C B
H A

40º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

PESQUISAS EM DIÁLOGO

40º COLÓQUIO DO
COMITÊ BRASILEIRO
DE HISTÓRIA DA ARTE

PESQUISAS EM DIÁLOGO

Realização

C B
H A

Co-realização

UFRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
RS · BRASIL

Universidade
Federal de
Uberlândia

UFRRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL
DO RIO DE JANEIRO

CBHA - Comitê Brasileiro de História da Arte
Fundado em 1972
Presidente de honra: Walter Zanini (*in memoriam*)

Diretoria do CBHA (2020-2022)
Presidente: Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)
Vice-presidente: Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL)
Secretária: Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ)
Tesoureiro: Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo (2020-2022)
Almerinda da Silva Lopes (UFES)
Blanca Brittes (UFRGS)
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)
Luiz Alberto Freire (UFBA)
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)
Marize Malta (UFRJ)

Comissão de Organização e Comitê Científico do 40°. Colóquio do CBHA
Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU / CBHA) (presidente)
Arthur Valle (UFRRJ)
Bianca Knaak (UFRGS)
Camila Dazzi (CEFET – RJ)
Eduardo Veras (UFRGS)
Fernanda Pitta (Pinacoteca do Estado)
Maria Inez Turazzi (UFF)
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP)
Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPel)
Rogéria de Ipanema (UFRJ)
Tadeu Chiarelli (USP)

Imagem da Capa
Sandro Ka, Imagem e semelhança, 2013. Gesso e borracha, 26 x 17 x 6 cm. Foto: Santo Clic

Diagramação
Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (40: 2020)

Anais do 40° Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Pesquisas em diálogo (evento online), 7 -11 nov. 2020 (Organização: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). Uberlândia: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2021 [2020].

375 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

https://doi.org/10.54575/cbha.40

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do XXXIX Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte
Publicações, colóquios anteriores e demais informações estão disponíveis em:
http://www.cbha.art.br/index.html
Contato: cbha.secretaria@gmail.com

A poesia concreta e o poema/processo no fluxo da arte postal

Almerinda da Silva Lopes, Universidade Federal do Espírito Santo / CBHA

Resumo

Este texto analisa o movimento de poesia visual ou poema/processo, iniciado na década de 1960, como desdobramento da poesia concreta, criado por iniciativa de poetas e artistas do Rio de Janeiro e Natal (RN), que propunham a criação de uma arte participativa, livre de regras e teorias, recorrendo a variada gama de materiais, meios e processos e que tocasse diretamente na problemática sócio-política local. Analisa, ainda, a rápida propagação e internacionalização desse gênero de poesia, de caráter experimental e conceitualista, de modo especial na América Latina, por meio de um eficiente sistema de comunicação, que foi se estabelecendo em pleno período de recrudescimento militar, através de publicações elaboradas pelos próprios signatários do movimento, exposições e através da rede de arte correio ou arte postal.

Palavras-chave: Poesia Visual. Poesia Concreta. Arte Postal. Grupo Noigandres. Mathias Goeritz.

Abstract

This text analyzes the movement of visual poetry or poem / process, started in the 1960s, as an unfolding of concrete poetry research, created by the initiative of poets and artists from Rio de Janeiro and Natal (RN), who proposed the creation of a participatory art, free from rules and theories, using a wide range of materials, means and processes and directly touching on the local socio-political problematic. It also analyzes the rapid spread and internationalization of this genre of poetry, of an experimental and conceptual character, especially in Latin America, through an efficient communication system, which was established in the midst of a military upsurge, through publications elaborated by the movement's signatories, exhibitions and through the mail or postal art network.

Keywords: Visual Poetry. Concrete Poetry. Postal Art. Noigandres Group. Mathias Goeritz.

Introdução

A historiografia da arte atribui ao americano Ray Johnson e ao Grupo Fluxus a origem da arte postal, e a circulação em rede de desenhos, colagens, poemas e mensagens, que enviavam a amigos e artistas de diferentes países, no início da década de 1960. Todavia, a análise de documentos e coleções de arte postal (brasileiras e estrangeiras), confirma que essa prática ocorria anteriormente a essa data, em várias partes do mundo No início do século XX, o grupo de artistas dadaístas reunido em Zurich (Suíça), elaborou os chamados poemas plásticos, similares aos futuros poemas visuais, e os enviou aos congêneres de outros países. A ampliação do acesso a esse gênero de poesia deu-se por meio das revistas editadas pelo grupo e de sua impressão em cartões-postais. A poesia dadaísta de Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara, Hugo Ball, entre outros, consistia em uma mistura de palavras, sílabas, letras, sons, colagens de fotografias e textos, extraídos de jornais e revistas. Os futuristas italianos, entre eles Francesco Cangiullo, Enrico Prampolini, Fortunato Depero, Giacomo Balla, Filia, Carlo Carrà, Ivo Pannaggi, no início do século XX produziram e editaram cartões-postais, desenhos, aquarelas, gravuras, fotos, colagens, textos, manuscritos, manifestos, cartazes, poesias, anagramas, cartas, partituras, e postaram no correio esses e outros exercícios criativos, em envelopes ilustrados, enviados a poetas, jornalistas, artistas, amigos, críticos de arte e músicos futuristas, de diferentes localidades italianas e do exterior. Anteciparam, assim, em algumas décadas, a criação da chamada poesia visual ou poema processo e a rede de arte postal.

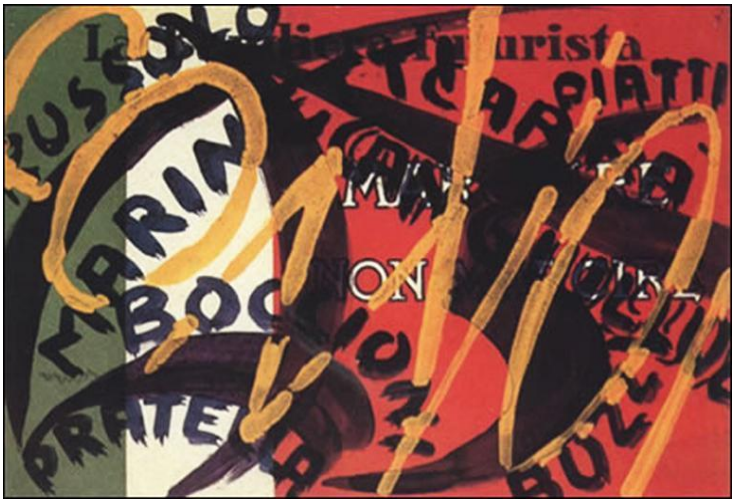

Fig. 1. GIACOMO BALLA, *Sem Título* (poema visual), c. 1915. Desenho s/ cartão – Fonte: Ministerio per I Beni Culturali e Ambientali. Marinetti e il futurismo. Roma: Edizione de Luca, 1994. Fonte: antoniomiranda.com.br

No Brasil, no início da década de 1950, os poetas concretos Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari e Wlademir Dias Pino, iniciaram um movimento de ruptura com a poesia tradicional. O movimento foi se desdobrando, quando alguns poetas passaram a implodir as palavras, a recorrer a cores variadas e a misturar nos poemas palavras e imagens. Na década seguinte, uma nova

geração de poetas/artistas, radicalizou e diversificou ainda mais a pesquisa, dando origem a um novo movimento chamado poesia visual ou poema processo, gênero de poesia experimental derivada das pesquisas concretistas, e passaram a enviá-la a colegas e amigos de outras regiões.

A poesia concreta no Brasil e o início da rede internacional

A arte abstrata de matriz geométrica chegou ao Brasil e aclimatou-se, mais precisamente ao eixo Rio/São Paulo, com relativo atraso em relação à Europa e a países da América do Sul, como a Argentina. No pós-guerra, com a inauguração dos Museus de Arte de São Paulo, os de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, a abstração encontrou terreno mais propício à sua expansão, abalando a soberania do realismo social. Mas se os museus de Arte Moderna tiveram importante na divulgação e incentivo às linguagens não figurativas, vale destacar que enquanto a mostra inaugural do MAM/SP (1949), foi recebida com muitas críticas, a individual de Max Bill, realizada no Museu de Artes de São Paulo (1950), que apresentou ao país a arte concreta causou grande impacto nos artistas mais jovens. Por essa razão, talvez se possa atribuir à mostra a rápida assimilação da arte concreta, considerando a participação e premiação de algumas de alguns brasileiros, já na I Bienal de São Paulo (1951). A realização desse megaevento ampliou o contato da crítica e dos artistas locais com a gramática concretista, mediante a representação suíça, com Sophie Taeuber-Arp (sala especial), Walter Bodmer, Oskar Dalvit, Leo Leuppi e Richard Lhose.

Pouco depois do encerramento da Bienal, alguns artistas concretos paulistas, articulados em torno de Waldemar Cordeiro, constituiu o Grupo Ruptura. Por sua vez, o trio de poetas modernos, formado pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, criou o Grupo Noigandres (1952)[1] e lançou também o primeiro número da revista de mesmo nome[2]. Dois anos depois, realizou-se na Galeria do IBEU, no Rio de Janeiro, a I Exposição do Grupo Frente. Na mesma época, os poetas cariocas Ferreira Gullar e Wlademir Dias-Pino (pintor, poeta e designer gráfico) elaboravam poemas distantes dos preceitos da poesia convencional.

[1] Em 1957 passam a integrar o Noigandres Ronaldo Azeredo (1937-2006) e José Lino Grünevald (1931-2000) e na década de 1960, Edgard Braga (1977-1985) e Pedro Xisto de Carvalho (1901-1987), poetas que começavam a cotejar a poesia visual (KHOURI, 2006: 23).
[2] O termo Noigandres foi apropriado do Canto XX de Ezra Pound (1888-1872), que por sua vez o extraiu de poema de Arnaut Daniel, trovador provençal do século XII (CAMPOS, 1975).

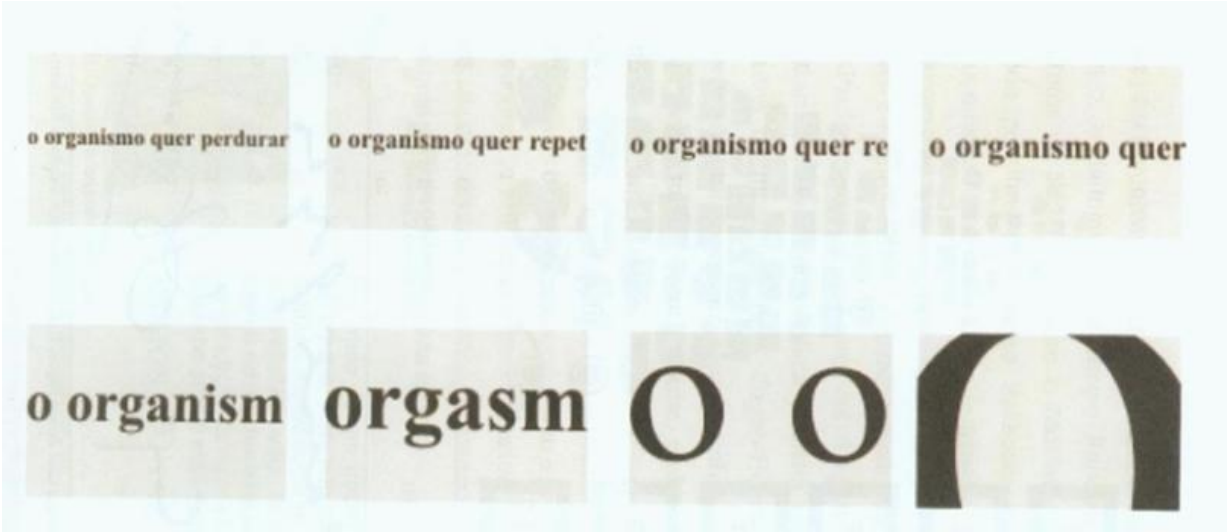

Fig. 2. Décio Pignatari. *Organismo*, 1960. Poesia concreta. Fonte: expuracao.art.br

Os poetas paulistas e cariocas pautavam-se em uma organização livre dos signos linguísticos, constituídos muitas vezes por palavras inventadas por eles, e, portanto, sem um significado semântico conhecido, o que atestava não ser o significado o foco de interesse, mas a possibilidade de criarem com os signos uma nova organização estrutural e inusitadas relações espaciais.

Quando da formação dos citados grupos, poetas e artistas trabalhavam isolados, mas o contato entre eles seria inevitável, embora tivesse ocorrido de maneira oficial apenas em 1955. Após esse encontro, os poetas decidiram nomear as respectivas produções de poesia concreta, mesmo percebendo que as concepções criativas que elaboravam não eram exatamente as mesmas dos artistas visuais. Enquanto estes últimos recorriam a associações livres de formas geométricas abstratas e a cores chapadas, sem relação com o mundo analógico, os poetas, exceto Dias-Pino, criavam seus poemas utilizando apenas signos linguísticos. A aproximação entre artistas e poetas, contribuiu, também, para as novas pesquisas levadas a cabo pelos últimos: implosão das palavras em sílabas e letras e nova reordenação ou associação dos signos, gerando novas palavras.

Para isso, alguns poetas embaralhavam as letras, misturavam letras maiúsculas e minúsculas; exageravam as dimensões de algumas letras ou recorrendo a cores variadas, mostrando-se mais interessados no significante do que no significado dos signos linguísticos. Outros agrupavam ou organizavam as palavras no espaço, de modo a constituir um desenho externo que se relacionasse com algum objeto ou forma conhecida. Tomando como exemplo a palavra Ovo, repetiam ou agrupavam as palavras, sílabas ou letras de maneira a sugerir a forma de um ovo. Inspiravam-se, assim, nos caligramas de Apollinaire (1880-1918), a quem chamavam de "pai da poesia concreta". Mas nem todos eram favoráveis a essa formulação, afirmando que a poesia concreta "é uma realidade em si, não um intérprete de objetos exteriores e, ou sensações mais ou menos subjetivas".

Até 1956 parecia reinar entre os artistas visuais e os poetas cariocas e paulistas harmonia e cumplicidade estética e teórica, considerando que os cariocas aceitaram prontamente o convite dos paulistas para participarem juntos da I Exposição Nacional de Arte Concreta, no Museu de Arte Moderna, de São Paulo. A exposição foi organizada por Haroldo de Campos, que apresentou os poemas em forma de cartazes, pendurados nas paredes, similarmente à pintura.

Além dos integrantes dos grupos Ruptura e Frente, participaram dessa mostra - que oficializava a poesia concreta e também a primeira mostra de poesia concreta realizada na América Latina - alguns convidados, como Volpi (presença elogiada nos textos críticos) e João José Costa[3]. No início de 1957 a exposição era inaugurada no Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, gerando grande quantidade de artigos de autoria de Mário Pedrosa, de artistas como Waldemar Cordeiro, e de poetas dos dois grupos, publicados no Suplemento Literário do Jornal do Brasil, do qual alguns eram colaboradores.

A mostra conjunta acabaria, porém, escancarando divergências estéticas e teóricas entre os poetas paulistas e cariocas, acirrando os debates em torno da questão, ao longo daquele ano. Os integrantes do Noigandres se diziam herdeiros de Mallarmé, James Joyce, Cummings, por terem rompido com o discurso, com a hierarquização e o significado poético das palavras. Identificavam-se também com a música dodecafônica de Arnold Schöenberg (1874-1951) e Anton Webern (1883-1945), por ter modificado a harmonia da escala tonal e criado a atonal ou não harmônica, e por se respaldarem em conceitos matemáticos, com o que discordavam os cariocas.

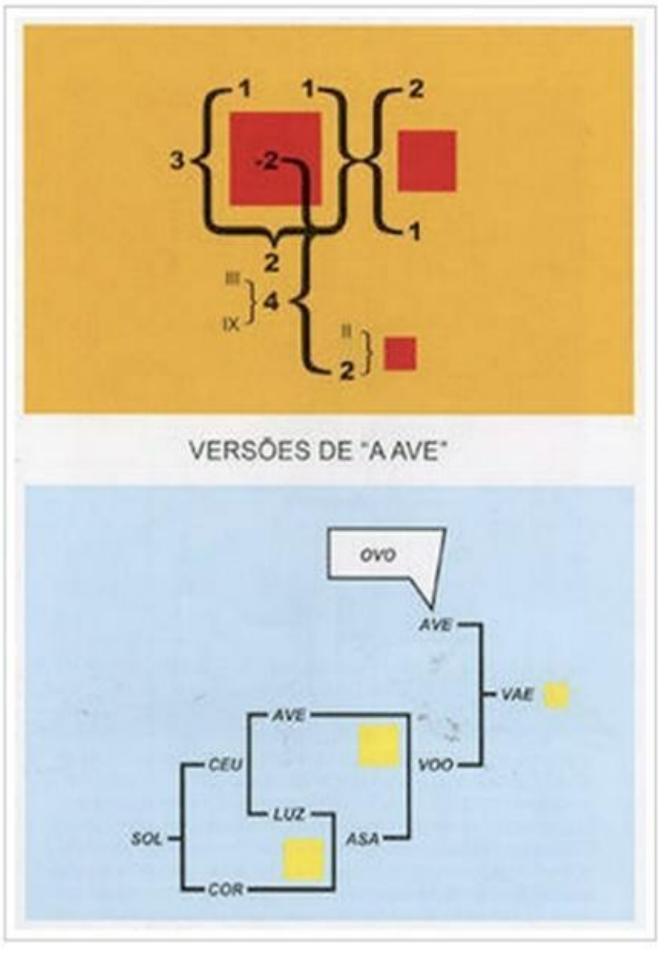

Fig. 3. Wlademir Dias-Pino. *Ave*, 1948-1956. Páginas do livro de artista, da poesia concreta Ave. Fonte: expurgação.art.br

[3] Participaram da exposição os seguintes poetas paulistas: Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo e José Lino Grünewald. Integraram o grupo de poetas cariocas: Ferreira Gullar e Wlademir Dias-Pino (este também pintor).

Os processos e repertórios criativos dos poetas cariocas rapidamente se diversificaram, com a mistura de signos linguísticos e visuais: interrogações, cifrões, círculos, cruzes, quadrados, linhas tracejadas ou curvas, balões de quadrinhos ou onomatopeias. Potencializavam, assim, a visibilidade, a sonoridade e a temporalidade dos signos, estabelecendo com eles relações sinestésicas. Essa nova estruturação se mostrou mais radical entre os poetas que eram também pintores, estabelecendo assim maior sintonia entre poesia e pintura concreta, a exemplo de Dias-Pino. Este, por ser também artista visual, trabalhou sempre de maneira independente, utilizando desde o final da década de 1950, quando ainda residia em Cuiabá (MT) formas visuais geométricas, inteiramente desvinculadas da referência analógica. Apresentou na mostra citada a primeira versão dos livros/poema ou livros/instalação Ave (1948-1956) (Fig. 3) e Sólida (1956-1962) (Fig.4), confeccionado manualmente, e que inicia com as letras da palavra soltas no espaço, que vão sendo apagadas se transformando em pontos e depois em formas geométricas[4].

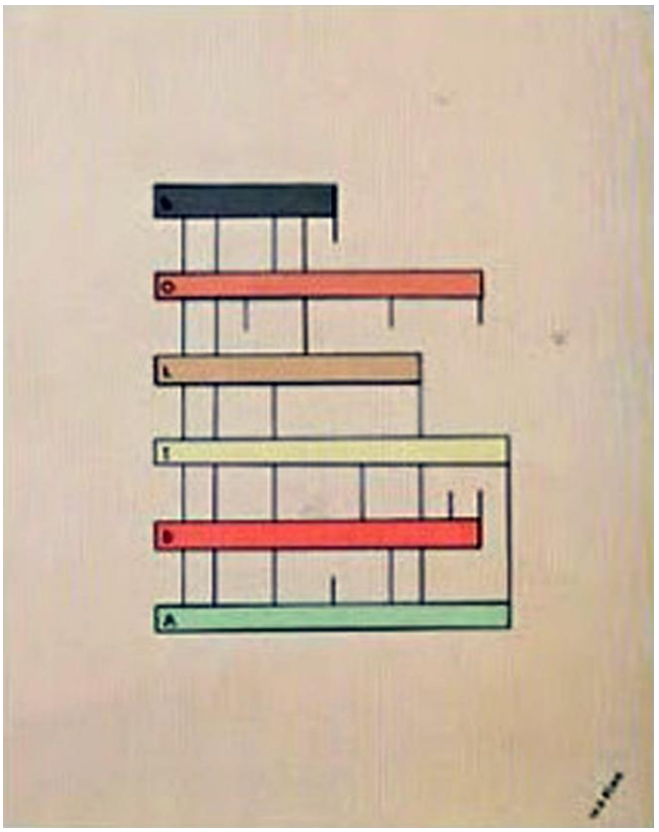

Fig. 4. Wlademir Dias–Pino. *Sólida*, 1955-1956. Poesia concreta *Sólida*, página livro de artista. Fonte: Câmara, R. e Martins, P. Wlademir Dias Pinto, *Poesia/poema*, 2015, p. 97.

Sem nos alargamos no assunto, o do texto, vale considerar apenas que os cariocas defendiam uma arte intuitiva, de caráter experimental e subjetivo, e se sentiram incomodados com a defesa, pelos paulistas, de um processo formalista, racional e matemático. Haroldo de Campos, em artigo, publicado na capa Suplemento Dominical, em 23 jun.1957, definia a poesia concreta como "produto de

[4] Sobre o livro vide: CÂMARA, R. e MARTINS, P. (Orgs.), 2015.

uma evolução de formas dinâmicas (...) que caminha para a rejeição da estrutura orgânica em prol de uma estrutura matemática". Em contraposição, o artigo "Poesia concreta: experiência intuitiva", de Ferreira Gullar, Oliveira Bastos e Reynaldo Jardim, publicado na mesma página, marcava a posição dos cariocas. Pouco acima desse texto lia-se em destaque: "Cisão no movimento de poesia concreta"[5], anunciando a dissidência dos artistas e poetas cariocas da arte concreta.

Os paulistas continuariam criando poemas recorrendo apenas aos códigos linguísticos, até pelos menos o final dos anos 1960. No entanto, passaram a evocar, nos respectivos discursos teóricos, as teorias da Gestalt, da Pura Visibilidade e da Fenomenologia de Husserl e Merleau-Ponty, teorias essas que respaldavam a práxis dos artistas concretos. Referiam-se ou discorriam, ainda, sobre a obra de pintores, como Kandinsky, Mondrian, Max Bill, Calder, Volpi, Mary Vieira. Polêmicas à parte, a exposição teve grande repercussão, dentro e fora do país, e parece ter cumprido os objetivos do grupo Noigandres, de encabeçar o processo de internacionalização da poesia concreta. A mostra facultou a aproximação do Noigandres com o alemão-mexicano, Mathias Goertitz, o que facultou a difusão da poesia concreta na Europa e na América Latina. Outro emblemático contato deu-se com o poeta boliviano-suíço Eugen Gomringer (1925), que teve início alguns meses antes daquela da I Exposição Nacional.

Segundo Ferreira Gullar, o contato com Gomringer, o criador da poesia concreta de língua alemã (1953), e que atribuía a seus poemas uma estruturação matemática, foi feito pelo pintor Almir Mavignier (vinculado à Escola Superior da Forma, de Ulm, instituição em que o suíço atuava como secretário do diretor Max Bill). Mavignier entregou ao poeta a revista Noigandres nº 2, 1955,[6] que teria manifestado interesse em aproximar-se dos concretistas brasileiros. O encontro foi feito por Décio Pignatari em Ulm (1956), seguido da publicação de poemas de Gomringer no Suplemento Dominical do Jornal de Brasil, batizados de Constelações.

No retorno de Ulm, Pignatari, fez rápida parada em Lisboa, para tratar da "publicação de uma compilação de poesia concreta brasileira, pela Embaixada do Brasil em Lisboa"[7]. E em 1960, Gomringer publicou na Suíça uma antologia de poesia concreta, que teve a participação de brasileiros, europeus e japoneses[8]. A essas publicações somaram-se exposições, que ampliaram a rede internacional. Nos países latino-americanos de língua espanhola, foi o pintor, escultor, crítico de arte, poeta visual Mathias Goeritz (1915-1990), de origem alemã, radicado no México

[5] CAMPOS, Haroldo de; GULLAR, JARDIM, Reynaldo; BASTOS, Oliveira, 23 jun. 1957:1. A pendenga parece, porém, ter surgido já na exposição, quando Pignatari criticou o poema Formigueiro, de Gullar, afirmando não se tratar de poema concreto, por não seguir preceitos teóricos rígidos. In: VARELA, 2011: 105:106.
[6] GULLAR (1957, In:VARELA, 2009:49).
[7] MENEZES, 1996, pp. 55-56 e Khouri, O, 2015.
[8] Por sugestão de Pignatari, a antologia foi batizada de *Konkrete Poesie*. No mesmo ano, realizou-se a primeira manifestação de poesia concreta na Alemanha, organizada por Max Bense no *Studium General*, da Escola Politécnica de Stuttgart, Alemanha, com a participação dos poetas do Rio, São Paulo, e de alemães. Além de poemas, foram exibidos na mostra documentos históricos sobre a poesia concreta e suas origens, textos teóricos, livros, revistas, manifestos e fotografias (GRÜNEWALD, 1961: 4). A poesia concreta chegava também ao Japão no mesmo ano de 1960.

desde 1949, após ter visto a I Exposição Nacional de Arte Concreta, entrou em contato com os irmãos Campos, por perceber nas obras exposta com os poemas concretos que ele criava, de maneira isolada, naquele país, recorrendo a elementos visuais que lembram ideogramas. As formas de seus poemas foram inspiradas tanto nos caligramas orientais, como na geometria concreta. Os elementos de alguns poemas ganharam o volume de esculturas foram ampliados em escala monumental, como os do Museu Experimental Eco (1953), idealizado pelo próprio Goeritz (Fig. 4). Na década de 1960, esse alemão/mexicano permaneceu vinculado ao movimento internacional de Poesia Concreta, organizando publicações e exposições, uma delas na Galeria Aristos da UNAM.

Essa exposição internacional reuniu trabalhos produzidos por poetas e poetas visuais de 20 países, inclusive brasileiros, entre eles os integrantes do grupo Noigandres. Segundo Haroldo de Campos essa foi a primeira mostra de poesia concreta na América de língua espanhola, e graças a essa rede internacional e à doação da coleção pessoal de Goeritz, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade Autônoma do México angariou expressivo acervo de poemas visuais e arte postal, inclusive de brasileiros.

O poema/processo e a rede internacional de arte postal

No início da década de 1960, em paralelo ao movimento da contracultura, a poesia de Dias-Pino e de outros poetas cariocas já era representada por Álvaro de Sá, Neide Sá, Moacy Cirne, Frederico Marcos, Joaquim Branco, entre outros. Nessa mesma época, poetas egressos do Grupo Dès depois de fazerem em Natal (RN) uma avaliação do movimento concreto e do discurso teórico do Noigandres, decidiram lançar um novo movimento: Por uma poesia revolucionária formal e temática. O grupo ressaltava a necessidade de se distanciar de um "regionalismo estreito, voltado para uma problemática interna" e da "pieguice romântica", propondo uma "poesia de vanguarda socialmente engajada, capaz de agredir e violentar, partindo de elementos acríticos, superando-se formalmente"[9].

Para tanto, não poderiam continuar isolados, mas em sintonia com "uma vanguarda nacional, voltada para a "realidade concreta que nos atinge, através de uma estrutura político social: a dependência econômica"[10]. As bases do movimento poema/processo foram lançadas em 1967, com a participação dos poetas cariocas Álvaro de Sá, Neide Dias Sá e Moacy Cirne, coincidindo com o nascimento do movimento cultural Tropicália.

Mas ainda no início dos anos 1960, alguns dos integrantes do Noigandres reconheceram o surgimento da nova poesia, como a mescla de "novos conjuntos de signos visuais, auditivos etc", abrindo para a poesia novas possibilidades, admitindo que o emprego exclusivo de palavras, "mesmo que usadas em uma linguagem não linear", gerava "mais limitações que possibilidades". O livro de

[9] NÓBREGA, 2017:12.
[10] CASTRO, 1968:1.

Wlademir Dias-Pino, sólida, foi, segundo os mesmos poetas, o pioneiro a empregar códigos visuais que remetem ao ideograma chinês. Isto porque "o objeto é representado independentemente de seu estado fonético", além de formalizar uma nova dinâmica espaço-temporal, visual e rítmica, ou nova estruturação ótico/sonora"[11]. Concluíam o texto observando que "os princípios básicos da nova poesia não se desvinculam da poesia concreta", nem os seus recursos criativos estão esgotados, o que significa que "uma nova linguagem não precisa ser necessariamente visual ou só visual", preferindo continuar chamando as novas criações de "poesia concreta".

Fig. 5. Augusto de Campos.
Olho por olho (Babel), 1964. Série Concretos.
Colagem de figuras recortadas de revistas.
Fonte: augustodecampos.com.br

Entretanto, Augusto de Campos não parecia comungar desse pensamento, ao passar a criar poemas recorrendo exclusivamente a formas geométricas, colagens de fragmentos de recortes de elementos visuais extraídos de revistas ou hibridizando signos visuais e linguísticos, que associava à Pop-Art, ao nomeá-los de Popcretos, que Max Bense disse derivarem da junção de Arte Pop e Arte Concreta (Fig. 5).

Embora o movimento poema/processo fizesse oposição à poesia concreta, Moacy Cirne (Fig. 6), articulador do movimento no Rio de Janeiro e em Natal, procurava esclarecer, em depoimentos, que a diferença entre poesia concreta e poema/processo situava-se muito mais no campo discursivo, sendo "difícil distingui-los", pois a nova praxe "centra-se numa relação semiótica entre signos de diferentes naturezas, não necessariamente verbais". Por outro lado, se

[11] PIGNATARI, Décio e PINTO, Luís Ângelo, 1964:03.

não se pode desconsiderar que a poesia visual nasceu de uma evolução natural da poesia concreta, distanciou-se dessa matriz ao romper com a mera associação de palavras e se mostrou menos afeita a teorias, centrando forças no viés político-crítico, embora isso não fosse regra seguida por todos os signatários dos grupos[12].

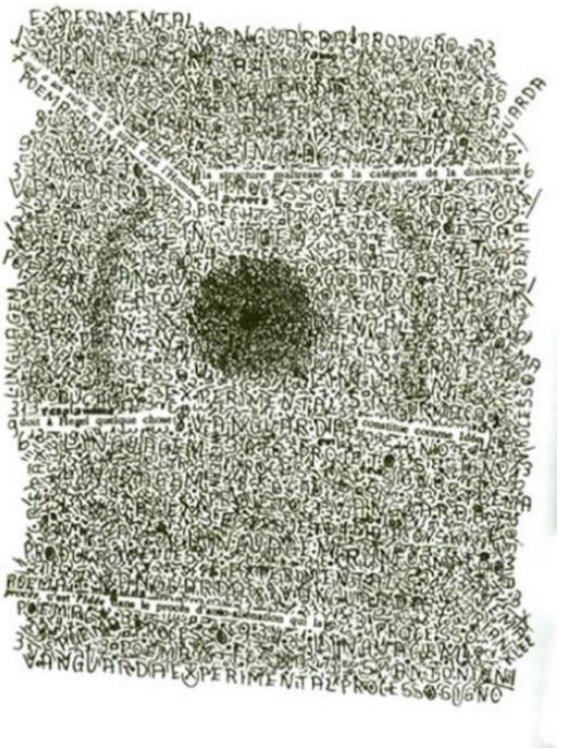

Fig. 6. Moacy Cirne. Sem título, 1967. Nanquim s/papel (poema/processo). Fonte: antoniomiranda.com.br

Esse novo gênero de poema, não se distingue das artes visuais, por constituir-se de elementos figurativos ou abstratos, materiais e processos variados, que incluíam impressão em offset, carimbos, gravura, fotografia, desenho, pintura, colagem, entre outros. A indistinta participação de artistas e poetas permite a inserção da poesia visual tanto como desdobramento da arte conceitual quanto da arte experimental ou alternativa, além de contribuir para o desenvolvimento e ampliação da rede de arte postal ou arte correio, alastrando-se rapidamente pelo mundo. Assim, o poema/processo, embora surgisse como desdobramento da poesia concreta, tem um caráter mais aberto à experimentação, com a hibridização entre os signos linguísticos e códigos visuais diversos, ou mesmo prescindindo inteiramente dos códigos linguísticos, almejando mais "ser visto do que ser lido", ou, ainda, "figurar mais do que significar"[13]

[12] Em Natal: Anchieta Fernandes, Avelino Araújo, Bianor Paulino, Dailor Varela, Falves Silva, J. Medeiros, Jorge Fernandes, Lula Capistrano.
[13] REIS, 2011:16

Fig. 7. Falves Silva.
Latin American Way of Life (série), 1970. Nanquim e colagem s/papel – 30,5 x 21 cm
Fonte: Artsy

O movimento poema/processo ou poesia visual rapidamente conquistou signatários em vários estados brasileiros e em diferentes países da América Latina, a exemplo de Clemente Padín, no Uruguai e Edgardo Antonio Vigo, na Argentina. Desenvolveu-se também em países da Europa (a exemplo de Portugal), e naqueles que passavam por ditaduras a poesia visual revestiu-se de conotação política (Fig. 7 e 8). O poeta Moacy Cirne - entre outros membros do grupo carioca -, pautado na ideia que "conteúdos novos e revolucionários exigem processos de mesma ordem" [14], criou propostas inusitadas, como Poema para ser queimado, inspirado nos protestos estudantis, mas que se confundiu com um happening. Consistiu em queimar livros de poesia tradicional e réplicas da bandeira dos Estados Unidos, em frente ao Teatro Municipal do Rio. Se queimar livros era um ato simbólico contra a fossilização da poesia, a ação de incendiar a bandeira protestava contra a agressiva política externa norte-americana. O ingrediente político da ação estendia-se à participação do público, que deveria assumir a decisão de queimar ou não a bandeira, de queimar ou não os livros distribuídos, o que significava consumir ou não o poema, a partir de uma ideia do poeta. A escolha reforçava a posição do indivíduo diante da arte e da realidade do país: consumir o poema indicava uma posição contrária à interferência americana no país, enquanto que a opção oposta traduzia, simbolicamente, o acordo do participante, confirmando assim a

[14] CASTRO, Nei, 1968:1.

dimensão política da arte conceitualista brasileira, peculiaridade que a distingue da arte conceitual europeia e americana.

Fig. 8. Avelino Araújo (Natal). *Ordem*, c. 1967. Serigrafia e nanquim. Fonte: antoniomiranda.com.br

Com o recrudescimento do regime, após a promulgação do AI5, os poemas/processo circulariam de maneira marginal em fanzines e outras publicações efetuadas pelos próprios signatários e na rede de arte correio, viabilizando um processo de comunicação em rede, que subvertia a vigilância e o controle da censura.

Em 1977 a XIX Bienal de São Paulo, dedicou um setor especial ao que chamou de Poesia Espacial que contou com a participação de vários poetas visuais portugueses, brasileiros e de outros países. Embora no Brasil a poesia e a poesia concreta, encontrem-se dispersas por diferentes acervos e coleções públicas e privadas, a doação pela família de Haroldo de Campos do acervo do poeta à Casa das Rosas em São Paulo, após sua morte, abriu a possibilidade de criação de coleções específicas nos museus locais.

Referências

CÂMARA, Rogério e MARTINS, Priscila (Orgs). *Poesia/poema: Wlademir Dias-Pino*. Brasília (DF): Estereográfica, 2015.

CAMPOS, Augusto de. Poesia Concreta, In: CAMPOS, Augusto de; Pignatari, Décio; Campos, Haroldo de. T*eoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975, pp. 34-38. (texto publicado originalmente em Noigrandes, n. 2, 1955).

CASTRO, Lei Leandro de, "Vanguardas poéticas no Rio Grande do Norte". *Correio da Manhã* (RJ), 30 nov. 1968, p.1 (2° Caderno).

GRÜNEWALD, José L. "Poesia Concreta no âmbito Internacional", *Tribuna da Imprensa* (RJ), 14-15 jan. 1961:4 (2° Caderno).

GULLAR, Ferreira, "Jornal do Brasil chega a Ulm", Rio de Janeiro, *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, 19 maio 1957.

KHOURI, Omar. "Noigandres e Invenção. Revistas porta-vozes da poesia concreta". *FACOM*, n. 16, São Paulo, 2°. Semestre 2006, pp.20-33.

_____. "Antologias da Poesia Brasileira, em Lisboa: 1960 e 1962" (Escritos de Lisboa), 2015. Disponível em: nomuque.net/escritosdelisboa/uncategorized/2-antologia-de-poesia-brasileira-em-Lisboa-1960-e-1962. Acesso em 16 fev.2021.

JOSTEN, Jennifer. Goeritz y la Poesia Concreta. In MARCIN, Maurício (Org.). *Arte Correo.* Cidade do México: Universidade Nacional Autônoma do México e Museu Universitário de Arte Contemporáneo (MUAC), 2011, pp.1-6.

MENEZES, Philadelpho (1996). Poesia Visual: reciclagem e inovação. *Revista Imagem,* n.6, Campinas (SP), Edit.Unicamp, jan./abril, 1996, pp. 39-48. https://issuu.com/amir_brito/docs/philadelpho_poesia_visual. Acesso em 02 fev. 2021.

PIGNATARI, Décio e PINTO, "Nova linguagem, nova poesia", *Correio da Manhã,* (RJ), 25 jul. 1964:03 (2°. Caderno)

REIS, Ricardo A. Pereira (2011). *A Poesia Visual em Portugal (1915-1977).* Porto (Portugal): Faculdade de Letras da Universidade do Porto, (Dissertação de Mestrado m História da Arte Portuguesa).

VARELA, Elizabeth Catoia (2009). *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil e Neoconcretismo: relações e manifestações.* Rio de Janeiro: UFRJ/EBA, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

Como citar:

LOPES, Almerinda da Silva. A poesia concreta e o poema/processo no fluxo da arte posta. *Anais do 40° Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Pesquisas em Diálogos*, Evento virtual, CBHA, n. 40, p. 303-316, 2021 (2020). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.40.25
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.html