

**MULHERES, POESIA CONCRETA, POESIA VISUAL E POESIA EXPERIMENTAL
NO BRASIL E EM PORTUGAL DOS ANOS 60 AOS 80**

**WOMEN, CONCRETE POETRY, VISUAL POETRY AND EXPERIMENTAL
POETRY IN BRAZIL AND PORTUGAL FROM THE 60s TO THE 80s**

Felipe Martins Paros / UNIR

RESUMO

O presente artigo, fruto da primeira fase de minha pesquisa de doutorado, apresenta alguns *insights* e levantamento de informações sobre a presença feminina dentro do ambiente da Poesia Concreta e Visual brasileiras, e da Poesia Experimental portuguesa, realizado a partir de pesquisa bibliográfica, levantamento e análise de fontes primárias e entrevistas. O Movimento da Poesia Concreta no Brasil dos anos 50 não contou com mulheres entre seus integrantes, as quais só apareceram a partir dos anos 70, dentro no cenário da Poesia Visual. Já em Portugal, nos anos 60, mulheres estiveram presentes como importantes teóricas e praticantes da chamada Poesia Experimental desde o começo, tais como Ana Hatherly. No Brasil, destacamos a presença e atuação de Lenora de Barros. A partir desses dados procedo a uma breve análise das características da obra dessas artistas.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia Concreta e Visual; Vanguardas Construtivas; Mulheres Poetas; Arte Brasileira; Arte Portuguesa.

ABSTRACT

This article, that is a result of the first phase of my doctoral research, presents some of my insights and gathering information on women's presence within the environment of Concrete Poetry and Visual Brazilian, and Portuguese Experimental Poetry, held from bibliographic research, survey and analysis of primary sources and interviews. The Concrete Poetry Movement in Brazil in the 1950s did not have women among its members, which only appeared in the 70s, in the scenario of Visual Poetry. In Portugal, in the 60s, women were present as important theoretical and practitioners of called Experimental Poetry since its beginning, such as Ana Hatherly. In Brazil, we highlight the presence and performance of Lenora de Barros. From these data I proceed to a brief analysis of the characteristics of the work of these artists.

KEY-WORDS: Concrete and Visual Poetry; Constructive Vanguardas; Women Poets; Brazilian Art; Portuguese Art.

Introdução

O presente artigo é uma primeira tentativa de organização dos meus primeiros *insights*, e também um primeiro levantamento do que encontrei até aqui sobre a presença feminina dentro do ambiente das vanguardas poéticas de cunho construtivo e visual no Brasil e em Portugal, tendo como recorte temporal o período entre o fim dos anos 50 e o fim dos anos 80, e como fontes primárias principais diversas publicações independentes em formato de revista, relacionadas ao mesmo. Minha atual pesquisa de doutorado encontra-se no início, mas não parte do zero: em minha pesquisa de mestrado recuperei a trajetória da revista *Código*, importante veículo independente editado em Salvador intimamente ligado à atividade dos poetas concretos paulistas. Durante essa pesquisa, realizei entrevistas com antigas colaboradoras da publicação: a artista visual Regina Silveira, a artista e poeta visual Lenora de Barros, e as poetas e tradutoras Monica Costa e Alice Ruiz. Estas duas últimas, em especial, sensibilizaram-me para questões relativas às características de sua formação e a inserção de seus trabalhos dentro de um universo, apesar de tudo, bastante masculino.

A entrevista com Alice Ruiz me instigou: em nossa conversa, ela contou-me sobre como traduzir haicais de criadoras como Shiyoku-ni e Chiyo-ni (esta última, uma discípula de Bashô, o qual foi traduzido de maneira quase definitiva por Paulo Leminski, seu falecido esposo) adquiriu para ela um caráter militante durante os anos 70. Segundo a mesma, ao invés de “queimar sutiãs”, preferiu traduzir mulheres. Também me chamou a atenção o fato de Lenora de Barros, a mais importante poeta visual brasileira em atividade, não ter mencionado nada parecido em sua entrevista, sobre a sua condição feminina em relação ao fazer poético dentro do cenário da vanguarda poética pós-concretista.

A leitura de um artigo recente sobre a vida e a obra de Lenora foi o que me colocou definitivamente em busca dessas mulheres, no cenário inaugurado pela Poesia Concreta no Brasil e em Portugal. O seguinte trecho do referido artigo me foi especialmente importante, indicando possibilidades de investigação:

Estranho o fato de no Brasil não haver mulheres poetas do Concretismo. Aparece, na concretista Invenção número 5, poema de Maria do Carmo Ferreira, autora admirável, embora não possa ser

considerada uma poeta concretista, propriamente (...). A questão não é bem do Concretismo brasileiro, mas das mulheres que dele não se aproximaram. Por quê? Diferentemente, em Portugal, destacaram-se Ana Hatherly e Salette Tavares, poetisas históricas do concretismo/experimentalismo (...) e o facto é digno de nota (KHOURI, 2017, p. 49).

Mas por que? De fato, podemos afirmar com certeza que a Poesia Concreta não foi praticada por mulheres no Brasil, mas apenas em Portugal, dentro do ambiente da chamada Poesia Experimental? Se sim, foram as mesmas que a evitaram ou desconheciam? E por que apenas em Portugal ela foi praticada por mulheres? Essas perguntas têm sido o principal motor de minha pesquisa, mas não o único. Interessa-me saber quem são essas mulheres (aquém e além-mar) que operaram ou operam dentro do campo da poesia e da visualidade, suas experiências de formação, suas estratégias de inserção e circulação, suas referências e interesses artísticos, seu trabalho intelectual, seus processos criativos e os poemas que produziram e ainda produzem.

Poesia quer dizer criação

Antes de prosseguir com essas indagações, talvez valha a pena realizar aqui um pequeno retrospecto, uma vez que, ainda hoje, ao entrarmos dentro do terreno da Poesia Concreta e da Visual, e antes mesmo que qualquer questão mais particular como as de gênero possa ser destacada, entramos em um terreno profundamente movediço: estamos no âmbito da Literatura ou das Artes Visuais?

O poeta e tradutor estadunidense Ezra Pound (2007) já dizia que Poesia não é bem Literatura (muito embora a aproximasse da Música, tendo em mente o seu passado na Antiguidade), e a etimologia desse termo, proveniente do grego, aponta para algo bem mais amplo do que apenas um arranjo formal de sons e sentidos em palavras, mais ou menos extenso ou seguindo esta ou aquela regra. *Poiesis*, a rigor, quer dizer “criação” ou “fatura”, e o poeta, antes de qualquer coisa, é um criador, um “fazedor”. Porém, a tradição ocidental, desde os gregos antigos que cunharam o termo, acabou por identificar quase que exclusivamente esse fazer com palavras rimadas e ritmadas. Mas o poeta, ah, o poeta, é um criador, um fazedor! E esse seu criar e fazer só fez ampliar suas fronteiras desde então.

Alguns desses mesmos gregos antigos foram bem além de colocar uma palavra seguida da outra, segundo a lógica tradicional dos textos ocidentais organizados em linhas sucessivas. Símias de Rodes (c. 300 a.C.) foi o criador de “poemas em forma de coisa” que estão entre os exemplares mais antigos de faturas que destacam a visualidade no universo dos versos. Deles, podemos passar pelos *Carmina Figurata* da Idade Média, saltando até as vanguardas europeias do início do século XX: o furor profético, o desejo de iconoclastia e a missão de propor algo como um futuro fizeram com que os seus integrantes borrassem as fronteiras tradicionais entre as linguagens de maneira irreversível. As “Palavras em Liberdade” de Filippo Tommaso Marinetti (1912) e os “Caligramas” de Guillaume Apollinaire (1918) foram, entre outras experiências da época, fundamentais para o desenvolvimento do que, hoje, chamamos pelo termo genérico de Poesia Visual, tendo a Poesia Concreta como importante etapa do caminho.

No Brasil, a rigor, a história da Poesia Visual começa nos anos 50 justamente com o Movimento da Poesia Concreta capitaneado pelos paulistas Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, mas que depois contaria com o reforço dos cariocas José Lino Grünwald e Ronaldo Azeredo. Em consonância com as pesquisas dos artistas da Arte Concreta capitaneados por Waldemar Cordeiro, os quais buscavam superar o ilusionismo em pintura representado principalmente por uma espacialidade baseada na perspectiva renascentista, através da emancipação dos elementos plásticos (ponto, linha, forma...), os poetas concretos propunham uma poesia em que as dimensões semântica, sonora e física da palavra estivessem perfeitamente integradas, tomando partido inclusive do espaço virtual das páginas:

Poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas. Dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. Espaço qualificado: estrutura espaciotemporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear, daí a importância da ideia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (fenollosa/pound) de método de compor baseado na justaposição direta – analógica, não lógico-discursiva – de elementos. (CAMPOS et al, 2011, p. 215)

Eles publicaram suas experiências nesse campo através de revistas independentes, tais como *Noigandres* (lançada em 1952, a qual teve cinco volumes) e *Invenção* (lançada em 1962, com dois volumes).

Batalhas teóricas e poéticas trariam rupturas internas: o Concretismo em São Paulo viu nascer o Neoconcretismo no Rio de Janeiro; a Poesia Concreta paulista viu nascer a Poesia Neoconcreta carioca, cujo maior teórico-praticante-exponente foi Ferreira Gullar, o qual, em consonância com as problemáticas levantadas pelos neoconcretos, tentou trazer aos poemas um componente vivencial e existencial. Alguns de seus projetos, hoje desaparecidos, incluíam a manipulação de páginas cortadas ou dobradas, e de objetos geométricos para a descoberta de palavras e suas relações.

Nesse cenário inicial, outros movimentos de poesia de vanguarda surgiram, seja de dentro do próprio Movimento da Poesia Concreta, seja de fora dele e, muitas vezes, contra ele. É o caso do Poema Processo do carioca Wladimir Dias Pino, o qual radicalizou as experiências realizadas por Décio Pignatari dentro do âmbito do que foi chamado de Poesia Semiótica ou de Chave Léxica. A entidade palavra, com sua tradicional manifestação alfabética, começava a sair de cena aos poucos, em experiências que davam maior relevo a formas de comunicação não-verbal, baseadas em formas puramente visuais. Em 1964, Augusto de Campos desenvolveu a série dos “Popcretos” através de colagens de recortes provenientes da mídia impressa da época, abandonando o rigor estrutural-geométrico dos seus poemas anteriores e incorporando um humor de extração pop. A partir dessa fase, pode-se considerar a Poesia Concreta como tal superada, e o que se verá é uma grande abertura, tanto no que concerne a releituras das conquistas concretas anteriores, quanto a busca de novos rumos de exploração da visualidade na poesia:

Com a abolição do verso e a valorização do espaço gráfico, a Poesia Concreta abriu a possibilidade de uma poética sem versos, até sem palavras. As poéticas que surgiram, a partir de 1974 e 1975, chegaram a prescindir da palavra: “...deixo expressa a minha crença numa poesia onde a visualidade entra como elemento estrutural, podendo continuar poesia, até mesmo sem a utilização óbvia de palavras” (KHOURI, 1996, p. 68). (...) O conceito de poema visual, muito difundido nos anos '70, conforma KHOURI (2000, p. 37) deu lugar à percepção do caráter intersemiótico da poesia: “Melhor seria

chamá-la POESIA INTERSEMIÓTICA INTER/MULTIMÍDIA DA ERA PÓS-VERSO, pois utiliza vários códigos e meios e já é concebida para ser veiculada do papel ao CD ROM, passando pelo vídeo”. A tendência para a tradução em diversos meios foi se ampliando cada vez mais, paralelamente à evolução tecnológica. (FREITAS, 2003, p. 32)

Poesia Visual e Poesia Experimental

Toda uma nova geração de jovens criadores partiu dali, e deu início ao que, com o tempo, convencionou-se chamar de Poesia Visual ou Intersemiótica no Brasil. Recuperando a prática concretista de editar e publicar revistas independentes, essa geração fez circular diversas publicações que funcionaram como antologias do que de mais interessante se fez nesse campo no Brasil dos anos 70 aos 80, as décadas áureas desse tipo de produção. Paulo Leminski (2011, p. 300), ele mesmo um importante colaborador dessas publicações, as batizou de “Revistas de Invenção”:

Que obras semicompletas para ombrear com o veneno e o charme policromático de uma *Navilouca*? A força construtivista de uma *Pólem*, *Muda*, ou de um *Código*? O safado pique juvenil de um *Almanaque Biotônico Vitalidade*? A radicalidade de um *Polo Cultural/Inventiva*, de Curitiba? A fúria pornô de um *Jornal Dobrábil*? E toda uma revoada de publicações (*Flor do Mal*, *Gandaia*, *Quac*, *Arjuna*), onde a melhor poesia dos anos 1970 se acotovelou em apinhados ônibus com direção ao Parnaso, à Vida, ao Sucesso ou ao Nada. (...) Pequenas revistas, atípicas, prototípicas, não típicas, coletivas, antológicas, representando um grupo ou tendência (“formalistas”, pornô, “marginais”), onde predominou a faixa etária dos 20 aos 30 anos. Em comum: a autoedição (*samizdat*), todo mundo juntando grana para comprar a droga da poesia. (LEMINSKI, 2011, p. 300-303)

Código, *Navilouca*, *Pólem*, *Muda*, *Poesia em Greve*, *Qorpo Estranho*, *Artéria*... São algumas das mais importantes entre elas, das quais apenas *Artéria* prossegue viva, aproximando-se do seu 12º volume. *Código*, editada a partir de Salvador pelo engenheiro de computação, agitador cultural e poeta visual mineiro Erthos Albino de Souza, foi a primeira delas a circular, tendo seu primeiro número saído no ano de 1974, muito embora *Navilouca*, editada a partir do Rio de Janeiro, já estivesse pronta, mas sem recursos para ser impressa.

Já em Portugal, a influência da Poesia Concreta se fez sentir na segunda metade dos anos 50. Em 1955, Décio Pignatari viajou para a Alemanha com o objetivo de encontrar-se com o poeta suíço-boliviano Eugen Gomringer, secretário de Max Bill na Escola Superior da Forma de Ulm, o qual vinha realizando experiências muito

próximas às dos poetas concretos paulistas, chamadas de “Constelações”. Décio chegou a passar rapidamente por Lisboa. Depois, em 1959, Haroldo de Campos também viajou à Europa com o objetivo de divulgar a Poesia Concreta, estabelecendo “contatos com Stockhausen, Max Bense, Bruno Munari, Vasarely, Francis Ponge, Vantongerloo entre outros” (BANDEIRA et al, 2002, p. 67). Desse modo, os anos 60 testemunharam todo tipo de experimentalismo na poesia portuguesa, tendo sido seu principal teórico, praticante e defensor Ernesto M. de Melo e Castro, que publicou em 1962 o livro *Ideogramas*, no qual apresentou faturas de caráter bastante próximo às do Concretismo brasileiro:

A década de 60 foi uma década prodigiosa para a arte de vanguarda em Portugal, especialmente para a poesia e para a música. Nela vimos surgir o grupo da Poesia 61, as primeiras publicações de Poesia Concreta, o aparecimento dos cadernos da *Poesia Experimental 1 e 2*. Nela se multiplicaram as manifestações de vanguardismo: exposições, instalações, *happenings*, recitais e concertos extremamente audaciosos em que participaram portugueses e estrangeiros, causando escândalo e controvérsia só comparáveis às manifestações do tempo dos futuristas e modernistas do grupo do Orpheu (...) Paralelamente, o surto renovador do Estruturalismo veio modificar muitas das atitudes até então incontestadas relativamente à arte e à literatura, abrindo novas perspectivas para a atividade criadora. (HATHERLY, 2009, p.92)

Porém, desde o começo, a chamada Poesia Experimental Portuguesa foi menos programática e mais aberta a possibilidades diversas, com alguns de seus praticantes reivindicando para si antecedentes tipicamente europeus e portugueses, como as experiências de vanguarda já mencionadas anteriormente, e a visualidade barroca presente em textos impressos nos séculos XVII e XVIII, declarando assim sua independência da vanguarda brasileira:

Enquanto no grupo brasileiro, que em Portugal influencia particularmente o trabalho de E. M. de Melo e Castro, se torna saliente a infiltração do lirismo do ideograma e a fidelidade aos princípios de Mallarmé, com a sua particular incidência nos aspectos da espacialização do texto e a sua relação com a música, que vem tornar o poema uma autêntica partitura, na Europa, a influência das artes plásticas, sobretudo via Bauhaus, é mais forte. Não esqueçamos que Gomringer foi secretário de Max Bill e que a influência que a arte de vanguarda post-cubista exerceu nos diversos campos de criação artística foi decisiva. Assim, enquanto o grupo brasileiro, que possuía talvez menor vocação gráfica, evolui dum

lirismo-cientista até atingir a crítica social e a sátira (tendência de certo herdada, com o idioma, da veia lusitana do escárneo e maldizer), acabando por assimilar alguns aspectos da Pop-Art, para os concretistas europeus, sobretudo os germânicos e os anglo-saxões, a importância do aspecto formalmente visual acaba por impor-se e até sobrepor-se ao aspecto literário, com ramificações importantes para a exploração das zonas fônicas da língua, reatando assim com a tradição de vanguarda (embora estes termos possam parecer incomparáveis) em que língua, som, imagem se confundem, derrubando declaradamente as fronteiras entre as artes. (HATHERLY, 1975, p.14-15)

Formou-se à época o grupo PO.EX, que chegou a realizar algumas publicações coletivas, tais como os dois *Cadernos de Poesia Experimental* (1964 e 1966), e as revistas *Operação 1 e 2* (1967) e *Hidra 1 e 2* (1967 e 1969). Apesar disso, o grupo logo se desfez, e cada um de seus integrantes prosseguiu suas pesquisas particulares. Herberto Hélder, um de seus membros mais antigos, chegou mesmo a abandonar as experiências com visualidade em poesia.

Mas e as mulheres?

Neste brevíssimo histórico, alguns nomes importantes e mesmo fundamentais foram mencionados. Nenhum deles feminino. Isso significa que mulheres não participaram desse ambiente? De forma alguma. Em Portugal, a Poesia Concreta e Experimental pôde contar com as presenças da filósofa e poeta Salette Tavares e da artista visual e ensaísta Ana Hatherly desde os seus inícios. Hatherly rivalizou com Melo e Castro no que concerne à divulgação, prática, teorização e defesa da Poesia Experimental em terras lusas. Já no Brasil, pode-se dizer com Khouri que o Concretismo poético foi uma vanguarda sem mulheres. Não foi o caso do Concretismo nas Artes Visuais, do qual fez parte Judith Lauand e com o qual Mira Schendel tinha grandes afinidades. Se voltarmos um pouco mais para trás no tempo, lembraremos que o modernismo brasileiro teve seu primeiro passo oficial dado por Anita Malfatti, e que Tarsila do Amaral foi a melhor tradutora de seus primeiros anseios. Nos anos 60, Lygia Clark e Lygia Pape foram figuras de proa do Neoconcretismo. O crítico e historiador da arte Tadeu Chiarelli (2002) defende que a presença de sensibilidades, olhares e mãos femininas foi decisiva para o desenvolvimento da arte no país, ao lado de aristas imigrantes como Volpi, por exemplo.

Mas se retornarmos aos anos 50, e folharmos os exemplares da revista *Noigandres*, editada pelo núcleo original dos poetas concretos, na época com idades entre 18 e 20 anos, só encontraremos o feminino como tema de um eu lírico “construtivo”: é célebre a série “Poetamenos”, de Augusto de Campos, dedicada à sua noiva na época, Lygia Azeredo Campos. Dessa série, o poema “Eis os Amantes” é um bom exemplo: palavras fragmentadas em cores diferentes, indicando eus líricos diferentes (um homem, uma mulher), os quais devem declamar cada um desses fragmentos em tempos alternados. O poema, cuja estrutura é inspirada pela *Klangfarbenmelodie* de Anton Webern, tem um marcado caráter amoroso-erótico: é uma imagem “construtiva” do ato sexual.

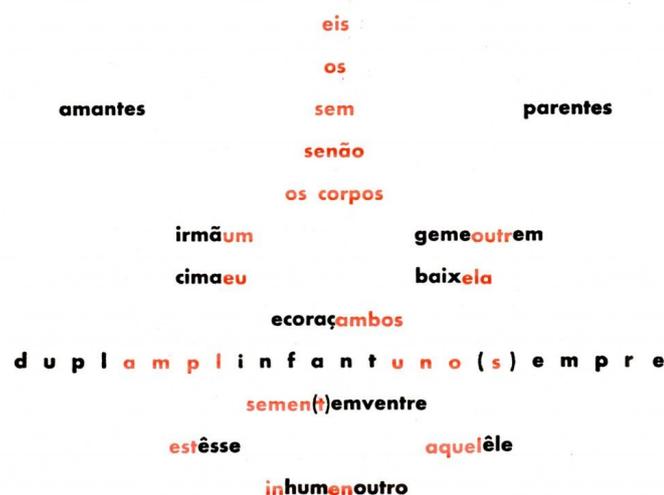


Figura 1: Augusto de Campos (1931)
 Eis os Amantes (da série “Poetamenos”), 1953
 Poema Visual, dimensões variáveis
 São Paulo (SP)

Porém, mulheres como criadoras não comparecem em *Noigandres*. Como já dito acima, apenas a poeta Maria do Carmo Ferreira colaborou com *Invenção 2* (1966-67), revista sucessora de *Noigandres*, com alguns poemas que, na verdade, não são concretos e, portanto, sem ênfase na sua materialidade ou visualidade. Posteriormente, nos anos 70, Augusto de Campos se debruçou sobre a “Vida-Obra” de Patrícia Galvão, a Pagu, ao produzir um estudo-antologia sobre sua produção como poeta, romancista e articulista. Mas Pagu, definitivamente, não pode ser

considerada como precursora do Concretismo brasileiro. Sua biografia poética em quadrinhos (o “Álbum de Pagu”), publicada nas revistas *Código* (1975) e *Através* (1978), tem o mérito de trazer alguma visualidade para a sua poesia, mas de forma bastante pueril e pouco integrada. Mais interessante do que a escolha de Pagu por Augusto naquele momento, é saber que a sua esposa Lygia colaborou em sua pesquisa, por assim dizer, “nos bastidores”, transcrevendo textos a partir de fontes primárias em arquivos históricos. Lygia é uma personagem muito interessante dessa história, tendo sido interlocutora de Augusto durante toda a aventura concretista e além, e também atuando como poeta bissexta, criando faturas raras e preciosas em que o rigor maquinal concreto foi subvertido por um suave eu feminino, que substituiu a fonte futura pela caligrafia manual, e as linhas ortogonais por orgânicas diagonais.

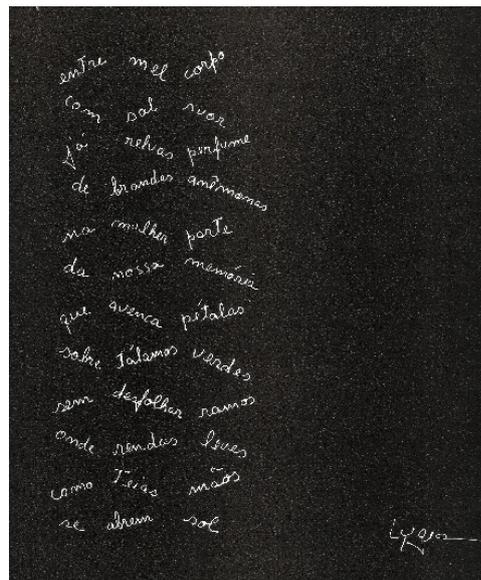


Figura 2: Lygia de Azeredo Campos (1931)
 Entre Mel Corpo (como em *Código* 8)
 Impressão offset, 22 x 25 cm
 Salvador (SP)

Voltando à Pagu, ela foi a única mulher a receber um estudo que revisitasse sua obra, entre os diversos do gênero realizados por Augusto de Campos e Haroldo de Campos, sobre poetas até então esquecidos ou desvalorizados pela crítica especializada brasileira, como o maranhense Souzaândrade ou os baianos Gregório

de Matos e Pedro Kilkerry. Haroldo traduziu Safo, Augusto traduziu Emily Dickinson, Décio traduziu Marina Tzvetáieva. Mas não tiveram mulheres como colegas em seu movimento de vanguarda.

No Brasil: Lenora de Barros

No Brasil, mulheres só compareceram como criadoras (e não apenas como tema ou “musas”) no ambiente pós-Poesia Concreta a partir de 1974, justamente nas páginas das “Revistas de Invenção”. Algumas já citadas acima, como Regina Silveira, não eram e não são propriamente poetisas visuais, mas suas obras de forte caráter conceitual e o seu interesse pelas mais diversas mídias, além dos laços de amizade e mesmo de parentesco ou casamento, as aproximaram do ambiente dessas revistas. Muitos trabalhos de Silveira, por exemplo, assim como de Julio Plaza (seu esposo na época) ilustraram capas de volumes de *Código*. Já Alice Ruiz, viúva de Paulo Leminski, e Monica Costa, ex-esposa de Antonio Risério e Régis Bonvicino (ambos importantes colaboradores dessas publicações) são ainda hoje poetisas do verso e tradutoras talentosas, e dessa maneira colaboraram com as revistas.

Uma colaboradora dessas publicações me interessa particularmente, a qual está de fato identificada com o “gênero” Poesia Visual, e cuja participação foi além do simples envio e publicação de trabalhos: Lenora de Barros, cuja trajetória interliga-se às revistas *Polem* (1974), *Poesia em Greve* (1975) e *Qorpo Estranho* (1976). Neste artigo, destaco sua atuação como a principal representante feminina da Poesia Visual brasileira desde aquela época. Khouri nos apresenta uma brevíssima biografia sua:

(...) seu primeiro poema (...) foi publicado em 1975, na revista Poesia em Greve da qual era, também, coeditora. Filha do multi-artista plástico Geraldo de Barros, concretista histórico do Grupo Ruptura, Lenora teve, desde muito cedo, a oportunidade de entrar em contacto com altíssimo repertório em termos de linguagens, em que predominavam conhecimentos das Artes Construtivas, o que incluía a Poesia Concreta. Formada em Linguística, não seguiu a senda acadêmica. Viagens, com maior ou menor duração, completaram as suas necessidades de Mundo, e sua produção artística/poética foi-se processando num contínuo e com uma coerência não-repetitiva admirável. Livro de poemas, apenas um: Onde se vê, de Leonora de Barros (1983). A fotografia entrou em seus trabalhos, não como realidade em si, mas como coadjuvante de um complexo sígnico que pode transitar do livro para o cartaz, passando pelo vídeo. (2017, p. 42)



Figura 2: Lenora de Barros (1953)
 Homenagem a George Segal, 1975
 Poema Visual, dimensões variáveis
 São Paulo (SP)

Dona de uma obra em que a herança concreta se encontra com a Pop Art, Lenora transita sem maiores problemas entre mídias diversas. “Homenagem a George Segal”, seu primeiro poema publicado aos 22 anos, é um bom exemplo das características ainda presentes em seu trabalho, e de seus temas favoritos: o (auto) humor e a (auto) ironia, a apropriação fotográfica, o flerte da imagem estática com a imagem em movimento, o autorretrato (ela é, de certa maneira, tema e musa de si mesma), o casamento entre o visual e o conceitual e a uma abordagem intersemiótica e interdisciplinar. Khouri a define como uma “feminista discreta” (2017, p. 40), entre outros predicados relacionados no trecho abaixo:

Já nos anos 1970, no Brasil, aparece a obra notável de Lenora de Barros que, sem abdicar do experimentalismo, honra a interminável luta do feminismo para o “empoderamento” da Mulher. E, sendo uma cosmopolita desde a infância, tenta colocar sua obra no mostruário do Planeta, mesmo sendo brasileira e, portanto, operando a partir de uma Terra situada à margem dos países ditos hegemônicos. Em seu labor, o engajamento sócio-político é sutil, mas vigoroso e o resultado, que deixa transparecer a prevalência de aspectos formais,

porta uma semântica potencializada. Emergindo da raridade de se encontrarem poetas-mulheres de linha experimental no Brasil, Lenora de Barros apresenta-se como “a” poeta experimental de sua geração... e das seguintes. Lenora de Barros: uma poeta para o Planeta Terra. (KHOURI, 2017, p. 49-50).

Em Portugal: Ana Hatherly

Em Portugal, como já visto, muito embora poetas como Melo e Castro tenham se alimentado da Poesia Concreta brasileira, outros/as reivindicavam diferentes precursores. É o caso de Ana Hatherly, artista visual, educadora, ensaísta e poeta experimental nascida no Porto. Hatherly é uma personagem notável, cuja importância para a Poesia Experimental portuguesa rivaliza com a de Melo e Castro, com quem colaborou diversas vezes. Seus interesses eram muito abrangentes, tendo realizado uma intensa e célebre pesquisa sobre a visualidade em textos impressos barrocos portugueses, nos quais via antecedentes das experiências realizadas por ela e os outros poetas experimentais-visuais:

Ao longo da Idade Média e até aos séculos XVII e XVIII, que interessam particularmente à poesia experimental portuguesa e brasileira, continuam a surgir os textos-imagens, em que a composição da página, isto é, a disposição de palavras, letras e outros signos, concorrem para a formação duma pluralidade de significados e, naturalmente, de leituras. Hêrnani Cidade, a propósito da poesia portuguesa do barroco, destacando o seu “arquetipo de moral em crise”, sublinha a prática de composições em que “a extensão do verso é predeterminada pela mancha tipográfica que deve tomar”, a existência de “poesias mudas, labirintos, poemas cúbicos” e cita Verney, que refere “poemas pintados” ou “figurados”, representando “um ovo, um altar, uma machadinha”. (HATHERLY, 1975, p.8)

Hatherly também foi a primeira pessoa a publicar um poema concreto em terras lusas, antes mesmo de Melo e Castro, o que faz de uma mulher uma importante protagonista da Poesia Concreta em Portugal, em oposição à ausência feminina no mesmo ambiente no Brasil. Sobre isso, a própria nos diz que:

(...) a primeira manifestação oficial, ou seja, a primeira apresentação, ou a proposta pública de um poema concreto em Portugal, tem a data de 1959, e foi feita por mim, num artigo publicado no Suplemento Literário do Diário de Notícias, mas essa proposta passou bastante despercebida (...). (2009, p. 23-24)

Seu importante ensaio “A Reinvenção da Escrita” foi publicado em 1975 acompanhado por uma série de 19 poemas viso-caligráficos, resultado de sua investigação sobre a lógica e o caráter pictórico da escrita. Sobre isso, Hatherly afirmou que:

(...) é preciso não esquecermos que a escrita alfabética é relativamente recente e que muito antes dela já se estabelecia a comunicação por imagens. Assim, se quisermos estudar a origem da poesia escrita num texto, nunca a poderemos dissociar de seu aspecto pictórico. Percorrendo a história mundial das imagens produzidas pelo homem, encontraremos quase sempre paralelamente escrita e imagem, sendo muitas vezes uma a outra”. (1975, p.5)

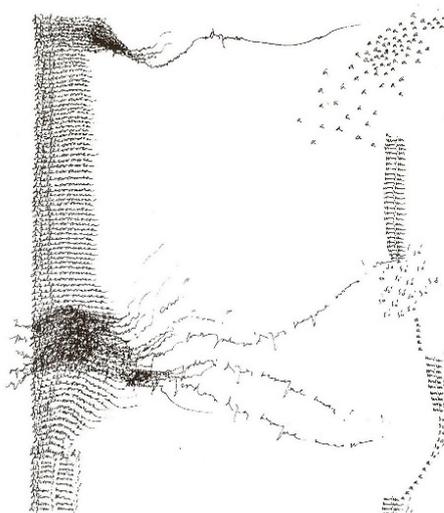


Figura 2: Ana Hatherly (1929-2015)
Como nunca, só a mim; 1975
Poema Visual, dimensões variáveis
Lisboa (Portugal)

Considerações Finais

Das perguntas elencadas por mim mais acima, não posso dizer que já possa me arriscar a respondê-las. Meus levantamentos, até o presente, têm me ajudado a identificar as principais protagonistas do ambiente da poesia e da visualidade no mundo lusófono, aquém e além do Atlântico. Também tem me ajudado a conhecê-las melhor e ao seu pensamento e obras. Algumas pistas se mostram promissoras: os poemas bissextos de Lygia de Azevedo Campos são uma seara a ser percorrida

e talvez possam me dizer algo sobre o lugar que as mulheres ocuparam durante os anos da Poesia Concreta histórica no Brasil, antes da Poesia Visual dos anos 70. A afirmação sobre o “feminismo discreto” de Lenora de Barros também é outra pista que se apresenta para a continuação da pesquisa. Além disso, outras poetas esperam para ser descobertas, visitadas, consultadas, entre elas Salette Tavares e Sonia Fontanezi.

Referências

- BANDEIRA, João et al. *Arte Concreta Paulista: Grupo Noigandres*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- CAMPOS, Augusto de. *Pagu: Vida-Obra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- _____. *Viva Vaia: poesia 1949-1979*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.
- _____. et al. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.
- CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.
- FREITAS, Eloah Franco de. *A Revista Artéria: uma amostragem das Poéticas Intersemióticas dos Anos '70 aos '90*. 2003. 283 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual “Julio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2003.
- HATHERLY, Ana. *A reinvenção da escrita*. Lisboa: Editorial Futura, 1975.
- _____. *Obrigatório não ver*. Lisboa: Quimera, 2009.
- KHOURI, Omar. Lenora de Barros: uma produtora de linguagem transpondo fronteiras. *Revista Gama – Estudos Artísticos*, Lisboa, n. 10, p. 40-50, 2017.
- _____. *Poesia Visual Brasileira: uma poesia na Era Pós-Verso*. 1996. 311 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, São Paulo, 1996.
- LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e Anseios Crípticos*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2011.
- PAROS, Felipe Martins. *Decifrando Códigos: entendendo o papel e o lugar da revista “Código” no cenário da Poesia Visual Experimental Brasileira das décadas de 70, 80 e 90 do Século XX*. 2004. 245 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual “Julio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2004.
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 2007.

Felipe Martins Paros

Professor no Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal de Rondônia (campus Porto Velho). Mestre e doutorando em Artes (área de concentração Artes Visuais) pelo Programa de Pós-graduação em Artes da UNESP, ambos sob orientação do Professor Doutor Omar Khouri. Vem desenvolvendo pesquisas a partir de publicações independentes da década de 70, relacionadas às vanguardas poéticas e construtivas brasileiras.