



## POPCRETOS E A RESSEMANTIZAÇÃO ICÔNICA DA POESIA

Andréa Catrópa da Silva – andreatropa@gmail.com

Universidade Federal de Uberlândia, UFU, Uberlândia, Minas Gerais, Brasil; Universidade Anhembi Morumbi, UAM, São Paulo, São Paulo, Brasil; <https://orcid.org/0000-0003-0185-8167>

**RESUMO:** O artigo discute as transformações ocorridas na poesia concreta paulistana a partir do contexto cultural dos anos 1960, quando a função social da literatura, em um país de passado colonial e em desenvolvimento, ganha força no meio cultural brasileiro. Nosso objetivo – por meio da leitura das reflexões de artistas que participaram do movimento, bem como de estudos críticos acerca do assunto – é explicitar as transformações do concretismo enfocando, sobretudo, os popcretos de Augusto de Campos. Essa obra não só demonstra um diálogo com seu tempo, mas também a antecipação de características do campo literário e artístico nacional em fins do século XX e início do XXI.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia concreta brasileira; concretismo; augusto de campos; popcretos.

### 1 INTRODUÇÃO

A demanda por determinar exatamente o que constituiria uma literatura genuinamente brasileira existe desde os primórdios da institucionalização de um ambiente literário em solo nacional, sobretudo, a partir do século XIX. A década de 1960 avivou o debate sobre a função social da literatura brasileira, desta vez, acrescentando a ele uma demanda por aproximação das mazelas de classes populares e por buscar, assim, maior relevância política.

Nosso objetivo principal neste artigo é examinar como os poetas concretos – em especial, Augusto de Campos – responderam a essas demandas em sua produção teórica e artística. A nossa hipótese é a de que o conjunto de obras denominado popcretos exemplifica bem a maneira peculiar com que o concretismo dialogou com esse cenário, que influenciou o movimento, irreversivelmente, ainda durante os anos 1960 e o modificou em relação ao seu momento mais ortodoxo. Os popcretos, assim, condensam uma série de traços que seriam determinantes em fins do século XX e início do XXI, como o abalo das utopias políticas e estéticas totalizantes e a convergência das mídias.

Para tanto, utilizaremos majoritariamente as reflexões dos próprios poetas concretos (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006; PIGNATARI, 2005; CAMPOS, 2014), bem como de outros expoentes do concretismo, como Ferreira Gullar (1965) – que, ao romper com o movimento, criou uma dissidência, o neoconcretismo – e o artista plástico Waldemar Cordeiro (2014). Além disso, serão importantes para compreendermos a inserção polêmica dos concretos na história literária nacional estudos como os de Paulo Franchetti (1993) e de Iumna Maria Simon (1995).

O artigo está organizado da seguinte maneira: após esta breve introdução, iniciaremos a discussão teórica, que nos levará às considerações finais.

## 2 DISCUSSÃO TEÓRICA

Se observarmos a turbulenta história política do Brasil, é lícito nos questionarmos como nossas estruturas sociais e como os abalos periódicos em nossos sistemas de poder relacionam-se com as feições que tomam as propostas artísticas que aqui surgem e com sua recepção no campo mais amplo da cultura do país. Esse é, aliás, procedimento semelhante ao de uma vertente prestigiosa da nossa crítica literária, e que produziu obras de indiscutível relevância, como bem exemplificam “Dialética da malandragem”, de Antonio Candido, e uma meditação sobre esse artigo empreendida por Roberto Schwarz (2006), na qual o crítico afirma:

Em literatura, o básico da crítica marxista está na dialética de forma literária e processo social. Trata-se de uma palavra de ordem fácil de lançar, e de um programa difícil de cumprir. Por exemplo, antes de 1964 a difusão desta palavra de ordem era grande, sem que o resultado crítico estivesse à altura. Abstração feita do vocabulário, que na efervescência da época se tornava mais e mais social, a interpretação de nossa tradição literária permanecia intocada. Só em 1970 - quando a repressão e a moda intelectual já haviam reduzido de muito o número dos simpatizantes daquela orientação - é que seria publicado no Brasil o primeiro estudo literário propriamente dialético. [...] (SCHWARZ, 2006, p. 129)

Talvez, interessem mais para a nossa argumentação as informações acessórias do que o eixo central do excerto (a inauguração de uma verdadeira crítica dialética por Candido em 1970), a saber: a existência de uma efervescência social nos anos 1960, que se deixava sentir no campo da teorização crítica, e a sugestão de certa inconsequência (ou provincianismo) de alguns de nossos intelectuais, que se apaixonavam por ideias e as importavam antes mesmo de saber exatamente como empregá-las de maneira apropriada. Além disso, Schwarz irá, mais adiante em seu texto, evocar uma problemática fulcral de nossos estudos literários dos séculos XIX e XX, definida como a alternância entre universalismo e particularismo. Não por acaso, relacionará essa tensão de opostos com a reflexão de Machado de Assis elaborada em “Instinto de Nacionalidade” no ano de 1873:

Quem examina a atual literatura brasileira reconhece-lhe logo, como primeiro traço, certo instinto de nacionalidade. Poesia, romance, todas as formas literárias do pensamento buscam vestir-se com as cores do país, e não há negar que semelhante preocupação é sintoma de vitalidade e abono de futuro (ASSIS, 1959, p. 28).

A ironia machadiana não deixa, porém, de castigar uma concepção diminuída do que seria uma obra “verdadeiramente” nacional e, quanto à poesia, lamenta que haja uma parte sua que “justamente preocupada com a cor local, cai muitas vezes numa funesta ilusão. Um poeta não é nacional só porque

insere nos seus versos muitos nomes de flores ou aves do país, o que pode dar uma nacionalidade de vocabulário e nada mais”. (*idem*)

A especificidade dessa concepção do que seria uma literatura propriamente nacional, tal como diagnosticada por nosso maior romancista, certamente ganhou novos contornos com o Modernismo, ainda que, por mais alterações que houvesse no panorama literário, a discussão voltasse à tona, de tempos em tempos, com exigências modificadas. Se no Romantismo esse debate se travasse predominantemente no campo de temas e cenários próprios a nossa geografia e a nossa vida local, entre os modernos, ampliou-se, para abranger também a *gramatiquinha da fala brasileira* (título de obra inacabada de Mário de Andrade) ou, em outros termos, uma maior fidelidade aos costumes e hábitos linguísticos da terra, entre outras conquistas. No entanto, a partir da República Nova, com a ampliação do direito de voto a todos os brasileiros maiores de dezoito anos (excluídos, daí, os analfabetos - portanto, ainda não tínhamos o sufrágio universal) e a promulgação da Constituição de 1946, era natural que a questão da participação política se tornasse uma discussão cada vez mais premente em diversos setores da população, dentre os quais se incluíam intelectuais e artistas.

Essa percepção do corpo social mais amplo como sendo um problema que não transcendia a esfera da arte mas, justamente, integrava-se a ela de maneira íntima torna-se mais destacada após a desilusão com o desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek. A nossa perspectiva aqui, portanto, é a de que a busca por traços especificamente nacionais foi sendo substituída, paulatinamente, por novas demandas a partir dos anos 1960, e que as polêmicas em torno da recepção da poesia concreta sejam um bom termômetro dessa mudança de paradigma sobre o que seria uma arte nacional autêntica e socialmente relevante. Em *Cultura posta em questão*, texto inicialmente publicado em 1963, Ferreira Gullar resume o pensamento militante de esquerda que animou o Centro Popular de Cultura<sup>1</sup> (CPC):

[...] Quando se fala em cultura popular acentua-se a necessidade de pôr a cultura a serviço do povo, isto é, dos interesses efetivos do país. Em suma, deixa-se clara a separação entre uma cultura desligada do povo, não-popular, e outra que se volta para ele e, com isso, coloca-se o problema da responsabilidade social do intelectual, o que obriga a uma opção. Não se trata de teorizar sobre cultura em geral, mas de agir sobre a cultura presente, procurando transformá-la, estendê-la, aprofundá-la (GULLAR, 1965, p. 83).

O próprio Gullar, que já havia participado da Exposição Nacional de Arte Concreta realizada no MAM-SP em 1956 a convite de Augusto de Campos (este, por sua vez, convidado a integrar a mostra pelo artista plástico Waldemar Cordeiro), e posteriormente, em 1959, rompeu com o grupo de poetas

<sup>1</sup> O Centro Popular de Cultura foi uma organização vinculada à União Nacional dos Estudantes. Criado em 1962 e extinto, por ação da Ditadura Militar, em 1964, resultou da ação de estudantes, artistas, intelectuais e lideranças políticas de esquerda, que buscavam promover ações culturais que também visassem a conscientização popular a partir de perspectivas derivadas do marxismo.

paulistanos ao propor – junto de outros artistas como Lygia Pape, Lygia Clark e Reynaldo Jardim – o Manifesto Neoconcreto, é um bom exemplo dessa evolução da percepção das relações entre arte e política no âmbito nacional. Se ao idealizar o neoconcretismo tinha atacado apenas o racionalismo exacerbado e o mecanicismo que atribuía à arte concreta, ao associar-se ao CPC irá enfatizar, no seu pensamento, que “...para o intelectual integrado no trabalho da cultura popular, a cultura se coloca em termos de problema social” (GULLAR, 1965, p.84). Assim, exemplificará seu ponto de vista ao comentar que os ideais estéticos do concretismo se mostravam desconectados da realidade brasileira até mesmo quando observávamos uma simples questão objetiva: segundo o poeta maranhense, as esculturas concretas nacionais acusavam “péssima execução” quando comparadas às obras de Max Bill. Para Gullar, um problema de materiais e de mão de obra – relacionado ao nosso subdesenvolvimento – tornava impossível para os artistas brasileiros alcançarem a mesma qualidade técnica que o mestre do concretismo suíço.

No entanto, em paralelo a essas demandas que cobravam um engajamento da cultura nacional com determinada condição social e política de país em desenvolvimento sob Ditadura Militar surgem, ao menos por parte de alguns artistas, e cada vez mais frequentemente, preocupações que se relacionam de forma incipiente com traços da cultura ocidental que viriam a ser dominantes apenas em fins do século XX: a globalização e, no campo específico das artes, a tendência à convergência de linguagens e de mídias. Essas preocupações que já acusavam a intromissão, na cultura brasileira, de aspectos que se tornariam proeminentes com as discussões sobre a pós-modernidade a partir dos anos 1990, foram despontando aqui e ali, nos primeiros manifestos da poesia concreta, e atingem em cheio a tropicália na década de 1960, bem como a “poesia marginal” carioca.

Pensar na arte nacional em oposição ou em diálogo com a arte mundial, bem como observar o papel dos meios de comunicação de massa na mudança da sensibilidade do consumidor de arte vai alterando não só temas e formas de criação, como a cultura em seu todo. Além disso, após o fenômeno “marginal”, que apesar de não se articular em torno de um grupo específico ainda mantinha no horizonte a ideia frouxa de uma estética partilhada por um grupo de artistas, vão surgindo, mais e mais, poéticas que se desenvolvem em um âmbito exclusivamente individual, conforme podemos perceber a partir dos anos 1980. Muitos desses projetos individuais, porém, desenvolveram-se em torno de revistas literárias, ainda que manifestos e palavras de ordem fossem incomuns. Agora que nos aproximamos da segunda década do século XXI, talvez tenhamos uma mudança de paradigma que altere esse exílio na especificidade da poesia contemporânea. Desde início dos anos 2000, a cena poética vem sendo paulatinamente agitada por ações que visam dar voz àqueles que foram historicamente apartados do meio autoral e editorial, com uma movimentação significativa das periferias para construir uma voz própria no que tange à criação poética, e desenvolvendo formas de veiculação do poema para além do livro. Esse é

o caso dos *slams*<sup>2</sup>, espécie de batalha de poesia oral que abre espaço para novos atores literários, promovendo uma *invenção* em uma chave muito distinta daquela vertente esteticista e erudita valorizada pela poesia concreta.

\*\*\*

Esse preâmbulo um tanto descosido visa nos trazer alguns elementos para refletirmos sobre as ações que constituíram aquilo que ficou conhecido como o “salto participante” do concretismo que, em nossa opinião, abriu também espaço para a libertação dos poetas concretos de uma fase mais dogmática para a flexibilização de alguns de seus princípios. Isto resultou, também, em uma maior particularização das expressões poéticas de cada um dos integrantes do “trio concreto”, e, no caso de Augusto de Campos, foi um importante passo que permitiu a sua elaboração das obras que vieram a ser conhecidas como popcretos.

Na década de 1960, conforme já havíamos mencionado anteriormente, a agitação política que se difundia no país e no exterior fez com que as propostas neovanguardistas que tinham sido impulsionadas majoritariamente pelo concretismo (nas artes plásticas e na poesia) e, depois, resultado em diversos desdobramentos (poema processo, poesia-práxis e neoconcretismo, entre outros) tivessem um desvio de rota. O embate estético cerrado começa a ceder lugar às discussões que requisitavam um papel engajado para a arte. O jogo de forças entre as demandas libertárias da contracultura e a tensão política interna, que se agravou com a renúncia do presidente eleito Jânio Quadros após sete meses de governo, e a consequente divergência sobre a posse de seu vice Jango, que era alinhado a um pensamento de esquerda, ocasionou turbulências em diversos campos da sociedade brasileira. Toda essa movimentação, não podemos nos esquecer, foi também impulsionada pelos meios de comunicação de massa, sobretudo pela TV, que por esse período começava a diversificar a sua programação, ampliar o seu alcance e a usar o *videotape*, que passou a permitir um maior distanciamento do audiovisual em relação ao teatro.

A influência desse panorama no âmbito da arte concreta tem um efeito bem peculiar, visto que, em seus primórdios, os princípios de objetividade e, também, a euforia com a industrialização criavam duas chaves para a possibilidade de compreensão dessa vertente artística. A primeira é a que a relaciona com uma depuração da linguagem poética, aproximando-a de um plano (ainda que almejando a concreção) absolutamente idealizado e, portanto, distante da práxis cotidiana. A segunda, é a que ali enxerga, desde seus primórdios, a crença em que o caminho da arte, no futuro, seria o das produções seriais, voltadas para um tipo de sensibilidade inédito no horizonte dos seus destinatários, conforme a conhecida definição de Walter Benjamin (1985) em seu artigo sobre a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica.

---

<sup>2</sup> Para mais informações sobre a chegada dos *slams* de poesia no Brasil, e experiências de sua inserção no campo educacional, consultar Neves (2017).

A coexistência dessas vertentes paradoxais é acusada por Paulo Franchetti (1993), que ressalta alguns traços inéditos nos textos programáticos dos poetas concretos depois de 1955. Especialmente em dois manifestos que foram publicados em 1956, um de Haroldo de Campos, outro de Décio Pignatari, o crítico unicampeiro ressalta as associações que ambos os poetas fazem, pela primeira vez, entre a contemporaneidade, a velocidade de comunicação e a existência dos meios de comunicação de massa.

No último parágrafo de “Olho por olho a olho nu (manifesto)”, Haroldo de Campos, após reafirmar alguns preceitos que rondavam a teorização concreta desde suas primeiras formulações, e de apresentá-la como uma “atualização *verbivocovisual* do OBJETO virtual”, irá afirmar que:

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

TENSÃO para um novo mundo de formas  
VETOR  
para  
o  
FUTURO

(CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 76).

Sintonizado com essa percepção de que as artes visuais modificavam-se também em função dos veículos midiáticos, Décio Pignatari constata - em “Nova poesia: concreta (manifesto)” - que a crise do verso, deflagrada por Mallarmé, recebe seu golpe de misericórdia ao estar em desacordo com o ritmo da vida contemporânea e ao obrigar “o leitor de manchetes (simultaneidade) a uma atitude postiça”. É essa constatação que o leva, assim como Campos, a enfatizar o papel dos meios de comunicação de massa como sendo cruciais para forjar uma nova sensibilidade, que exigiria uma mudança de posicionamento dos artistas para superar seu isolamento em relação à sociedade. De forma sucinta e utilizando apenas artigos, substantivos e adjetivos para construir seu texto, Pignatari propõe: “uma arte geral da linguagem. propaganda, rádio, televisão, cinema. uma arte popular” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p.67).

Franchetti (1993) irá colocar em dúvida a possibilidade de síntese entre essas referências (por ele consideradas absolutamente contraditórias) apontadas tanto por Campos quanto por Pignatari em seus manifestos. E declarará, com grifos, que:

*Trata-se, então* – e esse será um dos maiores problemas teóricos da poesia concreta -, *de apresentar a nova poesia como uma síntese de duas formas de produção simbólica basicamente distintas: a indústria cultural, os mass media, e a cultura erudita, a que pertencem os autores do paideuma concretista* (FRANCHE'TTI, 1993, p. 57).

É compreensível a ressalva do crítico – ainda que alguns textos teóricos do concretismo nos permitam esboçar uma tentativa de compreender as suas propostas estéticas, justamente, como um desejo de superação dessa aparente contradição. Em “Concretismo como arte de criação contraposta à arte de expressão”, Waldemar Cordeiro (2014), um dos principais artistas e teóricos do movimento concreto, relaciona a nova corrente artística ao progresso técnico e social, defendendo que esta fizesse “da indústria um veículo de divulgação em escala nunca imaginada, que levasse para a coletividade sem distinções de classe o objeto das novas categorias óticas”. (p. 206) Embora sem citá-lo, mas fazendo eco às ideias de Walter Benjamin (1985) de que quando o critério artesanal de autenticidade da obra de arte perde seu valor ela passa a se fundar em uma práxis política, valendo por seu valor de exposição, Cordeiro vislumbra a “arte de criação” como um instrumento democratizante do conhecimento que contribui para o progresso social.

Especificamente no que concerne à poesia concreta, é fato que as referências literárias evocadas pertencem todas ao cânone erudito – João Cabral de Melo Neto, Mallarmé, Pound, Joyce...No entanto, não podemos nos esquecer de que – ao lado dessas influências confessas no campo da arte tradicional – há o apreço pela montagem cinematográfica, pela música eletrônica, pelo design publicitário e pela tipografia. No texto de apresentação a *poetamemos*, de Augusto de Campos, publicada no número dois da revista *Noigandres* (1955), ao comentar-se a utilização das cores na representação gráfica dos poemas que constituem a série, há, em seguida, a frase: “mas luminosos, ou filmletras, quem os tivera!” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p.29), marcando claramente uma postura que difere daquela do homem de letras tradicional.

Na apresentação do volume *Pattern Poetry – Guide to an Unknown Literature* (1987), o pesquisador e artista de vanguarda inglês Dick Higgins comenta que, ao tentar fazer uma recolha de amostras de poesia visual publicada antes de 1900 (denominada por ele de *pattern poetry*), foi fortemente desencorajado por editores e por agências de financiamento a persistir nessa tarefa, considerada por ele mesmo como “quixotesca” ao fim de sua aventura intelectual. Por sua vez, Johanna Drucker (1994), poeta visual e pesquisadora especializada em poesia experimental, defende que – com exceção do período abrangido pelo florescimento das vanguardas europeias – a literatura moderna tende a desvalorizar a compreensão de que o texto depende tanto de sua materialidade quanto de seu sentido. Segundo a autora, sobretudo a partir do século XIX, o texto linear e sem adornos gráficos passa a ser compreendido, pelo meio literário tradicional, como a forma ideal de transmissão da voz de um autor.

Como já ressaltamos previamente, apesar de aproximar-se de referências literárias eruditas, os poetas concretos também refutam a versificação tradicional, valorizando o design, a tipografia e a espacialidade do texto em suas propostas poéticas. Portanto, o que Franchetti (1993) compreende como incoerência, possivelmente seja o cerne mesmo da poesia concreta: uma união improvável entre o canto do cisne da concepção moderna de literatura fundada na tradição da ruptura (PAZ, 1984), que busca conciliar a especificidade da arte das palavras com a amplitude da mescla de linguagens expressivas e de mídias que surgem no século XX.

\*\*\*

Além do incômodo com essa “contradição” concreta, que podemos resumir como sendo relativa à idealização do poema em relação ao seu universo de referências (o *paideuma*) e sua forma artística (simpática a linguagem dos meios de comunicação de massas), Franchetti (1993) também ressalta seu despreço em relação à forma como os concretos teorizam seus pressupostos. Mais uma vez, utilizamos as considerações do professor da UNICAMP pois elas resumem bem as leituras críticas recebidas pela poesia concreta no período em que foi publicada. É possível que só a partir da segunda década do século XXI estejamos consolidando um olhar para a arte que, mesmo crítico aos excessos de relativismo da pós-modernidade, compreendam seus desenvolvimentos como inevitáveis. E, portanto, não busquemos uma coerência típica do alto modernismo (compreendido, aqui, como os projetos literários dos grandes autores de fins do século XIX e início do século XX, como Gustave Flaubert, Virginia Woolf, Ezra Pound, Carlos Drummond de Andrade e Clarice Lispector, por exemplo) em experiências literárias que já prefiguravam uma nova forma de percepção artística, cujo centro não fosse mais um planejamento totalizante do autor, mas que se abrisse para as sugestões e a participação do leitor como sendo um pré-requisito para a completude do sentido da obra.

Fica claro que os manifestos e textos teóricos concretos ainda usam procedimentos modernos para estabelecer suas propostas. Mas é perceptível ali uma fuga tanto da forma clássica e humanista de diálogo literário com viés didático quanto do rigor texto científico-acadêmico. Temos, assim, uma forma crítica que atravessa os gêneros rigidamente divididos, aproximando-se, também, da criação literária. Assim, quando Décio Pignatari afirma desejar uma “arte popular”, a imprecisão do termo usado será constatada se consideramos como padrão o conceito do que seria uma cultura “genuína” do povo brasileiro, atrelada a suas raízes. Talvez, o termo se torne um pouco mais adequado se ajustarmos (sem o aval de Pignatari) a expressão, de fato imprópria para pensarmos a poesia concreta (ainda mais se adotarmos, aqui, a perspectiva já explicitada de Ferreira Gullar em seu artigo de 1963), traduzindo-o para o termo, em Inglês, *Pop art*<sup>3</sup>. Entre arte popular e Arte Pop há um hiato considerável, sobretudo se

<sup>3</sup> De acordo com a Enciclopédia do Itaú Cultural, a *Pop Art* (Ou Arte Pop): Na década de 1960, os artistas defendem uma arte popular (pop) que se comunique diretamente com o público por meio de signos e símbolos retirados do imaginário que cerca

pensarmos no Brasil de meados do século XX<sup>4</sup>. Só para apontar uma das maiores polarizações entre as que caracterizam suas diferenças, apontamos o caráter artesanal (tão combatido pelo concretismo em diversos de seus escritos, seja no campo das artes visuais ou da poesia) da primeira *versus* o caráter industrial da segunda.

Paulo Franchetti enxerga, então, nesse uso de um termo estranho ao universo dos poetas concretos (arte popular) um “pastiche de discurso *engagé*”, censurando o que considera ser um discurso pouco consistente em seus manifestos, que fazem menções a termos e conceitos de áreas diversas (filosofia, sociologia etc.) “sem no entanto deixar claras as opções que se fazem ao incorporá-los ou o sentido que se lhes pretende atribuir” (Franchetti, 1993, p.57).

Também essa ressalva é justa: muitos textos da poesia concreta, sobretudo seus manifestos<sup>5</sup> que abrangem o período de 1955-1960, recorrem a um acúmulo de ideias e propostas que são usadas sem explicações ou referências claras. Isso tudo somado à repetição exaustiva de alguns nomes que constituem o *paideuma*, como Apollinaire, Joyce e Mallarmé, entre tantos outros. Esses são evocados de maneira peculiar, a partir de cortes cirúrgicos que são feitos em sua produção, eliminando tudo o que delas não interessa para o ideário concreto.

Essa forma sucinta de elaboração teórica, vista com desconfiança por muitos críticos do movimento, também pode ser compreendida como uma contaminação forma-conteúdo, em que seus princípios estéticos se manifestam não apenas na criação, mas também na maneira pouco usual de elaborarem suas propostas conceituais. Há, ainda nesse procedimento, a ênfase ao labor objetivo e o eco ao progresso técnico-científico, representados pela linguagem que, por vezes, nos lembra a simulação de uma escrita “de manual” (função referencial), ainda que o recurso à metalinguagem esteja sempre presente. Fica assim, um tanto oculto o aspecto intuitivo que, em maior ou menor proporção, integra o ofício não só do artista, mas também do crítico. Esse aspecto intuitivo, certamente participa, de maneira subterrânea, do “método de compor baseado na justaposição direta – analógica, não lógico-discursiva – de elementos” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 215). E será fundamental para o momento

---

a cultura de massa e a vida cotidiana. A defesa do popular traduz uma atitude artística contrária ao hermetismo da arte moderna. Nesse sentido, a arte pop se coloca na cena artística que tem lugar em fins da década de 1950 como um dos movimentos que recusam a separação arte/vida. E o faz - eis um de seus traços característicos - pela incorporação das histórias em quadrinhos, da publicidade, das imagens televisivas e do cinema.

<sup>4</sup> Nossa ressalva está enfatizando o passado pois, contemporaneamente, percebemos que a indústria cultural, para usar um termo adorniano, engole e mistura tudo, haja vista a emergência – no campo musical – de gêneros como forró universitário, sertanejo universitário, tecnobrega etc. Nesses casos, temos uma fusão do popular com o pop, este último, obviamente, já distanciado das experiências iniciadas nos anos de 1950 e 1960 em diversas partes da sociedade ocidental.

<sup>5</sup> De fato, entre as publicações dos manifestos, encontramos em um volume como *Teoria da Poesia Concreta* (2006), por exemplo, que reúne também textos com um teor mais explicativo e que se debruçam sobre um problema específico, como é o caso de “poesia concreta-linguagem-comunicação” ou “a temperatura informacional do texto”, ambos de Haroldo de Campos.

pós-1960, quando a poesia concreta irá começar a enfatizar a importância da aleatoriedade em algumas de suas composições.

Nos anos 60, nós, os poetas, já tínhamos superado a fase ortodoxa e acabamos trilhando caminhos diferentes, embora permanecêssemos basicamente unidos. O "salto participante", preludiado, já na década anterior, pelo "beba coca cola" de Pignatari, se instalava entre nós sob a invocação de Maiakóvski: "Sem forma revolucionária não há arte revolucionária" (adendo 1961 ao "Plano-Piloto para Poesia Concreta"). Cage e a renovada leitura de Mallarmé ("Le Livre") nos levaram aos poemas aleatórios e permutacionais. Haroldo partiria para as concreções semânticas das "Galáxias", entre poesia e prosa. Em dezembro de 64, eu expunha os meus "popcretos", satírico-engajados, ao lado de Cordeiro, na Galeria Atrium de S.Paulo: "contra os urubus da arte concreta histórica". Décio criava os "poemas semióticos" com Luis Ângelo Pinto e Ronaldo Azeredo. Ocasionalmente chegamos a soluções próximas porque o meu "Olho por Olho", mais intuitivo, sem os suportes teóricos peircianos em que se baseavam os deles, era também um "poema sem palavras" (CAMPOS, 2006).

Além do depoimento de Augusto de Campos, um texto de Pignatari (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006) publicado na página *Invenção*, do Correio Brasiliense em 1960, e intitulado "Acaso, arbitrário, tiros", traz uma meditação sobre o papel da intuição na criação. Alinhado com a flexibilização dos princípios mais rígidos dos primeiros anos do concretismo, o artigo propõe um discernimento qualitativo entre o Acaso e o Arbitrário. Enquanto o primeiro repercute o *controle sensível*, uma restrição profícua que abre novos campos de possibilidades, um "tiro ao alvo", o segundo repercute um dispêndio de energia abstrato, que pode nunca atingir o seu objetivo, enquanto comporta-se tal qual um "teleguiado à procura de moscas, ricocheteando pelo campo infinitamente reduzido do Arbitrário" (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p.206).

Décio Pignatari definirá melhor o que compreende, positivamente, como o *controle sensível* que opera na arte em um livro publicado, inicialmente, em 1987, de título *O que é comunicação poética?* Nesse volume, o poeta e estudioso de Comunicação e Semiótica deixa clara a sua posição: "a questão da poesia é dizer coisas imprecisas de modo preciso" (PIGNATARI, 2005, p.53), de forma que crie modelos para o pensamento analógico (associativo) criar uma nova sensibilidade. Percebemos nesse trecho, elaborado já em fins de século XX, um desenvolvimento no pensamento crítico de Pignatari de modo a acomodar uma possível contraposição entre a objetividade (ligada ao pensamento lógico) na arte, e seu potencial de aproveitar criativamente as associações e a rápida comunicação visual.

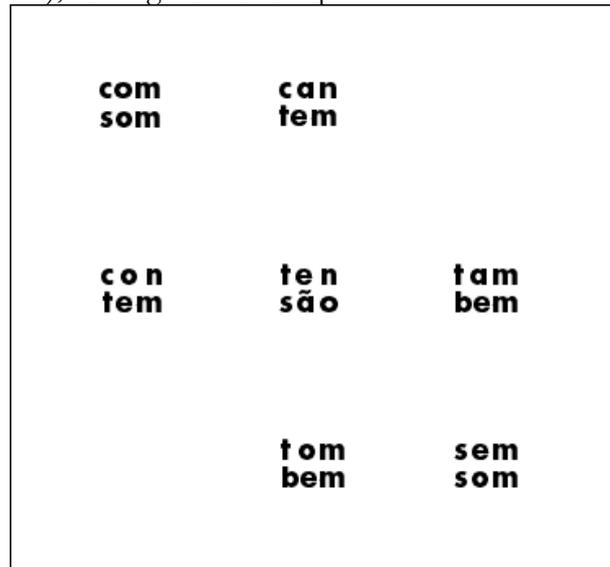
**Figura 1** – Poema “tensão” (1956), de Augusto de Campos

Foto: Site do autor / Fonte: <http://www.augustodecampos.com.br/poemas.htm>

No exemplo do poema acima, temos uma aplicação bastante fiel aos preceitos explicitados no “plano-piloto para a poesia concreta” (1958), com uma “estrutura espaciotemporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p.215) e um método de composição que desafia a tradição lógico-discursiva na medida em que obriga nossos olhos a desautomatizarem o hábito de varredura ocidental no ato da leitura. As grades geométricas, o espaço em branco, as possibilidades composicionais e a regularidade do aspecto visual das sílabas reforça o aspecto matemático da composição.

Porém, as influências do acaso e da Arte Pop na corrosão dos princípios ortodoxos do concretismo irão revelar uma faceta inédita do movimento, normalmente considerado pela crítica como sendo um tanto descolado da “ocasião” em prol de um projeto estético encastelado em sua concepção industrial e desenvolvimentista da realidade. Os popcretos, de Augusto de Campos, mostram uma interferência nada sutil do impacto da contracultura no ideário concreto e, justamente, em um de seus mais emblemáticos expoentes. Se Haroldo de Campos, a partir dos anos 1960 foi se aproximando cada vez mais de sua vertente de tradutor, com suas transcrições da literatura mundial, e do conceito de literatura neobarroca, e Décio Pignatari vai dividindo sua verve de criador com a de teórico e de divulgador da semiótica no Brasil, Augusto de Campos consolida-se através das últimas décadas como tradutor e estudioso de poesia universal, mas, sobretudo, como poeta verbivocovisual que publica livros impressos regularmente, e começa a experimentar a releitura de seus poemas em mídias diversas. Portanto, é bastante interessante observar seu percurso literário como uma exploração de possibilidades dos caminhos abertos pela própria teorização da fase “ortodoxa” do concretismo – e de sua modificação que deriva, também, do contato com a realidade sociocultural brasileira.

\*\*\*\*

Os popcretos são estudados, usualmente, como obras pertencentes a uma fase de produção bem peculiar de Augusto de Campos. Ressaltamos, ainda, que essa peculiaridade não pode ser desvinculada da situação para a qual foram criados: em dezembro de 1964, ao lado de obras plásticas de Waldemar Cordeiro e em um *happening* com música, os popcretos de Augusto de Campos ficaram expostos na Galeria Atrium.

**Figura 2** – Convite para o Espetáculo Popcreto, realizado em 1964



Foto: autora / Fonte: Bandeira (2002)

O evento público, ainda que restrito ao espaço da galeria de arte, não é o habitat comum da poesia. Nesse caso, ainda, não estamos nos referindo a um sarau que depende da vocalização do poeta para chegar ao público, mas de uma exibição na qual a materialidade dos “poemas-cartazes *anarconcretos*” (CAMPOS, 2014, p.399) é ressaltada pela “música coletiva coordenada por Damiano Cozzella, entre serrotes e silêncios, leituras aleatórias e instrumentos percussivos” (idem) e também por sua proximidade com “utilitários desprezíveis, pedaços de móveis e sucatas de automóveis” (ibidem) que faziam parte dos objetos de Cordeiro.

Essas concreções semânticas, como diziam os autores, nasceram quando o conhecimento visual estava em condições de surpreender signos em todas as coisas, não só no quadro. Quando os artistas se sentiam em condições de oferecer sua experiência à sociedade. E contém humor advindo da contrariedade provocada pelo revés político do golpe militar, que afrontou a inteligência brasileira.

[...] Muito se poderia depreender dos arranjos tipográficos do real, que unem Cordeiro ao salto qualitativo dos poetas concretos. Os popcretos guardam sugestões poéticas de coisas partidas no trato cotidiano, nem mesmo escapam ao jogo existencial da vida aprisionada na relação entre objetos. Objetos divididos em partes pela técnica (BELLUZZO, 2014, p. 306).

Na passagem acima, Ana Maria Belluzzo - possivelmente por atuar em área diversa do campo das Letras (além de crítica e curadora de arte, é também professora na área de Arquitetura e Urbanismo) e,

portanto, estar menos contaminada pelo olhar dicotômico que convencionalmente a crítica literária emprega em relação à poesia concreta, dividindo-se, tantas vezes, entre defensores e detratores dos concretismo – percebe os popcretos como uma materialização do desejo de síntese entre arte e vida. Além disso, sugere que os campos artísticos dos quais provêm Waldemar Cordeiro e Augusto de Campos contaminam-se: os objetos do primeiro tornam-se arte semântica, enquanto a visualidade dos poemas do segundo tornam-se menos centradas no arranjo organizado das letras, depurado da interferência do mundo, para adquirir uma plasticidade que se aproxima do *ready-made*.

Para Cordeiro, o problema seria:

[...] deslocar a arte objetivo-condutal da infraestrutura para a superestrutura, passando da esfera da produção para a esfera do consumo. Deslocar a pesquisa do estudo reacional do comportamento diante de fenômenos ópticos para o do comportamento diante dos fatos visíveis carregados de intencionalidade e significação dentro de contextos históricos e sociais (CORDEIRO, 2014, p. 367).

Ou seja, a arte concreta histórica voltava-se para a sua sintaxe, ao criar a apresentação das possibilidades de materiais e processos advindos da técnica industrial. No entanto, na década de 1960, o artista passa a questionar esse direcionamento ao propor um fazer artístico que busque a complexidade das interferências da técnica no tecido social e em suas relações simbólicas. A partir desse ponto de vista, “ler o mundo”, desencavar das coisas cotidianas a sua complexa imbricação com a infraestrutura da produção econômica parece mais relevante do que propor uma nova estética que abra caminhos para repensar a linguagem artística face ao avanço da industrialização massiva do Ocidente. Do polo da invenção, parte-se para o polo da coleta; do polo da negação da representação, parte-se para uma busca crítica de sentido nos dejetos e pequenos achados que uma sociedade baseada no consumo deixa como rastro.

Em “SS”, Augusto de Campos usa um procedimento afim ao relatado por Cordeiro quando utiliza o recorte e a colagem para, guiado pelo dígrafo (agrupamento de letras que indica apenas um fonema), alinhar uma panaceia de referências que, por apresentarem um mesmo encontro consonantal, revelam algo em comum. No entanto, a repetição de um mesmo grafema é uma coincidência banal, fazendo com que as associações feitas sejam parcialmente tributárias da condução do artista, parcialmente tributárias do acaso.

Figura 3 – Poema “SS” (1964), de Augusto de Campos

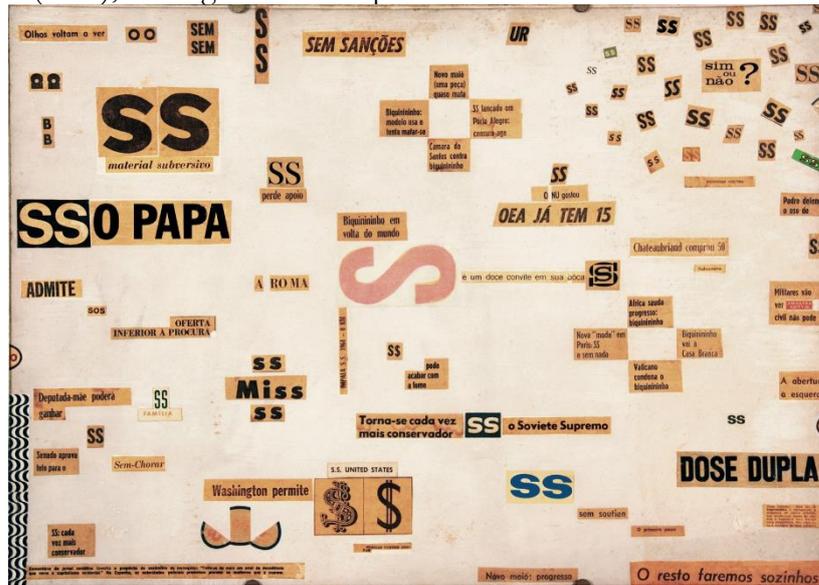


Foto: Editora Ateliê / Fonte: <http://blog.atelie.com.br/2015/03/viva-vaia-nova-edicao/>

Nessa estratégia de criação, percebemos uma diferença considerável em relação ao poema “tensão”, no qual a uniformidade plástica de blocos de duas sílabas, com três letras cada, distribuídos geometricamente sobre fundo branco e com a mesma fonte em toda a composição nos sugere o alcance da precisão ao tratar de coisas imprecisas, como Pignatari considerava ideal que a poesia o fizesse. Ainda que em “SS” o *controle sensível* persista no arranjo predominantemente horizontal dos recortes e que, semanticamente, as sibilantes não nos deixem esquecer da referência à *Schutzstaffel*, temido grupo paramilitar nazista cuja abreviatura é o título da composição, a intromissão do acaso na feitura material deste cartaz é muito mais presente do que no poema previamente citado.

Em seu estudo sobre a poesia concreta, Iumna Maria Simon (1995) ressalta como, no contexto social brasileiro, as tendências associadas à antiarte como a *Pop Art*, em voga na década de 1960, assumem uma conotação política inédita em relação ao local onde foram criadas. Especificamente no que concerne aos popcretos, porém, atribui às criações de Campos um limite em sua ousadia. Isto porque, nesses trabalhos do poeta, constata um “pendor purista do artefato verbivocovisual”, que só se desagregaria “até certo ponto, ou melhor, só se desagrega à medida que gera novas configurações fonéticas, óticas ou estruturais” (SIMON, 1995, p.132). A crítica conclui, portanto, que as dificuldades da poesia concreta em se politizar radicalmente teriam transportado essa arte literária, de uma posição de vanguarda, para um lugar em que foi paulatinamente sendo ultrapassada, em termos de representatividade, por outras realizações artísticas como o cinema, o teatro, a música e as artes plásticas. A contradição entre estetização e o desejo de participar ativamente da modernização do país teria levado o concretismo a um ponto de obsolescência, inevitavelmente, quando a sociedade de consumo passa a ditar as regras de maneira que,

à arte, não restaria nem a opção de integração, nem a de recusa à sua inserção no cotidiano. Esta seria esmigalhada ou absorvida pela cultura de massas, que tudo deglute e descarta, indiferentemente.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A poesia concreta brasileira, se adotarmos as terminologias utilizadas por Schwarz (2006) para observar movimentos típicos da teoria literária nacional, ainda foi recebida por nossa crítica com ecos da alternância entre localismo e cosmopolitismo. Essa tendência arraigada em nossos estudos literários desde a sua tímida gestação no século XIX, como bem observou Machado de Assis (1959), ganhou novos contornos com a efervescência política dos anos 1960. Nessa década, as polarizações entre esquerda e direita que culminaram com o golpe militar reavivaram o debate sobre o que seria uma arte com tendências sociais progressistas, discussão exemplarmente encabeçada, no polo da poesia de vanguarda, por Ferreira Gullar.

Longe de abarcar apenas uma discussão ideológica, esse estado de coisas repercutiu fortemente em um movimento artístico confessadamente distante da tematização da realidade em suas obras e com claras pretensões formalistas, como foi o concretismo. A proposta de ressemantização de seu trabalho encampada por um ícone concretista nas artes plásticas, como Waldemar Cordeiro, esteve em sintonia com um episódio semelhante ao que se deu nas criações de um dos mais destacados poetas do movimento: Augusto de Campos. Mais do que isso, os desenvolvimentos teóricos e os caminhos poéticos percorridos por cada um dos integrantes do trio concreto<sup>6</sup> atestam como as relações entre esses artistas e seu contexto sociocultural é vivenciada de forma intensa e multifacetada, ainda que nem sempre esse viés seja identificado na superfície de suas obras.

A recepção crítica da poesia concreta em fins do século XX, como os referidos ensaios de Franchetti (1993) e Simon (1995), em tudo o que pese a sua excelência e, como não poderia deixar de ser, volta-se para seu objeto com o arsenal crítico disponível e no momento em que foram escritas. Àquela altura, no campo das Humanidades, sentia-se fortemente o impacto de uma transição incerta para um mundo onde o cenário político definido no Pós-guerra parecia ruir. E, também, onde a função da boa crítica literária estava incontornavelmente relacionada ao apontamento de fraquezas e sucessos encontrados em cada obra analisada. Se o projeto poético moderno se fixava na superação constante de paradigmas previamente estabelecidos (PAZ, 1984), à crítica de feições modernas estava definido o papel de identificar, nas realizações literárias, a sua parcela de êxito nesse intento.

Agora que estamos avançando para a terceira década do século XXI, descortinam-se outras perspectivas quando observamos a desarticulação parcial dos pressupostos que ampararam o concretismo

<sup>6</sup> Referimo-nos aqui ao grupo de poetas formado pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos junto a Decio Pignatari.

em sua fase ortodoxa e que se expressam inequivocamente nos popcretos. Mais do que uma derrocada de determinados valores, podemos ver também ali um prenúncio do panorama cultural do presente, a despeito de seu apego a uma formação literária erudita que embasava parcialmente suas produções. É justamente na vertente contraditória, desejosa de fazer parte de um mundo dominado pelas inovações tecnológicas e pela convergência das mídias e das linguagens artísticas, que podemos hoje localizar uma das grandes ousadias da poesia concreta. Esse é, para o presente, seu grande salto no escuro. No entanto, é claro, a fragmentação de uma cena literária baseada em critérios de valor e de excelência – na qual nasceu o referido movimento – tem dados frutos incertos. No momento atual, a literatura mais comentada fora da academia e que mais tem movido o público leitor tem sido (excluindo-se, daí, gêneros de não-ficção ou a ficção voltada a jovens adultos) aquela em que o lugar da fala do autor coincide, de alguma forma, com os temas que desenvolve. Se esse for o rumo da literatura daqui por diante, é possível que a poesia concreta fixe sua relevância apenas como curiosidade histórica nas próximas décadas. Mas acreditamos que suas propostas poderão, ainda, ecoar de maneiras diversas no universo digital, cujas potencialidades para a poesia e para a narrativa ainda têm muito a ser explorado no contexto cultural do Brasil, caso não pretendamos nos conformar em sermos apenas consumidores do que é produzido em países tecnologicamente avançados e que têm investido maciçamente na indústria de *content media*.

#### 4 REFERÊNCIAS

ARTE Pop (Verbetes da Enciclopédia). *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo367/arte-pop>. Acesso em: 05 nov. 2019.

ASSIS, Machado de. Instinto de nacionalidade In: ASSIS, Machado d. *Machado de Assis: crítica, notícia da atual literatura brasileira*. São Paulo: Agir, 1959.

BANDEIRA, João. *Arte concreta paulista: documentos*. São Paulo: Centro Universitário Maria Antônia da USP/ Editora Cosac Naify, 2002.

BELLUZZO, Ana Maria. “Emergência do concreto e sociedade de consumo”. In: CORDEIRO, Analivia (Org.). *Waldemar Cordeiro – Fantasia exata*. (Trad. John Norman, Marisa Shirasuna, Izabel Burbridge). São Paulo: Itaú Cultural, 2014. p. 468-473.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CAMPOS, Augusto de. “Augusto de Campos 50 anos depois”. Entrevista concedida a Marcos Augusto Gonçalves. *Folha de São Paulo*, 16 de setembro de 2006. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1609200607.htm>. Acesso em 10/10/2019.

CAMPOS, Augusto de. “Waldemar Cordeiro: Pontos de partida e de chegada”. In: CAMPOS, Augusto de. *Poesia, antipoesia, antropofagia & cia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 278-286.

CAMPOS, Augusto de. *Viva Vaia - Poesia 1949-1979*. Cotia: Ateliê Editora, 2001.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1 jun.1970.

CORDEIRO, Waldemar. Arte concreta semântica. In: CORDEIRO, Analivia (Org.). *Waldemar Cordeiro – Fantasia exata*. (Trad. John Norman, Marisa Shirasuna, Izabel Burbridge). São Paulo: Itaú Cultural, 2014, p.426-428.

DRUCKER, Johanna. *The Visible Word – Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994.

HIGGINS, Dick. *Pattern Poetry – Guide to an Unknown Literature*. Albany, SUNY Press, 1987.

FRANCHETTI, Paulo. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

NEVES, Cynthia A. De Brito. Slams – letramentos literários de reexistência ao/no mundo contemporâneo”. *Linha D'Água* (Online), São Paulo, v. 30, n. 2, p. 92-112, out. 2017. Disponível em:file:///C:/Users/andre/Downloads/134615-Texto%20do%20artigo-272912-1-10-20171027.pdf. Acesso em: 25/10/2019

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética?* São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de *Dialética da malandragem*. In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SIMON, Iumna Maria. Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969). *Novos estudos CEBRAP*, n. 26, p. 120-140, 1990.

***Title***

Popcretos and the iconic ressemantization of poetry.

***Abstract***

The article discusses the transformations that took place in São Paulo's concrete poetry in the cultural context of the 1960s, when the social function of literature, in a developing country with a colonial past, gained strength in the Brazilian culture environment. Through reading the reflections of artists who participated in the movement and critical studies on the subject, our objective is to make explicit the transformations of concretism, focusing, above all, on the popcretos of Augusto de Campos. This work demonstrates a dialogue with its time and the anticipation of characteristics of the national literary and artistic field in the late 20th and early 21st centuries.

***Keywords***

Brazilian concrete poetry; concretism; augusto de campos; popcretos.

---

Recebido em: 24/04/2020.

Aceito em: 20/08/2020.