Barroso, J. Figueiredo e Goebel Weyne. Aproveitando a presença do poeta em nossa capital fizemos uma ligeira enquete sobre o movimento artístico do Ceará, onde as atividades culturais se processam intensamente com grande surpresa para os que vivem no Sul. (Maurício, 1959, p. 12).

Perceba-se que realmente eram constantes as idas de José Alcides Pinto ao Rio, dessa vez foi financiado pela CAPES para a realização de um curso. Na capital fluminense, já era considerado um poeta renomado e reconhecido como um dos fundadores do Concretismo no Ceará. É digna de nota a surpresa dos sulistas em decorrência da intensidade do movimento artístico na capital cearense, como se fosse algo deveras extraordinário a realização da arte concretista fora do eixo Rio-São Paulo. O fato de haver artistas cearenses que se interessassem, realizassem e promovessem a vanguarda concretista era surpreendente para os avançados e modernos sulistas, a ponto de render diversas notas, matérias e entrevistas em seus noticiários, o que não era ruim, visto que, mesmo sendo considerados excêntricos, com tais divulgações, acabavam adentrando e participando daquele sistema artístico e literário.

Inicialmente, na reportagem, respondendo acerca das atividades literárias em geral realizadas no Ceará, Alcides Pinto enaltece o Grupo Clã e a sua revista; valoriza os intelectuais e artistas do estado que trabalhavam nos suplementos literários, promovendo conferências e editando livros, como Fran Martins, João Clímaco Bezerra, Moreira Campos, Artur Eduardo Benevides e outros; e elogia a Academia Cearense de Letras e a Universidade do Ceará que, segundo o poeta, vinha contribuindo bastante para o desenvolvimento artístico, literário e científico do estado. Por fim, exalta a figura do então governador do Estado, Parsifal Barroso, que, além de “arguto político”, como amante das letras e das artes, proporcionava maior otimismo aos escritores cearenses para a realização de suas atividades criadoras.

Na sequência da entrevista, Jaime Maurício pergunta ao autor como o movimento concreto fora aceito entre os cearenses. Veja a resposta:

A presença vigorosa e incisiva do movimento concreto no Ceará modificou em grande parte o aspecto da poesia e da pintura, varrendo para além dos verdes mares bravios o canto das graúnas e a doçura dos lábios de mel de Iracema, implantando uma linguagem enxuta como o próprio solo nordestino, sem aquela melancolia que as jangadas dos velhos pescadores deixam na praia quando se atiram mar a dentro ao entardecer. Os concretistas cearenses sacudiram o velho solar da Casa de Juvenal Galeno, a Academia Cearense de Letras, os Grêmios Literários, mas o fizeram sem estardalhaço, com noção precisa e definida das coisas, que os próprios acadêmicos são hoje velhos simpatizantes do concretismo. No Ceará não houve reação, não houve briga. Os velhos acham que os novos trazem algo de novo e por sua vez os novos acreditam que o conhecimento dos velhos contribuiu em parte para suas bases renovadoras. (Maurício, 1959, p. 12).

O poeta enfatiza as transformações advindas à literatura e à arte cearense depois da chegada do movimento concretista, visto que este lhes proporcionou mais objetividade por meio de uma linguagem e de uma visualidade mais enxuta, mais direta e mais árida, como o próprio solo nordestino. Portanto, mais distante daquela literatura romântica e subjetivista, o campo literário cearense abriu suas portas para a experimentação do novo; e José Alcides Pinto, além de ter sido o principal arauto dessa novidade em terras alencarinas, ainda ajudava a propagar as atividades do grupo fora do estado. Contudo, a recepção ao movimento que sacudiu os meios academicistas em Fortaleza não foi tão amena quanto tenta fazer parecer estrategicamente o poeta por meio de sua resposta. Não aconteceram todos aqueles embates como os que foram vivenciados pelos concretistas de São Paulo, mas muitos intelectuais cearenses também não aceitaram de bom grado o advento da novidade, como veremos melhor na parte em que formos analisar a divulgação do Concretismo nos periódicos locais.

Outra entrevista interessante, concedida dessa vez por José Alcides Pinto e por Pedro Henrique Saraiva Leão, encontra-se no *Jornal de Letras*, edição de janeiro-fevereiro de 1960, cujo título é “Concretismo: arrancada em direção ao infinito”. Como afirma-se na

reportagem, os dois poetas se encontravam no Rio de Janeiro e conversaram com o periódico a respeito do movimento concretista no Ceará. Alcides Pinto chega a filosofar sobre a técnica poética do Concretismo:

A rigor não considero poesia concreta como sendo poesia-*poesia*, antes um *produto* poético expressando o nascimento – talvez o amadurecimento – de uma nova técnica. Poderíamos chamá-la *alfabeto real*, *coisa forte*, *gráfico* ou *massa consistente* etc. Qualquer dessas designações seria tão adequada quanto a de *poesia concreta*. Fundamental, porém, para bem entender-se o nosso movimento, é que se ponha na cabeça a ideia de que poesia-concreta não é poesia-*poesia*. As técnicas, tanto na arte como nas ciências, variam, sem que somente uma técnica seja válida diante da ciência ou da própria arte... (Concretismo [...], 1960, p. 8, grifo do autor).

As palavras de Alcides Pinto soam até polêmicas, pois emitem uma visão que contrasta com a original proposta do Concretismo para a poesia. Refletindo acerca da forma e das técnicas de composição da “poesia-concreta”, o escritor remonta a uma discussão bastante recorrente que é a de se classificar as composições concretistas como sendo poesia ou não. Segundo o autor, não a considera como poesia propriamente dita, mas como um produto poético resultante da experimentação de uma nova técnica. O poeta ainda enumera possíveis nomenclaturas que tranquilamente poderiam substituir o sintagma poesia-concreta (*alfabeto real*, *coisa forte*, *gráfico* ou *massa consistente* etc). É interessante a desenvoltura com que o escritor reflete sobre a Poesia Concreta, não ficando apenas no campo da composição, mas também enveredando pela reflexão crítica e, dessa forma, chamando a atenção dos críticos e estudiosos do Sudeste para o Concretismo que se realizava no Ceará (“para bem entender-se o nosso movimento”). Por possuir uma forte ligação com as artes plásticas, – visto que pintava e, segundo Dimas Macedo, realizou inclusive uma exposição solo de seus quadros concomitantemente ao período da segunda mostra de Arte Concreta no Ceará, hoje infelizmente perdidos, – o poeta tendia a distanciar as composições concretistas do campo da poesia, aproximando-as mais do âmbito do plasticismo. Alcides Pinto, indubitavelmente, valorizou todo aquele afã modernizante e de ruptura na poesia, mas, diferentemente dos paulistas não se comprometeu apenas com aquele viés estético racional, pois, como afirma no final da citação: “As técnicas, tanto na arte como nas ciências, variam, sem que somente uma técnica seja válida diante da ciência ou da própria arte...”.

Pedro Henrique Saraiva Leão, na mesma entrevista no *Jornal de Letras*, ficou responsável por exemplificar e analisar alguns poemas dos poetas concretos do Ceará. O primeiro que apresentou foi o seguinte, de Eusélio Oliveira:

Sol	
solo	sêco
rio	sêco
peixe	
	fóssil

Sem maiores malabarismos visuais, Eusélio Oliveira prioriza o jogo com as palavras, lançando-as no branco do papel e apelando para a semântica que cada uma exerce dentro do todo do poema. Veja-se que na primeira coluna, ocorre uma espécie de gradação dos elementos: o Sol, imponente, (único que aparece com inicial maiúscula), o solo, o rio, o peixe. Na correspondência com a segunda coluna, o adjetivo “sêco” surge duas vezes, caracterizando o solo e o rio. Correspondendo à palavra peixe está o vazio, o espaço em branco, o que pode sugerir uma falta de ar, de oxigênio, causando, portanto, a morte dessa espécie e gerando o “fóssil”. Imaginando uma linha perpendicular que ligue a primeira e a última palavra do poema, é possível identificar ainda uma espécie de rima (Sol-fóssil), sem falar na predominância do som sibilante /s/ presente também nas palavras “solo” e “sêco”, que ajudam a ratificar a ideia da sequidão.

Veja-se a análise do poema feita por Pedro Henrique:

Há aqui, diz-nos ele, uma visão das duras realidades do Nordeste brasileiro. Há mais, porém, toda a gama das transformações cósmicas que se verificam no universo... e na alma humana: o sol – a vida – criando e destruindo. O eterno vir a ser que cumpre ciclos e mais ciclos, para depois cessar e logo após recomeçar. (Concretismo [...], 1960, p. 8).

Ou seja, por meio deste poema, tem-se um nítido exemplo do caráter subjetivo e intuitivo da poesia concreta cearense. “Em sete palavras, o infinito”, este é o subtítulo da parte em que Saraiva Leão empreende suas breves análises. Perceba-se que o autor focaliza o conteúdo do poema e identifica marcas da difícil realidade nordestina, uma realidade de sol causticante, de solo rachado e de rios sem água que vitimizam não apenas os animais, mas também os seres humanos que da terra e dos rios retiram seu sustento. Com isso, o poeta relaciona o poema com o próprio ciclo da vida, colocando o Sol como aquele que cria e destrói, num movimento ininterrupto de vida e morte.

Outro poema analisado por Pedro Henrique Saraiva Leão é o seguinte, da autoria de Horácio Dídimo, “também D’Artagnan do concretismo”, como afirma na reportagem:

	fôlha		fôlha
fôlha		flor	fôlha
	fôlha		fôlha

Este também apresenta sete palavras, porém seis repetidas e apenas uma que se diferencia, colocada ao centro: flor. Contrariamente ao poema anterior, apresenta um forte caráter fisiognômico, ou seja, visualmente, lembra bastante a figura de uma flor. Na análise feita por Saraiva Leão, semelhante à primeira, há a predominância do viés temático:

Neste caso – observa – o pensamento penetra num campo onde o ideal se expressa pela palavra flor. A planta, nascendo dos mistérios da semente – mistérios porque a semente não se visualiza – cresce para o alto, vence as angústias do caule na vitória-régia que quer emergir das águas, firma-se em meio as fôlhas caídas dos ramos que se espalham e um dia desabrocha na plena integração das pétalas, do perfume e do polem, na sua mensagem de Beleza e Fé, na realização do Ideal, no instinto criador da inteligência humana. (Concretismo [...], 1960, p. 8).

Por meio destas análises que contêm uma linguagem rebuscada, certa profundidade subjetiva e psicológica e uma ênfase nos elementos da natureza, percebe-se que o viés concretista dos cearenses extrapola a racionalidade construtivista para assim poder dialogar com elementos e contextos que lhe são familiares, como a tortuosa realidade da seca nordestina ou mesmo o “milagre” que é o desabrochar de uma flor.

No último subtópico da reportagem, intitulado “Os cearenses não descansam”, é interessante a declaração de Alcides Pinto:

Se o movimento concretista não tivesse surgido no sul do País – diz-nos Alcides Pinto – teria eclodido fatalmente no Ceará. Em nosso estado os intelectuais estão despertos, o pensamento não descansa. Estuda-se, pesquisa-se, examina-se. Aqueles que se dedicam às artes visuais constantemente estão a realizar exposições, conferências, debates. O grupo cearense é integrado pelos poetas e desenhistas Girão Barroso, Eusélio e Eudes Oliveira, Pedro Leão, Horácio Dídimo, J Figueiredo, Goebel Wayne. Duas exposições já foram promovidas, incluindo pintura, escultura e poesia. Dentro em pouco o grupo espera editar um livro dos poemas e desenhos concretos já realizados. (Concretismo [...], 1960, p. 8).

Nesta oportunidade, o poeta utiliza-se da estratégia da autopropaganda para enaltecer o trabalho dos concretistas cearenses e assim chamar a atenção dos críticos do Sudeste para o que estava sendo realizado em seu estado. Segundo Alcides Pinto, o nível de integração do grupo com o movimento era tanto que se este não tivesse emergido no “Sul do país”, poderia inclusive ter eclodido no Ceará. Embora aparente até ter um tom de pilhéria, nota-se a seriedade em seu depoimento, pois justifica-o por meio da citação das várias atividades que estavam sendo realizadas pelos intelectuais cearenses. No final, ainda se refere ao projeto de editar um livro, contendo os poemas e desenhos já realizados pelo grupo, projeto esse nunca concretizado. Com isso, percebe-se que o poeta foi não apenas o arauto do Concretismo no Ceará, mas também o divulgador e impulsionador da arte concreta cearense fora do estado.

Finalizando de fato a matéria, Alcides Pinto e Saraiva Leão ainda afirmaram o seguinte:

A cada dia que passa o grupo cearense estreita relações culturais com os de São Paulo e com o professor Medaglia, do Seminário de Música da Universidade da Bahia, nas oralizações de poemas do grupo e na difusão do movimento e aquisição do material a ser permutado, a fim de acompanhar a evolução do movimento. Nosso interesse é que ele triunfe no Brasil inteiro. (Concretismo [...], 1960, p. 8).

O grupo concreto do Ceará, portanto, mantinha contato com os artistas de outros locais, principalmente com os concretistas de São Paulo e com Júlio Medaglia, maestro, arranjador e compositor paulista que morou um período em Salvador – final dos anos 1950 e primeira metade dos anos 1960 –, época em que se engajou com os irmãos Campos e com Pignatari, realizando com eles alguns trabalhos de oralização dos poemas concretos. Interessante observar que os cearenses, de fato, pareciam bastante empenhados com o estreitamento dessas relações, pois essa era a melhor maneira de se integrarem no campo artístico e literário em que o movimento estava inserido. Dessa forma, alegavam ainda o interesse por ver o movimento triunfando em todo o país e para isso procuravam fazer a sua parte, acompanhando a evolução do movimento e buscando propaga-lo cada vez mais.

Na mesma entrevista citada anteriormente, a que José Alcides Pinto concedeu a Cláudio Portela, quando perguntado acerca do movimento concretista no estado, o poeta complementou:

No Ceará, o concretismo mais do que em qualquer outro estado tomou vulto e espaço. Editamos *Poesia em Situação* (ensaio crítico) do paulista⁴² Pedro Xisto, e em parceria a antologia *Poesia Concreta Ceará-Minas*. Dezenas de artigos assinados pelos melhores críticos do país foram escritos sobre o concretismo cearense, sem falar da numerosa correspondência que mantivemos com os irmãos Campos, Haroldo e Augusto. Fizemos várias conferências no Clube do Advogado, no Instituto Brasil-Estados Unidos e também nas faculdades. Concedemos entrevistas para os jornais *Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil*, *Folha de S. Paulo*, *O Jornal*, *Jornal do Escritor* [sic], *Jornal de Letras*, *Revista Leitura*, e tantos outros. (Pinto, 2006, p. 364-365).

Mais uma vez, Alcides Pinto enumera as atividades realizadas pelo grupo cearense para comprovar que o Concretismo realmente “tomou vulto e espaço” no estado. Na busca pelo estreitamento das relações, visando aprimorar o movimento e inserir o Ceará no *rall* dos estados mais atuantes, a correspondência com os idealizadores da Poesia Concreta foi essencial. É o que se verá a seguir.

⁴² Faz-se necessário retificar esta informação, pois o poeta Pedro Xisto (1901-1987) nasceu em Limoeiro, Pernambuco.

3.1.2 A correspondência com os irmãos Campos

A atividade epistolar realizada entre José Alcides Pinto e os irmãos Campos ajuda a entender a função que Fortaleza exerceu no contexto do movimento concretista. Infelizmente, muitas cartas do arquivo pessoal do poeta cearense não existem mais, pois foram destruídas pelas traças. Em seu livro *Poemas Escolhidos II* (2006), encontram-se quatro das que restaram recebidas de Haroldo e Augusto de Campos. Na parte intitulada “Traças estão devorando história”, há uma matéria do jornalista Lira Neto, publicada anteriormente com esse mesmo título no jornal *O Povo* no dia 22 de julho de 1995⁴³, em que se comenta justamente a respeito da falta de zelo com o arquivo de Alcides Pinto e o risco de perdê-lo, o que tristemente acabou acontecendo:

Desolado, lamenta o estado de conservação de suas cartas e fotografias. Como, por exemplo, aquela foto, raríssima, em que o poeta aparece perfilado diante dos painéis da exposição concretista cearense. A fotografia, como outras da coleção, sem nenhum tratamento adequado, apagou-se em meio a um borrão amarelo. (Neto, 2006, p. 330).

Realmente é lamentável a perda de um arquivo tão rico e significativo para a história literária e cultural do Ceará. Contudo, “Graças à dedicação e ao empenho de seu amigo e poeta Ary Albuquerque, que tomou para si a tarefa de restaurá-los, puderam salvar-se algumas.” (Pinto, 2006, p. 325). E é por meio desta correspondência que sobreviveu às traças que se faz possível analisar melhor o contexto, as relações e o papel exercido pelos cearenses no âmbito do movimento concretista.

Na primeira, recebida de Haroldo, Augusto e Décio, em 29-10-57, a missiva inicia-se da seguinte forma:

Caro Alcides Pinto:
A atividade de vocês aí em Fortaleza continua a nos surpreender. Com o material enviado por você e pelo Girão [Antônio Girão Barroso], preparamos uma reportagem sobre o front concreto no Ceará, que sairá num dos próximos números da revista *ad* [arte e decoração]. (Pinto, 2006, p. 313).

Note-se mais uma vez a presença da “surpresa”, o que nos leva à dedução de que para os paulistas a realização da Poesia Concreta pelos cearenses era algo realmente inusitado. Dessa forma, é possível perceber que o grupo de São Paulo recebia com empolgação as novidades que chegavam do Ceará e tratavam de divulgá-las nos meios em que tinham acesso e entre os amigos adeptos mais próximos: “Muito interessado na arrancada de vocês está o

⁴³ Conferir imagem em **ANEXO E**.

Pedro Xisto, crítico de poesia da *Folha da Manhã*, que escreveu quatro artigos civilizados e altos textos sobre poesia concreta, inaugurando sua seção naquele jornal (recortes anexos)". (Pinto, 2006, p. 313).

No decorrer da carta, Haroldo de Campos vai narrando as desavenças com os colonistas do *Jornal do Brasil*, principalmente com Reinaldo Jardim, – a quem chama jocosamente de “Espoleta Spanudis” – Oliveira Bastos e Ferreira Gullar. Tais desavenças, que se travaram principalmente nas páginas do *JB*, anunciam a cisão do Concretismo. Justificando a narração cronológica dos desentendimentos na carta, o concretista afirma para o destinatário que “O que importa é o futuro do movimento, e se a refaço aqui [a cronologia] é em consideração à solidariedade que você nos prestou e para suprir as deficiências da circulação dos fatos culturais.” (Pinto, 2006, p. 314).

O envio de recortes anexados à correspondência e o detalhamento dos fatos referentes ao movimento demonstram o interesse dos paulistas em manterem os cearenses atualizados. Uma vez que a circulação dos acontecimentos culturais não se realizava com tanta facilidade, as cartas ajudavam a minimizar tal lacuna e ainda contribuía para fortalecer os “laços de amizade” e as relações de troca entre os dois grupos.

Nesta carta de outubro de 1957, o contexto apresentado por Haroldo de Campos era de bastante disputa, desavenças, perseguições, rompimentos, ou seja, uma verdadeira guerra intelectual envolvendo artistas e jornalistas que pouco tempo antes estavam unidos em prol da divulgação do movimento e da realização das mostras de arte concreta ocorridas em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Tentando desmoralizar nosso trabalho com investidas aventureiro-exibicionistas, como esta do Espoleta spanudis, Gullar, frustrado em suas ambições de liderança, prepara, ao que tudo faz crer, sua retirada estratégica do movimento, e o seu reingresso cômodo em solipsismo-príncipe-dos-poetas, auto-gloriante e auto-bastante. A provocação não pega, porém: doa a quem doer, caminhamos para o *Noigandres 4* e para as inúmeras coisas que há a fazer e desenvolver no horizonte fecundo do movimento concreto. (Pinto, 2006, p. 316).

É desta forma que a carta é encerrada, anunciando quase certamente o rompimento de Ferreira Gullar com o movimento e garantindo que tais investidas não parariam os projetos futuros dos concretistas. Tanto neste trecho como em outros, fica notório o descontentamento de Haroldo de Campos com a virada de posição de Gullar e com os ataques que o grupo vinha sofrendo por parte dos jornalistas do *JB*, porém deixa claro que não se renderiam e seguiriam firmes com os planos que já haviam traçado para o movimento.

Infelizmente, as cartas enviadas por José Alcides Pinto não foram localizadas. Dessa forma, não se tem como saber seu posicionamento acerca das atitudes dos poetas e

jornalistas do Rio de Janeiro. Como morou naquela cidade e conviveu com muitos deles, sendo inclusive amigo e admirador de Ferreira Gullar, segundo informou o crítico Dimas Macedo, é possível que não os desaprovasse de todo. Com isso, a correspondência enviada pelos irmãos Campos pode muito bem ter sido uma forma de buscar garantir o apoio do poeta cearense e a consequente manutenção do movimento concretista no estado.

Na segunda carta, datada de 20-04-58, Haroldo de Campos inicia da seguinte forma:

Caro Alcides Pinto:

Segue o *Noigandres 4*. Por seu próprio feito, é uma verdadeira exposição portátil itinerante, composto que é o livro de poemas-cartazes, objetos para o convívio cotidiano [...]: objetos suspensos, quadros feitos de palavras. Todos eles dentro do maior rigor, da ortodoxia construtiva concreta, representando, para a evolução de nossas ideias, um livro de exemplos, básico. (Pinto, 2006, p. 317).

Perceba-se que o poeta já abre a carta anunciando a concretização da *Noigandres 4* e enfatizando a continuação do rigor construtivo, típico do projeto concretista, aplicado aos poemas que compõem o novo número da revista. Na sequência, Haroldo lança a seguinte sugestão para Alcides Pinto: “talvez vocês possam expor os poemas, no Clube dos Advogados, onde realizaram a mostra concreta cearense, juntamente com a afixação do plano-piloto, que poderiam, inclusive, reproduzir num dos jornais daí.” (Pinto, 2006, p. 317). Assim, pode-se inferir que a correspondência, além de servir para compartilhar as informações, atuava como um instrumento por meio do qual os paulistas emitiam suas “ordens” mascaradas de sugestões ou orientações para a continuação do projeto concretista no Ceará.

Fazendo a analogia do movimento com uma “guerra”, vê-se que o Ceará para os paulistas funcionava como uma espécie de base de apoio, uma vez que estava no *front* da batalha, sempre produzindo, divulgando e colaborando para a continuação das atividades. Porém, será que havia por parte dos paulistas o reconhecimento e o apoio correspondentes à contribuição dos cearenses? Ou somente se beneficiavam da disponibilidade destes para fortalecerem a divulgação de suas ideias fora do eixo Rio-São Paulo?

O contexto de divergências se afunilava cada vez mais, então, toda contribuição que recebiam era oportuna para fortalecer o movimento. Nesta carta, por exemplo, é anunciado o definitivo rompimento do grupo com o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*:

Nós, de nossa parte, que só continuávamos no J. do Br., apesar dos sucessivos agravos pessoais e das contínuas mesquinhas praticadas contra nós, por colocarmos, em primeiro lugar, a objetividade do movimento, e acharmos necessária a divulgação de uma série de documentos, traduções, estudos e materiais de informação básicos, não vimos outra alternativa senão romper de vez, denunciando, de público, a nossa total oposição à orientação diluidora e deformadora impressa do JB pela dobradinha G&J [Gullar & Jardim]. (Pinto, 2006, p. 318).

Quase encerrando a correspondência, Haroldo emite uma boa notícia para o grupo cearense: “Saiu, finalmente, o número 27 da revista *ad*, onde publiquei uma reportagem sobre o movimento concreto cearense. Infelizmente, por engano do paginador, a escultura do Zenon Barreto foi atribuída a J. Figueiredo, e o trabalho deste àquele. [...]” (Pinto, 2006, p. 318). (Conferir imagens da reportagem em **ANEXOS F e G**).

Certamente, esta publicação de Haroldo de Campos na revista *ad*, edição de fevereiro-março de 1958, ajudou a divulgar no Sudeste a produção e a participação dos artistas cearenses no movimento concretista. Porém, a matéria foi igualmente benéfica para o grupo paulista, pois contribuiu para mostrar que, apesar do seu interesse maior ser o da exportação das ideias para fora do país, estas também estavam chegando e frutificando em outras regiões do Brasil. A revista *ad* caracterizou-se como um importante meio de divulgação dos poemas, ideias, programas e posicionamentos dos concretistas naquele período. Assim, veicular por meio dela a chegada do Concretismo ao Ceará foi algo bastante positivo tanto para o movimento local quanto para os paulistas.

o ceará se integra, com vitalidade e um admirável sentido de equipe, na linha de frente de uma cultura concreta, impessoal e construtiva. palavras-programa de alcides pinto: «por um método de trabalho em conjunto = a fonte viga vigor + conceito de relação e comunicação do produto concreto. contra o misoneísmo doentio. contra o sono no sonho. pela vigia de olhos – sol aberto. céu evidente como sino. e pela visualização comunicadora da p concreta: espaço forma tempo estrutura, e estrutura especialmente geométrica. geral assepsia das palavras. manter a organização do movimento viva e eficiente, como qualquer fonte comercial anticlandestina. um verdadeiro escritório da poesia. sua escrituração vital. econômica». (Campos, 1958, n.p).

Neste trecho, Haroldo de Campos elogia a vitalidade e o espírito de equipe dos cearenses e mais uma vez utiliza-se da linguagem bélica – “na linha de frente” – para descrever a participação do grupo no movimento. Transcrevendo as “palavras-programa” de Alcides Pinto, nota-se, por meio destas, a defesa de um rigor construtivo que direciona a composição para a objetividade e a racionalidade que se encontram no âmago do projeto concretista. A ênfase nos elementos como espaço, forma, tempo e estrutura geométrica, bem como todas as palavras escritas em letras minúsculas, compondo frases curtas separadas por pontos finais e a presença de sinais matemáticos no enunciado (= / +) aproximam-se da linguagem utilizada no “Plano-Piloto para Poesia Concreta”. Note-se ainda a defesa do poeta cearense pela manutenção do movimento de forma viva, eficiente e organizada. Para isso, seria essencial o trato econômico com as palavras e a sua “geral assepsia”, proporcionando assim a eficaz realização do trabalho “verbivocovisual” da Poesia Concreta”, sendo produzido em uma espécie de “escritório da poesia”. Todo este rigor formal proposto por meio das palavras de Alcides Pinto

estava presente na conjuntura inicial de sua adesão e no contexto da realização da primeira mostra realizada em Fortaleza. *A posteriori*, em 1960, o poeta mesmo declarou na entrevista ao *Jornal de Letras* que as técnicas eram suscetíveis a variações, o que permite concluir que os poetas cearenses foram se desvencilhando de toda aquela matemática composicional exigida pelos paulistas e começaram a usufruir de uma maior liberdade subjetiva no seu processo de experimentação com a Poesia Concreta.

Na terceira carta que se encontra disponível em *Poemas Escolhidos II*, datada de 3 de maio de 1959, quando já havia acontecido a segunda Exposição de Arte Concreta do Ceará, a redação desta foi assumida por Augusto de Campos:

Caro Alcides Pinto
assumo a correspondência, por procuração do mano, a esta altura já bem longe, por terra de portugal haroldo embarcou no vera cruz dia 14 de abril só deverá voltar em fins de agosto. ótimo que v. passe uma temporada aí [José Alcides Pinto encontrava-se no Rio de Janeiro]. o contato com zé lino Grunewald e wladimir (Dias Pino) há de ser útil para todos em novembro talvez dê uma chegada ao rio. (Pinto, 2006, p. 320).

No decorrer da carta, Augusto de Campos afirma que considera inoportuna a nova exposição que os poetas estavam planejando realizar no Rio de Janeiro, pois naquele momento o que os “neo-concretos” mais queriam era justamente “movimento, barulho, pró ou contra, mas barulho”. Assim, aconselha que não organizem a mostra para evitar gerarem mais assuntos e matérias que serviriam de “combustível” para as possíveis críticas do *Jornal do Brasil*. É possível conjecturar ainda, a partir dessa negativa de Augusto, que os irmãos procuravam manter o contato dos autores cearenses limitado a São Paulo, sem uma maior conexão com o Rio de Janeiro. Assim, ao não realizarem a mostra, não teriam interação com os neoconcretistas do Rio e, dessa forma, seria evitado o compartilhamento de quaisquer ideias.

daí preferirmos, por ora, a estratégia das guerrilhas (vide entrevista do décio à tribuna da imprensa: nada mais q meia dúzia de palavras sobre os neos). de resto, a esta altura, as águas já estão bem divididas, e em parte o fixo "neo" contribui para tanto. pelo menos fica claro q nada temos a ver com "isso". mas seria interessante, talvez, q tornasse conhecida numa entrevista, p. [sic] exposição dos concretos do norte. (Pinto, 2006, p. 320-321).

Perceba-se novamente a analogia com elementos de guerra, porém dessa vez a investida era contra os antigos aliados e, para combatê-los, a estratégia precisava ser cautelosa: a utilização de poucas palavras sobre a dissidência e pouca movimentação pró Concretismo para evitar que virassem o jogo e chamassem para si os holofotes. Contudo, semelhante à sugestão emitida pelo irmão na carta anterior, Augusto de Campos considera que seria interessante que José Alcides Pinto concedesse uma entrevista para tornar conhecida a segunda exposição dos concretos no Norte (Ceará).

Com isso, é possível afirmar que a adesão do movimento concretista pelos cearenses foi importante para ajudar a manter funcionando a engrenagem do Concretismo como um todo, visto que demonstrava sua capacidade de expansão para outros locais do país. E os paulistas tinham consciência dessa relevância das manifestações realizadas no Ceará, tanto que, além das trocas de materiais, incentivavam para que fizessem exposições, concedessem entrevistas, escrevessem matérias, ajudassem a propagar as ideias do movimento, aparentemente procurando evitar um maior contato dos cearenses com os intelectuais do Rio de Janeiro.

Contudo, faz-se interessante abrir um adendo. O artista multimídia pernambucano Paulo Bruscky, na “Conversa/Entrevista” que nos concedeu, afirma que o Nordeste sempre teve uma importância muito grande no quesito vanguardista, antes mesmo do surgimento do Concretismo. Menciona nomes como Gregório de Matos, Jorge Fernandes, Vicente do Rego Monteiro, João Cabral de Melo Neto e outros para comprovar que a região já apresentava significativas experiências anteriores no âmbito da poesia experimental. De 01 de junho a 25 de julho de 2016, foi realizada no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM), em Recife, a exposição “História da Poesia Visual Brasileira”, sob a curadoria de Paulo Bruscky e Yuri Bruscky. Desta exposição, resultou o livro/catálogo também intitulado *História da Poesia Visual Brasileira* (2016), organizado em parceria com seus filhos Raíza Bruscky e Yuri Bruscky. Além de reproduzir parte da exposição, o livro apresenta material extra, contendo textos fundamentais para uma melhor compreensão acerca do panorama exposto na ocasião. No texto de abertura do livro, intitulado “Trans/versos históricos da poesia visual brasileira”, os curadores destacam que o itinerário de suas investigações teve:

[...] como ponto de partida um conjunto de experiências isoladas, iniciado com o poema pré-concreto de Gregório de Matos (Salvador/BA, 23 de dezembro de 1636 - Recife/PE, 26 de novembro de 1696); as composições acrósticas de Frei João do Rosário (Recife/PE, 1726 - Recife/ PE, 1761), datadas de 1753; continuando com a obra de Sousândrade (Guimarães/MA, 9 de julho 1833 – São Luis/MA 20 de abril de 1902). (Bruscky, 2016, p. 16).

Dessa forma, compreende-se que os pesquisadores foram aos primórdios da poesia visual brasileira, remontando ao século XVII, para iniciarem a construção do panorama histórico dessa vertente poética em nosso país. Para ratificarem a afirmação do pioneirismo dos artistas nordestinos, mesmo com suas manifestações isoladas, destacam o poema pré-concreto do baiano Gregório de Matos, os acrósticos do pernambucano Frei João do Rosário e a obra do maranhense Sousândrade. (Conferir em **ANEXO H** a imagem dos dois primeiros trabalhos

referidos). Porém, as referências aos artistas nordestinos não cessam por aí, mas adentram ao século das vanguardas históricas:

No início do século XX, registramos os caligramas do poeta piauiense Da Costa e Silva, nos seus livros *Sangue* (Recife, 1908) e *Zodiaco* (Rio de Janeiro, 1916), e o poema-carimbo *Miramar*, de Oswald de Andrade, em 1924. No seu Livro de *Poemas*, de 1927, o natalense Jorge Fernandes publica *Rede*, em que a palavra *suspensa* aparece em forma de rede. O poeta pernambucano Vicente do Rego Monteiro, lança, em 1941, o seu livro *Poemas de Bolso*, onde consta o *Poema 100% Nacional*, provavelmente o primeiro poema tipo/gráfico brasileiro, e, em 1952, lançou o livro *Concrétion*, antecipando-se ao Concretismo. Foi ainda Vicente do Rego Monteiro quem publicou no Jornal *Fronteiras* (editado por ele), ano VII n° 4 e 5 - abril/ maio de 1938 e na sua *Revista Renovação* (Recife, 1941), as primeiras colagens, denominadas por ele de *Poesias-Foto-Plásticas*, do alagoano Jorge de Lima. De 1952 a 1968 ele também publica e veicula, pioneiramente, uma série de *Poemas Postais*, com trabalhos seus e de outros poetas brasileiros e estrangeiros com os quais mantinha contato naquele período. (Bruscky, 2016, p. 16).⁴⁴

Com isso, tem-se um trabalho primoroso e imprescindível de apresentação da poesia visual brasileira, que vai desde as primeiras manifestações isoladas, passando pelas produções do início do século XX, pelo Concretismo, Poesia Práxis, Poema/Processo, Arte Correio, até chegar à poesia por meio de suportes tecnológicos. O principal objetivo é questionar a hegemonia de um local e de um grupo de autores que foram estabelecidos como precursores e hierárquicos no cerne das poéticas experimentais brasileiras, sendo que, como bem apresentam, as primeiras manifestações surgiram antes dos anos 1950 e localizadas no Nordeste do país. Na entrevista, Paulo Bruscky reconhece a importância do grupo concretista de São Paulo devido à unificação dessas manifestações que antes eram isoladas e também em decorrência da projeção internacional que tiveram. Afirma que além de excelentes poetas e teóricos ainda fizeram “contato com pessoas de ponta da época” e traduziram obras importantes que “talvez sem o grupo não tivéssemos contato até hoje”. Não obstante, critica o jeito fechado dos paulistas e a pretensa hegemonia a que atribuem ao movimento concretista ante a outras manifestações vanguardistas. Em determinado trecho da entrevista, por exemplo, reforça o vanguardismo do Nordeste e alfineta os concretistas de São Paulo:

No Nordeste nós sempre tivemos em todas as áreas desde a música, literatura, teatro, cinema, uma vanguarda muito importante. Agora nunca foi muito divulgado porque eles, geralmente, naquela época, principalmente São Paulo, só enxergavam o umbigo deles. Entendeu? E eles sabiam muita coisa e negavam, né? Porque Augusto trocou correspondência com os concretistas do Ceará, mas nunca deram a importância que teve o movimento, entendeu? (informação verbal).⁴⁵

⁴⁴ O poema “Rede” se encontram no **ANEXO I**, a capa de *Concrétion* se encontra no **ANEXO J** e “Poema 100% Nacional” no **ANEXO K**.

⁴⁵ “Conversa/Entrevista” concedida por Paulo Bruscky, em maio de 2023. Encontra-se na íntegra, no **APÊNDICE A**, ao final deste trabalho.

Bruscky considera, então, que os paulistas não demonstravam interesse em exaltar outras manifestações vanguardistas que não fosse a realizada por eles. Visto que deram início à Poesia Concreta propriamente dita e devido aos contatos internacionais que alcançaram, viam-se, de fato, como precursores dessa vertente poética e não valorizavam como esperado as experimentações realizadas tanto no Ceará quanto em outros locais do país que não fosse São Paulo. A impressão que fica, por meio dessas correspondências enviadas para José Alcides Pinto, é a de que enxergavam no grupo cearense como aquele que estava sempre a sua disposição, prontos a cumprirem ordens, demonstrando certa servilidade.

Enfim, dando continuidade à análise da terceira carta, apesar de considerar que qualquer exposição no Rio naquele momento [surgimento do neoconcretismo] seria prejudicial, Augusto de Campos concorda em continuar expandindo o movimento e, na sequência, menciona uma futura exposição na Bahia, elogiando ainda a que acontecera em Fortaleza:

[...] da Bahia nos escreveu o Julio Medaglia convidando-nos para a exposição de arte concreta (música-pintura-poesia). Lá a coisa é mais fácil. O ambiente ainda não está contaminado pelo ar sujo dos “neos”. Pode-se expor inclusive poemas já publicados ou expostos. Parece-nos mais oportuno, por ora, cogitar da exposição da PC. Nesse estado, q. como v. sabe, é atualmente o maior centro de arte musical do país. Medaglia possivelmente apresentará alguns poemas oralizados. Trabalho seríssimo, que começou aqui, em contato conosco, há alguns meses. Pensávamos em utilizar, com autorização sua, alguns dos cartazes da exposição do Ceará q. v. mandou pro Haroldo (ex: o seu *máquina*, os poemas *Movimento e Cigarro* não me lembro de quem, etc.) diga o que pensa sobre isso. De passagem, congratulo-me com v. pela exposição q. realizou em Fortaleza. As amostras q. v. enviou ao Haroldo evidenciam um grande progresso. (Pinto, 2006, p. 321).

A troca e o empréstimo de materiais para as exposições ficam ainda mais evidentes neste trecho. Tanto que além de elogiar a mostra realizada no Ceará, Augusto solicita a autorização de Alcides Pinto para a utilização de alguns dos poemas cartazes que foram expostos em Fortaleza. Quanto à Bahia, não se tem notícias sobre a realização dessa pretensa exposição de arte concreta e provavelmente o estado não estava tão “descontaminado” assim “pelo ar sujo dos ‘neos’”, logo que, como registra Aracy Amaral (1977, p. 25), naquele mesmo ano aconteceu uma exposição de arte neoconcreta em Salvador. É possível afirmar que nem mesmo os cearenses estavam tão imunes assim ao “ar sujo dos neos”, pois as idas e vindas de alguns deles ao Rio de Janeiro facilitava certo “contágio”, movimentando ainda mais a gangorra das influências do Concretismo no Ceará: numa extremidade localizava-se o rigor formal e construtivista dos paulistas, na outra, uma maior liberdade subjetiva e intuitiva dos cariocas.

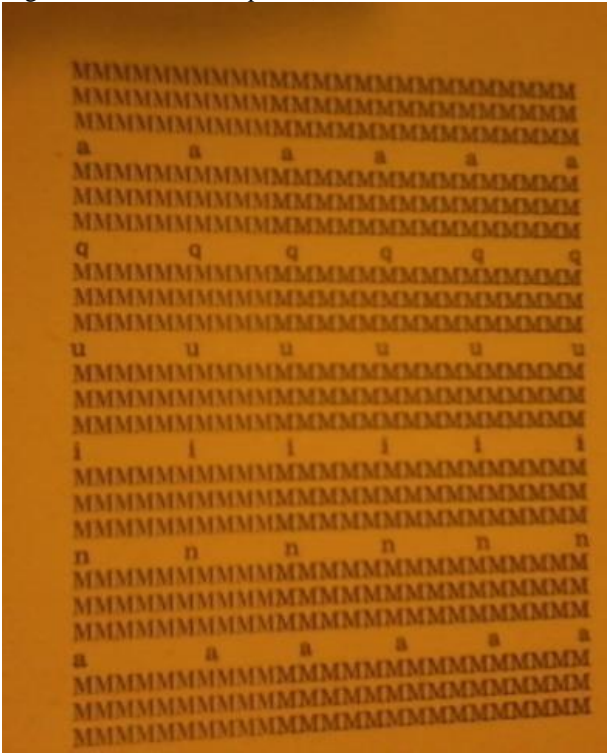
Contudo, embora alguns poetas concretos do Ceará tenham mantido um fluxo considerável em direção ao Rio de Janeiro e, conseqüentemente, contatos com os intelectuais da capital fluminense, fica notório que houve uma maior influência do grupo de São Paulo, pelo

menos quanto à propagação de suas ideias. O próprio fato de José Alcides Pinto ter divulgado o movimento no estado, tendo como referência os irmãos Campos, como mencionou Dimas Macedo na “Conversa/Entrevista”, já demonstra a consideração que o poeta mantinha pelos idealizadores do grupo Noigandres. As cartas, inegavelmente, também são um notável indício dessa forte ligação.

Outra correspondência que ajuda a ratificar esse entendimento é a breve carta que foi enviada por Pedro Henrique Saraiva Leão para Haroldo de Campos, em 1984. Mesmo já tendo passado o período áureo do Concretismo, fica perceptível que a opinião do poeta paulista continuava sendo significativa para os cearenses. A missiva, que se encontra originalmente no Acervo Haroldo de Campos, na Casa das Rosas, em São Paulo, foi manuscrita com caneta esferográfica azul e subdividida em apenas três parágrafos, que tinham por objetivo, principalmente, comunicar acerca do reenvio de seus “dois últimos livrecos de ‘pobresia’”. O autor não cita os títulos, mas certamente eram os livros *Concretemas* (1983) e *Poeróticos* (1984). Embora seja comum o compartilhamento dos escritos entre os intelectuais, visando maior divulgação, percebe-se um considerável interesse por parte de Saraiva Leão em fazer com que seus trabalhos chegassem às mãos de Haroldo de Campos, tanto que além de reenviar seus últimos livros – os do primeiro envio provavelmente foram extraviados – também encaminha o mais recente número do “Jornal de Cultura” da UFC que continha dois “poemetos” seus e duas considerações a respeito do que já havia produzido. Chamam a atenção ainda o jogo de palavras e a criação de alguns neologismos presentes na carta, por exemplo, “pobresia” = pobre + poesia, passando uma ideia de certa humildade em relação às suas composições poéticas, e “alucifevecido” = alucinado + embevecido, termo utilizado para elogiar, em nota de rodapé, o livro *Galáxias*, de Haroldo de Campos, após fazer no segundo parágrafo um trocadilho com o título, visto que, quando informado por telefone pela esposa do poeta que o marido estava de viagem para Deutschland, considerou, então, que este se encontrava em outras “galáxias”. A carta, de fato, demonstra o interesse do poeta cearense em manter contato com Haroldo de Campos e quem sabe receber de sua parte um parecer positivo concernente às suas produções. (Conferir a correspondência na íntegra em **ANEXO L**).

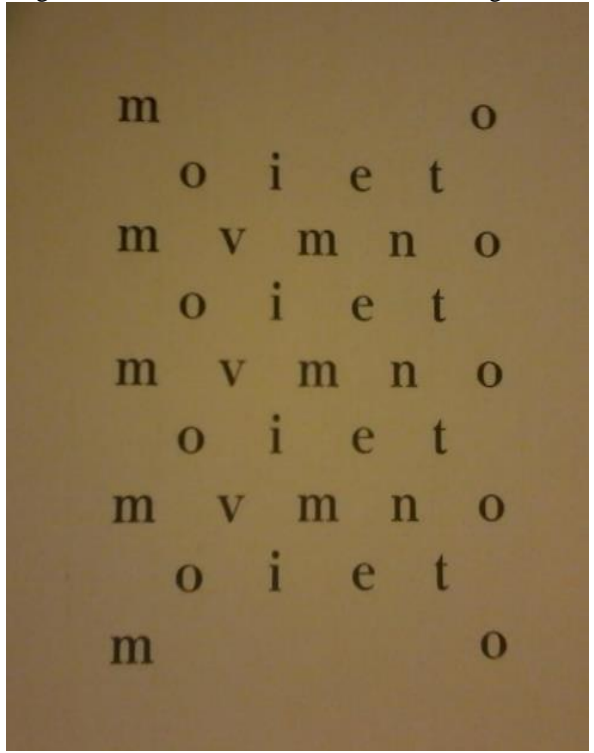
Demais objetos importantes que se encontram no Acervo Haroldo de Campos, na Casa das Rosas, em São Paulo, são os poemas cartazes enviados por José Alcides Pinto para Haroldo de Campos. A seguir, as imagens dos poemas mencionados por Augusto de Campos na última citação:

Figura 4 - Poema “Máquina”, de Alcides Pinto.



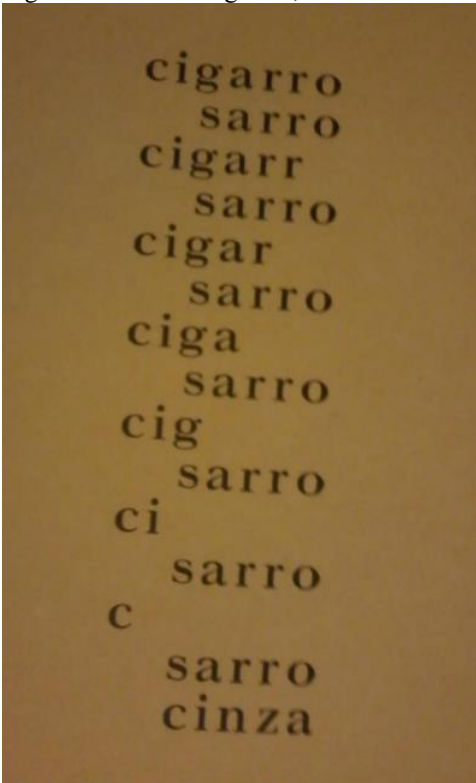
Fonte: Centro de Referência Haroldo de Campos, Casa das Rosas, SP.

Figura 5 - Poema “movimento”, de José Chagas.



Fonte: Centro de Referência Haroldo de Campos, Casa das Rosas, SP.

Figura 6 - Poema “cigarro”, de Horácio Dídimo.



Fonte: Centro de Referência Haroldo de Campos, Casa das Rosas, SP.

No acervo, encontram-se, ao todo, dezoito lâminas soltas, medindo 49 x 32 cm e contendo poemas visuais de Pedro Henrique Saraiva Leão, Déo Silva, Alcides Pinto, Eusélio Oliveira, Eudes Oliveira, Horácio Dídimo e José Chagas. Como, infelizmente, pouquíssimos são os registros fotográficos referentes às duas mostras realizadas em Fortaleza, há certa dificuldade em se afirmar quais foram as obras expostas durante os dois eventos. Porém, o trecho da carta de Augusto de Campos, citando o envio de “alguns dos cartazes da exposição do Ceará” para Haroldo, bem como a coincidência do ano de 1959 e dos nomes dos poemas mencionados com seus respectivos autores [Augusto não lembrou, mas os poemas “movimento” e “cigarro” são de Horácio Dídimo], permitem a certificação de que aqueles dezoito poemas foram, de fato, os expostos na mostra de arte concreta do Ceará em fevereiro de 1959. E isso constitui-se como um importante achado, visto que pouco se sabia acerca do material que fora apresentado naquela exposição. Embora seja curioso pensar que José Alcides Pinto enviou todos cartazes da mostra cearense para Haroldo de Campos, não os guardando para si, acreditamos que tenha sido realmente isso que aconteceu, visto que nenhum resquício de tais trabalhos encontra-se em Fortaleza. Tal atitude não deixa de revelar ainda certa consideração e respeito por parte do poeta cearense, pois, ao enviar para Haroldo os poemas da mostra, era como se estivesse dando uma satisfação ou um retorno quanto ao incentivo recebido pelos paulistas, demonstrando assim o cumprimento da missão que lhe havia sido destinada.

Tais informações contribuem para o reconhecimento de que a análise epistolar em uma pesquisa como esta é essencial, pois muito do que se perdeu pode ter ficado nas linhas ou nas entrelinhas de uma correspondência.

A despedida de Augusto de Campos nesta terceira carta se deu da seguinte forma e soa bastante autoritária: “mantenha-nos sempre em contato, e a ordem é CONSTRUIR, a palavra que mais dói aos históricos monstros neocaligulares. abraço augusto. e.t. – pedro xisto me telefona pedindo notícias da publicação do ensaio dele. v. pode adiantar qq coisa?” (Pinto, 2006, p. 322).

O poeta finaliza a correspondência, portanto, com a “ordem” de que o grupo cearense continuasse “construindo” seu percurso no movimento concretista. Como ficou expresso em citação anterior, considerou que houve “progresso” da primeira mostra para a segunda, porém, para ajudar a combater o avanço dos “neos”, seria importante que dessem seguimento ao seu trabalho de experimentação. Por fim, pediu notícias sobre a publicação de um ensaio de Pedro Xisto que havia ficado sob a responsabilidade dos cearenses. Tal ensaio foi publicado em 1960 pela Literarte G.N, da imprensa oficial do Ceará, com o título *Poesia em Situação*. Como afirma-se na nota preliminar, o texto havia sido publicado originalmente no

jornal *Folha da Manhã*, em 1957. Porém, em parceria com o grupo concreto do Ceará, o ensaio teórico crítico do poeta pernambucano foi publicado em formato de livro e ganhou uma bonita capa ilustrada por J. Figueiredo. (Conferir **ANEXO M**)

A última das quatro cartas disponibilizadas em *Poemas Escolhidos II* está incompleta e não apresenta a data do envio. Porém, devido ao conteúdo referir-se principalmente às polêmicas em torno da cisão entre paulistas e cariocas, é possível deduzir que tenha sido redigida também no ano de 1959. Nas palavras iniciais, Haroldo de Campos tece mais elogios ao grupo cearense:

Caro Alcides Pinto

Jornais, recortes, catálogos recebidos: a atividade viva e aberta de vocês aí no Ceará confirma o que sempre pensávamos. A poesia concreta é movimento de caráter nacional correspondente a uma necessidade de clarificação e objetivação da mente criativa contemporânea. Sua lucidez, na carta-bilhete que dirige a mim e ao Augusto, quase que nos dispensa de explicações. Realmente a poesia concreta é um trabalho de equipe, algo que elimina, de saída, a teoria do gênio e o culto pavoneante da personalidade. (Pinto, 2006, p. 323).

Por meio das palavras de Haroldo de Campos, depreende-se que os concretistas de São Paulo, de certa forma almejavam que o movimento tivesse um caráter nacional, pois o viam como uma forma de preencher a “necessidade de clarificação e objetivação da mente criativa contemporânea”, inclusive dos brasileiros. O envio dos materiais referentes às atividades que vinham sendo realizadas em Fortaleza os animava, pois ajudava a comprovar que o movimento realmente tinha um alcance nacional. Infelizmente, não temos acesso à referida carta-bilhete enviada por Alcides Pinto, mas os irmãos Campos elogiam a lucidez com que o poeta cearense se refere ao movimento, principalmente atribuindo ao Concretismo a demanda de um trabalho de equipe. Contudo, é questionável a eliminação da “teoria do gênio” na composição da Poesia Concreta, pois, apesar de ter sido um movimento realmente coletivo, é inegável que cada poeta tinha sua particularidade e contribuiu individualmente para a constituição do todo do grupo.

A partir desta ideia acerca da importância do trabalho em conjunto é que Haroldo de Campos começa mais uma vez a desabafar na carta sobre as desavenças com Oliveira Bastos, Ferreira Gullar e Reinaldo Jardim:

Inicialmente, e superando as diferenças pessoais de formação, acolhemos a participação no movimento de O. Bastos e Ferreira Gullar, para um lançamento simultâneo São Paulo - Rio. Bastos, de longa data, acompanhava nossa atividade, aparentemente entusiasta e solidário; Gullar, apesar de sua visão marcadamente surrealizante, parecia interessado no movimento no seu sentido coletivo-factivo. Mas Gullar, cuja vocação para a genialidade não se sentia a gosto na pluralidade da equipe, começou por deitar entrevista, omitindo datas e fatos, obscurecendo as origens nacionais da poesia concreta e coroando-se, à sorrelfa, de louros. Bastos tentou desmoralizar as teorias e as ideias alheias que originaram esse movimento, e onde ele,

Bastos, aprendera tudo o que sabia a respeito de poesia concreta. [...] (Pinto, 2006, p. 323-324).

O rompimento com o *Jornal do Brasil* e as discussões com os jornalistas e artistas do Rio de Janeiro constituem um capítulo importante na história do Movimento Concretista brasileiro. Nas palavras de Haroldo de Campos, as atitudes de seus antagonistas: “tratava-se de malandragem e má-fé.” (Pinto, 2006, p. 324). Interessante observar como o poeta paulista se sentia à vontade para compartilhar com José Alcides Pinto os meandros da cisão. Porém, sem dúvida, também tratava-se de uma ótima oportunidade para explicar melhor a sua versão dos fatos entre seus apoiadores cearenses, visto que procuraram não fazer tanto alarde no Sudeste, como afirma no último trecho disponível da carta: “ Não trouxemos isso a público para não deitar mais lenha à fogueira e a fim de evitar que o ‘golpe’ da cisão se transformasse, para os seus promotores – que detinham nas mãos os meios publicitários –, num sucesso jornalístico mais duradouro e rendoso...” (Pinto, 2006, p. 324-325).

Em face dessa troca de correspondência, contendo informações e materiais tão significativos para o movimento, é possível compreender que o contato mantido entre José Alcides Pinto e os irmãos Campos foi, sem dúvida, essencial para impulsionar as engrenagens do movimento de Poesia Concreta no Ceará. Contudo, tal interação também foi bastante benéfica para o lado dos paulistas, visto que, por meio dela, ficavam atualizados do que estava sendo desenvolvido no Ceará, podendo, então, divulgar no Sudeste o alcance da teoria da Poesia Concreta para além do eixo São Paulo-Rio de Janeiro. Sem mencionar que utilizavam as cartas para compartilharem sua versão dos fatos quanto à dissidência com os neoconcretos e aproveitavam para buscarem manter os cearenses afastados dos cariocas, enquanto emitiam sugestões ou ordens para que o movimento continuasse atuante no Ceará. Embora o mesmo tenha arrefecido após meados dos anos de 1960, uma outra reflexão que contribui para ratificar que houve, de fato, uma participação relevante dos cearenses no processo de aclimação do movimento concretista a nível nacional, é a que aborda a realização das duas mostras em Fortaleza, como será apresentado na sequência.

3.1.3 As mostras de Arte Concreta no Ceará

Em seu ensaio “Contexto de uma vanguarda”, escrito em 1960 para ser a introdução de uma antologia de poemas do grupo concreto de Fortaleza, que não chegou a ser publicada, Haroldo de Campos enfatiza e elogia o movimento no estado:

Falar-se de um movimento concreto no Ceará é rejubilar-se na verificação de que num dos (geograficamente) menores estados brasileiros, nessa moderna capital nordestina que é Fortaleza, é possível viver-se com a informação adequada. Fortaleza, já em 1957, teve sua primeira exposição de poesia concreta, no “Clube do Advogado” local; em fevereiro de 1959, a segunda no IBEU. Foi a primeira capital brasileira, depois dos grandes centros São Paulo e Rio de Janeiro, a contribuir positivamente, com ideias e criações, para o movimento concreto. Suas manifestações são anteriores, por exemplo, à primeira mostra de poesia concreta austríaca, que ocorreu na “Galeria Würthle” de Viena, em 1959; anteriores suas publicações ao primeiro número da revista *nota* de Munique, julho de 1959, um dos principais veículos da poesia de vanguarda na Alemanha. (Campos, 1987, p. 155).

Como ficou expresso anteriormente, Haroldo de Campos tinha conhecimento acerca das atividades realizadas no Ceará, principalmente por meio da correspondência que trocava com José Alcides Pinto. Neste texto que seria a introdução de um trabalho importante para o grupo, o poeta concretista reconhece o pioneirismo de Fortaleza tanto em relação a outras capitais brasileiras, – exceto os grandes centros São Paulo e Rio de Janeiro – quanto a outros países como a Áustria e a Alemanha. Considera, portanto, bastante positiva a contribuição que os cearenses estavam dando para o movimento concreto.

A adesão por parte dos artistas do Ceará pode ser comprovada principalmente pelo fato de terem realizado as duas mostras de arte concreta em um intervalo inferior a dois anos (julho de 1957 – fevereiro de 1959), como mencionado em parte por Haroldo de Campos. É interessante ressaltar novamente que a primeira exposição aconteceu menos de um ano depois do lançamento oficial do movimento concretista brasileiro em São Paulo (dezembro de 1956), e que as duas mostras contaram com a participação de poetas, pintores, desenhistas, arquitetos e artistas plásticos que se identificavam com as ideias e com a forma concretista.

Poucos são os escritos teórico-críticos referentes aos dois eventos. O que se tem de mais informativo sobre a realização dos mesmos são alguns textos elaborados pelos próprios participantes. São eles: “A poesia concreta no Ceará”, de Antônio Girão Barroso, – já citado anteriormente – presente também em sua plaquete intitulada *Modernismo & Concretismo no Ceará* (1978); “Concretismo no Ceará”, prefácio de José Alcides Pinto ao livro *Concretemas* (1983), de Pedro Henrique Saraiva Leão; e *Poesia Concreta no Ceará* (2001), livreto escrito por Pedro Henrique Saraiva Leão e publicado também na revista da *Academia Cearense de Letras* (2001).

No primeiro texto, inicialmente, o autor apresenta a conjuntura do surgimento do Concretismo no Ceará, mencionando as leituras que o grupo fazia da imprensa do Sul – “com especial interesse o Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*” (Barroso, 1977, p. 32) – e expondo as recepções contrárias e favoráveis dos intelectuais cearenses, como esta reação negativa do escritor Braga Montenegro: “Ambos (o *rock’n roll* e a poesia concreta) são uma

decorrência da vida agitada em que vivemos. Mas ainda tenho fé nos destinos da humanidade.” (Barroso, 1977, p. 32); ou esta positiva do artista plástico Zenon Barreto: “Estou ao lado do novo movimento que se esboça, pois vejo nele uma solução para a crise de apatia que atualmente se verifica.” (Barroso, 1977, p. 33).

Na sequência, procurando mostrar a repercussão do movimento no estado, refere-se à entrevista concedida por José Alcides Pinto no Rio de Janeiro; à carta enviada por Haroldo de Campos, elogiando o movimento; ao “Contexto de uma vanguarda”, texto escrito pelo líder paulista que seria a introdução da antologia de poemas concretos do grupo do Ceará, como já mencionamos anteriormente; e, principalmente, começa a explicar acerca das duas mostras realizadas em Fortaleza:

A primeira exposição, referida no texto de Haroldo de Campos, foi anunciada para o mês de abril de 1957, porém só pôde ser realizada em julho, com trabalhos de Antônio Girão Barroso (o poema “ó duquesa”, dito “quase concreto”), José Alcides Pinto (que se assinava então Alcides Pinto): (6 poemas e 2 desenhos), Pedro Henrique (2 poemas, sendo um deles “lucialindaluciabela”), Estrigas (Nilo Firmeza: 2 guaches), Goebel Weyne (2 desenhos), J. Figueiredo (jfigueiredo: 6 desenhos), Zenon Barreto (assinando-se znon: 1 desenho) e Liberal de Castro (3 desenhos). (Barroso, 1977, p. 35).

Destes, somente o pintor J. Figueiredo não era cearense. Nasceu em São Luís do Maranhão e transferiu-se para Fortaleza em 1956. Quanto às referidas obras, excetuando o poema de Girão Barroso, que se encontra em seu livro *Poesias Incompletas* (2006), as demais não são de fácil localização. Os catálogos das mostras, que poderiam ajudar a suprir esta lacuna, são documentos raríssimos, porém, no texto que está sendo discutido, Antônio Girão Barroso transcreve a apresentação feita por José Alcides Pinto, contida no catálogo da mostra de 1957. Esta apresentação também se encontra na matéria da revista *ad* número 27, escrita por Haroldo de Campos. (Conferir **ANEXO G**, a matéria contém algumas imagens de desenhos, poemas e esculturas dos artistas cearenses que, provavelmente, foram alguns dos expostos na mostra e, portanto, constavam no catálogo):

A mostra de arte concreta constitui um acontecimento dos mais sérios na evolução das artes plásticas e inovação poemática de que haja memória no Ceará. O engenho processual do evento concreto, que em curto espaço de tempo se impôs como um movimento de vanguarda nos meios culturais do País, tem a significação de construir (através de um processo preliminar destruidor de elementos tradicionais) fragmentos reais, cuja seleção é submetida ao rigor de alta disciplina. O autor concreto rompe as malhas do predomínio formal-casual, cujo valor se esteia nos fundamentos de uma lógica capitular-interpretativa. Ele se coloca num plano *a priori* e opera como um espectador. Esta posição impessoal lhe possibilita o afastamento de problemas de ordem subjetiva, que são expurgados de seu campo de ação, passando a ver os objetos em sua real forma. Trabalha num campo puro de visualização formal-espacial, construindo os elementos fracionários num tempo justo, sem precipite introdução deste ou daquele elemento que não tenha uma função especial de relação mútua. A

mostra de arte concreta, aberta ao público cearense, espelha, não obstante os defeitos de toda experiência, uma solução refletiva, no campo do esteticismo formal-invencional a que nos referimos. (Pinto *apud* Barroso, 1977, p. 35-36).

Vê-se, portanto, um texto repleto das ideias concretistas que estavam sendo assimiladas pelo grupo de artistas cearenses e apresentadas por meio daquela primeira exposição, constituindo, segundo Alcides Pinto, “um acontecimento dos mais sérios na evolução das artes plásticas e inovação poemática de que haja memória no Ceará”. Nota-se que, visando chamar a atenção do público para a mostra, Alcides Pinto imprimiu certa dose de enaltecimento nessa primeira observação. Porém, não deixa de ser compreensível, visto que a intenção era realmente promover o movimento e, para isso, nada melhor do que utilizar uma linguagem mais hiperbólica. O autor segue, então, caracterizando o Concretismo. Para isso, refere-se ao abandono dos elementos tradicionais em prol da disciplina de um rigor construtivo, em que o autor, além de inovar na forma e no espaço da composição, ainda se coloca de maneira impessoal, visto que o caráter subjetivo também é dispensado. Desse modo, em síntese, informa que a mostra tinha o objetivo de levar os cearenses a uma reflexão acerca do novo campo estético que se delineava, com seu caráter vanguardista e “invencional”.

Outra apresentação, referente à primeira mostra, foi elaborada pelo próprio Antônio Girão Barroso sob o título “esta exposição” e afirmava o seguinte:

o ceará detém, felizmente, uma tradição de vanguarda. aqui houve a revolução modernista, palpitante no movimento de *maracajá* e *cipó de fogo*. e houve, pelo menos, dois congressos de poesia, marcando, ao vivo, esse espírito de renovação face a um passado e a um presente que enfastiavam. gerações se sucederam querendo marcar passo com o tempo que não era mais das cavernas, também as artes plásticas sofreram o impacto das novas idéias [sic], com a atividade pioneira do *centro cultural de belas artes até os independentes*, passando naturalmente pela *scap*. a geração que aí está terá de ser concreta. ou não será. esta exposição é apenas precursora. seu objetivo é abrir caminhos à gente nova - à nova cultura que se presentifica - para que ela se integre no tempo, trata-se de levar para diante aquela tradição de vanguarda, abandonada por muitos, porém cada vez mais viva no tempo vivo. nossa missão é empreender. os mortos não poderão falar nunca pelos vivos. (Barroso, 1977, p. 36).

Antônio Girão Barroso, por ser um dos mais experientes do grupo, atravessou gerações. Tinha bastante conhecimento acerca do modernismo cearense dos anos 1920 e 1930, ajudou a fundar o grupo Clã nos anos 1940 e acompanhou o desenvolvimento das artes plásticas no estado. Dessa forma, possuía conhecimento de causa para afirmar que no Ceará existia uma “tradição de vanguarda” que fortalecia o espírito de renovação dos artistas cearenses, o que, portanto, justificava a existência de uma geração concreta no estado. O poeta, ao lado de José Alcides Pinto, foi um dos principais entusiastas do movimento em Fortaleza e enxergava aquela primeira mostra como uma atividade precursora que iria abrir caminhos para que os novos

artistas cearenses se empolgassem e aderissem às inovações culturais e estéticas que estavam em voga, mantendo assim a categoria de “tradição de vanguarda” nas artes cearenses e empreendendo novas manifestação no âmbito artístico do estado.

Na “Conversa/Entrevista” com Oswald Barroso, quando lhe foi perguntado ao que atribuía a adesão de seu pai àquela neovanguarda construtivista dos anos 1950, respondeu: “Atribuo à vontade dele de inovar. Ele não gostava de se repetir, gostava de estar sempre à frente do seu tempo.” Em síntese, é possível inferir que este era o espírito que permeava todos os intelectuais cearenses que fizeram parte do grupo concreto do Ceará, ou seja, uma busca constante pela inovação e o desejo de manter viva a tradição de vanguarda do estado que tanto os orgulhava.

Na sequência de seu texto, Barroso fornece informações referentes à segunda mostra:

A segunda exposição (fevereiro, 1959) reuniu alguns participantes da primeira (Antônio Girão Barroso, José Alcides Pinto, Pedro Henrique, J. Figueiredo e Goebel Weyne) e mais, do Ceará, Horácio Dídimo e os irmãos Eusélio e Eudes Oliveira. [...] Como contribuições de fora a essa segunda mostra incluíam-se poemas de Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo de Azeredo e Alberto Amêndola Heinzl (de São Paulo, o último de Campinas), José Chagas e Deo Silva, do Maranhão, e Ivo Barroso, do Rio de Janeiro. Como se vê uma mostra não muito grande, como a anterior, evidenciando que o número de aderentes ou pelo menos de praticantes do Concretismo no Ceará foi relativamente pequeno, a exemplo do que aconteceu também nos tempos do Modernismo, na década de 20 para 30. (Barroso, 1977, p. 36-37).

Note-se que a segunda mostra contou com a participação de alguns artistas cearenses que já haviam participado da primeira, incluiu alguns nomes novos do Ceará e do Maranhão e recebeu a colaboração dos poetas paulistas. Contudo, como enfatizou Barroso, semelhante a anterior, foi “uma mostra não muito grande”, o que levou o poeta a concluir que a quantidade de artistas que, de fato, aderiu ao Concretismo no Ceará foi relativamente pequena. Porém, mesmo que tenham sido exposições modestas e com poucos participantes, as duas mostras foram significativas para ratificar que houve adesão ao Concretismo no Ceará. O próprio fato de Antônio Girão Barroso ter participado dos dois eventos e ter escrito acerca do movimento concretista no estado também comprovam sua relevância.

Não deixa de ser interessante refletir sobre qual foi o público que esteve presente nas exposições e a quem realmente as mostras estavam direcionadas. Não se encontram registros escritos quanto a isso, contudo, provavelmente, foram os artistas e intelectuais da terra os principais interessados em visitar as exposições. Numa conversa informal que tive com Liberal de Castro, em 2016, o arquiteto me disse que, durante a realização da mostra de 1957,

Antônio Girão Barroso era um dos que, bastante empolgado, ficava à porta do Clube do Advogado, em Fortaleza, convidando os populares para entrarem e contemplarem a exposição. No entanto, poucos eram os que atendiam ao convite. Com isso, pode-se inferir que, em Fortaleza, a neovanguarda concretista também ficou mais ligada à elite intelectual da cidade do que à população em geral.

Quase finalizando seu texto, Antônio Girão Barroso acrescenta ao grupo dos artistas concretos do Ceará, os seguintes nomes: Humberto Espínola, Francisco Gomes, João Adolfo Moura e o arquiteto Roberto Vilar. (Barroso, 1977, p. 37). Na década de 1960, o autor identifica traços do Concretismo em poetas como Carlos Alberto Bessa, Rogério Bessa, Leda Maria, Pedro Lyra, Roberto Pontes, Claudoberto Xavier, Aderbal Júnior, Anfrínio Rocha Neto (artes plásticas) e Oswaldo Evandro Carneiro Martins. (Barroso, 1977, p. 37-38).

Por fim, refere-se à antologia *Poesia Concreta / Ceará-Minas*, lançada pela coleção mineira *temposom*, nº 6, para a qual contribuíram os poetas cearenses José Alcides Pinto, Antônio Girão Barroso, Eudes Oliveira, Eusélio Oliveira, Francisco Barroso Gomes, Humberto Espínola, João Adolfo Moura e Pedro Henrique Saraiva Leão e os mineiros Célio César Paduani, José Asdrúbal Amaral, José Paschoal Rosseti, Omar Pereira e Roberto Thomas Arruda. Barroso menciona ainda o já por nós referido ensaio *Poesia em Situação*, de Pedro Xisto; e explica, em linhas gerais, o que foi o “Movimento Recentista”, surgido em Fortaleza na mesma época do Concretismo, ligando-se de algum modo a este, e sendo composto pelos acadêmicos de direito Eusélio Oliveira, Eudes Oliveira, Cybele Pompeu e João Augusto de Vasconcelos. (Barroso, 1977, p. 38).

Dessa forma, o texto de Girão Barroso torna-se imprescindível para se compreender o contexto da manifestação do Concretismo no Ceará que se efetivou, principalmente, devido à realização das duas mostras. Adepto às modernidades, o poeta e crítico cearense que, segundo Nirez, afirmava enfaticamente e orgulhosamente “Nunca cometi um soneto”, além de ter contribuído, participando das exposições e incentivando os outros artistas a aderirem ao movimento, ainda produziu este relevante registro histórico, teórico e crítico acerca da atuação dos cearenses.

No segundo texto, “Concretismo no Ceará”, prefácio do livro *Concretemas*, de Pedro Henrique Saraiva Leão, José Alcides Pinto inicia expondo a alegria que sentiu ao ser convidado para fazer a apreciação daquele trabalho e, na sequência, tece elogios ao amigo e poeta, enfatizando a contribuição que este deu no início do movimento no estado:

O conhecimento do Inglês [sic] e do Alemão [sic], entre outras línguas, facilitaria ao nosso então jovem poeta, o acesso à leitura de autores estrangeiros, e a ele recorriamos

na tradução e interpretação de Ezra Pound, Joyce, Mallarmé, Apollinaire e Cummings, precursores da literatura concreta, usando recursos tipográficos numa sintaxe nova de relação tempo-espaco-visual: o “espaco gráfico como agente estrutural”, também preconizado pelo grupo paulista no manifesto *Plano-Piloto para a Poesia Concreta*. (Pinto, 1983, n.p).

Com isso, percebe-se que os cearenses também tinham interesse em ler o *paideuma* concretista, ficando Pedro Henrique responsável por ajudar na tradução dos poetas estrangeiros e assim contribuir para um melhor entendimento acerca das propostas teóricas do grupo paulista que tiveram como base a produção internacional dos referidos poetas. A menção ao *Plano-Piloto para a Poesia Concreta* também demonstra que os cearenses estavam atualizados e que se apoiavam nos postulados dos concretistas de São Paulo para realizarem as suas experimentações artísticas e poéticas.

Alcides Pinto afirma que as leituras do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, da Revista *Noigandres*, *Tendência* etc foram imprescindíveis para fazer “robustecer” o grupo do Ceará. Teorizando acerca do movimento no geral, o poeta reflete sobre uma maior aproximação com as artes plásticas – “sendo por natureza uma arte mais da pintura que da escrita” – e argumenta que “O concretismo é, antes, uma arte de pesquisa (evento/invenção).” (Pinto, 1983, n.p). Conquanto não tenhamos acesso a todas as obras que foram expostas nas duas mostras realizadas em Fortaleza, por meio destes textos teóricos e de algumas imagens (como as que constam na matéria da revista *ad*) é possível afirmar que as exposições se dividiram em duas fases: a primeira mais voltada para as artes plásticas, contando com a participação de apenas três poetas (Antônio Girão Barroso, Alcides Pinto e Pedro Henrique Saraiva Leão); e a segunda mais literária, visto que o número de poetas, aproximadamente dezoito, superou o de artistas do desenho e da pintura, apenas J. Figueiredo e Goebel Weyne, fazendo com que a arte da palavra, por meio do poema concreto, prevalecesse.

José Alcides Pinto refere-se à primeira mostra, recordando que trouxeram o movimento do Sul e que o instalaram “com muita polêmica e igual esforço”. Transcreve um trecho da apresentação que escreveu para o catálogo e cita os mesmos nomes referidos por Girão Barroso como os participantes daquela primeira exposição que “estava lançando oficialmente o germe do Concretismo no Ceará, a semente núcleo, geradora, e que entraria para a história das artes plásticas em nosso estado.” (Pinto, 1983, n.p, grifo nosso). Note-se, mais uma vez, o destaque que tiveram as artes plásticas na exposição de 1957 e o tom enfático no discurso de José Alcides Pinto ao apresentar o “germe” do Concretismo como a semente que revolucionaria o cenário artístico cearense. Tal exaltação do movimento constituía-se como

uma estratégia do poeta para atrair mais adeptos e chamar a atenção da crítica às novas experimentações estéticas que chegavam ao estado. Referente à segunda exposição, afirma:

Em 1959 tivemos a 2ª mostra, agora no IBEU, com novos componentes, e que mostrou o quanto de significativa é, em verdade, a nova forma visual-espacial do produto concreto, quer na poesia, no desenho ou na escultura. A Mostra do IBEU, contando com a ajuda da Universidade do Ceará, revelou 30 trabalhos e livros, tendo reunido Antônio Girão Barroso, José Alcides Pinto, Eusélio e Eudes Oliveira, Pedro Henrique Saraiva Leão, e os desenhistas J. Figueiredo, Goebel Weyne, assim como Deo Silva e José Chagas, do Maranhão. De São Paulo compareceram Décio Pignatari, os irmãos Haroldo e Augusto de Campos, Ronald de Azeredo, Alberto Amêndola Heinzl (Campinas), e – segundo A. G. Barroso – Humberto Espínola, Francisco Barroso Gomes, João Adolfo Moura, e o arquiteto Roberto Vilar. (Pinto, 1983, n.p).

Nesta apresentação que faz da segunda mostra, baseia-se nas afirmações de Antônio Girão Barroso, porém não inclui o nome do poeta Horácio Dídimo, que, sem dúvida, participou da exposição, nem o de Ivo Barroso, do Rio de Janeiro. Interessante que, mesmo tendo sido um dos que estava à frente da mostra, Alcides Pinto recorre ao texto de Barroso para informar os nomes dos participantes, talvez devido à distância temporal, visto que o prefácio foi escrito em 1983, e mesmo assim acaba não adicionando alguns nomes. O poeta menciona ainda que foram revelados 30 trabalhos e alguns livros que, infelizmente, não se tem registro de quais foram na íntegra. Na continuação do texto, em síntese, o autor refere-se à carta que recebeu de Haroldo de Campos em 29/10/57; à publicação do texto de Pedro Xisto pela “Literarte G.N.I” que ficou sob a responsabilidade do editor Eusélio Oliveira; ao texto introdutório de Haroldo de Campos escrito para a antologia que foi planejada, mas não publicada; e à repercussão que o movimento cearense alcançou fora do estado, principalmente por meio dos periódicos:

O concretismo no Ceará, com menos de dois anos ganhou expressão nacional. Concedemos várias entrevistas e publicamos artigos no "Jornal de Letras", "Correio da Manhã", "Jornal do Brasil", "Jornal do Escritor", "O Jornal", e outros, sem contar com os jornais de Fortaleza. Em verdade, quase toda a imprensa do país comentou (e divulgou) o movimento concreto do Ceará. E foi do Japão, que o Ceará se fez representar ao lado do que de melhor existia no mundo em arte experimental. À essa altura, o grupo cearense já contava com alguns livros e plaquetas publicados: *Concreto: Estrutura-Visual-Gráfica*, de autoria deste signatário, editado no Rio de Janeiro; *12 Poemas em Inglês*, de Pedro Henrique Saraiva Leão que, distanciando-se embora da estrutura geométrica do poema concreto, trazia a ressonância, e mais que isso, os elementos reais e expressivos do texto concreto; *Poesia em Situação* (ensaio crítico) do paulista [sic] Pedro Xisto, por nosso grupo publicado, e a *antologia Poesia Concreta Ceará-Minas*, uma edição do grupo mineiro, na qual P.H.S.L. figura com dois belos poemas. (Pinto, 1983, n.p).

Como é possível observar, o Concretismo cearense, de fato, teve uma repercussão considerável. Como cita Alcides Pinto, a representação do estado chegou longe. A participação

de alguns poetas cearenses na I Exposição Internacional de Poesia Concreta (1964), no Japão⁴⁶, bem como sua contribuição em antologias de Poesia Concreta como a da revista japonesa *Design* nº 27 (1961)⁴⁷ e a da revista *ASA* nº 1 (1965)⁴⁸, se deu, principalmente, a partir do contato estabelecido entre o poeta, advogado e cineasta Eusélio Oliveira (1933-1991) e o pelotense Luiz Carlos Vinholes (1933), compositor (músico), poeta e colecionador, com atuação internacional.

Em “A poesia de Eusélio Oliveira”, texto/depoimento sobre o poeta cearense que fora assassinado em Fortaleza, no dia 26 de setembro de 1991, em frente a uma banca de jornais, quando estava acompanhado por seu filho, L. C. Vinholes escreveu o seguinte:

Na correspondência que mantive com Eusélio⁴⁹ o tema central era a poesia da época, especialmente a poesia concreta que completava sua primeira década de presença no efervescente cenário brasileiro. Do material dele recebido aproveitei um dos seus trabalhos na antologia de poesia concreta brasileira publicada em Tokyo [sic] pela revista *Desing* nº 27, de janeiro de 1961, ao lado de poesias de Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo, Roberto Thomas Arruda, Pedro Xisto, José Lino Grünevald, Alcides Pinto, também do Grupo Concreto do Ceará, Maria José Carvalho, Dora Ferreira da Silva, Clarival do Prado Valadares, Edgar Braga e Mario da Silva Brito. (Vinholes, 2014, n. p).

Com isso, percebe-se que não apenas Alcides Pinto mantinha correspondência com nomes ligados ao movimento concretista. O contato de Eusélio Oliveira com L. C. Vinholes levou a Poesia Concreta cearense ao Japão e o arauto do movimento no estado fez questão de destacar esta representação do Ceará “ao lado do que melhor existia no mundo de arte experimental”. (Pinto, 1983, n. p). Vinholes também trocou correspondência com Pedro Henrique Saraiva Leão, com quem esteve no final de 2002, como se pode conferir por meio da carta enviada pelo compositor gaúcho ao poeta cearense, que consta no **APÊNDICE H**, e pela seguinte fotografia dos dois intelectuais no final daquele mesmo ano. O material nos foi enviado por L. C. Vinholes e autorizado para inserção no presente trabalho.

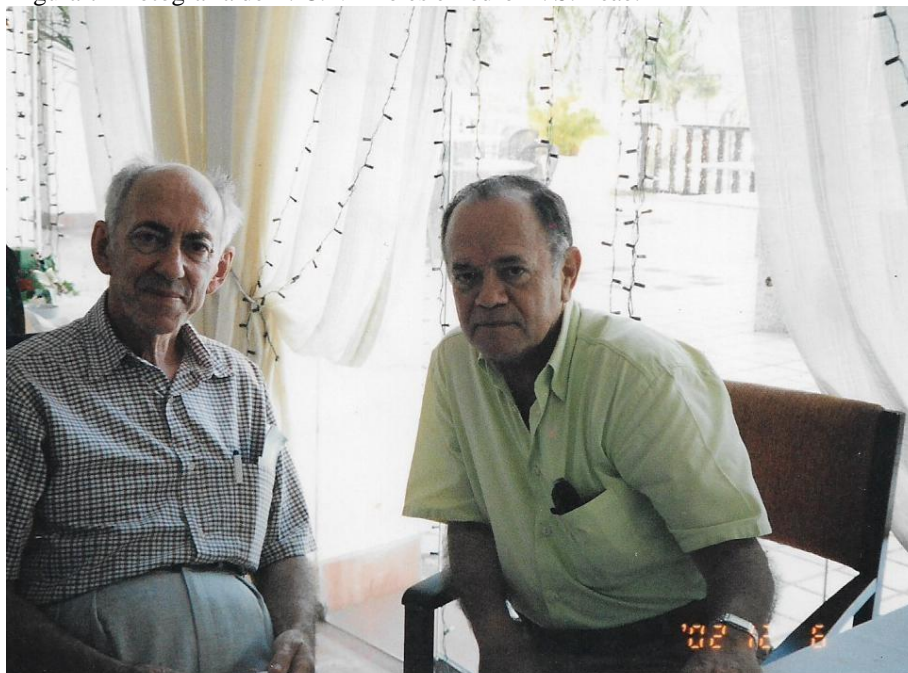
⁴⁶ Conferir o artigo “Intercâmbio, presença e influência da Poesia Concreta Brasileira no Japão”, de L. C. Vinholes. O mesmo foi apresentado no IX Colóquio de Estudos Luso-Brasileiros realizado na Universidade Nanzan, em Nagoya, Japão (1975). Ao expor a presença e influência que o movimento concretista brasileiro de meados do século XX teve na poesia de vanguarda do Japão dos anos 1960 e 1970, o autor refere-se à contribuição dos poetas cearenses Eusélio Oliveira, José Alcides Pinto e João Adolfo Moura. Conferir também a mesa de abertura da I Jornada Internacional de Poesia Visual (8 a 13 nov. 2021), realizada remotamente pela, intitulada “Movimentos poéticos: concreto/processo”, em que L.C. Vinholes apresentou uma fala sobre “A Poesia Concreta Brasileira e o Japão”. Disponível em: <https://www.jornadadepoesiavisual.com/v%C3%ADdeos>. Acesso em: 07 jul. 2023.

⁴⁷ Conferir em **ANEXO N** a capa do encarte/antologia de Poesia Concreta brasileira, contido no nº 27 da revista *Design*, e a presença dos poemas de Eusélio Oliveira e de Alcides Pinto.

⁴⁸ Conferir em **ANEXO O** a capa da revista e em **ANEXO P** os poemas de Eusélio Oliviera e João Adolfo Moura, na mesma contidos.

⁴⁹ Conferir em **ANEXO Q** uma das cartas que Eusélio Oliveira enviou para L. C. Vinholes, datada de 4 de junho de 1962.

Figura 7 - Fotografia de L. C. Vinholes e Pedro H. S. Leão.



Fonte: Arquivo pessoal de L. C. Vinholes.

No texto que estamos verificando, antes de iniciar a análise dos poemas que compõem o livro *Concretemas*, Alcides Pinto novamente elogia seu autor:

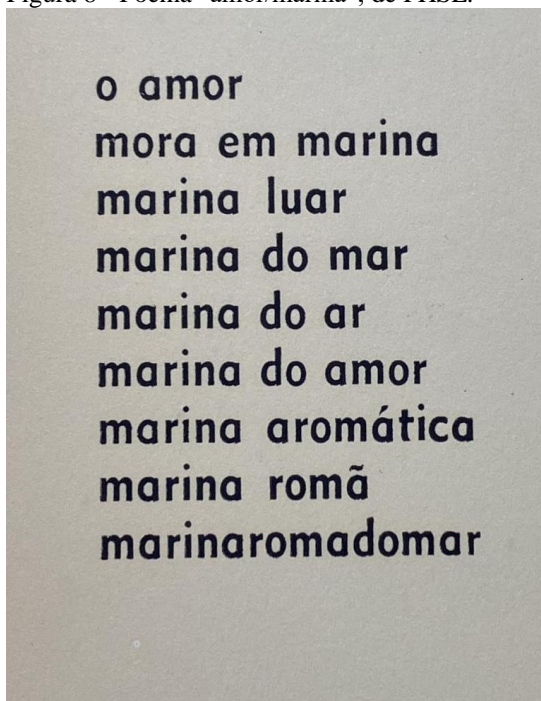
O concretismo no Ceará foi por natureza um movimento de equipe, sem chefes nem papismos. Mas teve seu consultor, como acontece em todo grupo literário ou artístico. E esse papel era desempenhado pelo mais jovem do grupo – Pedro Henrique Saraiva Leão. E foi na condição de acadêmico de Medicina e Professor de Inglês do IBEU que cerrou fileiras ao nosso lado. P.H.S.L., mais do que qualquer outro do grupo, captou o efeito espacial do poema concreto, corroborando, assim, o conceito de Focillon, que muito antes do concretismo já dizia que "a organização conduz à forma". (Pinto, 1983, n.p).

Embora tenha sido o precursor do movimento no estado, Alcides Pinto não se considerava o “papa” ou o “chefe” do Concretismo cearense, pelo contrário, enaltecia o fato deste constituir-se como um movimento de equipe, em que todos se dedicavam igualmente. Contudo, atribuía ao jovem poeta Saraiva Leão a função de consultor, aquele que traduzia, estudava e interpretava as teorias da arte concreta para compartilhar com o restante do grupo.

Alcides Pinto segue seu texto, analisando brevemente dez dos dezoito poemas concretos que compõem o livro. Evidencia certa evolução de uns poemas para outros. Por exemplo, o primeiro poema, “marinaromadomar”, embora destaque-se pela “contenção das palavras unidades de correlação semântica” (Pinto, 1983, n.p), deixa a dever em relação a outros poemas do livro, como “veia/vál>la”, “fábrica”, ou ao quarto poema da série, “pássaros”, que

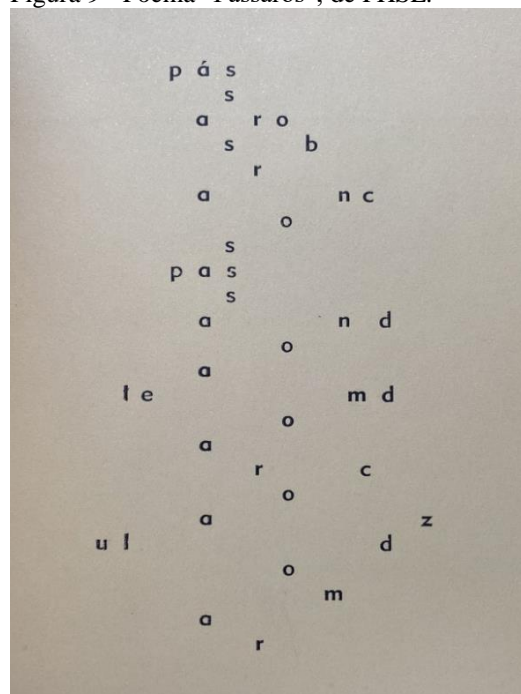
segundo José Alcides é “o mais belo dos que lhe antecederam, por ser mais sensível e criativo” (Pinto, 1983, n.p). Veja-se os dois poemas:

Figura 8 - Poema “amor/marina”, de PHSL.



Fonte: *Concretemas*, 1983.

Figura 9 - Poema “Pássaros”, de PHSL.



Fonte: *Concretemas*, 1983.

O segundo poema, de fato, é bem mais interessante no quesito formal e obedece ao caráter “verbivocovisual” postulado pela Poesia Concreta. “pássaros brancos passando além do arco azul do mar” caracteriza-se como um poema fisiognômico em que as letras aparecem soltas no espaço gráfico da página, simbolizando a leveza e a liberdade proporcionadas pelo voo dos pássaros. A frase que compõe o poema se desintegra em sílabas e fonemas espalhados pela página e formam uma espécie de revoada de pássaros figurada pelos símbolos gráficos “voando” em bandos ou sozinhos e exigindo do leitor certo esforço e atenção para decifrar a mensagem que se depreende do poema. Um autêntico poema concreto na forma, mas que não deixa de representar elementos contedúísticos que remetem a uma realidade mais local como os “pássaros brancos” e o “arco azul do mar”. Torna-se possível, inclusive, traçar uma breve intertextualidade com a famosa canção “Asa branca”, da autoria de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, composta em 1947.

Pedro Henrique Saraiva Leão seria, portanto, o mais inventivo do grupo, o mais original e polêmico. O que então produziu (e não foi muito), foi suficiente para uma aferição de valor de sua arte. Esse “pouco” simbolizava sua ambição na preferência mais da qualidade do que da quantidade. Ele conseguiu a forma geométrica do poema concreto, pelo emprego adequado da letra, a medida rigorosa do espaço-funcional, a unidade sintática e a imagética do objeto-signo, objeto-significante. (Pinto, 1983, n.p).

E assim, José Alcides Pinto apresentou o poeta Pedro Henrique Saraiva Leão e sua obra, que, embora não tenha sido extensa, foi bastante significativa, o ajudando a caracterizar-se como um dos poetas concretos cearenses mais ativos do movimento.

Chega-se ao terceiro texto, escrito justamente pelo autor de *Concretemas*, rememorando o Concretismo e aguçando a reflexão acerca do movimento nacional e localmente. “Poesia Concreta no Ceará” é um texto mais curto em comparação aos dois apresentados anteriormente, porém também traça um panorama crítico interessante acerca do movimento concretista brasileiro e cita as duas mostras realizadas em Fortaleza. O autor inicia fazendo uma comparação com o Modernismo de 1922, a qual retomaremos *a posteriori*; refere-se ao apoio que os concretistas receberam de nomes como Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo e João Cabral de Melo Neto; e comenta sobre os principais nomes do *paideuma* internacional estabelecido pelos concretistas de São Paulo.

A partir de tais referências, o autor define o Concretismo da seguinte forma:

Começava a era da palavra-ideograma, da atomização das palavras, da tensão das palavras-coisas no espaço-tempo, sem o "mofo da velha e aristocrática poesia", como diria, em 1957, o poeta José Alcides Pinto. O poema deixava, de apenas "representar" um sentido, passando a "presentificar" uma realidade verbivocovisual, mediante a exploração das três reais dimensões da palavra: semântica, sonora e gráfica. [...] A poesia concreta surgia como meio artístico (pois criativo) de comunicação não verbal, fraturando as estruturas semânticas, contudo sem desprezar, mas garimpando, exaltando, magnificando, as virtualidades da palavra, através de uma metacomunicação com o leitor/observador.” (Leão, 2001, p. 210).

Depois de explanar acerca do surgimento oficial da Poesia Concreta, citando a data, o local e os nomes dos participantes da primeira exposição realizada em São Paulo, Saraiva Leão tensiona o seu texto ao afirmar:

Poucos sabem, mas contudo, lê-se In *Dimensão*: XVII, 26, 60-70, 1977, que os *Caligramas*, de Apollinaire, já haviam sido praticados no Brasil pelo sergipano Hermes Fontes (1908), o piauiense Da Costa e Silva, no mesmo ano, pelo natalense Jorge Fernandes (1927), e o pernambucano Vicente de Rego Monteiro (1941) (Poemas de Bolso, o mesmo que em 1952 lançou o livro *Concrétion*, assim antecipando-se ao Concretismo, da "Pauliceia Desvairada", ou à "poesia concreta", como a batizou Augusto de Campos (apud Bruscky, P.: *Poesia de Vanguarda no Nordeste Brasileiro* (op cit). Aliás, bairrismo às favas, o Nordeste tem sido o tambor do pensamento nacional, verde-amarelo, mesmo, neste país (?) continental e miscigenado! E com histórico, incontestável rigor, a brasilidade teve início nestas plagas! Assim, no Ceará, foram pela vez primeira alforriados os escravos. (Leão, 2001, p. 211-212).

Como fica notório, Pedro Henrique Saraiva Leão, compartilhava das ideias de Paulo Bruscky de que antes do grupo paulista, no Nordeste já havia a realização de poemas visuais⁵⁰. Tal constatação é interessante porque mostra que a adesão ao Concretismo pelos cearenses não se deu unicamente devido às influências paulistas e/ou cariocas, que não deixavam de ser importantes, mas também em decorrência de uma “tradição vanguardista” nordestina, que inclusive se antecipou a outras regiões do país no trabalho com a arte experimental. O Ceará, em particular, também sempre procurou manter-se atualizado em matéria de arte, poesia e sociedade e, no que se refere ao Concretismo, independente das influências sudestinas, conseguiu estabelecer a sua marca e a sua posição no movimento por meio de uma composição que embora buscasse certo racionalismo formal, não se prendia completamente a isso, tornando-se mais livre, inclusive, em sua abordagem conteudística. Dessa forma, Saraiva Leão continua em seu texto:

Igualmente, nesta taba de Arakén, de que nos fala José de Alencar, surgiu a primeiríssima Academia de Letras no país, mais de 1 ano antes da sua congênere Academia Brasileira de Letras. Também a Arte Concreta brasileira debutou muito cedo no Ceará, consoante o paulista Haroldo de Campos (1975), os pernambucanos Paulo Bruscky (1977), e Pedro Xisto (1978), todos arrolados por Antonio Girão Barroso, em 1978. Em Fortaleza, a inovadora tendência artística chegou no início de 1957, logo após sua eclosão, no ano anterior, em São Paulo, e no Rio de Janeiro. E veio na bagagem do poeta e romancista José Alcides Pinto. (Leão, 2001, p. 212).

A exposição dos três textos pode parecer lacunar por não serem apresentados alguns dos poemas citados ou por não serem melhor explanadas as atividades de alguns autores, porém a intenção é apenas analisá-los com o intuito de mostrar que os próprios poetas teorizaram sobre o movimento local. Percebe-se que os três textos são até bastante repetitivos, uma vez que enfatizam os mesmos fatos que foram significativos para a história do Concretismo no Ceará. Outra questão que merece destaque é a data de escrita dos três ensaios: 1977, 1983 e 2001, ou seja, um período significativamente posterior às manifestações da neovanguarda em Fortaleza, o que possibilitou um “olhar para traz” por parte dos autores a fim de contribuir para a elaboração da história do Concretismo cearense.

Os textos, porém, divergem um pouco quanto à identificação dos nomes dos participantes da segunda exposição de Arte Concreta de Fortaleza. Vejamos, em síntese e comparativamente, o que cada autor registrou:

⁵⁰ Na “Conversa/Entrevista” que me concedeu, o poeta Paulo Bruscky referiu-se à amizade e às conversas que teve com Pedro Henrique Saraiva Leão. O artista pernambucano confundiu-se ao afirmar que teria sido mencionado no texto de Antônio Girão Barroso, em verdade, fora citado neste texto de Saraiva Leão que passou a compartilhar de suas ideias acerca do caráter precursor dos nordestinos em relação à arte e à poesia de vanguarda no Brasil.

Quadro 1 - Nomes dos participantes da II Mostra de Arte Concreta do Ceará.

II Mostra de Arte Concreta no Ceará – fevereiro de 1959		
Segundo Antônio Girão Barroso:	Segundo José Alcides Pinto:	Segundo Pedro Henrique Saraiva Leão:
• Antônio Girão Barroso;	• Antônio Girão Barroso;	• Antônio Girão Barroso;
• José Alcides Pinto;	• José Alcides Pinto;	• José Alcides Pinto;
• Pedro Henrique Saraiva Leão;	• Pedro Henrique Saraiva Leão;	• Pedro Henrique Saraiva Leão;
• Goebel Weyne;	• Goebel Weyne;	• Goebel Weyne;
• J. Figueiredo (MA);	• J. Figueiredo (MA);	• J. Figueiredo (MA);
• Horácio Dídimo;	-----	• Horácio Dídimo;
• Eusélio Oliveira;	• Eusélio Oliveira;	• Eusélio Oliveira;
• Eudes Oliveira;	• Eudes Oliveira;	• Eudes Oliveira;
• Haroldo de Campos (SP);	• Haroldo de Campos (SP);	• Haroldo de Campos (SP);
• Augusto de Campos (SP);	• Augusto de Campos (SP);	• Augusto de Campos (SP);
• Décio Pignatari (SP);	• Décio Pignatari (SP);	• Décio Pignatari (SP);
• Ronaldo de Azeredo (SP);	• Ronaldo de Azeredo (SP);	• Ronaldo de Azeredo (SP);
• Alberto Amêndola Heinzl (Campinas, SP);	• Alberto Amêndola Heinzl (Campinas, SP);	• Alberto Amêndola Heinzl (Campinas, SP);
• Déo Silva (MA);	• Déo Silva (MA);	• Déo Silva (MA);
• Ivo Barroso (RJ)	-----	-----
• José Chagas (MA);	• José Chagas (MA);	• José Chagas (MA);
• Humberto Espínola;	• Humberto Espínola;	• Humberto Espínola;
• Francisco Barroso Gomes;	• Francisco Barroso Gomes;	• Francisco Barroso Gomes;
• João Adolfo Moura;	• João Adolfo Moura;	• João Adolfo Moura;
• Roberto Vilar.	• Roberto Vilar.	• Roberto Vilar;
-----	-----	• Arialdo Pinho.

Fonte: Elaborado pela autora.

Referente à primeira mostra há uma concordância entre os três autores em afirmar que os participantes foram: Antônio Girão Barroso, José Alcides Pinto, Pedro Henrique Saraiva Leão, Estrigas, Goebel Weyne, J. Figueiredo, Zenon Barreto e Liberal de Castro. Nenhum dos três autores cita, no entanto, o arquiteto do Rio de Janeiro Rubem Mauro Ludolf que, segundo Liberal de Castro, teria enviado dois quadros para compor a exposição de 1957. Quanto à segunda exposição, acontecem outros desencontros de informações. Diferentemente de Antônio Girão Barroso e Pedro Henrique Saraiva Leão, José Alcides Pinto não se refere ao poeta Horácio Dídimo, que indubitavelmente foi um dos nomes que esteve presente na mostra. A

hipótese é que tenha acontecido apenas um esquecimento por parte de Alcides Pinto, visto que, nas entrevistas, o poeta cita a participação de Dídimo. Continuando as diferenças, o nome de Ivo Barroso, do Rio de Janeiro, é mencionado apenas por Antônio Girão Barroso e o do desenhista e escultor cearense Arialdo Pinho unicamente por Pedro Henrique Saraiva Leão.

Excetuando tal desencontro, por meio da sistematização na tabela, é possível enxergar melhor que a exposição não foi tão pequena, como afirmou Antônio Girão Barroso. Vinte e um participantes, incluindo os trabalhos dos concretistas de São Paulo, fizeram da segunda mostra um evento mais robusto e mais voltado para a literatura, uma vez que contou com a contribuição da maioria de poetas.

No *Jornal de Letras* do Rio de Janeiro, edição fev.-mar., de 1963, em que foi publicado o texto de Haroldo de Campos “Contexto de uma vanguarda”, escrito em 1960 para prefaciar uma antologia de poemas concretos do grupo cearense que não chegou a ser publicada devido a problemas financeiros, como menciona Pedro Henrique Saraiva Leão: “Trabalhos do grupo cearense [...] chegaram a ser coletados para uma antologia, não publicada mercê da falta dos necessários cifrões.” (Leão, 2001, p. 213), na mesma página, ao lado do texto de Haroldo de Campos, aparecem os nomes de alguns poetas e seus respectivos poemas concretos. São eles: Alcides Pinto, Antônio Girão Barroso, Eudes Oliveira, Humberto Espínola, Pedro Henrique Saraiva Leão, João Adolfo Moura, Eusélio Oliveira, Horácio Dídimo e Francisco Barroso Gomes. Entre os nove poetas citados, que figuravam, provavelmente, como os mais representativos do grupo concreto do Ceará, encontra-se um desenho do pintor J. Figueiredo. (Conferir em **ANEXO R**).

Com isso, percebe-se que alguns dos poetas que participaram das mostras vão ganhando mais destaque do que outros. No entanto, os estudiosos de arte e poesia do país não conseguiram sistematizar e especificar corretamente os nomes dos participantes das duas exposições realizadas em Fortaleza.

Por exemplo, nas cronologias presentes nos seguintes trabalhos organizados por Aracy Amaral, já mencionados anteriormente, *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte* (1977, p. 23) e *Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner* (1998, p. 294), só é registrada a mostra cearense de 1957: “Exposição concretista (Ceará): Antônio Givão Barroso, Eusébio e Eudes de Oliveira, J. Figueiredo, Goebel Weine, H. Didimo, Pedro H. S. Leão, Alcides Pinto, Deo Silva (MA) e José Chagas (MA).” Note-se que, além das grafias incorretas dos nomes de Antônio Girão Barroso, Eusélio Oliveira, Goebel Weyne e Horácio Dídimo, não há menção nos dois trabalhos referente à exposição de 1959, mas coloca-se os participantes como se todos tivessem participado da mostra de 1957. Ou seja, percebe-se esta lacuna ocasionada,

possivelmente, pelas escassas informações que se obtinha a respeito dos dois eventos realizados no Ceará.

No texto “A emergência do design visual”, de Alexandre Wollner, presente em *Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner*, o autor menciona um dos nomes que participou do movimento concretista no Ceará:

Outro artista a se mencionar é o cearense Gustavo Goebel Weyne Rodrigues, autodidata, que participou do movimento de arte concreta na exposição de Fortaleza em 1957. Esteve em São Paulo de 1951 a 1954, como bolsista do MAM, mas logo desenvolveu interesse pelo *design*. Muito ativo, manteve contato comigo. Na época ainda éramos iniciantes. Uma sólida amizade e a troca de informações sobre o que acontecia na época aprimorou nossa formação no que se referia ao *design* visual. Goebel, mais por influência de seu conterrâneo Aldemir Martins, se ligou ao desenvolvimento do *design* americano. (Wollner, 1998, p. 248).

Wollner também somente menciona a exposição de 1957 e parece desconhecer que Goebel Weyne participou ainda de uma segunda mostra de arte concreta realizada em 1959 na capital cearense. É possível perceber que o designer gráfico cearense, assim como o poeta José Alcides Pinto, esteve em contato com toda a efervescência construtivista que borbulhava no Sudeste do país no início dos anos 1950. Com isso, não foi difícil para Weyne aderir ao movimento concretista no Ceará juntamente com seus conterrâneos. Recebeu ainda em 1968 “o prêmio pelo cartaz da IX Bienal de São Paulo” (Wollner, 1998, p. 250). (Conferir **ANEXO S**).

Outro trabalho interessante é o livro *Por uma vanguarda nordestina* ([1976] 2021), do poeta norte-rio-grandense Anchieta Fernandes. O autor esclarece que o título “não queria dizer que existia uma vanguarda em todo o Nordeste. O título não afirma, e sim trabalha por. Eram minhas propostas de como o Nordeste deveria mais do que nunca, estar pronto a se abrir à vanguarda.” (Fernandes, 2021, p. 13). A ênfase do trabalho está direcionada principalmente ao Poema-Processo, realizado no Rio Grande do Norte e no Rio de Janeiro uma década depois do lançamento oficial da Poesia Concreta.

No capítulo intitulado “Vanguarda em outros estados nordestinos”, o Ceará é mencionado apenas em um parágrafo de poucas linhas:

Foi também em 1970 que o poeta cearense Pedro Lyra (que já participara do movimento de poesia concreta de Fortaleza, desde a primeira exposição de poesia concreta na capital cearense, em julho de 1957, produzindo determinados poemas fisiognômicos) lançou o poema postal, um dos precursores da Arte Correio. (Fernandes, 2021, p. 164).

Faz-se necessário retificar tal afirmação de Anchieta Fernandes, uma vez que o poeta Pedro Lyra não participou de nenhuma das mostras e, como afirmou Antônio Girão Barroso:

O citado Pedro Lyra, que estreara com o livro “Sombras”, sem mostrar maior interesse por qualquer tipo de poesia de vanguarda, lançou em 1970 o que ele chamou de “poema-postal”, visando, como disse, ao “aproveitamento poemático de todos os recursos artísticos”. Uma das suas afirmações é: “a poesia: o livro-poema toma horas de leitura”. Há nesse “poema-postal” do autor de *Poesia Cearense e Realidade Atual* uma evidente influência do Concretismo. (Barroso, 1977, p. 38).

Com isso, tem-se que o livro de Anchieta Fernandes, além de não abordar devidamente uma das principais manifestações da vanguarda no Nordeste que foi o Concretismo Cearense, ainda se equivoca quanto aos participantes das exposições, uma vez que o poeta Pedro Lyra, mesmo sendo um importante nome para o “poema-postal” e para a Arte Correio e, inegavelmente, tendo demonstrado influência do Concretismo em algumas de suas composições, não teve participação nas mostras cearenses.

Dessa forma, ao serem apresentados os textos de Antônio Girão Barroso, José Alcides Pinto e Pedro Henrique Saraiva Leão acerca das manifestações do Concretismo no Ceará, visto que os mesmos vivenciaram o movimento na prática, consegue-se preencher algumas lacunas como as que foram encontradas nos trabalhos de Aracy Amaral, Alexandre Wollner e Anchieta Fernandes. Faz-se extremamente necessário, por exemplo, retificar que foram realizadas duas exposições, não apenas uma, e que a segunda edição, mais literária, contou com alguns participantes que já haviam colaborado com a primeira, mas que em sua maioria foram nomes diversos.

Considera-se, portanto, que a manifestação da neovanguarda no Nordeste na segunda metade do século XX teve início no Ceará, ganhando mais ênfase com a realização das duas mostras de Arte Concreta de Fortaleza, em 1957 e 1959. Evidente que o Poema-Processo, surgido principalmente no Rio Grande do Norte e no Rio de Janeiro e destacado por Anchieta Fernandes em seu livro, foi importante, contudo, surgiu dez anos após o lançamento do movimento concretista, sendo que o Concretismo cearense foi contemporâneo ao movimento nacional.

Assim, a despeito de quaisquer bairrismos, faz-se imprescindível reconhecer que os artistas cearenses mantiveram a “tradição de vanguarda” do estado ao aderirem ao Concretismo e, com isso, legaram significativa contribuição ao movimento a nível nacional. Tal tradição vanguardista já vem desde o período modernista, no qual começou a aflorar aos poucos uma

maior liberdade com a forma poética. No subtópico a seguir, abordar-se-á melhor a relação existente entre os dois movimentos.

3.2 O Concretismo como herança do Modernismo de 1922

O poeta modernista Mário de Andrade proferiu, em 30 de abril de 1942, no Salão da Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores, a famosa conferência “O Movimento Modernista”⁵¹, em que, vinte anos após a Semana de Arte Moderna de 1922, fez um balanço e uma autocrítica do movimento, porém destacou como uma espécie de herança deixada para a arte brasileira “a fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional.” (Andrade, 2022, p. 43).

A junção destes três princípios legou à arte brasileira posterior a 1922 uma maior liberdade, desobrigando-a, portanto, das amarras do academicismo e da repetição e tentativa de aperfeiçoamento de estéticas já consagradas. Com isso, é possível afirmar que o movimento concretista brasileiro, com toda a ruptura estética que proporcionou, só foi possível devido à herança deixada pelo Modernismo de 1922.

No “Plano-Piloto para a Poesia Concreta”, manifesto do grupo paulista, publicado pela primeira vez na *Noigandres 4*, em 1958, os autores, ao lado do *paideuma* internacional destacam dois nomes nacionais: “no brasil: oswald de andrade (1890-1954): ‘em comprimidos, minutos de poesia’. joão cabral de melo neto (n. 1920 - *o engenheiro e a psicologia da composição mais anti-ode*): linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso.” (Campos; Pignatari; Campos, 1987, p. 156). Dessa forma, fica perceptível que o grupo reconhecia a relevância do Movimento Modernista de 1922, tanto que apresentaram Oswald de Andrade como um dos precursores da Poesia Concreta.

Em seu didático livro *Modernismo Brasileiro e Vanguarda* ([1986] 2003), Lúcia Helena apresenta, além das características das principais vanguardas históricas, um panorama referente ao Modernismo brasileiro em sua fase heroica (1920-1930), fazendo considerações acerca da Semana de 22 e concernentes aos manifestos brasileiros desta fase.

O eixo Rio - São Paulo, exceção feita à Academia, já havia, como foi visto, aderido ao Modernismo. Mas ao longo do Brasil o panorama é peculiar. São controversas as informações de intelectuais que tiveram atuação destacada no período, no Nordeste, revelando-se disputas e polêmicas entre grupos interessados em ressaltar a maior

⁵¹ A primeira edição foi publicada pela Casa do Estudante do Brasil (1942) e posteriormente o texto foi reunido na edição de *Aspectos da Literatura Brasileira* (1975).

importância de sua própria colaboração no processo modernizador. (Helena, 2003, p. 47).

Na citação, a autora enfatiza a peculiaridade do movimento pelo Brasil e menciona a região Nordeste como um polo no qual os intelectuais também se mostravam interessados em colaborar com o processo de modernização em curso. Embora caracterize como “controversas” as informações de intelectuais que atuaram fora do “eixo central”, na sequência do mesmo tópico que é intitulado “Repercussões da Semana”, a pesquisadora refere-se a Pernambuco, Rio Grande do Sul e Minas Gerais como outros centros importantes de adesão ao movimento modernista, porém cada um com as suas particularidades.

Seguindo a linha de raciocínio de Lúcia Helena, que visualiza um Modernismo que vai além das fronteiras hegemônicas do Sudeste, apresentar-se-á, em linhas gerais, como se deu a chegada e a adesão do movimento modernista no Ceará, um estado considerado periférico, geográfica e economicamente, mas cujos intelectuais buscavam manter-se atualizados em matéria de arte e cultura. Visando refletir sobre os antecedentes do movimento concretista cearense, investiga-se se no estado também predominou o incentivo à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística e a estabilização de uma consciência criadora. Para isso, serão apresentados os momentos mais significativos dos primeiros tempos modernistas⁵² no Ceará: A visita de Guilherme de Almeida a Fortaleza em 1925; o lançamento de *O canto novo da Raça* (1927), de Jáder de Carvalho et al – considerado o livro que inaugura o Modernismo no estado – e a publicação dos suplementos literários modernistas *Maracajá* (1929) e *Cipó de Fogo* (1931)⁵³.

3.2.1 Fortaleza em processo de modernização e a visita de Guilherme de Almeida em 1925

Desde as últimas décadas do século XIX, Fortaleza já vinha passando por um processo de modernização tanto urbana quanto política e social. As atividades artísticas,

⁵² Ideia encontrada nos trabalhos do professor e pesquisador Sânzio de Azevedo (1976 e 1995), os primeiros tempos modernistas no Ceará correspondem ao fim dos anos 1920 e começo dos anos 1930.

⁵³ Não seguiremos a mesma perspectiva, porém, a título de informação, faz-se interessante a leitura do livro *Modernismo no Ceará (1922 – 1931): Práticas Letradas, Cotidiano e Experiência Estética* (2022), do professor Thiago da Silva Nobre, que, com um olhar histórico e literário, baseando-se no aspecto geracional, apresenta o panorama do Modernismo cearense desde o ano de 1922, com base no lançamento de duas importantes coletâneas: *Poesia Cearense no Centenário*, organizada por Sales Campos, e *Os Novos do Ceará no Primeiro Centenário da Independência do Brasil*, organizada por Aldo Prado. O trabalho é inovador, pois, enquanto as pesquisas referentes ao tema geralmente centralizam suas análises a partir de meados dos anos 1920, Nobre considera que existe “evidentemente a dicotomia entre duas gerações, uma anterior com nomes mais ou menos consagrados e outra com literatos estreantes, munidos de ideias diferentes e percepções estéticas contrastantes.” (Nobre, 2022, p. 17). Portanto, não considera que o Modernismo local propriamente dito, no quesito formal, teve início em 1922, mas valoriza as atitudes dessa geração principiante que desembocou, de fato, no movimento modernista cearense.

literárias e culturais também dialogavam com o desenvolvimento e refletiam esse anseio modernizador pelo qual passava a cidade. Rodrigo Marques, em seu livro *A nação vai à província: do Romantismo ao Modernismo no Ceará* (2018), afirma que “Por uma série de circunstâncias, o Ceará, surpreendentemente, foi um estado brasileiro que, mesmo longe do centro hegemônico do país, desenvolveu bastante seu ambiente literário na segunda metade do século XIX” (Marques, 2018, p. 20).

Com a chegada do século XX e toda a sua bagagem de inovações, a capital cearense procurou acompanhar, na medida do possível, as transformações que aconteciam no Brasil e no mundo. Referente a tal questão, faz-se interessante a leitura do livro *Fortaleza Belle Époque: Reforma urbana e controle social (1860-1930)*, em que Sebastião Rogério Ponte afirma:

Nas primeiras décadas do século XX, o conjunto de reformas se intensificou na capital. O advento da República e, logo a seguir, a chegada do novo século reforçaram ainda mais os anseios por alinhar o Brasil à modernidade, o que significava a instauração efetiva de uma reordenação político-institucional que redimisse o país do “atraso” e “provincianismo” que lhe teria sido imposto pelo regime monárquico ao longo de quase todo o século XIX. Os centros urbanos, lugares de transformação histórica, tornaram-se, mais que antes, os alvos centrais desse revigoramento da vontade civilizatória no seio das elites republicanas. Em Fortaleza, o movimento de remodelação urbana impulsionou-se com o Mercado de Ferro (1897), o “aformoseamento” das principais praças (1902-3) e a construção do requintado Theatro José de Alencar (1910). A onda remodeladora acabou por conferir à zona central da cidade um harmonioso conjunto urbano, complementado com a edificação de mansões, prédios públicos e dois grandes cinemas - em sua maioria, construções marcadas pelo ecletismo arquitetônico, estilo então em voga no país. (Ponte, 2014, p. 20).

Assim, fica notório que Fortaleza já adentra o século XX imbuída pelo anseio de modernização e transformação que se manifestavam não apenas na urbanização da cidade e nos hábitos da burguesia local, mas também, aos poucos, nas letras da capital.

Apesar de receberem as notícias e terem conhecimento do que se passava no Sudeste em relação ao Modernismo, alguns intelectuais cearenses não demonstraram simpatia pelo movimento que chamavam pejorativamente de “futurismo”. O poeta e crítico Antônio Sales, por exemplo, um dos principais nomes da “Padaria Espiritual”⁵⁴, foi um dos que se opôs ao Modernismo. Rodrigo Marques, também em seu estudo *A nação vai à província: do Romantismo ao Modernismo no Ceará* (2018), aborda essa questão e afirma o seguinte: “Inicialmente, o Modernismo no estado não foi levado muito a sério ou levado a sério demais

⁵⁴ Grupo de escritores surgido no Ceará em 1892. Bastante caracterizado pela sua irreverência e por seu humor. A seguir, os nomes de alguns dos principais componentes e, entre parênteses, seus respectivos pseudônimos: Antônio Sales (Moacir Jurema), Lopes Filho (Anatóles Gerval), Adolfo Caminha (Félix Guanabario) e Rodolfo Teófilo (Marcos Serrano). Publicavam o jornal *O Pão*, porta voz da agremiação que tinha como intuito alimentar a sociedade com arte e literatura.

e teve um forte opositor na figura de Antônio Sales, que, sob o heterônimo de Arthunio Valles, em 1923, escreveu uma série de poemas satíricos contra as ideias futuristas” (Marques, 2018, p. 15).

Estes poemas foram chamados de “Estâncias futuristas” e apresentavam caráter humorístico e crítico em relação às tentativas de renovação estética. Ao todo, foram escritos dezoito poemas e publicados no *Correio do Ceará*. Com isso, nota-se que Antônio Sales “havia introduzido oposição ao Movimento antes mesmo que o Movimento Modernista chegasse ao Ceará” (Marques, 2018, p. 158).

A visita de Guilherme de Almeida (1890-1969) a Fortaleza em 1925 foi bastante significativa e ajudou a divulgar as ideias modernistas entre os intelectuais do estado. O poeta havia participado da Semana de 22 e decidiu visitar outros locais do país, com o intuito de propagar as novidades e assim encontrar mais adeptos para o movimento. O jornalista, advogado e escritor pernambucano Joaquim Inojosa foi o principal divulgador do Modernismo e o responsável por convidar Guilherme de Almeida para realizar sua conferência em terras nordestinas. Concernente à adesão de Inojosa, é interessante o que Neroaldo Pontes de Azevedo afirma referindo-se ao encontro do pernambucano com os modernistas de São Paulo: “seu comportamento é o de um convertido, logo ungido apóstolo, predestinado a pregar entre os ‘gentios’ a mensagem do ‘credo novo’” (Azevedo, 1996, p. 42). Com isso, foi o responsável por intermediar a visita do poeta paulista ao Ceará, tendo este chegado em Fortaleza no dia 13 de novembro de 1925 (Marques, 2018, p. 177). Sua conferência intitulada “A revelação do Brasil pela poesia moderna” foi realizada no Teatro José de Alencar em Fortaleza (Azevedo, 1995, p. 19).

No segundo capítulo da dissertação de mestrado de Alexandre Vidal de Sousa, intitulada *Renovando as letras: O Movimento Modernista no Ceará entre tensões e contradições (1923-1931)*, em que apresenta o contexto do campo literário cearense em processo de renovações e tensões, o autor comenta o seguinte a respeito da visita do poeta paulista:

É de ressaltar a importância da análise do percurso de Guilherme de Almeida pelo Brasil e principalmente por sua passagem pelo Ceará, sendo ele um importante nome da literatura nacional à época das modificações estéticas que se instalavam no Brasil. É a partir da presença de Guilherme de Almeida no Ceará que o movimento modernista no estado ganhou uma maior força e ação por parte de alguns escritores cearenses, que passaram a publicar com maior intensidade textos e obras que se apropriavam das ideias da nova estética. (Sousa, 2018, p. 26).

Portanto, é possível afirmar que a presença de Guilherme de Almeida no Ceará, indubitavelmente, deu um impulso a mais para a adesão das ideias modernistas que já não eram desconhecidas nas terras alencarinhas.

Sânzio de Azevedo, em seu livro *O Modernismo na poesia cearense: Primeiros Tempos* (1995), também se refere à influência causada pela visita:

Tenha ou não a pregação de Guilherme de Almeida repercutido na intelectualidade cearense, o certo é que dois anos depois, em 1927 (e não 1928, como equivocadamente registrou o poeta Filgueiras Lima), era editado, pela Tipografia Urânia, a mesma que iria editar, em 1930, *O quinze*, de Rachel de Queiroz, *O Canto novo da raça*, um livrinho mais horizontal do que vertical, sem numeração nas suas 40 páginas. Tinha nada menos do que quatro autores: Jáder de Carvalho, Sidney Netto, Franklin Nascimento e Mozart Firmeza (Pereira Júnior). Na capa, a dedicatória, não a Guilherme de Almeida, o arauto paulista da nova estética, mas a um poeta do Rio de Janeiro: ‘Homenagem a Ronald de Carvalho’” (Azevedo, 1995, p. 21-22)

Por meio desta citação, Azevedo coloca em dúvida a efetiva influência e repercussão da “pregação” de Guilherme de Almeida para a adesão dos cearenses ao Modernismo, contudo menciona que dois anos após a sua visita era publicado o livro que inaugurou o movimento no estado e sobre o qual será melhor explanado no tópico a seguir.

3.2.2 *O Modernismo cearense em O canto novo da raça (1927)*

Escrito coletivamente por quatro jovens poetas, *O Canto novo da raça* foi o livro que inaugurou o Modernismo no Ceará. Segundo Sânzio de Azevedo, com a sua publicação “o Ceará ficou sendo ‘um dos primeiros Estados a tomar conhecimento da Semana de Arte Moderna de 1922, deflagrada em São Paulo’, como afirmou Assis Brasil, ao historiar sucintamente a literatura brasileira⁵⁵” (Azevedo, 1995, p. 35).

O próprio título da obra já remete à busca pelo novo. Jáder de Carvalho, Sidney Netto, Franklin Nascimento e Mozart Firmeza (Pereira Júnior) apresentam em seus poemas diversos aspectos da cidade, tais como os costumes, as sensibilidades, as expectativas e lançam sobre a urbe suas percepções críticas, colocando em voga uma notória tensão entre tradição e modernidade.

Trata-se de um livro pequeno, composto por dezoito poemas divididos entre os quatro autores. De Jáder de Carvalho são seis poemas: “Poema da Raça”, “Ironia”, “Modernismo”, “Retirante”, “Se Você Conhecesse...”, e “Cabocla”; de Sidney Netto são três: “O Novo Poema da Pátria”, “Confissão Moderna”, e “Suave Encantamento”; de Franklin

⁵⁵ Referência ao livro *O livro de Ouro da Literatura Brasileira* (1980), de Assis Brasil.

Nascimento são quatro: “Cabaret”, “Em Louvor da Princesa do Verde Mar..”, “Quando Tudo Estava Acabado...”, e “A Baratinha e o Trabalhista” e, por fim, de Mozart Firmeza há cinco poemas: “Chove”, “Repuxo Verde”, “Sensualismo”, “Suicídio”, e “A Nuvem que Passou...”.

Segundo Alexandre Vidal de Sousa:

Não há indícios diretos e fontes que comprovem como ocorreu a reunião dos quatro autores e nem de quem partiu a ideia em se juntarem em torno de uma publicação. Também não foi possível saber como se deu o processo de escolha da Urania para esse projeto, bem como da tiragem que foi feita para a publicação do livro. O que se sabe a partir das fontes encontradas é que o livro repercutiu de várias formas, principalmente em torno das críticas publicadas em jornais cearenses do período e que nos dão indícios de alguns processos de distribuição e leitura da obra, bem como das principais oficinas tipográficas da capital cearense. (Sousa, 2018, p. 52).

Percebe-se, portanto, que ainda existem algumas lacunas quanto às informações referentes à constituição da obra, porém a repercussão que teve, principalmente na crítica jornalística, ratifica sua relevância para a sedimentação das ideias modernistas no Ceará.

Fechando suas considerações acerca da publicação, Sânzio de Azevedo afirma:

Com todas as restrições que por acaso se possam fazer a este livro que, tendo quatro autores, fatalmente teria de pecar por certa falta de unidade⁵⁶, o que não se poderá negar é que ele foi o legítimo iniciador do Modernismo no Ceará. Pouco importa que esse movimento, como ocorreu com manifestações análogas em outros Estados do Brasil, haja esfriado seu ímpeto algum tempo depois. (Azevedo, 1995, p. 35)

Indubitavelmente, apesar de algumas lacunas, *O canto novo da raça* é o livro que, de fato, representa o advento da vertente modernista no Ceará. O movimento ganha sequência principalmente no Jornal *O Povo* e por meio das páginas literárias que serão apresentadas no tópico seguinte.

3.2.3 Maracajá e Cipó de Fogo

O jornalista e poeta baiano radicado no Ceará, Demócrito Rocha, foi um dos principais impulsionadores do movimento modernista no estado. Filgueiras Lima, em seu texto “A literatura cearense depois de 1920”, afirmou que o jornalista “tornou-se, em pouco, a coluna mestra do Modernismo no Ceará” (Lima, 1966, p. 269).

Depois de suspender a publicação do semanário *Ceará Ilustrado*, – o mesmo que fez a cobertura da chegada do poeta Guilherme de Almeida em 1925 – Demócrito Rocha fundou, em 7 de janeiro de 1928, o jornal *O Povo*, o periódico mais antigo atualmente em

⁵⁶ Não há uma introdução no livro, informando, por exemplo, como surgiu o projeto para sua publicação ou mesmo o porquê da escolha dos quatro poetas.

circulação no Ceará. E foi entre as páginas deste jornal que se publicou o suplemento literário intitulado *Maracajá*.

Coordenado por Antônio Garrido (Pseudônimo de Demócrito Rocha), Paulo Sarasate e Mario de Andrade (do Norte), o suplemento, que tinha por objetivo impulsionar o movimento renovador no estado, teve apenas dois números publicados: o primeiro em 7 de abril e o segundo em 26 de maio de 1929. Compostos por apenas 8 páginas e apresentando como subtítulo “Folha Modernista do Ceará”, contou com a participação de nomes como Rachel de Queiroz, Sidney Neto, Heitor Marçal, Filgueiras Lima, Jáder de Carvalho, Martins d’Alvarez, Edigar de Alencar, Paschoal Carlos Magno, Raul Bopp e outros.

O nome “Maracajá” refere-se ao felídeo brasileiro encontrado com mais frequência na região Amazônica e cujo nome é originário da língua tupi. É importante destacar a ligação que o grupo mantinha com os antropofágicos de São Paulo, inclusive alguns textos do suplemento foram também publicados na *Revista de Antropofagia*, que lançou a sua “1ª dentição” em maio de 1928. Referente a isso, faz-se interessante a leitura do texto “Primeiro tempo modernista no Ceará: presença antropofágica”, no qual Rodrigo Marques (2010) verifica a presença da forma antropofágica no contexto da literatura local, por meio da análise de alguns textos encontrados nas páginas de *Maracajá* e *Cipó de Fogo*.

Destacando as divergências entre os “canibais” de *Maracajá*⁵⁷ e os antropofágicos de São Paulo, Marques elucida o seguinte:

Há obviamente uma diferença significativa entre antropofagia e canibalismo. No canibalismo, um animal devora outro da mesma espécie por gula, pela vontade de comer, para devorar, saciar o bucho; já na antropofagia, a fome é simbólica, é uma fome das virtudes do inimigo ou do alimento, que passariam ao comensal que moqueou e comeu uma personalidade valorosa. No próprio manifesto antropófago, Oswald de Andrade constrói uma epigrama perfeito: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”. Em *Maracajá*, lemos o contrário: “Literatura lavada nos grotões. Enxugada ao sol brasileiro. Sem mancha de estrangeirismos. Limpa. Alva. Escorrida. Pura, bem limpinha”. São atitudes opostas, embora os autores de *Maracajá* dissessem embarcados com os do Sul. (Marques, 2010, p. 73)

Além dessa diferença de perspectiva em relação à forma da “deglutição” dos dois grupos, o pesquisador ainda aponta o humor mais aguçado dos cearenses como um importante

⁵⁷ O epíteto de “canibais”, destinado aos poetas modernistas cearenses, teve origem numa carta que o poeta Antônio Sales, agitador das letras cearenses e líder da Padaria Espiritual, enviara a Raul Bopp. Observe-se um trecho: “Bopp amigo, tenho recebido e transmitido prontamente aos carnívoros daqui o que lhes mandam por meu intermédio os antropofagistas de S. Paulo. Mas estou muito velho já para ser a fiel antena receptora das ondas revolucionárias que vocês estão irradiando por todos estes Brasis. Seria melhor para uns e outros que vocês se entendessem diretamente com os nossos canibaes, cuja féra simbólica o *Maracajá* tem sua toca na redação d’*O Povo*, à rua Barão do Rio Branco, n. 239. E abro os braços sob o pretexto de abraça-los, mas realmente para não ser engulido.” (Sales *apud* Marques, 2010, p. 72-73).

diferencial. Para comprovar, veja-se um trecho do texto “A matança dos innocentes”, de Antônio Garrido (pseudônimo do jornalista Demócrito Rocha), publicado no número 2 de *Maracajá*, que ratifica a dessemelhança do caráter humorístico entre cearenses e paulistas:

Há, porém, uma diferença entre nós e os do sul. Influencia do clima. Elles mettem excessiva erudição no que fazem. E bancam sisudez. Nós somos alegres por índole. Em São Paulo, os rapazes para fazer sua antropofagia precisam dar o laço à gravata. Compreende-se: << Diário de São Paulo >>, << O Jornal >>... Aqui, não. Nós rimos de tudo. MARACAJA’ espirra de uma furna saturada de jovialidade. E os brasileiros gostam disso. Gostam de tudo quanto aparece risonho e cantante. Gostam do canto da jandaia (o canto da jandaia nunca foi triste! historias de Alencar!) (Garrido, 1929, p. 1).

Neste texto, que abre o segundo número de *Maracajá*, ficam nítidas as divergências existentes entre os do Sul e os do Ceará, enquanto aqueles se mostravam mais sérios e mais fechados em seus discursos, estes optavam pela pilhéria e pela brincadeira, tornando o movimento mais jovial, alegre e risonho. A seguir, outro texto que exemplifica bem essa linha comparativa, porém dessa vez colocando na balança dois poetas:

Cavallos de corrida

Há um Mario de Andrade no sul. De São Paulo.

Outro no norte. Do Ceará.

Mario de Andrade do sul é poeta Modernista.

O daqui também é poeta modernista.

Pode ser que se confundam os nomes.

Mas o de lá não tem obrigação de mudar o nome.

Nem o daqui tem a obrigação de

mudar o nome.

Continuam como estavam.

Faz de conta que são cavalos de corrida.

Estão no mesmo lugar.

Vamos ver quem alcança mais depressa maior nome:

– Larga!

A platéia: os do sul zangados porque o de lá é mais corredor e não devia correr com o nosso; os do Ceará zangados porque o nosso se paralela ao sulista.

M. A.

Tem-se aqui um exemplo de um texto-piada de Mário Sobreira de Andrade, ou Mário de Andrade (do Norte) ou (daqui), como se nomeava, em que se percebe o tom de gracejo, mas com um fundo de seriedade e desejo de comparar-se ao poeta de *A Pauliceia Desvairada*. Esse mesmo texto foi publicado na edição do dia 24 de abril de 1929 da *Revista de Antropofagia*, porém com o título de “Turf”. Sobre isso, Sânzio de Azevedo acrescenta que “o órgão paulista teve o cuidado de cortar o parágrafo em que o de cá afirmava que o Mário do Sul é mais corredor do que o do Norte. Explica-se: já então os ‘antropófagos’ paulistanos andavam às turras com o autor de *Macunaíma*” (Azevedo, 1995, p. 49).

É válido ressaltar, no entanto, que o humor também esteve presente no movimento modernista de São Paulo, principalmente nos escritos de Oswald de Andrade, como em seus poemas-piadas – textos curtos que desencadeiam efeitos humorísticos por meio de trocadilhos ou jogos verbais – e ainda pelo jeito irreverente do poeta. A respeito dessa questão, Leda Tenório da Motta comenta em seu livro *Cem anos da semana de arte moderna: o gabinete paulista e a conjuração das vanguardas* (2022):

É das fileiras concretistas, que despontam deslocadas no seio daquilo que Oswald chama "Brasil doutor", que se dispara finalmente melhor opinião sobre a piada oswaldiana, fazendo com que tudo aquilo que a uma das vertentes críticas pareça maneirismo e brincadeira inconsequente, à outra se afigure grave. Está-se falando de uma aferição dos préstimos da comédia oswaldiana que desponta, finalmente, nos aparatos críticos do segundo volume das novas obras completas, que vão repor o autor na praça. "Miramar é um Humorista", sustenta Haroldo de Campos no frontispício de *Memórias Sentimentais de João Miramar*, romance que encabeça esse tomo, por onde começa sua revisão. O que ele tem em mente é precisamente a *paródia*, o à *côté* metalinguístico. O arremedo paródico está no âmago da *blague* de Oswald, para Haroldo. (Motta, 2022, p. 43, grifos da autora).

Com isso, tem-se que, por meio da revisão da obra do poeta modernista, Haroldo de Campos lança um olhar crítico sobre a piada oswaldiana, imprimindo-lhe um ar mais grave. Além do humor nos poemas, o crítico identifica ainda os meandros da comédia em sua prosa: “Miramar é um Humorista”. A paródia, segundo o estudioso, é o elemento central do jogo humorístico de Oswald. Contudo, os modernistas cearenses não deixavam de ter razão, visto que, mesmo optando pelo senso de humor em suas produções, não dá para desvencilhar a gravidade e o ar mais sério da escrita do poeta, como identificou Haroldo de Campos. Dessa forma, a leveza, a graça e a diversão, sem dúvida, tiveram mais espaço no campo do Modernismo cearense do que no de São Paulo, como bem ficou impresso nas páginas de *Maracajá*.

Percebe-se, portanto, a repercussão e a interação alcançada por este suplemento literário do jornal *O Povo* que, a despeito de ter tido apenas duas publicações, ultrapassou as fronteiras do Ceará e dialogou com o movimento do “Sul”. De menor longevidade ainda foi a folha literária independente *Cipó de Fogo*. Dirigida por Mário Sobreira de Andrade, sua primeira e única edição foi no dia 27 de setembro de 1931.

A redação funcionava na Rua Floriano Peixoto, 118, na capital cearense e contou com a participação de vários poetas do movimento modernista no Ceará e no Brasil. Assim como no suplemento literário de *O Povo*, *Maracajá*, a folha independente *Cipó de Fogo* tinha oito páginas e contava com várias propagandas comerciais. O que se percebe era uma tentativa de apresentar o Ceará e mais especificamente os seus escritores para o Brasil e para o Mundo, como sugeria o próprio diretor. Segundo Mário Sobreira de Andrade, *Maracajá* foi um primeiro passo para a “derrubada”, referindo-se à velha estética passadista. (Sousa, 2018, p. 70).

Segundo Filgueiras Lima, os responsáveis pelo aparecimento de *Cipó de Fogo* foram Mário Sobreira de Andrade, João Jacques e Heitor Marçal. O primeiro, provavelmente um dos mais insatisfeitos com o fim de *Maracajá*, tratou de elaborar, mesmo que somente dois anos depois, um novo material de divulgação das ideias modernistas. Ainda de acordo com Lima, mesmo apresentando características mais revolucionárias – talvez futuristas –, não obteve o sucesso do suplemento de 1929. Todavia “evidenciou uma atitude, a última grande atitude do Modernismo no Ceará, na sua fase primeira, inegavelmente a mais fecunda e mais brilhante.” (Lima, 1966, p. 269).

A observação acerca da primeira fase modernista no Ceará, que foi seguida pela fase do grupo CLÃ⁵⁸ e pela SCAP⁵⁹, nos permite perceber que a arte e a literatura no estado, mesmo a sua maneira, também passaram a usufruir da liberdade de pesquisa estética possibilitada pelo advento do Modernismo de 1922. Dessa forma, tem-se que o Concretismo cearense, semelhantemente ao do Sudeste, foi resultante tanto de um processo social de industrialização, urbanização e modernização das cidades quanto da renovação do pensamento estético, por meio do antiacademicismo e da ruptura com a forma e o conteúdo tradicionais.

No texto que analisamos anteriormente, no prefácio do livro *Concretemas*, José Alcides Pinto refere-se a essa questão ao afirmar que:

A forma concreta, tanto na poesia como nas artes visuais, foi uma conquista sublevada, fora de qualquer suporte tradicional, ao contrário da Semana de Arte Moderna, que embora se apresentando sem a rima e sem o metro, não pôde se livrar dos cacoetes parnasianos, porque o conteúdo, o sentido e o sentimento continuaram sem alteração. (Pinto, 1983, n.p.).

Assim, o poeta identifica pontos divergentes entre os dois movimentos, uma vez que, na sua visão, o Modernismo de 22 manteve alguns aspectos tradicionais, como a subjetividade temática, por exemplo, e o Concretismo rompeu com todos eles. Contudo, não se pode negar que foram as conquistas do movimento modernista que abriram caminho para as inovações vindouras. É compreensível que mesmo inovando, os modernistas ainda

⁵⁸ Significa “Clube de Literatura e Arte”, que: “Surgido na década de 40, o Grupo Clã veio trazer, como contribuição mais importante às nossas letras, a definitiva implantação do Modernismo no Ceará, precisa e felizmente numa época em que essa corrente já não necessitava dos arreganhos iconoclastas nem das piadas demolidoras dos primeiros momentos.” (Azevedo, 1976, p. 427).

⁵⁹ Significa “Sociedade Cearense de Artes Plásticas” e em 1944 substituiu o Centro Cultural de Belas Artes (CCBA). Segundo Estrigas: “A 27 de agosto de 1944 é oficialmente fundada a SCAP. Ela englobou o CCBA e, aos elementos deste, somou outros e contou com um número maior de escritores jovens e figuras de outros setores, mas todos eles sensíveis aos problemas da arte, procurando melhor situá-la, ao mesmo tempo em que se fazia movimento conjunto de arte e literatura com o grupo CLÃ (Clube de Literatura e Arte) do qual vários elementos faziam parte da SCAP e vice-versa.” (Estrigas, 1983, p. 22).

mantivessem certos “cacoetes” tradicionais, pois estavam em um momento de transição estética. Porém o movimento concretista, mais de trinta anos depois, já possuía uma liberdade sedimentada que lhe possibilitava romper radicalmente com os meandros tradicionais, sem esquecer, contudo, que foram a síntese, a coragem e o desprendimento modernistas que impulsionaram e possibilitaram as inovações concretistas dos anos 1950. Faz-se necessário notabilizar ainda que as considerações proferidas por Alcides Pinto correspondem muito mais ao Concretismo realizado em São Paulo, uma vez que, no Ceará, como já exemplificado, o movimento também apresentou certa liberdade subjetiva quanto aos temas.

Refletindo comparativamente acerca do primeiro tempo modernista no Ceará e o Concretismo no estado, encontram-se algumas diferenças consideráveis. A primeira delas é o fato de que os poetas paulistas não tiveram a mesma atitude de Guilherme de Almeida na divulgação do movimento no Ceará e no país como um todo. Digo, não vieram pessoalmente expor suas ideias por meio de conferências que visassem atrair adeptos, mas, como vimos, sua maneira de propagação se dava principalmente por meio das correspondências e envio de materiais referentes ao movimento. Sabe-se que o movimento modernista buscava o fortalecimento de uma arte e de uma literatura nacional, por isso, seus epígonos visavam a unificação das ideias e as divulgavam pelo país. Já os concretistas, embora também almejassem propagar suas ideias pelo Brasil, não tinham preocupações nacionalistas, como a expressão das realidades locais, por exemplo.

A segunda diferença é que os concretistas cearenses não se colocaram como opositores ou competidores em relação aos poetas do Sudeste, semelhante ao que fizeram os modernistas da época de *Maracajá* e *Cipó de Fogo*. Pelo contrário, demonstraram disponibilidade para contribuir coletivamente, visando o avanço do movimento. Enquanto no Modernismo havia algumas divergências, como a apresentada entre os dois Mários de Andrade, no Concretismo, os artistas cearenses atuavam como uma base de apoio dos paulistas e muitas vezes até recebiam orientações acerca do que deveriam fazer. Contudo, mesmo conscientes de que as ideias do Concretismo haviam emergido em São Paulo e no Rio de Janeiro, os cearenses também não deixavam de enfatizar e até autopromover sua contribuição, tanto que, como apresentado anteriormente, José Alcides Pinto afirmou, em entrevista ao *Jornal de Letras*, que, devido ao empenho dos intelectuais locais, o movimento poderia muito bem ter eclodido no Ceará.

Em meio às diferenças, aponta-se também uma semelhança, que se caracteriza, na verdade, como marca cultural do povo cearense: o humor. Antônio Garrido, ou Demócrito Rocha, fez questão de destacar o tom sisudo e erudito dos antropófagos do Sul em oposição ao

tom brincalhão e risonho dos canibais do Ceará. Com o movimento concretista no estado não poderia faltar esse diferencial e, seguramente, não faltou. Semelhante aos modernistas de *Maracajá* e *Cipó de Fogo*, os concretistas cearenses também foram adeptos às pilherias. Enquanto os concretistas de São Paulo prezavam pela seriedade objetiva em seu projeto e pelo intelectualismo por meio de suas influências estrangeiras, os do Ceará “arregaçavam as mangas” para dar visibilidade ao movimento, não importando de que maneira fosse. O caráter humorístico não se encontrava nos poemas, mas nas atitudes do grupo. O arquiteto Liberal de Castro, em sua mensagem de e-mail, além de destacar o caráter “galhofeiro” dos componentes que se reuniam “aos sábados no Clube do Advogado, no edifício Granito, na praça do Ferreira, para tomar chope e almoçar”, relembrou a situação inusitada envolvendo o sumiço da obra “Teleguiado” de Alcides Pinto, em que Tarcísio Tavares e Goebel Weyne, “dupla ativa”, trataram de esconder o quadro do poeta para depois lançar a manchete no *Correio*: “Finalmente, furto de obras de arte no Ceará!” A despeito da irritação inicial, o arauto do movimento ficou contente com a evidência que a situação proporcionou.

Outra curiosa versão acerca do desaparecimento desta mesma obra é narrada por Dias da Silva no prefácio do livro *As Águas Novas* (1975), de José Alcides Pinto:

José Alcides Pinto contagiou o ambiente das letras e das artes do Ceará, com repercussão em outros estados do Norte e Nordeste. Arrancou a simpatia de poetas parnasianos, simbolistas e modernistas, e para que o movimento não esfriasse, roubou ele próprio um quadro de sua autoria - "Objeto Teleguiado"- uma esfera ascendente, o mais cobiçado da exposição, e com o repórter dos Diários Associados, Juarez Themóteo, atirou-o ao lixo na Praia do Futuro, onde sofreu o massacre dos flashes da máquina daquele repórter, pois era preciso documentar o desaparecimento do misterioso objeto - mola do sensacionalismo para melhor êxito da exposição. Tudo isso foi feito e muito mais ainda. Alguém do Parnaso, muito íntimo do poeta, preocupado com sua saúde, teria dito: "Vou me tornar um concretista para que meu amigo não fique doido sozinho". (Silva, 1975, p. 8-9).

As duas versões são curiosas, pois demonstram, além da presença do humor, da troça e da brincadeira, o interesse que os envolvidos tinham em divulgar a exposição de arte concreta cearense.⁶⁰ Ao ser perguntado sobre qual delas realmente aconteceu, ou se as duas foram verídicas, o crítico Dimas Macedo afirmou não ter conhecimento acerca de tal episódio, mas o considerou interessante, principalmente, para ajudar a ratificar o empenho que José Alcides Pinto teve em relação à efetuação das mostras e do movimento em si. Corroborando com o pensamento do “poeta do Parnaso” que cogitou em aderir ao Concretismo devido à

⁶⁰ Situação semelhante parece ter ocorrido no evento do Teatro Municipal de São Paulo, em 1922, durante a fatídica Semana. Tomando como base o trabalho de Marcos Augusto Gonçalves, *1922: a semana que não terminou* (2012), Leda Tenório da Motta refere-se ao fato das vaias da Semana de 22 terem sido encomendadas: “Teriam sido os organizadores, aliás, a providenciar as vaias para tornar o evento mais gritante, em sua modalidade artística de rememoração de um brado político.” (Motta, 2022, p.11).

preocupação com a saúde mental de Alcides Pinto, Macedo afirmou que este “tinha os amigos nitidamente concretistas aqui”, ou seja, é possível inferir que o poeta não apenas divulgou o movimento em Fortaleza, mas procurou até mesmo realizar um trabalho proselitista junto aos amigos.

Com isso, percebe-se que o Concretismo cearense, assim como o do Sudeste, caracteriza-se como uma herança do movimento modernista, pois, independente das diferenças quanto às manifestações do Modernismo em cada região, o legado da liberdade estética que este proporcionou aos movimentos posteriores é inquestionável. Contudo, faz-se necessário lembrar que, assim como no período modernista as manifestações variavam de local para local, no Concretismo não foi diferente, sendo que o movimento no Ceará, como já apontado, imprimiu algumas características diversas.

No interessante livro *Prismas Modernistas: A Lógica dos Grupos e o Modernismo Brasileiro* (2022), do professor Leandro Pasini, realiza-se um trabalho crítico por meio do mapeamento das relações entre os diversos focos do Modernismo nos anos 1920, proporcionando uma descentralização do movimento, visto que dialoga com as diversas regiões do país, apresentando seus respectivos grupos e destacando suas especificidades locais.

Pasini afirma, dentro do contexto modernista, que

Estar fora do mapa literário corresponderia a estar fora do tempo literário, da história literária viva, aprisionado em um tempo morto da repetição ou da permanência, que pouco ou nada significa a uma estrutura histórica em processo de consolidação. (Pasini, 2022, p. 18)

Para fazerem parte da história literária do país, os grupos das diferentes regiões começaram a visualizar a necessidade de pertencerem àquele mapa modernista, para não correrem o risco de uma “não-existência”.

Semelhantemente, anos depois, procurando acompanhar o que havia de novidade no cenário artístico e literário brasileiro, o grupo concretista cearense optou por inserir-se no mapa da neovanguarda sudestina. Os grupos artísticos cearenses sempre foram bastante ativos, dessa forma, dificilmente seria o contrário nos anos 1950. E, de fato, os intelectuais do estado fizeram questão de experimentar as novas tendências estéticas.

Leandro Pasini continua sua reflexão:

Não se trata aqui, evidentemente, de temporalidades históricas estanques ou de um tempo evolucionista ou linear, mas de uma noção materialista de *presente* como participação em uma série de valores ligados a comportamentos levados a cabo por grupos de prestígio, com frequência vinculados a uma cultura ou a um local de referência, como Paris, no caso do Modernismo. Dessa forma, para responder aos códigos estéticos, culturais e comportamentais do(s) grupo(s) que se colocam como o

presente, seria preciso articular em um contexto local as novas fórmulas estéticas, uma compreensão razoável do próprio contexto, a atenção ao que este tem de original, bem como uma intervenção coletiva, organizada em um espaço público constituído ou em vias de constituição. Essa articulação, quando bem-sucedida, cria uma perspectiva nova (ou diferente) dentro do espaço literário mais geral em que se insere, construindo assim um *prisma* capaz de absorver e refratar, de modo próprio, o mapa artístico e cultural de que passa a fazer parte. (Pasini, 2022, p. 18, grifos do autor).

Sabe-se que o contexto do movimento concretista é bastante diverso do período modernista, porém, observando-se esta citação é possível traçar alguns paralelos. Por exemplo, o grupo de prestígio do Concretismo foi o grupo Noigandres, vinculado a um local de referência, São Paulo. Com isso, para fazer parte do “prisma concretista”, os cearenses se organizaram em grupo e começaram a propagar as ideias do grupo paulista e a produzir poemas concretos. Embora não houvesse aquela preocupação com a vertente nacionalista e com a caracterização das especificidades dos diferentes locais, é possível perceber que o grupo cearense não segue todos os preceitos teóricos e formais dos paulistas e também realiza um Concretismo aclimatado, à sua maneira, inclusive alguns abordavam temáticas com características mais locais, como a representação da realidade do Nordeste, perceptível no poema de Eusélio Oliveira, transcrito anteriormente.

Enfim, os dois movimentos foram vanguardistas e tiveram as suas particularidades. O que não se pode negar é que as conquistas alcançadas pelo Modernismo de 1922 refrataram no Concretismo dos anos de 1950 que, semelhante àquele, propagou-se para além do centro, chegando ao Ceará, um local que poderia se dizer improvável para receber um movimento tão avançado, urbano e inovador como a neovanguarda concretista.

3.3 Cosmopolitismo x localismo na Poesia Concreta e a questão de seu engajamento político-social.

O movimento concretista brasileiro apresentava um forte viés cosmopolita, uma vez que, desde suas origens nos anos 1950, já ficava perceptível sua afinidade com elementos que extrapolavam o “local” ou “nacional” para abranger o “mundo”. A seleção do *paideuma* com autores internacionais, as exposições que realizaram no exterior, bem como o empreendimento de uma teoria da tradução (ou transcrição) idealizada pelos irmãos Campos e por Décio Pignatari contribuíram para ratificar esse viés.

Segundo Antonio Candido em seu texto “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, presente no livro *Literatura e Sociedade* ([1965] 2006), “se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética

do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos.” (2006, p.116). Dessa forma, tem-se que tal jogo dialético vem desde as origens da literatura brasileira, quando, devido às condições coloniais, para Candido “A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das musas” (Candido, 2017, p.11). Portanto, a alternância entre o cosmopolitismo e o nacionalismo ou localismo, atuando dialeticamente, foi o que regeu o processo histórico e evolutivo da nossa literatura. Depois de passar por períodos como o Romantismo e o Modernismo em que, cada um à sua maneira, buscou fortalecer o caráter nacional da literatura brasileira, com o advento do Concretismo, foram revigoradas as marcas do cosmopolitismo, tanto que Candido reconheceu uma significativa alteração na perspectiva nacionalista após o seu surgimento:

No processo que acompanhamos até aqui, a busca da expressão literária característica teve sempre como pedra de toque a tendência, primeiro inconsciente, depois consciente, de exprimir a realidade local. É a perspectiva que se definiu no século XIX como nacionalista e que os modernistas refundiram, atualizando-a conforme inspirações de vanguarda. Segundo tal perspectiva, a legitimidade seria um problema ligado sobretudo à natureza da matéria elaborada, isto é, os temas e assuntos, tomados como critério de avaliação. Agora, entra cada vez mais em linha de conta a noção de preeminência do discurso, que vai modificar não apenas a linguagem dos poetas, mas a própria visão realista dos narradores, em parte devido ao fim da obediência às normas dos gêneros. *Sob este aspecto, o Concretismo, iniciado em 1956, teve significado histórico relevante, inclusive por haver posto drasticamente de lado as opções de tipo nacionalista, produzindo como se o espaço literário fosse uma realidade acima do âmbito dos países e, portanto, o escritor não precisasse se justificar pela referência a qualquer aspecto local, mas apenas à elaboração da linguagem. Com isso manifestava-se uma forma de maturidade da consciência literária e um momento antitético da oscilação pendular entre localismo e cosmopolitismo, própria da literatura dos países colonizados.* (Candido, 2015, p. 122, grifo nosso).

Neste suscinto livro, *Iniciação à Literatura Brasileira* ([1997] 2015), Antonio Candido apresenta um resumo histórico da nossa literatura desde as origens, no século XVI, até o decênio de 1950, e observa argutamente a “oscilação pendular entre localismo e cosmopolitismo”. Como uma espécie de síntese do que desenvolvera em seu seminal *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos* (1959), baseia-se na ideia de “sistema”, composto por autores, obras e público, interagindo dialeticamente, para analisar o processo formativo de cada período literário e, como está expresso no início da citação, Candido identifica a questão nacionalista e a busca pela expressão do local como o fundamento predominante para o intento de legitimação da literatura brasileira. Contudo, na segunda parte, o crítico afirma que o Concretismo rompeu com as demandas nacionalistas, utilizando-se da elaboração da linguagem para além dos aspectos locais, representando um amadurecimento da consciência literária e uma maior aproximação com as tendências cosmopolitas.

É compreensível, diante do contexto desenvolvimentista pelo qual passava principalmente o Sudeste do Brasil, que o Concretismo tivesse um caráter cosmopolita e internacionalista. Portanto, não deixa de ser curioso que tenha encontrado espaço no Ceará, um estado que mesmo já vivenciando algumas transformações econômicas e urbanas, ainda apresentava um caráter predominantemente rural, mais distante das inovações industriais e técnicas que emergiam no Sudeste. A chegada dessa neovanguarda, tipicamente citadina e associada ao desenvolvimentismo, a uma capital como Fortaleza, ainda bastante ligada aos setores primários da economia, demonstra dois fatores importantes: primeiro, que o grupo paulista tinha interesse em expandir suas ideias para outros lugares do país; segundo, que alguns artistas e intelectuais cearenses mantinham a tradição do estado, em matéria de arte e literatura, de permanecerem atualizados com o que se realizava no “centro” cultural do país e também no exterior. Mesmo com as discrepâncias urbanas, econômicas e industriais, o Concretismo encontrou adeptos em Fortaleza e, dessa forma, o caráter localista foi sendo acrescido ao movimento, pois, embora o Concretismo cearense tenha transitado tanto entre as influências de São Paulo quanto entre as do Rio de Janeiro, apresenta marcas que lhe são particulares e inerentes, como a própria temática, por meio da qual, algumas vezes, eram abordados elementos que remetiam ao local, sem preocupação com a objetividade tão defendida pelos paulistas.

Aliás, a cobrança para que o movimento conciliasse suas técnicas vanguardistas com a questão do local, do nacional e principalmente do engajamento político e social era algo bastante recorrente, visto que alguns críticos enxergavam certa despreocupação com o contexto em voga por parte dos poetas concretistas. De fato, apesar das transformações econômicas, advindas com o crescimento da indústria, a realidade da maioria da população brasileira continuava bastante precária. Com isso, começou-se a questionar qual o papel ou a função de um movimento vanguardista inserido em um país subdesenvolvido como o Brasil.

Antonio Candido, em seu texto “Literatura e Subdesenvolvimento”, afirma que no Brasil “A consciência do subdesenvolvimento é posterior à Segunda Guerra Mundial e se manifestou claramente a partir dos anos de 1950” (Candido, 2006, p. 171). Por isso, a partir desse período, devido à emergência da “consciência catastrófica do atraso”, é que alguns intelectuais começaram a questionar a validade da neovanguarda concretista no país. O crítico Ferreira Gullar, por exemplo, em seu ensaio “Vanguarda e Subdesenvolvimento” (1969), já na introdução faz a seguinte pergunta provocativa: “Um conceito de ‘vanguarda’ estética, válido na Europa ou nos estados Unidos, terá igual validade num país subdesenvolvido como o Brasil?” (Gullar, 1978, p. 19). Em síntese, o crítico maranhense vê na vanguarda concretista uma total dissociação com a realidade do país.

Repelindo qualquer consideração social e política, descartando qualquer interpretação da realidade brasileira, o concretismo estava naturalmente preso à dialética do formalismo. Da eliminação do discurso – consequentemente do “conteúdo” – à redução do poema a mero signo visual, foi um passo. O estiolamento de sua expressão é o preço que a poesia concreta pagou por se querer furtar ao destino dos movimentos anteriores: integrar-se na realidade (brasileira) e transformar-se. (Gullar, 1978, p. 45).

Iumna Simon, em seu texto “Esteticismo e Participação: As vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969)”, seguindo a mesma linha de raciocínio de Gullar, critica a predominância do caráter cosmopolita da Poesia Concreta em detrimento de uma abordagem da realidade histórica e social do país:

Justamente esta face "mundial" do projeto é que os concretistas brasileiros fizeram questão de alardear, como se apenas ela fosse capaz de dar legitimidade à posição de vanguarda que adotaram em solo periférico e a seu produto de exportação. A ênfase no aspecto desenvolvido e internacional era tão grande que ficou subestimada (talvez recalçada) a ambiência brasileira, a qual por sua vez era igualmente favorável: o desenvolvimentismo do governo Juscelino Kubitschek (1956-1960) congraçava os ânimos em torno da construção de um futuro promissor para o país e prometia uma saída para o subdesenvolvimento. Não é de estranhar pois que nos textos teóricos e programáticos divulgados até o final da década de 50, na fase mais combativa e polêmica do movimento, sejam raras, se não de todo ausentes, referências à circunstância histórica imediata; o que há de fato é a valorização do vasto horizonte da modernidade, um culto fervoroso das grandes conquistas científicas e tecnológicas e a certeza inquebrantável de que iríamos chegar lá. (Simon, 1990, p. 124).

A pesquisadora apresenta ainda uma crítica referente ao que considera uma falta de diálogo do movimento concretista com o contexto do subdesenvolvimento em voga no país:

Progresso industrial, avanço tecnológico, planejamento total e racional da vida são no fim das contas chavões vazios se forem meramente vinculados à "fisiognomia" de uma época, e é o que eles se tornaram quando à modernização sonhada sobreveio a modernidade da pobreza, da desigualdade social, da privatização da esfera pública, dos mecanismos de exclusão próprios a uma sociedade de consumo sem generalização do consumo. Quem vai refutar aquele "programa geral de beleza" será agora a realidade miserável e moderna do presente, pois todos os termos pelos quais a modernidade fora idealizada se desmancham face aos resultados concretos dessa modernização truncada. (Simon, 1990, p. 134-135).

As reflexões de Ferreira Gullar e de Iumna Simon em relação ao Concretismo são bastante negativas, pois consideram que o movimento, devido ao seu empenho com o caráter formal e racional da poesia, acabou distanciando-se da realidade que predominava no Brasil. Segundo os dois, o sonho do desenvolvimentismo, a busca pelo progresso tecnológico, industrial e urbano e o anseio por uma modernidade próspera colidiram com a realidade miserável que era enfrentada por grande parte da população brasileira. Dessa forma, para os intelectuais, a neovanguarda concretista ficava deslocada diante de um contexto social tão desafiador.

Com isso, a poesia concreta se via cada vez mais pressionada a aderir a uma versão participante.

À vanguarda concretista tornava-se cada vez mais difícil manter as abstrações geométricas e seus padrões de organização ótico-espacial; o rigoroso "realismo de formas" necessitava de uma redefinição que possibilitasse a acolhida desse debate. Mas a instrumentalização política da poesia concreta não era uma tarefa fácil, dada a essência não figurativa de seu mimetismo estrutural, conquistado, seja dito, pela luta contra os valores representacionais do tema, da mensagem, do conteúdo. (Simon, 1990, p. 130).

Todavia, mesmo não sendo uma tarefa fácil, os poetas concretistas procuraram corresponder ao desafio e, saindo de sua fase ortodoxa, engendraram uma nova fase voltada ao engajamento e à participação política, como menciona o crítico Gonzalo Aguilar em seu livro *Poesia Concreta Brasileira: As vanguardas na encruzilhada modernista* (2005):

As novas condições oferecidas pelas mudanças históricas, sociais e políticas (que levaram à Revolução Cubana e à radicalização da política progressista no Brasil) situaram no centro da cena cultural novos ideogramas em disputa que substituíram (embora não tenham anulado) os de “modernização” e “desenvolvimento”: a “revolução” e o “povo” converteram-se nos novos termos sobre os quais os distintos agentes do campo começaram a se definir. O primeiro número de *Invenção* reproduzia o texto “Situação Atual da Poesia no Brasil”, de Décio Pignatari, que, segundo a interpretação de seus próprios integrantes, marcava o início de uma nova etapa do movimento, que denominaram “salto participante”. Entretanto, os critérios modernistas foram tão persistentes que resulta muito mais adequada a figura da *virada* do que a de “salto” para descrever essa mudança, já que os integrantes do grupo não questionaram seus pressupostos, mas sim se preocuparam em integrar, a partir de sua poética, as mudanças do contexto. O ideograma da *forma*, inicialmente definido de acordo com critérios autônomos (como “isomorfismo”) e ampliado depois como uma *forma mentis* da sociedade contemporânea, foi considerado, nessa etapa, necessário para dinamizar a articulação entre o processo revolucionário e a poesia. (Aguilar, 2005, p. 93).

O “salto participante” surgiu, portanto, nessa conferência apresentada por Décio Pignatari no “II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária”, realizado em julho de 1961, na cidade de Assis, em São Paulo. Segundo Aguilar, tanto o ensaio de Pignatari quanto o de Cassiano Ricardo, que também fora apresentado no Congresso, “indicavam a necessidade de utilizar o arsenal poético do concretismo em sua potencialidade revolucionária” (Aguilar, 2005, p. 91).

Ao final de seu texto “A Situação Atual da Poesia no Brasil”, Pignatari afirmou o seguinte:

A poesia concreta vai dar, só tem de dar, o pulo contedístico- semântico-participante. Quando – e quem – não se sabe. Nem se será percebido, numa sociedade onde a

poesia, sobre ser gratuita, é clandestina. De qualquer forma, é preciso jogar os dados novamente. O projeto é coletivo também no tempo.⁶¹

O poeta concretista defendeu, portanto, uma mudança de perspectiva para o projeto, visando alinhá-lo a um diálogo com as questões sociais. Porém, o “salto” constituía-se como uma tarefa bastante desafiadora, tanto que o autor afirmou não saber quando e/ou quem, de fato, o efetivaria. Chamou a atenção ainda para o papel “clandestino” ou não visibilizado da poesia na sociedade, mas finalizou enfatizando a necessidade de “jogar os dados novamente”.

O professor e crítico literário Paulo Franchetti também faz uma abordagem dessa fase participante no terceiro capítulo de sua dissertação de mestrado intitulada *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta* (1982). No mencionado capítulo, denominado “O ‘pulo da onça’ e outros saltos igualmente interessantes (1958-62)”, o autor refere-se ao texto de Décio Pignatari e afirma que:

Não se trata, então, de um pulo para a participação social no sentido de alterar a forma ou o lugar de atuação da poesia concreta, ou seja, de atingir outros leitores que não os mesmos a que se dirigia a produção “não-participante”. Há quem tenha visto nessa nova orientação da poesia concreta (e não, talvez, sem boa dose de razão) uma negação dos princípios que até ali orientavam a sua teoria. (Franchetti, 1982, p. 91).

Percebe-se, portanto, que a nova fase concretista apresentava certas contradições, visto que seus idealizadores não pretendiam desfazer-se dos postulados teóricos com os quais haviam trabalhado até ali para imergir numa poesia de caráter participativo mais empenhado e despreocupado com a forma. Numa entrevista concedida ao pesquisador Jardel Dias Cavalcanti em 2000, Augusto de Campos (2019, n.p) comenta a ideia do “pulo-conteudístico-semântico-participante” da poesia concreta:

A colocação de Pignatari respondia exatamente ao quadro de contingências políticas dos anos 60, pretendendo enfatizar a dimensão semântica da poesia concreta e direcioná-la para um envolvimento de caráter político-social, sem abrir mão da linguagem experimental de vanguarda.

Portanto, mesmo cedendo à questão semântica para a abordagem do contexto político-social, a linguagem experimental da vanguarda para os concretistas era inegociável.

Contrapondo a visão extremamente crítica de Gullar e Simon acerca do total desvencilhamento da Poesia Concreta do contexto político e social do país, apesar do inegável predomínio do caráter cosmopolita e do racionalismo formal, consideramos que, mesmo

⁶¹ Publicado pela primeira vez na revista *Invenção*, nº 1, 1º trimestre de 1962, São Paulo, e nos anais do congresso em que apresentou a conferência, pela Fac. de Fil., Ciências e Letras de Assis, 1963. O texto encontra-se ainda no livro do poeta *Contracomunicação* (1971) e em seu site oficial <https://www.deciopignatari.com/>, de onde retiramos a citação.

durante a fase ortodoxa, os poetas concretos não deixavam de todo de tematizar questões relacionadas ao cenário nacional. Os poemas “Terra” e “Coca-Cola”, de Décio Pignatari, de 1956 e 1957, respectivamente, publicados na *Noigandres 4* (1958), por exemplo, abordavam uma temática mais engajada e crítica, derrubando por terra a afirmação de Ferreira Gullar de que os concretistas “repeliam qualquer consideração social e política e descartavam qualquer interpretação da realidade brasileira” (Gullar, 1978, p. 45), como já citado anteriormente.

Figura 10 - Poema “Terra”, de D. Pignatari.

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

Fonte: *Grupo Noigandres: Arte Concreta Paulista*.
p. 45.

Figura 11 - Poema “Coca-Cola”, de D. Pignatari.

**beba coca cola
babe cola
beba coca
babe cola caco
caco
cola
cloaca**

Fonte: *Grupo Noigandres: Arte Concreta Paulista*.
p. 45.

No poema “terra”, perceptivelmente, há uma abordagem da questão fundiária que se encontrava bastante em voga durante os anos de 1950 e 1960 e que não deixa de ser atual. Tendo como núcleo a palavra “terra”, que ora vai sendo fragmentada ora incorporada aos mesmos fonemas que a compõem, nas onze linhas do poema é possível identificar trechos como: “ter a terra”, “ara terra”, “rara terra” e “errar a terra” que remetem justamente à disputa e ao trabalho com a terra. Visualmente, com as divisões gráficas, dentre as possíveis interpretações, o poema pode tanto representar um campo arado quanto uma denúncia das desigualdades resultantes dos latifúndios, pois a composição está dividida em três partes, duas menores e uma maior que toma toda a extensão poemática.

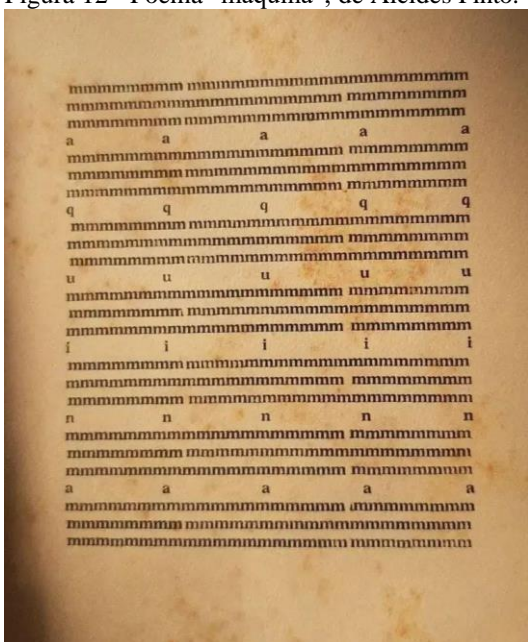
Em “beba coca cola”, por meio do jogo verbal com as palavras coca, cola e caco que culminam em cloaca, bem como pela alternância desdenhosa entre os vocábulos beba e babe, Décio Pignatari realiza uma espécie de antipropaganda da marca famosa e, assim, emite uma crítica contra o imperialismo norte-americano que vinha se impondo no país. Pode-se

afirmar, com isso, que o poeta não se encontrava alheio ao que o cercava, mas, pelo contrário, mantinha-se atento a ponto de comparar a marca da bebida a algo imprestável, propícia a ser lançada no esgoto.

Se a questão do subdesenvolvimento no país ficava notória diante das condições enfrentadas pela população do Sudeste, onde, teoricamente, deveria haver melhores condições de vida em decorrência do crescimento industrial e do consequente aumento do número de empregos, no Ceará, a situação ficava ainda mais complexa, pois em um estado afastado do “centro”, com características ainda provincianas, muitas vezes castigado pela seca, pela fome e pela falta de oportunidades para a população, a chegada do Concretismo, como uma neovanguarda que deveria inserir-se na práxis vital das pessoas, representava um desafio ainda maior quanto à abordagem do subdesenvolvimento e do engajamento político e social.

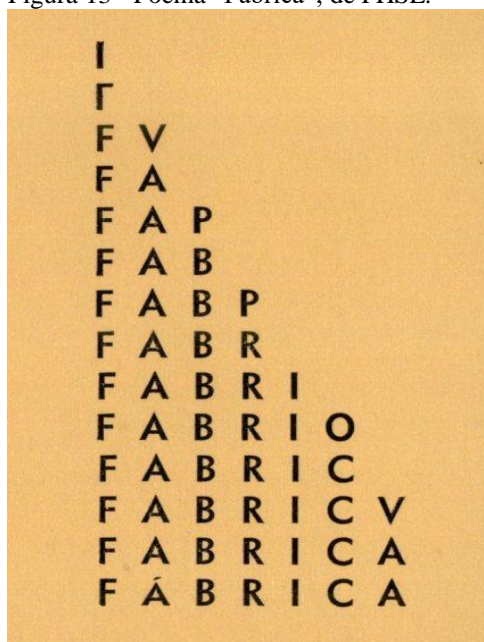
No entanto, os poetas cearenses, vivenciando o processo de experimentação da forma concretista, não se preocuparam em abordar temáticas propriamente com viés engajado. Do grupo do Ceará, José Alcides Pinto foi o poeta que mais demonstrou atenção com a questão social, mas não a expressou por meio de seus poemas concretos. Dimas Macedo aponta *Os Catadores de Siri* (1966) e *O Acaraú – Biografia do Rio* (1979) como dois extensos poemas de Alcides Pinto que correspondem ao “campo da problemática épico-social”. (Macedo, 2012, p. 44). Contudo, se por meio de seus poemas versificados, o poeta realizava suas críticas sociais, o mesmo não acontecia mediante suas composições concretistas. Semelhantemente aos poetas do Sudeste, devido ao caráter hermético da teoria da poesia concreta, os cearenses acabaram ficando mais afastados do público e restritos a um grupo de poetas e intelectuais interessados na ruptura estética e dispostos a compreender as propostas do movimento. Porém, mesmo sem tanta aproximação com os populares e com as questões de cunho político e social, se utilizavam de temáticas que faziam parte do contexto em voga no país e mais timidamente no Ceará, como o advento da indústria e do trabalho operário, expressas nos poemas a seguir:

Figura 12 - Poema “máquina”, de Alcides Pinto.



Fonte: *Concreto: estrutura visual-gráfica*. n.p.

Figura 13 - Poema “Fábrica”, de PHSL.



Fonte: *Concretemas*. n.p.

Os dois poemas constituem-se como ótimos exemplos do caráter “verbivocovisual” da Poesia Concreta, postulado pelo grupo de São Paulo. O jogo com a linguagem verbal, com o som e com a imagem ficam patentes nestas composições e a utilização da temática da “modernização” dos modos de produção do trabalho demonstra que os poetas cearenses também estavam atentos às transformações que vinham acontecendo no país, tanto que buscaram dialogar com elas.

O poema “máquina”, de José Alcides Pinto, visualmente e sonoramente, faz analogia ao ato repetitivo do trabalho de uma máquina. Provavelmente foi um dos que fora exposto na mostra cearense de 1959, visto que está entre os poemas cartazes que se encontram no Acervo Haroldo de Campos, na Casa das Rosas (Conferir Figura 4). Contudo, percebe-se que nesta versão do poema ocorre uma diferença de diagramação em relação ao poema cartaz que se encontra no Acervo. Em *Concreto: estrutura visual-gráfica* (1962), utiliza-se o “m” ao invés do “M”, alternando-se também a quantidade de caracteres. Todavia, tanto em um quanto no outro, a sistematicidade com que as letras são postas no papel remete à produção em série de alguma mercadoria. Nesta versão, iniciando, de cima para baixo, vê-se três fileiras horizontais, uma abaixo da outra, compostas por um encadeamento de 27 letras “m” cada e, logo abaixo, a quarta fileira, contendo 5 letras “a”, uma no início, outra no fim e as demais subdivididas em espaços alternados. Dessa forma, segue verticalmente a composição do poema, a cada três fileiras de “m”, se sucede uma fileira com as letras que dão sequência à formação

da palavra que intitula o poema: “q”, “u”, “i”, “n” e “a”, cada uma em sua respectiva linha e contabilizando um número de 5 repetições. Para fechar o poema, novamente tem-se o conjunto com as três fileiras de “m”. A repetição do fonema bilabial /m/ também sugere a representação do som da atividade maquinária. Com isso, por meio da fragmentação de uma única palavra, tem-se um poema concreto que se constitui como o próprio objeto, o poema é o produto em si. Nesta composição, o poeta, através de uma linguagem verbal mínima, ao explorar a sonoridade e a visualidade da palavra, alcança o máximo sugestivo na transmissão de sua mensagem.

No poema “Fábrica”, de Pedro Henrique Saraiva Leão, é possível visualizar a “autofabricação” do poema. No topo da composição, tem-se apenas um traço na vertical e a partir dele o sintagma “fábrica” vai sendo construído, verso a verso, verticalmente, de modo que no penúltimo verso tem-se “fabrica”, sem acento, e ao final, na base da pirâmide imagética, a palavra “fábrica”. Faz-se interessante observar o processo “autoconstrutivo” do poema: do traço inicial “I”, gera-se o “F” na terceira linha; o “V” transforma-se em “A” na passagem da terceira para a quarta linha e depois da décima segunda para a décima terceira; o “P” resulta em “B” da quinta para a sexta linha e depois em “R” da sétima para a oitava e o “O” se transforma em “C”. Visualizando-se o todo do poema, é possível associá-lo ainda à imagem de uma construção fabril, com sua respectiva chaminé. Semelhante ao poema anterior, este também é constituído a partir de uma única palavra e remete à implantação do novo modelo de trabalho que se estabelecia cada vez mais no país.

Com isso, mesmo que o movimento concretista cearense não tenha se detido mais especificamente nas questões políticas e sociais, percebe-se, por meio destes dois exemplos, que além de realizarem bem a forma proposta pelo projeto da Poesia Concreta, ainda retrataram temas concernentes ao seu tempo e espaço, visto que as fábricas e o trabalho com as máquinas iam cada vez mais se firmando no Sudeste do Brasil e, aos poucos, iam aportando também no Ceará.

Fechando este capítulo, viu-se que, a despeito do Ceará ser um estado menos desenvolvido industrialmente e economicamente que os estados do Sudeste, recepcionou bem o movimento concretista, que teve origem nas inovações estéticas propostas pelo Modernismo de 1922. A realização das duas mostras, a correspondência de Alcides Pinto com os irmãos Campos e os textos críticos elaborados pelos próprios poetas do grupo ajudam a ratificar a relevância do movimento no estado. No capítulo seguinte, ver-se-á como se deu a repercussão da manifestação concretista no Ceará em três periódicos locais.

4 UNITÁRIO, CORREIO DO CEARÁ E GAZETA DE NOTÍCIAS: REPERCUSSÕES DO CONCRETISMO CEARENSE NOS JORNAIS LOCAIS

Semelhante ao que aconteceu no Sudeste, o movimento concretista no Ceará teve bastante veiculação nos jornais locais. Como os estudos e as referências teóricas em relação ao movimento no estado são bastante escassas, bem como as publicações dos poemas em livros, a verificação de sua cobertura nos periódicos locais ajuda a traçar melhor o panorama do campo literário em que aquela neovanguarda estava inserida.

Antônio Girão Barroso, em seu texto apresentado no capítulo anterior, refere-se à importância destes periódicos quanto à cobertura dos trabalhos realizados pelo grupo concretista cearense e destaca os principais jornais que divulgavam as ideias do movimento em Fortaleza:

Nós, que iríamos formar o grupo concreto cearense, líamos a imprensa do Sul, com especial interesse o Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, e tínhamos (ou pelo menos contávamos com ele) o nosso próprio Suplemento (também dominical, do matutino “associado” *Unitário*), que acabou, como no caso do *JB*, dando ampla cobertura ao movimento. Cobertura que se estendeu depois a outros órgãos da imprensa fortalezense, notadamente *O Estado*, *O Jornal* e *Gazeta de Notícias*. (Neste, Eusélio Oliveira, um dos participantes do grupo, viria a organizar uma página intitulada “Literarte”). (Barroso, 1977, p. 32).

Como afirma Barroso, os artistas e poetas cearenses interessados nas rupturas estéticas propostas pelo Concretismo liam atentos o que era veiculado pela imprensa do Sudeste, principalmente o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* que, como vimos, foi o suporte principal para a divulgação das ideias, das exposições, dos poemas e também das divergências e polêmicas advindas com o surgimento do Neoconcretismo. Contudo, o Ceará não ficou para trás, visto que, segundo o crítico, houve também uma significativa cobertura de alguns órgãos da imprensa fortalezense, repercutindo a adesão dos cearenses ao movimento.

Haroldo de Campos, no texto que publicou no número 27 da revista *ad* sobre a arte concreta no Ceará, enfatizou a participação de dois periódicos fortalezenses na divulgação dos trabalhos dos concretistas:

o suplemento de letras e artes do jornal <<unitário>>, dirigido por girão barroso, e a página literária do jornal <<o povo>> vêm dando cobertura ao movimento concreto cearense, publicando reproduções de trabalhos plásticos e poemas do grupo, bem como depoimentos e artigos de debate que refletem a repercussão do concretismo nos meios intelectuais de fortaleza. têm sido republicados também no primeiro daqueles órgãos os principais textos teóricos de w. cordeiro, d. Pignatari, a. de campos e h. de campos, inclusive as traduções dos importantes artigos de eugen gomringer (<< do verso à constelação>> e << técnica do poema>>). (Campos, 1958, n.p).

Dessa forma, além dos jornais citados por Antônio Girão Barroso, Haroldo de Campos enfatiza a contribuição dada pelo jornal *O povo*. Contudo, diante da impossibilidade de investigar, para o presente trabalho, em todos os jornais mencionados pelos dois críticos, abordar-se-á a manifestação e a repercussão do Concretismo cearense em três periódicos: *Unitário*, *Correio do Ceará* e *Gazeta de Notícias*, que repercutiram bem o movimento em Fortaleza.

4.1 *Unitário e Correio do Ceará: os “Associados” e o Concretismo*

O grupo dos “Diários Associados” é o mais antigo conglomerado de mídia brasileiro, fundado na década de 1920 pelo poderoso empresário Assis Chateaubriand (1892-1968). Em 1924, Chateaubriand comprou o diário *O Jornal*, fundado em 1919, no Rio de Janeiro, e a partir daí fundou e adquiriu outras empresas de mídia impressa, rádio e televisão, tornando o grupo um dos mais importantes do Brasil⁶². Gonzalo Aguilar relembra que o projeto de fundação do Museu de Arte de São Paulo (MASP) também fora impulsionado por Chateaubriand e pelo arquiteto Pietro Maria Bardi. (Aguilar, 2005, p. 55). Como, perceptivelmente, tinha o objetivo de integrar os brasileiros por meio dos veículos de comunicação, Aguilar o caracterizou da seguinte forma: “Empresário do ramo jornalístico, que havia criado as revistas mais populares do período, como *O cruzeiro*, Chateaubriand associava um estilo paternalista e sem preconceitos, que o converteu em uma das personalidades do período.” (Aguilar, 2005, p. 56). Nos anos do Concretismo, o *Correio do Ceará* e o *Unitário* eram os periódicos cearenses pertencentes aos “Diários Associados”, o que facilitava um maior contato destes jornais com os demais veículos de imprensa do Sudeste do país. Principalmente o *Unitário* repercutiu bastante as manifestações do movimento entre o público fortalezense, uma vez que, já em 1957, ano da segunda mostra cearense, seu suplemento dominical abordava com frequência o Concretismo em suas páginas.

Antes de iniciarmos a apresentação de como o Concretismo repercutiu nas páginas do *Unitário* e do *Correio do Ceará*, faz-se necessário rememorar que a história do jornalismo no Ceará remonta ao século XIX, quando, segundo Demócrito Rocha em seu texto “A imprensa no Ceará”, presente no livro *O Ceará* ([1939] 1966), organizado por Antônio Martins Filho e Raimundo Girão, “o primeiro jornal impresso na antiga província foi o ‘Diário do Governo do Ceará’, cujo número inicial circulou a 1º de abril de 1824.” (Rocha, 1966, p. 325). No texto, o

⁶² Faz-se interessante conferir a biografia de Fernando Morais, *Chatô: O Rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand* (1994).

jornalista vai discorrendo acerca do surgimento de novos jornais, década a década, até a passagem do império para a república. Na análise, o crítico enfatiza que “o jornal impresso apareceu no Ceará como uma necessidade política” (Rocha, 1966, p. 325), o que de fato se confirmou, visto que “Realmente, as gazetas que vingaram entre nós foram aquelas que hastearam bandeiras dos partidos e jornais abolicionistas” (Rocha, 1966, p. 325), porém outras linhas temáticas também foram emergindo no decorrer do século como religião, humor, comércio e literatura.

No período republicano, os jornais continuaram surgindo na capital e no interior do estado. Um texto que explicita bem esse panorama é “A imprensa do Ceará na república”, de Geraldo Nobre, também publicado no livro *O Ceará*. Quanto ao *Unitário*, que foi fundado em 1903, Nobre enfatiza que o jornal passou por três fases: na “primeira fase de sua existência, sob a direção de João Brígido, sobreviveria a muitos tropeços, até 1918” (Nobre, 1966, p. 331). Referente as outras duas fases:

[...] o "Unitário", restituído à circulação aos 16 de fevereiro de 1935, para logo desaparecer em novo, porém curto interregno, firmando-se a partir dos 9 de janeiro de 1938, quando encetou sua terceira e atual fase. Teria, talvez, deixado de circular definitivamente o antigo jornal de João Brígido se não fôra encampado, em 1940, pelo consórcio jornalístico nos "Diários Associados", cuja presença, neste Estado, se verificou a partir de 13 de maio de 1937, com a aquisição do "Correio do Ceará". (Nobre, 1966, p. 338).

Quanto ao *Correio do Ceará*, Nobre explana:

O interesse pelo noticiário da conflagração mundial, bem como pelas ocorrências da política deveras agitada de então, tornou possível, enfim, a existência, no Ceará, do verdadeiro jornalismo, de cunho informativo, o qual se pode considerar vitorioso desde a fundação, no dia 2 de março de 1915, do "Correio do Ceará", já agora com mais de cinquenta anos de circulação ininterrupta. (Nobre, 1966, p. 333).

Contudo, mesmo reconhecendo a importância do jornalismo impresso para a sociedade cearense, Nobre identifica certa defasagem na publicação dos periódicos depois de 1950 e apresenta algumas justificativas:

Em uma cidade de mais de setecentos mil habitantes, como é Fortaleza, a tiragem dos diários não chega a atingir o total de vinte e cinco mil exemplares, salvo excepcionalmente. Atribui-se êsse fato, desprimoroso para os foros de cultura do povo cearense, à concorrência das emissoras de rádio e à televisão, por um lado, e à venda regular de jornais do Rio de Janeiro, de São Paulo e de Pernambuco, que circulam no mesmo dia, ou no seguinte, na capital cearense. (Nobre, 1966, p. 340).

Interessante observar que, além da tiragem ser bastante inferior ao número de habitantes de Fortaleza, muitos destes habitantes que não entravam na soma das publicações dos periódicos possivelmente ainda estavam saindo da condição de analfabetos e por isso, de

fato, pouco se interessavam por adquirir os jornais. Com isso, neste período de meados do século XX, o rádio e a televisão foram realmente ganhando um espaço significativo nos lares dos cearenses e dos brasileiros, em geral. Antonio Candido, em seu texto “Literatura e Subdesenvolvimento”, também aborda essa questão e enxerga com bastante pessimismo o advento dos novos meios de comunicação:

Na maioria dos nossos países [América Latina] há grandes massas ainda fora do alcance da literatura erudita, mergulhando numa etapa folclórica de comunicação oral. Quando alfabetizadas e absorvidas pelo processo de urbanização, passam para o domínio do rádio, da televisão, da história em quadrinhos, constituindo a base de uma cultura de massa. Daí a alfabetização não aumentar proporcionalmente o número de leitores da literatura, como a concebemos aqui; mas atirar os alfabetizados, diretamente da fase folclórica para essa espécie de folclore urbano que é a cultura massificada. (Candido, 2006, p. 174).

O crítico via nos meios da cultura de massa um perigo, visto que atraía tanto os alfabetizados quanto os que não sabiam ler, afastando-os cada vez mais da literatura erudita. Como defensor da literatura tradicional, referente ao movimento concretista, Candido afirma o seguinte no mesmo texto:

Certas experiências modernas são fecundas sob o ponto de vista do espírito de vanguarda e da inserção da arte e da literatura no ritmo do tempo como é o caso do Concretismo e outras correntes. Mas não custa lembrar o que pode ocorrer quando manipuladas politicamente do lado errado, numa sociedade de massas. Com efeito, apesar de no momento elas apresentarem um aspecto hermético restritivo, os princípios em que se baseiam, com recurso à sonoridade expressiva, aos signos visuais e às combinações sintagmáticas de alto poder sugestivo podem eventualmente torná-las muito mais penetrantes do que as formas literárias tradicionais junto a públicos massificados. E não há interesse, para a expressão literária da América Latina, em passar da segregação aristocrática da era das oligarquias para a manipulação dirigida das massas, na era da propaganda e do imperialismo total. (Candido, 2006, p. 176).

Percebe-se que o crítico reconhecia o valor das experimentações concretistas, porém, a despeito do seu caráter hermético, temia que o movimento fosse ganhando cada vez mais espaço. Em verdade, o Concretismo dialogava bem com os meios de comunicação de massa, pois, como afirmou Haroldo de Campos na introdução da 1ª edição de *Teoria da Poesia Concreta*: “Na linguagem e na visualidade cotidianas, a poesia concreta comparece. Está no texto de propaganda, na paginação e na titulação do jornal, na diagramação do livro, no ‘slogan’ de televisão, na letra de ‘bossa nova’.” (Campos, 1987, p. 7).

Com isso, tem-se que as páginas dos periódicos correspondiam a um espaço bastante apropriado para divulgação das experimentações do movimento. Como afirma Bourdieu:

A escolha de um lugar de publicação (no sentido amplo) — editora, revista, galeria, jornal — é tão importante apenas porque a cada autor a cada forma de produção e de

produto, corresponde um *lugar natural* (já existente ou a ser criado) no campo de produção e porque os produtores ou os produtos que não estão em seu devido lugar — que são, como se diz, "deslocados" — ficam mais ou menos condenados ao fracasso: todas as homologias que garantem um público ajustado, críticos compreensivos etc. para quem encontrou seu lugar na estrutura atuam ao contrário contra aquele que se extraviou de seu lugar natural. (Bourdieu, 1996, p.190-191).

Como afirma o sociólogo francês, as diferentes formas de produção precisam encontrar seu lugar de publicação adequado para que possam se manifestar com mais autonomia e liberdade. É obvio que os poetas concretistas almejavam publicar seus poemas em livros, porém, naquele primeiro momento, as páginas dos jornais se mostraram como o espaço mais propício para a divulgação de suas composições e de suas ideias, pois até mesmo as tensões, polêmicas e desavenças que surgiam entre os produtores serviam como uma maneira de impulsionar o movimento. No Ceará não fora diferente, já que os periódicos locais atuaram como suportes imprescindíveis para a realização do Concretismo em Fortaleza, como se verá na sequência.

4.1.1 O suplemento do Unitário e sua ampla cobertura do movimento concretista

O *Unitário* foi o principal jornal a divulgar as ideias do movimento concretista cearense. Por meio de seu suplemento literário, dirigido por Antônio Girão Barroso, eram publicadas matérias, notas, entrevistas e poemas referentes ao Concretismo no estado e em São Paulo e no Rio de Janeiro. Antes mesmo da realização da primeira mostra, o periódico começou a cobrir a movimentação que circundava o grupo de artistas concretos do Ceará.

A edição de 24 de março de 1957, por exemplo, foi dedicada à arte concreta e apresentou reportagens referentes ao novo momento artístico que vigorava no país. Textos como “o objeto”, de Waldemar Cordeiro, “Exposição Nacional de Arte Concreta”, de Manoel Germano e “Pintura Concreta”, de Ferreira Gullar, são alguns dos destaques desta edição que, de uma maneira geral, apresentam as propostas dos concretistas no âmbito da arte e da poesia daquele momento. (Conferir imagem da matéria em **ANEXO T**). Referente à participação dos cearenses, é interessante a reportagem de Luciano Gaspar, intitulada “Também em Fortaleza um movimento em ascensão [sic]” que inicia da seguinte forma:

O movimento concretista já conta com adeptos (entusiastas) entre nós. Um grupo (numeroso, aliás) forma, de pés juntos, ao lado da reação ante-concretista [sic]. Existem ainda os indiferentes: curiosos do resultado, preferem, porém, as arquibancadas, como meros expectadores. (Gaspar, 1957, p. 1).

A reportagem, além de apresentar as diferentes opiniões dos artistas e intelectuais cearenses acerca do Concretismo, afirma que estava prevista para abril uma semana de debates e exposições concernentes ao movimento. Quanto ao lançamento oficial, Luciano Gaspar afirma que:

Os partidários do movimento renovador se reúnem no escritório do arquiteto Roberto Villar ou no Passeio Público. Assunto principal: Semana de Arte Concreta. A Semana marcará o lançamento oficial do movimento no Ceará. Sua realização está prevista para a segunda quinzena de abril. O local (possível) será o Clube do Advogado. Além da apresentação de quadros e de poemas (em cartolina, impressão colorida), serão exibidos filmes concretos, expostos livros sobre o assunto e, diariamente, se realizarão conferências a cargo dos que integram o movimento. Um catálogo organizado de maneira original será exposto, com exemplares das principais obras dos concretistas cearenses. A decoração estará a cargo de Roberto Villar, Goebel e Floriano. (Gaspar, 1957, p. 4).

De fato, a primeira exposição somente aconteceu em julho de 1957, três meses após a data projetada inicialmente, porém não foram encontradas as justificativas para tal prorrogação. Contudo, percebe-se, por meio da reportagem, que o grupo estava bastante empolgado, visto que faziam reuniões e já haviam planejado, além do local, diferentes ações para a realização da Semana de Arte Concreta, em Fortaleza. Todavia, apesar da adesão recebida, o movimento também encontrou na cidade alguns opositores, o que talvez tenha contribuído para protelar um pouco a efetivação da primeira exposição. Veja-se duas opiniões que foram transcritas por Luciano Gaspar, a primeira contrária e a segunda favorável ao movimento:

O poeta Filgueiras Lima pondera: – Fazem-se poemas com palavras e casas com tijolos. E, assim como um montão de tijolos não é casa, também um amontoado de palavras desconexas não é poema. Mas o pintor Zenon Barreto acredita no concretismo: – No mínimo, terá o mérito de sacudir os espíritos despertando ideias e abrindo horizontes para nossa vida intelectual, que atravessa atualmente uma fase de completa apatia. (Gaspar, 1957, p. 1).

Era nesse clima de antagonismos que se encontrava o campo artístico cearense quando o assunto era o Concretismo. Antônio Girão Barroso, em seu texto “A poesia concreta no Ceará”, menciona estas e outras desavenças que foram veiculadas pelos jornais da época. Por exemplo, Barroso inicia a temática da seguinte forma: “Mas, é claro que houve reações, uma delas partida de João Clímaco Bezerra, do Grupo Clã, que como crítico literário não aceitou a nova ‘escola’ e andou polemizando com José Alcides Pinto.” (Barroso, 1977, p. 32). No texto, o crítico não aprofunda os detalhes da polêmica, porém, investigando nas páginas dos periódicos, foi possível localizar a discussão entre os dois escritores e verificar que realmente havia uma tensão significativa no cenário artístico local.

O romancista, cronista e novelista João Clímaco Bezerra (1913-2006) foi membro da Academia Cearense de Letras e um dos fundadores do Grupo Clã. Autor de obras como *Não há Estrelas no Céu* (1948), *Sol Posto* (1952), *Duas Novelas* (1952) e *A Vinha dos Esquecidos* (1980), sempre se mostrou bastante avesso ao Concretismo. Trabalhava no jornal *Unitário* para o qual escrevia editoriais, crônicas diárias e, no suplemento dominical do mesmo, ficava responsável pela crítica literária, emitindo, portanto, suas considerações acerca de obras, autores e movimentos. Em sua coluna “Ideias e Livros” do dia 14 de abril de 1957, que teve como título “Canção atrás da esfinge”, já no início do texto, o crítico dispara contra os concretistas:

Nesta hora em que uma geração de primários aplaudida pela senilidade gagá de antigos valores em decomposição, procura, por entre brumas de vaidade mal correspondidas, novos rumos para a poesia, consola e conforta, na verdade, o encontro com o poeta Francisco Carvalho, através de seu último livro CANÇÃO ATRÁS DA ESFINGE. (Bezerra, 1957, p. 1).

Além de caracterizar os concretos como uma “geração de primários” e considerar a aprovação da nova forma poética como um sinal de “senilidade gagá”, o autor continua seu texto tecendo elogios ao vocabulário rico e à técnica do verso do poeta Francisco Carvalho, principalmente quanto a sua revalorização do soneto: “É no soneto onde Francisco Carvalho se realiza na sua plenitude, chegando, às vezes, sem sobra de exagero, aos limites da perfeição.” (Bezerra, 1957, p.1). Por meio de tais considerações, é possível perceber o quanto o crítico, de fato, valorizava a forma poética tradicional em detrimento das novidades estéticas de ruptura que estavam surgindo. E conclui seu texto, alfinetando mais ainda o grupo concretista:

Não se colocou Francisco Carvalho, qual nove santo [sic] de uma seita cretina, entre nichos e pôses [sic] estudadas. A poesia não se faz de atitudes. Mas de versos. E os versos se traduzem por palavras, perdoado o truísmo já excessivamente gasto. É preciso que se leia CANÇÃO ATRÁS DA ESFINGE como mensagem da esperança e de fé no destino da poesia legítima, nesta hora de falsos profetas e de demagogos primários. (Barroso, 1957, p. 4).

Os ataques não foram leves, pois Bezerra utilizou-se de epítetos agressivos e questionou a autenticidade da Poesia Concreta. Porém, não passaram sem um contragolpe que veio pela “pena” de José Alcides Pinto ao escrever o texto “Obtusidade e parvoíce” na página “Literatura & Arte” do jornal *O povo* do dia 04 de maio de 1957. A resposta foi dada por meio de um texto composto por treze parágrafos curtos, mas que apresentavam João Clímaco Bezerra e outros críticos como ignorantes quanto ao movimento e, portanto, incapazes de compreendê-lo, justificando assim os ataques lançados pelos mesmos. O primeiro parágrafo, por exemplo, afirma: “1 - § aos clímacos & carvalhos, a solução é esta: chorar baixinho” (Pinto, 1957, p. 12).

Utilizando-se de ironia e sarcasmo, José Alcides Pinto acusa o crítico do *Unitário* de “miopia literária” por não conseguir enxergar o valor da Poesia Concreta e no parágrafo 9, complementa:

9 - § desesperado o sr jcb lança imprecensões contra os concretistas, algo o preocupa, e isso é bom, os concretistas estão de parabéns, mais um que vê a inutilidade de seus escritos, ele sabe, inclusive, que não escapará uma só página de sua anêmica literatura ante a arrevanche [sic] do movimento concreto que toma pé nas elites civilizadas do país. (Pinto, 1957, p. 12).

Percebe-se que José Alcides Pinto realmente não costumava fugir de uma boa disputa e, semelhante aos concretistas de São Paulo, enxergava o movimento como uma guerra entre intelectuais. Na trincheira cearense, o poeta sempre tomava a dianteira na defesa do Concretismo, como fica notório neste trecho quando se refere à revanche do movimento contra a “literatura anêmica” de João Clímaco Bezerra e de outros escritores locais.

Na edição do dia 12 de maio de 1957 do Suplemento Dominical do jornal *Unitário*, consta o texto “arte concreta e o crítico jcb”, de Antônio Girão Barroso, em que o crítico se refere à discussão entre João Clímaco Bezerra e José Alcides Pinto, fazendo também uma defesa do movimento concretista, porém colocando-se contrário aos desaforos de ambas as partes.

No nosso caso, não queremos incidir no mesmo erro, porém, tão somente contestar a increpação de primarismo oferecida (de graça) aos concretistas. Nesse ponto, pelo menos, creio que JCB se enganou redondamente. Não. Muito ao contrário, a liderança da arte concreta no Brasil, para não falar nos seus pregoeiros no estrangeiro (notadamente em países cultos como a Alemanha e os Estados Unidos), está entregue a um grupo de valor, gente experimentada no trato com a poesia, a pintura e outras formas de conhecimento, inclusive científico. (Barroso, 1957, p. 1).

Note-se que, enquanto o tom de José Alcides Pinto era mais combativo na sua defesa do Concretismo, Antônio Girão Barroso era mais ameno e embora discordasse de João Clímaco Bezerra não o atacava diretamente, mostrando-se mais diplomático ao comentar a discussão travada entre os dois escritores. Além de ser um promotor cultural, mesmo defendendo o movimento nas páginas dos jornais, o autor de *Poesias Incompletas* conseguia manter boas relações até mesmo com aqueles que discordavam de suas ideias, tanto que o mesmo João Clímaco Bezerra foi o acadêmico que discursou em sua posse na Academia Cearense de Letras, em março de 1964.⁶³ Essa teia de relacionamentos, até mesmo nos desacordos, e estas manifestações nos jornais foram imprescindíveis para ajudar a constituir o grupo dos concretistas cearenses.

⁶³ Conferir o texto do discurso na íntegra, presente no livro *Um certo contato com a lua: Antônio Girão Barroso, poesia e vida*, p. 189-204.

Na sequência da reportagem “Também em Fortaleza um movimento em ascensão [sic]”, de Luciano Gaspar, são apresentados os seguintes nomes como sendo os que mais se encontravam empolgados com o movimento: Antônio Girão Barroso, J. Figueiredo, Alcides Pinto, Floriano de Araújo Teixeira, Goebel Weyne, Roberto Villar, Germano Pontes e Pedro Henrique Saraiva Leão. Contudo, destes, Floriano Teixeira, Roberto Villar e Germano Pontes não foram citados nos textos de José Alcides Pinto, Antônio Girão Barroso e Pedro Henrique Saraiva Leão como participantes da primeira mostra.

A reportagem apresenta ainda a seguinte fotografia em que se encontram quatro importantes nomes do Concretismo no Ceará:

Figura 14 - Artistas representantes do Concretismo no Ceará.



Fonte: Jornal *Unitário*, 24 mar. 1957. Setor de periódicos da Biblioteca Estadual do Ceará.

“‘SANTOS’ CONCRETISTAS DE FORTALEZA nos seus nichos de cimento armado. Da esquerda para a direita, Alcides Pinto, Antônio Girão Barroso e Pedro Henrique Saraiva Leão, poetas, e J. Figueiredo, pintor.” Esta é a legenda da imagem que apresenta os quatro concretistas. A designação de “Santos” não passa de uma ironia – querendo significar justamente o contrário – que parecia, inclusive, ser recorrente quando se referiam aos

concretistas, visto que João Clímaco Bezerra utilizou o mesmo cognome em seu texto “Canção atrás da esfinge”.

Artur Eduardo Benevides foi outro poeta do Grupo Clã que se opôs às inovações propostas pelos concretistas. Na mesma edição do Suplemento de Letras e Artes do *Unitário*, do dia 24 de março de 1957, o autor publicou um texto intitulado “Tentativa de explicação do Concretismo”, por meio do qual demonstrava compreender as teorias do movimento, porém seguia apontando seus adeptos como “jovens poetas na sua natural rebeldia e fome de novidades” e duvidando de um possível avanço da empreitada concretista, “não se sabendo se resistirá a si mesmo e se ficará na história literária dessa fase brasileira, como uma gostosa experiência de jovens insubmissos...” (Benevides, 1957, p. 1). De fato, o poeta questionava a seriedade do movimento e afirmava que o mesmo não o convencia.

A “linguagem” dos concretistas é vazia de valor adjetivo, não contendo qualquer significação simbólica, qualquer figuração subjetiva, introspectiva, espiritual. As palavras devem existir como objetos decomponíveis à vontade do manipulador. [...] Não acreditamos, por isso mesmo na vitória do concretismo. Somos, isso sim, por uma permanente busca da forma, para maior valorização dos elementos poéticos da palavra e aprimoramento da técnica de composição. Sair disso, porém para a negação do próprio verso ou para a sua desintegração como norma de produção literária parece-nos simples aventura, que não subsistirá. (Benevides, 1957, p. 2).

Esta era a visão de Artur Eduardo Benevides. Porém, o poeta equivocou-se, visto que a “simples aventura” da Poesia Concreta não apenas subsistiu naquele momento como atravessou as décadas seguintes, chegando o seu legado até o presente século como uma temática de bastante interesse para diversos pesquisadores brasileiros e estrangeiros e também servindo como base para as novas experimentações no campo da poesia visual.

Contudo, o poeta não se encontrava de todo equivocado, pois apesar de não acreditar no avanço da Poesia Concreta, reconhecia a força que o movimento exercia quanto à pesquisa estética referente à forma.

O concretismo servirá para alguma coisa nas letras brasileiras. Servirá, talvez, para dar maior força à pesquisa da forma, a que nenhum poeta pode fugir. E se tal conseguir, não terá resultado em vão. Como poesia, porém, não alcança suas metas. Por isso mesmo tem que se servir da pintura e do desenho para ter alguma significação. Sem isso, dificilmente se CONCRETIZARÁ. (Benevides, 1957, p. 2).

Figurando como o oposto de Benevides, ainda na mesma edição do Suplemento do jornal *Unitário*, na entrevista intitulada “Adesão de Antônio Girão Barroso”, quando perguntado se aderiria à arte concreta, o poeta respondeu:

Adiro, realmente, senão ao movimento, pelo menos à iniciativa, que considero das mais oportunas, de se realizar aqui uma Semana de Arte Concreta, incluindo uma

exposição de poesia e de pintura e de desenho. Na verdade, pelo que vi até agora, já posso julgar a arte concreta uma das maiores conquistas da cultura e do engenho humanos, por isso a estou estudando (e pesquisando) com grande interesse e entusiasmo. (Adesão [...], 1957, p. 2).

Barroso, indubitavelmente, foi um dos mais entusiastas quanto à participação dos cearenses na nova vertente artística. E uma das características dos concretistas do Ceará era essa de dedicar-se ao estudo do novo movimento. Em outro trecho da entrevista, o poeta afirma que a Arte Concreta “É uma tentativa (séria) de resolver a crise de poesia, de pintura, de música, de arte, enfim, que vai pelo mundo.” Desconsiderando-se os exageros resultantes de sua empolgação inicial, afirma-se mais uma vez que Girão Barroso atuou como um importante incentivador dos demais artistas cearenses e como um elo de interação e divulgação das atividades do grupo tanto na imprensa como entre seus pares.

Na “Conversa/Entrevista” que nos concedeu (**APÊNDICE F**), o filho do poeta, Oswald Barroso, também enfatizou a importante contribuição que o pai deu para o movimento, principalmente devido a sua atuação nos jornais: “a agitação cultural que promoveu foi muito grande. Ele e o Alcides Pinto eram os principais, ele mais do que o Alcides Pinto porque tinha mais espaço nos jornais.” Na verdade, os dois foram importantes agitadores do Concretismo cearense, cada um à sua maneira, porém é interessante observar como o espaço que detinham nos jornais servia como uma valoração ou um diferencial quanto à influência que exerciam, ou seja, constituía-se como uma espécie de poder simbólico que se concentrava nas mãos daqueles que mais escreviam para os periódicos.

No Suplemento do *Unitário*, Girão Barroso mantinha uma coluna intitulada “Revista”, por meio da qual abordava assuntos relacionados à arte, à cultura e à literatura no estado e onde, frequentemente, fazia referências ao movimento concretista. Na publicação do dia 02 de junho de 1957, intitulada “O Ceará fora do Ceará”, o poeta menciona a repercussão que o Concretismo cearense vinha ganhando no Sudeste do país:

Nesta página, transcrevemos do Suplemento Dominical do "Jornal do Brasil" uma nota assinada pela escritora Ruth Silver a respeito do movimento de arte concreta em Fortaleza. Como essa, outras matérias vêm sendo publicadas no Rio e em São Paulo a respeito do Ceará, particularmente das atividades culturais que se desenrolam aqui e que, segundo tudo indica, só tendem a se expandir, como aconteceu há alguns passados. Retomamos assim, inclusive lá fora, uma tradição que nos é caríssima, pois a verdade é que o nosso Estado tem se colocado, quase sempre, à vanguarda do que de melhor se faz no Brasil nos amplos setores da inteligência. Quando isso acontece, não faltam estímulos, sobretudo pela repercussão, além fronteiras, das iniciativas que têm como palco a nossa terra. Agora mesmo além do noticiário aparecido, de quando em vez, nos suplementos e publicações literárias do sul, tais como o "Jornal de Letras", "O Estado de São Paulo", "O Jornal", o "Diário de Notícias", o "Correio da Manhã", etc, anuncia-se que o "Para Todos" vai dedicar todo um caderno ao Ceará e "O Semanário" uma página de uma das suas próximas edições. São evidências como essas que nos fazem pensar até em termos de prestígio lá fora, como um motivo a mais

de orgulho para o que realizamos intra-muros. Não há dúvida de que, neste ano de 1957, temos sido felizes em relação aos demais Estados, notadamente do sul, primeiro com a volta à circulação da revista "Clã", acontecimento saudado com efusão particularmente no Rio, e depois com outros empreendimentos (como a esperada exposição de arte concreta) capazes de alicerçar, mais ainda, a nossa força e as simpatias de que gozamos no resto do país. Desse modo, podemos trabalhar mais e muito melhor. (Barroso, 1957, p. 1).

De fato, consta na mesma página a transcrição da matéria do *Jornal do Brasil* de 19 de maio de 1957, escrita pela jornalista Ruth Silver, intitulada "Fortaleza na Vanguarda". No subtítulo da matéria no *Unitário* está escrito: "COMO O SUPLEMENTO DOMINICAL DO 'JORNAL DO BRASIL' NOTICIOU O MOVIMENTO DE ARTE CONCRETA NO CEARÁ." Fica notório, nas palavras de Girão Barroso, o orgulho pelo fato do Concretismo cearense ter sido noticiado na imprensa do "Sul". Demonstrando bastante empolgação, afirma que a tendência era que as matérias em relação às atividades culturais realizadas no Ceará se expandissem ainda mais fora do estado. Enfatiza que o Ceará sempre teve uma tradição de vanguarda, acompanhando o que de melhor se realizava no país em matéria de arte e, com nítida satisfação, cita outras publicações do Sudeste que faziam referência ao movimento local. O sentimento bairrista, que circunda toda a nota, fica ainda mais perceptível quando o poeta menciona que tais publicações os "fazem pensar até em termos de prestígio lá fora" e os orgulha quanto aos trabalhos realizados "intra-muros". De fato, parece que as atividades que realizavam tinham como foco chamar a atenção do centro cultural do país, como uma forma de demonstrar que no estado também havia artistas capacitados e que não ficavam aquém dos de lá. Nas considerações de Antônio Girão Barroso, o ano de 1957 fora bastante próspero principalmente pelo retorno da Revista Clã e pelo empreendimento da exposição de arte concreta.

Enquanto os cearenses se orgulhavam pela repercussão que suas produções estavam tendo fora do estado, o *Jornal do Brasil* se vangloriava por estar lançando suas influências para outras regiões do país, tanto que no subtítulo da matéria está escrito "O 'Suplemento Dominical' movimenta a arte nacional". Ruth Silver inicia seu texto da seguinte forma:

Não resta a menor dúvida que, apesar da reação encontrada, o movimento concretista se acha em fase de real expansão. É o que nos demonstra o Suplemento de Letras e Artes do jornal *Unitário*, editado em Fortaleza, ao dedicar uma de suas edições dominicais, inteiramente, ao problema da arte concreta. Vê-se que a discussão já vai longe. A publicação abre suas páginas para pronunciamentos prós e contras, constando também de uma série de artigos explicativos, transcritos deste Suplemento Dominical. Artigos de Ferreira Gullar, Mário Faustino, dos irmãos Campos e Pignatari. (Silver, 1957, p. 1).

A autora segue comentando a matéria que fora publicada no Suplemento do *Unitário* em 24 de março de 1957. Menciona o texto de Artur Eduardo Benevides, a entrevista

de Antônio Girão Barroso, anuncia a exposição de arte concreta que se realizaria em Fortaleza e apresenta brevemente cada um dos nove componentes do grupo concreto do Ceará: Antônio Girão Barroso, Alcides Pinto, Germano Pontes, Pedro Henrique Saraiva Leão, J. Figueiredo, Floriano de Araújo Teixeira, Goebel Weyne, Zenon Barreto e o arquiteto Roberto Villar. Interessante que, dos nove nomes, os de Germano Pontes, Floriano Teixeira e Roberto Villar não aparecem nos textos de Alcides Pinto, de Girão Barroso e de Saraiva Leão como tendo sido participantes da primeira mostra. Em seu lugar, estão os nomes de Estrigas e de Liberal de Castro. Certamente, devem ter desistido nesse meio tempo entre maio e julho, mês da realização da mostra.

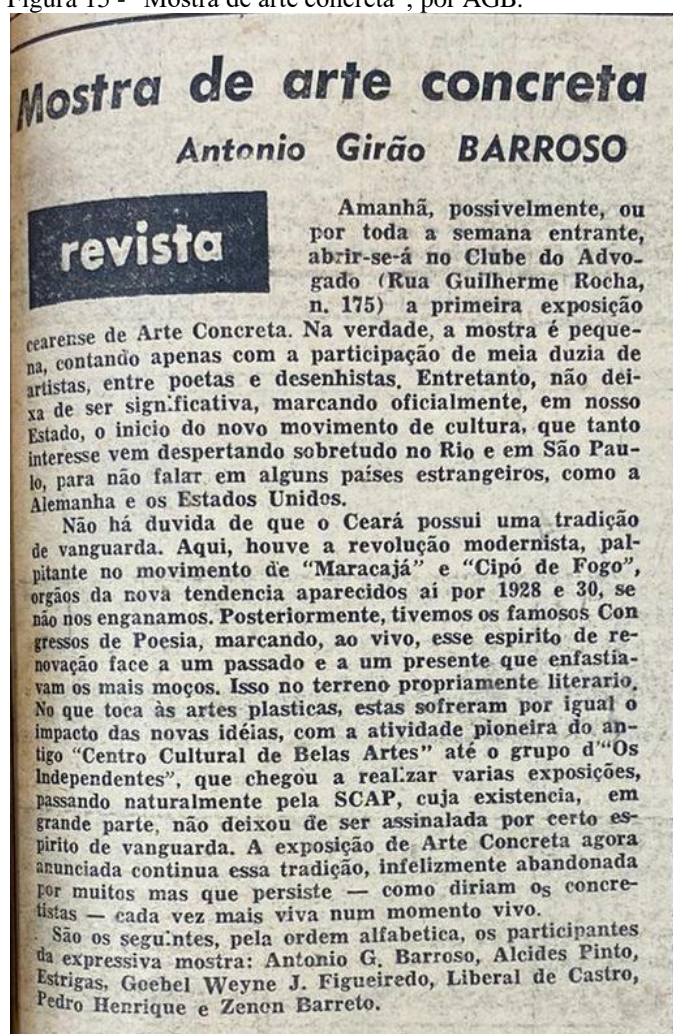
Silver finaliza seu texto, mencionando a atuação de outro grupo de artistas concretos de fora do eixo Rio-São Paulo e enfatizando a importância do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* para a propagação das ideias do movimento naquele período:

Outro grupo de concretistas que está em pleno funcionamento, é o de Belém, no Pará. As seções literárias da "Província do Pará" e da "Fôlha do Norte" têm dado grande destaque ao assunto, publicando também as mais novas criações dos escritores locais que já aderiram ao movimento. É realmente sério o trabalho que vêm realizando os intelectuais do Norte e Nordeste. Demonstrem, também, estarem perfeitamente em dia com a atualidade literária brasileira. E demonstra também a importância do "Suplemento Dominical do Jornal do Brasil", na formação de um novo pensamento artístico nacional. (Silver, 1957, p. 1).

Interessante observar essa troca de informações que acontecia entre os periódicos das diferentes regiões. Sem dúvida, o *Jornal do Brasil* contribuiu consideravelmente para a formação daquele novo pensamento e, em Fortaleza, o jornal *Unitário* era um dos que ficava mais atento às novidades que iam surgindo no Suplemento Dominical daquele periódico, sendo que constantemente transcrevia ou repercutia algumas de suas matérias. Dessa forma, foram se tornando mais robustas as ideias concretistas no meio artístico cearense. O artigo de Ruth Silver poderia ter sido encerrado de uma melhor forma caso tivessem selecionado como ilustração para o final do texto um poema concreto de um dos poetas cearenses, já que a matéria era referente ao Concretismo em Fortaleza, todavia, consta abaixo da nota uma composição do até então poeta concretista Ferreira Gullar.

Finalmente, no mês de julho foi realizada a primeira exposição de arte concreta em Fortaleza e, na véspera da abertura, Antônio Girão Barroso fez questão de divulgá-la em sua coluna no Suplemento do *Unitário*:

Figura 15 - “Mostra de arte concreta”, por AGB.



Fonte: *Unitário*, 14 de julho de 1957. BECE.

Na edição do dia 21 de julho de 1957, em seu Suplemento dominical de Letras e Artes, o jornal *Unitário* publicou matérias e imagens referentes à primeira exposição concretista do Ceará. (Conferir imagem em **ANEXO U**). No texto intitulado “Mostra de arte concreta: novos caminhos para as artes no Ceará” – (Conferir na íntegra em **APÊNDICE J**) –, o autor Manuel Lopes, referindo-se à atuação do Ceará na vanguarda, afirma o seguinte:

Quase todos os Estados têm-se mantido, até agora, em posição de indiferença ou expectativa [sic], ante a experiência concretista, o que evidencia sem sofismas – e isso acontece com todos os movimentos de renovação – certa desconfiança na validade do movimento. No norte, o Ceará é o único Estado onde essas experiências ecoam com decisão, formando-se, imediatamente, através de um grupo de intelectuais e artistas, cujo talento já os fez conhecidos nos grandes centros literários do país, a terceira força concretista do Brasil. (Lopes, 1957, p. 1).

Quanto à realização da mostra em si e aos seus participantes, Lopes informa:

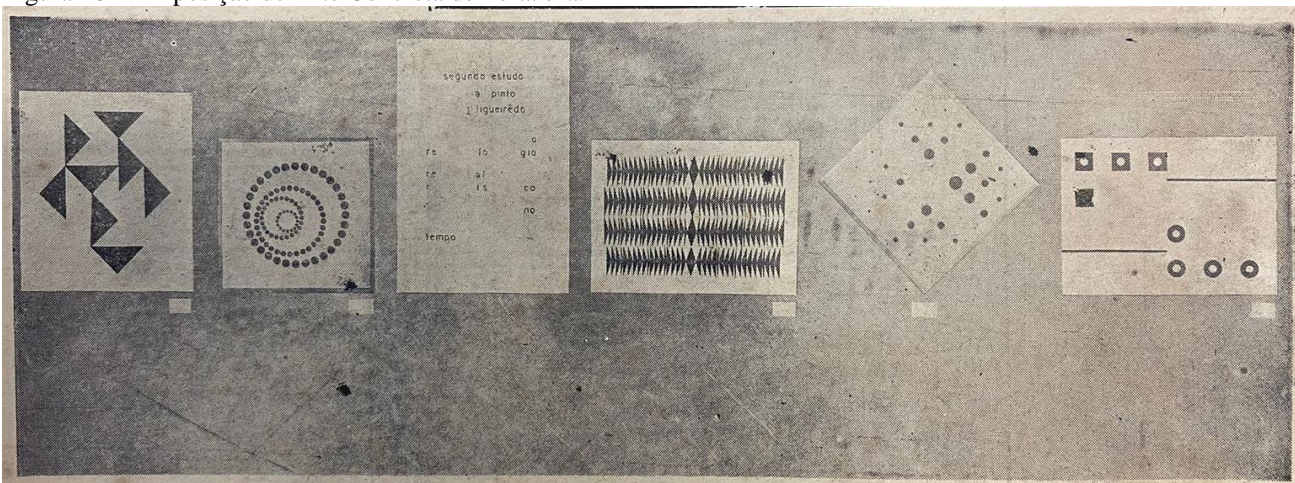
Fecharam os ouvidos às críticas dos descrentes e promoveram uma amostra de seus trabalhos (válidas experiências) no Clube do Advogado. A inauguração se verificou

às 17,30 de segunda-feira (15) e, excedendo à expectativa [sic] dos expositores, contou com a presença de autoridades, intelectuais e grande número de pessoas da sociedade e do povo em geral. Lá estavam (estão) com seus trabalhos, suscitando debates ora acesos, ora moderados, de acordo com a emoção causada ao espectador mais ou menos preparado para o choque, os poetas Antônio Girão Barroso, Alcides Pinto, Pedro Henrique; os pintores e desenhistas Goebel Weyne, J. Figueiredo, Liberal de Castro, Estrigas e o escultor Zenon Barreto. Estes formam o grupo de realizadores concretistas cearenses. Outros poderiam estar, também, mas motivos particulares os guardaram para outra oportunidade. (Lopes, 1957, p. 1).

Com isso, tem-se que o Ceará realmente se firmou, por meio daquela exposição, como o terceiro estado do país a colocar em prática as manifestações do movimento concretista. Não se sabe ao certo se a mostra, de fato, causou toda essa repercussão, principalmente entre os populares, mas, pelo menos na abertura, segundo afirma Lopes, superou as expectativas dos expositores. Na matéria, alegou-se ainda motivos particulares para a ausência dos outros nomes que vinham envolvidos com o movimento, mas que não puderam participar da exposição, como Germano Pontes, Floriano Teixeira e Roberto Villar.

A primeira mostra de arte concreta de Fortaleza foi mais voltada para as artes plásticas do que para a poesia, como fica perceptível nesta imagem que é um dos únicos registros fotográficos que se tem, referente ao evento:

Figura 16 - I Exposição de Arte Concreta de Fortaleza.



Fonte: *Unitário*, 21 de julho de 1957. Instituto do Ceará.

E os trabalhos não cessaram após a exposição. Em sua coluna “Revista” do dia 24 de novembro de 1957, Antônio Girão Barroso anuncia uma palestra que seria proferida por José Alcides Pinto acerca do movimento concretista:

O movimento de arte concreta no Ceará, com larga repercussão já no Sul (Rio e São Paulo), sofrerá, novo impulso a partir da próxima quinta-feira, com a realização de uma conferência em torno do momentoso assunto, a cargo do poeta Alcides Pinto. O conhecido intelectual, autor de vários livros de poesia, entre os quais se destacam

"Caderno de Palavras" e "Cânticos de Lúcifer", continua em plena atividade, não só fazendo poemas concretos como se correspondendo com um dos líderes do movimento em São Paulo, o poeta Haroldo de Campos, de quem temos publicado vários trabalhos neste suplemento. Na sua palestra agora anunciada, Alcides Pinto falará longamente sobre a nova tendência literária e artística, ocasião em que poderá ser estabelecido proveitoso (e oportuno) debate em torno do problema de uma poesia concreta como uma arte para o nosso tempo vivo. A sua conferência, que terá lugar no Instituto Brasil-Estados Unidos, à noite (20h), A. P. deu o expressivo título "Escritório de Poesia Concreta". Será ilustrada com poemas e desenhos relacionados com o tema e poderá ser assistida pelo público em geral. (Barroso, 1957, p. 1).

A palestra "Escritório de Poesia Concreta" foi de fato proferida por José Alcides Pinto no Instituto Brasil-Estados Unidos no dia 28 de novembro, tendo sido transcrita na edição do *Unitário* do dia 8 de dezembro de 1957. Percebe-se, nas palavras do poeta, um alinhamento com as ideias dos paulistas, visto que vai traçando um panorama histórico do surgimento do Concretismo, apontando algumas questões e tecendo comentários sobre os principais postulados da neovanguarda. Porém, mais interessante ainda é o empenho demonstrado em continuar pesquisando e "pregando" o movimento entre os cearenses. Veja-se um trecho da palestra (Conferir o texto na íntegra em **APÊNDICE K**):

o concretismo não nasceu por acaso, por vaidade de um grupo com fumaça de pedantismo **snob**. ele foi concebido da pesquisa paciente e lucida de uma consciência artística, forjada no que de melhor já se produziu no campo universal em matéria de arte e literatura. numa perfeita sintonização de trabalho de equipe, os poetas h e a de campos e decio pignatari se deram à árdua tarefa de investigar as obras literárias e artísticas dos mais famosos autores de qualquer língua. nesse critério de seleção foram escolhidos os seguintes autores para fontes de estudos e pesquisas, por se entender serem os únicos que romperam literalmente com a linha tradicional criando uma arte positiva e revolucionária. foram eles: apollinaire, mallarmé, joyce, pound, cummings, gomringer e as experiências dadaístas-futuristas. (Pinto, 1957, p. 1,4).

É válido salientar que Alcides Pinto não deteve sua "pregação" apenas em terras cearenses. Sua missão alcançou outros estados do Nordeste. Na coluna "Revista", de 19 de janeiro de 1958, intitulada "Alcides Pinto no Maranhão", Antônio Girão Barroso escreveu:

Atendendo a convite dos intelectuais evoluídos do Maranhão (S. Luis) viaja, dia 17 próximo, para aquela capital, o poeta concreto Alcides Pinto, onde realizará uma conferência subordinada ao tema "Do surrealismo ao concretismo". A referida conferência será de grande proveito para os intelectuais da Atenas brasileira, principalmente para os poetas, uma vez que a literatura no Maranhão, segundo expressão de um de seus próprios filhos, está sempre fechada para o almoço. Sendo Alcides Pinto uma voz vigorosa do concretismo, deixará marcado, sem dúvida, no espírito da juventude maranhense, o brado maior e objetivo da nova corrente estética de criação em equipe. (Barroso, 1958, p. 3).

Com isso, depreende-se que os concretistas cearenses, além de estarem realmente empenhados com relação ao desenvolvimento da neovanguarda em Fortaleza, ainda se disponibilizavam para propagar suas ideias em outros estados. Durante o ano de 1958, o jornal

Unitário continuou divulgando notícias do movimento e publicando as composições concretas dos artistas e poetas cearenses.

Em 1959, ano da segunda exposição de arte concreta em Fortaleza, o jornal *Unitário* continuou cobrindo o movimento. Na edição do Suplemento de Letras e Artes do dia 1 de fevereiro daquele ano, Girão Barroso anunciou a realização da mostra:

Está assentada para o dia 22 do corrente a realização, nesta capital, da 2ª Mostra de Arte Concreta, promovida pelo mesmo grupo que, no ano atrasado, levou a efeito aqui, no Clube do Advogado, a exposição de lançamento do movimento concretista em nosso Estado. Esse grupo, aliás, está hoje ampliado, com a adesão de novos elementos sobretudo das novas gerações. A 2ª Mostra de Arte Concreta do Ceará terá lugar num dos salões do Inst. Brasil-Estados Unidos, para o que já houve conversações com o dr. Fernando Leo Goudreat, diretor executivo do IBEU, que apoia a iniciativa, devendo falar por ocasião da instalação oficial da mostra. Incluindo poesia e artes plásticas, a exposição está fadada a ter grande repercussão não só nos meios intelectuais e artísticos como no seio do público. Dela participarão elementos daqui e de outros Estados, notadamente Rio, São Paulo, Bahia e Maranhão, destacando-se entre os de fora os poetas Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo de Azevedo [sic], Júlio Medaglia e José Chagas. Entre os participantes daqui encontram-se Alcides Pinto, Pedro Henrique Saraiva Leão, Eusélio e Eudes Oliveira, Horácio Didimo, Goebel Weyne, J. Figueiredo, R. Garcia, Estrigas, Zenon Barreto e Antônio Severiano Barros. (Barroso, 1959, p. 1).

Percebe-se que o meio intelectual cearense demonstrava estar empolgado com a realização da segunda mostra. Esta pode ser vista como mais literária, uma vez que contou com a participação de um número maior de poetas. Contudo, semelhante à primeira exposição, nesta nota, constam nomes de possíveis participantes cearenses que não foram citados nos textos que se referem à realização do evento, são eles R. Garcia e Antônio Severiano Barros. Ainda em comparação com a primeira mostra, constata-se que houve uma cobertura menor nas páginas do *Unitário*, um exemplo disso é que a edição do dia 22 de fevereiro, data que antecedeu a abertura da exposição que só foi inaugurada de fato no dia 23, nem sequer a mencionou. Apenas no dia 1 de março, Girão Barroso publica uma nota comentando:

Esta 2ª Mostra de Arte Concreta continua naturalmente a primeira. É um sinal de que, ao contrário de certos murmúrios desenxabidos, o movimento prossegue, em consonância com o resto do país. Queremos lançar na oportunidade a idéia de criação aqui de uma Escola da Forma. Como perspectiva de solução da crise da arte contemporânea no Ceará. Um tema para debate imediato. (Barroso, 1959, p. 1).

Na edição do dia 8 de março de 1959, sem maiores comentários ou textos teóricos acerca do movimento, tem-se esta rara e significativa imagem do grupo concreto cearense:

Figura 17 - Grupo dos concretistas cearenses em 1959.



Fonte: *Unitário*, 8 de março de 1959. Instituto do Ceará.

Outra questão digna de nota é o fato de que o movimento realizado em Fortaleza se solidificou principalmente entre os acadêmicos. Como se pode perceber na descrição da imagem, o grupo concreto do Ceará era constituído principalmente por professores e alunos universitários. Os movimentos de vanguarda ou neovanguarda costumam ser genuinamente antiacademicistas, contudo, o Concretismo cearense apresentou este diferencial, visto que as pesquisas estéticas e as experimentações poéticas e artísticas do movimento foram empreendidas principalmente por este grupo jovens alunos e professores da Universidade do Ceará, como poderá ser melhor comprovado no subtópico a seguir.

4.1.2 O Concretismo no Correio do Ceará

Fundado em 1915, o *Correio do Ceará* também se constituiu como um dos importantes periódicos cearenses do século XX. Fora filiado aos “Diários Associados”, de

Chateaubriand, assim como o jornal *Unitário*, porém, diferentemente deste, não realizou a cobertura do movimento concretista no Ceará durante o ano de 1957, não constando em suas páginas referências à primeira mostra de arte concreta realizada em Fortaleza.

Da mesma forma, não houve uma cobertura do jornal referente à segunda mostra. Todavia, após a realização da mesma em fevereiro de 1959, foi veiculada uma série de pequenas entrevistas com alguns componentes do grupo concreto do Ceará. As entrevistas foram publicadas na coluna “Conversa de Livraria”, redigida por Arnaldo Vasconcelos. Na edição do dia 7 de março de 1959, publicou-se a seguinte nota sob o título “Falam os concretistas”:

Iniciaremos, em breve, uma série de entrevistas com os concretistas cearenses Antônio Girão Barroso, Alcides Pinto, Horácio Dídimo, Eudes e Eusélio Oliveira e Pedro Henrique Saraiva Leão. Responderá nossa enquete de amanhã o poeta Alcides Pinto, um dos líderes do movimento concreto em Fortaleza. (Vasconcelos, 1959, p. 9).

Não havia um dia específico para a publicação da coluna. Este anúncio, por exemplo, fora veiculado em um sábado. Já a primeira entrevista, realizada com Antônio Girão Barroso, saiu na edição do dia 10 de março de 1959, numa terça-feira. Quando perguntado se o Concretismo existia, o poeta respondeu:

Está na cara, como a mais nova e saudável tendência da arte no Brasil. Existe na pintura. Existe no Desenho. Existe na arquitetura (é claro). Começa a existir na música... dentro da melhor tradição clássica, em que o som não quer dizer nada senão ele mesmo. Começa a existir na Declamação (v. g. os experimentos já realizados no Rio e em São Paulo, onde vive gente civilizada). Como amanhã existirá no Teatro, no Cinema, etc. E existe na Poesia, para salvar a Poesia da crise em que há muito está mergulhada. A propósito, observe como estão se repetindo, de norte a sul, os nossos poetas discursivo-conteudísticos: é uma lástima, com poucas exceções. Mas não é só isso: a Poesia precisa falar a linguagem do nosso tempo. Isso implica sobretudo contenção, comunicação rápida. A COISA diante de nós, pronta para ser consumida. A poesia concreta é uma das maiores conquistas (ou descobertas) do homem da era atômica. (Barroso, 1959, p. 9).

Mais uma vez, Girão Barroso se mostra como um ferrenho defensor e entusiasta da arte concreta e demonstra confiança no avanço do movimento para diversos âmbitos artísticos. Chama a atenção o fato do poeta exemplificar os experimentos realizados no Rio e em São Paulo, enfatizando que nestes lugares vivia “gente civilizada”, ou seja, na leitura de Barroso, se o movimento estava acontecendo naqueles lugares, onde, segundo seu entendimento, existia um pensamento mais avançado e moderno, não havia o que se contestar quanto ao respaldo do Concretismo, pelo contrário, cabia ao Ceará, buscando alcançar o mesmo “patamar de civilização”, também aderir ao movimento, visto que era algo correspondente à linguagem do tempo, com sua necessidade de rapidez, agilidade e contenção. Enxergava, portanto, o Concretismo como a superação de uma crise que vinha se abatendo sobre a poesia por meio de

uma tendência discursiva-conteudística praticada por muitos poetas e a qual considerava uma lástima.

No segundo questionamento, de cunho mais pessoal, o poeta foi indagado acerca de qual teria sido a figura humana que mais o impressionou. Sua resposta foi a seguinte: "O poeta católico Murilo Mendes Ex-ateu. Me deu a impressão (nítida) de que Deus existe. E de que vale a pena viver. Podia acrescentar: pela absoluta confiança que me inspirou, na única vez em que falei com ele. Mas pode riscar a frase." (Barroso, 1959, p. 9).

Na terceira e última pergunta da entrevista, Girão Barroso foi questionado se havia "prosistas" concretos. Sua resposta:

Há uma possibilidade de Prosa concreta (ou para-concreta) nós já encontramos em numerosos escritores, espalhada nas suas obras. No estrangeiro, principalmente Joyce. No Brasil, Adelino Magalhães, que pode ser apontado como um precursor, e, ultimamente Guimarães Rosa. Mas não só esses. (Barroso, 1959, p. 9).

Destaca-se, por meio destes questionamentos, o interesse do jornal em acompanhar o movimento que estava em voga naquele momento, apresentando aos seus leitores mais informações acerca do Concretismo sob a ótica dos próprios poetas locais que aderiram à novidade e que haviam realizado a segunda exposição de arte concreta em Fortaleza. Antônio Girão Barroso mostrava-se, portanto, atualizado com a arte literária do país e com os nomes que dela faziam parte, admirando a figura humana do poeta Murilo Mendes e observando a prosa inovadora do niteroiense Adelino Magalhães (1887-1969) e do mineiro Guimarães Rosa (1908-1967).

Na edição do dia 14 de março de 1959, fora publicada a segunda enquete na coluna "Conversa de Livraria", realizada com o poeta José Alcides Pinto. A primeira das três perguntas foi a seguinte: "A literatura do grupo concreto tem função social?"

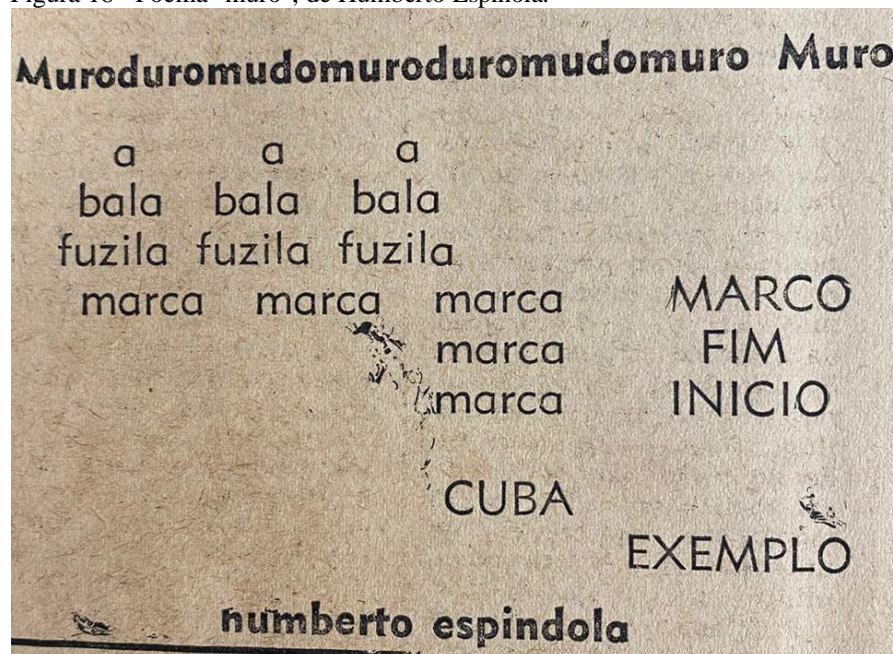
A resposta do poeta:

Claro que sim; observe-se, por exemplo, o poema que a Revolução Cubana acaba de inspirar aos concretistas cearenses. Por outro lado, no sul do país, José Lino Grunewald e outros estão sempre a dedicar-se à pesquisa concreta dentro da época socialista. COCA-COLA e PETROLEO são poemas que respondem às perguntas. (Pinto, 1959, p. 9).

O tema da enquete era "Concretismo e função social", já demonstrando a preocupação em torno do movimento com relação ao seu viés engajado. Em resposta, Alcides Pinto confirma o caráter participante do grupo concreto e o exemplifica por meio de alguns poemas que ratificam aquela tendência. O poema aludido, referente à Revolução Cubana e

composto por um concretista cearense, provavelmente tenha sido o seguinte, de Humberto Espínola:

Figura 18 - Poema "muro", de Humberto Espínola.



Fonte: *Unitário*, Fortaleza, 22 de março de 1959. (BECE).

Analisando-se brevemente o poema, vê-se, na parte superior em negrito, as palavras muro, duro e mudo colocadas na horizontal, sem espaçamentos, de modo que vão se alternando na formação dos seguintes sintagmas: “Muro duro”, “duro mudo” e “mudo muro”. Ao final, ocorre um intervalo e fecha-se a linha com aquela que se constitui como a palavra chave do encadeamento: “Muro”, significando levante, separação. No corpo do poema, em minúsculas, tem-se três colunas verticais de palavras que se repetem: nas duas primeiras “a bala fuzila marca” e na terceira “a bala fuzila marca, marca, marca”, sendo as duas últimas palavras colocadas uma abaixo da outra e ambas abaixo da primeira “marca”. Tanto esta repetição da palavra “marca”, com ênfase no fonema bilabial /m/, quanto a sequência em negrito presente no topo do poema, podem remeter a disparos de armas de fogo e a estampidos de bala, característicos de uma guerra ou de uma revolução. Na continuação, distingue-se em caixa alta, também na vertical e formando uma coluna, as palavras “MARCO, FIM, INÍCIO” e logo abaixo, sob a coluna constituída pelas três palavras “marca”, observa-se “CUBA”, seguida pela palavra “EXEMPLO”, que fecha o poema e que se encontra embaixo da coluna de palavras em maiúsculas.

Este poema, indubitavelmente, dialoga com a Revolução Cubana, que emergira naquele período. Em 1 de janeiro de 1959, depois de um movimento armado liderado por Fidel

Castro e Ernesto Che Guevara, os guerrilheiros conseguiram destituir o ditador Fulgêncio Batista, recebendo o apoio soviético e a reação contrária dos Estados Unidos. As palavras em caixa alta, presentes no poema, demonstram certa admiração e apoio ao movimento: MARCO simboliza algo importante, uma referência; FIM refere-se ao término de um período ditatorial, de corrupção e violência; INÍCIO marca a esperança de uma nova era; CUBA é a revelação da temática do poema e EXEMPLO remete ao que serve de lição ou ao que pode ser imitado. Dessa forma, percebe-se, por meio deste poema de Humberto Espínola, que o Concretismo cearense também buscava certa inteiração com as questões políticas e sociais daquele momento, emitindo uma visão positiva acerca do levante cubano.

As outras três perguntas feitas a Alcides Pinto foram bastante objetivas e pouco relacionadas ao movimento concretista em si. A segunda lhe indagava o que achava do estilo em arte e sua resposta foi: “A pergunta é um pouco ‘fechada’, porque a arte é o próprio estilo e vice-versa.” (Pinto, 1959, p. 9). A terceira foi ainda mais genérica e questionava ao poeta o que seria a vida. Para a qual emitiu as seguintes considerações:

A vida pode ser o próprio estado de criação ou de destruição (para o artista). Para qualquer pessoa, depende o que se entende por vida. No sentido geral e genético da palavra é vir ao mundo sob uma força e um determinismo que o próprio ser desconhece, embora não ignore (empiricamente) sua fonte originária. (Pinto, 1959, p. 9).

E a última pergunta foi referente a qual autor vinha marcando a formação literária do poeta. A resposta de Alcides Pinto: “Antes do concretismo: Rimbaud e Loutreamont, atualmente: Ezra Pound, o genial poeta da ideia concreta.” (Pinto, 1959, p. 9). O que confirma o fato de que o poeta cearense tinha leituras em comum com o grupo de São Paulo, visto que Ezra Pound era um dos poetas que faziam parte do paideuma concretista.

Na edição do dia 20 de março de 1959, publicou-se a entrevista com Eusélio Oliveira, intitulada “Futurismo, Dadaísmo e Concretismo”, contudo as três perguntas foram bastante simples e duas delas até mesmo mais distantes do propósito da enquete que era abordar o movimento concretista. A primeira, por exemplo, indaga ao poeta onde a arte, em sua origem, teria deixado seu maior legado artístico. Na visão de Eusélio Oliveira: “na Grécia, onde a arte floresceu atingindo um alto grau de perfeição, cujos moldes a civilização ocidental, pela deficiência criadora, exauriu tautométricamente.” (Oliveira, 1959, p. 9). Na segunda questão, pergunta-se quais os pontos de contato entre o Futurismo e o Concretismo. A resposta do poeta: “o futurismo como o dadaísmo contribuíram com determinadas pesquisas e soluções para o desenvolvimento do concretismo. alotrópico e metacomunicativo, o produto concreto possui apenas um elo de contacto com o futurismo: anti-rotina.” (Oliveira, 1959, p. 9). E a terceira e

última pergunta questiona por que Eusélio havia se feito poeta, a qual respondeu: “porque na poesia me auto-realizei.” (Oliveira, 1959, p. 9).

As entrevistas com Eudes Oliveira, Horácio Dídimo e Pedro Henrique Saraiva Leão não foram localizadas, por isso não é possível saber se foram de fato empreendidas e se perderam ou se não foram efetivadas. Curiosamente, na edição da coluna “Conversa de Livraria” do dia 2 de abril de 1959, ao invés de constar a entrevista com o poeta Horácio Dídimo, expressando-se acerca do Concretismo, tem-se, na verdade, a publicação de dois sonetos do poeta, contrastando com a proposta inicial da série de entrevistas que havia sido anunciada.

Embora não se encontre também a enquete feita com Pedro Henrique Saraiva Leão, o jovem poeta e aluno da Faculdade de Medicina inicia no *Correio do Ceará*, neste mesmo período, uma coluna intitulada “Informes Acadêmicos” que tinha por objetivo manter os leitores atualizados quanto aos eventos e acontecimentos que ocorriam na Universidade do Ceará. Neste espaço, Saraiva Leão constantemente fazia referências às atividades do grupo concreto cearense, procurando manter viva e atualizada a neovanguarda concretista na capital do estado.

Na edição do dia 9 de maio de 1959, em nota intitulada “Novo ataque concreto”, o poeta escreveu:

Será ainda este mês, na Faculdade de Direito da U. C., a mostra de Arte Concreta. Referida exposição será uma reprise da que foi realizada no Instituto Brasil-Estados Unidos (Fevereiro). Entre os participantes figuram os universitários Eudes e Eusélio Oliveira, Horácio Dídimo e Pedro Henrique S. Leão. (Leão, Novo ataque [...] 1959, p. 8).

A mencionada mostra fora anunciada para o dia 30 de maio, como pode-se conferir na nota publicada nos “Informes Acadêmicos” do dia 26 de maio de 1959, intitulada “Primeira mostra universitária de arte concreta”:

Será no próximo dia 30, a instalação da “primeira mostra universitária de a. c.”, que contará com trabalhos dos conhecidos representantes do movimento concreto do Ceará, Eusélio e Eudes Oliveira, Horácio Dídimo, Heloísa [Heloísa Ramos – desenhos], e o redator destas notas. No dia mesmo da abertura da mostra, que se constitui [sic] importante acontecimento nos meios culturais e universitários cearenses, haverá uma palestra de caráter didático-explicatório pelo conhecido beletrista cearense Antônio Girão Barroso, papa do movimento concreto no Ceará. (Leão, Primeira [...], 1959, p. 8).

Contudo, a exposição não aconteceu na data prevista, mas fora prorrogada para uma semana depois, como se observa no anúncio intitulado “Aproximam-se os concretistas”, presente na nota dos “Informes Acadêmicos” do dia 4 de junho de 1959:

Será finalmente no próximo dia 6 (sábado), a abertura da Primeira Exposição Universitária de Arte, promovida pelo grupo concreto do Ceará. A "vernissage" será sexta-feira vindoura pela manhã, e a instalação da mostra no dia seguinte. A exposição terá um caráter didático, pois contará também com produções recentistas e poesia "pó de arroz [sic]"⁶⁴ para que o público possa verificar o progresso da poesia através de suas fases mais significativas. Entre os expositores figuram os irmãos Eudes e Eusélio Oliveira, Horácio Dídimo, Aloisio Madeira e Heloisa Ramos (desenhos e pinturas), e este colunista. (Leão, Aproximam-se [...], 1959, p. 8).

No dia da exposição, o poeta também publicou uma nota intitulada "A. C. significa arte concreta", fazendo referência ao evento:

Instalou-se hoje pela manhã, no pavimento superior da Faculdade de Direito da U. C., a tão esperada Primeira Exposição Universitária de Arte. Aludida mostra, que vem sendo a ordem do dia nos meios literários da U. C., é patrocinada pelo grupo concreto do Ceará em colaboração com os recentistas da Faculdade de Direito, e já tem êxito assegurado, tendo em vista valores positivos que apresenta, tais como Eudes e Eusélio Oliveira, Heloisa Ramos, e Horácio Dídimo. (Leão, A. C. significa [...], 1959, p. 11).

Na edição do dia 9 de junho, em sua coluna, Saraiva Leão publicou uma nota intitulada "Concretistas atacam a faculdade de Direito", fazendo referência ao andamento da mostra:

Inaugurou-se sábado passado às 10,00 horas da manhã a Primeira Exposição Universitária de Arte. Ao ato da abertura oficial da mostra compareceram artistas e intelectuais cearenses, os expositores e grande número de alunos da F. D. O conhecido poeta Dr. Antônio Girão Barroso, catedrático da Faculdade de Ciências Econômicas, organizou um debate alusivo às produções expostas, entre os expositores e aficionados da poesia. A exposição conta também com poemas passadistas e modernistas, assim como vários desenhos e pinturas. Entre os expositores não concretos figuram Maria Cleyre, Eura Pinto, Zaira Vasconcelos, Therezinha Araújo, José Maria Martins, Josimar Leite, Antônio Madeira, Jotadolfo, e Eloísa [sic] Ramos. (Leão, Concretistas [...], 1959, p. 11).

Percebe-se que Pedro Henrique Saraiva Leão fazia questão de promover e de divulgar o movimento em sua coluna nas páginas do *Correio do Ceará*. Pode-se afirmar, portanto, que houve uma terceira exposição de arte concreta em Fortaleza, porém esta foi impulsionada principalmente por seu núcleo universitário e dividiu espaço com expositores passadistas ou não concretos. Apesar de toda empolgação demonstrada por meio das notas emitidas, na edição do dia 10 de junho de 1959 de seus "Informes Acadêmicos", o mais jovem do grupo dos poetas concretos do Ceará se mostra bastante irritado, por meio da nota intitulada "Concretismo e Espinolice":

Em virtude do confucionismo que pseudo poetas, Zoilos e espíritos subnutridos procuram criar com respeito à arte concreta que se faz honestamente no Ceará, o grupo

⁶⁴ Provavelmente, a poesia "pó de arroz" fazia referência à poesia passadista. O termo também irá surgir em uma outra nota mais à frente.

que lidera aquele movimento em nossa terra, sentindo a responsabilidade advinda daquela liderança, pretende realizar no próximo mês de Julho uma convenção, quando então serão discutidos importantes pontos referentes ao movimento, e aos elementos que do mesmo participam ou desejam participar. Para data mais próxima está sendo elaborado para publicação, uma declaração de princípios, que reafirmará o pensamento do grupo concreto do Ceará frente à campanha de má fé e descrédito inutilmente lançada contra seu progresso. (Leão, Concretismo [...], 1959, p. 11).

O autor da nota não especifica ao certo o motivo da confusão, mas deixa subentendido que o movimento teria sofrido críticas e acusações descabidas e que, portanto, fazia-se necessária a realização de uma convenção para discutir os próximos encaminhamentos, diante da tensão pela qual o Concretismo local estava passando. Contudo, apesar das opiniões contrárias, o ambiente universitário, em geral, recebia com bons olhos o movimento, tanto que se publicou uma nota nos “Informes Acadêmicos” do dia 11 de junho de 1959, intitulada “Arte concreta também em setembro”, anunciando que a direção da IX Semana de Estudos Jurídicos, semelhantemente, promoveria uma mostra de arte concreta naquele evento que estava previsto para o mês de setembro.

Anunciando novamente a convenção a ser realizada em julho, Saraiva Leão publicou a seguinte nota, na edição do dia 13 de junho de 1959:

Conforme noticiamos, realizarse-á [sic] em Fortaleza (Julho) uma convenção para tratar de assuntos referentes à arte concreta entre nós. Os idealizadores do conclave, no sentido de revestir de maior brilho aquela convenção, convidaram o "papa" da arte concreta no Ceará, Dr. Antonio Girão Barroso, para servir de orientador dos debates. A colaboração preciosa do conhecido literato é indubitavelmente um prenúncio do êxito que por certo coroará aquele certame. Significa também uma reafirmação inofismável da honestidade e do valor que a arte concreta, mormente no setor de poesia, alcançou no Ceará. (Leão, Papa [...], 1959, p. 11).

Empreendendo ainda uma reflexão acerca da poesia cearense, o poeta redigiu uma nota intitulada “Operação exposição”, publicada nos “Informes Acadêmicos” do dia 19 de junho de 1959:

O Ceará é indubitavelmente uma das terras mais férteis em produção artística, no norte [sic] do Brasil. Inúmeras são as exposições, os debates, as conferências, as publicações nos suplementos dominicais. Nesta verdadeira febre de criação artística, predomina o elemento jovem, pois a arte é criação, e esta é uma decorrência natural da juventude. Em virtude desta profusa atividade intelectual, existem naturalmente pontos de vista divergentes e atitudes as mais discrepantes perante o fenômeno artístico. No que concerne à poesia, o campo é vastíssimo, e estende-se [sic] desde o gostoso poema passadista, com aquele cheirinho bom de baú e erva silvestre, ao sisudo produto concreto, que rescende à fumaça de avião a jato. Entre as entidades baluartes da cultura moça do Ceará, figura a Academia dos Novos, que conta com a cooperação de universitários evoluídos como José Maria Vasconcelos Martins e Serra Azul. Também fazem parte da Academia (fundada em 1953), os poetas de conhecido valor como Jäder de Carvalho Nogueira, Sâncio Azevedo, e Cid Saboia de Carvalho. Jäder de Carvalho Nogueira é autor de um livro ainda inédito, e cujos originais conhecemos: “Círios da Saudade”. A exemplo do que vem fazendo o grupo de arte concreta no Ceará, a Academia dos Novos realizará em Agosto próximo uma exposição de poemas

de todos os seus membros. A mostra vem despertando grande interesse no meio sócio-universitário cearense, porquanto significa mais uma afirmação inamovível do valor e da inteligência do moço do Ceará.

(Leão, Operação [...], 1959, p. 11).

Por meio desta nota, o colunista ressalta o valor do Ceará no âmbito artístico em face dos trabalhos realizados pelos intelectuais do estado, enfatizando também as atividades desenvolvidas pela juventude cearense, à qual atribui uma espécie de “febre de criação artística”. No campo da poesia, destaca as divergências e alfineta o poema passadista, atribuindo ao mesmo “aquele cheirinho bom de baú e erva silvestre” e dando ares de modernidade ao poema concreto ao afirmar que “rescende à fumaça de avião a jato”. Saraiva Leão apresenta alguns nomes de poetas que faziam parte da Academia dos Novos do Ceará e afirma que, a exemplo do que vinha realizando o grupo concreto cearense, aqueles também estavam organizando uma exposição composta por todos os seus membros para o mês de agosto. Ou seja, o poeta procura deixar claro que, apesar dos diferentes pontos de vista, a arte concreta no estado já imprimia certas tendências, como a da realização de exposições.

Soando como uma declaração de princípios e visando anunciar a convenção que se aproximava, a nota do dia 3 de julho de 1959, intitulada “Concretismo, comodismo e outros ismos”, afirmava o seguinte:

Não se pode negar a franca acolhida e a simpatia que o movimento concreto vem despertando nos círculos evoluídos de Fortaleza. A veracidade das experiências concretas é patenteada não só pelos que aderem (Humberto Espínola, Jotadolfo) às hostes desta nova escola, como pelo número considerável de estudiosos ou curiosos do assunto. Contudo não são muitos os que captam a mensagem inevitável do produto concreto. Como se era de esperar, considerando a originalidade do movimento. Assim como o jornal é feito para o alfabetizado, a arte concreta destina-se a UM público não AO público. Infelizmente. E mesmo a despeito da claridade e da rápida comunicação inerentes mesmo à tessitura íntima, à "gestalt" do produto concreto. Como preconizou Archibald McLeish (referindo-se a um movimento congêneres), poema concreto é, existe, está presente ao invés da poética “pó de arroz”, o produto concreto não apenas significa; êle é. Mas, como escola nova, fruto do entendimento precoce da realidade experiência-revolução, o concretismo, por força mesmo da sua diferença, não se libertou ainda dos argumentos contrários, todos improcedentes das diatribes e invencionices daqueles que, por comodismo, pragmatismo, telurismo ou outro "ismo" que o valha, ou ainda por sofrerem a imutabilidade intelectual típica do beletrista de província tentam ofuscar-lhe o brilho, e denegrir-lhe o valor. Inutilmente. A arte concreta é qualquer coisa tão inevitável como um parto. Constitue [sic] o preenchimento de uma lacuna, necessidade criada pela pressa e síntese que caracterizam o mundo moderno. É a força que se opõe e sacode o atarismo [sic] intelectual, cancro maligno que debilita os que são espiritualmente irresponsáveis perante o dia que habitam. A arte concreta no Ceará, núcleo dos mais ativos daquele momento em todo o Brasil, conta com um grupo indissolúvel de adeptos. NÃO ESTÁ HAVENDO CISÃO NO GRUPO CEARENSE, TAMPOUCO A DIVERGÊNCIA CARACTERIZA OS GRUPOS DE ARTE CONCRETA. As várias exposições e publicações nos suplementos literários domingueiros, atestam inegavelmente a identidade de pensamento e a comunhão ideológica dos antigos e novos componentes do movimento concreto em Fortaleza. A próxima convenção sobre arte concreta, a realizar-se este mês em nossa capital, removerá dúvidas e confirmará por certo a

sinceridade dos universitários e dos outros elementos que fazem arte-criação, arte-arte, no Ceará. (Leão, Concretismo, comodismo [...], 1959, p. 11).

Ao reafirmar a acolhida que o movimento concretista teve por parte dos “círculos evoluídos” de Fortaleza e relembrar algumas de suas características, Saraiva Leão adentra em um terreno por vezes problemático ao ressaltar que a arte concreta não se destinava a todos, mas a um público específico. Devido ao fato de ser considerada uma arte hermética, a neovanguarda concretista geralmente recebia críticas em decorrência de seu afastamento do grande público. No Ceará, como afirma o próprio poeta, parece não ter sido muito diferente, visto que a arte concreta costumava ser apreciada apenas por um grupo restrito de intelectuais que se interessavam e estudavam acerca das propostas do movimento. No entanto, não se pode negar que a presença dos poemas concretos e dos textos teóricos nos suplementos dos jornais contribuía para uma tentativa mais acentuada de popularização. Contudo, havia muitos argumentos contrários e ataques ao movimento na tentativa de desvalorizá-lo. Fazendo a analogia do Concretismo com um parto, Saraiva Leão afirmou que o mesmo era inevitável e necessário para preencher a lacuna causada por certa intolerância intelectual que se negava a dialogar com o tempo, contrapondo-se a uma arte mais apressada e sintética. O poeta ratifica, então, a importância no núcleo concreto cearense e afirma que o grupo era indissolúvel e que não estava havendo cisão entre eles. Por fim, o redator expressa sua confiança de que a convenção que estava às portas esclareceria certas dúvidas referentes ao movimento e uniria ainda mais os antigos e novos componentes do grupo concreto do Ceará.

A edição do dia 13 de julho de 1959 dos “Informes Acadêmicos” apresenta a nota intitulada “De 20 a 25 a convenção sobre arte concreta”, comunicando, além da data, o roteiro do que seria tratado na ocasião:

Será realizada do dia 20 ao dia 25 do mês em curso, a tão esperada convenção sobre Arte Concreta, aliás, a primeira que se faz no Ceará, desde o nascimento (tão desconcertante para os marginais) da Arte Concreta entre nós. O simpósio reunirá todos os autores das produções concretas surgidas em nossa terra, devendo outrossim contar com a participação dos “fany pants” e daqueles que lhe fazem oposição. O temário da Convenção obedecerá ao seguinte roteiro: 1 — O espaço e sua função; 2 — A palavra-objeto; 3 — Forma e Conteúdo; 4 — Matemática da Composição; 5 — Estrutura Orgânica; 6 — Poesia Concreta e sua Constituição; 7 — Plano Piloto; 8 — Manifesto Neo-Concreto; 9 — Posição Teórica; 10 — Conclusões Gerais. (Leão, De 20 [...], 1959, p. 11).

Nesta mesma edição dos “Informes Acadêmicos”, foi anunciado que Eusélio Oliveira substituiria Pedro Henrique Saraiva Leão na assinatura da coluna durante o período em que o poeta estaria de férias no Sudeste do país:

Em vista da viagem que empreendemos ontem para a capital federal, este nosso canto cá na página será assinado a partir de amanhã pelo universitário Eusélio Oliveira, da Faculdade de Direito da Universidade do Ceará. Eusélio, como sabem os leitores, um dos expoentes do movimento concreto no Ceará, já foi redator de vários jornais estudantis, e desfruta de muita popularidade no meio universitário cearense, onde é bastante conhecido. Ele trará a vocês as últimas e penúltimas do movimento acadêmico cearense, com a mesma prestimosidade com que temos tentado informar aos nossos leitores. (Leão, De 20 [...], 1959, p. 11).

Nos “Informes Acadêmicos” do dia 14 de julho de 1959, já sob a responsabilidade de Eusélio Oliveira, o poeta emite mais informações acerca da viagem de Saraiva Leão:

Seguiu sábado último pela Panair do Brasil⁶⁵, o acadêmico de medicina Pedro Henrique Saraiva Leao. O poeta concreto passará suas férias no Rio em seguida viajará para São Paulo onde entrará em contacto com os líderes da arte concreta nacional. PHSL terá oportunidade de debater problemas e apresentar nossas realizações no campo da arte verbivocovisual. Antes da partida, o emissário concreto recebeu do grupo cearense uma calorosa mensagem de despedida no C. dos Advogados, contando com a presença de amigos e admiradores. Boa viagem PHSL. (Oliveira, [...], 1959, p. 11).

Seu retorno se deu no mês seguinte ao da viagem e, no dia 7 de agosto de 1959, Eusélio Oliveira emitiu nos “Informes Acadêmicos” uma nota intitulada “Emissário concreto retorna”, comunicando o seguinte: “Depois de sua estada no Rio de Janeiro (férias) chegou no dia 5/8 o nosso companheiro Pedro Henrique Saraiva Leão, responsável por esta coluna, líder do movimento concreto no Ceará e Presidente do ORBIS CLUB. Ao PHSL os votos de boas vindas [sic], do GCC.” (Oliveira, Emissário [...], 1959, p. 11).

Não deixa de ser curioso que Pedro Henrique Saraiva Leão tenha viajado de férias justamente no período da convenção cearense de arte concreta, a qual ele tanto se referiu em sua coluna. Era de se esperar que o poeta participasse ativamente do evento, o que não aconteceu. Porém, em sua ida ao Sudeste, além do descanso das férias, pretendia se encontrar com os líderes do movimento em São Paulo para com eles debater problemas e lhes apresentar os trabalhos realizados pelo grupo do Ceará, o que não fica claro se realmente foi possível, visto que o poeta não menciona o referido encontro em sua coluna depois que retorna ao estado. Não há registros também acerca da realização da convenção, sobre quem teria participado, quais os pontos mais discutidos ou as repercussões e encaminhamentos resultantes do evento.

Contudo, as manifestações em torno do movimento continuam, como fica perceptível na nota do dia 10 de agosto de 1959, intitulada “Concretismo no Náutico”, ainda redigida por Eusélio Oliveira:

⁶⁵ Foi uma das primeiras companhias aéreas do Brasil, fundada em 22 de outubro de 1929. Conferir em: <https://panair.com.br/por/institucional/>.

A Equipe de Arte e Cultura da IX Semana de Estudos Jurídicos e dos preparativos do Centenário de Clovis Bevilacqua, acaba de entrar em entendimentos com a diretoria do Náutico Atlético Cearense, dando andamento a IV EXPOSIÇÃO DE ARTE CONCRETA em setembro próximo nas dependências do monumental clube. Participarão da mostra os pintores: J. FIGUEREDO, GOEBEL WEYNE. Os poetas: PEDRO HENRIQUE SARAIVA LEÃO, HORACIO DIDIMO, EUDES OLIVEIRA, JOÃO ADOLFO MOURA, HUMBERTO SPINOLA, BARROSO GOMES e outros. Noticiamos o fato como uma prova incontestável do prestígio que os concretos usufruem no seio da cultura cearense. Os que atacam gratuitamente têm tema favorito para todo mês. Nova etapa na vida dos que fazem ARTE CONCRETA NO CEARÁ. (Oliveira, Concretismo [...], 1959, p. 11).

Os planos para a exposição de arte concreta na IX Semana de Estudos Jurídicos continuavam, como já havia sido anunciado anteriormente nos “Informes Acadêmicos”. Eusélio Oliveira intitula a futura mostra de “IV Exposição de arte concreta”. Não deixa de ser, porém, assim como a que ocorreu no começo de junho, na Faculdade de Medicina, devido ao fato de dividirem espaço com outras formas de arte e poemas passadistas, não se pode compará-las de todo com as mostras do Clube do Advogado, em julho de 1957, e a do IBEU, em fevereiro de 1959, que se voltaram exclusivamente para a arte concreta.

Na nota do dia 26 de setembro de 1959, intitulada “Não só a Concha: poesia também concreta para os visitantes”⁶⁶, Saraiva Leão se refere ao evento e reforça a participação da arte concreta:

A comissão de Arte e Cultura (Otoni Burlamaqui), integrante dos demais órgãos de programação dos festejos para a IX Semana de Estudos Jurídicos, promoverá uma mostra sobre folclore, constando da exibição do conjunto do Maracatu e dos Cantadores, ambos prata de casa e dignos de serem vistos pelas diversas delegações presentes a IV Semana. Planeja-se igualmente uma exibição de Fotografia. Vale ressaltar que será incluída nos trabalhos da Comissão uma exibição de Arte Concreta, reunindo produções dos pardais conterrâneos. A mostra de Arte Concreta, que será aberta a 1º de outubro, virá por certo coroar de êxito a programação traçada pela Comissão de Arte e Cultura junto ao tão citado e importante conclave a ter lugar em nossa capital. (Leão, Não só [...], 1959, p. 11).

Perceba-se que a mostra que fora planejada para setembro ficou para o começo de outubro e que, ao lado de outras manifestações artísticas, se constituiria apenas como mais um elemento da programação, uma exibição de arte concreta para ilustrar a IX Semana de Estudos Jurídicos, ratificando a diversidade artística e cultural do estado.

Por meio destas notas, é possível afirmar que após a mostra do IBEU o movimento concretista em Fortaleza continuou atuante e que o espaço cedido pelos jornais, como este que apresentamos no *Correio do Ceará*, foi imprescindível para ajudar divulgar as ações do grupo.

⁶⁶ O título faz menção à inauguração da Concha Acústica da UFC, que foi inaugurada neste mesmo evento, como se refere Pedro Henrique Saraiva Leão na nota dos seus “Informes Acadêmicos” do dia 6 de outubro de 1959, intitulada “Concha acústica: marco na cultura do Ceará”.

Em seus “Informes Acadêmicos”, ao propagar e defender o movimento, Pedro Henrique Saraiva Leão afirmava-se ainda mais como um fiel esgrimista da arte e da Poesia Concreta no estado.

4.2 A presença do Concretismo no jornal *Gazeta de Notícias*

Antes de expormos, em linhas gerais, como se deu a manifestação concretista neste jornal, faz-se necessário apresentar um pouco acerca de seu surgimento e das vicissitudes que precisou superar para permanecer ativo. Como afirmou o jornalista, historiador e colecionador Miguel Ângelo de Azevedo (Nirez) na “Conversa/Entrevista” que nos concedeu (**APÊNDICE D**): “A *Gazeta de Notícias* teve uma vida acidentada.” Eusébio de Sousa, em seu texto “A imprensa do Ceará dos seus primeiros dias aos atuais”, relatou o seguinte acerca das dificuldades enfrentadas pelo jornal:

Inominável atentado, por duas vezes, sofreu a GAZETA DE NOTÍCIAS, matutino que há pouco mais de um lustro, se publica nesta capital, "desvinculado dos grupos partidários que se degladiam [sic] no Estado e sem preocupações sectárias ou interesses de qualquer ordem". A apreciada folha, fundada em 10 de julho de 1927, foi empastelada um mês após, para ser re-empastelada [sic] e incendiada a 16 de outubro seguinte, ambas as vezes por elementos que não foram estranhos [sic] a situação dominante de então. Às primeiras horas da noite de 11 de junho de 1930, traiçoeira e estupidamente é assassinado na própria redação, a tiros de revólver, quando despreocupado se entregava à faina quotidiana, o diretor da GAZETA DE NOTÍCIAS, Antônio Drummond, crime que teve como principal, autor o dr. Virgílio Gomes, então juiz municipal da 1^o vara da capital, o qual se dizia ofendido, em sua honra, por publicação editorial do jornal. Virgílio Gomes, preso no dia seguinte, foi mais tarde levado ao júri do tribunal popular, que o condenou à pena máxima estipulada para os homicidas comuns, falecendo, porém, de padecimentos naturais, na cadeia, meses após à morte do malgrado jornalista. (Sousa, 1933, p. 31).

A despeito de todas as dificuldades enfrentadas, a *Gazeta de Notícias* sobreviveu e atuou como um dos veículos que contribuiu para a divulgação da arte concreta no Ceará. No ano de 1957, não foram localizados no periódico registros acerca do movimento no estado, porém, em 1959, referente à segunda mostra, encontram-se algumas notas e reportagens que ajudam a entender o contexto no qual estava inserido o Concretismo cearense. Na edição do dia 25 de janeiro de 1959, por exemplo, publicou-se uma nota, informando o seguinte:

Após um período (grande) de inatividade voltam os concretistas da terra a dar sinal de vidas anunciam para o dia 22-2 a 2^a Mostra de Arte Concreta, no Instituto Brasil-Estados Unidos. Serão expostos poemas e desenhos de Alcides Pinto, Antônio Girão Barroso, Eusélio Oliveira, Eudes Oliveira, Horácio Dídimo, Goebel Weyne, J. Figueiredo, Pedro Henrique Saraiva Leão e Estrigas. (Notas [...], 1959, p. 1).

Em outra nota, do dia 15 de fevereiro de 1959, tem-se:

O grupo concretista do Ceará está seriamente empenhado nos trabalhos de preparação da 2ª Mostra de Arte Concreta, a ser inaugurada no próximo dia 22, no Instituto Brasil Estados Unidos. Tomarão parte na Mostra os seguintes elementos: Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos, Ronaldo de Azevedo [sic] e Pedro Xisto, todos de São Paulo; do Maranhão: José Chagas e Déo Silva, locais: Alcides Pinto, Antônio Girão Barroso, Pedro Henrique Saraiva Leão, Eusélio e Eudes Oliveira, Horácio Dídimo, e os desenhistas Goebel Weyne, J. Figueiredo e Garcia. (Notas [...], 1959, p. 1).

Na primeira nota, cita-se o pintor Estrigas, que não foi mencionado por José Alcides Pinto, por Antônio Girão Barroso nem por Pedro Henrique Saraiva Leão como um dos participantes da segunda mostra. Na nota do dia 15 de fevereiro, cita-se o desenhista Garcia, que também fora mencionado no *Unitário*, mas que não fora citado por nenhum dos três poetas em seus textos teórico-críticos sobre o movimento no estado. Nesta nota, são mencionados ainda os poetas do Maranhão e os de São Paulo. Contudo, percebe-se que as abordagens feitas por este periódico acerca do Concretismo soam bem mais objetivas e áridas, se comparadas às referências encontradas no jornal *Unitário*, como se pode comprovar por meio da primeira, que enfatiza como “grande” o período de inatividade do grupo concreto cearense.

Na nota do Suplemento da *Gazeta de Notícias* do dia 22 de fevereiro de 1959, seguindo o mesmo teor de cobrança quanto à realização das manifestações concretistas no estado, estava escrito o seguinte: “Deverá ser inaugurada amanhã, finalmente, a 2ª Mostra de Arte Concreta, que terá lugar no Instituto Brasil-Estados Unidos. Incomum interesse está despertando a exposição dos poetas e pintores concretistas.” (Notas [...], 1959, p. 1). Com isso, sabe-se que os trabalhos da Segunda Mostra tiveram início no dia 23 de fevereiro e não no dia 22, como havia sido previsto. Contudo, a repercussão nos meios locais, segundo este periódico, parece não ter sido a esperada. Isso fica aparente ao lermos a seguinte nota lançada na *Gazeta* do dia 22 de março de 1959, quando havia decorrido um mês da realização do evento: “Alguns elementos que tomaram parte na 2ª Mostra de Arte Concreta mostraram-se mal satisfeitos em virtude da notícia que aqui divulgamos de que se encerrara, melancolicamente, com repercussão mínima, aquela mostra coletiva.” (Artes [...], 1959, p. 1). A nota, portanto, ainda dá indícios de uma possível desavença entre os concretistas locais e o jornal, visto que aqueles não gostaram da avaliação que o periódico lançara acerca dos resultados da 2ª exposição.

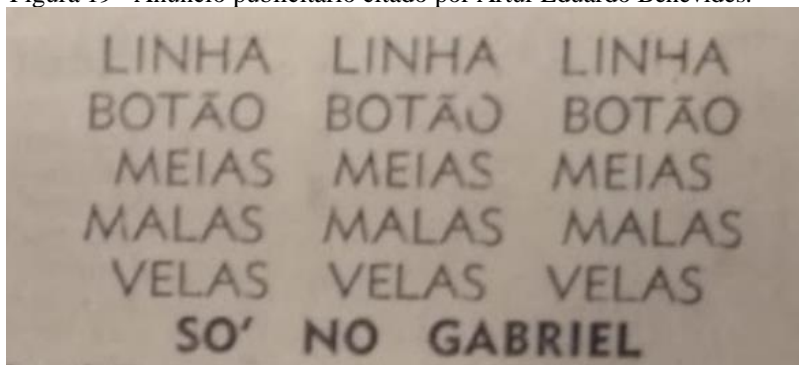
Na mesma página, foi publicado o texto “O precursor do... Concretismo”, em que Artur Eduardo Benevides, em tom de pilhéria, volta a atacar, ironizando o movimento, ao afirmar que:

O precursor, se assim podemos chamar, era o Sr. Gabriel Leônidas Jardim, dono da popular casa “O Gabriel”, hoje pertencente ao jovem líder comercial Vicente Gaspar. Não sei se você se recorda, mas o Gabriel fez época com os seus anúncios originais

publicados no vespertino “O Nordeste”. Posso mencionar, de memória, se a mesma não me falha, um desses anúncios: (Benevides, 1959, p. 1).

E Benevides transcreve o seguinte anúncio publicitário que circulara há vinte anos em Fortaleza:

Figura 19 - Anúncio publicitário citado por Artur Eduardo Benevides.



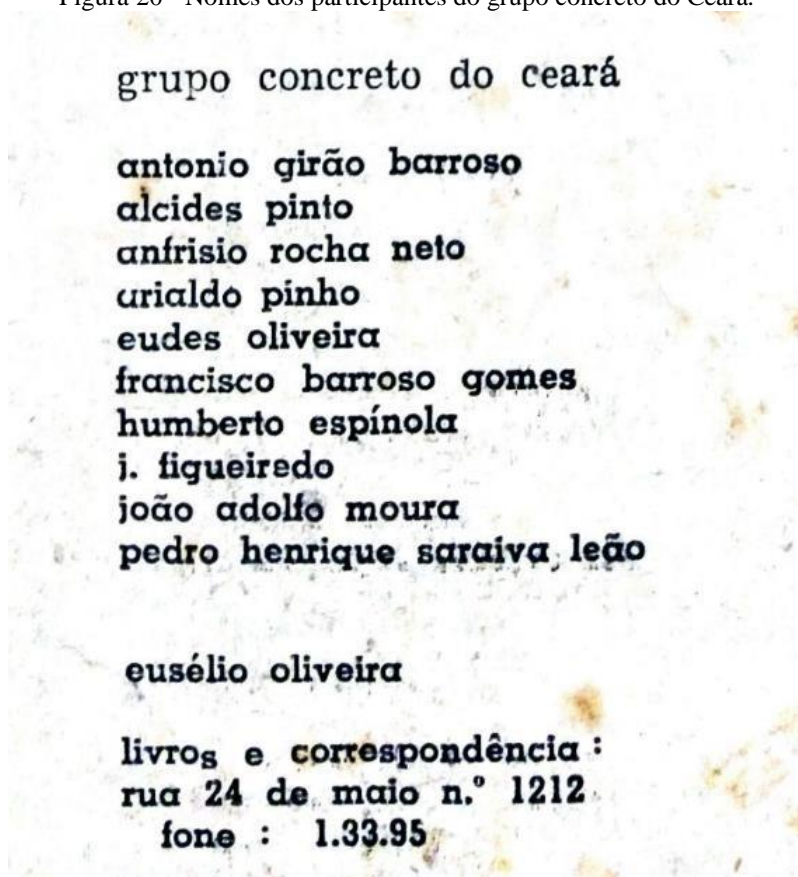
Fonte: *Gazeta de Notícias*, Fortaleza, 22 de março de 1959. (BECE)

Finalizando ainda com bastante ironia e procurando desconstruir a teoria concretista que vinha sendo propagada naquele período, o autor emite suas últimas considerações:

Que tal? Não pode ser considerado o nosso primeiro concretista? Não sei se ele se preocupava muito com a pesquisa espaço-áudio-visual-formal, como dizem os teóricos do movimento. Mas fazia concretismo aplicado. E seria injustiça histórica não lembrar o fato, nesta hora em que o novo estilo penetra vitoriosamente no Brasil, declarando guerra sagrada às velharias modernistas... (Benevides, 1959, p. 1).

Com isso, segundo a *Gazeta de Notícias*, o movimento, além de não atrair a atenção do público como o esperado, foi aos poucos perdendo credibilidade entre os intelectuais cearenses. Era visto por muitos apenas como um afã experimental e passageiro. Porém, de março de 1960 a outubro de 1961, Eusélio Oliveira dirigiu, neste periódico, o Suplemento *Literarte G. N.*, no qual eram publicados poemas concretos do grupo cearense e dos grupos do Sudeste, bem como textos teóricos referentes ao movimento. Foi um trabalho bastante significativo que contribuiu para manter o diálogo dos cearenses com a Poesia Concreta. Infelizmente, não será possível abordar as publicações de uma maneira mais acentuada, como se faz necessário, ficando para uma outra oportunidade. Contudo, pode-se conferir uma mostra do Suplemento no **ANEXO V**, por meio de uma imagem da edição do dia 2 de outubro de 1960. Referente ao grupo de poetas concretos do Ceará, na página constava a seguinte inscrição:

Figura 20 - Nomes dos participantes do grupo concreto do Ceará.



Fonte: *Gazeta de Notícias*, Fortaleza, Suplemento *Literarte G.N.* (BECE).

Estes, portanto, segundo Eusélio Oliveira, eram os nomes que se constituíam como o grupo concreto do Ceará. Alguns destes poetas estiveram presentes em trabalhos importantes para o movimento local, como o que foi realizado com o grupo mineiro, registrado por Antônio Girão Barroso:

O Grupo Concreto Mineiro, surgido depois do grupo cearense, incluiu entre as publicações da sua coleção *temponson* o volume sob o título acima [Poesia Concreta / Ceará-Minas], no qual o Ceará estava representado por José Alcides Pinto, Antônio Girão Barroso, Eudes Oliveira, Eusélio Oliveira, Francisco Barroso Gomes, Humberto Espínola, João Adolfo Moura e Pedro Henrique Saraiva Leão. (Barroso, 1977, p. 38).

Dessa forma, percebe-se que alguns, de fato, permaneceram mais envolvidos com a estética concretista durante a transição dos anos 1950 para os anos 1960. Já outros, como o poeta Horácio Dídimo, que elaborou composições bastante representativas para o movimento, aos poucos foi se afastando a ponto de nem mesmo figurar na lista do Suplemento da *Gazeta* como um dos componentes do grupo.

Para finalizar o presente tópico, é digno de nota que, apesar de não termos pesquisado no Jornal *O Estado*, um dos periódicos locais que também fora citado por Antônio

Girão Barroso como propagador do Concretismo no Ceará, entre os documentos que nos foram encaminhados por L. C. Vinholes, encontra-se um recorte do citado jornal, contendo uma coluna escrita por Eusélio Oliveira intitulada “Literarte/Diálogo”. Na edição do dia 12 de março de 1965 desta coluna, consta uma referência ao trabalho realizado por Vinholes no Japão, por meio da divulgação de uma correspondência do compositor para o poeta cearense:

Recebemos do compositor brasileiro, atualmente prestando sua colaboração junto à Embaixada Brasileira em Tóquio, Luis [sic] Carlos Vinholes, uma carta documento que relata seu empreendimento dinamizador empenhado de divulgar internacionalmente as experiências de vanguarda e os resultados dessa cultura nova, desvinculada de tradicionalismo inconsequente. Não só como sua atividade poética L.C.V., vem dando o máximo de seu esforço no sentido de estreitar os laços entre grupos de vanguarda, até então dispersos. Transcrevemos para conhecimento dos leitores, esse autêntico relatório de atividades que demonstra o quanto Luis Carlos Vinholes tem feito pelo Brasil, num trabalho profícuo digno de registro. Eila.
TCKYO 6 DE FEVEREIRO DE 1965.

Caro Euselio:

Voltei para Tokyo depois de uma viagem pela região de Kansai (área onde estão as cidades de Osaka, Kyoto, Nara, Toyonaka, Kobe, Tenri,...) onde entrei em contato com vários grupos e amigos de lá. [...] Ainda não sei do resultado total, mas a revista *Graphic Design*, uma das mais importantes daqui, vai dedicar três páginas à poesia concreta brasileira e várias outras ao desenho brasileiro. Dei cópia dos trabalhos de vocês para que publiquem. Os trabalhos de Figueiredo não creio que possam ser aproveitados pois, com a viagem, chegaram bastante judiados. Muito obrigado pelas notícias de *O Estado*. Dentro de mais algum tempo, como se fossem pílulas literárias, mandarei alguma colaboração para o noticiário da tua magnífica coluna. (Oliveira, 1965, p. 4,5).

Com isso, percebe-se que, no decorrer da primeira metade dos anos 1960, os contatos e a manifestação nos jornais acerca do movimento concretista continuaram. É provável que Eusélio Oliveira tenha se transferido para *O Jornal* depois de encerrada sua página *Literarte* na *Gazeta de Notícias*, passando a produzir para aquele periódico uma coluna com um título semelhante, sem deixar de veicular as notícias referentes às atividades relacionadas ao Concretismo.

Independente da forma como o movimento foi abordado nos jornais locais, se de uma maneira mais ampla como no *Unitário*, que cobriu as duas mostras, ou de um modo mais pontual como no *Correio do Ceará* e no *Gazeta de Notícias*, o primeiro tendo abordado o movimento principalmente em 1959, por meio da coluna “Informes Acadêmicos”, e o segundo já nos anos 1960 e 1961, com a publicação da página *Literarte G. N.*, coordenada por Eusélio Oliveira, ratifica-se que este foi um suporte extremamente importante para divulgar e firmar o movimento concretista no estado.

4.3 O desfecho do grupo concreto cearense

Apesar das oposições, inegavelmente o grupo concreto do Ceará desempenhou uma atuação significativa no âmbito artístico nacional e até mesmo internacional, sendo reconhecidos no Sudeste do país e chegando a participarem de uma exposição em Tóquio no Japão em 1960.

Iumna Simon, em seu texto “Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969)”, enfatiza que o alvo do ataque vanguardista do grupo Noigandres foi a Geração de 45 e que, portanto, “o programa de atualização vanguardista é concebido contra o convencionalismo moderno-estetizante e a tendência à especialização dominantes na época.” (Simon, 1995, p. 343) Ou seja, o grupo concretista tinha um projeto bem definido, foram diretos em sua contraposição e, para fortalecer a “Geração de 45” como seu “contrário dialético”, como mencionava Adorno (1969), atacaram a estrutura mais representativa da poesia: o verso.

Sabe-se que os concretistas de São Paulo defenderam o quanto puderam a sua teoria que valorizava a questão formal, visual e objetiva da poesia. As polêmicas que enfrentaram com o grupo Neoconcreto ratificam bem isso. E o grupo concreto do Ceará? Apresentava o mesmo empenho e interesse em manter as experimentações poéticas contra os representantes mais tradicionalistas, presentes no estado? Como pôde-se constatar nos “Informes Acadêmicos” de Saraiva Leão, aconteceram em Fortaleza algumas exposições menores nas quais os concretistas participaram ao lado de poetas passadistas. Dessa forma, tem-se que os cearenses aderiram ao movimento e buscaram pôr em prática a experimentação com a linguagem poética, mas, diferentemente dos paulistas, não atribuíam para si uma obrigatoriedade permanente para o cumprimento da forma concreta, nem tão pouco se tornaram opositores ferrenhos ou inimigos dos artistas e poetas mais tradicionais do estado. Por conseguinte, percebe-se que o grupo concreto do Ceará almejava uma renovação estética para a arte e para a poesia local, contudo se mostravam mais livres no exercício de seu processo criativo, podendo inclusive variar entre o concreto e o tradicional em suas composições.

E o que de mais significativo aconteceu no campo artístico cearense nos anos 1960? Como mencionado no subtópico anterior, em 1960 e 1961 a página *Literarte G. N.* foi um importante canal de divulgação dos poemas concretos do grupo, no entanto, não deixavam de ser publicações esparsas, sem uma maior representatividade. Em livro, somente foi publicada a obra *Concreto Estrutura Visual-Gráfica*, de Alcides Pinto, em 1962; alguns poemas concretos de Horácio Dídimo foram compilados em seu livro *A palavra e a palavra* (1980), que contém os poemas de *Tempo de Chuva* (1967), *Tijolo de Barro* (1968) e *Passarinho Carrancudo* (1980); a obra *Concretemas* (1983), de Pedro Henrique Saraiva Leão e o livro *A NAVE DE*

PRATA & QUADRO VERDE: livro de sonetos & poemas visuais (1991), de Horácio Dídimo, que se constitui como uma interessante tentativa de conciliação entre o poema concreto e o soneto. Portanto, não foram tantas publicações, mas, de toda forma, ajudam a certificar a importância que o movimento teve no estado. (Conferir em **ANEXO W** a capa das quatro obras citadas).

Na primeira metade dos anos de 1960 no Ceará, portanto, as publicações dos poemas eram feitas principalmente nos Suplementos dos Jornais. Em 1967, surgiu o Grupo SIN, do qual fez parte o poeta Horácio Dídimo, que foi um dos seus fundadores juntamente com Pedro Lyra, Roberto Pontes, Rogério Bessa e Linhares Filho.

Fernanda Maria Diniz da Silva, em sua tese de doutorado intitulada *Tradição e modernidade na produção poética de Roberto Pontes* (2017), apresenta como apêndice “Um breve histórico do Grupo SIN de Literatura”, no qual afirma que:

O nome do Grupo deriva de sincretismo, palavra oriunda do étimo grego (synkretismos), que, conforme Caldas Aulete, vem a ser “sistema filosófico que consiste em combinar as opiniões e os princípios de diversas escolas; mistura de opiniões combinadas para formar um sistema misto, eclético”. A diversidade temática e as diferentes formas de posturas artísticas são, pois, o programa desse grupo. (Silva, 2017, p. 218).

Portanto, a ideia era a de não se prenderem a uma única vertente, mas se utilizarem de diferentes temáticas e formas, proporcionando o almejado sincretismo artístico e literário. Além dos fundadores, uniram-se ao grupo Barros Pinho, Yêda Estergilda, Leão Júnior, Rogério Franklin, Leda Maria, Marly Vasconcelos, Inês Figueiredo e Barroso Gomes.

Os então estudantes se reuniam nas residências dos integrantes e na Livraria Universitária, à época situada na Praça do Ferreira. A primeira apresentação pública dos jovens poetas membros do Grupo SIN de Literatura ocorreu na aula de encerramento do Curso de Letras da Universidade Federal do Ceará, na disciplina de Literatura Brasileira regida pela professora Aglaeda Facó, em 1967. Na ocasião, foram distribuídos e lidos poemas dos participantes que posteriormente foram reunidos numa coletânea intitulada *Minisinantologia* e depois noutro conjunto de poemas publicado com o nome de *Minisinantologia II*. (Silva, 2017, p. 218-219).

Em 1968, foi editado pela Imprensa Universitária da UFC e lançado no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC), o livro *Sinantologia*, contendo poemas de Pedro Lyra, Roberto Pontes, Linhares Filho, Horácio Dídimo, Rogério Bessa, José Leão Júnior, Leda Maria, Inês Figueiredo, Barros Pinho e Rogério Franklin. A apresentação ficou a cargo do poeta Artur Eduardo Benevides.

Comprovando que o grupo não atuou apenas no âmbito literário, Fernanda Diniz afirma ainda que:

Vale ressaltar que o Grupo SIN de Literatura utilizou outras artes como o teatro, tendo sido encenadas as peças *Canga e Crença Meu Padim*, de José Leão Júnior, dirigida pelo autor; e *A Prostituta Respeitosa*, de Jean Paul Sartre, dirigida e levada ao palco da Faculdade de Direito da UFC por Rogério Franklin de Lima. Na música, o Grupo manteve contatos com o movimento contemporâneo “Pessoal do Ceará”, que se articulava na Faculdade de Arquitetura da UFC, por intermédio de Yêda Estergilda e Roberto Pontes. O Grupo também fez circular um selo editorial, a SINedições, que deixou sua logomarca nos livros de alguns poetas. (Silva, 2017, p. 220).

Contudo, o contexto social e político no qual estava inserido o país, no âmbito da Ditadura militar de 1964, não contribuiu para uma maior longevidade do grupo que acabou chegando ao fim já em 1968. Adriano Espínola, em seu texto “Uma Geração entre o SIN e o Não”, publicado na *Revista de Letras* em seu “Número comemorativo dos 25 anos de fundação do Grupo SIN”, afirma o seguinte:

É bom que se diga, entretanto, que o SIN logo se dissolveu devido, por um lado, a discordâncias ideológicas de seus membros e, por outro, à repressão e perseguições que se seguiram após a ditadura militar editar o sinistro AI-5. A partir daí, como se sabe, todo e qualquer agrupamento político, cultural ou literário tornou-se suspeito em potencial. Perigoso. Alvo dos militares era acabar com a cultura do País, silenciar os incômodos intelectuais, artistas e críticos do regime. Amordaçar a palavra, sufocar a criatividade, baixar o cacete na moçada mais rebelde e “subversiva”. Com a barra assim pesando, o grupo SIN – como de resto vários outros, se não totalidade das agremiações culturais que existiam no Brasil – se desagregou (Espínola, 1993, p. 10).

O fim do Grupo se deu principalmente devido à cisão de seus membros quanto à assinatura do histórico Manifesto dos Intelectuais Contra a Censura, que foi um documento idealizado por intelectuais como Alceu Amoroso Lima, Oscar Niemayer, Antonio Candido e Antonio Houaiss, posicionando-se no Sul do País contra o regime ditatorial.

O apoio a esse manifesto, bem como as assinaturas de adesão dos integrantes do SIN, foram solicitados por aqueles intelectuais através do teatrólogo B. de Paiva, servindo Roberto Pontes de porta-voz junto ao grupo. Contudo, os escritores cearenses se mostraram divididos quanto à adesão que deveria ser prestada à primeira manifestação de intelectuais brasileiros contra a censura, após o golpe militar de 1964. (Silva, 2017, p. 220).

Dessa forma, decidiram colocar um ponto final nas atividades do Grupo. Porém, como afirmou Adriano Espínola no texto citado anteriormente:

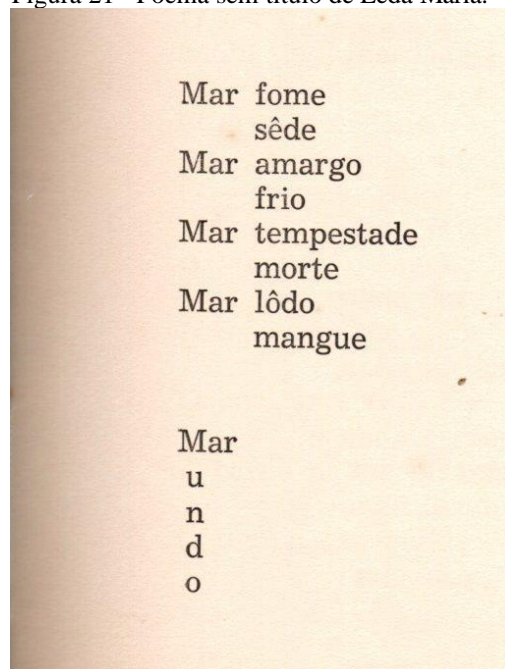
Com poucas exceções, todos se impuseram, ao longo desses anos, pela própria qualidade literária de seus trabalhos, independente de posicionamentos político-ideológicos ou de alguma circunstância biográfica, heroica ou não. Outra importante impressão que resulta da antologia reside no aspecto plural, diversificado, com que os poetas elaboram seus textos. Quero dizer que o Grupo SIN foi fiel ao seu programa de origem. Realizou efetivamente uma poesia SINcrética. Democrática. Libertária. (Espínola, 1993, p. 11).

Apesar da curta duração, ficou como marca predominante o caráter sincrético e heterogêneo das composições do grupo: “Há desde poemas concretistas, praxistas, passando

pelo haicai, poemas-pílulas até chegar às formas fixas, às elegias, baladas e sonetos, sem falar nos poemas de versos livres [...]” (Espínola, 1993, p. 11). Com isso, estabeleceu-se como um dos importantes grupos da historiografia da literatura cearense.

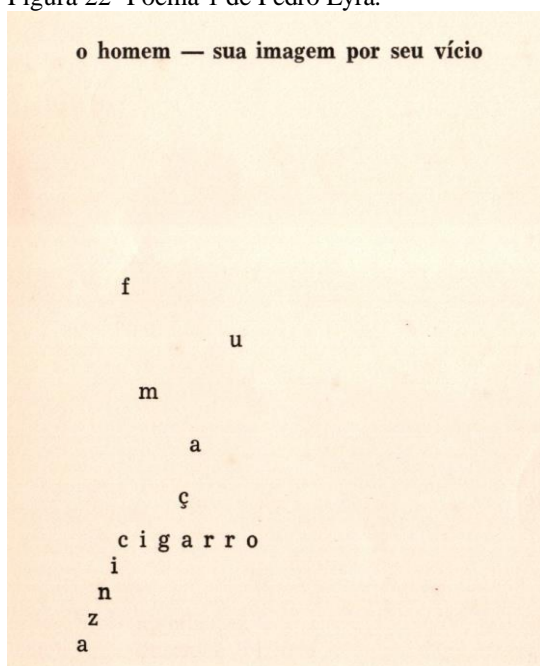
Do grupo concretista local, somente Horácio Dídimo publicou poemas em *Sinantologia* (1968). No entanto, apesar do caráter sintético de suas composições, não consta nenhum de seus poemas concretos no livro. Os dois nomes que mais se aproximam da vertente são Leda Maria e Pedro Lyra. A autora, privilegiando o branco da página e jogando com a disposição das palavras e o autor, explorando bem o caráter visual e fisiognômico em alguns dos seus poemas.

Figura 21 - Poema sem título de Leda Maria.



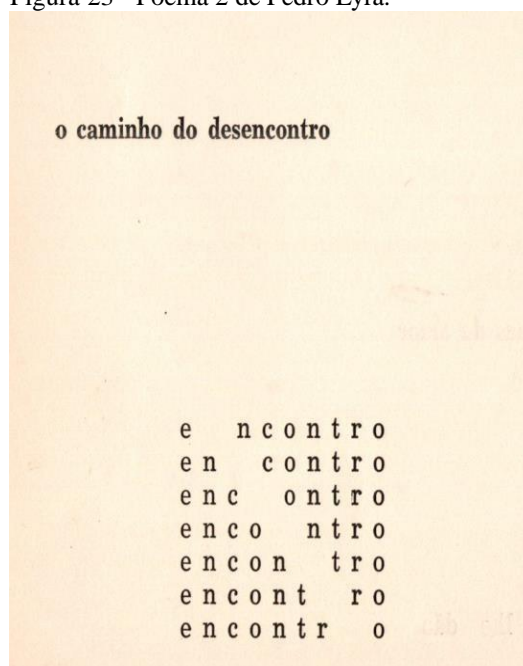
Fonte: *Sinantologia*, 1968, p. 53.

Figura 22 -Poema 1 de Pedro Lyra.



Fonte: *Sinantologia*, 1968, p. 80.

Figura 23 - Poema 2 de Pedro Lyra.



Fonte: *Sinantologia*, 1968, p. 82.

Fernanda Silva (2017) ressalta ao final de seu breve histórico que o Grupo SIN está inserido na Geração 60 da poesia brasileira do século XX. Pedro Lyra, em seu livro *Sincretismo: A Poesia da Geração 60* (1995), explora o conceito de geração com base em alguns estudiosos como Karl Mannheim, José Ortega y Gasset, Julián Marías e Claudine Attias-Donfut para assim melhor teorizá-la e diferenciá-la dos conceitos de grupo, corrente, estilo, escola, tendência, moda, movimento e década.

Partindo de critérios como nascimento, estreia, vigência, confirmação e retirada, define o período de vinte anos como meio de indicar a diferença de idade entre o componente mais velho e mais novo de uma determinada geração, no plano genealógico; e de fixar, no plano histórico, o período de sua vigência. O conceito não deixa de ser problemático, porém o autor procura aliar ao componente histórico-genealógico com ênfase na questão temporal, também o componente estético.

Portanto, segundo Lyra (1995, p. 79), a Geração 60 se define dentro dos seguintes parâmetros históricos: 1. Faixa geracional de nascimento – 1935-55;

2. Faixa geracional de estreia – 1955-75;

3. Faixa geracional de vigência – 1975-95;

4. Faixa geracional de confirmação – 1995-2015;

5. Faixa geracional de retirada – 2015...

A segunda parte de seu livro é uma antologia em que estão presentes quarenta e cinco poetas como pertencentes a esta geração. Dentre os mesmos, estão os cearenses Horácio Dídimo, Roberto Pontes, Linhares Filho e Adriano Espínola, sendo os três primeiros seus companheiros do Grupo SIN. Se observarmos as informações referentes a Horácio Dídimo, de fato, correspondem às estabelecidas dentro das faixas geracionais da Geração 60: Nascimento (1935); Estreia em livro (1967); continuou atuante durante os períodos das faixas geracionais de vigência e confirmação; Falecimento (2018).

O autor propõe ainda uma tipologia, na qual identifica três segmentos geracionais ou correntes: a tradição discursiva, o semioticismo vanguardista e a variante alternativa. Referente à segunda, divide os vanguardistas das décadas de 1950 e 1960 entre a Geração de 45 e a Geração 60.

O enquadramento geracional dos nossos experimentos vanguardistas, com seus 6 movimentos (1 – Concretismo, 1956; 2 – Tendência, 1957; 3 – Neoconcretismo, 1958; 4 – Praxismo, 1962; 5 – Poema/Processo, 1967; 6 – Arte-Postal, 1970), não é tão problemático quanto parece. Os nomes que realizam os 4 primeiros (1 – Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari; 2 – Affonso Ávila; 3 – Ferreira Gullar; 4 – Mário Chamie) nascem e estreiam – pré-vanguardistas, assim como alguns modernos estrearam pré-modernistas – no interior das faixas da Geração de 45, em suas segundas metades, e com a mesma fisionomia esteticista formalista do segmento que com ela se confundiu: logo, *pertencem a esta geração*. (Lyra, 1995, p. 112-113, grifo do autor).

Com isso, apesar de aparentar um pouco mecanicista, o conceito de geração defendido por Lyra reflete acerca de uma questão impensável para os concretistas: o fato de, mesmo com todas as suas propostas de renovação para a poesia, continuarem pertencendo à Geração de 45, justamente aquela contra a qual decidiram se contrapor para lançarem suas ideias.

O certo é que não haveria problema nenhum e seriam todos eles epigônicos poetas de 45 se tivessem continuado a produzir no estilo de suas pobres estreias – tão pobres que alguns as reduziram a uma breve seleção em suas reuniões. [...] Mas, na transição da faixa de estreia para a de vigência, todos eles mudaram radicalmente de fisionomia, romperam com o Clube que havia lançado os então jovens Haroldo e Décio e que depois publicaria Chamie (*Os rodízios*: 1958) e acrescentaram à geração um outro segmento – o vanguardista. Mudar de fisionomia (ou de grupo, ou de clube) não significa mudar de geração... Em termos geracionais, são movimentos tardios, realizados já na faixa de vigência da Geração de 45. (Lyra, 1995, p. 114).

Portanto, segundo o crítico, os movimentos de vanguarda se dividiram em duas gerações:

Os dois últimos desses 6 movimentos não apresentam problema: são realizados por nomes nascidos e estreantes nas faixas da Geração 60 e lançados no interior de sua faixa de estreia, já na fase de afirmação. Sem o esteticismo/formalismo dos 4 da geração anterior, eles se distinguem por aquilo que, na práxis concretista, era apenas

uma tendência: a *semioticidade*. Enquanto Concretismo e Praxismo, em permanente conflito intra-geracional, são movimentos ainda verbais, Poema/Processo e Arte-Postal já são em plenitude semióticos, apontando, portanto, para uma poética verdadeiramente – isto é: esteticamente, não apenas cronologicamente – pós-moderna. (Lyra, 1995, p. 116-117).

Se observarmos alguns dos poetas concretistas cearenses de acordo com o conceito de Pedro Lyra, veremos que também variam dentro das faixas geracionais. Antônio Girão Barroso insere-se na Geração de 45, visto que nasceu em 1914, – um ano antes do início da faixa geracional desta geração –, sua estreia foi em 1938 com o livro *Alguns Poemas*, participou do Grupo Clã, do grupo concretista e, ratificando sua faixa de vigência e confirmação, como afirmou Assis Brasil em sua antologia *A Poesia Cearense no Século XX*: “Acompanhando sempre de perto os jovens escritores, participa do Conselho Editorial da revista *O Saco*, órgão literário da fase da década de 1970.” (Brasil, 1996, p. 120). O autor faleceu em 1990.

José Alcides Pinto também apresenta características genealógicas que o inserem como pertencente à Geração de 45. Nasceu em 1923 e seu livro de estreia foi *Noções de Poesia e Arte*, de 1952. As faixas de vigência, confirmação e retirada do autor também obedecem às informações apresentadas por Pedro Lyra. Esteticamente, Alcides Pinto foi bastante eclético. Entre poesia, ficção e crítica literária, depois do período ortodoxo do Concretismo, seguiu escrevendo principalmente romances, como sua famosa trilogia da maldição: *O Dragão* (1964), *Os verdes abutres da colina* (1974) e *João Pinto de Maria: Biografia de um louco* (1974), entre outros. Referente à poesia, não se prendeu ao caráter concretista, pelo contrário “Outro lado da sua ativa participação poética é o que se relaciona com o social, tendo feito como Ferreira Gullar a opção pela linguagem oral e as raízes cordelistas, de que foi fruto o instigante *Os catadores de siri*, de 1966.” (Brasil, 1996, p. 138), embora tenha retomado algumas experimentações concretistas em seu livro *Águas Novas*, de 1974. O poeta faleceu em 2008.

Pedro Henrique Saraiva Leão, embora não esteja presente na antologia de Pedro Lyra, de acordo com suas características, faz parte da Geração 60. O poeta nasceu em 1938 e sua obra de estreia foi *12 poemas em inglês*, lançado em 1960. Suas faixas de vigência e de confirmação também correspondem às da geração enfatizada por Lyra. Em 1983 lançou *Concretemas*, livro bastante característico de sua linha experimental, porém “Do mesmo ano é o livro *Ilha da canção*, com poemas discursivos, mas econômicos de linguagem” (Brasil, 1996, p. 171). Mantendo certa ligação com a tradição concretista, em 2016 publicou seu interessante livro *Plíndola: coisias*, que se constitui como uma mescla de poesias, “coesias”, fotografias e um fazer poético carregado de imagens, que ratificam seus significados e confirmam a veia

experimental e visual do poeta. Faleceu em 2022, estando, portanto, também dentro da faixa geracional de retirada da Geração 60.

Para uma melhor compreensão acerca das faixas geracionais, é interessante observar o quadro a seguir no qual Pedro Lyra, esquematicamente, apresenta os períodos referentes a três gerações: a de 45, a de 60 e a de 80.

Quadro 2 - Gráficos referentes às faixas geracionais das Gerações de 45, 60 e 80.

NASCIMENTO BASE / FAIXA	ESTRÉIA BASE / FAIXA	VIGÊNCIA BASE / FAIXA	CONFIRMAÇÃO	RETIRADA
1925 — 15 1945 — 35 1965 — 55 — 75	1945 — 35 1965 — 55 1985 — 75 — 95	1965 — 55 1985 — 75 2005 — 95 — 15	1985 — 75 2005 — 95 2025 — 15 — 35	2005 — 95 2025 — 15 2045 — 35 — 55

Fonte: LYRA, 1996, p. 80.

Assim, tem-se que, de acordo com o conceito de geração, no Ceará, os poetas que aderiram ao Concretismo também estavam divididos entre a Geração de 45 e a de 60. Esteticamente, no entanto, mostraram-se bastante heterogêneos em suas composições.

O grupo concretista do Ceará, portanto, usufruindo de sua liberdade, acabou se dispersando e cada componente passou a compor sem nenhuma obrigação formal com a vertente concretista. E cumpriu-se nos anos 1960 e posteriores o que afirmou Pedro Lyra: "É um amplo Sincretismo de estilos e tendências, tanto pelas opções individuais de seus realizadores quanto pela sua dispersão por quase todos os Estados da Federação" (Lyra, 1995, p. 96). Daí que o autor visse a Geração 60 como "*a primeira geração verdadeiramente nacional da poesia brasileira*" (Lyra, 1995, p. 96, grifo do autor).

5 CONCLUSÃO

“Neovanguarda em trânsito” constitui-se, de fato, como uma definição bastante pertinente para fazer referência ao Concretismo cearense, visto que o “bumerangue” concretista transitou pelo Sudeste do país, aterrissou em Fortaleza e, não se prendendo a uma racionalidade exacerbada, deixou também suas marcas. Para o presente trabalho, optou-se por adotar, principalmente, um caminho mais historiográfico que ajudasse a compreender melhor o contexto em que surgiu o movimento de Poesia Concreta no Ceará, procurando preencher um pouco dessa lacuna que existia tanto na literatura cearense como na literatura brasileira como um todo. Em minha pesquisa de mestrado, iniciei essa investigação, porém algumas arestas ainda precisavam ser aparadas e foi o que me propus a fazer quando optei por ampliar as reflexões acerca deste objeto de estudo.

Iniciar o trabalho apresentando informações referentes ao movimento concretista no Sudeste, mais especificamente em São Paulo, era imprescindível, pois foram os jovens Haroldo e Augusto de Campos, juntamente com o amigo Décio Pignatari, que formaram o grupo “Noigandres” no começo dos anos 1950, iniciando de lá a aventura concretista. Embora concordemos com as considerações de Paulo Bruscky de que antes desse período já havia artistas nordestinos realizando uma poesia experimental e visual, não se pode negar que foram os concretistas de São Paulo que sistematizaram a teoria e a prática dessa neovanguarda brasileira a partir dos meados do século XX.

Com isso, procurou-se mostrar, por meio das transformações ocorridas também no âmbito das artes plásticas, que o movimento foi a continuação de um processo de atualização artística que já vinha se realizando no Brasil desde a década de 1940. As mudanças políticas e econômicas que entraram em voga no país na década de 1950, semelhantemente, corroboraram para a efetivação das propostas de ruptura poética empreendidas pelo grupo concretista, visando inovar a poesia brasileira que vinha retomando valores clássicos por meio das composições dos poetas da “Geração de 45”.

Dessa forma, mesmo atuando em um país subdesenvolvido, pode-se afirmar que a neovanguarda dialogou com o seu tempo e espaço, visto que estava imersa nos contextos de modernização, industrialização e desenvolvimentismo típicos do governo do presidente Juscelino Kubitschek. E embora valorizasse o caráter cosmopolita e a exportação de suas ideias, o grupo concretista não deixou de buscar uma aclimatação ao Brasil, como se pôde perceber por meio da satisfação que demonstravam em suas correspondências ao saberem que o movimento estava encontrando adeptos também no Ceará.

No terceiro capítulo, tratou-se, então, de apresentar como o movimento, que havia emergido no Centro cultural do país conseguiu estabelecer-se neste estado do Nordeste. Viu-se que, embora ainda fosse considerado bastante tradicional e provinciano, na capital Fortaleza já se buscava um diálogo mais próximo com a modernização. Dessa forma, quando o arauto do movimento, José Alcides Pinto, apresentou as ideias de ruptura poética advindas do Sudeste e incentivou aos intelectuais cearenses para que aderissem, um grupo de poetas e artistas plásticos locais logo se interessou e, já em 1957, realizaram a primeira mostra de arte concreta do Ceará, no Clube do Advogado. A segunda exposição aconteceu em 1959, no IBEU, e os dois eventos ajudaram a ratificar a manifestação efetiva do movimento no estado.

A análise da correspondência recebida por José Alcides Pinto, tendo como remetente os irmãos Campos, demonstra que os Concretistas de São Paulo tinham conhecimento acerca dos trabalhos realizados em Fortaleza e consideravam o estado como um *front* da “guerra” que passou a representar o Concretismo sudestino, em decorrência do grande número de opositores que o movimento possuía. Contudo, o que se pode concluir é que, embora tivessem esse conhecimento e emitissem “ordens” e coordenadas ao grupo concreto cearense, nunca trataram de incluir suas produções em trabalhos coletivos mais representativos do movimento como um todo. Haroldo de Campos escreveu em 1960 um texto introdutório para o que seria uma antologia dos poetas concretos do Ceará, “Contexto de uma vanguarda”, e publicou uma apresentação referente à mostra de 1957 no N° 27 da Revista *ad*, porém nada além disso, o que contribuiu para que tenha havido certo apagamento no que concerne à colaboração dos concretistas cearenses. Fica notório, por meio das cartas, que os paulistas aprovavam e ficavam satisfeitos com o trabalho que estava sendo realizado no Ceará, talvez pelo motivo de comprovarem, com isso, o alcance e a expansão que o movimento estava tendo. Certamente, se houvessem divulgado um pouco mais a produção dos concretistas cearenses à qual tiveram acesso, a lacuna existente e o desconhecimento quanto ao tema seria bem menor.

O compositor Luiz Carlos Vinholes, por exemplo, tomou ciência acerca dos poemas concretos de alguns poetas cearenses e fez questão de os expor e publicar em trabalhos realizados no Japão, ao lado do que melhor havia de poesia concreta brasileira. Ou seja, o propagador cultural não se deteve apenas numa zona restrita e hegemônica, mas ampliou o seu campo de visão para outros locais, identificando no Ceará, uma produção no âmbito da Poesia Concreta que não desmerecia ante as demais e que, portanto, também poderia figurar nas antologias, representando, satisfatoriamente, a produção concretista praticada no Brasil.

Contudo, apesar de nem sempre terem seus trabalhos divulgados fora do estado, os poetas do grupo concreto cearense não se acomodavam, pois estavam sempre estudando a teoria

do movimento, promovendo palestras e concedendo entrevistas para os jornais do Sudeste. Os próprios concretistas locais também escreveram textos nos quais apresentam a trajetória do Concretismo no Ceará, exibem os nomes dos principais participantes, mencionam a realização das duas mostras e fazem referência à oposição que se levantou por parte de alguns intelectuais cearenses mais passadistas. Tais textos, *Modernismo & Concretismo no Ceará* (1978), de Antônio Girão Barroso, “Concretismo no Ceará” (1983), de José Alcides Pinto e *Poesia Concreta no Ceará* (2001), de Pedro Henrique Saraiva Leão, ajudam a comprovar que, além do interesse em produzir Poesia Concreta, havia o desejo destes poetas em registrar e refletir acerca das manifestações locais.

O que predomina no Concretismo cearense é o caráter experimental, visto que, por estarem mais distantes do Centro, não precisando seguir à risca todas as exigências prescritas pela teoria da Poesia Concreta, acabavam podendo compor mais livremente. Vale ressaltar que os cearenses tiveram contato tanto com as produções de São Paulo quanto com as do Rio de Janeiro, para onde alguns deles viajavam constantemente. Contudo, embora os poetas locais admirassem também os cariocas, como era o caso de Alcides Pinto que, como afirmou Dimas Macedo em nossa “Conversa/Entrevista”, tinha um considerável apreço por Ferreira Gullar, foi o modelo paulista que prevaleceu em Fortaleza durante o período ortodoxo do movimento, mesmo que de uma forma não tão rigorosa. Esta afirmação pode ser ratificada por meio da correspondência e dos materiais que foram trocados com os irmãos Campos, do empenho que os cearenses tinham em propagar as ideias do grupo paulista por meio dos jornais ou de palestras explicativas, bem como da participação daqueles poetas na segunda mostra de arte concreta realizada no Ceará, em 1959.

Referente ao Neoconcretismo, por exemplo, demonstrando a não aprovação dos concretistas cearenses em relação às medidas tomadas pelos poetas do Rio de Janeiro, na edição do *Diário Carioca* do dia 25 de julho de 1959, na reportagem intitulada “Retornam ao parnaso os concretistas”, tem-se a seguinte declaração de José Alcides Pinto:

Concretismo é tudo aquilo que foge ao campo tradicional da arte, feito à base de espaço e tempo funcionais, sob um dinamismo operante, no que respeita a uma concepção gráfica altamente visual. Aliás, [...] só se faz concretismo, no Brasil, na minha terra e em São Paulo. O resto é bobagem. Inventaram um tal de neoconcretismo que, em última análise é um retorno às origens parnasianas. Ou se é concreto ou não se é concreto. Além do mais, isso que se chama poesia concreta também não existe. O que há é a pesquisa poética. (Retornam [...], 1959, p. 12).

Fica notório que Alcides Pinto discordava das ideias neoconcretistas e considerava que no cerne da Poesia Concreta, a respeito da qual também se mostrava cético, estava, principalmente, a pesquisa poética com a palavra e com o caráter formal do poema que, ao seu

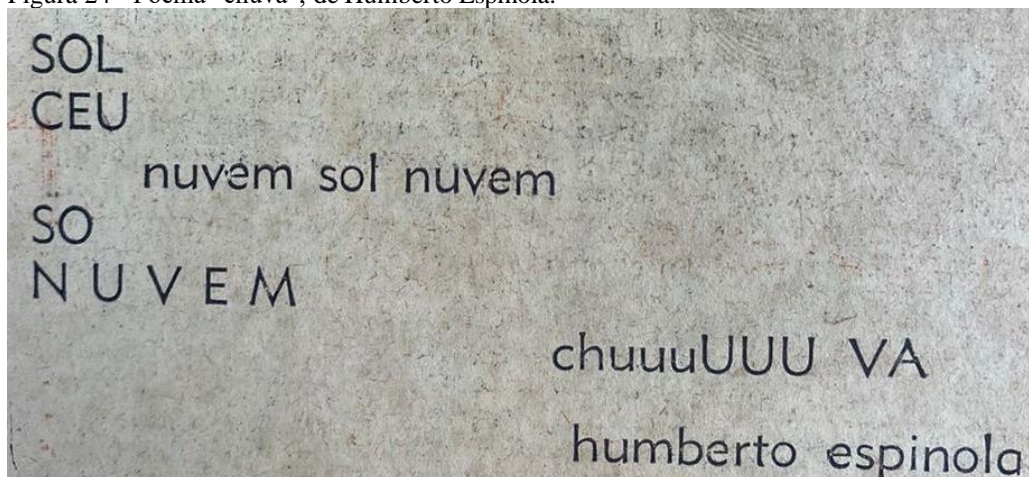
ver, só estava sendo bem realizada no Ceará e em São Paulo. É possível afirmar ainda que o movimento não surgiu em Fortaleza como uma oposição ferrenha a nenhum outro movimento, como aconteceu em São Paulo em relação à Geração de 45 e, posteriormente, ao Neoconcretismo, mas, perceptivelmente, como uma maneira de experimentação do que estava em voga no Sudeste e procurando manter a “tradição de vanguarda” do estado, que desde o movimento modernista cearense, tomando por base o século XX, já se mostrava adepto às renovações estéticas no âmbito literário.

É certo que, por meio de suas experimentações, similarmente aos concretistas de São Paulo, os cearenses almejavam superar o “mofo aderente da velha e aristocrática poesia” (Barroso, 1977, p. 33) como afirmou José Alcides Pinto, por isso também chegaram a travar certos embates contra os opositores locais, principalmente por meio dos periódicos. Contudo, não se pode afirmar que houve uma rivalidade ferrenha, como aconteceu no Sudeste, ou mesmo grandes inimizades. Pelo contrário, como foi apresentado no capítulo 4, há registros na coluna “Informes Acadêmicos”, da *Gazeta de Notícias*, redigida por Pedro Henrique Saraiva Leão, em 1959, de que concretistas e passadistas cearenses chegaram inclusive a participarem juntos de uma mesma exposição. Ou seja, tinha-se no Ceará, além de um Concretismo mais livre no seu modo de compor, um movimento mais maleável quanto à aceitação das manifestações tradicionais, demonstrando que o interesse dos poetas era, de fato, a experimentação da nova forma poética, sem a pretensão de abolir as composições passadistas, mas permitindo, sem maiores atritos, uma conciliação entre as duas vertentes até mesmo por meio da divisão do espaço, quando necessário. Foi o que conseguiu materializar bem o poeta Horácio Dídimo quando publicou seu livro *A nave de prata & quadro verde: livro de sonetos & poemas visuais* (1991), disponibilizando na mesma página um poema concreto e um soneto.

Em decorrência dessa maior liberdade quanto à composição dos poemas concretos dos cearenses, pode-se afirmar que alguns se apresentavam melhor realizados do que outros, de acordo com a estrutura verbivocovisual proposta pelo grupo paulista. Alguns, dentro do processo de experimentação, aparentavam ser apenas um jogo com as palavras e letras sem uma maior profundidade formal, ou seja, uma tentativa mimética do que vinha sendo realizado no Sudeste. O presente trabalho não se destinou a realizar uma análise poemática e comparativa entre os poemas dos concretistas do Sudeste e os do Ceará, portanto, resta ainda esta lacuna que se faz bastante necessária de ser preenchida. Aliás, muitos poemas do grupo concreto cearense ainda se encontram dispersos nas páginas dos periódicos locais e de fora do estado, fazendo-se urgente uma catalogação desse material e quem sabe a publicação da tão almejada antologia dos poetas concretos do Ceará.

No quesito conteudístico, alguns poetas, desconsiderando a proposta dos paulistas referente à racionalidade extrema, afloravam, inclusive temas que representavam elementos mais locais, como é possível observar no poema a seguir:

Figura 24 - Poema “chuva”, de Humberto Espínola.



Fonte: *Unitário*, Fortaleza, 1 de março de 1959. Instituto do Ceará.

O estado do Ceará, por muito tempo sofreu com as intempéries da seca, com isso, esta foi uma das temáticas que não passou despercebida nos poemas concretos cearenses. Neste poema de Humberto Espínola, tem-se, por meio da sintaxe espacial do poema, uma espécie de gradação narrativa: No topo (SOL/CEU), mais abaixo, representando uma mudança temporal, tem-se o “sol” entre “nuvens”, na sequência, o sol desaparece, restando (SO NUVEM) e, finalmente, como ao rés do chão, a tão aguardada (chuuuUUU VA). Contempla-se, portanto, neste poema uma representação fisiognômica das próprias gotas de água molhando o chão por meio da repetição do fonema /u/ que também pode remeter a um grito de contentamento em comemoração à chegada da chuva.

Dessa forma, tem-se o exemplo de um poema concreto cearense que contempla uma temática mais local. Não defendemos que houve um Concretismo regional no Ceará, porém, alguns poemas tinham essa particularidade de não se desvincularem de todo de uma subjetividade análoga ao espaço onde foram compostos/experimentados. Sem dúvida, o grupo concreto do Ceará não ficou preso apenas às normas do grupo paulista, uma vez que os poetas locais transitavam bastante pelo Rio de Janeiro e, certamente, tinham conhecimento acerca das ideias propagadas pelos intelectuais daquela cidade. Esta questão de uma representação mais subjetiva por meio da temática expressa no poema, indubitavelmente, foi uma marca bem mais próxima do Neoconcretismo carioca, visto que os paulistas presavam por uma objetividade matemática em suas composições. Com isso, pode-se afirmar que os poetas concretos cearenses estavam permeáveis a influências externas fossem elas de São Paulo ou do Rio de Janeiro, sem

deixar de se voltarem para questões particulares, realizando, portanto, o que se pode chamar de um “concreto mais local”.

Outra particularidade interessante identificada no grupo concretista cearense, principalmente quanto aos participantes da segunda mostra, foi o fato de serem, em sua maioria professores e alunos universitários. Contrariamente ao que se espera de um movimento vanguardista, no Ceará o mesmo foi bem acolhido pelos representantes acadêmicos, o que foi possível de verificar bem por meio do trabalho dos poetas Pedro Henrique Saraiva Leão e Eusélio Oliveira, o primeiro acadêmico de Medicina e o segundo de Direito, mas que se dedicaram incansavelmente para a divulgação do movimento nas páginas dos jornais. Contudo, é importante perceber que, talvez por não serem das Letras, estivessem mais abertos não à tradição, mas às experimentações.

Aliás, a pesquisa de campo empreendida para o presente trabalho, por meio da investigação nos periódicos locais, contribuiu bastante para a localização de textos, notas, poemas e imagens que nos ajudam a re/constituir a história do Concretismo cearense. As

“Conversas/Entrevistas” que realizamos, da mesma forma, representam um valioso material que ajuda a contar e ao mesmo tempo a preservar as memórias do movimento concretista local. Cada entrevistado, por meio de suas lembranças, reflexões e depoimentos, contribuiu significativamente para enriquecer os pressupostos deste trabalho, mostrando como foi a atuação do movimento, como foi recebido e como ainda hoje pode despertar afetos e desafetos.

Segundo o que foi apresentado no último capítulo, aos poucos os poetas concretistas cearenses foram se dispersando, visto que começaram a praticar outros gêneros e/ou outras tendências, coincidindo com o surgimento do Grupo SIN, constituído por poetas da chamada Geração 60, que defendiam justamente o sincretismo poético e a possibilidade de utilização das diferentes formas. Contudo, não se pode negar que o movimento concretista deixou suas marcas no campo literário cearense. Oswald Barroso, no texto “Pois é a poesia concreta está de volta”, presente em seu livro *Ceará Mestiço* (2019), mas publicado originalmente no jornal *O Povo* do dia 25 de julho de 1983, afirma o seguinte:

Passado o movimento, as musas continuaram nos seus pedestais, como dissemos anteriormente. Porém, os novos poetas não mais puderam (ou podem) desconhecer as conquistas do concretismo, em termos de recurso poético e de linguagem, sob a pena de restarem defasados no tempo. (Barroso, 2019, p. 491).

Referente a essa questão de um legado deixado pelo movimento concretista no Ceará, fazem-se interessantes as reflexões empreendidas pelo poeta e pesquisador Djavam Damasceno em nossa “Conversa/Entrevista” (**APÊNDICE I**). Entre outras coisas, o estudioso

afirma que para se verificar melhor a herança deixada pelo Concretismo local, é necessário que se faça uma “arqueologia” desse legado, para que se vá aos poucos o inserindo na “corrente sanguínea” da literatura cearense, possibilitando, assim, que mais pessoas passem a (re)conhecer a contribuição deixada pelo movimento, no tocante, principalmente, à síntese da linguagem poética e à capacidade de invenção dos artistas e poetas do estado. Foi o que, de certa forma, nos propomos a realizar por meio do presente trabalho, visto que além de buscarmos efetuar um resgate histórico do movimento local, ainda identificamos marcas da permanência do Concretismo no Ceará até os dias atuais.

O depoimento de Djavam Damasceno, narrando um pouco acerca de sua trajetória e de como entrou em contato com a Poesia Concreta, é interessante porque corrobora com a necessidade que identificamos no terceiro capítulo de uma melhor apresentação do movimento tanto para os alunos do ensino básico quanto para os do ensino superior das áreas de Letras e Artes. Mesmo sem tantas informações referentes ao tema durante sua primeira experiência na graduação, o poeta foi aos poucos garimpando o Concretismo – inicialmente o do Sudeste e posteriormente o do Ceará – e, atualmente, também compõe poemas experimentais, realizando um jogo interessante de quebras sintagmáticas que remetem às propostas verbivocovisuais dos concretistas, como se pode observar por meio dos exemplos a seguir:

re-bashô

o salt

(ar rã nha
o céu
do lag)
o

casulo

CAS (ca (a (az) (s) (ul) a) ca) ULO

Os dois poemas se encontram na plaquete virtual intitulada *Um pássaro e outros nomes* (2023), publicada no Instagram pela editora Fictícia. O primeiro também faz parte da *revista bufo 2* (2022), uma coletânea de poemas experimentais compostos pelos participantes do curso de Poesia Expandida da Casa das Rosas. Nas duas composições, ocorre a utilização dos parênteses, contribuindo para o jogo fragmentário e para o apelo visual dos poemas. De

uma maneira fisiognômica, por meio de letras, sílabas e palavras contidas dentro de uma única palavra, “salto” e “CASULO”, pode-se inferir uma espécie de gestação da linguagem.

No primeiro, o título “re-bashô” faz referência ao poeta japonês do século XVII, Matsuo Bashô (1644-1694), que foi um mestre na escrita do haikai, poema composto por uma forma fixa de versos (5-7-5), concisos e breves, mas que prezavam também pela construção de imagens. A utilização do prefixo “re” indica releitura, uma menção e uma homenagem ao poeta japonês e à sua forma sintética. A palavra “rã”, em vermelho, dialoga com o todo do poema, visto que, pela disposição das palavras, tem-se realmente a analogia de um “salt/o”. A letra “o”, ao final, complementa tanto a palavra “salto”, quanto a palavra “lago”, e numa escrita retilínea da frase tem-se: “o salto arrãha o céu do lago”.

No segundo poema, os parênteses representam bem o invólucro de um casulo. Percebe-se, em seu interior, uma espécie de metamorfose da linguagem, em que outros sintagmas podem ser formados como “casca”, “asa” e “azul”. Ao centro, em vermelho, fechada entre parênteses, tem-se a letra “s”, que permite a constituição nos dois sentidos – da esquerda para a direita ou vice versa – dos vocábulos “casca” e “asa”.

Djavam Damasceno ainda citou outros artistas cearenses que se utilizam de uma linguagem poética mais livre, ratificando que o movimento concretista cearense deixou seu legado e suas influências que repercutem até hoje e que confirmam a existência de uma “tradição de vanguarda”, presente no sistema literário cearense.

Hodiernamente, são diversas as pesquisas realizadas e os trabalhos lançados sobre o movimento concretista brasileiro e seus principais nomes, comprovando que, de fato, o alcance do movimento deu-se a nível mundial. Contudo, pouco se conhece acerca da contribuição deixada pelos cearenses, por isso, acreditamos constituir-se a presente pesquisa como uma válida colaboração no sentido de procurar preencher um pouco dessa lacuna existente na história do Concretismo brasileiro. Este é, portanto, um caminho que ainda precisa ser trilhado, seja por mim ou por outros pesquisadores, visto que na presente tese realizei uma pesquisa bibliográfica e de campo, procurando robustecer a história do movimento no estado, porém, a parte da análise poética, embora não tenha ficado totalmente excluída, ainda necessita e merece ser melhor empreendida.

REFERÊNCIAS

- ADESÃO de Antônio Girão Barroso. **Unitário**, Fortaleza, Ano LIII, 24 de março de 1957.
- ADORNO, Theodor W. Aquellos años veinte. *In*: ADORNO, Theodor W. **Intervenciones**. Caracas: Monte Ávila, 1969. p. 53-61.
- AGRA, Lúcio. **Décio Pignatari**: Vida Noosfera. – 2. ed. São Paulo: EDUC, 2022.
- AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira**: as vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: Edusp, 2005.
- ALMEIDA, M. G.; ROSEN, T. J. Desenvolvimento Urbano e a Questão ambiental no Estado do Ceará. p.67-115. *In*: **Fórum Sociedade Civil Cearense sobre meio ambiente e desenvolvimento. Diagnóstico sócio-ambiental do Estado do Ceará**: o olhar da sociedade civil. Fortaleza: BNB, 1993. 200p.
- AMARAL, Aracy (org.). **Projeto Construtivo na arte**: 1950-1962. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado. 1977.
- AMARAL, Aracy (org.). **Arte Construtiva no Brasil**: Coleção Adolpho Leirner. São Paulo: Melhoramentos, DBA Artes Gráficas, 1998.
- AMARAL, Emília; BARBOSA, Severino; FERREIRA, Mauro; LEITE, Ricardo. **Novas Palavras**: 3º ano. 2. ed. – São Paulo: FTD, 2013.
- ANDRADE, Alexandre de Melo. **Poesia sergipana da segunda metade do século XX**. Destinatário: Kedma Janaina Freitas Damasceno. Fortaleza, 25 de abr. 2021. Mensagem eletrônica.
- ANDRADE, Mário de. **O movimento modernista**. – 1. ed. – Fortaleza, CE: Baioque, 2022.
- ANTUNES, Jéssica. Brasília, uma história de amor de Ernesto Silva. Brasília, 19 jul. 2019. Disponível em: Agência Brasília (agenciabrasilia.df.gov.br). Acesso em: 15 fev. 2022.
- ARTES Plásticas. **Gazeta de Notícias**, Fortaleza, 22 de março de 1959.
- AVELINO, Cássia Maria Bezerra. **A inovação concreta em xeque**. 2002. Dissertação (mestrado em Letras) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2012. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/55829>.
- AZEVEDO, N. P. de. **Modernismo e regionalismo**: os anos 20 em Pernambuco. 2. ed. Recife: Universitária UFPE, 1996.
- AZEVEDO, Sânzio de. **Literatura cearense**. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1976.
- AZEVEDO, Sânzio de. **O Modernismo na poesia cearense**: primeiros tempos. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1995.

BARBOSA, Luiz Guilherme Ribeiro; REZENDE, Renato; COHN, Sérgio (org.). **Poesia Neoconcreta**. Azougue – Revistas de Cultura, 2021.

BARROS, Lenora de; BANDEIRA, João. **Grupo Noigandres**. São Paulo: Cosac & Naif, Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2002.

BARROSO, Antônio Girão. Revista: O Ceará fora do Ceará. *In: Unitário*. Fortaleza, 02 de junho de 1957.

BARROSO, Antônio Girão. Revista: Palestra de Alcides Pinto. *In: Unitário*. Fortaleza, 24 de novembro de 1957.

BARROSO, Antônio Girão. Revista: Alcides Pinto no Maranhão. *In: Unitário*. Fortaleza, 19 de janeiro de 1958.

BARROSO, Antônio Girão. A 22 do corrente a 2ª mostra de arte concreta do Ceará. *In: Unitário*. Fortaleza, 1 de fevereiro de 1959.

BARROSO, Antônio Girão. Falam os concretistas. [Entrevista cedida a Arnaldo Vasconcelos]. **Correio do Ceará**: Coluna Conversa de Livraria, 10 mar. 1959, p. 9.

BARROSO, Antônio Girão. **Modernismo & Concretismo no Ceará**. Fortaleza: Instituto Lusíadas, 1978.

BARROSO, Antônio Girão. A poesia concreta no Ceará. *In: Revista de Cultura Vozes*. N.1 / 1977 / Ano 71. p. 31-38.

BARROSO, Antônio Girão. **Poesias Incompletas**. 2.ed. Fortaleza: Edições UFC, 2006.

BARROSO, Oswald (org). **Um certo contato com a lua**: Antônio Girão Barroso: Poesia e Vida. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2014.

BARROSO, Oswald (org). **Aproximações**: Antônio Girão Barroso. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2019.

BARROSO, Barroso. **Ceará Mestiço**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2019.

BASTOS, Oliveira; GULLAR, Ferreira. I Exposição Nacional de Arte Concreta. **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 jan. 1957. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_07&Pesq=%22os%20poetas%20concretos%20rompem%22&pagfis=69975. Acesso em: 13 mai. 2021.

BENEVIDES, Artur Eduardo. Tentativa de explicação do Concretismo. *In: Unitário*. Fortaleza, 24 de março de 1957.

BENEVIDES, Artur Eduardo. O precursor do... Concretismo. *In: Gazeta de Notícias*. Fortaleza, 22 de março de 1959.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti – São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 52. ed. – São Paulo: Cultrix, 2017.

BRASIL, Assis. **O livro de Ouro da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro, Tecnoprint, 1980, p. 199.

BRASIL, Assis. **A poesia cearense no século XX: Antologia**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

BRUSCKY, Paulo; BRUSCKY, Raíza; BRUSCKY, Yuri (org.). **História da poesia visual brasileira**. Recife: CEPE, 2016.

BRUSCKY, Paulo. Poesia de Vanguarda/Nordeste Brasileiro. *In: Dimensão: Revista Internacional de Poesia*. Uberaba/Brasil – Ano XVII – Nº 26 – 1997.

BRUSCKY, P. Entrevista para Augusto César Costa. Em **Programa Nomes do Nordeste**. Fortaleza, 15 mai. 2007. (53'66"). Disponível em: <https://youtu.be/WeKZ7pIUqC4>. Acesso em 11 set. 2023.

BUNKER extra: Augusto de Campos 90 anos. Londrina: Galileu Edições, 2021.

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D. Plano-piloto para poesia concreta. *In: Teoria da Poesia Concreta: Textos críticos e Manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Duas Cidades, 2 ed. p. 156-158, 1987.

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

CAMPOS, Augusto de. poesia-bumerangue-concreta. *In: CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D. Teoria da Poesia Concreta: Textos críticos e Manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Duas Cidades, 2 ed. p. 11-12, 1987.

CAMPOS, Augusto de. **Entrevista Poesia e Ditadura**. [Entrevista cedida a Jardel Dias Cavalcanti]. Londrina: Galileu Edições, 2019.

CAMPOS, Haroldo de. Arte concreta no Ceará. *In: ad arquitetura e decoração*. Ano V – Nº 27 – Fevereiro-Março, 1958.

CAMPOS, Haroldo de. Contexto de uma vanguarda. *In: CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D. Teoria da Poesia Concreta: Textos críticos e Manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Duas Cidades, 2 ed. p. 152-155, 1987.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. 16ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2017.

CANDIDO, Antonio. Vanguarda: renovar ou permanecer. *In: Textos de Intervenção*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2002.

CANDIDO, Antonio. Literatura e Subdesenvolvimento. **A Educação pela Noite**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. Literatura e Cultura de 1900 a 1945. *In: Literatura e Sociedade*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Iniciação à Literatura Brasileira**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2015.

CANTANHEDE, João Carlos Pimentel. **Veredas estéticas**: fragmentos para uma história social das artes visuais no Maranhão. São Luís: [s.n], 2008.

CARVALHO, Francisco Gilmar Cavalcante de. Imprensa no Ceará - situação atual. *In: MELLO, José Marques de; GALVÃO, Waldimas Nogueira (orgs.). Jornalismo no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Departamento de Jornalismo e Editoração, Escola de Comunicação e Artes/USP, 1984. p. 67-80.

CARVALHO, Jäder de [e outros]. **O Canto Novo da Raça**. 2. ed. – Fortaleza: Iris, 2011.

CASTELLO, José Aderaldo. **A Literatura Brasileira: Origens e Unidade (1500-1960)**. São Paulo: Edusp, v.2, 1999.

CASTELLO, José Aderaldo; CANDIDO, Antonio. **Presença da Literatura Brasileira: História e Antologia**. – Modernismo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, v. 2. 15ª ed., 2006.

CASTRO, José Liberal de. **Concretismo**. Destinatário: Kedma Janaina Freitas Damasceno. Fortaleza, 19 de mai. 2020. Mensagem eletrônica.

CASTRO, Josué de. **Geografia da fome: o dilema brasileiro: pão ou aço** Josué de Castro. — 6ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

CAVALCANTE, Dino. **Poesia maranhense da segunda metade do século XX**. Destinatário: Kedma Janaina Freitas Damasceno. Fortaleza, 13 de ago. 2020. Mensagem eletrônica.

CAVALCANTI, Emiliano Di. Realismo e abstracionismo. *In: Fundamentos*, nº 3. São Paulo, ago. 1948. p. 241-246.

CHAVES-PARDAL, P. de T V. **O espaço alucinante de José Alcides Pinto**. Fortaleza: EUFC, 1999.

CIRNE, Moacy. **A poesia e o poema do Rio Grande do Norte**. Natal: Fundação José Augusto, 1979.

CISÃO no movimento da poesia concreta. **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 de jun. 1957. p. 1. Disponível em: [Jornal do Brasil \(RJ\) - 1950 a 1959 - DocReader Web \(bn.br\)](#). Acesso em: 14 mar. 2022.

COELHO, Nelly Novaes. Erotismo/Satanismo/loucura na poesia de José Alcides Pinto. In: **Guerreiros da fome**. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1984.

COELHO, Nelly Novaes. **Erotismo, maldição, misticismo em José Alcides Pinto**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2001.

CONCRETISMO: Arrancada em direção ao infinito. **Jornal de Letras**, Rio de Janeiro, janeiro-fevereiro de 1960.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional: A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

COUTO, Ronaldo Costa. **Brasília Kubitschek de Oliveira**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

DAMASCENO, Kedma Janaina Freitas. **A vanguarda concretista no contexto da literatura cearense**. 2012. Dissertação (mestrado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2012. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/8087>.

DAMASCENO, Kedma Janaina Freitas Damasceno; DINIZ, Fernanda. Da Vanguarda à Ditadura: Literatura em Encruzilhadas. Módulo 9. In: **Curso Literatura Cearense**. Fortaleza: FDR, 2020, p. 129-144.

DANTAS, Eustógio Wanderley Correia; SILVA, José Borzacchiello da; COSTA, Maria Clélia Lustosa. **De cidade a metrópole: (trans)formações urbanas em Fortaleza**. Fortaleza: Edições UFC, 2009.

DEBATE sôbre os concretos. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, Ano XXIX, N. 8.762, 5 de fev. 1957. p. 1-2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_04&Pesq=%22poemas%20concretos%22&pagfis=35733. Acesso em: 13 mai. 2021.

DICIONÁRIO HOUAISS da Língua Portuguesa/Antônio Houaiss e Mauro de Salles Villar, elaborado pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. 1.ed. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

DÍDIMO, Horácio. **A NAVE DE PRATA & QUADRO VERDE**: livro de sonetos & poemas visuais. Fortaleza: Imprensa Universitária da UFC, 1991.

DÍDIMO, Horácio. **A palavra e a PALAVRA**. Fortaleza: Editora UFC, 2002.

DÍDIMO, Horácio. **Tempo de Chuva**. 2 ed. – Rio de Janeiro: Mórula, 2023.

DÍDIMO, Horácio. **Tijolo de Barro**. 2 ed. – Rio de Janeiro: Mórula, 2023.

DÍDIMO, Horácio. **Programa Literato: Adriano Espínola e Horácio Dídimó**. [Fortaleza] 2004. Palestra. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YNmKk8BgMrU>. Acesso em: 09 ago. 2023.

DÍDIMO, Horácio. **Espaço cultural Templo da Poesia**. [Fortaleza] 2010. Roda de Leitura. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xx66U0CqWsl&t=4>. Acesso em: 09 ago. 2023.

DÍDIMO, Luciano (org). **100 sonetos de 100 poetas**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2019.

DÍDIMO, Luciano (org). **As novas historinhas do mestre Jabuti**. Fortaleza: Instituto Horácio Dídimo, 2020.

DÍDIMO, Luciano (org). **Os novos poeminhas do Passarinho Carrancudo**. Fortaleza: Instituto Horácio Dídimo, 2020.

DÍDIMO, Luciano. **A rosa verde**: sonetos de esperança. Pinturas de Sol Oliveira. Fortaleza: Instituto Horácio Dídimo – Arte, Cultura e Espiritualidade, 2021.

ESTRIGAS (Nilo de Brito Firmeza). **A fase renovadora da arte cearense**. Fortaleza, Edições UFC, 1983.

ESPÍNOLA, Adriano. Uma geração entre o SIN e o NÃO. *In: Revista de Letras da Universidade Federal do Ceará*, jan.1990/dez. 1993.

FARACO, Carlos Emílio; MOURA, Francisco Marto de; MARUXO JÚNIOR, José Hamilton. **Língua portuguesa**: linguagem e interação. 2. ed. – São Paulo: Ática, 2013.

FERNANDES, Anchieta. **Por uma vanguarda nordestina**. – 2. ed. rev. ampl. – Natal: Gajeiro Curió, 2021.

FRANCHETTI, Paulo. **Alguns aspectos da teoria da poesia concreta**. Campinas: Ed. Unicamp, 2012.

FREIRE, Cristina. **Paulo Bruscky**: Arte, Arquivo e Utopia. São Paulo: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.

FROTA, Djavam Damasceno da. **[Sem Título]**. Fortaleza: A literação, 2017.

FROTA, Djavam Damasceno da. **Do verso ao ideograma**: percurso de uma forma semiótica na enunciação do grupo noigandres. 2019. Dissertação (mestrado em Linguística) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2019. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/47497>.

FROTA, Djavam Damasceno da. re-bashô. *In: revista bufo*. 2022.

FROTA, Djavam Damasceno da. **Um pássaro e outros nomes**. Fortaleza: Editora Fictícia, 2023.

GARRIDO, Antonio. A matança dos inocentes. *In: Maracajá*: Folha modernista do Ceará. Fortaleza: Jornal o Povo, 1929.

GASPAR, Luciano. Também em Fortaleza um movimento em ascensão. *In: Unitário*, Fortaleza, Ano LIII, 24 de março de 1957.

GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e Subdesenvolvimento**: Ensaio sobre Arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 27-99.

HELENA, Lúcia. **Modernismo Brasileiro e Vanguarda**. São Paulo: Editora Ática, 2003.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos**: o breve século XX (1914-1991). Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JORGE, Mário. **Cuidado silêncios soltos**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993.

LEÃO, Pedro Henrique Saraiva. Novo ataque concreto. *In: Correio do Ceará*: Informes Acadêmicos, 9 maio 1959, p. 8.

LEÃO, Pedro Henrique Saraiva. Primeira mostra universitária de arte concreta. *In: Correio do Ceará*: Informes Acadêmicos, 26 maio 1959, p. 8.

LEÃO, Pedro Henrique Saraiva. Aproximam-se os concretistas. *In: Correio do Ceará*: Informes Acadêmicos, 4 jun. 1959, p. 8.

LEÃO, Pedro Henrique Saraiva. A. C significa arte concreta. *In: Correio do Ceará*: Informes Acadêmicos, 6 jun. 1959, p. 11.

LEÃO, Pedro Henrique Saraiva. Concretistas atacam a Faculdade de Direito. *In: Correio do Ceará*: Informes Acadêmicos, 9 jun. 1959, p. 8.

LEÃO, Pedro Henrique Saraiva. Concretismo e Espinolice. *In: Correio do Ceará*: Informes Acadêmicos, 10 jun. 1959, p. 11.

LEÃO, Pedro Henrique Saraiva. Arte concreta também em setembro. *In: Correio do Ceará*: Informes Acadêmicos, 11 jun. 1959, p. 11.

LEÃO, Pedro Henrique Saraiva. Papa falará sobre arte concreta. *In: Correio do Ceará*: Informes Acadêmicos, 13 jun. 1959, p. 11.

LEÃO, Pedro Henrique Saraiva. Operação exposição. *In: Correio do Ceará*: Informes Acadêmicos, 19 jun. 1959, p. 11.

LEÃO, Pedro Henrique Saraiva. Concretismo, comodismo e outros ismos. *In: Correio do Ceará*: Informes Acadêmicos, 3 jul. 1959, p. 11.

LEÃO, Pedro Henrique Saraiva. De 20 a 25 convenção sobre a arte concreta. *In: Correio do Ceará*: Informes Acadêmicos, 13 jul. 1959, p. 11.

LEÃO, Pedro Henrique Saraiva. Não só a Concha: poesia também concreta para os visitantes. *In: Correio do Ceará*: Informes Acadêmicos, 26 set. 1959, p. 11.

LEÃO, Pedro Henrique Saraiva. Concha acústica: marco na cultura do Ceará. *In: Correio do Ceará: Informes Acadêmicos*, 6 out. 1959, p. 11.

LEÃO, Pedro Henrique Saraiva. **Concretemas**. Fortaleza: Coleção Códices Xisto Colonna, 1983.

LEÃO, Pedro Henrique Saraiva. **Poesia concreta no Ceará**. Fortaleza: Poetaria, 2001.

LIMA, Filgueiras. A literatura cearense depois de 1920. *In: GIRÃO, R.; FILHO, A. M. O Ceará*. 3. ed. Fortaleza: Editora Instituto do Ceará, 1966. p. 267-271.

LIMA, Patrícia Ferreira de Souza. **Caderno B do Jornal do Brasil**: trajetória do segundo caderno na imprensa brasileira (1960-85) / Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, 2006. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/34/teses/PatriciaFerreiraDeSouzaLima.pdf>.

LIMA, Paulo César Cunha. **A produção do espaço na cidade de Fortaleza-CE**: uma análise das ações, políticas, projetos e planos diretores. 2013. 122 f. Tese - (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Geociências e Ciências Exatas, 2013. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/104300>.

LISPECTOR, Clarice. Brasília. *In: LISPECTOR, Clarice. Para não esquecer (Crônicas)*. Rocco digital, 1999. p. 71-74.

LISPECTOR, Clarice. Brasília: esplendor. *In: LISPECTOR, Clarice. Para não esquecer (Crônicas)*. Rocco digital, 1999. p. 76-96.

LOPES, Manuel. Mostra de arte concreta: novos caminhos para as artes no Ceará. *In: Unitário*. Fortaleza, 21 de julho de 1957.

LUCIE-SMITH, Edward. Arte Pop. *In: STANGOS, Nikos (org.). Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2ª ed., 1991. p. 160-169.

LYRA, Pedro. **Roteiro da Poesia Brasileira – Anos 60**. São Paulo: Global, 2009.

LYRA, Pedro. **Sincretismo**: A poesia da Geração de 60 (Introdução e antologia). Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MACEDO, Dimas. **A face do enigma**: José Alcides Pinto e sua escrita literária. – 2.ed. Fortaleza: Imprece, 2012.

MALAN, Pedro Sampaio. Relações econômicas internacionais do Brasil (1945-1964). *In: FAUSTO, Boris (Org.). História Geral da Civilização Brasileira: O Brasil Republicano – Economia e Cultura (1930-1964)*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, v. 11, 4ª ed., 2007. p. 67-134.

MARCOLINI, Adriana. A Brasília de Alberto Moravia. **Cadernos de Literatura em Tradução**, (13), 2020. p. 217-228. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2359-5388.i13p217-228>.

MARQUES, Albertus da Costa. Concretismo. *In: COUTINHO, Afrânio (org.). A literatura no Brasil: era modernista*. 6ª ed. v. 5. São Paulo: Global, 2001. p. 230-236.

MARQUES, Marília. **Junho de 2013**: relembre os atos em Brasília e veja o que mudou 5 anos depois. Distrito Federal, 13 jun. 2018. Disponível em: Junho de 2013: relembre os atos em Brasília e veja o que mudou 5 anos depois | Distrito Federal | G1 (globo.com). Acesso em: 15 fev. 2022.

MARQUES, Rodrigo. Primeiro tempo modernista no Ceará: presença antropofágica. In: OLIVEIRA, Irenísia Torres; SIMON, Iumna Maria (org.). **Modernidade e tradição na literatura brasileira**: diversidades regionais. São Paulo: Nankin, 2010. p. 67-78.

MARQUES, Rodrigo. **A nação vai à província**: do Romantismo ao Modernismo no Ceará. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2018.

MAURÍCIO, Jaime. Firme o movimento concreto no Ceará. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 3 jun. 1959. Itinerário das Artes Plásticas. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&Pesq=%22Alcides%20Pinto%22&pagfis=106590. Acesso em: 27 mai. 2023.

MOISÉS, MASSAUD. **História da Literatura Brasileira**: desvairismo e tendências contemporâneas. Vol. III. 3. ed. rev. e atual. – São Paulo: Editora Pensamento Cultrix, 2019.

MORAES, Vera Lúcia Albuquerque de; SOUSA, Anderson. Literatura e Artes Plásticas: Grupos Clã e Scap. Módulo 8. In: **Curso Literatura Cearense**. Fortaleza: FDR, 2020, p. 113-128.

MORAIS, Fernando. **Chatô**: O Rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MOTTA, Leda Tenório da. **Cem anos da semana de arte moderna**: o gabinete paulista e a conjuração das vanguardas. São Paulo: Perspectiva, 2022.

NETO, Lira. Traças estão devorando história: Arquivo de Alcides Pinto corre risco de se transformar em pó e ir parar na lata do lixo. In: PINTO, José Alcides. **Poemas Escolhidos II**. São Paulo: Editora GRD, 2006. p. 329-330.

NIREZ. **Fortaleza de ontem e de hoje**. Fortaleza: Prefeitura Municipal de Fortaleza, 1991.

NOBRE, Geraldo. A imprensa no Ceará. In: FILHO, Antônio Martins; GIRÃO, Raimundo (org.). **O Ceará**. Fortaleza: Editora Instituto do Ceará, 3ª ed., 1966. p. 329-341.

NOBRE, Thiago da Silva. Pedrada em casa de marimbondo: praticas letradas, capitalismo e civilização no livro *O canto novo da raça*. In: **Embornal**: Revista Eletrônica da Associação Nacional de História / Seção Ceará. Fortaleza, Vol. VI, Nº 11 – janeiro - junho, 2015. p. 158-169. Disponível em: PEDRADA EM CASA DE MARIMBONDO: PRATICAS LETRADAS, CAPITALISMO E CIVILIZAÇÃO NO LIVRO O CANTO NOVO DA RAÇA | Embornal (uece.br). Acesso em: 2 mai. 2022.

NOBRE, Thiago da Silva. **Modernismo no Ceará (1922 – 1931)**: Práticas Letradas, Cotidiano e Experiência Estética. [recurso eletrônico]. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2022. Disponível em: <http://www.editorafi.org>. Acesso em: 17 out. 2023.

NOTAS Literárias. **Gazeta de Notícias**, Fortaleza, 25 de janeiro de 1959.

NOTAS Literárias. **Gazeta de Notícias**, Fortaleza, 15 de fevereiro de 1959.

NOTAS Literárias. **Gazeta de Notícias**, Fortaleza, 22 de fevereiro de 1959.

OLIVEIRA, Eusélio. Futurismo, Dadaísmo e Concretismo. [Entrevista cedida a Arnaldo Vasconcelos]. **Correio do Ceará**: Coluna Conversa de Livraria, 20 mar. 1959, p. 9.

OLIVEIRA, Eusélio. **Correio do Ceará**: Informes Acadêmicos, 14 jul. 1959, p. 11.

OLIVEIRA, Eusélio. Emissário concreto retorna. *In*: **Correio do Ceará**: Informes Acadêmicos, 7 ago. 1959, p. 11.

OLIVEIRA, Eusélio. Concretismo no Náutico. *In*: **Correio do Ceará**: Informes Acadêmicos, 10 ago. 1959, p. 11.

OLIVEIRA, Eusélio. Luis Carlos Vinholes – vanguarda em evidência. *In*: **O Jornal**: Literarte/Diálogo, 12 mar. 1965, p. 4,5.

OLIVEIRA, Juscelino Kubitschek de. **Diretrizes Gerais do Plano Nacional de Desenvolvimento**. Belo Horizonte, 1955.

OLIVEIRA, A. T. da S. **As manifestações do mal em Os Verdes Abutres da Colina**. 2019. 173f. - Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-graduação em Letras, Fortaleza (CE), 2019.

OLIVEIRA, T. da S. Uma década sem José Alcides Pinto: o escritor de obra caleidoscópica. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 9., n. 2., 2020, p. 152-167. Disponível em: http://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/51962/1/2020_art_atoliveira.pdf. Acesso em: 10 abr. 2023.

ORMUNDO, Wilton; SINISCALCHI, Cristiane. **Se liga na língua**: literatura, produção de texto, linguagem. São Paulo: Moderna, 2016.

PASINI, Leandro. **Prismas Modernistas**: A Lógica dos Grupos e o Modernismo Brasileiro. São Paulo: Editora Unifesp, 2022.

PEDROSA, Mário. Da abstração à Auto-Expressão. *In*: PEDROSA, Mário. **Mundo, homem, arte em crise**. Coletânea de artigos organizada por Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 35-47.

PEDROSA, Mário. Crise do condicionamento artístico. *In*: PEDROSA, Mário. **Mundo, homem, arte em crise**. Coletânea de artigos organizada por Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 87-92.

PIGNATARI, Décio. A Situação atual da Poesia no Brasil. Disponível em: SITE OFICIAL – DÉCIO PIGNATARI (deciopignatari.com). Acesso em: 30 ago. 2023.

PINTO, José Alcides. Escritório de Poesia Concreta. *In*: **Unitário**. Fortaleza, 8 de dezembro de 1957.

PINTO, José Alcides. Concretismo e Função Social. [Entrevista cedida a Arnaldo Vasconcelos]. **Correio do Ceará**: Coluna Conversa de Livraria, 14 mar. 1959, p. 9.

PINTO, José Alcides. **Concreto estrutura visual gráfica**. Rio de Janeiro: Continente Editora, 1965.

PINTO, José Alcides. Concretismo no Ceará. *In*: LEÃO, Pedro Henrique Saraiva. **Concretemas**. Fortaleza: Coleção Códices Xisto Colonna, 1983.

PINTO, José Alcides. José Alcides Pinto: Poemas Escolhidos. **Centro Cultural Banco do Nordeste (CCBNB)**. Fortaleza, 29 jul. 2003. [Entrevista cedida a Augusto Cesar Costa, Dimas Macedo e Juarez Leitão no Programa Literato]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-zXV7Yey3-M>. Acesso em: 09 ago. 2023.

PINTO, José Alcides. Fantástica Sujeira. [Entrevista cedida a Cláudio Portella]. **Poemas Escolhidos II**. São Paulo: Editora GDR, 2006. p. 360-368.

PINTO, José Alcides. **Poemas Escolhidos II**. São Paulo: Editora GRD, 2006.

PONTE, S. R. **Fortaleza Belle Époque**: reforma urbana e controle social 1860-1930. 5. ed. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2014.

QUEREM mudar a maneira de ler e escrever. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, Ano XXIX, N. 8.761, 3 de fev. 1957. p. 1,11. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093092_04&pasta=ano%20195&pesq=%22Querem%20mudara%20maneira%20de%20ler%20e%20escrever%22&pagfis=35713. Acesso em: 13 mai. 2021.

RAMA, Ángel. **A Cidade das Letras**. Tradução Emir Sader. – 1. ed. – São Paulo: Boitempo, 2015.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. O Modernismo na Poesia. *In*: COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S.A, v. 5, 2ª ed., 1970.

RETORNAM ao parnaso os neoconcretistas. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 25 de jul. 1959. p. 12. Disponível em: *Diário Carioca (RJ) - 1950 a 1959 - DocReader Web (bn.br)*. Acesso em: 07 dez. 2023.

ROCHA, Demócrito. A imprensa no Ceará. *In*: FILHO, Antônio Martins; GIRÃO, Raimundo (org.). **O Ceará**. Fortaleza: Editora Instituto do Ceará, 3ª ed., 1966. p. 325-328.

SÁ, Neide Dias de. A I Exposição Nacional de Arte Concreta. *In*: **Revista de Cultura Vozes**. N.1 / 1977 / Ano 71. p.11-18.

SALES, A. História da literatura cearense. *In*: GIRÃO, R.; FILHO, A. M. **O Ceará**. 3. ed. Fortaleza: Editora Instituto do Ceará, 1966. p. 257-266.

SILVA, Anderson de Sousa. **O Salão de Abril em dois momentos**: Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP) e Prefeitura Municipal de Fortaleza (1944- 1970). Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/14517> . Acesso em 16 out. 2023.

SILVA, Dias da. O poeta da essencialidade. *In*: PINTO, José Alcides. **As águas novas**. Fortaleza: Editora Henriqueta Galeno, 1975. p. 7-9.

SILVA, Ernesto. **História de Brasília**. Brasília – Distrito Federal: Editora de Brasília, 1971.

SILVA, Fernanda Maria Diniz da. **Tradição e modernidade na produção poética de Roberto Pontes**. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/28433> . Acesso em 06 dez. 2023.

SILVER, Ruth. Fortaleza na Vanguarda. *In*: **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 19 de maio de 1957.. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_07&Pesq=%22Fortaleza%20na%20Vanguarda%22&pagfis=74043. Acesso em 06 dez. 2023.

SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinícius. **Poesia Concreta**. São Paulo: Abril Educação, 1982. (Literatura Comentada).

SIMON, Iumna Maria. Poesia Ruim, Sociedade Pior. **Novos Estudos CEBRAP**, v. 12, p. 48-61, 1985.

SIMON, Iumna Maria. Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969). *In*: PIZARRO, Ana (org.) **América Latina: Palavra, Literatura e Cultura**. São Paulo: Memorial da América Latina; Campinas: Ed. UNICAMP, v.3., 1995.

SIMON, Iumna Maria. Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, v. 55, p. 27-37, 1999.

SIMON, Iumna Maria. Situação de Sítio. **Novos Estudos CEBRAP** (Impresso), v. 82, p. 87-92, 2008.

SIMON, Iumna Maria. Condenados à Tradição. *In*: **Piauí_61** ano 6_ outubro 2011. p. 82-86.

SOUSA, Alexandre Vidal de. **Renovando as letras: o movimento modernista no Ceará entre tensões e contradições (1923-1931)**. 2018. 134f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em História, Fortaleza (CE), 2018. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/38692>. Acesso em: 2 mai. 2021.

SOUSA, Eusébio de. A imprensa do Ceará dos seus primeiros dias aos atuais. *In*: **Revista do Instituto do Ceará**. Fortaleza: Meton Gadelha & Cia, ANNO XLVII, 1933. Disponível em: <https://www.institutodoceara.org.br/revista/Rev-apresentacao/RevPorAno/1933/1933-AImprensadoCearaemseusprimeirosdias.pdf> Acesso em: 30 dez. 2023.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

UNESCO. **Brasília**. Disponível em: Brasilia - UNESCO World Heritage Centre. Acesso em: 15 fev. 2022.

WOLLNER, Alexandre. A emergência do design visual. *In*: AMARAL, Aracy (org.). **Arte Construtiva no Brasil**: Coleção Adolpho Leirner. São Paulo: Melhoramentos, DBA Artes Gráficas, 1998. p. 223-259.

WRZOS, Conrad. **Juscelino Kubitschek – Estados Unidos – Europa**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

VIEIRA, Anco Márcio Tenório. **Poesia pernambucana da segunda metade do século XX**. Destinatário: Kedma Janaina Freitas Damasceno. Fortaleza, 29 de abr. 2021. Mensagem eletrônica.

VINHOLES, Luiz Carlos. Intercâmbio, presença e influência da Poesia Concreta Brasileira no Japão. **Usina de Letras**. 14 fev. 2007. Disponível em: <https://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=43689&cat=Artigos&vinda=S#>. Acesso em: 3 jul. 2023.

VINHOLES, Luiz Carlos. Poesia concreta brasileira - dados, informações e comentários. **Usina de Letras**. 13 jul. 2011. Disponível em: <https://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=61465&cat=Artigos&vinda=S>. Acesso em 3 jul. 2023.

VINHOLES, Luiz Carlos. A poesia de Eusélio Oliveira. **Usina de Letras**. 3 jul. 2014. Disponível em: <https://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=70605&cat=Artigos&vinda=S>. Acesso em: 4 jul. 2023.

VINHOLES, Luiz Carlos. João Adolfo Moura e Bergson. **Usina de Letras**. 6 jul. 2014. Disponível em: <https://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=70617&cat=Artigos>. Acesso em: 4 jul. 2023.

**APÊNDICE A – CONVERSA/ENTREVISTA COM O POETA E ARTISTA
PLÁSTICO PAULO BRUSCKY, REALIZADA EM 10 DE MAIO DE 2023, NO
SEU ATELIER/ARQUIVO, EM RECIFE**

Kedma Damasceno – Primeiramente, gostaria de agradecer por me receber em seu Atelier, por me apresentar seu acervo e por me conceder essa “Conversa/Entrevista”. Então, vamos para a primeira pergunta: Sendo um importante nome das artes plásticas aqui no Brasil e internacionalmente, e um poeta com trabalhos experimentais e multimidiáticos, como enxerga a poesia de vanguarda de uma maneira geral no Brasil?

Paulo Bruscky – Olha, eu acho de uma extrema importância a nível internacional. Você vê que desde o Concretismo teve uma projeção internacional e nós temos experiências anteriores. Desse livro [*História da Poesia Visual Brasileira* (2016)], dessa exposição que eu fiz aqui sobre a história da poesia visual brasileira deve haver algumas lacunas, mas tudo que está aí foi feito com tudo que tem no arquivo. A gente não pediu nada emprestado. Todo esse acervo é nosso aqui do arquivo e tem todos os poetas. Pode não ter uma coisa ou outra, experiências isoladas. Por exemplo, Vicente do Rego Monteiro que está aí no livro. Eu publiquei um livro inclusive sobre ele. Ele tem um livro concretista chamado *Concretion* de 1952. Eu mandei para Augusto e ele ficou impressionado. Vicente do Rego Monteiro publicou cerca de dezoito livros. Tem um outro livro dele *Cartomancie* que não tem sequência lógica de leitura. Ele fez em livro porque não tinha outras condições e eu fiz com os amigos como um baralho mesmo, numa caixa de baralho. Então, tem outras experiências... Drummond tem um poema superinteressante, né? Da década acho que de cinquenta, está aí. E tem o próprio Gregório de Matos, né? Que tem poemas pré-concretistas e a gente fez uma análise, a participação embora pequena de Bandeira tem um registro também. Então, de todo mundo que investiu, que participou ou mesmo isoladamente no Brasil a gente fez uma pesquisa e incluiu. Tem um poeta aqui modernista pernambucano que ninguém conhece que eu estou fazendo um livro com meu filho, Benedito Monteiro. Ele é feito Jorge Fernandes de Natal, que tem aquele poema em forma de rede. Então, o Nordeste sempre teve uma importância muito grande. Você vê que no movimento concretista, o Ceará é de ponta, quer dizer com Zé Alcides Pinto, Antônio Girão Barroso e todo grupo concretista do Ceará que fizeram duas exposições que você citou há pouco. Eu tenho uma documentação sobre eles e eu fui muito amigo do Zé Alcides Pinto, que é outro precursor dos anos cinquenta, fantástico. Viajei muito pelo Nordeste, pesquisando e comprando, faz tempo, em sebos que hoje você não acha mais. Inclusive muita coisa nossa os estrangeiros levaram, né? Principalmente os Estados Unidos, a Europa, principalmente os americanos tiveram aqui levaram tudo da poesia concreta e o que eles acharam do poema-processo eles compraram. Então, eu acho importante esse trabalho que você está fazendo porque a gente não tem uma bibliografia muito grande por incrível que pareça. Inclusive, numa entrevista ou foi num livro, o próprio Augusto disse que eles tinham dificuldade, se não fosse um amigo deles que era da editora, eles não tinham publicado praticamente nada. E o grupo do Ceará publicou aos trancos e barrancos e teve uma edição, eu acho que teve apoio da universidade, eu não me lembro, que um deles até me cita. O Antônio Girão Barroso, eu acho, nessa plaquete. Então, eu consegui coisas assim porque eu parti muito cedo para fazer esse levantamento.

Kedma Damasceno – Poderia explicar melhor como se deu o início do acervo? Foi por meio das viagens em que visitava os sebos, comprava...? Conte-nos um pouco.

Paulo Bruscky – Sim, boa parte é resultado dessas viagens e pesquisas. Quando eu viajo, e principalmente vou pro exterior, trago sempre excesso de bagagem, compro mala extra. Então,

comprei antologias concretistas, eu tenho praticamente tudo editado no exterior do Concretismo. Eu ganhei a bolsa da Guggenheim de artes visuais em 1981 e fui morar em Nova Iorque em 1982, então comprei tudo que eu achei lá e depois fui pra Europa e também comprei tudo que achei sobre Concretismo. Então, eu tenho um acervo sobre o Concretismo muito grande de publicações e os livros deles. E desse grupo do Ceará, principalmente porque é desconhecido, é ótimo esse trabalho seu porque é pouquíssimo conhecido. É citado pelos concretistas, mas assim, sem muitos detalhes, né? Acho que esse trabalho seu vai mostrar a importância do... acho que não sei, não é por nada não, mas o Nordeste sempre fica de lado, né? Sempre fica à margem. E ficar à margem da margem é até bom, né? Porque se descobre sempre. E a gente sempre foi a margem da margem. A gente nunca teve essa preocupação, quer dizer, eles tiveram contato com o grupo concretista, o grupo lá do Ceará, mas, né?... Eles tinham consciência claro da importância deles, do trabalho deles...

Kedma Damasceno – Essa é uma outra questão que eu gostaria de perguntar. Sabemos que São Paulo e Rio de Janeiro foram o centro do Concretismo brasileiro nos anos 1950 e que o movimento, de certa forma, tinha um viés cosmopolita e universal, visto que almejavam exportar sua poesia para fora do país. Como enxerga essa regionalização do movimento, chegando também aqui no Nordeste?

Paulo Bruscky – Mas veja, no Nordeste nós sempre tivemos em todas as áreas desde a música, literatura, teatro, cinema, uma vanguarda muito importante. Agora nunca foi muito divulgado porque eles, geralmente, naquela época, principalmente São Paulo, só enxergavam o umbigo deles. Entendeu? E eles sabiam muita coisa e negavam, né? Porque Augusto trocou correspondência com os concretistas do Ceará, mas nunca deram a importância que teve o movimento, entendeu? E, principalmente por ser no começo, assim ele sempre... em Minas teve um movimento, existe inclusive uma antologia Ceará/Minas em que os dois grupos publicaram juntos. Poços de Caldas também teve um movimento. Grupos importantes que nos fazem perceber que realmente não foi um movimento localizado apenas ali. Foi quase simultâneo, quer dizer, de imediato. Mas como eles lançaram o movimento, né? Que foi muito bom, excelente, mas você via que estava explodindo em todo canto e com o Poema-Processo isso explode ainda mais, inclusive vários concretistas que não tinham preconceito feito os concretistas de São Paulo tinham, eles entram no movimento do Poema-Processo, José Alcides Pinto todos eles entram porque era uma continuação, um movimento engloba o outro não tem essa separação, são consequências, e o movimento do Poema-Processo foi importantíssimo também. Então, a gente tem uma vanguarda e sempre teve aqui. Aqui a gente tem Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto, Joaquim Cardoso, tem Câmara Cascudo e Jorge Fernandes, em Natal, no Ceará você tem esse grupo e vários outros poetas nas Letras, na música, no cinema. Só não tivemos, como Nordeste, muito apoio, principalmente na área de divulgação, porque os órgãos de imprensa eram dominados, e aqui no Nordeste tem alguns poucos registros, mas o pessoal na época negava um pouco, porque aquilo que você não conhece você nega. Você nega para não mostrar sua falta de conhecimento, então havia muito isso de quando você está diante de uma coisa nova que você não conhece e não sabe explicar você nega, você ri, você leva ao ridículo, entendeu? Então, eu acho que tudo isso é importante, esse resgate que você está fazendo eu acho importantíssimo, porque vai trazer tudo isso à tona. É importante para quem vem, né? Eu acho que tudo que é feito a gente deve pensar sempre para quem vem. Deixar portas abertas... eu abro sempre aqui para pesquisas porque a gente sabe que no Brasil é muito difícil para encontrar fontes de pesquisa, você vai em quinhentos lugares para achar a mesma coisa, quer dizer, não é concentrado, em vez de unificarem por espaços, ou seja, em cada espaço cada seguimento de pesquisa, mas não, é tudo partido, você precisa ir a vários estados... Mas é isso mesmo.

Kedma Damasceno – No livro *Teoria da Vanguarda*, de Peter Bürger, o autor afirma que o objetivo das vanguardas históricas do começo do século XX era inserir a arte na práxis vital das pessoas. Então, o seu trabalho nos anos 1960 e 1970 também nos leva a refletir sobre isso. Como procurou fazer essa integração por meio da sua arte? Um exemplo disso foi aquela sua performance realizada em 1978 em que saiu às ruas de Recife com um cartaz pendurado ao pescoço, onde estava escrito: “O que é arte? Para que serve?”

Paulo Bruscky – Veja, essa frase que você citou sobre a relação entre arte e vida, eu acho que não existe separação entre Arte e Vida, Vida e Arte. A Arte, se levar a alguma reflexão, a algum pensamento já é uma coisa boa. Acho que não precisa para as pessoas em geral justificarem. Acho que se você leu, viu, ouviu, gostou ou não gostou não precisa de teorias. Claro que precisa de crítico literário, mas é preciso mostrar que as pessoas... a Arte é a maneira de ver mais do que de fazer. Então, eu parti para a rua, por exemplo, eu e vários outros, e isso vem do Dadaísmo e do grupo russo do Maiakovski. Esse negócio de bater panela que tão fazendo agora, isso vem do grupo do Maiakovski, das passeatas que eles faziam na Rússia, batendo panelas e com frutas penduradas, verduras... o que me levou a pesquisar Arcimboldo, porque isso vem do italiano Giuseppe Arcimboldo. Então, ele é o precursor, fazia sarau de uma semana, mandou buscar um elefante na África, os cavalos vestidos de dragão, fantasias para as pessoas, era um sarau com bebida e comida que durava uma semana. Isso é para mim o início da performance, um conceito de performance. E a questão do *happening* na rua, porque não existe uma tradução de *happening*, a tradução seria acontecimento, mas eu não gosto, por exemplo, acontecimento leva vários aspectos. Então, você dá a partida inicial, mas não sabe nem o meio nem o fim que vai se transformar depende da participação do público ou não, da interação. Isso é muito bom porque você não tem o domínio, você lança a ideia. Esse “O que é arte? para que serve?” é uma pergunta que eu faço sempre a mim e ao público, quer dizer, desde que eu comecei: Qual é a função da arte? Para que serve? Então, tem vários aspectos a se analisarem, não só aspecto social, mas como o aspecto mesmo de um lazer, de você absorver aquilo como uma parte da sua vida. Aí assim você começa a integrar as pessoas. O que há muito é um distanciamento entre a obra e o público que até hoje persiste. Os lugares expositivos são elitistas 90%. Nos anos do Poema-Processo e da Arte-Correio foi que se criou muito, nos anos 1970, o tipo chamado de espaço em que qualquer lugar era um lugar expositivo: vitrines, foi que eu fiz naquela performance, a rodoviária porque tem um fluxo grande, Correios, Ferroviária... então, todo lugar, principalmente vitrine, se transformou em lugar expositivo. E chamou-se arquivo, quer dizer, os artistas que sabiam da importância do movimento e procuraram guardar toda essa história. Eu até hoje investi muito, durante toda a minha vida, 50 anos tem o meu arquivo e eu sempre me preocupei com registros também, para a pesquisa, para eu mesmo poder analisar tudo que foi feito. É preciso você saber o caminho trilhado para você não perder tempo. Gilberto Gil tem uma frase em que diz assim: “a Bahia já me deu régua e compasso, agora o meu caminho eu mesmo faço”. É preciso você saber tudo que foi feito ou quase tudo para você trilhar um caminho diferente, quer dizer, você procurar... É claro, eu sou tudo que vem antes de mim, agora eu fiz o meu caminho. É claro que você não vem do nada, tem pessoas que afirmam: “não, nunca tive influência!” Isso é mentira, então o importante é você ter boas influências e se desvencilhar delas. Eu muito cedo fiz um esforço muito grande, adolescente, como artista eu me deseduquei. E pra mim, eu estudei em colégio de padre, tive uma formação, não religiosa, mas convencional como todo mundo e me deseduquei para a estética, para a função da arte, por isso que eu faço essa pergunta: “Que é Arte? Para que serve?” Se é bom ou se é ruim o que vem do cristianismo... Então, eu abdiquei dessas coisas, claro que foi duro e demorou um pouco de eu não me preocupar com a estética, com a função, se serve ou se não serve de nada... É a única

coisa que eu sei fazer na vida, eu tenho que fazer outras para sobreviver, mas é a única coisa que eu sei fazer, então, é isso, eu acho.

Kedma Damasceno – Muito interessante, pois traçou o seu caminho sem desconsiderar as influências que teve, mas sempre com bastante segurança e humildade. Por isso que abre as portas para novos pesquisadores...

Paulo Bruscky – Acho que é quase uma obrigação, sabe? Eu fui muito amigo do Wladimir Dias-Pino, que é o pioneiro praticamente do Concretismo, e o poema “O dia da cidade”, de 1948, se antecipa a uma série de coisas dos anos 40, e a gente era muito amigo, eu visitava sempre ele no Rio, a gente sempre se encontrava, bebia junto... Pouco tempo antes dele morrer eu estive com ele no Rio. Tem foto da gente, eu, ele e Adolfo Montejo. Então, tenho tudo dele, o material, principalmente, de quando estava em Mato Grosso... o pai dele foi exilado, foi perseguido, ele também né? Foi da UNE, foi do movimento, com Ferreira Gullar, eles lutaram sempre, tiveram sempre posições definidas de esquerda, contra a ditadura. Então, assim, eu sempre procurei guardar isso tudo para disponibilizar, exatamente, sabe? Porque eu gosto, tem coisa minha aqui que é misturada com as de outros artistas... assim, eu gosto dessa parafernália, eu adoro! Apanho coisas na rua, coisas inúteis que não servem para nada... porque o que é a utilidade? eu comecei a refletir, eu fiquei aqui no Atelier, bebendo e pensando, o que é a inutilidade? O que é as coisas serem inúteis? O que é o útil e o que é o inútil? Entendeu? Quando eu era adolescente, minha mãe dizia: “Meu filho, você está bem?” Porque eu chegava com os bolsos cheios de coisas. Dia de sábado que ia beber, então apanhava coisa pela rua e, às vezes, eu furava os bolsos, ela dizia: meu filho... Aí eu dizia: não se incomode não... Então, mandei fazer uma bolsa de catador de lixo pra mim e botava as coisas ali na bolsa e até hoje eu ando aqui nessa área aqui, eu faço excursão por aqui para pegar coisa na rua, é fantástico! Borracha já pronta para carimbo, pedaço de sandália, pedaço de pneu, tem uma borracharia aqui perto, em posto, em oficina de carro, para mim é uma mina! Em ruas, perto do Mercado São José, no centro, eu faço excursões um dia inteiro. Paro, tomo uma cerveja, vou naqueles ferros velhos, naquelas lojinhas de miudezas, isso para mim é... Então, eu sempre refleti sobre essa questão do útil e do inútil. Tem objeto ali que eu fico olhando e eles dormindo, olhando para mim e eu olhando para eles. Aí, às vezes, eu pego um e boto alguma coisa e, às vezes, não, deixo eles ali do jeito que estão ali inúteis. Essa estante é toda ali olhando para mim e eu olhando para ela.

Kedma Damasceno – Referente à questão social e política, o que pensa sobre essa questão da Vanguarda e do subdesenvolvimento? É possível em um país subdesenvolvido como o nosso haver uma arte e uma literatura de vanguarda?

Paulo Bruscky – Sempre teve! Você vê o Modernismo, o próprio Oswald de Andrade e outros, você vê como eu citei o Gregório de Matos, o Cassiano Ricardo, a gente sempre teve um time da pesada, mesmo isoladamente, o grupo de Minas com Afonso Ávila, Laís Correa de Araújo, que era pouco citada. A gente sempre teve um movimento vanguardista. Você vê grandes gênios em países e em cidades que quase não existem, né? Assim, no mapa. Então, eu acho que não tem nada a ver uma coisa com a outra, eu acho que a pessoa que pesquisa, que lê, que tem... eu acredito muito na intuição também, além da pesquisa e do acaso, da ousadia, eu acredito muito na intuição também. Você ir até onde ela quiser levar, depois você analisa, você não pode ficar só no intelecto, elaborando coisas que não vai dar em nada, fica uma coisa muito milimétrica e tal. Deixa a bola rolar.

Kedma Damasceno – Acho importante pensarmos que mesmo antes do Concretismo já tínhamos certas manifestações vanguardistas aqui no Nordeste. Mas pensando no movimento

concretista ali dos anos 1950 e de tudo que se gerou a partir dele. Qual a importância desse movimento surgido na segunda metade do século XX para os que vieram depois? Será que gerou realmente uma tradição de vanguarda no Brasil?

Paulo Bruscky – Gerou muito porque existiam experiências isoladas. O que é difícil, quer dizer, aqui no estado uma coisa, no outro estado, outra coisa, assim tudo separado até sem saber o que o outro estava fazendo. Então, o Concretismo é importante porque eles, embora que foi um movimento Paulista, teve o Wladimir que rompe exatamente porque os paulistas são muito fechados entre eles mesmos, o Wladimir rompe, apesar de ser o pioneiro, pra mim o pioneiro antes deles mesmos, porque eu tenho os livros de todos eles antes de serem concretistas e eu fiz uma análise com meu filho Yuri. Então, é importantíssimo não só a nível de Brasil como internacional. Eles não só eram excelentes poetas, como teóricos, como também publicaram coisas importantíssimas. Tradutores do russo que aprenderam com Bóris Schnaiderman que eu cheguei a conhecer em São Paulo e a ligação deles com Ezra Pound e Eugen Gomringer, com vários artistas dos Estados Unidos e do mundo todo, então isso foi muito importante para a gente, para o Brasil, porque eles trouxeram as traduções, eles trouxeram acesso que talvez sem o grupo concretista não tivéssemos até hoje, de conhecimento de poetas russos e também de outros países como Estados Unidos e Canadá. O Canadá também tem uma importância grande, assim como os Estados Unidos e toda a Europa. Então, eles, além de excelentes, iam a fundo naquilo que faziam e entraram em contato com as pessoas de ponta da época. E sempre foram respeitados porque eram muito bons. Então, eles sempre tiveram respeito internacional, visto que são incluídos em todos os movimentos. No Japão, por exemplo, teve uma publicação importantíssima dos anos 1950 que tá lá, eu vi numa exposição em São Paulo eu acho que foi... não teve catálogo, mas eu fotografei e anotei. De um grupo japonês que agora não me recordo o nome, mas eu tenho no arquivo que estão lá eles citados. Eu tive correspondência com o grupo Gutai, com dois, e com grupo Fluxus, com quase todos eles. Mas eles estão numa exposição importantíssima, foi uma das melhores exposições que eu vi foi essa do grupo de vanguarda japonesa. O Japão sempre teve uma vanguarda, eu tenho dois livros sobre a vanguarda japonesa, um que eu passei anos e anos e terminei conseguindo, é um importante volume sobre as vanguardas japonesas, porque eles são incríveis, né? Então, eu consegui e essa exposição eu tive a sorte de ver. A gente não conhece tudo porque eles tiveram uma atuação muito grande, os concretistas. E eu fiquei assim encantado e muito satisfeito devido a participação deles, na publicação citados, na exposição e na publicação, estavam lá. Pena que não teve catálogo, eu procurei saber, porque eu digo: isso é maravilhoso! Aí fotografei pro arquivo e tal. Então, tem essa importância sabe Kedma? O que eu acho é que a gente deve muita coisa, o único problema é que eles se fecharam e não aceitaram nada que veio depois. Nenhum movimento morre em si. Se não existisse, eu não digo Mallarmé, Pound... acho que eles não existiriam, né? Porque se não existisse o Dadaísmo eles também não existiriam, porque as experiências sonoras, principalmente dos dadaístas são incríveis, né? Coisas onomatopaicas... De poesia, a vanguarda dadaísta não tem superação até hoje, porque foi no mundo todo e simultâneo, o subterrâneo estourou naquela época, entendeu? Então, quer dizer, para mim vem tudo do Dadaísmo. A origem vem do Dadaísmo. Eu tenho tudo sobre o Dadaísmo, vi uma exposição que eu fui várias vezes lá em Paris, no Pompidou, que foi sobre o Dadaísmo, principalmente do Leste Europeu e como eu tive muita correspondência com eles... Essa sobre o IAC agora é uma parte do meu arquivo, no Instituto de Arte Contemporânea de São Paulo, do Leste Europeu e América Latina, principalmente por causa da resistência às ditaduras e o Dadaísmo do Leste Europeu. Porque como eles eram praticamente proibidos de levar o movimento deles para fora, na época chamada Cortina de Ferro, a gente não conheceu pouca coisa e eu fiquei encantado com que o vi dos países do Leste Europeu. Eu conhecia muita coisa porque eu tive correspondência com todos eles, com grande parte deles nos anos 60 e 70, mas eu fiquei assim, eu voltei para ver e

analisar o Leste Europeu. O resto, praticamente, a gente conhece tudo, mas eu fiquei tão extasiado que eu não consegui continuar em determinada parte, eu parei, tomei um café, sabe? Voltei, eu digo não, eu venho amanhã, a minha cabeça já não assimila mais nada...

Kedma Damasceno – Estava igual a mim [rsrs] Vou ter que voltar aqui outra vez, porque...

Paulo Bruscky – Ahh, está aberto aqui, Kedma! Pode retornar, sim! Aqui você pode fotografar tudo. Vou pegar a caixa ali do que tem do pessoal grupo do Ceará e você pode fotografar à vontade e tem uma xerox aqui perto, se você quiser xerocar alguma coisa ali na esquina. Então, é para isso, sabe? Eu acho que a gente tem essa obrigação de abrir as portas. Eu fiz com meus filhos Yuri e Raíza todo esse arquivo não foi para fechar não... eu tentei com o Itaú, eles mandaram fazer um projeto, tudinho, mas no fim eles deram para trás, já aprovado pela lei de Cultura, verba, tudo. Aí eu desisti, digo, não quero aos trancos e barrancos. Nunca tive apoio de um tostão, de nenhuma entidade, nenhum órgão. Mandeí aqui para o estado, para a prefeitura, vários órgãos do Brasil e não tiveram a dignidade de me responder. Eu tenho certeza que eles não sabem o que é isso aqui. Eles não sabem de nada disso. E os movimentos, não só o Concretismo como os que vieram depois, para a crítica, para a imprensa brasileira, praticamente passaram em brancas nuvens. Eles negaram tudo e é por isso que é difícil a pesquisa. Sobre o Concretismo você tem, mas o movimento da Arte-Correio que foi para mim o movimento mais importante, que mudou a minha vida, meus conceitos... você tinha contato com o mundo todo, a gente era a internet antes da internet, entendeu? Porque a gente trabalhava em rede com consistência de rede. Então, é isso, isso é como eu penso, como eu sou.

Kedma Damasceno – E quanto ao seu contato com os concretistas do Ceará? Trocavam correspondência, teve conhecimento acerca da realização das duas mostras de arte concreta realizadas em Fortaleza?

Paulo Bruscky – No Nordeste, a gente teve um movimento chamado CAMBIU (Centro de Arte Marginal Brasileiro de Informação e União), essa sigla foi eu que botei porque no Rádio Amador você terminava e dizia: “Cambiu!” O Ceará, por ser mais distante, não teve uma participação assim... Mas João Pessoa teve Unhandeijara Lisboa, morreu até o ano passado, um importante poeta visual daqui... Belchior morou um período na casa dele porque muita gente morava lá depois ia embora. E Belchior viu uns trabalhos meus na Doc(k)s, publicação francesa, e por coincidência teve lá na casa dele, ia fazer um show aqui aí disse: “eu vi um trabalho de Paulo Bruscky, tu conheces ele?” Ele disse: “Conheço, é muito meu amigo, desde a adolescência.” Então, perguntou se poderia fazer o contato para podermos nos encontrar. Aí ele fez, Belchior ligou pra mim e fui encontra-lo no hotel. E aí fiquei impressionado, eu vou entrar nos outros, mas... ele é de uma vanguarda, né? É um excelente pintor, desenhista e ele ilustrou o *Inferno* de Dante... ele me mostrou, tentei fazer uma exposição aqui, mas não consegui. Quando eu entrei, ele não estava bebendo, mas tinha um móvel do hotel, umas mesinhas cheias daquelas garrafas com coisa, aí eu disse: “Tu não negas mesmo que é nordestino, ne?” (rsrs) E ele disse: “Não, é que estou com a garganta ruim... [E pigarreou]” (rsrs) E eu disse: “Sim, rapaz, deixe de onda...” E aí, ele trouxe uns discos que ele fez as capas primeiro, minha filha era pequenininha, autografou uma foto do disco dele pra ela e eu fiquei impressionado com a Vanguarda dele que eu não conhecia tanto. Eu fiquei encantado, ele conhecia toda a poesia visual, a poesia concreta, era um cara cultíssimo! Foi um dos bons encontros da minha vida. O empresário ligava de distante em instante e ele: “pera aí um pouco”... e ele viajava em seguida, então, foi assim um dia inteiro de conversa e eu fiquei encantado com conhecimento dele. E Fortaleza, sempre fui muito ligado a todo o Nordeste, viajei muito, participei de muitas coisas no Ceará, muitos encontros, inclusive na época da

Funarte, uns encontros para discutir a questão Nacional lá e tal. Tive amizade com José Alcides Pinto, tenho muita coisa dedicada dele, Pedro Henrique Saraiva Leão, Antônio Girão Barroso... De Pedro Henrique eu tenho livros de artista dele fantásticos. Me encontrei com ele já bem idoso, aí ele se reunia com os médicos, que ele era médico, e me disse: “Olha, Paulo, tu vens que vai ter um jantar, é tudo velharia do meu tempo e aí vai ser uma conversa formal, ficamos tomando um whisky e aí, depois que eles forem embora, ficamos nós dois aí a gente entra na história, eu tô levando umas coisas pra você...” Foi uma noite maravilhosa, pessoal foi embora e eu fiquei conversando com ele até de madrugada. Ele me deu os livros e a gente ficou lá no bar de um restaurante de um hotel que não fechava. Estive na casa do José Alcides Pinto, tenho todas as publicações dele e de Antônio Girão... Assim, eu vou a fundo para ver quem é aquele poeta, quais as vertentes que ele abordou na literatura. Eu, meu filho e minha filha sempre tivemos essa preocupação porque ninguém vem nada, né? Então, para saber assim qual foi o viés dele e dos outros. Então, com esse grupo do Ceará e com vários outros artistas, na prática, fui muito amigo. Como Sérvulo Esmeraldo que também tinha livros de artista, coisas fantásticas de vanguarda. Sérgio Pinheiros, muita gente, eu sempre tive muito contato, visitei o Centro Dragão do Mar... O José Tarcísio, um cara genial, um dos artistas para mim dos melhores, também estive com ele quando eu fui lá, ele estava trabalhando com os presidiários e é um cara fantástico. Eu sempre tive amizade e ia nos sebos, em todos eles, por isso que eu tenho muita coisa. Achei ainda coisa lá do Concretismo, faz tempo, nos sebos de lá, porque são coisas que mesmo com a internet você não acha. Então, eu saio para ficar imundo mesmo, eu me sento no chão, tiro tudo das prateleiras, sabe? Eu vou tomar uma cerveja, como uma besteirinha para não ficar pesado e fico ali o dia todo. Eu adoro isso, sabe? Isso é a minha vida. Só fazendo um adendozinho, no Rio eu fui fazer uma instalação no espaço de Ricardo Basbaum, chamada “Agora”, e era ali no Catete. Wladimir morava ali e a gente ficava muito lá. Ele ia atrás de mim nos bares sabe pra gente se encontrar quando ele não me achava no hotel. E tinha os bares específicos em que eu bebia. E Basbaum me disse, a gente subia andando ele ia dar aula na universidade e a gente pegava o ônibus ali perto do hotel, na Rua do Catete... Aí quando eu passei um dia, ele disse: “Aí em cima, nesse primeiro andar, o cara tem mais é livro francês”, então eu fui porque estava aberto, o cara estava tomando cerveja e me ofereceu um copo, aceitei. E eu disse: “Meu amigo falou que você tem livros franceses?” Ele disse: “É nesse corredor, se você quiser se sujar...” Eu já estava sujo porque estava montando minha instalação, então disse: “Por isso não, amigo, que já estou sujo.” (rsrs) Aí, botei uma escada no corredor, simplesmente eu estava fazendo um livro, pesquisando sobre Vicente do Rego Monteiro, achei o livro da poesia da vanguarda francesa que Vicente está, ele e a Andréa Appercelle que era amiga dele. Em seguida, sabe o que que eu acho? Os *Caligramas*, da Gallimard. Quase que eu caía da escada. Desci com mais oito livros e esses dois embaixo. Aí eu disse: “E esses livros aqui, qual é o preço para ver se eu levo?” Aí ele disse: “São todos franceses?” Confirmei que sim e ele me vendeu por um valor baixíssimo, R\$ 15,00, R\$ 20,00, comparando com os valores de hoje. Não faz tanto tempo, aí corri no hotel que era perto, deixei e voltei para beber com ele. Não deu outra, chegou um amigo dele com a cara de intelectual, uma barba assim, imaginei logo que o cara ia perguntar que livros eram aqueles e ia fazer maior esparro ali dentro. (rsrs) E assim, no Ceará eu sempre achei tudo isso porque eu sempre fuzei tudo e o Ceará sempre teve uma importância nas artes visuais e na música, né? Fagner, você vê, conheci uma vez no bar, Belchior já estava fora, conheci Ednardo também num bar lá. E assim, sabe, toda a equipe de vanguarda lá de Fortaleza. O pessoal mais novo, me levaram para eu julgar num salão, eu me esqueci do nome dela, do Sesc, uma artista muito boa também. Então, é isso aí, eu sempre fuzei tudo.

Kedma Damasceno – Para finalizar, gostaria que falasse sobre suas próximas exposições.

Paulo Bruscky – De imediato tem agora no dia 27 de maio, é um sábado, na galeria Nara Roesler, de São Paulo, que me representa, uma exposição minha com curadoria de Jacopo Crivelli Visconti e são obras, instalações de 1970 nunca realizadas que ele pegou no meu “Banco de Ideias” que eu tenho em cinco livros que se eu vivesse cinco vidas eu não fazia tudo que tá escrito ali. Tudo que eu anoto e guardo de bar, de avião, de trem, de papel borrado de cerveja de bar, eu colo nesses álbuns. Então, ele esteve aqui e pesquisou, escolheu alguns projetos e é tudo inédito. Obras inéditas nunca feitas, tem algumas coisas mais recentes, mas a maioria tudo antiga e nunca realizadas. Porque nunca me preocupei tanto... Eu vim vender obras minhas há 12 anos, eu sempre fui funcionário público. Sempre fiz o que quis, quando quis, aonde quis e como quis, porque apesar de ganhar pouco, dava. Nunca tive grandes ambições, dava para eu viver e sobreviver. Então, até quando começou a vender nos grandes museus, o MoMA ou o Pompidou comprando obra minha, eu disse: “Puxa, estão me agourando, acho que vou morrer! Que onda é essa, cara?” (rsrs) E no outro sábado, dia 03/06, inaugura do arquivo, uma exposição importantíssima, que é o Leste Europeu, no Instituto de Arte Contemporânea, de São Paulo. Os artistas, não tudo porque não cabe, o IAC não é tão grande, né? Mas eu tenho dos anos 60 e 70, tanto é que eu estou no livro da História da Arte da Alemanha oriental, da antiga Alemanha Oriental, porque eu fui lá estive com Robert e Ruth Rehfeldt e alguns outros artistas. Estive ali nos países do Leste e correspondência eu tenho de todos eles, a maioria hoje já famosos e tudo, eu tenho do começo da carreira deles quando a gente trocava informação e discutindo a vida, política, né? Quando eu cheguei com Robert Rehfeldt na Alemanha Oriental, o primeiro contato dele comigo foi assim: “Bruscky, antes de mais nada, deixa eu lhe dizer uma coisa, nós nos correspondemos há 15 anos, sei lá... e eu queria propor como discussão o seguinte: Nós pensamos mais ou menos iguais, temos um mesmo pensamento pelas correspondência que a gente vem trocando (e era assídua) e você foi preso (eu fui preso aqui três vezes na ditadura) no seu país porque é considerado comunista e eu aqui por ser considerado democrata. O que é territorialidade? O que é nacionalidade? O que é governo? O que é país? E onde ficamos nisso tudo?” Então, ele abriu um vinho, a gente começou a beber e a conversa começou por aí. Depois ele ligou, tinha uns amigos já num galpão, um fotógrafo, uns amigos pra gente beber e eles queriam dar trabalho e veio um amigo dele no táxi, que ele era perseguido, né? E me levou como se eu tivesse ido no táxi para esse galpão. Eu terminei perdendo a hora porque você tinha que sair até meia-noite, tinha que chegar e sair no mesmo dia. Quando eu cheguei já estava a polícia me esperando, me interrogaram numa sala, abriram a pasta, me fizeram perguntas e eu disse: “Não, é porque eu vou fazer uma exposição, admiro a arte da Alemanha Oriental e eu quero fazer uma exposição.” Chamaram lá um cara, ele deu uns berros, mas mandou fechar a pasta. O trem já estava esperando havia meia hora, eu acho. Já era 00:30, eu saí correndo e pronto. É isso, quer dizer, essa exposição será importante. E da América Latina, tem toda a resistência nossa, os artistas mais importantes foram exilados. O filho de Vigo foi morto, Jesús Galdámez, de El Salvador, está exilado no México, Guilherme Desler, do Chile, morreu no exterior porque ele foi para a Romênia e morreu na Alemanha. Então, eu tenho essa história toda da troca de correspondência da nossa resistência dos anos 70 na América Latina, em plenas ditaduras da pesada, assassinas. Então, a gente tem essa história com correspondência, com trabalhos, com conceitos... Vai ser uma exposição super importante, eu acho. Estou preparando muito também a minha participação no Poema-Processo que, por eu ser daqui e ficar um pouco isolado, ninguém conhece toda minha produção. O primeiro poster-poema feito do Poema-Processo foi aqui, eu com Arnaldo Tobias. E eu tenho muita coisa da minha produção do Poema-Processo. Então, o Luis Pérez-Oramas, crítico venezuelano que vive em New York, vai fazer um texto porque ele conhece muito do Poema-Processo, meu filho Yuri vai fazer porque ele conhece muito minha obra e eu quero realizar esta exposição antes de eu morrer porque é um desejo meu. Já juntei todo o material, tem até uma foto ali do que a gente tá produzindo, de um varal que eu fiz de Poema-Processo, em 1970 na praia de Boa Viagem.

Então, serão essas minhas próximas exposições e um livro que está saindo em decorrência de uma exposição minha na Galeria Marco Zero, que foi uma retrospectiva grande na minha cidade, como nunca tinha feito. Eu amo o meu Recife, adoro!

Kedma Damasceno – Muito obrigada poeta Paulo Bruscky! Parabéns pelo seu trabalho e pelas exposições maravilhosas que virão aí pela frente, projetos incríveis e eu só tenho a agradecer mais uma vez!

Paulo Bruscky – Obrigada! E eu lhe dar os parabéns, mais uma vez, por essa vertente que você está abordando e meus parabéns a você, à orientadora e à Universidade Federal do Ceará que é incrível, que é reconhecida pela importância, pela produção e por pessoas que fazem a universidade. Eu acho que a universidade está retomando agora o seu poder depois de um governo desastrado do pilantra do Bolsonaro. Estamos retornando à democracia, o Lula de imediato liberou uma verba porque as universidades estavam fechando, é um absurdo. Claro, porque ele não se importava, nunca leu um livro, ele não sabe de nada, ele é adestrado, ele não foi educado, ele foi adestrado. Que me desculpem os cachorros que são mais inteligentes do que ele. Mas é isso. Viva à democracia!

APÊNDICE B – CONVERSA/ENTREVISTA COM O POETA LUCIANO DÍDIMO, FILHO DO POETA CEARENSE HORÁCIO DÍDIMO, REALIZADA EM 20 DE JULHO DE 2023, NO “INSTITUTO HORÁCIO DÍDIMO”, EM FORTALEZA

Kedma Damasceno – Inicialmente, quero lhe agradecer por essa conversa e pela disponibilidade em me receber. Para começarmos, gostaria que você falasse um pouco sobre a atuação de Horácio Dídimo no movimento, pois sabemos que ele participou da segunda mostra de arte concreta no Ceará, realizada em 1959, no IBEU. Você teve conhecimento acerca do movimento, seu pai falava a respeito da participação dele no Concretismo?

Luciano Dídimo – Assim, eu nasci em 1971 e o movimento foi em 1959, então, eu nem existia, mas ouvia comentários. Depois que eu comecei a me entender por gente, ouvia falar que ele tinha participado desse grupo SIN, que era um movimento literário, mas, como eu não era da área de literatura e de letras, não me interessava muito em saber o que era. Eu sabia que era daquelas poesias concretas que brincavam com as letras, visuais e aí os poemas dele que se encontram no livro *A palavra a PALAVRA*, que é uma coletânea dos três primeiros livros que foram *Tempo de Chuva*, *Tijolo de Barro* e *Passarinho Carrancudo*, se caracterizam alguns como poemas concretos e eu acho muito interessante. Na minha adolescência eu lia, muita coisa não entendia, mas ele também não explicava muito, sempre deixava que o leitor fizesse a sua própria interpretação. Não dava muitas explicações dos poemas dele, inclusive fez até uma poesia de tanto o pessoal perguntar o que ele queria dizer com aquilo, né? Ele fez a poesia “isso”: “Não sei o que quero dizer com isso, mas sei que isso é o que eu quero dizer.”

Kedma Damasceno – Isso é interessante, realmente, pois quando você nasceu o auge do movimento já tinha passado. Então, ele se referia mais ao grupo SIN (sincretismo) que foi um movimento que veio depois, já nos anos 60? Deste grupo, sabemos que ele fez parte juntamente com Linhares filho, Pedro Lyra, Roberto Pontes... as mostras, especificamente, ele não mencionava?

Luciano Dídimo – Isso mesmo. Inclusive, eu tenho muita curiosidade, não sei se você teve acesso àquela revista *Caboré*, pois sei que tem uma publicação dele, na edição número quatro, que é *O chão dos astronautas*, isso eu vi na biografia dele, consta lá que tem essa publicação, mas eu não consegui encontrar esse exemplar.

Kedma Damasceno – Também não tenho, infelizmente. Eu tenho outros registros, por exemplo, existem poemas dele na Casa das Rosas, em São Paulo. Lá encontram-se poemas cartazes dele, do José Alcides Pinto e de outros poetas que participaram do movimento.

Luciano Dídimo – Esses cartazes fizeram parte da mostra no IBEU?

Kedma Damasceno – Acreditamos que sim. São 18 poemas cartazes já meio amarelados, eu não saberia especificar o tamanho agora, mas provavelmente foram expostos na mostra de 1959, que esse ano completa 65 anos. Tenho um amigo que também estuda o movimento, o Djavam Damasceno, e inclusive, em comemoração à essa efeméride, pensamos na possibilidade de organizarmos uma exposição com esses poemas, mas infelizmente não foi possível.

Luciano Dídimo – Lembro que ele participou da comemoração dos 50 anos do grupo SIN.

Kedma Damasceno – O SIN já foi um movimento mais sincrético, como a próprio nome diz, pois possibilitava uma mistura das formas poéticas. O movimento concretista tinha aquela questão do caráter racional, embora que no Ceará tenha sido um pouco diferenciado, uma vez que não foram tão ortodoxos como os paulistas. Mas o grupo SIN veio posteriormente a esse momento do Concretismo. Aqui nós tivemos as duas mostras, uma em 1957 e a outra em 1959. Horácio Dídimo participou apenas da de 1959. E aí depois ele entrou no SIN, que possibilitava manifestações poéticas digamos mais livres. Então, teve a revista com alguns poemas do grupo...

Luciano Dídimo – E você conseguiu a publicação das produções do grupo SIN?

Kedma Damasceno – Sim, tem a revista *sinantologia*, disponível na biblioteca da UFC, inclusive, estou com ela emprestada no momento.

Luciano Dídimo – Você acredita que a biblioteca do papai está intacta lá? Está como ele deixou. Fica na Parquelândia e são praticamente duas bibliotecas, pois ocupam dois quartos no apartamento. Não sabemos exatamente o que tem lá, são muitas coisas. Precisamos fazer a catalogação de todo o material.

Kedma Damasceno – Pois isso precisa ser feito urgente [rsrs] Era até uma outra pergunta que eu iria fazer, se vocês guardam alguma correspondência ou registro fotográfico desse período, referentes ao movimento concretista no Ceará.

Luciano Dídimo – [rsrs] sim, provavelmente deve ter, mas nós não sabemos ao certo, pois chegando lá você encontra os quartos cheios de livros, de pastas e de papéis, então, não tem como saber. Acredito que tenha muitas preciosidades, livros com dedicatórias para ele, fotografias... Precisamos encontrar um bibliotecário ou uma empresa que possa realizar este trabalho.

Kedma Damasceno – Ele morou um tempo no Rio de Janeiro? Saberá dizer qual foi o período?

Luciano Dídimo – Sim. Acredito que pelo final dos anos 1950 e começo dos anos 1960. Ele morava no Rio, veio, casou aqui, depois voltou pro Rio com a minha mãe. Meu primeiro irmão nasceu no Rio de Janeiro.

Kedma Damasceno – Interessante, pois o movimento eclodiu em São Paulo e no Rio de Janeiro, então, talvez essa adesão dele ao movimento tenha sido também em decorrência do que ele via lá, pelo que presenciava no Rio. Enquanto aqui no Ceará alguns poetas não quiseram nem saber, ele foi um dos que aderiu e compôs poemas visuais muito interessantes como os presentes em *A palavra e a PALAVRA*. Continuando: Quais os contatos artísticos e literários que o poeta tinha que o levaram a participar do grupo concreto do Ceará?

Luciano Dídimo – Na verdade, ele falava bastante sobre os colegas dele da Academia Cearense de Letras. Linhares Filho e Ângela Gutierrez eram os mais próximos. Os nomes dos poetas que fizeram parte do Concretismo me são familiares, mas não me recordo de ouvi-lo falando especificamente sobre eles ou sobre o movimento.

Kedma Damasceno – Como você analisa toda a produção literária de seu pai? Qual o viés mais forte em suas composições?

Luciano Dídimo – Ele ficou mais famoso por esses livros do início, por essa poesia sem forma fixa, sem tamanho, sem maiúsculas, sem pontuação, enfim, por essa poesia mais moderna. Mas depois na literatura infantil ele se encontrava demais, porque ele tinha um coração de criança, era um “meninão”. Inclusive, agora nós temos, em sua homenagem, o Dia Estadual da Literatura Infantil, comemorado no dia do aniversário dele, 23 de março. Mas também a parte espiritual, que foi posterior, nos poemas dele ficou muito forte e muito marcante. Nos livros seguintes tem muita poesia voltada para o lado religioso e espiritual, o que não é assim muito bem aceito pela crítica literária, mas ele não queria saber de crítica de coisa nenhuma, escrevia o que queria e acabou [rsrs].

Kedma Damasceno – E *A palavra e a PALAVRA* é um livro maravilhoso ao qual até me refiro na introdução da tese quando narro um pouquinho da minha trajetória e de como fui chegando a essa pesquisa, a esse objeto... Li esse livro pela primeira vez quando fui fazer o vestibular da UFC, pois era um dos 10 livros que estavam na lista e foi um dos que mais me chamou atenção porque faz essa relação do homem com Deus, em que a palavra do homem e a palavra de Deus vão dialogando.

Luciano Dídimo – É muito interessante porque as poesias desses primeiros livros são as mesmas de *A palavra e a PALAVRA*, mas aqui se você retira as passagens bíblicas, elas se tornam poesias mais pessimistas, indicando que nada estava dando muito certo. Então, ele teve uma conversão. Quando minha mãe estava grávida de mim, correu um alto risco de vida porque ela teve um problema de vesícula e para fazer uma cirurgia estando grávida, naquela época, era uma coisa que há 52 anos atrás significava um alto risco. Minha mãe diz que ele ficava na rua e em todo canto rezando o “Pai Nosso”, por isso que ele tem tanta devoção ao “Pai Nosso”, escreveu inclusive dois livros fazendo roteiros de meditação com o “Pai Nosso”. Então, foi a partir dessa conversão que ele fez *A palavra a PALAVRA*, tipo como uma forma de se redimir um pouco daquele pensamento pessimista, juntando a palavra de Deus à palavra do poeta e oferecendo um novo sentido.

Kedma Damasceno – No livro *A Nave de Prata* há a presença de poemas visuais juntamente com sonetos, sinalizando uma reconciliação entre a forma tradicional e a forma moderna do poema. Qual seria a forma predileta dele? Que leitura você faz dessa obra?

Luciano Dídimo – Acredito que a forma mais moderna. Se bem que no final, nos últimos livros, ele começou a escrever os sonetinhos, não eram os sonetos decassílabos tradicionais, mas aqueles sonetinhos de sete sílabas. Ele tem *O livro dos Sonetinhos*, não sei se você conhece, e ele gostava muito. Fazia um sonetinho assim em poucos minutos, em tudo... para uma homenagem, um aniversário... ele fazia um sonetinho. Então, depois ele se viciou nos sonetinhos [rsrs] Mas, na maioria dos livros dele, predomina essa poesia de versos livres, sem preocupação com a forma tradicional. E o soneto mesmo clássico foi somente em *A Nave de Prata*. Aliás, tem um soneto, um apenas, em *Tempo de Chuva*. Quer dizer, mesmo nessa época, ainda colocou um soneto. Porque se o livro era totalmente concreto, sei lá, totalmente moderno, mesmo assim ele colocou um soneto. Então, ainda tinha uma pontinha do tradicional.

Kedma Damasceno – Poderia falar um pouco sobre o que significa para vocês (família) o Instituto Horácio Dídimo? Quem idealizou, quando surgiu e ao que se propõe?

Luciano Dídimo – Pois é, o Instituto foi idealizado a partir do falecimento dele, quando a gente, a família, os irmãos nos reunimos e pensamos: o que nós vamos fazer agora? A gente não tinha dimensão do tanto que ele era querido. Sabíamos, lógico, que ele era muito conhecido e tudo,

mas não imaginávamos que fosse tanto. Porque ele era muito simples, não se vangloriava de nada. Então, não passava a ideia dessa fama que ele tinha. A gente sabia que ele era muito conhecido, mas que era famoso assim, desse jeito, a gente só teve ideia no falecimento. Recebeu uma chuva de mensagens, uma chuva de depoimentos... Tanto que a gente publicou o livro *O Sol do Amor*, constituído por três partes: depoimentos dos 80 anos dele, em que recebeu muitas homenagens; depoimentos do falecimento; e aí aproveitei e fui colocando mais depoimentos que já haviam sido publicados em outros momentos. Então, decidimos criar o Instituto, mas um Instituto para fazer o quê, né? Aí mil planos, mil sonhos... Ainda está tudo muito no sonho. Quando criança, a gente morava ali na rua Juvenal Galeno, no Benfica, vizinhos ali às Casas de Cultura. É uma casa que tem um castelinho, número 150. Temos o sonho de um dia fazer a sede do Instituto naquela casa. Foi lá onde ele morou, só fazia atravessar a rua para dar aula. Ficávamos brincando ali na casa e, às vezes, ele nos dava tchau lá do auditório José Albano [rsrs]. Dava para ver a nossa casa de lá. Seria maravilhoso porque o Benfica é um polo cultural. A casa foi vendida nos anos 1980 e nós a visitamos depois que ele faleceu, porém não tínhamos dinheiro para comprar [rsrs] Então, nós pensamos em fazer essa sede, colocar todo o acervo de livros dele, criar tipo um minimuseu, organizar um ambiente cultural para lançamento de livros, com a lanchonete e outras coisas. Este é o sonho. O Instituto Horácio Dídimo em si está promovendo coletâneas literárias, envolvendo alguns escritores, fez agora o relançamento dos dois primeiros livros, mas ainda temos muitos projetos, por exemplo, de escrever uma biografia dele, ou um livro sobre a História da Literatura Infantil no Ceará, criar o prêmio Horácio Dídimo de poesia ou de literatura, ou talvez de literatura infantil, enfim, são tantos sonhos e projetos que eu nem me lembro assim de cabeça [rsrs] São muitas coisas que podemos fazer, mas como cada um tem a sua profissão, sua vida, seus filhos, vamos fazendo o que dá. Estou louco para me aposentar para poder me dedicar só a isso [rsrs]

Kedma Damasceno – E aí, você também é poeta, seu livro mais recente é esse *A Rosa Verde: Sonetos de Esperança* e, assim como o seu pai, você tem essa relação muito forte com Deus, com a religião, visto que em seu livro os sonetos também vem acompanhados da mensagem bíblica, da palavra de Deus. Fale um pouco sobre isso, sobre essa herança poética e sobre a sua forma de compor que, diferentemente de seu pai, privilegia a forma tradicional do soneto.

Luciano Dídimo – Pois é, desde criança que sinto que tenho uma veia de escritor. Claro, eu queria muito imitá-lo. Quando criança, fazia os livrinhos, na máquina de escrever, datilografava, fazia uns poeminhas e ele me incentivava muito. Acho que fui o único filho dos quatro, sou o mais novo, que demonstrou algum interesse pela literatura. Eu lia os livros infantis dele, que ele dava aula de literatura infantil, e lá em casa era cheio de livros, mas somente quem lia era eu, meus irmãos não liam [rsrs] E aí eu escrevia, tinha os concursos do DN Infantil, no *Diário do Nordeste*, um Suplemento Infantil, aí faziam uns concursos de contos, eu participava, ganhava uns prêmios lá... ele ficava todo orgulhoso. Depois, na juventude, deixei pra lá, esqueci e tal, segui outro caminho. Quando também tive o meu momento de conversão religiosa, foi que eu comecei a escrever mais os poemas espirituais, mas totalmente sem nenhum interesse literário. Eu fazia, escrevia, ele via, lia, gostava. Quando fiz 45 anos, ele me telefonou e disse: “Junte aí 45 poemas seus que vou publicar um livro, será seu presente de aniversário!” Pensei: “E eu tenho 45 poemas na minha vida?” [rsrs] Daí, fui juntando, juntando, juntando e deu muito mais de 45. Nem sei quantos deu. Então, publiquei *A Rosa da Certeza*, foi meu primeiro livro, fizemos o lançamento lá no Jornal *O Povo*. Mas, ficou por ali. Quando ele faleceu, eu não sei, parece que desencarnou assim uma coisa em mim [rsrs] o pessoal diz que a alma dele encarnou em mim, não acredito em nada disso, eu sou católico. Mas não sei o que houve, porque desabrochou assim uma veia literária como se eu tivesse a missão de continuar o trabalho dele ou de evidenciar o legado dele, continuar a obra dele, eu não sei como. Não é uma continuação

da obra porque não seria a mesma obra, né? seria outra, mas eu não consigo explicar. Sei que foi a partir daí que eu comecei a frequentar o meio literário de Fortaleza. Comecei a participar, comecei a ver, comecei a escrever, comecei a ter um lado mais técnico da poesia e dentro desse estudo da poesia foi que eu me identifiquei com o soneto. Quando a gente lançou aquela coletânea pelo Instituto Horácio Dídimo, *100 Sonetos 100 Poetas*, porque eu sabia que tinha *A nave de prata*, nós lançamos o edital e decidimos que iríamos fazer de sonetos. Então, o pessoal começou a mandar sonetos de todo jeito e eu comecei a me interessar: “Mas como é isso? Como é que se escreve? Quais são as regras?” Então, comecei a participar de grupos de sonetistas e vi como tem muita técnica por trás, como é difícil, como é um quebra-cabeça, né? porque tem que ter a métrica, tem que ter a rima, tem que ser tudo bem certinho, as elisões... Aí eu me apaixonei. Ainda estou me aperfeiçoando, porque o aperfeiçoamento é para sempre, mas ficou o soneto e, conseqüentemente, o lado espiritual. Eu sou da ordem dos Carmelitas Descalços Seculares, faço parte do Carmelo que é um movimento que... engraçado, parece que tudo dele era para o lado moderno e eu já sou para o lado tradicional, porque até nisso, na parte espiritual, ele era da Renovação Carismática, que foi uma revolução na igreja e acabou com todo tradicionalismo, eu sou carmelita, que é um lado mais tradicional da igreja de uma ordem que tem 800 anos. Ele foi para o lado moderno e eu estou no tradicional [rsrs] Mas é engraçado porque parece que acontece isso mesmo com as gerações. Quando uma geração é muito fechada, a outra faz uma revolução e quebra com todos os paradigmas. Depois quando a outra é muito aberta, aí vem a seguinte e volta ao tradicionalismo. São ciclos.

Kedma Damasceno – E qual sua opinião sobre a poesia concreta ou a poesia mais moderna?

Luciano Dídimo – Os sonetistas odeiam a poesia moderna, dizem que acabou com os sonetos. Eu não tenho essa opinião, porque ele escrevia poemas belíssimos de forma livre, sem rima, sem métrica, sem coisa nenhuma. A síntese era uma marca dele, pois dizia muitas coisas com poucas palavras. Esse era um dom preciosíssimo que não é todo mundo que tem.

Kedma Damasceno – Mas existem críticos ou outros poetas que criticam bastante, não é verdade?

Luciano Dídimo – Sim. Mas também tem o contrário, os modernistas que também criticam os poemas clássicos, dizendo que são engessados, que não dão liberdade ao autor... essas brigas literárias que não me meto [rsrs] Escrevo o que quero, se estou querendo escrever soneto, vou escrever soneto, no dia que quiser escrever poesia livre, escrevo também. Já experimentei, já escrevi alguma coisa, mas o soneto é a minha paixão atual. Pode ser que lá na frente não seja, mas por enquanto está sendo.

Kedma Damasceno – Então, era isso, agradeço demais pela oportunidade de podermos conversar. Espero que, em breve, todos os projetos possam caminhar, pois, com certeza, será uma grande contribuição para a literatura cearense, para a literatura brasileira e para todos nós pesquisadores e admiradores do poeta Horácio Dídimo ter um espaço cultural mais amplo e voltado para a sua produção literária. Desejo sucesso também na sua caminhada como poeta, seja com o soneto ou com qualquer outra forma que escolher.

Luciano Dídimo – Obrigado! Desejo sucesso também para você, na sua pesquisa e no seu trabalho de doutorado.

Kedma Damasceno – Obrigada!

APÊNDICE C – CONVERSA/ENTREVISTA COM O POETA, PROFESSOR E CRÍTICO LITERÁRIO DIMAS MACEDO, REALIZADA EM 24 DE AGOSTO DE 2023, NA CAFETERIA LE PAIN, EM FORTALEZA

Dimas Macedo – O Alcides Pinto era uma poeta tão livre e econômico com a palavra, que até nos seus romances isso se revela, especialmente naqueles que integram a Trilogia *Tempo dos Mortos*, e no *O Amolador de Punhais*, que é uma obra-prima daquele tamanho tão reduzido. Ele tinha um jeito de pôr uma mão em posição diagonal sobre a outra e dizer: corta e joga fora, com relação ao que estava sobrando em um texto. Então, muito conciso com a palavra, como ele era, tinha tudo para ser o introdutor do Concretismo no Ceará.

Em 1957, Alcides veio para Fortaleza em harmonia com os irmãos Campos para aqui difundir o Concretismo. No Rio e em São Paulo ele convivia com os grandes escritores, como Nelson Rodrigues, Assis Brasil, Fausto Cunha, Cony, Paulo Mendes Campos, Clarice Lispector, Drummond... Seu primeiro romance, *O Dragão* (1964), foi lançado na primeira leva das Edições GRD, ao lado do livro de estreia de Nélida Piñon, mas ele já vinha revolucionando a poesia brasileira desde a sua estreia com *Pequeno Caderno de Palavras* (1953).

E tudo o que ele produziu, foi feito com grande contenção de linguagem. Nunca foi um poeta discursivo, sempre escrevendo poemas sintéticos, como aqueles que estão em *Cantos de Lúcifer*, *Os Catadores de Siri*, *As Águas Novas* e *O Acaraú: Biografia do Rio*, volumes que poderiam ter uma centena de páginas, mas que ele conseguiu fazer aquilo de forma tão objetiva, utilizando palavras que realmente expressassem uma atitude criativa. Era grande a sua paixão pelo experimento, pela vanguarda ou por algum signo literário que estivesse em convergência com a arte concreta.

Alcides Pinto promoveu duas exposições de arte concreta em Fortaleza, a primeira no Clube dos Advogados, em 1957, e a segunda no IBEU, em 1959. Neste mesmo ano, Alcides viria a fazer uma exposição da sua obra de artista plástico.

A sua paixão pela imagem e pelo realismo concreto que pudesse representar a sua criação constitui um traço da sua trajetória. Ele era vanguardista em tudo e conseguiu ser, inclusive, a vanguarda do realismo mágico no Brasil, especialmente com os romances *O Dragão* e *Os Verdes Abutres da Colina*.

Kedma Damasceno – Por e-mail, o arquiteto Liberal de Castro, que participou da primeira mostra de arte concreta no Ceará, em 1957, afirmou o seguinte: “O arauto da novidade no Ceará teria sido Waldemar Cordeiro (paraense) que andou expondo por aqui.” Sabe dizer quem foi esse Waldemar Cordeiro paraense?

Dimas Macedo – Não me ocorre. Sinceramente, eu não sei. Mas eu diria que as exposições de arte concreta, em Fortaleza, promovidas por Alcides Pinto, constituem um momento de comunhão das artes plásticas com a literatura e uma explosão do Concretismo no Ceará.

Kedma Damasceno – Acredita que a estadia dele no Rio de Janeiro tenha contribuído para essa paixão pela palavra e pela imagem?

Dimas Macedo – Contribuiu muito, porque o Alcides conviveu com os escritores que se reuniam na sala de Drummond, no Ministério da Educação, onde ele trabalhava, e de onde podia acompanhar a vanguarda que batia de frente com a Geração de 45.

O Concretismo e Alcides Pinto, no Ceará, são a mesma coisa, sem ele nós não teríamos chegado à arte concreta. Por que o Concretismo prosperou bem em São Paulo e no Rio de

Janeiro e veio a se difundir no Ceará? Porque o Alcides veio para Fortaleza com a finalidade de implantar o Concretismo aqui.

Realizou o mesmo papel que o Mário de Andrade veio fazer no Ceará, quando passou por Fortaleza difundindo o Modernismo e aqui se tornando amigo de Antônio Girão Barroso.

Quem me lembrou essa situação foi o poeta Manuel de Barros, em sua residência, em Campo Grande, em 2010, quando eu o conheci pessoalmente. Ele me perguntou por alguns poetas cearenses, seus contemporâneos, e me disse que tinha grande admiração pelo Alcides Pinto, que ele conheceu nas suas andanças pelo Rio e São Paulo, ao lado de Antônio Girão Barroso, Mário de Andrade e Oswald de Andrade.

Quando esse encontro aconteceu, eu não estava pensando que iria conhecer Manoel de Barros, mas quando desci para o café da manhã, no hotel onde eu estava hospedado, encontrei o poeta Carlos Ayres Britto, que me convidou a ir com ele visitar Manoel de Barros. Ainda estou esperando pelas fotos que fizemos durante esse encontro, porque, de vez em quando, estou publicando esses registros que vão surgindo dos meus arquivos.

Kedma Damasceno – Sim, e nós gostamos de ver suas publicações no Instagram!

Dimas Macedo – É, a Celma Prata, uma escritora que admiro, escreveu no meu Instagram que, com algumas das minhas postagens, eu estava fazendo um documentário da minha vida literária, o que é verdade. Eu sei o que é o valor de tudo isso e de poder dar esses testemunhos.

O Alcides Pinto tinha algumas divergências com os irmãos Campos, que moravam em São Paulo e que se voltaram para a poesia de língua inglesa do século XX. Ele residia no Rio, juntamente com Ferreira Gullar, que foi outro nome expressivo desse Movimento. E quando Gullar fez aquela famosa Instalação de arte neoconcreta, o Alcides ficou do seu lado, pois tinha suas intuições de crítico de arte, e eu acho que esse aspecto da obra dele precisa ser pesquisado.

O experimento que o Ferreira Gullar tinha feito com o cordel, muito o inspirou para chegar aos *Os Catadores de Siri*, que é um monumento da arte objetiva e que está próxima da poesia de João Cabral e que contém a miséria dos mangues do Recife, cidade tão palmilhada por Alcides Pinto, como mostro no meu livro, *A Face do Enigma – José Alcides Pinto e Sua Escritura Literária*.

Kedma Damasceno – Quando menciona o apoio que o Alcides Pinto deu ao Ferreira Gullar durante a instalação de arte neoconcreta, lembra-se de algum comentário dele ou de algum texto escrito, abordando o evento?

Dimas Macedo – Sobre a instalação de arte neoconcreta de Ferreira Gullar, é possível que o Alcides Pinto tenha publicado algum artigo na imprensa do Rio. Afinal, ele era um jornalista profissional, filiado ao Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Rio de Janeiro, com ampla atuação, como editor e revisor de expressivos jornais, traço da sua vida que ainda merece ser pesquisado.

Kedma Damasceno – Mas é muito interessante essa curva que ele faz, realmente. Porque ele estava no Rio, em contato com o Gullar, esteve em São Paulo também, em contato com os irmãos Campos... Tanto que aquelas correspondências que sobraram demonstram a interação que ele tinha com os paulistas.

Dimas Macedo – O Alcides foi o vendedor ambulante do Concretismo no Ceará, o arauto do movimento. Os irmãos Campos têm uma abrangência maior na história do Concretismo. Eles partiram de um experimento internacional. O Alcides, não. Voltou para Fortaleza e começou a fazer por aqui os seus movimentos.

O seu livro *Concreto: Estrutura Visual-Gráfica*, de 1962, é um belo momento da arte poética brasileira. No Ceará, Alcides contava com o apoio de amigos, como Antônio Girão Barroso, que foi pioneiro do modernismo e quem primeiro escreveu sobre tudo isso, em *Modernismo e Concretismo no Ceará*. Aqui o Alcides estava cercado por poetas ligados à Geração de 45, com exceção de Aluísio Medeiros, que se impôs pela lírica e a mudança das estruturas temáticas de poesia cearense e que seria um dos nossos grandes poetas, porém muito pouco estudado por uma série de fatores políticos.

O Alcides, aos 80 anos, era muito mais jovem do que todos nós, até os 84 anos, quando morreu colhido pelo pássaro metálico que ele havia intuído. Numa sexta-feira só faltou ficar louco, ligando para mim e para outras pessoas, pois havia sido contemplado com o prêmio Olavo Bilac da Academia Brasileira de Letras no valor de 50 mil reais.

Na época, ele vinha dizendo para os amigos que seria colhido por um pássaro metálico. E numa manhã ele ia atravessando a praça Clóvis Beviláqua, em frente à Faculdade de Direito, quando surgiu um motoqueiro em alta velocidade, pela General Sampaio, que subiu a calçada e o jogou lá embaixo. Levaram para o hospital, mas não sobreviveu. Esse era o pássaro metálico. O Alcides tinha essas intuições geniais.

Quando vim para Fortaleza, em 1972, tive a oportunidade de tê-lo como vizinho de quarteirão, no bairro da Piedade. Na época em que andava com o hábito de São Francisco e a Jamaica e a Alessandra ainda eram pequenas. Então, acompanhei de perto a loucura criativa dele, que era realmente uma provocação. Alcides Pinto não era apenas um ser humano e um escritor, era uma existência literária.

Kedma Damasceno – Na primeira mostra, realizada em 1957, foi exposto um quadro de Alcides intitulado *Objeto Teleguiado*, que foi motivo de muitos comentários devido ao seu curioso sumiço. Encontrei duas versões: Dias da Silva diz que o quadro foi escondido pelo próprio Alcides Pinto justamente para dar visibilidade à mostra. Já o arquiteto Liberal de Castro, via e-mail, disse que o mesmo foi escondido pelo Tarcísio Tavares e pelo Goebel Weyne, como uma forma de brincadeira com o Alcides. Saberá me dizer qual a versão verdadeira?

Dimas Macedo – Eu não saberia lhe dizer qual a versão verdadeira. Dias da Silva conhecia muito bem o Alcides, inclusive as suas artimanhas, pois trabalharam juntos na Delegacia do MEC em Fortaleza. E o Liberal de Castro merece toda a credibilidade. Você pode expor as duas versões.

Kedma Damasceno – Achei interessantes essas duas versões, pois remetem à história daquela mostra que, de certa forma, ficou apagada. Nos meios institucionais, como escolas, não se escuta falar sobre o Concretismo cearense.

Dimas Macedo – Nem mesmo os jornais da época tinham a visão do que fosse o Concretismo, porque era uma coisa nova para uma cidade que era e ainda é muito conservadora. Ele não era considerado um escritor, era considerado um louco, uma figura estranha, que não ligava para convenção nenhuma.

Kedma Damasceno – A cidade de Fortaleza ainda era muito provinciana naquele período e aí ver alguém vindo do Rio de Janeiro, trazendo aquelas ideias de ruptura...

Dimas Macedo – Podemos considerar que tudo isso provocou um impacto na arte cearense, porque naquela época, o nosso meio cultural não possuía uma ideia precisa do que fosse a arte visual. Você tinha o cinema tradicional em preto e branco, mas não tínhamos a vanguarda que veio depois, especialmente com o Eusélio Oliveira, que muito conviveu com Alcides Pinto.

Os livros de Pedro Henrique Saraiva Leão, feitos por Geraldo Jesuíno, como *Concretemas*, *Poeróticos* e *Trívia*, também refletem a extensão do concretismo no Ceará. O Pedro Henrique e o Alcides eram muito amigos. O Pedro sempre foi um dos seus maiores seguidores, tendo publicado, em 2001, pelas Edições Poetaria, o seu opúsculo *Po&sia Concret@ no Ceará*.

Horácio Dídimo é outra figura importante quando se fala do Concretismo no Ceará. Aquelas experiências estampadas nos seus primeiros livros, até para o grupo SIN, não era coisa fácil de entender.

Lembrei-me agora do livro *Guerreiros da Fome*, um dos melhores poemas de Alcides Pinto, divulgado em uma noite quando ele resolveu inaugurar um piano novo e dar um concerto em sua residência. Um piano comprado na Mesbla e que ele tinha me dito que era só para fazer a festa. Depois de uns três meses, a Mesbla levou o piano e ele deu graças a Deus [rsrsrs]

Kedma Damasceno – Está ótimo! Agradeço demais pela disponibilidade e por compartilhar tantas informações importantes.

**APÊNDICE D – CONVERSA/ENTREVISTA COM O JORNALISTA,
HISTORIADOR E COLECIONADOR MIGUEL ÂNGELO DE AZEVEDO
(NIREZ), REALIZADA EM 01 DE SETEMBRO DE 2023, EM SUA
RESIDÊNCIA, EM FORTALEZA, ONDE MANTÉM O ARQUIVO NIREZ –
ESPAÇO DE MEMÓRIA E CULTURA**

Kedma Damasceno – Qual sua opinião sobre o movimento concretista no Ceará?

Nirez – O movimento concretista aqui no Ceará foi recebido como todo movimento moderno. A pintura moderna, a poesia moderna, tudo que é moderno os passadistas não gostam e os que praticam adoram né? Agora, aqui para nós, na minha opinião pessoal, eu nunca gostei desses modernismos pelo seguinte, a poesia moderna veio para desqualificar a antiga, tirou a rima, tirou a métrica, quer dizer, deixou de ser poesia. A pintura moderna idem, existem desenhistas e pintores excelentes que sabem desenhar e sabem pintar, mas viram na pintura moderna um meio de ganhar dinheiro. Porque os passadistas não eram mais bem recebidos. Então, é o caso do Antônio Bandeira, por exemplo, era um excelente pintor, um bom desenhista, mas é difícil você encontrar um quadro dele que tenha desenho. Tudo é aquilo abstrato que na minha opinião não é um quadro de pintura de valor, é um quadro para decoração. Você quer decorar o ambiente, bota um quadro do Bandeira.

Kedma Damasceno – Pensando na história do Brasil, sabemos que a década de 1950 foi o período do desenvolvimentismo, em que a industrialização começou a chegar principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, foi também o período do governo de Juscelino Kubitschek, do advento da indústria automobilística, da realização das primeiras bienais em São Paulo... E aqui no Ceará, como estava o ambiente em Fortaleza?

Nirez – Aqui a minha terra, Fortaleza, sempre foi e talvez sempre será uma cópia da de lá. A televisão daqui copia a de lá, o jornal daqui copia o de lá. Tudo aqui é copiado. Naquela época era o Sul maravilha que era São Paulo e Rio, hoje em dia já está mais diversificado, desde que a capital saiu do Rio de Janeiro e foi para Brasília. Então, já existem outras culturas que nos influenciam, inclusive a de Salvador, na Bahia. Até o modo de falar do cearense mudou, agora é baiano, porque antigamente se chamava aqui “nuvela”, hoje é “novela”, aqui a cidade se chamava “Furtaleza”, hoje em dia é “Fortaleza”, isso é baiano, não tem nada a ver com Ceará. As vogais são abertas.

Kedma Damasceno – Mas na década de 1950 já se via uma modernização por aqui, correto?

Nirez – Sim, mas sempre copiada desses outros locais. Isso era na música, na poesia, na pintura, na literatura mesmo, no comportamento. Se eu pegar, por exemplo, uma fotografia, tenho muitas fotografias de grupo de pessoas, identifico com a maior facilidade o ano de uma foto dos anos 1970, todo mundo está cabeludo [rsrs], com calça de boca larga, então, era cópia do Sul. Naquela época, a gente chamava São Paulo e Rio de Janeiro de Sul, hoje em dia é Sudeste. E eles nos chamavam de Norte, hoje é Nordeste. Saiu um grupo daqui em 1918 para gravar discos lá no Rio de Janeiro e gravaram um embolado que dizia assim: “quando nós viemos do Norte...”, e eram de Pernambuco. E a gente aqui só dizia o Sul, quando hoje o Sul é Santa Catarina, Paraná, Rio Grande do Sul.

Kedma Damasceno – O Senhor poderia falar um pouco sobre o frevo-canção “Evocação número um”, a partir do qual foi feita a paródia que se chamou de “Hino dos concretistas do Ceará?”

Nirez – No final de 1957, Nelson Ferreira fez essa composição, frevo-canção, e eles chamavam lá frevo de rua do carnaval, que era o frevo cantado pelos desfiles, né? Então, ele fez esse frevo de rua do Carnaval que foi gravado pelos Batutas de São José na Fábrica Mucambo, uma fábrica de discos que teve em Recife e que era da firma Rosenblit. Então, o frevo dizia: “Filinto, Pedro Salgado, Guilherme, Fenelon cadê teus blocos famosos?”, aí nomina os blocos: “Bloco das Flores, Andaluz, Pirlampos, Apôs-fum dos carnavais saudosos...” Eu estou estranhando que o hino dos concretistas tenha sido feito em cima disso porque eles não iriam cultuar o passado, mesmo sendo uma paródia, o próprio título da música está dizendo que é uma evocação, passado. Você vai ter que ver, encontrar essa letra para poder analisar.

Kedma Damasceno – E o Senhor possui algum registro fotográfico do grupo concreto do Ceará ou das mostras de arte concreta realizadas em Fortaleza?

Nirez – Não tenho. Só sei que eles eram muito aliados aos artistas da SCAP (Sociedade Cearense de Artes Plásticas), mas todos já faleceram.

Kedma Damasceno – E quanto aos jornais locais, poderia comentar um pouco sobre como foi o encerramento deles?

Nirez – Os diários e rádios associados faliram, praticamente. A TV Ceará fechou, foi fechada pela ditadura. O *Correio do Ceará* e o *Unitário* acabaram, já estavam funcionando em outro prédio, pois o prédio original era na Rua Senador Pompeu, perto da Guilherme Rocha e tinha se mudado já para a Praça da Imprensa, onde é hoje o grupo Edson Queiroz. Era ali, porque ali também por trás era o canal 2, TV Tupi ou TV Ceará. Tudo isso acabou. Um dia, eu estava aqui em casa e me telefonaram: “Nirez, no *Correio do Ceará* está havendo uma mudança e eles rebolaram no lixo uns jornais, acharia bom você dar uma olhada.” E eu fui. Chegando lá, tinha um volume do *Correio do Ceará* de 1922, peguei, trouxe e mandei encadernar. Está aqui. E eu soube que isso estava acontecendo porque os jornais, *Correio do Ceará* e *Unitário*, estavam sendo vendidos para a firma Ultralimpo, que pertencia ao Clodomir Teófilo Girão Filho, filho do meu amigo, muito amigo, Clodomir Teófilo Girão que era dono do colégio Rui Barbosa, onde eu estudei. Depois ele vendeu e passou a ser ginásio. E o Clodomir ainda estava vivo, por sinal. Fui algumas vezes no escritório do Clodomir Filho que era ali na Santos Dumont, perto da praia do futuro, num edifício que tinha lá, a Ultralimpo funcionava parece que no 7º ou 9º andar, por aí. Fui lá duas vezes e vi o pai dele consultando as coleções antigas e escrevendo. Quando o pai dele morreu, resolveu doar a coleção. Então, telefonou para mim e perguntou se eu queria a coleção do jornal *Correio do Ceará* e *Unitário*. Eu disse: “Rapaz, querer eu quero, mas não tenho onde botar. É muita coisa e eu não tenho espaço aqui.” Foi quando eu pedi a ele para que transferisse a doação para o Instituto do Ceará e assim foi feito. Então, ele mandou um caminhão cheio de jornais encadernados e deixou lá no Instituto do Ceará. Nessa época tinha um rapaz lá que organizava e aí separou primeiro o *Unitário* do *Correio*, depois separou a sala lá. O presidente do Instituto na época era o Geraldo da Silva Nobre e ele mandou organizar lá, botou um em cada sala na parte de baixo do Instituto. A coleção mais bem tratada daqui é a do Instituto. Inclusive, lá tem a coleção completa do jornal *O Nordeste* que não tinha nada a ver com essa história que contei, que foi do Andrade Furtado, que era um dos diretores, e foi parar no Instituto também. A coleção do *Nordeste* lá na Biblioteca Pública está toda rasgada.

Kedma Damasceno – E sobre a *Gazeta de Notícias*?

Nirez – A *Gazeta de Notícias* teve uma vida acidentada. Eu tenho o exemplar número um. Ela parece que foi fundada em 1930 [1927] e o diretor era o Antônio Drummond que foi assassinado na banca de trabalho, o cara entrou e o matou de tiro. Nesse momento, o dono do jornal já mudou. A *Gazeta* andou por várias mãos. Os jornais daqui eram todos na Rua Senador Pompeu, o *Democrata*, o *Unitário*, *Correio do Ceará*, em frente ficava a *Gazeta*, *O Estado* e lá no outro quarteirão ficava *O Povo*. Ainda tinha imprensa oficial, que publicava o *Diário Oficial*. Então, todos os jornais daqui eram na rua Senador Pompeu, o único que fugia à regra era o jornal do Jäder de Carvalho que era lá na Tristão Gonçalves parece que com a Rua Liberato Barroso. Então, a *Gazeta* passou por várias mãos e foi para as mãos do Parente Pessoa que era o dono da Rádio Uirapuru. Assim, a *Gazeta* passou a funcionar nos baixos da Rádio Uirapuru, ali na antiga Praça da Bandeira, hoje Clóvis Beviláqua. Quem escrevia na *Gazeta* nessa época era uma plêiade de jornalistas muito interessante. Tinha o Darcy Costa, sobre o cinema, César Coelho, que também fazia programa na Rádio Uirapuru. Era uma coisa diferente. Quando foi na década de 1970, a *Gazeta* foi vendida para o grupo *O povo* e passou a editar semanalmente, porque o jornal *O povo* só saía de segunda a sábado e a *Gazeta* saía no domingo, mas durou pouco tempo isso. Até eu escrevi na *Gazeta*, meu primeiro trabalho foi um sobre Lauro Maia. Mas no tempo do Concretismo, até meados dos anos 50, por exemplo, a *Gazeta* estava na mão do Pessoa, dono da Rádio Uirapuru.

Kedma Damasceno – O Eusélio Oliveira publicava poemas, textos. Tinha uma página na *Gazeta* dirigida por ele chamada “Literarte G.N” que era como um suplemento e tinha muitas coisas referentes ao Concretismo.

Nirez – Ele vinha aqui e falava no Concretismo, era espírita e era concretista, era todo atravessado [rsrs] Quando ele falava em Concretismo, eu dizia: “Rapaz, isso aí é decoração, não tem nada a ver com poesia!”

Kedma Damasceno – Mas ele chegou a ter poemas expostos no Japão, poemas concretos.

Nirez – Pode ter, no Japão também tem gente besta! [rsrsrs]

Kedma Damasceno – [rsrsrsrsrs]

Nirez – Principalmente porque eles escrevem assim de cima pra baixo [rsrsrsrs] É do jeito dos concretistas.

Kedma Damasceno – É verdade [rsrsrs]. Então, é isso, agradeço muito por me receber aqui e por me conceder essa conversa.

Nirez – Não, imagina. Primeiro que eu não sou adepto do Concretismo, segundo que, por isso mesmo, não tenho nada sobre ele. Agora, o conselho que lhe dou é esse, procurar conversar com o Oswald Barroso porque ele é filho do Antônio Girão Barroso que era concretista, era anti-passadista e tinha orgulho de dizer: “Eu nunca cometi um soneto!”. [rsrsrs]

Kedma Damasceno – [rsrsrs] Muito interessante! Pois vou procurar conversar com ele também. Obrigada!

Nirez – De nada.

**APÊNDICE E - CONVERSA/ENTREVISTA COM CRISTIANA BARROSO,
FILHA DO POETA, JORNALISTA E CRÍTICO LITERÁRIO ANTÔNIO
GIRÃO BARROSO, REALIZADA NO DIA 01 DE NOVEMBRO DE 2023, EM
SUA RESIDÊNCIA NA CIDADE DE TRAIRI-CE**

Kedma Damasceno – Cristiana, primeiramente, muito obrigada por me receber com tanta gentileza e por me apresentar a biblioteca de seu pai. Gostaria que você falasse um pouco sobre a obra do Antônio Girão Barroso e sobre a empolgação que ele tinha para contribuir e divulgar a arte cearense.

Cristiana Barroso – Kedma, primeiro, eu queria agradecer a você por estar aqui, pois sei que seria um grande prazer para o meu pai saber que você está pesquisando sobre a poesia cearense e está visitando a biblioteca que ele trouxe com muito carinho aqui para o Trairi. Tenho certeza que ele iria ficar muito satisfeito com isso, então, para mim também é um grande prazer. Quando ele conheceu o Trairi, foi através de mim que vim morar aqui, gostou muito e vinha muito aqui para as praias, curti muito as praias e resolveu fazer essa biblioteca aqui pertinho da minha casa. Então, a maioria dos livros dele estão aqui. E papai era isso aí, uma pessoa que vivia principalmente para os livros, não tanto para escrever, mas para ler, fomentar a arte literária do Ceará, escrever críticas em jornais, ajudar os escritores e poetas principiantes que sempre o procuravam para revisar livros, para conversar sobre literatura, para trocar ideias e é isso que eu me lembro do meu pai, sempre assim, envolto em livros.

Kedma Damasceno – A respeito da vertente concretista você já me disse que não lembra muito bem, mas informou algo que considero muito interessante que foi o contato dele com os outros poetas do movimento: Horácio Dídimo, Alcides Pinto... pessoas que frequentavam a casa de vocês...

Cristiana Barroso – Meu pai foi um agitador cultural. Lembro muito do contato dele com os outros artistas e intelectuais. São nomes e pessoas que eu recordo, os nomes principalmente. Quando escuto, penso: “Ah, esse aí ia muito lá em casa.” E alguns eu lembro também da pessoa em si, do rosto e tudo. Mas o Alcides Pinto é o que eu lembro mais porque ele era o que ia mais lá em casa. Ele ia muito lá em casa. O Artur Eduardo Benevides também ia muito, mas os outros também de vez em quando estavam por lá. E nós, como éramos dez filhos pequenos, muitas vezes íamos para os aniversários e os outros também iam lá para casa... então, nós convivíamos muito. É interessante pensar que o papai não era simplesmente um poeta, “simplesmente” não, porque ser poeta já era uma qualidade maravilhosa, mas ele não só convivia com os poetas e escritores, como também passava pelas artes plásticas, pelo áudio visual, cinema... ele chegou a escrever um roteiro para um filme... quanto às artes plásticas, ele não pintava, realmente não tinha esse talento, mas convivia com muitos artistas. Acho que organizava os salões, participava dos projetos e nos dias das exposições também estava lá para colaborar com a produção. E tinha muitos amigos, eu lembro muito do Antônio Bandeira que, geralmente quando estava no Ceará, ia muito lá em casa. O Aldemir Martins também ia muito... e outros.

Kedma Damasceno – Muito interessante essa ponte de relações que ele traçava com o campo artístico cearense. De fato, não foi um poeta de muitos livros, mas um poeta que lia diversas obras, escrevia sua crítica para os jornais e se dedicava à arte cearense de uma forma ampla. Refletindo sobre tudo isso, gostaria saber como está o funcionamento da biblioteca que guarda os livros dele.

Cristiana Barroso – Antes de falecer meu pai trouxe os livros e, de alguma maneira, já estava sendo aberta ao público. Algumas pessoas frequentavam, mas a inauguração mesmo só aconteceu em 2001. Convidei algumas pessoas aqui de Trairi, outras pessoas de Fortaleza e fizemos um pequeno evento de comemoração, inclusive com um grupo que declamou as poesias dele, foi bem interessante! Então, depois disso, a biblioteca ficou mais ou menos uns 15 anos aberta, com uma parceria com a prefeitura que fornecia uma pessoa para ficar responsável por abrir e atender os visitantes. Depois houve um momento em que não foi mais possível e, infelizmente, ficou fechada durante algum tempo e foi até uma pena porque nesse período, lamentavelmente, principalmente na época da pandemia, acabou que alguns itens do acervo estragaram, mas agora, neste ano, ela foi reaberta novamente numa parceria também com a prefeitura e, além do empréstimo dos livros e de algumas visitas de escolas, nós recebemos crianças para realizarmos um projeto de leitura e um pouco de reforço escolar também com uma escola que tem aqui bem próximo. Então, é esse o movimento aqui da biblioteca.

Kedma Damasceno – Que maravilha! Então, a biblioteca continua viva e contribuindo socialmente, recebendo alunos, pesquisadores... Isso é muito importante!

Cristiana Barroso – Sim, e eu faço questão, sabe? Até me ressinto porque eu tenho uma profissão que leva todo meu tempo, então me ressinto de não fazer mais lá na biblioteca porque era o gosto dele. Ele estava se aposentando, porém trabalhou até a véspera de morrer, mas o que estava nos planos dele era vir muito aqui ao Trairi e fazer esse trabalho de fomentação da cultura aqui na cidade. Então, o pouco que eu posso fazer, não o quanto ele faria, com certeza, vou continuar fazendo.

Kedma Damasceno – E vocês, numa família com dez filhos, dentre todos, o que mais se voltou para a poesia foi o Oswald, que tem produções literárias também. Porém, você, igualmente, mantém viva essa chama, pois ao preservar o acervo e disponibilizá-lo ao público já está dando uma contribuição muito importante e significativa para a memória do seu pai.

Cristiana Barroso – Verdade, eu também tenho um pouco do lado dele. Não herdei o lado de saber escrever poesia, que é um talento que eu queria muito ter porque eu acho a coisa mais linda do mundo. Quando leio uma poesia eu vejo um quadro, imagino mil coisas, a imaginação vai longe, mas eu não tenho esse talento, infelizmente. O Oswald tem, mas ele também já esteve muito para o teatro, artes plásticas e outras coisas. Porém, eu tenho um pouco da parte da agitadora cultural, pois já fui coordenadora do núcleo de cultura daqui e temos uma associação que é a ATUAR (Associação Trairiense de União pela Arte), na qual a gente procura exatamente pelo trabalho na parte da dança, do teatro e na parte também da biblioteca, fomentando o ambiente literário. Estamos sempre procurando fazer alguma coisa.

Kedma Damasceno – Então, herdou uma parte muito importante dele que foi a de contribuir com o incentivo para a arte no Ceará. Então, é isso, agradeço muito! Nessa pesquisa sobre o Concretismo cearense, sobre essa poesia de ruptura para a qual o seu pai foi muito importante, juntamente com Alcides Pinto e com os outros que possibilitaram a realização desse movimento aqui, poder ouvir depoimentos como o seu é bastante significativo. Também encontrei materiais muito importantes na biblioteca que me ajudarão a construir essa história. Então, só posso agradecer mais uma vez!

Cristiana Barroso – Que bom, Kedma! Fico muito feliz em poder ajudar com sua pesquisa. Na verdade, é Antônio Girão Barroso que está contribuindo, porque tudo aí é dele, apenas procuro conservar.

Kedma Damasceno – Obrigada.

Cristiana Barroso – Por nada.

APÊNDICE F – CONVERSA/ENTREVISTA COM O JORNALISTA, POETA, FOLCLORISTA E TEATRÓLOGO OSWALD BARROSO, FILHO DO POETA ANTÔNIO GIRÃO BARROSO, REALIZADA NO DIA 07 DE NOVEMBRO DE 2023, EM SUA RESIDÊNCIA NO BAIRRO BENFICA, EM FORTALEZA

Kedma Damasceno – Bom dia, professor Oswald Barroso! É uma alegria estar aqui em sua residência para conversarmos um pouco sobre a participação de seu pai no movimento Concretista do Ceará. A primeira pergunta é a seguinte: O poeta Antônio Girão Barroso participou ativamente de movimentos significativos para a arte e a literatura cearense, como da criação do Grupo Clã e das exposições de arte concreta realizadas em Fortaleza. Referente ao Concretismo, como o senhor avalia a contribuição do poeta para o movimento?

Oswald Barroso – Meu pai foi uma pessoa chave para este movimento. Tanto pelos contatos que ele fez aqui em Fortaleza, com as publicações em páginas literárias e culturais, como ele viajou e teve contato com Décio Pignatari, Augusto de Campos, com as pessoas do movimento concreto em São Paulo, Rio... ele sempre viajava. Nesse tempo era muito interessante, muito diferente de hoje, porque as pessoas tinham contato era presencial. Então, havia muitas rodas de amigos. Papai, por exemplo, era boêmio, então ia à noite para a boemia e o assunto era literatura. Dessa forma, era um tempo muito aprazível porque os contatos pessoais são diferentes dos contatos online né? As pessoas se conhecem pessoalmente, vão uns nas casas dos outros... lá em casa mesmo era um lugar de encontro de escritores, artistas, pessoas da cultura. Então, os amigos dele sempre iam por lá e tinha uns lugares recorrentes, sempre havia muitos lugares no centro da cidade onde as pessoas sempre se encontravam, não só nos bares, mas também nos lugares fechados. E o papai sempre estava presente nesses cantos. Era uma época em que a vida comunitária era mais ativa e mais frequente. As pessoas se conheciam pessoalmente, sempre estavam trocando visitas, sempre estavam se encontrando e nunca estavam distantes, como acontece hoje por causa do celular. Era uma vida bem mais comunitária e eu espero que volte a ser!

Kedma Damasceno – Em 1957, ano da primeira mostra realizada no Clube do Advogado, e em 1959, ano da segunda exposição no IBEU, o senhor era criança, mas tem recordações acerca desses eventos e de seus participantes?

Oswald Barroso – Recordo, sim, pois a mãe sempre queria que eu fosse com o papai, até para ele voltar mais cedo pra casa. Aí eu acompanhava esses encontros dessas pessoas todas. Eu ia com ele e assisti pelo menos.

Kedma Damasceno – O senhor já falou um pouco que a sua casa era um lugar de acolhimento dos amigos, mas poderia falar um pouquinho mais a respeito de como era a relação do Poeta Antônio Girão Barroso com os demais poetas e intelectuais do grupo concreto do Ceará?

Oswald Barroso – Papai era muito próximo a eles porque tinha as páginas nos jornais e tinha colunas também. Como jornalista, sempre estava divulgando o material deles e apresentou muitos poetas. Foi um propagador de livros e também nos lançamentos era muito concorrido.

Kedma Damasceno – Então, ele tinha uma relação próxima com esses poetas e escritores?

Oswald Barroso – Tinha! O José Alcides Pinto, então, vivia lá em casa. Mãe dizia assim: “José Alcides Pinto, José Alcides pato, José Alcides chato.” [rsrs] de tanto que ele ia apearrear

o papai lá em casa. Era um dos amigos mais próximos, até porque ele procurava mesmo. Os outros eram menos. Mas o José Alcides Pinto era demais.

Kedma Damasceno – E quanto aos opositores do movimento concretista cearense?

Oswald Barroso – João Clímaco Bezerra era um dos que não gostava de Concretismo e fazia hora. Tinha uns que faziam piada com o movimento, exatamente como crítica, porque depois do Modernismo veio a Geração de 45, que era justamente antimodernista, muito conservadora. Depois veio o Concretismo, retomando o gosto pela vanguarda. E depois veio a reação ao Concretismo. Um dos que mais reagiu foi Artur Eduardo Benevides. E havia outros também que ficavam fazendo hora, pois só queriam o verso ritmado, com métrica e rima, tudo certinho, sonetos... O papai mesmo tinha vários sonetos que de soneto só tinha a poesia e não a forma. E eles ficavam loucos, pois eram especializados em sonetos.

Kedma Damasceno – Como jornalista e como crítico, Antônio Girão Barros ajudou a divulgar as ideias do movimento concretista no Ceará, ao que o senhor atribui essa adesão de seu pai aquela neovanguarda construtivista dos anos 1950?

Oswald Barroso – Atribuo à vontade dele de inovar. Ele não gostava de se repetir, gostava de estar sempre à frente do seu tempo. Então, ele era ligado a todas as vanguardas. Até depois, ligou-se com os movimentos novos como “Nação Cariri”, “O Saco”, “O Caboré e outros. Acompanhou todos esses momentos, principalmente, divulgando, dando espaço para os novos autores, ele apresentou muita gente e fez o prefácio de muita gente. Escreveu mais sobre os outros do que produziu para ele mesmo. Logo era jornalista, trabalhava no jornal direto, então, atualizava sempre. Toda semana, pelo menos, tinha algo no *Unitário*, depois teve uma coluna no *Diário do Nordeste*... Ele era muito ativo nos jornais.

Kedma Damasceno – Quantos aos poemas concretos que Antônio Girão Barroso compôs, não foram muitos. Dessa forma, podemos dizer que ficou mais responsável pela questão da divulgação das novas ideias?

Oswald Barroso – Sim, a divulgação e a agitação cultural que promoveu foi muito grande. Ele e o Alcides Pinto eram os principais, ele mais do que o Alcides Pinto porque tinha mais espaço nos jornais. O Alcides Pinto ficava mais na rua, dizia poemas até na Praça do Ferreira.

Kedma Damasceno – Quais são suas considerações finais sobre o poeta Antônio Girão Barroso?

Oswald Barroso – Acho importante dizer que papai era um animador cultural, principalmente. Mais do que um poeta, que ele também era, e muito bom, era um agitador cultural. Todo dia saía de casa para fazer alguma reunião, algum encontro e sempre estava se correspondendo com muita gente no Brasil e divulgando o trabalho de todo mundo, não discriminava ninguém. Sempre estava presente nos acontecimentos. Era um tempo em que as vanguardas se sucediam, os movimentos, as ideias... hoje em dia você nem sabe quais são os grupos. Nesse tempo era muito prolífero e ele ajudou muito a fazer isso. Sempre as pessoas estavam com os amigos, discutindo, debatendo e os movimentos acontecendo. Não sei nem qual o movimento que existe hoje, mas nessa época havia muitos movimentos e com propostas diferentes. Ele me estimulava muito a fazer poesia. *Almanaque poético de uma cidade do interior* (1982) é sobre um ano no campo do interior do Ceará e aquilo tudo é factual mesmo, não é invenção não. Então, a gente vivia a poesia, não apenas escrevia ou divulgava, mas a poesia era vivida. Era a poesia que

reunia, na verdade o ponto de convergência era a poesia, mais do que o resto da literatura. O Ceará se destacava mais pela poesia do que pelos outros gêneros. E esse período foi um período de muita efervescência, de muitas ideias novas e muitas atividades. Espero que volte esse tempo, por que minha ideia é que o mundo se organize para o futuro como uma rede de comunidades, com as pessoas morando juntas, se encontrando... Pode até ter celular, mas não vai ter essa importância toda. [rsrs]

Kedma Damasceno – É isso, muito obrigada por seus depoimentos, por suas respostas e pela disponibilidade para me receber e conversar comigo sobre o poeta Antônio Girão Barroso que, com certeza, foi um dos grandes poetas e agitadores culturais do Ceará, deixando todo esse legado para a família e para nós pesquisadores e amantes da literatura cearense e brasileira.

Oswald Barroso – Obrigada por se interessar pela poesia do papai!

APÊNDICE G – CONVERSA/ENTREVISTA COM O COMPOSITOR L. C. VINHOLES (PERGUNTAS RESPONDIDAS VIA E-MAIL), NO DIA 20 DE DEZEMBRO DE 2023

Antes de responder as cinco perguntas que me foram apresentadas, peço vênha para fazer uma observação indispensável que deve ser levada em consideração especialmente por quem usar o que aqui está escrito: as perguntas parecem simples, mas o tempo que elas abrangem é extenso o suficiente para exigir espaço correspondente para que cada assunto seja abordado em plenitude.

Kedma Damasceno – Como teve início seu interesse pelo movimento de Poesia Concreta?

L. C. Vinholes – A Escola Livre de Música (ELM) da Pró Arte, em São Paulo, além da grade de matérias diferenciadas com relação às adotadas pelas escolas e conservatórios oficiais, além das matérias básicas de piano, violino, canto, regência etc. contemplava matérias tais como contraponto a duas ou mais vozes, harmonia funcional, estudo e prática das obras dos séculos XVIII e XIX, bem como a promoção de exposições, palestras, conferências e cursos por especialistas e profissionais destas áreas para interessados e para o público em geral, sempre atentos aos anúncios divulgados pelo Grêmio Bela Bartók do corpo discente da escola. Foi nestes encontros que conheci ao trio paulista Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari e ao pintor Valdemar Cordeiro.

Kedma Damasceno – E como surgiu a oportunidade para expor e publicar a Poesia Concreta brasileira no Japão? A recepção foi positiva?

L. C. Vinholes – Quando parti para o Japão em julho de 1957 levava comigo a disposição de divulgar a cultura e as artes do Brasil, mas tinha como plano dar prioridade à poesia concreta e à bossa nova, duas manifestações pioneiras não só no Brasil, mas também, no início da primeira metade do século XX, em outros grandes centros da Europa.

Em abril de 1960, depois de ter viajado e conhecido poetas em capitais de Província japonesas, decidi organizar a Exposição de Poesia Concreta Brasileira no Museu de Arte Moderna de Tokyo, onde contei com o apoio moral e financeiro de Atsuo Imaizumi, direto do museu que fora delegado do Japão a Bienal de São Paulo. O arquiteto e amigo João Rodolfo Stroeter, ex-bolsista, responsabilizou-se pelo desenho dos painéis e o poeta Katsue Kitasono, líder do Grupo VOU, assinou o texto que figurou de um painel ao lado do que mostrava o plano piloto da poesia concreta. Foi marcante a cobertura da imprensa falada e escrita e a, posteriormente, dada por revistas especializadas.

Kedma Damasceno – Apesar de ter sido um movimento com viés cosmopolita, sendo exportado para outros países, o senhor acredita que os teóricos do Concretismo também tinham interesse em levá-lo a outros estados do Brasil, além de São Paulo e Rio de Janeiro? Ou o principal objetivo deles era realmente firmar o caráter internacional do Concretismo brasileiro?

L. C. Vinholes – Na década de 1950, embora o movimento da poesia concreta brasileira tenha sido marcante em São Paulo, inclusive com apoio de jornais, não se pode esquecer que movimentos afins surgiam especialmente no Rio de Janeiro (Ferreira Gullar) e em Belo Horizonte (Affonso Ávila) e que no Ceará a prática das ideias de um concretismo nascente não era desconhecida, mas estudada e absorvida por poetas independentes que dela faziam-se pioneiros. As distâncias geográficas e os meios de comunicação certamente não ajudavam para

facilitar e promover o diálogo, o intercâmbio e a troca das experiências. A meu ver, o objetivo dos concretistas paulistas era consolidar as ideias que tinham, o trabalho que realizavam e os contatos que mantinham com nomes que se faziam presentes na criação de uma nova linguagem poética: Ezra Pound, James Joyce, Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire. e. e. cummings, Pierre Garnier, Katsue Kitasono e tantos outros.

Em artigo traduzido pelo professor Santana do Carmo e publicado no Correio Paulistano de 31 de julho de 1960, Kitasono tece comentário favorável ao movimento concretista brasileiro quando escreve:

“A origem ou fundamento de tal modo de pensar, com relação à poesia, já foi evidenciada, anteriormente, nos trabalhos de autoria dos seguidores dos movimentos **futurista** e **cubista**. Nenhuma composição realizada pelos adeptos do **futurismo** e do **cubismo**, porém, chegou a revelar a pureza que nos apresentam as ora expostas, tipicamente representativas do novo movimento, nem a possuir, por outro lado, as características da poesia plena que nestas existem. Assim considerada, a “**poesia concreta**” pode, efetivamente, ser chamada de “**movimento contemporâneo da poesia de vanguarda**”.

Kedma Damasceno – Como se deu seus primeiros contatos com o grupo concreto do Ceará? E com quais nomes do grupo se correspondia?

L. C. Vinholes – Para mim quem primeiro falou nos poetas cearenses foi o poeta pernambucano Pedro Xisto, nascido em Limoeiro, que vivia em São Paulo e frequentava os eventos da ELM onde sua filha Lia – futura diretora da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia –, era aluna de Yanka Rudzka. Depois foi Priscila Barroso, colega de trabalho, como eu oficial de chancelaria lotada na Embaixada do Brasil em Ottawa, filha do grande poeta Antônio Girão Barroso a quem não conheci pessoalmente, embora tivesse acesso ao seu copioso repertório poético. Minha correspondência com os poetas cearenses foi pontual, com Eusélio Oliveira e Pedro Henrique Saraiva Leão com quem estive em novembro de 2002, mas o suficiente para viabilizar suas presenças nos eventos que tive a sorte de promover no Japão e documentar nos registros dos artigos que estão no site <www.usinadeletras.com.br>: “O poeta Eusélio Oliveira” e “João Adolfo Moura e Bergson”, desde 3 e 6 de julho de 2014, respectivamente, com 634 e 1686 acessos.

Kedma Damasceno – Quais suas considerações acerca da poesia concreta cearense? Acredita que os poetas do estado realizaram bem a proposta concretista? Que contribuição deram para o movimento nacional?

L. C. Vinholes – Agora que me foi facilitado o acesso à obra de Pedro Henrique Saraiva Leão não vacilo em incluí-lo ao lado dos nomes de Eusélio Oliveira e João Adolfo Moura como representantes dos poetas cearenses que de um modo muito pessoal realizaram com plenitude a proposta concretista e, sem a menor dúvida e a seu modo, se somaram aos demais que pavimentaram o caminho do concretismo. A complementação da resposta a esta pergunta certamente poderá ser encontrada nos textos dos sete artigos abaixo relacionados.

RECOMENDAÇÃO

Estes sete artigos estão disponíveis no site www.usinadeletras.com.br e o respectivo número de acessos está entre parênteses:

- 19650900** – “Poesia concreta brasileira - dados, informações e comentários” (2403).
20070214 – “Intercâmbio, Presença e Influência da Poesia Concreta no Japão” (15.845).
20120728 – “CHAMBRE DE LA POÉSIE ET MUSIQUE” (714).
20110300 – “Dedicatórias de Haroldo de Campos” (1.869)
20140609F – “MESA REDONDA SOBRE POESIA BRASIL - JAPÃO - SUZU NO HANATABA” (662).
20140703 – “A POESIA DE EUSÉLIO OLIVEIRA” (636)
20140706 – “JOÃO ADOLFO MOURA E BERGSON” (1.686)

SINTONIA DE EUSÉLIO OLIVEIRA E HAROLDO DE CAMPOS

Não geograficamente, mas me permito aproximar e chamar a atenção para o que escreveram, dois dos meus nobres parceiros neste imenso uni(verso) da poesia concreta: Eusélio Oliveira no Nordeste e Haroldo de Campos no Centro Oeste. Com palavras diferentes, mas, seguramente, com o mesmo espírito, os dois poetas parecem concordar e reconhecer que, no exterior, procurei fazer o melhor possível para tornar conhecido o esforço dos poetas brasileiros em criar uma linguagem nova para a poesia.

Em 4 de junho de 1962, Eusélio em carta que recebi em Tokyo no dia 22 do mesmo mês e ano, depois de tratar-me de “Estimado L. C. Vinholes”, escreveu: “A divulgação dos produtos concretos na terra do s o l nasc(ente), é algo de útil para a nova cultura brasileira. Já posso considerá-lo como o disseminador da vanguarda no exterior”.

Trinta e cinco anos depois, em 27 de junho de 1997, em dedicatória em exemplar da terceira edição da sua obra *Ideograma: Lógica, poesia e linguagem*, Haroldo de Campos, depois de declarar “Ao querido Amigo Vinholes” afirma: “...companheiro de aventura intelectual e Marco Polo do mundo literário japonês, ao amigo, ao compositor ao poeta-, rededido ...”

**APÊNDICE H – CARTA DE L.C. VINHOLES PARA PEDRO HENRIQUE
SARAIVA LEÃO, DATADA DE 15 DE JANEIRO DE 2003**

Brasília, 15 de janeiro de 2003.

Caro amigo Pedro,

Finalmente, terminou o período de festas e de folga, antecedendo o retorno ao dia adia que inclui por em ordem a correspondência recebida.

Espero que este 2003 seja de muita atividade para o caro amigo com resultados compensadores e de momentos de alegria, gratificantes.

Quero reiterar meus agradecimentos pela acolhida que tive na passagem por Fortaleza, no 7 de dezembro recém-findo, quando me foi dada a oportunidade de compartilhar tempo com a boa turma dos poetas médicos. Recebi, como testemunho de minha passagem pela reunião e pela feira do livro, aquele boné do Ideal Clube que me foi gentilmente dado pela Senhora Mana e que em muito tem sido útil sob o céu azul-mar de Brasília.

Agora, informo que recebi a Literapia 7 e percorri suas páginas com a avidez de quem quer conquistar o que nem sempre está à sua frente. Tanta informação que hoje me permite falar algo sobre Milton Dias como se fosse dele vizinho e compadre. É bonito ver que nomes tão diferentes, constantes do sumário, tem como denominador comum a poesia e o texto inteligentes, resultando no que a Literapia tem registrado. Sou extremamente curioso e, por isto, fico indagando o que poderei encontrar nos números de 1 a 5 dos quais as capas me foram apresentadas na contracapa da que recebi. E lá estão, também, os trabalhos de Zenon Barreto com suas lâminas singulares. Não esperava um presente tão bom que me fizesse reviver com tanta alegria os poucos, mas intensos momentos de um entardecer cearense.

E agora vem o seu As Plumas de João Cabral, acompanhado de foto que, agradecido, guardarei entre minhas memórias. Li e reli o que está escrito sobre João Cabral de Melo Neto e fiz diversas anotações mentais. Uma delas ficou como um roteiro de viagem por diferentes lugares em muitas épocas. Vejamos. Quando cheguei em Assunção em 1969, para assumir meu posto no Consulado-Geral do Brasil naquela capital, encontrei JCMN servindo na Embaixada. Os contatos foram poucos, pois as funções eram diferentes e os prédios distantes. A ele ofereci cópia das fitas do programa de rádio que, em 1963, mantive por seis meses na Rádio Kanto de Yokohama, no Japão, com dois trechos de Vida e Morte de Severina, por mim lidos com fundo musical de nossos compositores. No seu trabalho estão também os nomes de Murilo Mendes que eu escutava da intelectualidade italiana em cada esquina de Milão e Roma, durante os três anos e meio que ali passei para criar o Instituto Brasil-Itália (IBRIT); de Cassiano Ricardo que teve seus poemas concretos Translação e Gararin incluídos entre os que ilustram o artigo Manuel Bandiera+Cassiano Ricardo+Poesia Concreta que, em 1966, escrevi para o número 2 da revista da Associação para Estudo das Artes (ASA), dedicada à poesia visual; de Mário da Silva Brito que me presenteou com exemplar do seu Universo para figurar das mostras de poesia concreta que organizei em Tokyo, Osaka, Tenri, Sakata e Nagoya; de Edgar Braga outro amigo de quem recebi material de peso para as mostras referidas, além de fotos e correspondência fraterna; de Paulo Leminsky que encontrei pela primeira vez no Rio de Janeiro, em 1967, no meu retorno após dez anos de Japão; de Antônio Girão Barroso, de quem sempre recebi valiosas informações sobre o movimento poético do Ceará, pai de meu amigo Oswaldo, guardião da

cultura popular cearense, e de Priscila, minha colega de Itamaraty de tanta sintonia e de saber literário invejável; e, finalmente, de Pedro Xisto, este sim amigo-companheiro de muitos anos e ocasiões, uma das duas pessoas a meu lado nos momentos derradeiros de Brasil, em 4 de julho de 1957, quando, como bolsista do Ministério da Cultura japonês, embarquei em Santos com destino ao Japão. Foi ele que, em 1969, ali me substituiu na chefia do Setor Cultural da Embaixada e que substitui por ocasião do meu retorno ao País do Sol Nascente, em 1974. Meu caro Pedro, graças ao seu carinho pelo nosso JCMN, reencontrei nomes e momentos vividos.

Agora, no final dessa catilinária, com a pretensão de reciprocidade modesta, arrisco e envio, pelo correio convencional, exemplar do polievroma (amalgama de poema e livro e não palavra grega como já pensaram) que escrevi nos anos anteriores a 1982 e publicado em 1994, na certeza de que o amigo-poeta ou o poeta-amigo saberá perdoar a ousadia e acolher a oferenda. É uma experiência formal que me permitiu criar pequenos poemas com base na estrutura de nomes de mulheres japonesas que, pelos mais diversos motivos, figuraram do noticiário da imprensa do Japão.

Peço-lhe recomendar-me a todos os que perguntarem por mim e a todos com os quais estive e aos quais não tenho como esquecer.

Aceite meu abraço amigo e meus respeitos à Senhora Mana.

Fraternalmente, L. C. Vinholes

**APÊNDICE I – CONVERSA/ENTREVISTA COM O POETA E
PESQUISADOR DJAVAM DAMASCENO, REALIZADA NO CENTRO DE
HUMANIDADES DA UFC, NO DIA 03 DE JANEIRO DE 2024**

Kedma Damasceno – Inicialmente, gostaria de agradecer por ter aceito o convite para conversarmos um pouco acerca do Concretismo cearense e já gostaria de saber como e quando teve início o teu interesse pelo movimento de Poesia Concreta.

Djavam Damasceno – Eu que agradeço, Kedma! Bem, eu acho que tem muito a ver com o acaso já que não era um tipo de produção tão acessível. Quando era adolescente não tinha nada disso em Viçosa, onde eu morava, e eu tinha alguma curiosidade quando via nos livros didáticos aqueles um ou dois poemas de sempre, como “velocidade” ou “pluvial/fluvial”, e ficava curioso de imaginar, – por metonímia – que se há um poema ali de um autor, tinha uma obra por trás, um livro com esses poemas. E eu ficava assim intuindo que seria interessante ter em mãos um livro com mais desses poemas. Mas era um tipo de coisa que não tinha onde eu buscar, na minha adolescência eu não tinha meios para acessar esse tipo de literatura. E aí, quando entrei para a minha primeira faculdade, na Universidade do Vale do Acaraú (UVA), lá em Sobral, por coincidência participei de um concurso de poemas, não era nada de poesia concreta, mas alguém achou que tinha alguma coisa a ver com poesia concreta e era alguém que também não conhecia muito, mas tinha acabado de ganhar um livrinho do Philadelpho Menezes, não sei se você conhece, o *Roteiro de Leitura: poesia concreta e visual*, que é um livro bastante didático e de introdução. Ele tinha acabado de ter em mãos e aí foi atrás de mim, emprestou o livro e disse: “Ah, vamos fazer uma exposição de poesia concreta em Sobral”, que nunca aconteceu [rsrs] porque na época a gente nem tinha poemas para fazer, a gente só ficou interessado, mas acho que nasceu um pouco daí, tinha uma curiosidade inicial, só que ela estava difusa já que não tinha onde encontrar. E aí, do nada, aparece um apanhado assim muito suscito e muito explicadinho, que é esse livro do Philadelpho Menezes, apontando as milhares de coisas, porque ali ele faz um apanhado muito amplo, ele fala do movimento, fala dos precursores, fala dos desdobramentos, fala do poema-processo, fala de poesia sonora, então, eu tinha um mapa da mina de coisas para ir atrás, e aí aos poucos eu fui indo.

Kedma Damasceno – E como tomou conhecimento a respeito do Concretismo no Ceará?

Djavam Damasceno – Então, depois de pegar esse novelinho que eu fui desnovelando, eu cheguei nos livros dos poetas concretos e, não sei como, surgiu a informação de que existiu também o concretismo cearense. Eu lembro de estar nos corredores lá da UVA, porque eu frequentava muito mais os corredores do que a sala de aula [rsrs], em algum texto ou falando com alguém, talvez com algum professor, soube que existia o movimento de poesia concreta também no Ceará. E aí eu pensei em procurar me aprofundar nisso, só que durante muito tempo foi um horizonte também distante. Da mesma forma que no começo eu tinha acesso a um ou dois poemas concretos e só podia imaginar como seriam os outros, eu só tinha informação dos nomes de alguns autores cearenses e tinha que ficar imaginando como seria a poesia concreta feita no Ceará, porque lá em Sobral não encontrava ninguém que tivesse algum acesso a esse material. E aí que eu pensava, ah quando eu fizer alguma pesquisa no mestrado talvez seja o meu objeto de pesquisa. E foi quando eu te conheci. Quando cheguei aqui na UFC para começar a faculdade de novo, porque eu não tinha aproveitado muito no Vale do Acaraú, vi que você estava terminando essa primeira pesquisa do mestrado, e aí foi outro mapa da mina que foi dado pra mim, assim de ter os nomes dos livros, porque eu sabia que existiam os autores, mas não

sabia quais livros eram e nem em que período foram publicados. Sua dissertação foi importante também para eu conhecer esse outro mapa, muitos poemas eu entrei em contato pela primeira vez na sua pesquisa, então foi a partir daí que comecei também um outro novelinho para ir puxando.

Kedma Damasceno – Qual dos poetas do grupo concreto você admira mais e por quê?

Djavam Damasceno – Cada um tem a sua característica específica. Teve tempos que eu me identificava mais com o trabalho do Haroldo de Campos, embora o Haroldo de Campos seja o menos concreto. Enxergo nele uma possibilidade de fazer poesia convencional, em verso, mas com toda a informação da poesia concreta nessa versificação, como nas *Galáxias*. Mas hoje, talvez seja o Augusto de Campos, o único ainda vivo, aquele que eu acompanho mais, que eu tenho interesse, pelo tipo de obra que ele fez e faz. Ele sim atua mais dentro da poesia concreta o tempo todo, porque o Haroldo ele é concreto *pero no mucho*, ele teve o seu momento de experimentação e depois ele volta para o verso, ainda que informado pela poesia concreta. Já o Augusto de Campos expande o que é a poesia concreta, com outros meios, outras soluções, mas nunca saiu desse mesmo tipo de experimentação que é a poesia concreta.

Kedma Damasceno – E no Ceará?

Djavam Damasceno – É difícil porque cada um tem a sua particularidade. E aqui no Ceará tem muito isso de experimentação, de eles usarem o poema concreto como forma de descoberta. A gente sente que nesses poemas a forma concreta nem sempre é bem realizada, mas em alguns momentos são realizações muito felizes e potentes. Enfim, se for para citar alguma coisa, eu acho muito bonito os planetas visuais do Alcides Pinto, que eu acho um trabalho muito radical e muito antenado com as coisas mais radicais que estavam sendo feitas. Ele fazia o poema sem palavras, no limite entre o verbal e o visual, acho que é um trabalho muito arrojado pra alguém “provinciano”, digamos assim, estar fazendo. E acho que é um trabalho importante que nem sempre é lido como deveria ser.

Kedma Damasceno – Concordo com você! Acho que cada um tem sua particularidade, mas o que a gente consegue perceber no grupo como um todo é bem essa questão da experimentação mesmo. Eles aderiram, trouxeram as ideias do movimento para o estado, gostaram da experiência, mas no meio do caminho vão se desvencilhando.

Djavam Damasceno – Isso, tanto que, ao contrário do pessoal do Sudeste, eles não são poetas concretos a todo custo, eles fazem a experimentação com essa forma, mas aí vão utilizando outras também, como o próprio Alcides Pinto. E ele talvez seja um dos poetas daqui que agregou alguma coisa a mais que ainda não tinha sido feita lá, que é essa passagem do verbal para o estritamente visual. Isso foi feito depois pelo movimento concreto, mas ele foi um dos primeiros. Os outros poetas fazem trabalhos muito interessantes, que agregam de outras formas, mas não têm uma invenção, uma coisa que ainda não tinha sido feita. Todos fazem grandes poemas, mas grandes poemas que estavam dentro da linguagem concreta que estava sendo conquistada coletivamente e o Alcides parece alargar um pouco essa linguagem.

Kedma Damasceno – E que particularidades podemos identificar?

Djavam Damasceno – Acho que é tudo isso que a gente já falou, cada um experimentou à sua maneira e cada um tem pelo menos um grande poema. Pode ser que alguns poemas sejam mais tentativas, mas cada um chegou a soluções bastante satisfatórias, interessantes e potentes. Mas

o que eu acho que diferenciaria o movimento, que foi o que eu respondi uma vez pro Livio Tragtenberg, é que, como eles estavam trabalhando fora de uma zona de compromisso mais acirrada, sem tantas cobranças, nem tanta pressão para manter uma coerência com o movimento, eles tiveram uma maior liberdade pra fazer o que eles queriam fazer. O Horácio Dídimo pôde fazer um livro de sonetos e poemas concretos sem ninguém dizer que é uma heresia, o Alcides Pinto pôde fazer um poema sem palavras sem precisar teorizar sobre isso. O Wladimir Dias-Pino fazia na mesma época, mas ele, talvez por uma pressão maior, tinha que fazer toda uma teoria, tinha que fazer toda uma justificativa pra fazer uma poesia sem palavras. O Alcides estava com essa liberdade porque eu acho que o fato de se produzir fora de um centro cultural, meio que à margem, dá uma liberdade muito maior de você trabalhar sem as pressões do que é um sistema literário que fica a todo momento cobrando, validando. Claro tem as questões negativas, que são obras que vão circular bem menos, ter bem menos repercussão, mas também por isso elas vão ser mais livres para fazer o que elas querem fazer, do que ficar respondendo, que era o que alguém que estava aguerrido naquele movimento tinha que ficar fazendo o tempo todo. Justificar, teorizar, brigar, gostar de um poema e dizer que não gostou porque esse poema é de fulano. Acho que os poetas concretos do Ceará, longe disso, puderam fazer uma poesia que eles quiseram fazer.

Kedma Damasceno – E quanto à questão temática?

Djavam Damasceno – É difícil porque os poemas são tão rarefeitos às vezes semanticamente que é difícil isolar invariantes, mas uma coisa que eu percebo é que se tem muita natureza, né? Não que a poesia concreta de outros lugares não tenha, mas... O José Alcides trabalha muito com o verde, com erva, com alguma coisa que tem a ver com o natural, embora o poema mais famoso dele seja o “máquina”, que é a negação disso ou a reelaboração disso, mas no livro, no seu *Concreto: estrutura visual-gráfica*, a grande maioria dos poemas fala de algum tema da natureza, o mar, o ar... e essa relação com o mar é uma coisa que se repete também, talvez por morarem numa cidade litorânea, você encontra isso no Alcides, no Pedro Henrique, no Eusélio Oliveira. O Horácio Dídimo não lembro se tem algum específico sobre o mar, mas essa coisa do azul no poema dele mais famoso, “luz azul”. Enfim, acho que tem essas vivências particulares, mas como acabam sendo filtradas pela linguagem industrial da poesia concreta, pode ser algo que pode passar muito batido. Tava lembrando de um poema do Eudes Oliveira, que fala sobre fósseis, um poema que achei no *Jornal do Brasil*, fala sobre peixes fósseis que é uma coisa que tem muito na Chapada do Araripe, então é um elemento regional, fósseis que são encontrados aqui no Ceará e viram poema concreto, mas que não necessariamente é recuperado como elemento regional. Enfim, acho que as coisas da natureza estão sempre muito presentes. Eles imprimiam algumas notas subjetivas, por exemplo aquele poema do Pedro Henrique do “pássaro”, que é um poema muito bonito assim espacializado, mas que não é um poema concreto se você fosse pegar a frase em si, é mais uma nota lírica que é especializada para construir essa ideia de revoada.

Kedma Damasceno – E qual o legado que o Concretismo cearense deixou para o campo artístico local e nacional?

Djavam Damasceno – É um legado que ainda precisa ser descoberto, não é algo que está na corrente sanguínea da literatura cearense de modo evidente. Mas acho que tem uma grande potência nesse legado, de você pensar a literatura cearense e a literatura nordestina como um lugar de invenção, um lugar de descoberta. Porque às vezes se lê muito a literatura cearense como provinciana, que fica pegando os restos do Centro ou fazendo algo que não dialoga com ele, mas a poesia concreta lembra que a gente tem essa tradição de vanguarda que o Haroldo

falou, talvez sem de fato ter propriamente conhecimento profundo sobre essa tradição, mas é uma afirmação feita por ele que está repleta de razão. Temos aqui uma tradição que é a de produzir invenções à margem do Centro. Encontramos isso na Padaria Espiritual, no Modernismo Cearense, e na Poesia Concreta. Esse legado nos lembra essa vocação para a invenção, essa capacidade de criar e produzir algo que ainda não existe, que é o que é a invenção. Acho que temos que fazer essa arqueologia dessa invenção, também pra gente resgatar esse legado, essa lembrança, porque ainda não é o tipo de obra que está nas referências de qualquer escritor cearense. Muita gente nem sabe que aqui teve um movimento, que aqui teve repercussões, teve um grupo que discutia diretamente com o pessoal do Sudeste.

Kedma Damasceno – Hoje, ao compor poemas concretos ou de cunho mais visual e de experimentação com a linguagem, você se considera um herdeiro e um continuador dessa tradição?

Djavam Damasceno – Espero que sim, em alguma medida. Espero que o que eu possa fazer tenha algum grau de invenção, algum grau de radicalidade nesse sentido. Se não por qualidade, pelo menos por ser alguém que quer dialogar com essa tradição. Gosto de pensar que eu tô conversando com esse legado quando estou escrevendo poemas. Pensar que, de algum modo, participo dessa tradição.

Kedma Damasceno – E que outros nomes de poetas cearenses que, de certa forma, também seguem essa tradição, essa vertente mais experimental, você poderia citar?

Djavam Damasceno – Das pessoas que conheço, que trabalha mais ligado a isso, citaria logo de cara o Arlon Alves. Ele deve ter tido uma trajetória parecida com a minha, de descobrir em algum momento esse tipo de poesia e ficar encantado. Ele talvez seria, das pessoas que eu conheço, o mais radical: não se interessa muito mais pelo verso tradicional, e vem investigando de maneira contundente a partir da poesia sonora, da poesia visual, poesia digital. Tem outros nomes que conversam com o concretismo de uma maneira mais pontual, como parte de imensa tradição formal a ser explorada. O Léo Prudêncio faz isso, conversa muito com canção popular, com a poesia moderna, com o haicai e com a poesia concreta. Tem uma moça no Cariri que eu conheço muito pouco, mas que quero conhecer mais, que é Aglaíse Damasceno, uma artista que trabalha com gestão cultural pelo Cariri. Ela tem algumas experimentações com o visual e a sonoridade que parecem muito interessantes. O Uirá dos Reis, embora não conheça nenhum poema concreto de sua autoria, a maneira como ele se engaja nas linguagens em que atua é muito interessante (ele é performer, músico, com essa música mais livre e experimental, além de propriamente poeta). O Carlos Augusto Lima, que também é outro que eu nunca vi poesia visual dele, mas que é um poeta ligado ao experimental. Não sei se você conhece o *Manual de acrobacias nº 2*, é um livro de 72 poemas, só que os 72 poemas na verdade são um só, um mesmo poema que se repete 72 vezes sempre com uma pequena e sutil alteração é um gesto interessante também que pensa a própria ideia de livro. Enfim, há um bom número de poetas que estão lidando de formas inventivas com os problemas de linguagem, nem sempre relacionados com a poesia concreta propriamente, mas com uma afinidade no que diz respeito à radicalidade de suas intervenções.

Kedma Damasceno – E qual foi a importância do curso de poesia expandida da Casa das Rosas para você?

Djavam Damasceno – Ah, acho que principalmente tornar mais visível que existe uma comunidade de poetas e pesquisadores interessados nessa poesia mais experimental. Porque, às

vezes, parece que você está conversando um pouco sozinho em casa, produzindo, lendo... E aí, com essa possibilidade de fazer um curso que agregava autores das mais diversas regiões (tinha gente do Peru, gente morando na Alemanha, gente na Ilha da Madeira, gente do Sul, do Nordeste, do Sudeste brasileiro). Então foi possível conversar com muita gente e descobrir essa galera que estava interessada nesse tipo de produção e descobrir muita obra que estava sendo produzida e de que não tínhamos conhecimento, mas que é de muito interesse. O próprio Arlon, que também é da Serra da Ibiapaba de onde eu vim, eu conheci aí. Só soube da existência dele, que é alguém que morava na mesma cidade, vindo da mesma Serra, com os mesmos interesses, num curso que seria sediado em São Paulo, mas como foi on-line pôde abarcar o Brasil inteiro e uma galera de outros lugares que não só daqui. Então, acho que essa construção ou reconhecimento dessa comunidade que foi o mais fundamental nesse curso e é algo que a Jornada Internacional de Poesia Visual amplia também.

Kedma Damasceno – Para finalizar, poderia explicar um pouco a respeito da sua produção poética e dizer quais são os seus planos para o futuro no âmbito da poesia?

Djavam Damasceno – Então, a minha produção ainda está em obras, por isso é difícil falar sobre ela, até porque não tenho uma obra publicada, mas vou escrevendo e gosto muito de pensar na poesia como um modo de pensar a linguagem e seus os modos possíveis de dizer. Tenho alguma poesia em verso, que seria mais convencional, mas também uma poesia que tenta experimentar algo da visualidade, da materialidade. E aí eu tento conjugar essas duas coisas, uma poesia mais discursiva, que de fato fale alguma coisa sobre o mundo, e uma poesia mais concentrada que esteja bem despreocupada em falar algo sobre o mundo, mas agir, criar signos que possam ser lidos mesmo que eu não saiba bem o que eles dizem. E se é pra pensar em planos, algo em que tô trabalhando agora e espero até o final do ano publicar é um encartezinho que ainda não tem nome, uma plaquete de poemas feitos à máquina de escrever. A gente vive tanto imerso em linguagem virtual, poemas feitos para computadores, poemas para serem postados no instagram, que às vezes algo que eu acho que é muito bonito é essa memória do analógico, memória da matéria, que não é tão explorada, tão lembrada. Então, eu decidi, assim que eu tiver um tempinho a mais, fazer uma série, um livrinho feito com poemas datilografados e com outras intervenções. São coisas bem materiais, não vai ser uma tiragem grande porque eu sou só um [rsrs] e eu vou datilografar um por um e aí eu vou fazendo as intervenções, alguns poemas vão ser queimados, outros vão ser colados... Quando eu tiver um tempinho, espero que até o final do ano, eu possa realizar isso e aí eu endereço um pra você.

Kedma Damasceno – Ahh, já ia dizer, reserva o meu que vou querer sim um exemplar dessa plaquete [rsrs]. Então, é isso, Djavam, muito obrigada! É sempre bom conversar com você sobre poesia concreta, a gente vai aprendendo e estamos juntos aí nessa empreitada de tentar mostrar um pouquinho mais sobre esse movimento aqui no nosso estado.

Djavam Damasceno – Obrigada também, Kedma. Você é uma das pessoas que está na trajetória da minha descoberta, muito do que eu fui atrás foi por tua causa, pela tua pesquisa, então, agradeço não só pelo convite, mas por isso também.

**APÊNDICE J – “MOSTRA DE ARTE CONCRETA: NOVOS CAMINHOS
PARA AS ARTES NO CEARÁ”, DE MANUEL LOPES**

INAUGURADA NO CLUBE DO ADVOGADO A EXPOSIÇÃO QUE MARCA O INÍCIO
DO MOVIMENTO – VIVO INTERESSE DO PÚBLICO – FALAM OS ARTISTAS
CONCRETOS.

(Publicado no Suplemento de Letras e Artes do jornal *Unitário*, em 21 de julho de 1957)

Vale a pena ressaltar, de início, que para nós, no Brasil, o movimento modernista de 22 foi desencadeado quando, em S. Paulo uma pintora alemã realizava um salão de pintura cubista, determinando, assim, o desfecho de uma ideia de renovação necessária que vinha dominando o espírito das gerações mais novas daquele Estado e do Rio.

Decorridos 35 anos, é ainda a pintura que, mais avançada, enquanto os poetas, após bons resultados, regressam ao comodismo das formas gastas, abre o caminho de reação com o movimento concretista. A poesia, como anteriormente, veio depois, agora pelas mãos dos paulistas irmãos Campos e Décio Pignatari, seguidos por um grupo do Rio liderado pelo maranhense Ferreira Gullar.

A intenção – já se sabe é corrigir a irresponsabilidade no trato da palavra real e puramente poética, e o poema, nesta sua fase inicial, encontra-se armado em plano densamente visual, possibilitando mesmo a criação de nova espécie de sensibilidade numa arte já considerada como verbi-voco-visual.

O CEARÁ NA VANGUARDA

Quase todos os Estados têm-se mantido, até agora, em posição de indiferença ou expectativa [sic], ante a experiência concretista, o que evidencia sem sofismas – e isso acontece com todos os movimentos de renovação – certa desconfiança na validade do movimento.

No norte [sic], o Ceará é o único Estado onde essas experiências ecoam com decisão, formando-se, imediatamente, através de um grupo de intelectuais e artistas, cujo talento já os fez conhecidos nos grandes centros literários do país, a terceira força concretista do Brasil.

Viveram-no desde os seus primeiros instantes e alguns mesmos já traziam amadurecendo consigo a insatisfação em fase explosiva. De lá até aqui a preocupação tem sido debater em reuniões constantes, diárias, que se prolongam até as primeiras horas da manhã, acertando os pontos de base, intensificando estudos com a convicção e a seriedade exigidas por trabalhos dessa natureza. Fecharam os ouvidos às críticas dos descrentes e promoveram uma amostra de seus trabalhos (válidas experiências) no Clube do Advogado. A inauguração se verificou às 17,30 de segunda-feira (15) e, excedendo à expectativa [sic] dos expositores, contou com a presença de autoridades, intelectuais e grande número de pessoas da sociedade e do povo em geral.

Lá estavam (estão) com seus trabalhos, suscitando debates ora acesos, ora moderados, de acordo com a emoção causada ao espectador mais ou menos preparado para o choque, os poetas Antônio Girão Barroso, Alcides Pinto, Pedro Henrique; os pintores e desenhistas Goebel Weyne, J. Figueiredo, Liberal de Castro, Estrigas e o escultor Zenon Barreto. Estes formam o grupo de realizadores concretistas cearenses. Outros poderiam estar, também, mas motivos particulares os guardaram para outra oportunidade.

LIDERANÇA DO MOVIMENTO

Quem se acerca do grupo e interroga é logo desarmado com a declaração de que não escolheram nem reconhecem chefes entre si. Todos – e a expressão é de Girão Barroso – são ao mesmo tempo alunos e professores de si mesmos. Mas a verdade é que o movimento está muito bem encabeçado com a notada e decisiva liderança de Girão, Figueiredo e Alcides Pinto.

Mas falamos da exposição e ela aí está, com cerca de 40 trabalhos, visitada e discutida enquanto os que a fizeram prestam em poucas palavras seu depoimento que se constitui verdadeira profissão de fé Renovadora:

ANTÔNIO GIRÃO BARROSO toma sempre a vanguarda dos movimentos novos de literatura e arte em sua terra; autor de “Alguns Poemas” e “Os Hóspedes”, agora tido e acreditado como o papa do concretismo no Ceará, disse-nos:

“Aqui estamos depois de indispensáveis estudos preliminares, realizando nossa primeira mostra de arte concreta. Não é uma exposição entendida como algo de mais amplo e completo. Essa nós a realizaremos no fim do ano ou em princípios de 58. Com essa amostra assinalamos os começos do movimento concreto em nosso estado. Lançadas as coordenadas da nossa ação, daqui partiremos em busca do futuro. No curso desta mostra serão levados a efeito alguns atos públicos. Queremos debater, através desses atos públicos, os nossos problemas, todas as questões que afetam a arte concreta e ao seu desenvolvimento no Brasil, depois do surto paulista e carioca e agora cearense. Isto nos dá também a qualidade de pioneiros. Estudamos a teoria, os princípios da arte concreta e os estamos levando à prática. Na evolução da arte, no tempo vivo que é este nosso, quando o homem cada vez mais participa da vida social, a arte concreta parece ser a solução mais indicada para o problema da comunicação. Essa, com outras, é uma das teses que iremos levantar no decorrer desta primeira mostra. Desejamos estabelecer um paralelo entre as artes plásticas e a poesia, o que explica a junção que fizemos de uma e outra forma de manifestação artística. Desejamos situar o quadro e o poema no centro das mais altas cogitações de nossa época.”

J FIGUEIREDO, maranhense, pintor, com pouco mais de um ano em Fortaleza, um eterno insatisfeito – sua posição sempre à frente desses movimentos bem o indica – define-se da seguinte maneira:

“Nossa mostra é mais uma vitória dos artistas de vanguarda. Aos que perguntam sobre pintura concreta sempre digo que ela não se explica. Vale por si mesma com suas formas geométricas-espaciais. Entendo que a arte expressa a realidade quando se aproxima do palpável e apresenta elementos em equilíbrio dinâmico. Verticais e horizontais, cor e não cor, espaço e forma.”

Nem todos, infelizmente, puderam ter na presente reportagem sua palavra, mas ouvimos ainda o arquiteto Liberal de Castro, desenhista, Goebel Weyne e o poeta Alcides Pinto.

LIBERAL: “Como o arquiteto, sinto-me no dever de participar do movimento de arte concreta. Há quem critique a poesia concreta e não admita a pintura concreta como arte autônoma. Muitos vêm esta última como elemento de análise e estudo tendo em vista arquitetura e como elemento decorativo. Não entro no mérito do debate, pois, como disse acima, o fato de ser arquiteto de profissão põe-me à vontade para fazer desenhos ou painéis concretos.”

GOEBEL WEYNE: dos mais jovens do grupo, com curso de gravura em S. Paulo e experiências muito interessantes no salão, fala forte:

“A nossa mostra de arte concreta, realizada a base de pesquisas e experiências, não se propõe a ser uma explicação ao público, geralmente muito compreensivo para “marinhas” e “trechos de rua”. Os possíveis defeitos dos trabalhos apresentados serão corrigidos com o tempo. Mas é preciso deixar bem claro que nossos quadros não pretendem fixar uma realidade, e sim criá-la. Aqui cabe uma citação de Max Bill: ‘Toda a pintura, antes considerada como uma superfície de duas dimensões, se transforma agora em aspecto e parte de um fenômeno

pluridimensional, no qual o espaço real em perpétua mudança e o espaço psíquico se sobrepõem. Por isso, uma pintura não é algo bidimensional, já que a concebemos em função de seu efeito, de sua ação, de seu sentido, e não como um objeto fechado em si mesmo.’ E ainda: ‘É mais uma configuração de ritmos e relação de leis que tem seus elementos de origem no pensamento individual dos inovadores.’”

Finalmente **ALCIDES PINTO**, poeta maior que julgou encerrar suas atividades poéticas com “Cantos de Lúcifer”, e liderando o movimento no terceiro estado concreto do Brasil:

1. – Qual o objetivo da arte concreta?

2. – “a pergunta é um pouco vaga, flutua um pouco acima do chão, dispersa-se, apesar do “objetivo”, palavra de grande significação para os concretos, mas a dubiedade da pergunta está na intenção do repórter (necessidade orientadora ao público) querer de estalo, como vulgarmente se diz, saber o destino de tão forte evento. A arte concreta não tem objetivo, não visa a ou b, não se propõe a pregar moral, nem destruí-la, tão menos a uma mensagem social ou de cunho humanitário, a sua intenção é tão somente de corrigir, de modificar, transpor os limites de toda a experiência formal-invençional dos engenhos concepcionais artísticos. Sua grande finalidade está na modificação parcial conteudística, mesmo da chamada escola moderna (mov. de 22 s.p.; Mário e Oswald de Andrade) etc., e outras experiências de acentuada influência estrangeira (dadaístas, futuristas, e de uma forma mais transcendental, do grupo surrealista (Breton) e os chamados “poetas malditos”, Baudelaire, Rimbaud, Lautreamont, etc.).

1. – Qual o processo de trabalho dos concretistas?

2. – “na poesia, de início, dá-se, o poeta concreto, à tarefa de pesquisar as palavras, ou seja, o disseca-las, assim como ao corpo humano o anatomista. A essa fase inicial, segue-se o processo da compilação verbal e sintaxe adjetiva do discurso, desprezando a relação lógica da frase, os elementos residuais, ou extratos fracionários, são os elementos que deverão, sob real disciplina inemocional, entrar para a composição do poema. Há, ainda, que solucionar os problemas de visualização espacial-formal (montagem gráfica do poema) e de sentido conteudístico (valor expressional-fracionário). A movimentação dos elementos vivos do poema, a palavra fracionada ou de associação dos elementos de atração-repulsão, conjunção de relações mútuas afins, funcionam no papel, da mesma forma que um anúncio luminoso em sua exteriorização de intensa vivência. Necessário se faz ao público, aceitar a coisa em si, da mesma forma que vê no objeto o objeto, no seu sentido de ser. Procurar estabelecer relações entre isso ou aquilo é destituir o alto sentido de sua existência.”

1. – Há conteúdo filosófico na poesia concreta?

2. – “por que não? profundamente filosófico, em toda sua real significação, tomamos a título de curiosidade a palavra **poço**, **pOço**. A primeira sugere na visualização do espectador, que tenha uma certa cultura artística, principalmente no campo gráfico sensorial, uma certa trepidação ótica-acidental. Na seguinte, o desencanto anterior cede ao encanto inesperado de um equilíbrio visual. Pesquisemos agora a solidão do poço em si. A sua relação filosófica (solidão de seu sentido existencial e interpretação científica-sensorial-interiorsentimental. Coloquemos um pássaro, de preferência escuro (preto) diante de nossa vista. Ele é um pássaro tão alegre como qualquer pássaro preto alegre ou branco alegre, solto, flutuando que está no ar cantando. Imaginemos esse mesmo pássaro perseguido ou acidentalmente se debatendo nas paredes de um poço escuro e profundo, a sua expressão ao deixar o poço, mesmo em pleno voo no espaço, não é alegre, mas sim pejada de uma solidão

terrível, mesmo que ele saia cantando, estará carregado da solidão do ambiente vivencial. Assim, como um prisioneiro de guerra, carrega por toda a existência sua neurose, a alegria do pássaro antes do poço e sua expressão triste ao deixá-lo, nos sugere uma pesquisa de auto como filosófico.”

Aqui estão nossos concretistas em palavras e obras. Outras opiniões poderiam figurar, mesmo de elementos estranhos ao movimento, opiniões de simples espectadores. Mas diga-se francamente, para que se tenha uma ideia geral do pensamento coletivo, que o número de admiradores e até mesmo dos que aderem ao concretismo é infinitamente inferior aos que repelem (às vezes grosseiramente) a reação a certas formas de arte hoje inteiramente superadas.

APÊNDICE K – PALESTRA “ESCRITÓRIO DE POESIA CONCRETA”, DE JOSÉ ALCIDES PINTO, PUBLICADA NO JORNAL *UNITÁRIO*, EM 08 DE DEZEMBRO DE 1957

(palestra patrocinada pelo conservatório de música alberto nepomuceno, realizada no instituto brasil estados unidos)⁶⁷.

o concretismo é uma arte definitiva, acabada, é uma arte de atitudes conclusas. se processa por natural evolução dialética como todas as artes, marcadas com os novos caracteres das novas tendências renovadoras: funde-se, com maior dosagem, ao triênio: pintura – escultura – arquitetura e se desenvolve ao lado da ciência nas últimas conquistas. é uma poesia essencialmente alegre. uma poesia da vida.

a designação **poesia concreta**, dada pelo poeta paulista décio pignatari, quando de seu encontro com o poeta gomringer, secretário de max bill, em ulm (alemanha), para substituir a “constelação”, nome que gomringer dera a sua produção poética, podia ao mesmo tempo ser classificado de produto concreto, alfabeto real, coisa forte, elemento consistente qualquer dessas frases substituiria perfeitamente, a então denominação – poesia concreta, de igual significado das demais. e logo se esclareça, não visa esta frase criar nada de novo, mormente estabelecer a confusão que muita gente vem fazendo, até mesmo os poetas modernistas. ora, como disse acima, é apenas **poesia concreta** uma maneira de dizer que se ajusta perfeitamente ao novo gênero de trabalho criador. poesia concreta – a poesia objetiva. real.

a semana de arte moderna de 1922, em s. paulo, provocada por mario e oswald de andrade, certamente, as paredes poeirentas, fuliginosas, da velha poesia brasileira, tão enxovalhada e tão corrupta, foi um movimento de bases superpostas, alcalinas, uma investida aparentemente forte, não obstante, sem um “front” assaz, resistente. Logo passou a ser imitada por todos, acessível que era uma sensibilidade polimórfica, aberta que estava ao campo das sensibilidades emotivas exorbitantes. não tivemos, positivamente, no brasil, nenhum poeta, antes do movimento de 22, que trouxesse para a poesia um novo conceito ético-estético-formal-conteudístico em seu campo de trabalho operante. podemos dizer, se quisermos, em campo algum da arte se fez sentir essa modalidade renovadora. objetiva. temos o aleijadinho (antonio francisco lisboa) em congonghas do campo (minas gerais), reproduzindo com bravura e talento invulgar, o genio de miguel angelo, castro alves, victor hugo, álvares de azevedo (a maior expressão da poética brasileira), refletindo o pensamento poético da frança e da inglaterra. isso para não dilatar a lista, ficando nessas três vocações autênticas, tão identificadas do público, não nego o valor nem a importância de sua figuração na poesia nacional, destes, e outros poetas e artistas brasileiros. não obstante, foram inteligências de “células mortis”, não trabalharam o organismo vivo da palavra, ajustavam-se perfeitamente, ao vício doentio da época, geralmente, costuma-se dizer, que os poetas vivem a sua época, nada mais errado, o certo seria dizer-se: a eternidade dos tempos.

a poesia concreta visa, sobretudo, sustentar-se, impor-se por si, sem esteio alhures, como qualquer planta nativa. ela é uma árvore que nasce da terra e cresce para a terra. ela é como a máquina: produto que se autoproduz, e sua produção é fibra do melhor tecido, seiva de uma raiz-mater. por isso dizemos que o concretismo é uma arte da vida. uma célula viva, constantemente renovada. é uma arte nova no brasil, nascida de inteligências lúcidas, num

⁶⁷ Mantivemos a formatação utilizada na publicação do jornal, por isso a utilização das letras minúsculas no início dos períodos e nos substantivos próprios.

momento em que a poesia brasileira se achava numa situação caótica, num beco sem saída. alguns poetas brasileiros, discípulos de mario e osvaldo [sic] de andrade, os poetas manuel bandeira, vinicius de Moraes, murilo mendes, augusto frederico schimit, carlos drummond de andrade e outros, assim como a chamada geração de 45, se repetiam enfaticamente quando ainda conseguiam fazê-los, quando não caíam, então, drummond, murilo e outros, para um jogo de palavras desordenadas que decepcionam o leitor de seus primeiros livros. a geração de 45, seguindo-lhes as pegadas, alguns com acentuada influência das obras destes repetiam o mesmo triste espetáculo. é verdade que dentre eles alguns mantiveram sua personalidade, como os que sustentam, atualmente, no sul do país, o movimento concreto brasileiro. os irmãos poetas haroldo e augusto de campos e decio pignatari, ambos operando na cidade de s. paulo, acrescentando ainda os nomes de ferreira gullar, ronaldo de azevedo [sic], wladimir dias pino, José lino grunevaldo [sic], Waldemar cordeiro e outros.

digamos, sem temor, que a poesia do presente do futuro está com seu destino altamente seguro, na inteligência operante, sensível e criadora, de uma meia dúzia de rapazes. esta afirmação pode vos parecer absurda, até mesmo arbitrária, e eu vos direi que não o é. não quero dizer que a poesia brasileira, tão rica de expressão e símbolo, se resume a um grupo de seis meses [sic] o que por poesia [sic] entendemos nós; produto real e objetiva e resistente a qualquer época. é deveras importante saber que o concretismo na poesia e nas artes plásticas do brasil, não é apenas um fenômeno de sensibilidade poética, de vocação artística a bom gosto dos poetas inspirados, ou dos que nasceram com a estrela do gênio; mas, sim, um fenômeno de cultura e de sensibilidade lúcida criativa. os responsáveis de início por essa nova modalidade de arte, os irmãos h e a de campos e decio pignatari, eram considerados pelos estudiosos de literatura, antes do evento concreto, como autênticos criadores de uma nova linguagem. – a poesia como fenômeno cultural. eis porque o concretismo deve ser levado a sério, preso que se acha a uma disciplina rigorosa, visto que é uma arte altamente significativa e de amplas possibilidades comunicadoras.

precursores

o concretismo não nasceu por acaso, por vaidade de um grupo com fumaça de pedantismo **snob**. ele foi concebido da pesquisa paciente e lucida de uma consciência artística, forjada no que de melhor já se produziu no campo universal em matéria de arte e literatura. numa perfeita sintonização de trabalho de equipe, os poetas h e a de campos e decio pignatari se deram à árdua tarefa de investigar as obras literárias e artísticas dos mais famosos autores de qualquer língua. nesse critério de seleção foram escolhidos os seguintes autores para fontes de estudos e pesquisas, por se entender serem os únicos que romperam literalmente com a linha tradicional criando uma arte positiva e revolucionária. foram eles: apollinaire, mallarmé, joyce, pound, cummings, gomringer e as experiências dadaístas-futuristas. de posse desse material, puderam anunciar o novo processo de trabalho criador – concretismo. foram oito anos de trabalho ininterrupto, realizando traduções e pesquisas, numa faina objetiva de vanguarda. muito antes mesmo do encontro pignatari-gomringer, em nov. de 1955, os precursores do concretismo já eram estudados. assim, em fev. de 1954, no curso de férias da escola livre de música, em teresópolis, (est. do rio), pignatari deu um ciclo de conferências sobre mallarmé, pound, cummings, joyce, João cabral de melo neto, e os poemas em cores de augusto de campos, escritos entre janeiro e julho de 1953. esses poemas são a primeira experiência de uma sintaxe espacial rigorosa e conseqüente, baseada no princípio da melodia de timbres (webern), isto é, cada cor correspondendo ao fragmento temático e o todo compondo um ideograma verbi-voco-visual. (a palavra funcionando objetivamente em três tempos dimensionais: escrita, oral e vista. em 1950, pignatari publicava o **carrossel**, (poesia) onde são explorados os efeitos fisiognômicos de letras, como a ex. "tuas pernas em m".

sobre este livro, escreveu o autor: "sinto-me aventurado a acreditar que o poeta fez do papel o seu público, moldando-o à semelhança de seu canto e lançando mão de todos os recursos gráficos e tipográficos, desde a pontuação até o caligrama para tentar a transposição do poema oral para o escrito, em todos os seus matizes." em março de 1955, agosto de campos publicava no diário de s. paulo "poesia, estrutura" & "poema, ideograma" e haroldo de campos "poesia e paraíso perdido" & a "obra de arte aberta", onde se propunha uma nova organização do poema espacial, baseada nas consequências da conjugação pound, cummings, joyce, mallarmé. em 28 de agosto do mesmo ano foi usada pela primeira vez na imprensa a expressão **poesia concreta**, a propósito de recital de poemas de agosto de campos no "teatro de arena" (em s. paulo). da mesma data é o artigo de gomringer "do verso à constelação". vê-se, portanto, que as pesquisas se faziam aqui e em alemanha à revelia uma das outras, verificando-se que suas resultantes não são idênticas. embora guardem características próprias, como acentua haroldo de campos: "no nosso caso, o poema ideograma, com definida valorização do espaço como agente de relações, sintaxe espacial-temporal ou visual; no caso gomringer, poema-constelação, predominantemente linear e empregando a reiteração e a inversão, e utilizando o espaço num sentido mais estático do que dinâmico, ainda com um quase fundo para a figura minimizada e econômica do bloco verbal".

diante do que expus acima, notório é dizer-se que antes do concretismo, a poesia dos irmãos campos e décio Pignatari destacava-se da avalanche dos poetas modernistas atuais, isto é, poetas da chamada geração de 1945. a sua linguagem lógico matemática correspondente a uma estrutura dinâmica na invenção criadora do poema, que já não se bastava em ser instrumento renovador de linguagem, mas se emancipava para uma conquista ideal: a cultura da linguagem: assim temos em **noigandres I**, revista de cultura do grupo paulista, agora essencialmente concreta, poemas que espelham a nova linha estética de trabalho criador em equipe. nesta revista, datada de 1952, **a** de **c** nos oferece uma pesquisa altamente científica. vejamo-lo no poema **o sol natural**: ... "olhando para além do ar e vendo o céu azul, a êle também me estendo doloroso e unido". porém o céu, assim aprendo é ar e har reunido". aqui desfaz-se o sonho, não há preocupação com os problemas de ordem metafísica, o poeta em seu duro ofício diário com a palavra aprende que o céu é ar e ar reunido, e aceita perfeitamente a sentença inapelável. no mesmo poema invoca a presença da pessoa amada (solange shol), que surge, então como a presença de um objeto: solange shol, solange shol solange shol como prata soando". a sonoridade do nome solange shol, os radicais das duas palavras entrelaçadas dão a idéia [sic] de prata soando. evolui para um sentido coisificado; juntando-lhe uma estática de forma presente e enriquecida: (solange shol) "agora aí te deixo como um cão de diamante". sempre na crescente pesquisa da linguagem, **h** de **c** emprega uma metáfora atrevida e revolucionária: "entre os pássaros ôcos, os cavalos de força e a mucosa eletrônica". estas citações tiradas de **noigandres I** evoluem para a feitura de novos poemas que apareceram na revista. a depuração verbal e a estesia das formas alcançam a meta desejada: "em agedor o tempo diz-se: camaleão melancólico, distende a língua e colhe um inseto de bronze".

já décio Pignatari olhava a poesia moderna com certo desprezo e mofa: antevia a sua morte prematura – a poesia devia acompanhar os vãos da ciência. uma poesia verdadeiramente culta e dinâmica, representativa dos tempos atuais e futuros: ele próprio exclama: "eu jamais soube lê: meu olhar de errata a penas deslinda as feias fauces dos grifos e se retrata onde se lê leia-se". em seu livro o carrossel, pignatari abandona a poesia de sabor irônico e enfrenta diretamente o problema da forma como circulação estrutural do poema. é visível a preocupação com a consciência da palavra: "bobina mórbida", a enrolar filmes, de

muito horror”. ou ainda: sacudo ferros e areias tristes, lança e futuro, longe de mim”: no poema o jogral e a prostituta negra, do o carrossel é onde décio pignatari melhor enfrenta antes do evento concreto, o problema da pesquisa científica, aplicada aos efeitos orgânicos fisiognômicos da palavra: neste poema essencialmente genético, a linguagem cultomorfológica de que se serve o poeta, dá ao poema uma pureza e uma vivência plástica coisificada tão sutis, difícil mesmo de se perceber se se trata de uma fruição invencional (de sentido utópico) ou de substância orgânica, tal é a sutileza do tema tratado; "onde eras a mulher deitada, depois dos ofícios da penumbra, agora és um poema: "augusto dos anjos, nosso primeiro poeta moderno intuitivo, moderno na essência intemporal do poema não conseguiu, apesar de seu talento invulgar e conhecimentos científicos, tratando um tema igual ao de pignatari, elevar tão alto a linguagem. enquanto pignatari escreve, explorando os efeitos fisiognômicos de letras. ex "a legião dos ofendidos demanda tuas pernas em M, silenciosa moenda do crepúsculo". agosto dos anjos, acentua, numa afirmação fisiológica chocante:

“o trabalho genésico do sexo, fazendo à noite o homem do futuro”. para décio ainda é a hora carbônica, e o sol em mormaço, entre sonhando e insone”. o que mais vem impressionando o público em matéria de arte concreta são os espaços vazios (espaço tempo) onde se desenvolve o poema ou o desenho concretos. As perguntas são as mais controversas, e há mesmo, um certo atordoamento por parte do espectador ante a obra de arte. mas por que tanto espaço vazio, – costumam interrogar? “restam muitos espaços vazios? mas os espaços vazios podem valer muito. já vimos, por exemplo, como o poema concreto se contém menos na página do que ela nele. o espaço funciona sintática e semanticamente. Há um novo tempo na poesia que não se confunde com o tempo medido. surge um tempo que decorre, conjunta e criativamente, das relações espaciais na estrutura. e, por sua vez, o espaço configura-se em função do tempo. do tempo que não é, necessariamente, duração, senão a vivência, em si mesma, do espaço. o poema concreto pode comportar aspectos sucessivos.

sua forma (gesta) é global. e os chamados espaços vazios na estrutura estão cheios, pelo menos, de tempo.

verificável, esteticamente, a interrelação de dimensões espacio-temporais da poesia concreta, como, por exemplo, os questionados vazios e, em outras artes de vanguarda, dimensões análogas: os vãos e os vazados na arquitetura e na escultura, através dos quais e, sobretudo nos quais, tanto se vê e se tem; os puros campos enérgicos da já chamada pintura concreta; as pausas expressivas na música e na dança criativa os espaços que o movimento constrói e domina, assim os espaços interiores como os exteriores da construção.

em verdade, na arte criativa, não há espaços vazios, senão espaços de relação entre espaços de outra forma preenchidos, lao-tse, em sua sabedoria, faz dois mil e quinhentos anos, já contava (ou cantava) que o gênio do vazio não morre jamais" e profere: "trinta raios encontram cubo da roda, mas o vazio entre eles realiza o essencial da roda; do barro formam-se potes, mas o vazio dentro deles realiza o essencial do pote; muros com janelas e portas formam a casa, mas o vazio entre eles realiza o essencial da casa”.

com menos de um ano de existência, o movimento concreto já conquistou, por assim dizer, a simpatia nacional dos intelectuais e artistas brasileiros. bem entendido: daqueles que acreditam na arte como uma nova experiência – gestalt – de vida. em nosso estado, o grupo concreto está bem definido: poetas, pintores, desenhistas e tradutores integram movimento. reconhecemos, no entanto, que há um núcleo de poetas vigorosos (para falar apenas nos poetas e não distanciar do tema da palestra) que ainda não se deram à tarefa de trabalhar o poema

concreto. poetas de reconhecido valor como artur eduardo benevides, alberto benevides, filgueiras lima, francisco carvalho, jairo martins bastos, aluizio medeiros e iranildo sampaio estão à margem do movimento concreto, mas não muito distante, uma vez que são os portadores de uma nova linguagem, por vezes dinâmica e acional que desembocará, inapelavelmente, para uma semântica de consequências estruturais objetivas – O CONCRETISMO.

ANEXO A – IMAGEM DA NOTA DE NASCIMENTO DE AUGUSTO DE CAMPOS

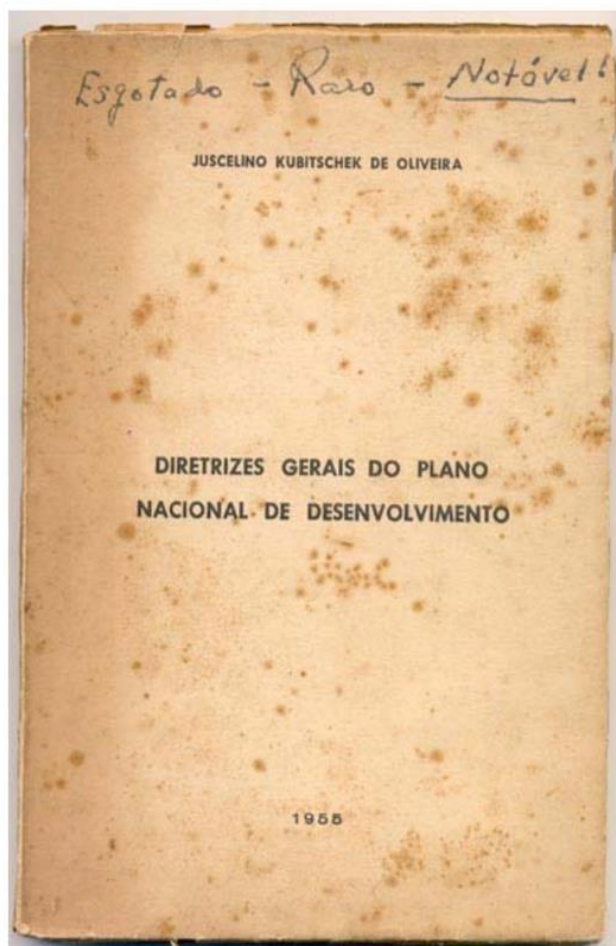
depoimento sobre os pais de Augusto de Campos

Por Lygia Azeredo Campos

<p style="text-align: center;">*</p> <p>Foi uma festa de elegancia e do coração, a que se realizou domingo na residencia de d. Corina Prado Mendonça, á av. Hygienopolis, 4, para commemorar o anniversario de sua filha Alsentina.</p> <p>São Paulo-refinamento esteve presente, movimentando-se na moldura de uma cuidada ornamentação.</p> <p>As expressões mais bonitas de nossa sociedade deram á reunião, o que no bom gosto presidia, um relevo especial, marcando-a como uma das mais interessantes do mez.</p> <p style="text-align: center;">*</p> <p>NACIMENTOS</p> <p>Na Capital:</p> <p>No dia 17, a menina Lucida, filha do casal sr. Astrogildo dos Santos e sua exma. consorte, a senhora d. Maria dos Santos, aqui domiciliado.</p>	<p>lina Rossi.</p> <p>— No dia 16, a menina Josephina, filha do casal sr. Antonio José da Costa e senhora d. Maria José da Costa, residente nesta Capital.</p> <p>— No dia 14, o menino Augusto, filho do sr. Eurico de Campos, commerciante aqui estabelecido, e de sua senhora, d. Elvira de Almeida Prado Browne de Campos.</p> <p>— A menina Graça Dalva, filha do casal aqui domiciliado, sr. João Filardi, e sua exma. consorte, a senhora d. Lazineha Filardi.</p> <p>— O menino Aluisio, filho do dr. Americo Marcondes do Amaral e da exma. senhora d. Maria José Pestana Marcondes do Amaral.</p> <p style="text-align: center;">*</p> <p>NOIVADOS</p> <p>Na Capital:</p> <p>A senhorita Helena Delape, filha do casal sr. Agostinho Delape e</p>	<p>a C ai d S a te su u a le p li o d J C n p n p n -</p>
--	---	--

Fonte: Plaquete *Bunker Extra: Augusto de Campos 90 anos*, 2021, s.p.

ANEXO B – IMAGEM DA CAPA E DO TEXTO INTRODUTÓRIO DO DOCUMENTO *DIRETRIZES GERAIS DO PLANO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO* (1955), DE JUSCELINO KUBITSCHKEK



Meus Patrícios:

Ao se aproximar o fim desta campanha política, em que percorri todo o nosso território, trago gravada em meu espírito a exafa visão de nossas imensas possibilidades e a nítida compreensão da gravidade de nossos problemas.

Estou convencido de que em nossa geração se definirá o destino do Brasil: — seremos uma grande e rica Nação, se soubermos trabalhar intensamente e nos organizarmos para construir nosso futuro; seremos uma grande e pobre comunidade, superpovoada e infeliz, se nos dedicarmos ao gozo presente, à ostentação e às disputas internas.

O Brasil é ainda uma terra de oportunidades. Continuará, entretanto, retardado e sofredor, se não quisermos lutar com a energia de construtores de um novo mundo.

Os propósitos que exponho nas páginas seguintes definem, em sua diretriz geral, o caminho que devemos percorrer nos próximos anos, para acelerar o nosso desenvolvimento econômico. Eles expressam o optimismo sadio e a decidida vontade de criar e realizar que empolga os homens de fé deste imenso Brasil.

As idéias que apresento sintetizam objetivos que vêm amadurecendo no espírito dos mais esclarecidos estudiosos de nossa realidade e das tendências de nossa evolução.

Espero que em torno delas possamos reunir o melhor da nossa capacidade de trabalho, para darmos ao Brasil, nos próximos cinco anos, um novo impulso na senda do progresso e da felicidade de seus filhos.

Juscelino Kubitschek de Oliveira

Fonte: [Desenvolvimento JK.pdf \(usp.br\)](#), acesso em 15 fev. 2022.

ANEXO C – IMAGEM DA REPORTAGEM DO SUPLEMENTO DOMINICAL DO JORNAL DO BRASIL DE 27 DE JAN. 1957

Jornal do Brasil (RJ) - 1950 a 1959

"os poetas concretos rompem" << Pesquisar << Ocorrências 1/1 >> 35/86 << >> >>

Para uma frase exata, coloque as palavras entre aspas. Ex: "mundo verde"

Ano 1957/Edição 00023 (1)

I Exposição Nacional de Arte Concreta

1917 -- Funda-se em Leyden (Holanda) o grupo *STIJL*, do neo-plasticismo, formado por: Mondrian, Van Doesburg, Huszar, Van der Leek (pintores); Vantongerloo (pintor, matemático e escultor); Wils, Oud e Van't Hoff (arquitetos); Kok (poeta); inicia-se também a publicação da revista "*De STIJL*"; esculturas de Modigliani; objetos e relevos dadaístas de Duchamp, Man Ray e Arp; fotografias abstratas de Langdom, as chamadas *ortographs*.

1918 -- "Branco sobre branco", de Malevich; "Le chauffeur" de Miró; "Clowns", de Léger; o dadaísta Schad inventa os *fotogramas* (a que chama *Schade-grafias*), posteriormente desenvolvidos por Man Ray e Moholy-Nagy; início do expressionismo arquitetônico na Alemanha; em cinema, "Armas ao ombro", de Chaplin.

1919 -- Van Doesburg organiza matematicamente os seus quadros: "O balcão", de Picasso; "Fatagaga", de Ernst; "Passero no espaço", de Brancusi; fundação em Weimar, da *Bauhaus*, por Walter Gropius; em cinema, "O Gabinete do Dr. Caligari", de Robert Wiene e a realização da primeira película abstrata: a "*Sinfonia diagonal*", de Viking Eggeling.

1920 -- Triunfo de construtivismo com a publicação do manifesto e a exposição das obras de Naum Gabo e Antoine Pevsner; Mondrian

Será inaugurada aqui no Rio, no dia 4 de fevereiro, no salão de exposições do Ministério da Educação e Cultura, a 1.ª exposição nacional de arte concreta.

O fato mais importante a ser ressaltado, com relação a essa mostra, é o fato de que, juntamente com pintores, escultores, desenhistas e gravadores, teremos pela primeira vez a participação de poetas.

Baseados numa série de estudos e experiências resultantes de um complexo de cultura, do qual como contribuição mais importante a esse impulso renovador encontram-se as obras de Mallarmé (Un Coup de dés), Joyce, Cummings e Ezra Pound, os poetas concretos rompem definitivamente com a sintaxe discursiva do verso, reivindicando para o poema uma estruturação própria e objetiva (ideograma); revitalizando na palavra sua condição de objeto e assim dela estendendo suas possibilidades plásticas e sonoras, de forma que, sem abolir o significado e alargando o espaço também como elemento funcional, surjam novos instrumentos mais positivos que concorram para a dinamização da

estrutura do poema-objeto. Dêse grupo de poetas, fazem parte: Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo, Ferreira Gullar e Wladimir Dias Figueira. Acrescente-se que, paralelamente à inauguração da mostra em S. Paulo, foi lançado o número 3 de *Nôitres*, publicação que reúne poemas de Décio Pignatari, Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Ronaldo Azeredo.

Deve-se também destacar que, entre os artistas participantes dessa exposição, figuram diversos que acabam de ser contemplados com o Prêmio Leirner de Arte Contemporânea: pintura — Alfredo Volpi (juntamente com Milton Dacosta), e Luiz Sacilotto; escultura — Franz Weissmann, desenho — Lygia Pape.

A I Exposição Nacional de Arte Concreta deverá permanecer até o dia 24 de fevereiro no M. E. C. e é a seguinte a relação integral dos artistas que nela apresentarão suas obras: Hermelindo Fiaminghi, Geraldo de Barros, Aluisio Cavão, Lygia Clark, Judith Lauand, João S. Costa, Maurício N. Lima, Rubem

M. Ludoff, César Oiticica, Hélio Oiticica, Waldemar Cordero, Luiz Sacilotto, Décio Vieira, Ivan Serpa, Alfredo Volpi, e A. Wollner (pintores); Lothar Charoux (desenhista); Casimiro Feyer e Franz Weissmann (escultores); Lygia Pape (gravadora); Ronaldo Azeredo, Décio Pignatari, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Ferreira Gullar e Wladimir Dias Pino (poetas).

O Teatro Universitário Brasileiro patrocinará a realização, na sede da União Nacional dos Estudantes, de uma "Noite de Arte Concreta", constando de conferências e debates sobre problemas da poesia e das artes plásticas.

do galarão e da polaina. Na Feira paulista está todo mundo junto, acadêmicos e modernos, bons e maus, mas não houve um júri para selecionar, como modernos, quadros dignos de O. T. A diferença é sutil e, para muitos, não existe...

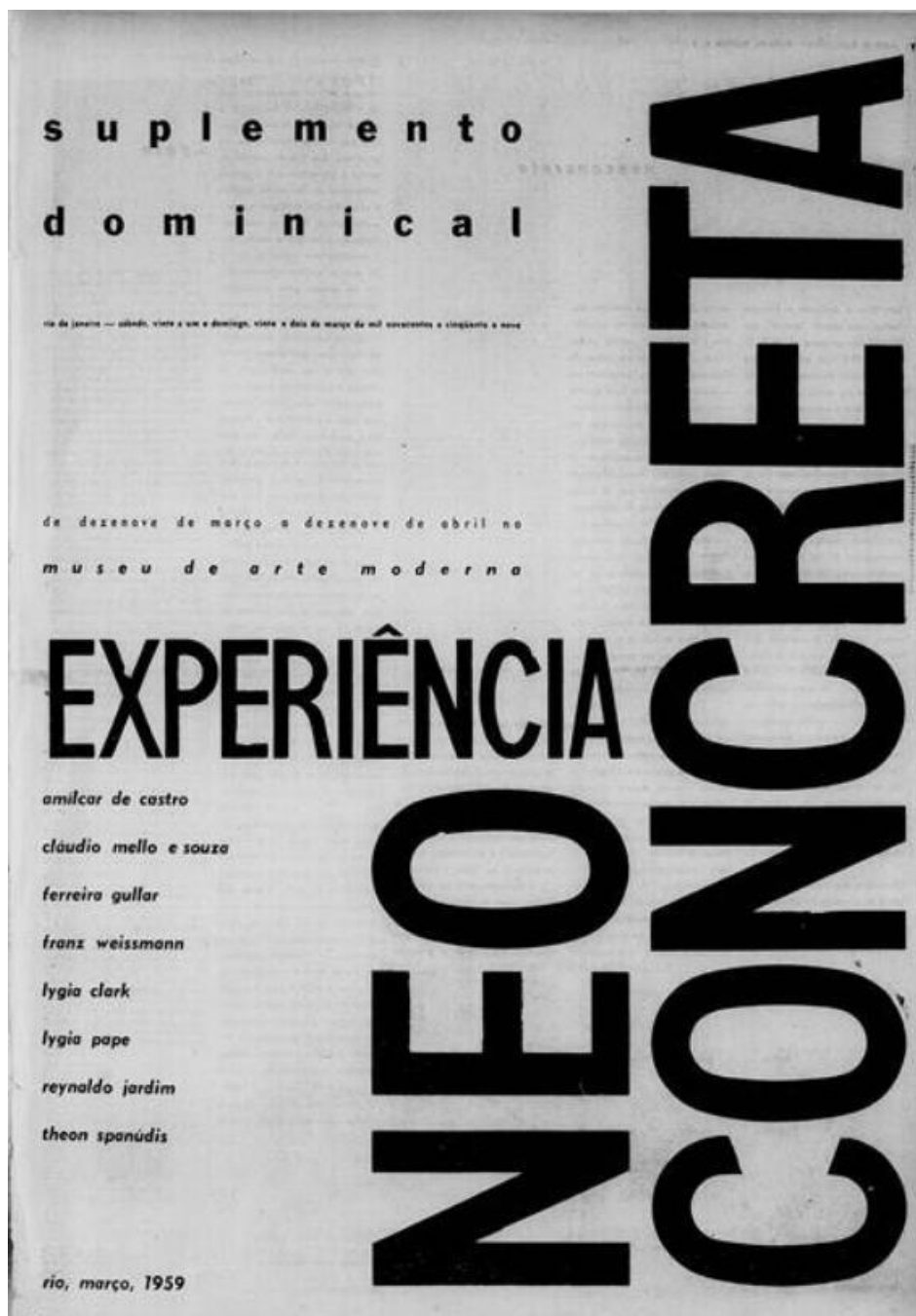
PESCOÇO

O pintor Milton Dacosta, cujos quadros são hoje construídos dentro da extrema severidade mondriânica da vertical e da horizontal, confessa que não suporta uma linha inclinada. "Obriga a gente a entortar o pescoço" — esclarece o pintor.

A Metro-Goldwyn-Mayer passou, em sessão especial, o filme "Séde de Viver" — A Vida Trágica de Van Gogh — (Lust for Life), dirigido por Vincente Minnelli e com Kirk Douglas no papel principal. Trata-se de um filme altamente dramático, feito com cuidado e respeito pelo biografado. Se aqui e ali, a versão cinematográfica não corresponde à biografia do pintor, isso em nada diminui a qualidade do trabalho de Minnelli, que consegue imprimir à película o sópro desesperado que varreu os dias de Vincent Van Gogh.

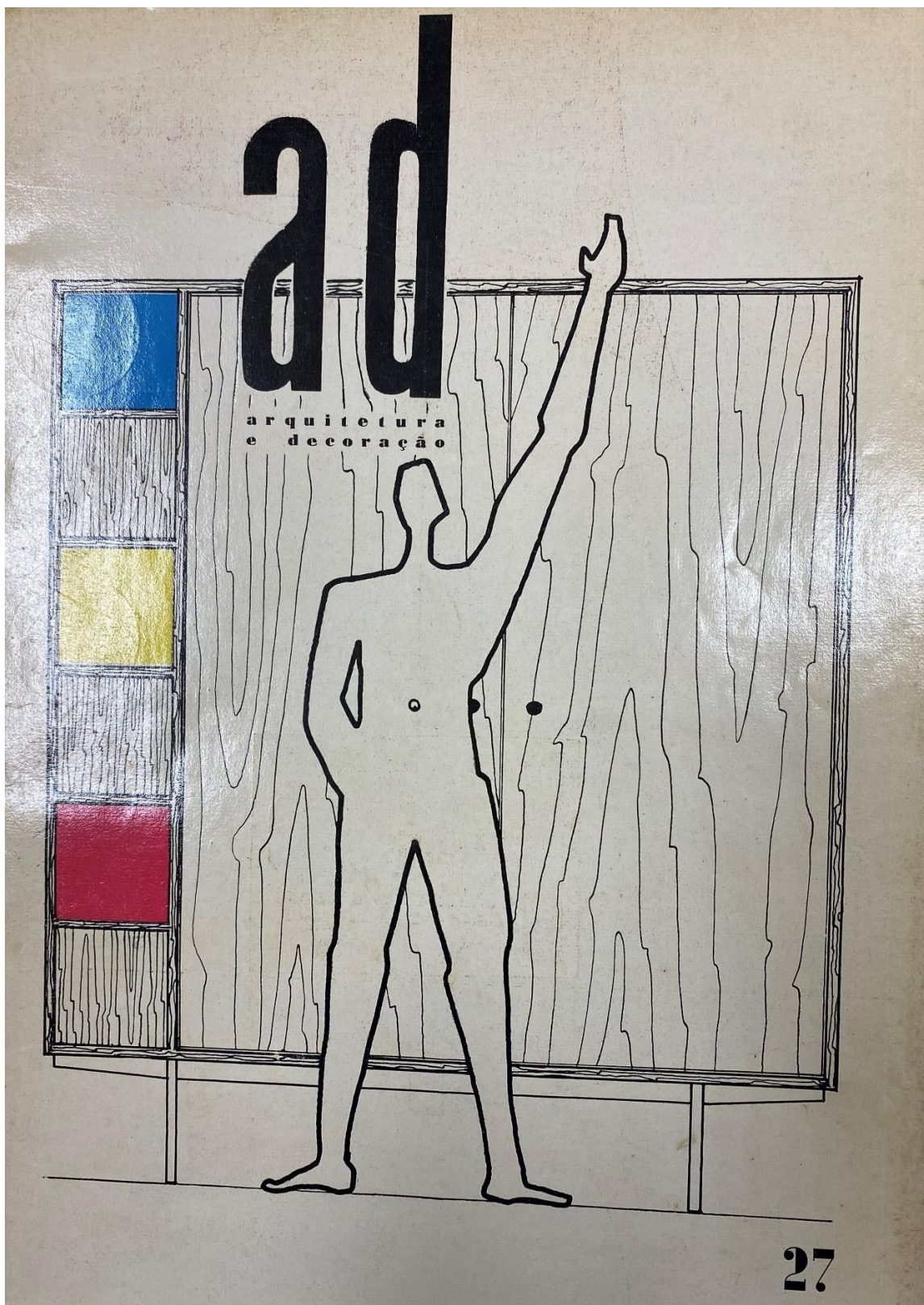
Fonte: Site da Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

ANEXO D – IMAGEM DA CAPA DA REPORTAGEM DO SUPLEMENTO DOMINICAL DO JORNAL DO BRASIL REFERENTE AO LANÇAMENTO DA ARTE NEOCONCRETA, EM 21 E 22 DE MAR. 1959



Fonte: Site da Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

ANEXO F – CAPA DO NÚMERO 27 DA REVISTA AD (ARQUITETURA E DECORAÇÃO)



ANEXO G – MATÉRIA DE HAROLDO DE CAMPOS NA REVISTA AD ACERCA DA “ARTE CONCRETA NO CEARÁ”

arte concreta no ceará

após o deflagrar do movimento arte concreta em são paulo e no rio, a primeira capital a aderir ostensivamente à nova tendência, através de um grupo coeso e factivo, foi a do ceará: fortaleza.

em julho do ano passado, no clube do advogado local, reuniu-se, sob os auspícios da universidade do ceará, o 1.º salão de arte concreta naquele estado, com a participação de antônio girão barroso (poesia), aldores pinto (poesia e desenho), estrigas, goebel weyne, liberal de castro, znon barreto (artes visuais), j. figueiredo (poesia e desenho), pedro henrique (poesia).


texto do catálogo da exposição: «a mostra de arte concreta constitui um acontecimento dos mais sérios na evolução das artes plásticas e inovação poéticas de que haja memória no ceará.

o engenho processual do evento concreto, que em curto espaço de tempo se impôs como um movimento de vanguarda (através um processo preliminar destruidor de elementos tradicionais) fragmentos reais, cuja seleção é submetida ao rigor da alta disciplina.

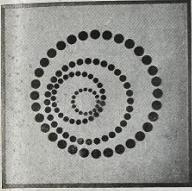
o autor concreto rompe as malhas do predomínio formal, casual, cujo valor se esteta nos fundamentos de uma lógica capilar-interpretativa. ele se coloca num plano a priori e opera como um espectador. esta posição impessoal lhe possibilita o afastamento de problemas de ordem subjetiva, que são expurgados de seu campo de ação, passando a ver os objetos em sua real forma. trabalha num campo puro de visualização formal-espaçial, construindo os elementos traçacionários num tempo justo, sem precipite introdução desta ou daquele elemento que não tenha uma função especial da relação mútua.

a mostra de arte concreta, aberta ao público cearense, espelha, não obstante os defeitos de toda experiência, uma solução refletiva, no campo do esteticismo formal-inventional a que nos referimos.

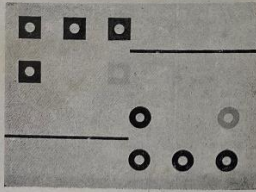
o suplemento de letras e artes do jornal unitário, dirigido por girão barroso, e a página literária do jornal em povo, vêm dando cobertura ao movimento concreto cearense, publicando reproduções de trabalhos plásticos e poemas do grupo.




goebel weyne



goebel weyne



znon barreto



f. figueiredo

bem como depoimentos e artigos de debate que refletem a repercussão do concretismo nos meios intelectuais de fortaleza, têm sido republicadas também no primeiro daqueles órgãos os principais textos teóricos de w. cordeteo, d. pignatari, a., campos e h. campos, inclusive as traduções dos importantes artigos de eugen gomringer («do verso à constelação» e «técnica do poema»).

o ceará se integra, com vitalidade e um admirável sentido de equipe, na linha de frente de uma cultura concreta, impessoal e construtiva. palavras-programa de aldores pinto: «por um método de trabalho em conjunto = a fonte viga vigor = conceito de relação e comunicação do produto concreto, contra o misonceísmo diestro, contra o sono no sonho. pela vigia de olhos — sol aberto. céu evidente como sino. e pela visualização comunicadora da p concreta: espaço forma tempo estrutura, e estrutura especialmente geométrica. geral assepsia das palavras. manter a organização do movimento viva e eficiente, como qualquer fonte comercial antiolandestina, um verdadeiro escritório da poesia. sua escrituração vital, econômica».

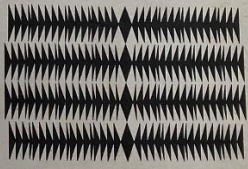
na arte concreta impede o malabarismo verbal, o TRUC, porisso mesmo o poeta que não possuir sensibilidade autêntica, motora e criadora, jamais fará um trabalho (apresentará) de valor dentro das exigências do regime concreto.

não há no concretismo espaço para solidão, o seu dinamismo afasta de artista qualquer idéia lúgubre. ele trabalha com elementos e formas reais exponenciais. o autor é mais um espectador que seleciona, com viva atenção interior, os elementos que deverão compôr a sua arte. a visão de conjunto lhe possibilita o momento de auto crítica. ele trabalha com as palavras como qualquer operador em sua cabine. é ele o instrutor de seu evento. de acordo com o tempo (tempo real direçõe. eis pausa no ponto indicado como um FOGUETE TELEGUIADO. tudo é justo e necessário. tudo é funcional como uma máquina. elas se ordenam em sua aparente desordem. toda palavra tem sua função, por mais isolada que se encontre. (aldores pinto — montagem gráfica do poema)

segundo estudo
a pinto
j. figueiredo

re	fo	gio
re	af	co
r	is	no

tempo



f. figueiredo

Fonte: Acervo Haroldo de Campos / Museu Casa das Rosas - SP.

ANEXO H – POEMAS PRÉ-CONCRETOS DE GREGÓRIO DE MATOS E COMPOSIÇÕES ACRÓSTICAS DE FREI JOÃO DO ROSÁRIO

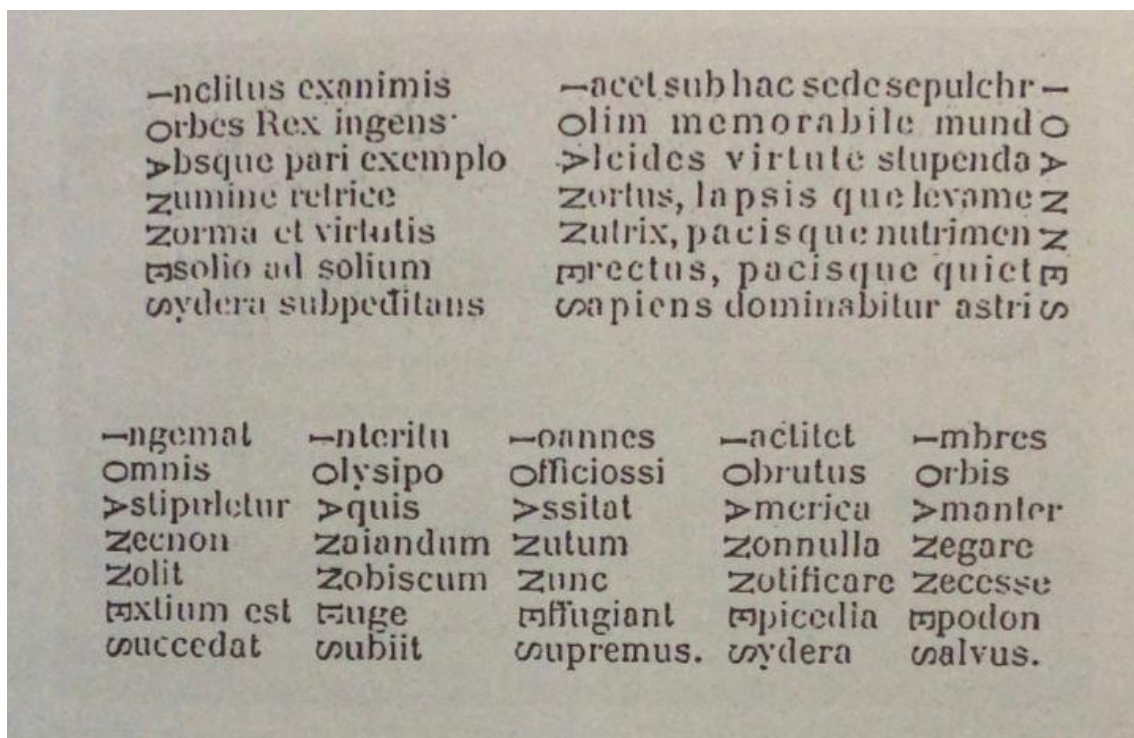
23. AO DESEMBARGADOR BELCHIOR DA CUNHA BROCHADO POR SUAS ALTAS PRENDAS¹⁸⁸.

Dou pruden nobre, huma afá vel,
 to, te, no, aplausí
 Re cien benig e aplausí
 Úni singular ra inflexí vel
 co, ro¹⁸⁹, vel
 Magnifi precla incompará vel
 Do mun grave Ju inimitá vel
 do is
 Admira goza o aplauso crí vel
 Po a trabalho tan e t terrí vel
 is to ão
 Da pron execuç sempre incansá vel
 Voss fa Senhor sej notór ia
 a ma a ia
 L no cli onde nunc chega o d ia
 Ond de Ere só se tem memór ia
 e bo¹⁹⁰
 Para qu gar tal, tanta energ ia
 Po de tod est terr é gentil glór ia
 is a a a
 Da ma remot sej um alegr

AO MESMO DESEMBARGADOR BELCHIOR DA CUNHA BROCHADO

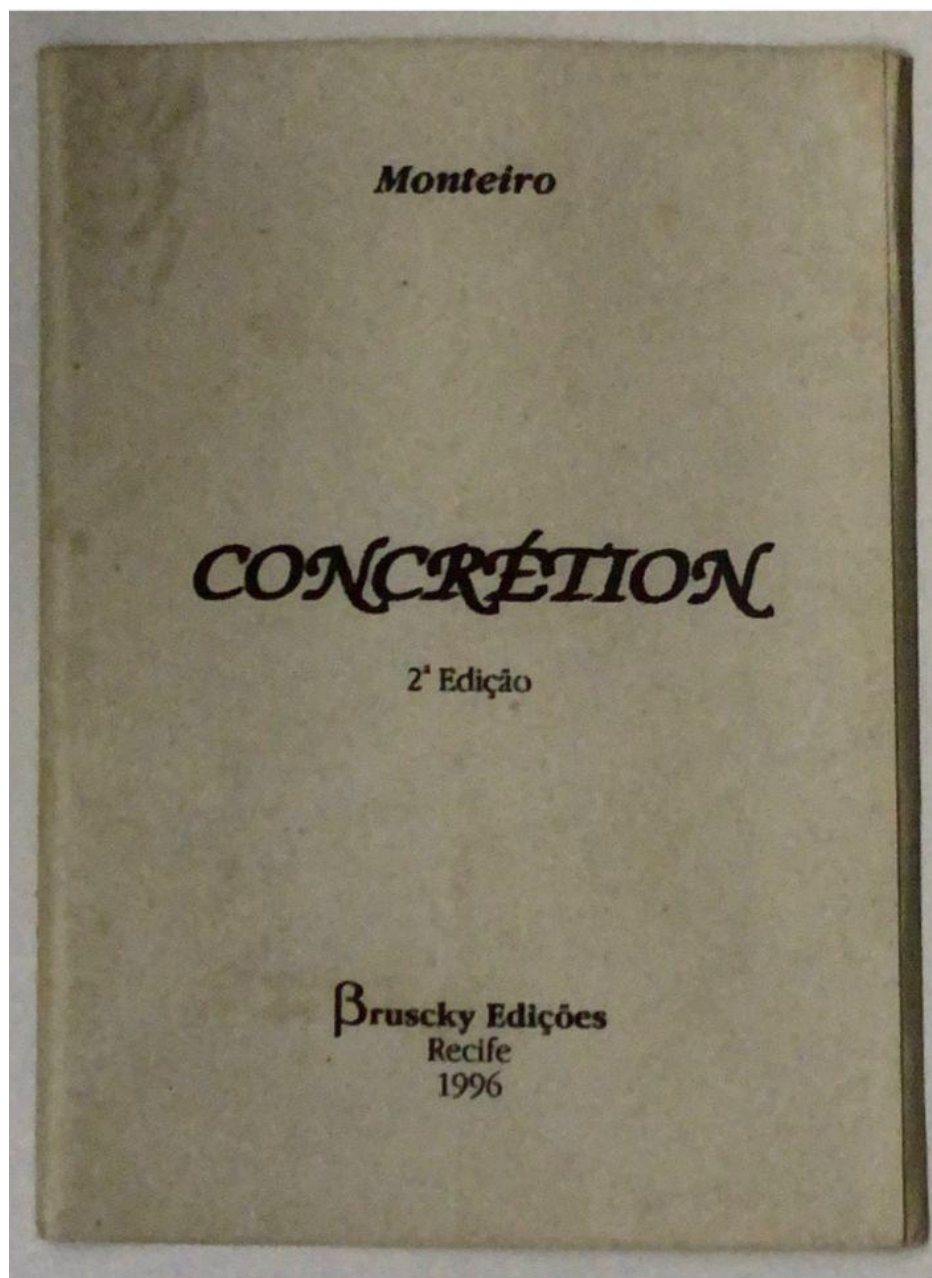
Dou pruden nobre huma afá vel
 Re cien te benig no e sprazi vel
 Úni singular ra ro inflexí vel
 Magnifi precla ro incompará vel
 Do mun grave Ju is inimitá vel
 Admira goza is aplauso incri vel
 Po a trabalho tan e t terrí vel
 Da pron to execuç sempre incansá vel
 Voss fa senhor sej notór ia
 L no cli ma onde nunc chega o d ia
 Ond do Ere só se tem memór ia
 Para qu gar bo⁽¹⁾ tal tanta energ ia
 Po de tod est terr é gentil glór ia
 Da ma remot sej um alegr

Fonte: Bruscky, 2016, p. 80.



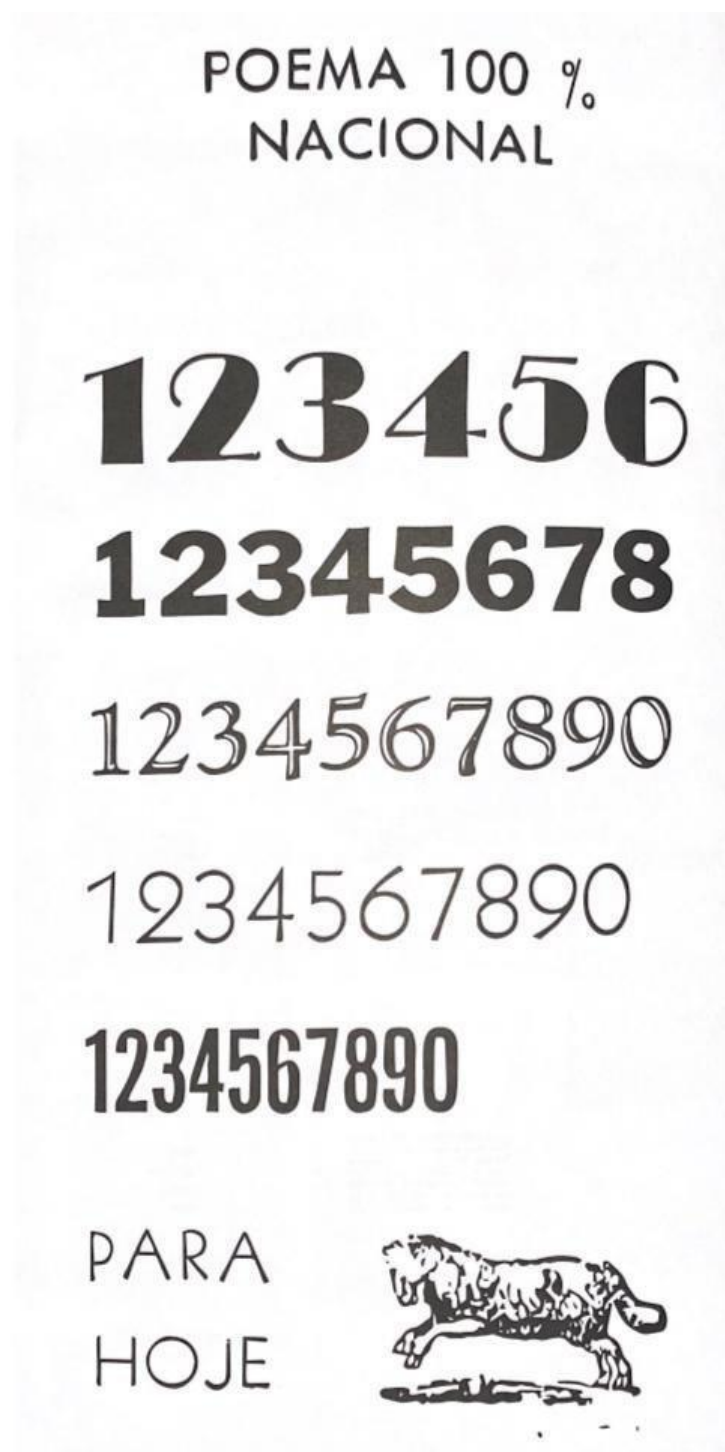
Fonte: Bruscky, 2016, p. 81.

ANEXO J – CAPA DE *CONCRÉTION*, DE VICENTE DO REGO MONTEIRO,
2ª EDIÇÃO – BRUSCKY EDIÇÕES, RECIFE, 1996



Fonte: Bruscky, 2016, p. 87.

ANEXO K – “POEMA 100% NACIONAL”, DE VICENTE DO REGO
MONTEIRO, 1941



Fonte: Bruscky, 2016, p. 88.

ANEXO L – CARTA DE PEDRO HENRIQUE SARAIVA LEÃO PARA HAROLDO DE CAMPOS

PEDRO HENRIQUE S. LEÃO
 AVENIDA BEZERRA DE MENEZES, 749
 60.000 FORTALEZA - CEARÁ - BRASIL
 (085) - 223-3328

26/XII/84

Prezado Poeta/Haroldo de Campos:

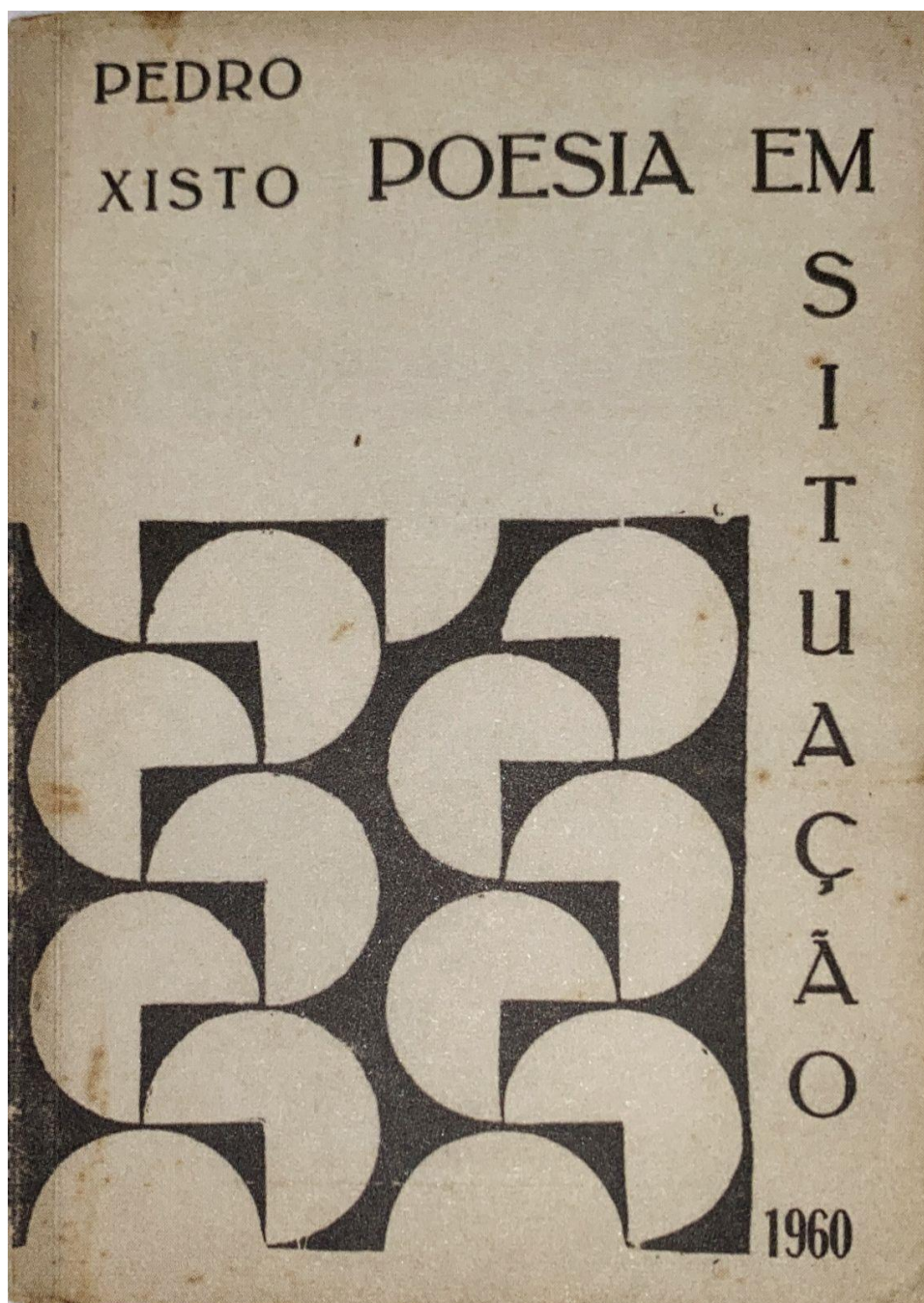
Aqui vão, pela 2ª vez, meus dois últimos livros de "pobresia", antes enviados a/c da "Folha de São Paulo", e aí recebidos em 25/X/84, consoante "A.R." postal.

Em novembro último (8-9?) liguei para sua casa e sua Senhora gentilmente me informou que estavas em outras Galáxias*, i.e., in Deutschland.

Anexo o último número do "Jornal de Cultura", da UFC (onde, no Depto. de Cirurgia da Faculdade de Medicina sou Professor Adjunto), o qual traz dois poemas meus e algumas (duas) considerações acerca do que já escrevi.

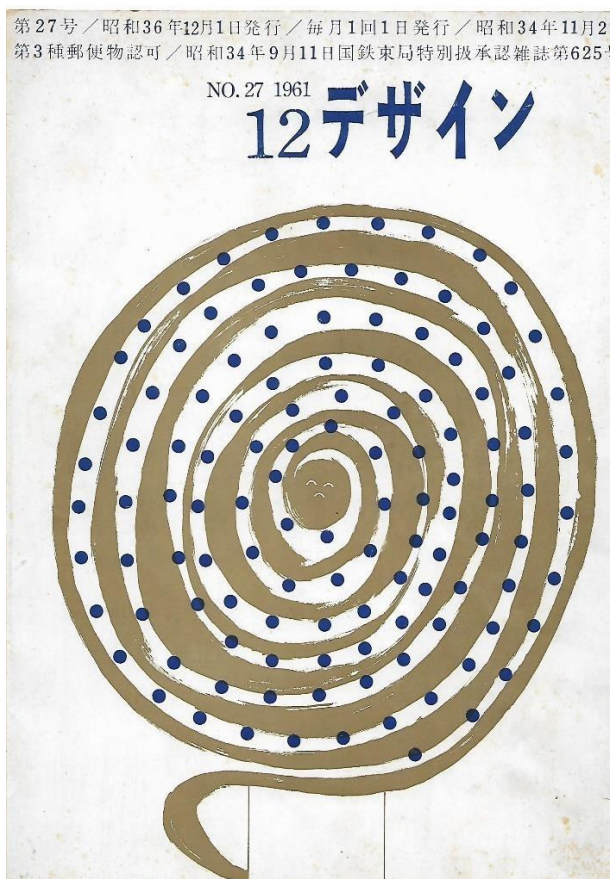
Um abraço de Pedro Henrique

(*): Fiquei alucibevocado com o livro, que está adquiri aí!

ANEXO M – CAPA DE *POESIA EM SITUAÇÃO*, DE PEDRO XISTO, 1960

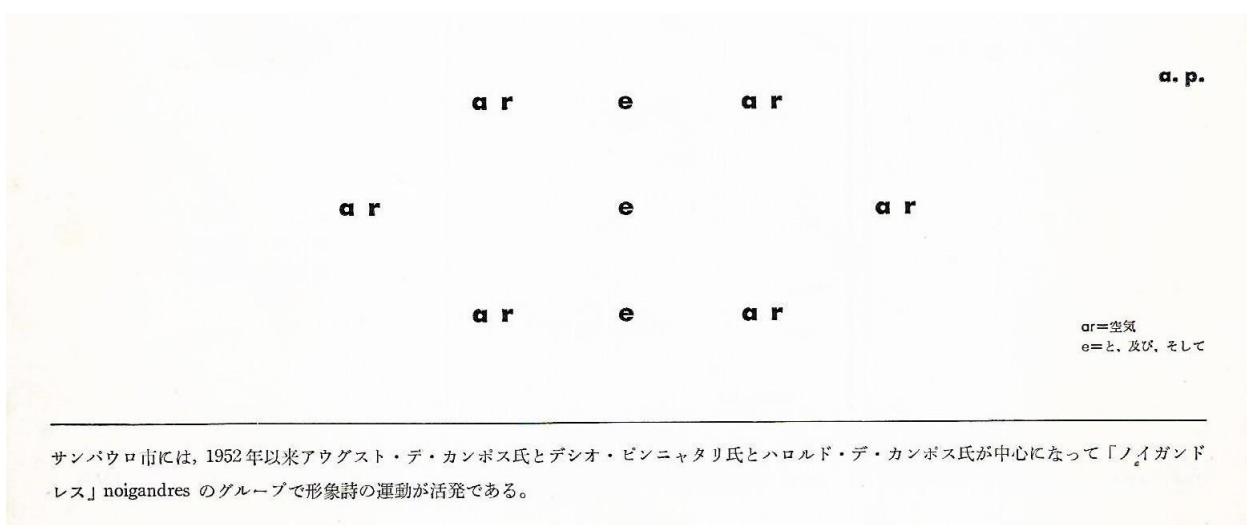
Fonte: Bruscky, 2016, p. 120.

ANEXO N – CAPA DO ENCARTE/ANTOLOGIA DA POESIA CONCRETA
BRASILEIRA, CONTIDO NO Nº 27 DA REVISTA *DESIGN* (1961) E POEMAS
DE EUSÉLIO OLIVEIRA E ALCIDES PINTO



e. o.

verde
verdve
verdver
ververme
ververmel
vermelho



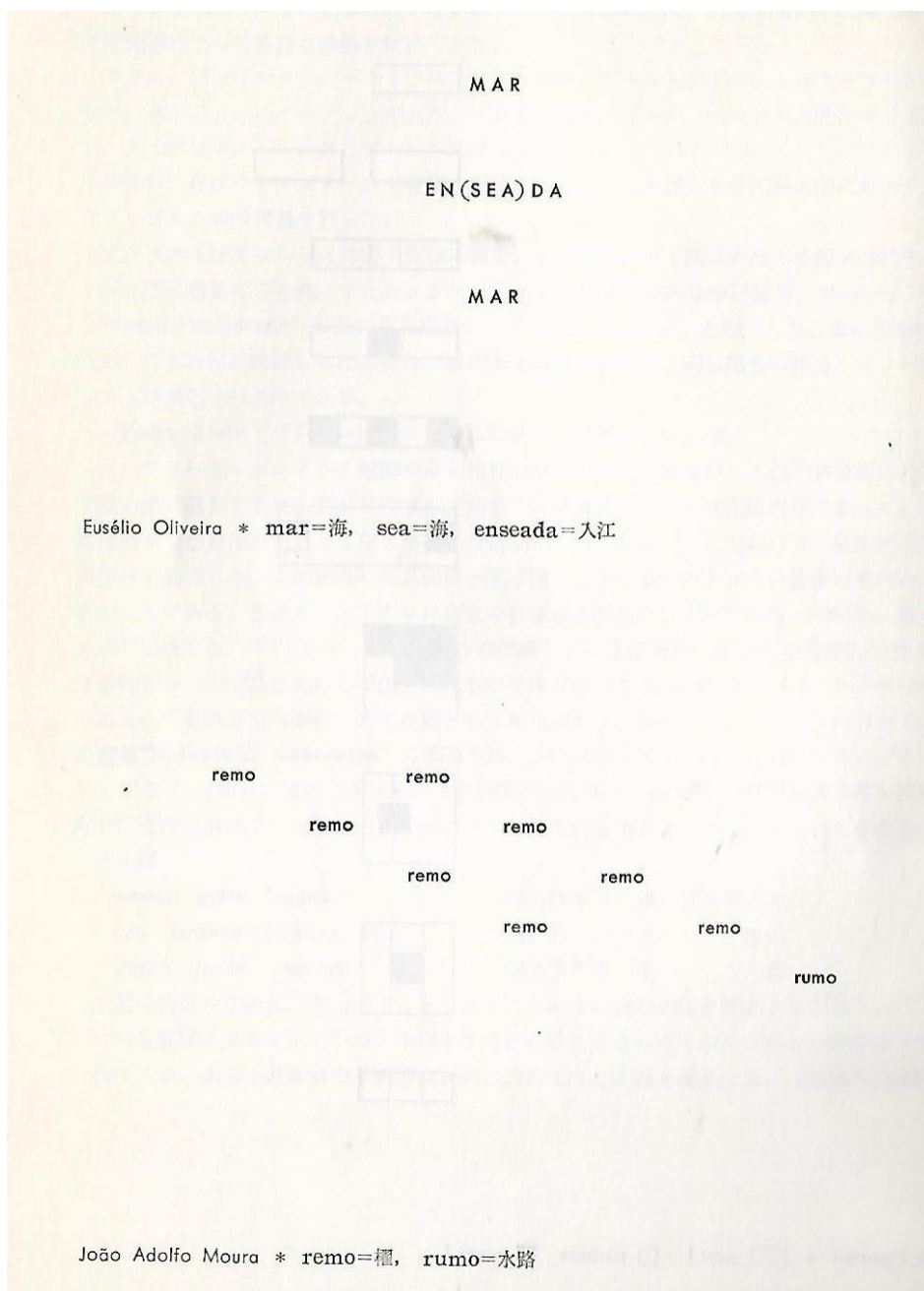
Fonte: Arquivo pessoal de L. C. Vinholes.

ANEXO O – CAPA DO Nº 1 DA REVISTA ASA (1965)

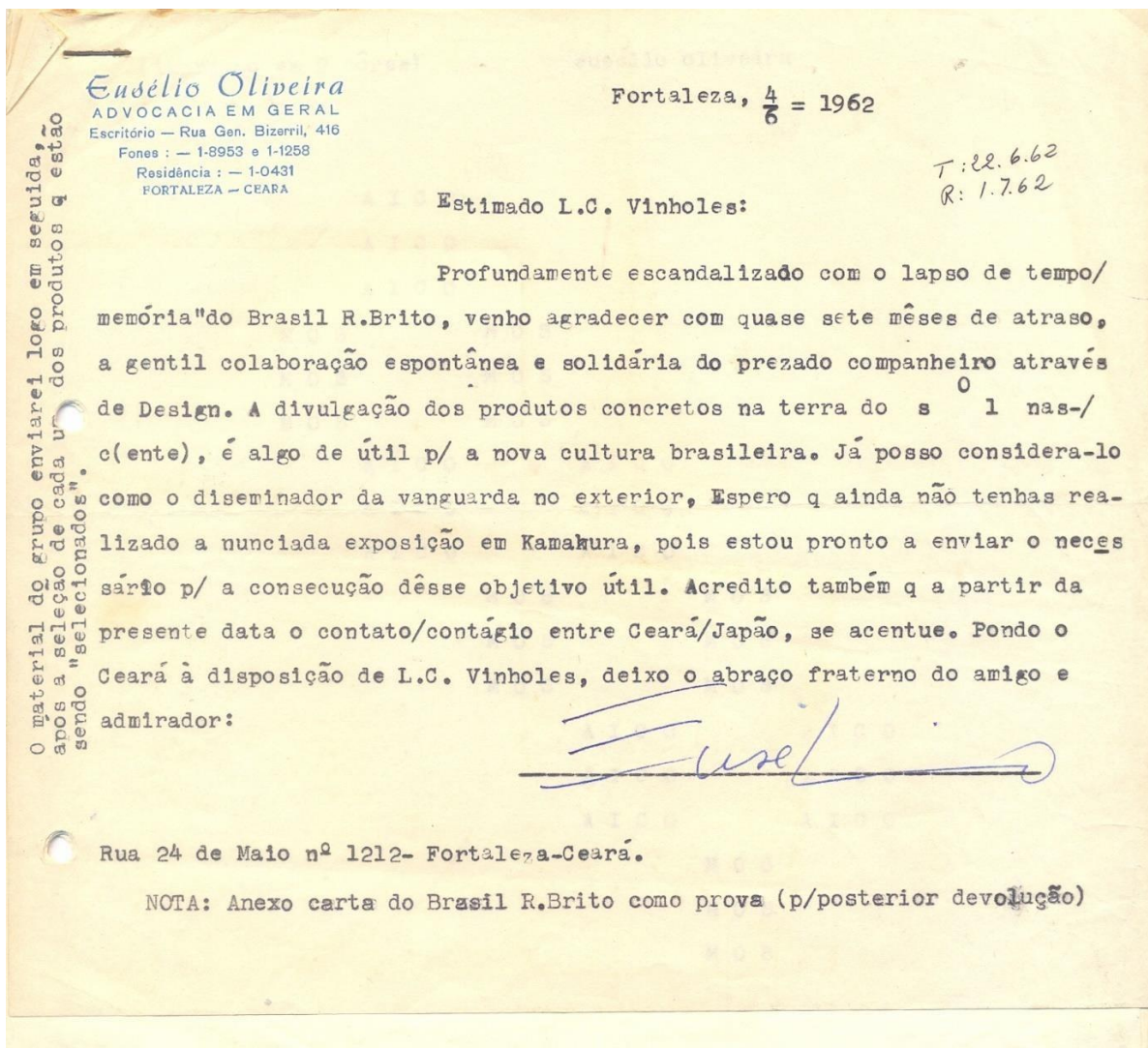
15678901234567890123456789012
34567890123456789012345678901
23456789012345678901234567890
12345678901234567890123456789
01234567890123456789012345678
90123456789012345678901234567
89012345678901234567890123456
78901234567890123456789012345
67890123456789012345678901234
56789012345678901234567890123
45678901234567890123456789012
34567890123456789012345678901
23456789012345678901234567890
12345678901234567890123456789
01234567890123456789012345678
90123456789012345678901234567
89012345678901234567890123456
78901234567890123456789012345
67890123456789012345678901234
56789012345678901234567890123
45678901234567890123456789012

Fonte: Arquivo pessoal de L. C. Vinholes.

**ANEXO P – POEMAS DE EUSÉLIO OLIVEIRA E JOÃO ADOLFO MOURA,
PRESENTES NO Nº 1 DA REVISTA ASA**



**ANEXO Q – CARTA DE EUSÉLIO OLIVEIRA PARA L.C. VINHOLES,
DATADA DE 4 DE JUNHO DE 1962**



Fonte: Arquivo pessoal de L. C. Vinholes.

ANEXO S – IMAGEM DO CARTAZ DA IX BIENAL DE SÃO PAULO, 1967-1968, FEITO PELO DESIGNER GRÁFICO CEARENSE GOEBEL WEYNE



Fonte: Amaral, 1998, p. 249.


ANEXO V – PÁGINA LITERARTE G. N., DE 02 DE OUTUBRO DE 1960

clamor
clarim
clarão
carmim
crisol

e
e
e
e
e

clingor
e
crstal

francisco jarros gomes



I
r
FV
FA
FAP
FAB
FABP
FABR
FABRI
FABRIO
FABRIC
FABRICV
FABRICA
FÁBRICA

grupo editorial do crato

alcide gólio borras
sôlon pinto
sílvia rocha neto
sôlo pinho
sôlo silveira
sôlo borras gonias
umberto aspíela
lupércio
sôlo sôlo sôlo
sôlo sôlo sôlo sôlo

sôlo sôlo sôlo

rua e correspondência:
n.º 31 da mala n.º 1712
maí: 1.55.66

acrisio rocha neto

literarte g.n.

FÁBRICA & ENGRENAGEM

pedro henrique saraiva leão

afirmação sobre a arte concreta

Eusélio Oliveira

FÁBRICA & ENGRENAGEM

Na edição "Manifesto a Pedro Henrique Leão" de 8 de março de 1964, de sua autoria, encontramos a seguinte declaração de sua intenção poética, em diálogo com o poema "TRABALHO CONTRA BATALHÃO DE FÁBRICA - PELA SINTAXE CONTRA A MORFISSE GOMÉTRICA - PELA QUÍBRIO GEOMÉTRICO - PELA AGILIDADE TÉCNICA, CONTRA A COPIA, PELA INFINIDADE E PELA SÉRIE", elaborado pelo mesmo autor para o livro "Máquina Industrial", publicado em 1964. Nessa obra se encontra a seguinte declaração:

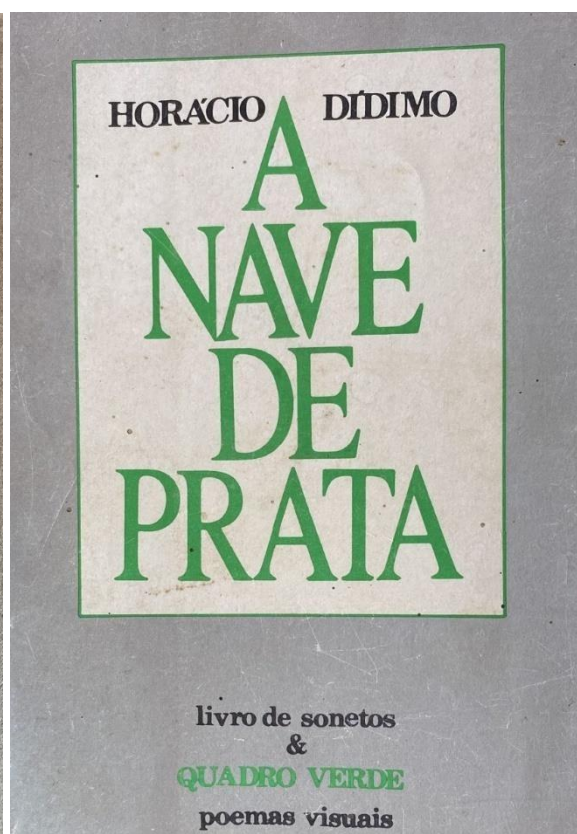
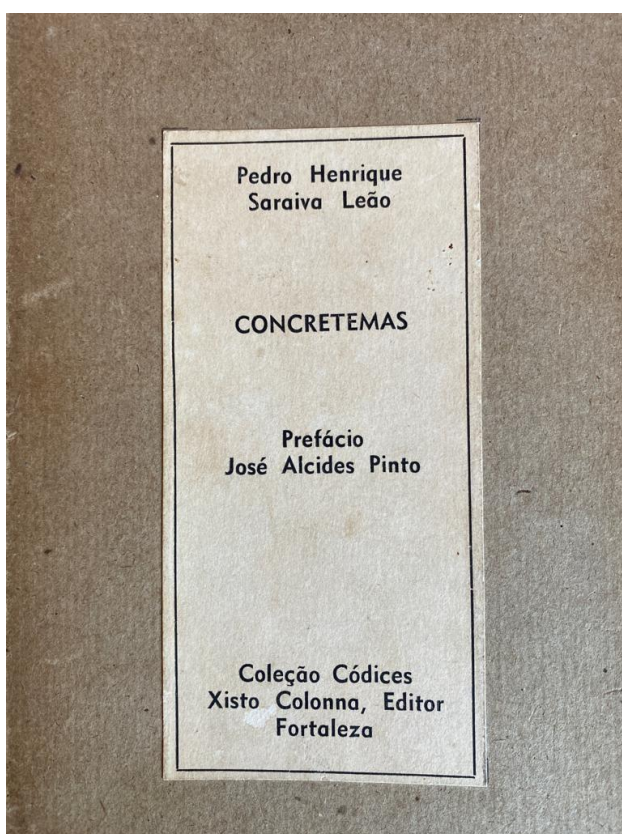
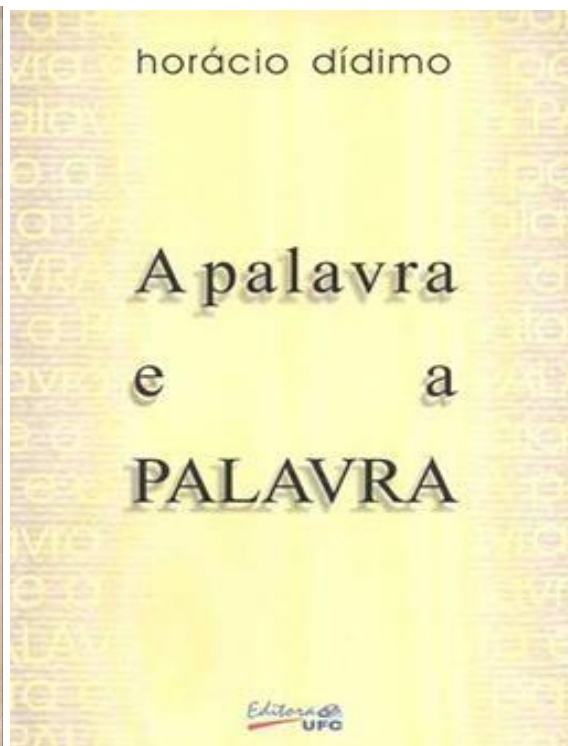
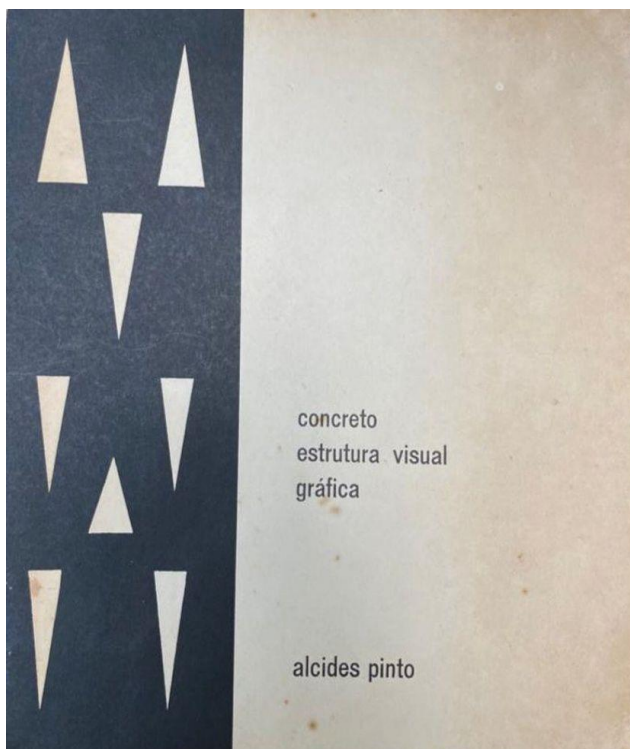
"O poema 'Máquina Industrial' é um poema de caráter técnico, que se propõe a estabelecer uma ponte entre a linguagem poética e a linguagem técnica, através da utilização de termos e conceitos da engenharia e da física, com o objetivo de criar uma linguagem poética que seja capaz de expressar a complexidade e a beleza da máquina industrial, bem como a relação entre o homem e a máquina."

Essa declaração é um exemplo de como o autor se posiciona em relação à linguagem poética e à linguagem técnica, bem como à relação entre o homem e a máquina. Ela também demonstra a preocupação do autor com a clareza e a precisão da linguagem poética, bem como com a sua capacidade de expressar a complexidade e a beleza da máquina industrial.

Essa declaração é um exemplo de como o autor se posiciona em relação à linguagem poética e à linguagem técnica, bem como à relação entre o homem e a máquina. Ela também demonstra a preocupação do autor com a clareza e a precisão da linguagem poética, bem como com a sua capacidade de expressar a complexidade e a beleza da máquina industrial.

Fonte: Setor de periódicos da Biblioteca Estadual do Ceará (BECE).

**ANEXO W – CAPAS DOS LIVROS QUE CONTÊM POEMAS CONCRETOS
DOS POETAS CEARENSES**



Fonte: Arquivo pessoal da autora do trabalho.