

# DO MOVIMENTO CONCRETO AO CLIPOEMA: A POÉTICA NA HISTÓRIA DA ARTE BRASILEIRA

DOI: 10.5935/2177-6644.20200013

FROM CONCRETE MOVEMENT TO  
CLIPOEMA: POETRY IN THE HISTORY OF  
BRAZILIAN ART

DEL MOVIMIENTO CONCRETO AL  
CLIPOEMA: LA POESÍA EN LA HISTORIA  
DEL ARTE BRASILEÑO

Thaiane de Toledo \*  
Maria Cristina Mendes \*\*

**Resumo:** Clipoemas são obras de arte que inter-relacionam as linguagens sonora, verbal e visual. Têm origem em poemas Concretos e Neoconcretos e potencializam a produção multimidiática contemporânea. O artigo contextualiza historicamente o Movimento Concreto e o Neoconcreto que surgem no Brasil nos anos 1950, com o intuito de explicitar características singulares da produção de Clipoemas na década de 1990.

**Palavras-chave:** Clipoemas. Concretismo. Neoconcretismo. Cultura visual. História da arte.

**Abstract:** Clipoemas are works of art that interrelate sound, verbal and visual languages. They originate in Concrete and Neoconcrete poems and enhance contemporary multimedia production. The article historically contextualizes the Concrete and Neoconcrete Movement that emerged in Brazil in the 1950s, in order to explain the unique characteristics of the production of Clipoemas in the 1990s.

**Key-words:** Clipoemas. Concretism. Neoconcretism. Visual culture. Art history.

**Resumen:** Los clipoemas son obras de arte que interrelacionan los lenguajes sonoros, verbales y visuales. Se originan en poemas concretos y neoconcretos y mejoran la producción multimedia contemporánea. El artículo contextualiza históricamente el Movimiento Concreto y Neoconcreto que surgió en Brasil en la década de 1950, para explicar las características únicas de la producción de Clipoemas en la década de 1990.

**Palabras-clave:** Clipoemas. Concretismo. Neoconcretismo. Cultura visual. Historia del Arte.

\* Graduada em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Professora vinculada as Colégios Positivo e Lobo Email: [thaianetoledo96@gmail.com](mailto:thaianetoledo96@gmail.com)

\*\* Doutorado em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná. Professora Professora permanente no Programa de Pós-Graduação Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo - FAP - UNESPAR/ e Professora Adjunta no curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Ponta Grossa. E-mail: [mariacristinamendes1@gmail.com](mailto:mariacristinamendes1@gmail.com)

## Introdução

O artigo busca contribuir para a compreensão histórica da cena artística brasileira dos anos 1950, com uma análise das relações entre o Movimento Concreto e o Neoconcreto, surgidos respectivamente nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. A partir de tal legado, os anos 1980 veem surgir um tipo específico de obra de arte: o Clipoema, o qual utiliza palavra, som e imagem com o intuito de potencializar o elemento poético. Já que este tipo de produção de arte acontece em meio a uma avalanche de informações audiovisuais, busca-se destacar a relevância das imagens artísticas para estudos históricos e culturais.

As imagens sempre estiveram presentes em nosso cotidiano em diferentes contextos e com inúmeras funções. Desta forma, compreende-se que o estudo das imagens é primordial no que concerne à criação de sentidos dentro da sociedade. Destacam-se, entre outros tipos de investigação, os estudos sobre cultura visual e o impacto que as visualidades inferem na formação do sujeito contemporâneo, rodeado de imagens, sejam elas artísticas ou não. Paulo Knauss (2006) nos apresenta a cultura visual enquanto uma análise de imagem através da sua representação visual, a qual se mostra um resultado direto das produções de sentidos em cenários culturais.

A produção de conhecimento torna-se também imagética e o debate da história abre espaço para a cultura visual. As visualidades são compreendidas enquanto elementos formadores de sentidos tornando-se necessário um olhar crítico sobre essa construção histórica e social. Segundo Stuart Hall (1997), é através da linguagem que atribuímos significados para as representações, esses significados dependem também da forma como interpretamos tais representações ou as integramos no nosso dia a dia (SANTI, 2008). Torna-se cada vez mais comum o consumo de representações através de meios tecnológicos, entender as práticas artísticas tecnológicas é um dos caminhos para entender as questões culturais mais recentes da sociedade.

O Clipoema é um fenômeno artístico e cultural que teve sua inserção nas esferas das artes em meados de 1990, reestruturando conceitos sobre as produções videográficas e literárias até então. Muito embora o vídeo tenha sido utilizado para as produções voltadas para o entretenimento da massa, se voltou também para o meio artístico, abrindo possibilidades para as mais diversas formas de expressão multimidiática. Tratando-se de uma forma de expressão artística, os Clipoemas inter-relacionam aspectos das linguagens sonora, verbal e visual possibilitando novas criações de sentidos através de processos contemporâneos tecnológicos.

Denise Azevedo Duarte Guimarães (2006) conceitua os Clipoemas como produções atuais, que hibridizam recursos computacionais com o uso de câmeras na produção de textos poéticos

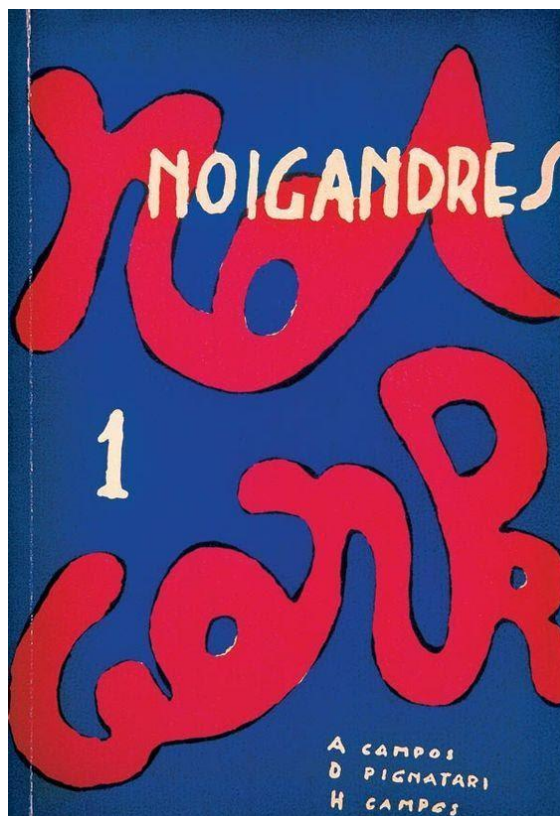
vinculados e distribuídos em diversos meios. Na produção de arte contemporânea, percebe-se, portanto, o abandono dos meios tradicionais, como desenho ou pintura, em prol de uma atualização em relação aos suportes gerados pelas transformações tecnológicas. As relações entre novas mídias, poéticas artísticas e tecnologia, para Guimarães (2006), podem ser analisadas através da transformação das mídias e das mensagens e, através do que ela denomina “poéticas multimidiáticas”, são criados objetos de arte que transitam entre as esferas da arte e da comunicação.

### **A confluência entre Concretismo e Poesia**

O cerne do Concretismo são os poetas. O movimento de vanguarda pautou-se principalmente na poesia, respaldando-se na visualidade do espaço para a inter-relação com as outras artes. O surto artístico e literário, assim referido por Pignatari (1973), aproximou a arte europeia da arte brasileira com a vinda de Max Bill para o Brasil durante a I Bienal de São Paulo em 1951. O artista apresentou para os artistas brasileiros a Arte Concreta, que ocorria já em 1930 na Europa, influenciando e reestruturando as questões pictóricas e visuais da arte brasileira através dos planos e das cores.

O movimento de vanguarda utilizou seus próprios meios de comunicação para veicular sua mensagem, conceitos e produções. Foi organizada por Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, a revista Noigandres, e publicado textos no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, referentes ao Concretismo e a poesia visual. Noigandres (fig.1) foi o caminho para introduzir a poesia nas exposições de Artes Visuais que viriam a seguir, tornando-se uma fonte importante para a compreensão do Concretismo no Brasil, sendo “até então a principal atividade pública do grupo” (AGUILAR, 2005). A revista teve a duração de cinco edições, em um tempo irregular de publicações e em formato dessemelhante em cada edição. Cada publicação trazia um agrupamento de ideias e poesias da tríade concretista, Pignatari e Irmãos Campos, com a intenção de apresentar a produção de cada artista e mostrar como ela se desenvolvia processualmente.

**Figura 1:** Noigandres 1º edição, 1952.



Fonte: <http://www.cultura.mg.gov.br/files/2006-outubro.pdf>

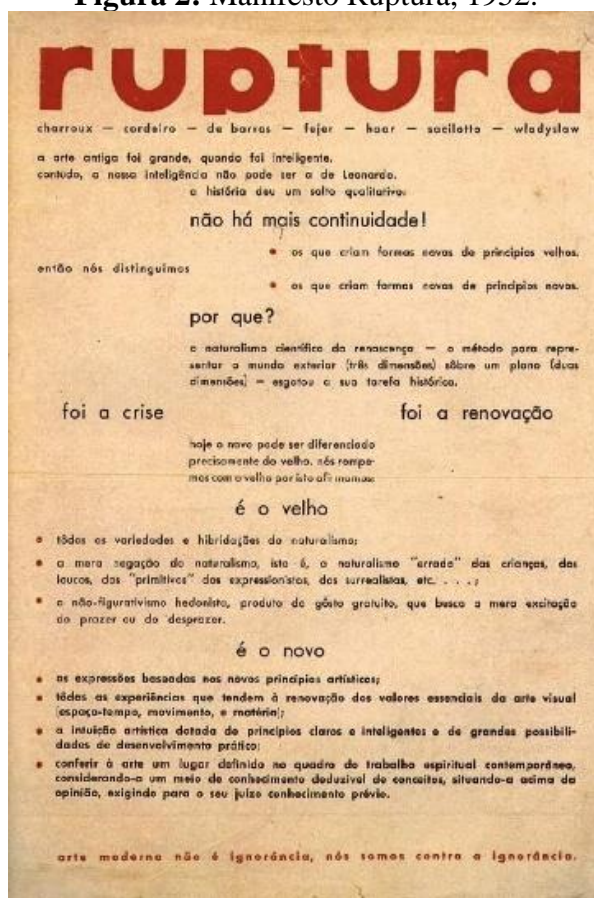
A I Exposição Nacional de Arte Concreta ocorre em 1956, incluindo pinturas, esculturas e poesias na mostra. Estavam presentes o Grupo Ruptura de São Paulo e artistas concretos (Grupo Frente) do Rio de Janeiro. A exposição, organizada por Waldemar Cordeiro, ampliou nacionalmente a ideia da abstração geométrica no Brasil, que já vinha se manifestando no âmbito artístico europeu desde as experiências neoplasticistas de Mondrian e Theo Van Doesburg.

Em um Brasil até então de modernistas da geração de 22, o Concretismo se desprende do nacionalismo vigente e trouxe como ideologia e preocupação social “uma virada decisiva em relação às posições do nacional-modernismo: através dele, a luta política passaria a ser realizada com as armas da própria arte, no campo específico das realizações plástico-formais” (NUNES, 2004, p.41). Enfrentando o nacionalismo, o movimento deixava de lado questões identitárias do país através do figurativismo, o que provocou contestações logo no seu início.

O Manifesto Ruptura (fig.2), publicado em 1952 durante a Exposição do grupo homônimo, trouxe para o âmbito artístico a interrupção de tudo o que é velho na arte, como dita o próprio manifesto e corrobora com as publicações da Noigandres ao expressar os principais aspectos do movimento no país. Um dos propósitos do movimento era justamente romper com todo o figurativismo e com a construção da imagem fundada na perspectiva (constituído pelos renascentistas). A ideia era construir a partir da abstração, trazendo à percepção formas ainda

inexistentes (VILLAS BÔAS, 2015).

Figura 2: Manifesto Ruptura, 1952.



Fonte: <http://www.mac.usp.br/mac/>

No âmbito visual da palavra propriamente dita, a proposta concreta se aproximou da poesia. A linguagem e a arte se integraram no Concretismo e a poesia visual foi proposta pelos poetas concretos e fundamentada através do Plano-Piloto para Poesia Concreta, publicado na 4ª edição de Noigandres em 1958, assinada por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. A união entre as duas linguagens tornou a manifestação concreta uma proposta interdisciplinar, sendo trabalhado pelos poetas “a palavra como coisa, a palavra em sua presença visual, semântica e sonora – a palavra na sua dimensão ‘verbivocovisual’” (NUNES, 2004, p.67).

As possibilidades provindas do movimento de moldar a palavra ao gosto do poeta livraram a linguagem das normas rígidas e tiraram a poesia da forma convencional com que vinha sendo tratada até então. Nunes (2004) aponta para a conexão entre as pesquisas da poesia concreta e da arte concreta:

O poema passava então a ser um dado não meramente semântico e sonoro (rítmico), como no poema tradicional, ligado à estrutura do verso. Ele funcionava também ao nível do dado

visual, e neste sentido as experiências dos poetas concretos eram paralelas às formulações visuais dos artistas concretos. O poeta passa, então, a atuar também no campo da organização visual, e o poema se realiza numa síntese entre a escrita e a imagem. (NUNES, 2004, p.67-68)

A hibridização das linguagens possibilitou a renovação da poesia; destaca-se a importância do Concretismo nesse segmento, proporcionando a integração entre a palavra e a visualidade. A espacialidade inserida no contexto da poesia concreta é explicitada no Plano-Piloto da Poesia Concreta, quando a poesia é tratada como “produto de uma evolução crítica de formas dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal)” (ACAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1958, s/p).

A aproximação entre a poesia concreta e o formalismo russo enfatizou a ligação de Pignatari com a corrente formalista, relacionando o princípio do estranhamento, que seria de certa forma, uma finalidade do poema concreto, perceptível em Cloaca de Pignatari (fig.3). A escolha das palavras, sua organização visual e sonoridade propõe uma percepção incomum, o que convém à aproximação com o formalismo: as palavras que até então eram naturais aos olhos e ouvidos do espectador, criam um jogo de novos sentidos (NUNES, 2004).

**Figura 3:** Cloaca, 1957. Décio Pignatari.



Fonte: <http://www.arte.seed.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=291>

A compreensão do Concretismo brasileiro, além dos fatores históricos e sociais, pode ser facilitada principalmente quando nos voltamos para os poetas. A inter-relação da visualidade da palavra com tal movimento dos artistas plásticos possibilitou uma hibridização intelectual e racional, tendo teóricos como Mario Pedrosa, Waldemar Cordeiro e Ferreira Gullar, que experienciaram internamente o movimento, fazendo sua teoria pura e direta partindo de vivências da vanguarda. Paulo Leminski (2011, p.266) defende a vanguarda concreta como “a radicalização da dimensão visual da poesia”, ressaltando que:

A poesia concreta brasileira resultou de um trabalho intelectual, realizado com alta ênfase na racionalidade, nas fronteiras entre a arte e a ciência. Uma textosignificação global. E produziu sua própria teoria, a reflexão sobre si mesma, o aprofundamento do ser-poesia, enquanto signo, enquanto código, enquanto matéria e consciência da linguagem (LEMINSKI, 2011, p.267).

A racionalidade referida por Leminski explicita que o poema é embasado em uma estrutura matemática, em detrimento das formas orgânicas da palavra. A racionalização da estrutura resulta em processos de produção distintos da poesia convencional: a construção do poema se dá primeiramente com as questões estruturais, sendo “planejada anteriormente à palavra, a solução do problema da estrutura é que requererá, então, as palavras a serem usadas, controladas pelo número temático” (CAMPOS *apud* COCCHIARALE; GEIGER, 1987, p.227).

Na poesia concreta ainda foram destacadas a valorização do ideograma e a criação da linguagem verbivocovisual. É característico da pesquisa dos poetas concretos o método compositivo que valoriza a justaposição dos elementos. Para além da mensagem comum, as produções de poesia concreta potencializam a estrutura ao gerenciar o espaço gráfico de forma dinâmica, tratando-se, desta forma, de um fenômeno de metacomunicação. A mensagem estética proposta pelos poetas concretos é apresentada por Guimarães (2018) como formadora, e não informadora. Procurando alterar a linearidade da palavra no verso, a poesia visual brasileira fez uso da ordenação do ideograma para que a leitura de todo o poema ocorresse simultaneamente, rompendo e radicalizando a construção linguística normatizada.

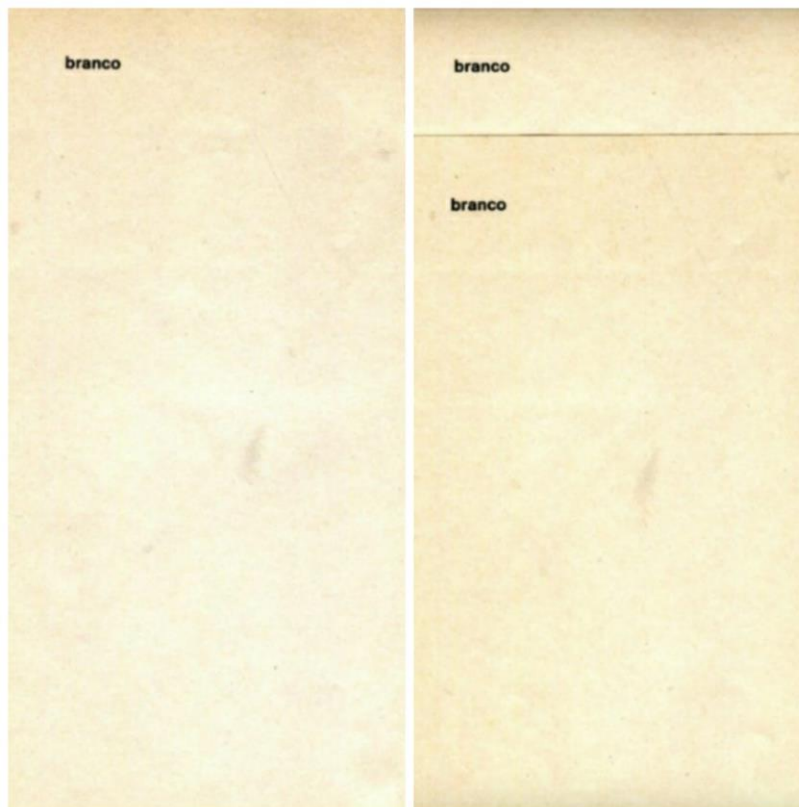
Devidamente evidenciadas as transformações na produção de arte da década de 1950 no Brasil e explicitadas as singularidades do movimento Concreto, no próximo tópico serão tratadas questões que identificam os poemas Neoconcretos, os quais solicitam maior interação do público. Destacou-se que, no que concerne às criações artísticas, que significativas alterações marcam o período. Tais transformações, artísticas e socioculturais, aqui delineadas em novas experiências estéticas, permanecem sendo alteradas, com destaque para o uso das imagens, com o grupo Neoconcreto.

### Os poemas neoconcretos: uma proposta de interação

Os artistas Neoconcretos sensibilizam a abstração geométrica informal, privilegiando a experimentação em detrimento de conceitos e formas que consideraram engessadas, buscando o alcance do sensível na produção através da participação do sujeito na obra. A palavra foi abordada de maneira visual, diferentemente do tratamento que lhe davam os concretos, escrutinando-a no sentido de investigar a essência. A poesia visual foi tratada como “uma necessidade que escapa à órbita individual; é o resultado de uma evolução, verificável, da linguagem do poeta. Seu objetivo é substituir, sem prejuízo para a expressão, as formas poéticas fatigadas” (GULLAR; BASTOS; JARDIM, 1987, p.229).

Para os artistas neoconcretos, a palavra era vista como possibilitadora da sensibilidade estética. A interação consumiu a Arte Concreta culminando no Neoconcretismo também no formato textual. Ferreira Gullar sensibilizou os poemas visuais com os livro-poemas (fig.4) obras nas quais o ato de folhear a página produz o poema, tornando ativa a ação do leitor. A sintaxe, agora visual, é produzida na utilização de mais de uma folha, fazendo com que o leitor seja compelido a ler palavra por palavra.

**Figura 4:** Primeira e segunda página do poema Branco, 1965, Ferreira Gullar.

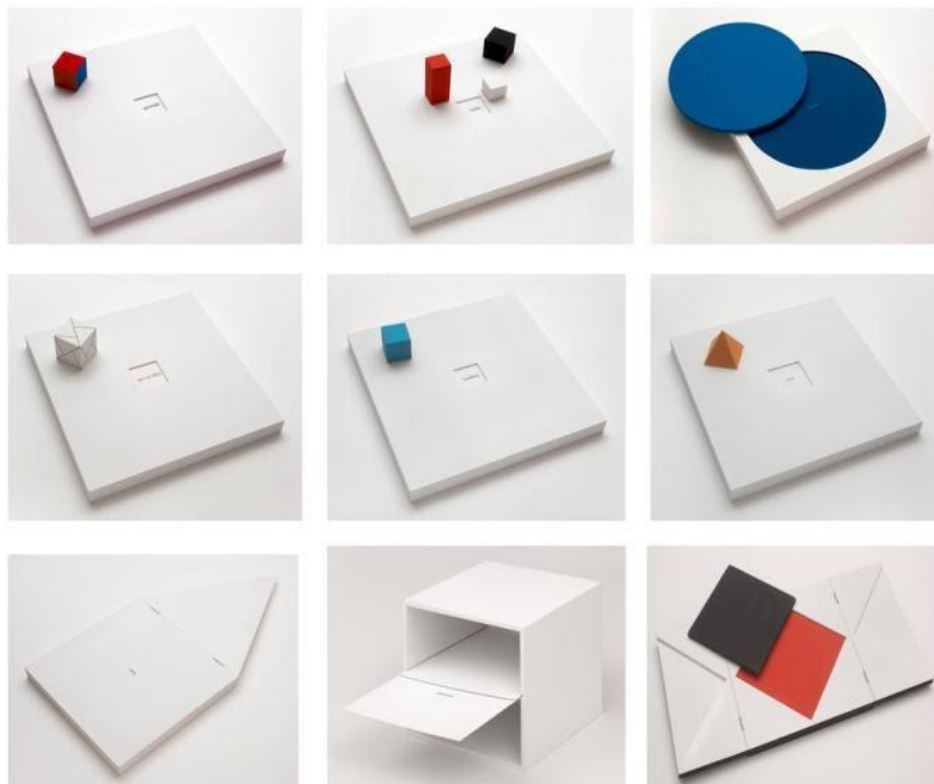


Fonte: [http://issuu.com/antoniomiranda/docs/ferreira\\_gullar](http://issuu.com/antoniomiranda/docs/ferreira_gullar)



No poema verde/erva, foi criado um bloco com a palavra verde em repetição, e fora dele a palavra erva surge como uma excentricidade, correndo o risco de que toda a repetição da palavra verde não fosse lida verdadeiramente. A resolução através do livro-poema foi passar folha por folha e construir sucessivamente uma coluna com a palavra branco, fazendo surgir o poema a partir da movimentação da página através da ação do leitor (GULLAR *apud* ASSUNÇÃO, 2013).

**Figura 5:** Poemas espaciais, Ferreira Gullar.



Fonte: [https://notamanuscrita.com/2014/11/05/o-que-e-um-livro-2/#\\_ftn12](https://notamanuscrita.com/2014/11/05/o-que-e-um-livro-2/#_ftn12)

Como Oiticica lançou a pintura ao espaço, assim fez Gullar com a palavra. Em consequência do livro-poema, surgiram os poemas espaciais. A proposta era a inserção direta da palavra e do texto na tridimensionalidade. As experimentações neoconcretas com a palavra modificaram o objetivismo matemático que os poetas concretos tinham até então. Perceptível na figura 5, o poema torna-se um objeto de madeira com formas geométricas, onde, para descobrir o poema e a palavra inserida nele, é necessário o manuseio das formas, a interação direta do espectador com a obra, o Neoconcretismo propriamente dito.

As experiências visuais, segundo Knauss (2007, p.114), não ocorrem de modo isolado, mas são produzidas a partir das vivências e imaginários do sujeito em sociedade, desta forma, o autor destaca que “no campo dos estudos visuais, nem sempre se considera desejável a separação do

visual dos outros sentidos”. Tal consideração pode ser aplicada nas experimentações concretas e neoconcretas dos poetas brasileiros, em que, através das alterações tecnológicas decorrentes da industrialização, propuseram mudanças no âmbito artístico adequando a produção em seu determinado contexto.

No próximo tópico, serão explicitadas características do Clipoema e a sua relação com as poéticas tecnológicas.

### **Clipoemas: uma inter-relação da poesia concreta com o vídeo**

A alteração que ocorre na arte com o advento das novas mídias visuais<sup>1</sup>, remete ao postulado de Machado (2010), o qual versa sobre a necessidade de que a produção de arte seja realizada com os meios de seu tempo. Desta forma, a inserção dos meios tecnológicos no âmbito social interfere também na maneira de produzir arte. Tal reestruturação nos suportes leva a indagar: qual é o papel das mídias visuais e quais reflexões podem ser provocadas no campo da produção e da história das artes visuais?

Julio Plaza (2003, p.66) aborda os meios tecnológicos como capacitadores da criação de objetos estéticos, pois segundo ele “todos os meios tecnológicos conhecidos até agora trazem a possibilidade de criar a própria talidade (qualidade), que aparece sobre a textura desses objetos”. A fruição artística contemporânea sofre alterações a partir da criação de objetos estéticos provindos dos meios tecnológicos.

A reflexão de Plaza remete à produção de tais objetos com a utilização dos meios tecnológicos, resultando em novas potencialidades na produção artística. É perceptível, portanto, a presença de novos suportes artísticos no que concerne a produção de arte atual a partir da década de 1950, trazendo as novas mídias visuais como uma atualização dos aparatos utilizados pelos artistas.

A utilização dos objetos estéticos ocorre na imagem, no som, no vídeo, e muitas vezes, parte de uma produção híbrida, que inter-relaciona os elementos tecnológicos com as diversas linguagens. Salgado (2005) ressalta a confluência das linguagens visual, sonora e verbal (VSV):

A inter-relação das linguagens visual, sonora e verbal (VSV) já ocorre a quase 80 anos nas manifestações cinematográficas de modo indiscutivelmente consagrado, entretanto do cruzamento da poesia concreta com as atuais interfaces tecnológicas ocorre um novo modo nessas relações: um alto grau de inter(IN)dependência entre elas, ou seja, cada linguagem pode se estabelecer independentemente das outras, mas quando agrupadas não apenas funcionam como meras ilustrações ou legendas umas das outras mas proporcionam múltiplas possibilidades de leitura e entendimento de modo que ampliam

<sup>1</sup> Aborda-se o termo “mídias visuais” abrangendo meios de comunicação como a internet, a televisão, o celular, enfatizando o vídeo como uma ferramenta relevante nesse contexto

consideravelmente as possibilidades de significado da mensagem poética (SALGADO, 2005, p.395)

A poesia concreta brasileira utiliza principalmente as linguagens visual e verbal na sua construção, permeando as questões da visualidade e da espacialidade do suporte para a organização de seu objeto artístico: a palavra, que antes era permeada e convencionada através de versos e estrofes. Na junção da poesia visual dos concretos e dos meios tecnológicos surge o Clipoema, tipo de obra de arte que integra as linguagens explicitadas por Salgado (2005).

Migrando para os multimeios e a utilização do vídeo, a poesia possibilita a hibridização das linguagens, bem como a multiplicidade dos significados e sentidos da obra. Salgado (2005, p.395) enfatiza que “a leitura tradicional rende-se para uma visão multidirecional da distribuição do poema pelo espaço da página: os tipos se soltam sobre a superfície branca plana”. Tal inter-relação proporciona inúmeras leituras e interpretações das obras multimidiáticas, resultando em novos meios de produção artística.

Guimarães (2006) propõe uma tipologia das poesias tecnológicas visuais, na tentativa de sistematizar o uso da palavra-imagem nos componentes midiáticos utilizados desde então. A pesquisadora traz três conceitos de poesias multimidiáticas: a Cine-videopoesia, que utiliza as câmeras para a sua produção; a Infopoesia, que é produzida a partir de softwares de computadores e os Clipoemas, objeto de estudo da pesquisa. Como conceitua Guimarães, os Clipoemas:

[...] ou videopoemas – São obras exibidas tanto nos monitores dos computadores como nas telas de cinema ou TV. O termo “clipoemas” refere-se às produções atuais, nas quais se verifica a mescla de câmeras e recursos de computação, para criar textos poéticos a serem vinculados nos mais diferentes meios (GUIMARÃES, p. 311).

A autora coloca o Clipoema como uma terceira forma poética, que parte da hibridação tecnológica entre Cine-videopoesia e Infopoesia. A junção das categorias diferencia o Clipoema, quando o tratamento da utilização da câmera e da manipulação digital ocorre em igualdade, incrementando a produção contemporânea e retirando as convenções e tradicionalismos que existia no suporte da poesia até então, o papel não é mais o único alicerce para a poesia, possibilitando a intervenção tecnológica na palavra (GUIMARÃES, 2006).

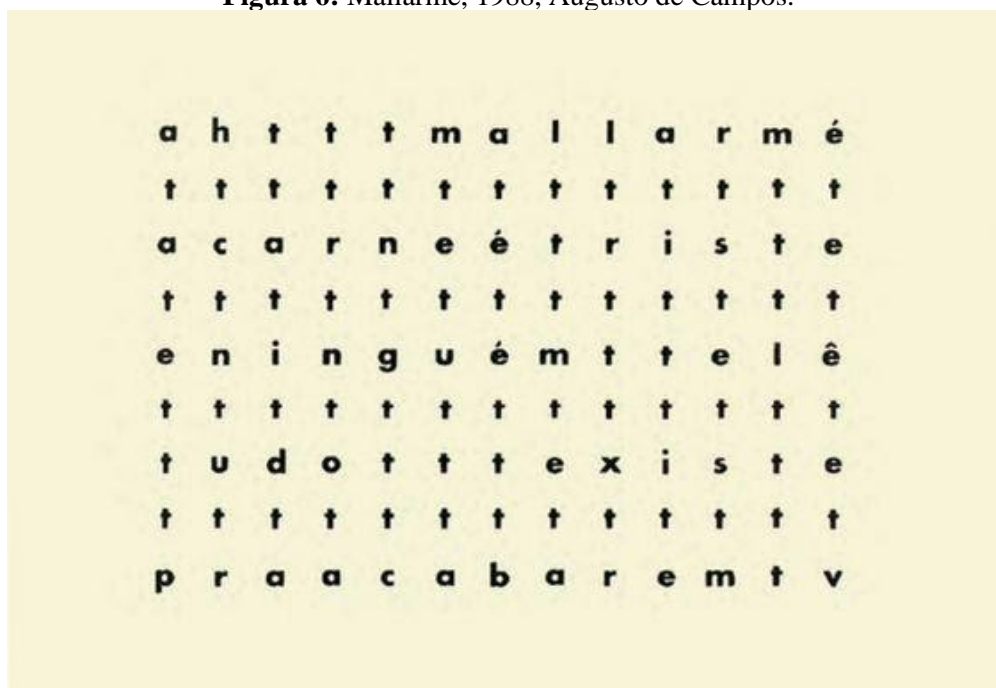
A inter-relação da palavra, do som e da imagem em movimento caracterizam os Clipoemas. Guimarães (2006, p.312) destaca o que ela chama de variantes estilísticas, que difere cada Clipoema a partir da linguagem empregada, são eles

1. clipoemas no estilo dos videoclipes; 2. clipoemas no estilo dos comerciais de TV; 3. clipoemas documentais ou narrativos; 4. clipoemas no estilo do cinema-arte; 5. clipoemas no estilo das vinhetas, aberturas de novelas e similares; 6. clipoemas de animação (no estilo de desenho animado); 7. outros, mais ligados às imagens de síntese.

Tais variantes ditam o estilo da produção de cada Clipoema, desta forma, a análise e a leitura de cada obra pode partir de uma base estilística para a compreensão da utilização da linguagem específica, assim como dos objetivos propostos pelo artista. As mensagens poéticas dos Clipoemas são transmitidas partindo do agrupamento de diversas linguagens, sendo importante destacar a independência das mesmas, que se firmam por si só e quando mescladas possibilitam um novo olhar e novas significações da produção artística (SALGADO, 2005).

Augusto de Campos, poeta concreto da década de 1950 continua suas produções atualizando seus suportes, utilizando a partir dos anos de 1980 os meios digitais para a reestruturação tecnológica de poemas e a manipulação de recursos tecnológicos. Produziu em *Mallarmé* (fig.6) o efeito tecnoestético do Clipoema no estilo cinema-arte. Utilizando computação gráfica e imagens fotográficas em movimento, o poeta realiza a transcrição poética para a linguagem videográfica (GUIMARÃES, 2007, p.63-64).

**Figura 6:** Mallarmé, 1988, Augusto de Campos.



Fonte: <http://books.scielo.org/id/x6bh8/pdf/justino-9788578792404-12.pdf>

O Clipoema de Campos é de curta duração; inicia com a imagem de uma favela, que, emoldurada em formato oval, tem o foco conduzido para a periferia, enfatizada na figura 7. Destacada na moldura é possível perceber a força da linha horizontal que divide a favela abaixo e as antenas de TV acima. Situada pouco abaixo do meio da tela, a linha separa terra e céu, terra com casas pobres e céu com muitas antenas. Augusto de Campos recita o poema, com sons de bатуque e ruídos ao fundo. As palavras que compõem o poema surgem na tela sobrepostas à paisagem,

criando uma trama intrigante.

O poema trata da tristeza do poeta, que desabafa para Mallarmé, a crítica sobre a massificação gerada pela hegemonia da televisão, que se sobrepõe à leitura de poemas, os quais, segundo Campos, ninguém mais lê. O poema sobreposto na imagem (fig.8) apresenta a posição ou a análise de Campos sobre a utilização da televisão para a produção artística, incitando o fato de que, independentemente dos acontecimentos, o conteúdo continua sendo gerado para o entretenimento, pois “tudo existe para acabar em TV” (GUIMARÃES, 2007, p.64).

**Figura 7:** Mallarmé, 1988, Augusto de Campos.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=omecBkn9UB0>

**Figura 8.** Mallarmé, 1988, Augusto de Campos.

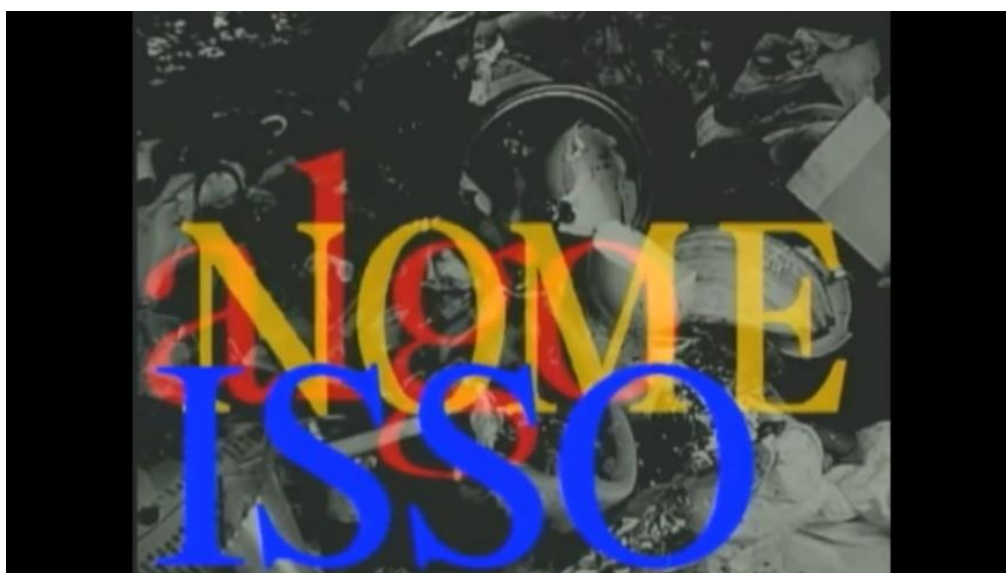


Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=omecBkn9UB0>

Contemporâneo dos concretos, Arnaldo Antunes carrega consigo a herança concretista e a potência da relação multimidiática. Poeta, músico e artista visual, Antunes produziu em 1993 alguns Clipoemas, dentre eles está *Nome*, homônimo de seu DVD .

O Clipoema *Nome* pode ser considerado uma produção artística metalinguística (GUIMARÃES, 2007), que trabalha a relação entre nome, coisa e situações. Trabalhando a sobreposição de palavras coloridas em uma imagem em preto e branco fixa ao fundo, o artista insere a perturbação visual (fig.9) de modo que a imagem no plano de fundo neutralize a obra, iniciando um caos de significados a partir da inserção das palavras na tela, provindas de vários lugares e se sobrepondo umas às outras.

**Figura 9:** Nome, 1993, Arnaldo Antunes



*Fonte: DVD Nome.*

O conteúdo linguístico cantado pelo artista é a própria poesia, que aborda questões da nominalidade, tematizando o próprio código utilizado (GUIMARÃES, 2007). Na frase “isso é o nome da coisa”, o artista conduz o espectador a perceber que o pronome demonstrativo - isso, pode significar o substantivo - coisa, sendo que ambos o são o mesmo objeto, no desejo de representação do sujeito.

Durante o tempo de exibição do vídeo, ocorre uma discrepância entre a palavra cantada e a palavra escrita. Enquanto o artista recita a poesia, vemos palavras que existem no texto, porém acontecem em diferentes tempos, em momentos em desalinho. O tumulto causado pelo conflito entre palavra, som e imagem gera uma inquietação e uma desorientação do próprio sentido,

trazendo novamente à tona a questão do nome e de sua representação. A relação palavra/coisa é o cerne da obra.

Guimarães (2006, p.318) ressalta que:

[...] partindo do entendimento do fenômeno poético como uma interação formal e conceitual que se apoia nas equivalências, torna-se importante verificar como os aspectos icônicos dos signos verbais são recriados nas telas (de vídeo ou computador) com as ferramentas multimidiáticas.

A palavra, na inserção tecnológica, continua com as mesmas possibilidades de leitura que acontecem em um poema visual impresso ou digital. As palavras possuem a mesma carga de significado e seus códigos continuam nas mesmas esferas significativas, mas a inter-relação ocasiona a eclosão da multiplicidade de sentidos entre palavra, visualidade e meio digital. Os Clipoemas possibilitam múltiplas relações e interações das linguagens, rompendo radicalmente o que já havia sido rompido: o poema.

### **Considerações Finais**

Retornando à questão norteadora da pesquisa, é possível identificar uma inserção dos artistas na cultura midiática visual de forma exploratória ao mesmo tempo em que permanente. As mídias visuais ampliam as possibilidades da produção artística contemporânea, evidenciando o caráter transformador que a arte possui atualizando-se em seu determinado contexto. Os poemas que antes eram propostos em uma visualidade estática ganham movimento através da imagem transposta em vídeo.

A prerrogativa concreta provém dos poetas, Mallarmé e seus poemas espaciais propuseram uma sintaxe visual que propiciou a introdução das artes visuais na área da linguística. A Arte Concreta brasileira promoveu a universalidade da arte em detrimento do nacionalismo da geração de 22, uma característica em defesa ao abstracionismo geométrico inserido através das presenças neoplasticistas do movimento. Desta forma, o racionalismo realocou a palavra, extraindo a estruturação do verso e propondo uma organização ideogramática no poema visual.

A palavra torna-se produto artístico assim como a arte torna-se comunicacional. Atrelando a palavra a uma estruturação geométrica, os poemas visuais concretos incorporam um caráter por vezes claro e objetivo, buscando uma atitude expansiva e comunicativa na negação da poética versada. O poema pode ser entendido como um agente ativo e objetivo na relação entre arte e espectador, afirmando o conceito de universalidade da arte que os concretos propunham. O racional sobre o subjetivo é claramente evidenciado no movimento dos poetas.

Muito embora o Concretismo tenha se firmado em terras brasileiras enquanto arte universal, seu contraponto, por mais breve que tenha sido, tornou-se igualmente importante. Ao negar o racionalismo extremo dos concretos, o Neoconcretismo se afirmou enquanto produtor de objetos sensíveis, sendo comunicativo no tratamento da arte enquanto interação direta com o espectador. Para além da bidimensionalidade, a proposição neoconcreta lança para o espaço a obra de arte, o espectador dialoga diretamente com a produção, sendo necessário o manuseio, o tato e a sensibilização na fruição artística.

Os Clipoemas surgem da forte presença concretista e neoconcretista na contemporaneidade, a utilização da palavra e sua potencialização com o uso de aparatos tecnológicos que envolvem o vídeo e o som com interferências digitais promovem uma multiplicidade de sentidos que as linguagens desconectadas não possibilitariam.

A viabilização do fazer artístico em conexão com as linguagens e aparatos disponíveis no contexto tecnológico e multimidiático propicia numerosas reflexões, bem como intensifica os significados enquanto possibilitador de múltiplas leituras. Pensando os Clipoemas enfaticamente, as possibilidades de leitura se mostram enquanto análise da palavra/do poema e de que maneira ela é inserida no vídeo. Os aspectos sonoros e visuais que incorporam a palavra ditam e alteram o seu propósito, tendo como resultado de cada Clipoema observado, uma singularidade na pluralidade dos sentidos.

A construção de sentidos das imagens bem como o resgate da história através delas pode ser percebida quando, para se compreender um determinado momento histórico é necessário analisar também as produções imagéticas criadas em tal contexto. Na contemporaneidade a história da arte se entrelaça com as mídias visuais, ampliando o debate sobre a vida do sujeito na sociedade, incitando, nas linguagens artísticas e tecnológicas que se mesclam, um entrelaçamento cultural e visual.

## Referências

AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

AUGUSTO DE CAMPOS - **TVGRAMA 1 (TOMBEAU DE MALLARMÉ)**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=omecBkn9UB0>. Acesso em: 26 ago./2020.

CAMPOS, Haroldo de. Da fenomenologia da composição à matemática da composição. In: COCCHIARELI, Fernando, GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo; geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro, 1987.



COCCHIARELI, Fernando, GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo; geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta.** Rio de Janeiro, 1987.

GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. **Comunicação tecnoestética nas mídias audiovisuais.** Porto Alegre: Sulina, 2007.

\_\_\_\_\_. Novos paradigmas literários. **Alea: Estudos Neolatinos**, v. 7, n. 2, 2005, p. 183-208.

\_\_\_\_\_. Produções poéticas em mídias digitais: os clipoemas. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, n. 14, 2006, p. 309-320.

GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. In: COCCHIARELI, Fernando, GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo; geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta.** Rio de Janeiro, 1987.

GULLAR, Ferreira; BASTOS, Oliveira; JARDIM, Reinaldo. Poesia concreta: uma experiência intuitiva. In: COCCHIARELI, Fernando, GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo; geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta.** Rio de Janeiro, 1987.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da Arte Contemporânea: do Cubismo ao Neoconcretismo.** Rio de Janeiro, 1999.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer histórias com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, v. 8, n. 12, 2006.

LEMINSKI, Paulo. **Ensaios e anseios crípticos.** Campinas: Unicamp, 2011.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia.** Rio de Janeiro: Joge Zahar, 2010.

MELLO, Christine. **Extremidades do Vídeo.** São Paulo, ed Senac São Paulo, 2008.

NUNES, Fabricio Vaz. **Waldemar Cordeiro: da arte concreta ao “popconcreto”.** São Paulo: [s.n.], 2004.

Disponível em: <  
[http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/281549/1/Nunes\\_FabricioVaz\\_M.pdf](http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/281549/1/Nunes_FabricioVaz_M.pdf). Acessado em: 09 jul./2020.

PIGNATARI, Décio. **Contracomunicação.** 2ed. São Paulo: Ed Perspectiva, 1973.

**Plano-Piloto para Poesia Concreta.** Disponível em:  
<http://tropicalia.com.br/leiturascomplementares/plano-piloto-para-poesia-concreta>. Acessado em: 25 ago./2020.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

SALGADO, Luiz AntonioZahdi. **Clipoema: a inter-relação das linguagens visual, sonora e verbal.** Anais do III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO 1: 395-402.

SANTI, H. C.; SANTI, V. J. C. Stuart Hall e o trabalho das representações. **Revista Anagramas**, ano 2, ed. 1, 2008.

VILLAS BÔAS, Glaucia Kruse. Concretismo. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (Org.). **Sobre a Arte Brasileira**: da pré-história aos anos de 1960. São Paulo: Edições Sesc São Paulo | Editora WMF Martins Fontes, 2015.

*Recebido em: 15 de janeiro de 2019.*

*Aprovado em: 17 de fevereiro de 2020.*