



Universidade de Brasília | IdA | VIS | Programa de Pós-Graduação em Arte

ANDRÉ CAMARGO THOMÉ MAYA MONTEIRO

POESIA-BUMERANGUE-CONCRETA:
a tática noigandres na grã-bretanha

Brasília, 2021



ANDRÉ CAMARGO THOMÉ MAYA MONTEIRO

POESIA-BUMERANGUE-CONCRETA:
a tática noigandres na grã-bretanha

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Artes Visuais da Universidade de Brasília como requisito
para obtenção do grau de Doutor em Artes Visuais, pela
linha de Imagens, visualidades e urbanidades (IVU)

Orientador: Prof. Dr. Rogério José Camara

Brasília, 2021

ANDRÉ CAMARGO THOMÉ MAYA MONTEIRO

POESIA-BUMERANGUE-CONCRETA: a tática noigandres na grã-bretanha

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
da Universidade de Brasília, e defendida sob avaliação
da Banca Examinadora constituída por:

Prof. Dr. Rogério José Camara
Orientador
Universidade de Brasília, PPGAV

Prof. Dr. Marcelo Mari
Membro Interno
Universidade de Brasília, PPGAV

Profa. Dra. Priscila Borges
Membro Externo
Universidade de Brasília, PPGμ

Prof. Dr. Antonio Sergio Bessa
Membro de Escolha Livre
Universidade de Columbia

Profa. Dra. Vera Marisa Pugliese de Castro
Suplente
Universidade de Brasília, PPGAV

Prof. Dr. Hugo Cristo Sant'anna
Suplente
Universidade Federal do Espírito Santo, PPG em Psicologia

*Este trabalho é dedicado ao meu pai,
Claudio Maya Monteiro (1943–2020),
e às demais vítimas da COVID-19*

Agradecimentos

A todo corpo docente, discente e técnico do Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, pelas trocas e apoio durante o decorrer dos semestres.

Ao meu orientador, pelo entusiasmo, desde o início, com esta pesquisa. Sua leitura diligente, paciência com meus questionamentos, abertura ao diálogo e disponibilidade – mesmo nos horários mais inconvenientes – foram imprescindíveis para o amadurecimento das questões e desenvolvimento deste projeto. Espero que eu tenha correspondido às suas expectativas.

À banca de qualificação, Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira e Profa. Dra. Edna Cunha Lima, pelas orientações em um momento crucial desta pesquisa.

Aos membros da banca de defesa, por terem aceitado o convite à leitura deste trabalho.

Ao poeta Augusto de Campos, que muito gentilmente me enviou alguns materiais importantes para consulta.

À equipe da Casa das Rosas (Acervo Haroldo de Campos) e da Coleção Instituto de Estudos Brasileiros (USP), por terem me dado acesso aos seus acervos.

Aos colegas, professores e técnicos, do Departamento de Design da Universidade de Brasília, por terem incentivado meu crescimento profissional e intelectual desde meu ingresso na carreira docente.

Ao amigo Rafael Dietzsch, pela amizade valiosa, apoio e pelas importantes dicas de leitura que me ajudaram muito durante todo o processo de pesquisa.

A Daniela Franca, Bruna Moreira e Fernanda Werneck pelas diversas contribuições.

Aos amigos pelo carinho e incentivo, e, em particular, a Pedro Ivo Alcantara, Carlos Henrique Lima, Esteban, Janaína Coe, Gustavo Falleiros, Rafael Moreira, Genil Castro e Zé Maria, pela paciência infinita ao telefone.

À minha companheira, Gabriela Goulart, por seu afeto, apoio e cuidado.

A Jeni Vaitsman, uma fonte de inspiração em seguir a carreira acadêmica.

Às minhas famílias, os Camargos, Thomés, Mayas e Monteiros.

E, principalmente, a minha mãe pelo amor e generosidade incondicionais. Seu apoio, percorreu toda minha caminhada, sempre. Meus agradecimentos nunca estarão à altura do que você fez, e ainda faz, por mim. Sem você eu não teria chegado até aqui.

RESUMO

Busca-se compreender, nesta pesquisa, a influência do vocabulário concreto brasileiro, em particular a produção levada a cabo pelo grupo Noigandres, em seu correlato britânico. Pesquisas recentes mostram a filiação da poesia concreta britânica à brasileira; no entanto, não evidenciam as estratégias de internacionalização, em quais meios esse diálogo se deu ou quais modelos (plásticos e/ou teóricos) teriam circulado. No intuito de compreender esse trânsito, deparamo-nos com interesses compartilhados e, também, com particularidades que atravessavam o diálogo entre esses movimentos de retaguarda da vanguarda e que balizaram, mesmo que parcialmente, o que se produziu na década de 1960: uma poesia concreta britânica. Para tanto, investigamos essas trocas primordialmente nos textos dos artistas e nas produções de caráter coletivo, sem perder de vista, contudo, as estratégias adotadas pelo grupo Noigandres em seus esforços para efetivar a internacionalização de suas faturas. Como veremos adiante, a análise das publicações, das exposições e da troca de correspondências lança luz sobre essas lacunas na historiografia da arte moderna no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE

Poesia concreta; Circulação; Publicações de artistas; Retaguarda da vanguarda; Arte moderna.

ABSTRACT

The aim of this research is to understand the influence of Brazilian concrete vocabulary, especially the production carried out by the Noigandres group, in its British counterpart. Recent research shows the affiliation of British and Brazilian concrete poetry; however, it does not show the internationalization strategies, how this dialogue took place, or which models (plastic and/or theoretical) have circulated. In order to understand this transit, we came across shared interests as well as particularities that permeated the dialogue between these *arrière-garde* movements and guided, even partially, what was produced in the 1960's: British concrete poetry. Therefore, these exchanges are primarily investigated in the artists' texts and in collective productions, without losing sight of the strategies adopted by the Noigandres group in its efforts to actualize the internationalization of its works. As we will see, analyzing publications, exhibitions, and correspondence sheds light on these gaps in the historiography of modern art in Brazil.

KEYWORDS

Concrete poetry; Circulation; Artists' publications; *Arrière-garde*; Modern art.

Lista de figuras

Figura 1	TLS, 25 de maio de 1962 (TLS Historical Archive, online)	24
Figura 2	Noigandres nº 1 (Coleção Instituto de Estudos Brasileiros, USP)	32
Figura 3	Noigandres nº 2 (Coleção Instituto de Estudos Brasileiros, USP)	32
Figura 4	Noigandres nº 3 (abebooks.com)	32
Figura 5	Noigandres nº 4 (fondazionebonotto.org)	32
Figura 6	Noigandres nº 5 (levyleiloeiro.com.br)	32
Figura 7	Invenção nº 1 (Coleção Instituto de Estudos Brasileiros, USP)	38
Figura 8	Invenção nº 2 (Coleção Instituto de Estudos Brasileiros, USP)	38
Figura 9	Invenção nº 3 (Coleção Instituto de Estudos Brasileiros, USP)	38
Figura 10	Invenção nº 4 (Coleção Instituto de Estudos Brasileiros, USP)	38
Figura 11	Invenção nº 5 (Coleção Instituto de Estudos Brasileiros, USP)	38
Figura 12	TLS, 23 de março de 1962 (TLS Historical Archive, online)	52
Figura 13	The dancers inherit the party, 1960 (unoriginalsins.co.uk)	79
Figura 14	Glasgow beasts, An a burd, 1961 (unoriginalsins.co.uk)	79
Figura 15	TLS, 3 de setembro de 1964 (TLS Historical Archive, online)	90
Figura 16	P.O.T.H. nº 6 (ubu.com)	93
Figura 17	P.O.T.H. nº 21 (ubu.com)	93
Figura 18	P.O.T.H. nº 13 (ubu.com)	93
Figura 19	P.O.T.H. nº 1 (ubu.com)	102
Figura 20	P.O.T.H. nº 2 (ubu.com)	102
Figura 21	P.O.T.H. nº 3 (ubu.com)	102
Figura 22	P.O.T.H. nº 4 (ubu.com)	102

Figura 23	P.O.T.H. nº 5 (ubu.com)	102
Figura 24	Rapel, 1963 (artsy.net)	110
Figura 25	Rapel, 1963 (artsy.net)	110
Figura 26	Rapel, 1963 (artsy.net)	110
Figura 27	Rapel, 1963 (artsy.net)	110
Figura 28	Rapel, 1963 (artsy.net)	114
Figura 29	Rapel, 1963 (artsy.net)	114
Figura 30	Granta (Casa das Rosas, Acervo Haroldo de Campos)	117
Figura 31	Cartaz da 1ª Exposição, 1964 (bloomsburycollections.com)	117
Figura 32	Wind/leaf (Casa das Rosas, Acervo Haroldo de Campos)	120
Figura 33	Granta (Casa das Rosas, Acervo Haroldo de Campos)	120
Figura 34	Image, capa (Casa das Rosas, Acervo Haroldo de Campos)	123
Figura 35	Image, miolo (Casa das Rosas, Acervo Haroldo de Campos)	123
Figura 36	Image, miolo (Casa das Rosas, Acervo Haroldo de Campos)	126
Figura 37	TLS, agosto de 1964 (TLS Historical Archive, online)	129
Figura 38	TLS, setembro de 1964 (TLS Historical Archive, online)	129
Figura 39	TLS, agosto de 1964 (TLS Historical Archive, online)	129
Figura 40	TLS, agosto de 1964 (TLS Historical Archive, online)	134
Figura 41	TLS, setembro de 1964 (TLS Historical Archive, online)	138
Figura 42	Cartaz Royall College, 1964 (designobserver.com)	141
Figura 43	Chakravartin, 1967 (galleriesnow.net)	141
Figura 44	Folder Poetry Incarnation, Albert Hall (abebooks.com)	147
Figura 45	<i>ba'al-shamem...</i> , 1969 (galleriesnow.net)	158
Figura 46	<i>Beethoven Today</i> , 1970 (oreilly.com)	158
Figura 47	Wild Hawthorne Press, livros	167
Figura 48	Edições da P.O.T.H.	167
Figura 49	<i>Landscape...</i> , antologia Emmet Williams, 1967 (ubu.com)	172
Figura 50	<i>Landscape...</i> , 1969 (tate.org.uk)	172
Figura 51	Bob Cobbing, antologia Emmet Williams, 1967 (ubu.com)	176

Figura 52	<i>French...</i> (Casa das Rosas, Acervo Haroldo de Campos)	180
Figura 53	Carta de EM (universityofglasgowlibrary.wordpress.com)	180
Figura 54	Festival de Brighton (periodicos.UnB/revista VIS)	182
Figura 55	Form (iberlibro.com)	182
Figura 56	P.O.T.H. nº 24, capa (ubu.com)	184
Figura 57	P.O.T.H. nº 24, miolo (ubu.com)	184
Figura 58	P.O.T.H. nº 24, miolo (ubu.com)	184
Figura 59	P.O.T.H. nº 24, miolo (ubu.com)	184
Figura 60	P.O.T.H. nº 24, detalhe (ubu.com)	184
Figura 61	Festival de Brighton 50 anos (youtube.com)	187
Figura 62	Festival de Brighton 50 anos (youtube.com)	187
Figura 63	Amber sands (Casa das Rosas, Acervo Haroldo de Campos)	187
Figura 64	Carta de A. de Campos (kinkoncambridge.wordpress.com)	189
Figura 65	Cubepoem (kinkoncambridge.wordpress.com)	189
Figura 66	<i>Four Sails</i> , Ian Hamilton Finlay, 1968	192
Figura 67	<i>Four Sails</i> , Ian Hamilton Finlay, 1968	192

Sumário

INTRODUÇÃO	14
1. De cá para lá	19
1.1 A contribuição do grupo Noigandres para a formação do circuito nacional e internacional da poesia concreta	25
2. Antecedentes	50
2.1 Poéticas de retaguarda	50
2.2 Provincianismos	68
2.3 Trânsito	89
3. Poesia concreta na Grã-Bretanha	108
3.1 Da periferia para o centro	108
3.2 Expansão	139
4. Um fim	164
4.1 O início de um fim	181
CONSIDERAÇÕES FINAIS	193
FONTES	199
REFERÊNCIAS	201
ANEXOS (1, 2 e 3)	212

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa funda-se no desejo de compreender a influência da poesia concreta brasileira, em particular a produção do grupo Noigandres,¹ na poesia concreta britânica. Pesquisas recentes comprovam a filiação da poesia concreta britânica à do grupo brasileiro; no entanto, não evidenciam as estratégias de internacionalização, em quais meios esse diálogo se deu e quais modelos plásticos e/ou teóricos teriam circulado. Para tanto, investigamos essas trocas primordialmente nos textos dos artistas e em suas respectivas produções, sem perder de vista, contudo, as estratégias adotadas pelo grupo Noigandres em seus esforços para efetivar a internacionalização de suas faturas.

Em certa medida, o trabalho aprofunda-se, por meio do caso particular supracitado, na seguinte questão levantada pelo poeta Haroldo de Campos no artigo *A poesia concreta e a realidade nacional*, publicado na revista

1. O grupo Noigandres foi formado, em 1952, pelos poetas Augusto de Campos (1931-), Haroldo de Campos (1929-2003) e Décio Pignatari (1927-2012). O trio de poetas se tornaria, posteriormente, um quinteto, com a adesão de Ronaldo Azeredo, carioca que se radicou em São Paulo, e, ainda, de José Lino Grünewald, carioca que permaneceu no Rio de Janeiro. Mais adiante, com a criação da revista *Invenção*, também se aproximariam do grupo o alagoano Edgard Braga e o pernambucano Pedro Xisto de Carvalho (KHOURI, 2006, p. 23). As outras duas vertentes da poesia concreta brasileira estariam representadas pelos poetas Ferreira Gullar e Wladimir Dias-Pino, todavia com poéticas muito distintas da praticada pelo grupo Noigandres e com menor reverberação no circuito nacional e no internacional.

Tendência nº 4 em 1962: “Pode um país subdesenvolvido produzir uma literatura de exportação?”. Em busca de respostas, jogamos essa pergunta de cá para lá, acreditando que, ao investigar o olhar estrangeiro sobre nossa produção, a pesquisa poderá contribuir para um entendimento mais profícuo da indagação feita por Haroldo de Campos. Em outras palavras: pode um país desenvolvido consumir uma literatura importada de um país subdesenvolvido?

É importante pontuar que não há a intenção, com esta pesquisa, de investigar se o movimento da poesia concreta foi um movimento internacional ou não, mas de perceber as estratégias de internacionalização da produção brasileira. Tampouco se pretende atribuir uma certidão de nascimento à poesia concreta, uma certidão brasileira ou de qualquer outra nacionalidade. Sendo assim, partimos do pressuposto, respaldado por vasta literatura produzida sobre o tema, de que houve efetivamente um esforço de internacionalização da produção poética e teórica por parte dos poetas Noigandres. Quanto ao nascimento da poesia concreta, preferimos nos ater ao registro de que o grupo Noigandres foi efetivamente um precursor, sem desconsiderar outros poetas que trabalhavam simultaneamente com questões muito próximas em outros países (CAMARA, 2000, p. 21).

Pode soar estranho e, até mesmo, contraditório não assimilar a ideia de um movimento internacional em uma pesquisa que discute justamente a circulação de modelos plásticos e teóricos da poesia concreta. Em suma, parece mais seguro afirmar que a prática da poesia concreta se deu em diversos países, com diversas trocas entre eles, o que não necessariamente configurava um alinhamento, ao menos como o termo “movimento” foi tomado pelos modernistas brasileiros ou pelas vanguardas europeias.

Dito isso, nos sentimos confortáveis em afirmar que o grupo Noigandres se destacou por sua influência no circuito internacional voltado à poesia concreta, bem como a outras experimentações poéticas afins. Esse percurso de internacionalização da poesia concreta brasileira se deu primordialmente na década de 1960. Portanto, a presente pesquisa se foca nessa década, sobretudo de 1962 em diante, quando o diálogo efetivamente se deu, mas tendo como pano de fundo a década anterior. Se, por um lado, a produção poética e teórica do grupo Noigandres passou a circular e ter maior visibilidade internacional nos anos 1960, por outro, boa parte dela foi realizada na década anterior. Ademais, a divergência de tempo e de idade entre esses movimentos de poesia concreta, brasileiro e britânico, se sobrepunha a outra heterocronia resultante da relação entre essas mesmas retaguardas da vanguarda² de poesia concreta e as vanguardas históricas, suas referências. Tal complexidade nos levou a algumas leituras que considerassem essas diferenças de tempo e de espaço, que acabaram por margear este trabalho (PERLOFF, 2013; COMPAGNON, 2008; MARX, 2008).

Também é necessário frisar que, devido à grande quantidade de britânicos envolvidos com poesia concreta, seria impossível fazer uma análise atenta da trajetória individual dos artistas e de suas respectivas produções. Portanto, optamos por elencar artistas dentre os mais representativos e que, ao mesmo tempo, tivessem mantido diálogo intenso com os poetas do grupo Noigandres. Assim, foram escolhidos três poetas: Ian Hamilton Finlay (1925-2006), Edwin Morgan (1920-2010) e Dom Sylvester Houédard (1924-1992). Esse processo de seleção teve como principal baliza o depoimento de Augusto de Campos concedido à pesquisadora Viviane Carvalho da

2. O conceito de retaguarda da vanguarda foi aplicado aos movimentos de poesia concreta por Marjorie Perloff (2013).

Annuniação, da Universidade de Cambridge, no qual ele afirma que “os contatos mais intensos foram com Ian, Morgan e Sylvester”.³ A tese de doutorado do pesquisador Greg Thomas, *Concrete Poetry in England and Scotland 1962–75: Ian Hamilton Finlay, Edwin Morgan, Dom Sylvester Houédard and Bob Cobbing* (2013), vai ao encontro da afirmação de Augusto de Campos ao destacar os três, como indicado pelo próprio título, dentre os mais relevantes no contexto britânico.⁴

Outro critério utilizado, mais relacionado à produção, foi a escolha por trabalhos coletivos (exposições, revistas, antologias⁵ etc.) que fossem identificados pela própria crítica britânica como representativos. Sempre que possível, buscamos nos concentrar na maneira como o grupo Noigandres era representado nessas faturas. Outros artistas e trabalhos que não atenderam especificamente aos critérios aqui postos foram incluídos, eventualmente, quando pertinentes aos temas relativos à pesquisa.

-
3. A entrevista foi enviada ao autor desta pesquisa por Augusto de Campos. O poeta ainda menciona a importância de seu contato com o pesquisador Stephen Bann, que esteve muito envolvido com o movimento britânico em meados dos anos 1960 e cuja produção também foi analisada ao longo da pesquisa.
 4. O outro poeta selecionado por Greg Thomas, Bob Cobbing, não parece ter tido contato com os poetas Noigandres e, mesmo que o tenha, o grupo não parece ser uma influência para o artista. No catálogo da exposição *Konkrete Poëzie*, de 1971, o texto de autoria de Bob Cobbing, *Poesia Sonora Concreta 1950–1979*, cita uma única vez os “brasileiros”. O texto deixa evidente que as preocupações do artista eram muito divergentes da vertente praticada pelo grupo Noigandres.
 5. Nos anos 1960 foram produzidas cinco antologias de poesia concreta em língua inglesa, a saber: *Concrete Poetry: an International Anthology* (1967), de Stephen Bann; *Anthology of Concrete Poetry* (1967), de Emmett Williams; *Concrete Poetry: The Chicago Review Anthology of Concretism* (1967), de Eugene Wildman; *A World View* (1968), de Mary Ellen Solt; *Once Again* (1968), de Jean-Françoise Bory. Dessas, a única britânica é a de Stephen Bann. Em 1971, o poeta britânico John Sharkey editaria uma outra antologia, *Mindplay: an anthology of british concrete poetry*.

Uma vez expostos os critérios mais gerais, ou seja, os fundamentos que guiaram nossas leituras, apresentaremos, nos capítulos seguintes, as condições de exportação e importação, as trocas propriamente ditas, a expansão da vertente no contexto britânico e o arrefecimento da tendência.

1. DE CÁ PARA LÁ

Não nos admira se os ingleses ainda reexportarem a poesia concreta brasileira para os brasileiros. Times will tell...
Revista Invenção n.4, 1964, p.143

A historiografia voltada ao tema da poesia concreta no Brasil tem lançado luz sobre diversos aspectos de sua relação com a comunicação, a publicidade, as artes plásticas, a literatura e o design, e, quando o tema é a internacionalização da poesia concreta brasileira, a produção bibliográfica nacional voltada ao assunto parece privilegiar o diálogo entre Brasil, Suíça e Alemanha, onde as trocas, e mesmo as diferenças, são mais perceptíveis. Entretanto, pesquisas recentes, bem como a realização do simpósio *Concrete Poetry: International Exchanges* no dia 14 de fevereiro de 2015, promovido pelo Centre of Latin American Studies da Universidade de Cambridge, têm enfatizado a proximidade entre os poetas brasileiros e britânicos ao longo dos anos 1960.

O simpósio não foi um acontecimento isolado. Fez parte de uma série de outros eventos⁶ em comemoração ao quinquagésimo aniversário da *Primeira*

6. Paralelamente ao simpósio, a instituição organizou uma exposição intitulada *A token of concrete affection*. Uma outra exposição, curada por Stephen Bann, *Beauty and revolution: The poetry and art of Ian Hamilton Finlay*, ocorrida concomitantemente, entre 6 de dezembro de 2014 e 1º de março de 2015, na Kettle's Yard, em Cambridge, foi inteiramente dedicada à obra do artista, considerado expoente da poesia concreta na Grã-Bretanha. Ainda em 2014, Stephen Bann publicou um livro com a transcrição de suas correspondências com Finlay, *Midway: letters from Ian Hamilton Finlay to Stephen Bann 1964-69*. De acordo com Gustavo Grandal Montero, a publicação “proporcionou uma maior compreensão do período e do papel central desempenhado por Stephen Bann como organizador de exposições, crítico e editor, assim como de sua própria prática como poeta concreto”

Exposição Internacional de Poesia Concreta e Cinética, ocorrida entre 28 de novembro e 5 de dezembro de 1964, no St. Catharine's College, em Cambridge. Organizada por Mike Weaver, Philip Steadman e Red Gadney, a exposição contou com a participação de poetas de diversos países,⁷ entre eles do Brasil, representado, à época, por Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo, José Lino Grünewald, Luiz Ângelo Pinto, Pedro Xisto, Edgar Braga e Luiz Carlos Vinholes. Em quantidade surpreendente, se considerarmos o fato de que seu primeiro contato com a poesia concreta ocorrera apenas dois anos antes, em 1962, estavam representados os próprios britânicos, a saber: Ian Hamilton Finlay, Dom Sylvester Houédard, Edwin Morgan, Herbert Read, John Sharkey, Mike Weaver, Reg Gadney, John Furnival, Stephen Bann e Phil Steadman.

A rememoração da história da poesia concreta britânica acabou por criar um contexto favorável para o entendimento da eficácia dos poetas Noigandres em fazer o seu trabalho circular. Infelizmente, essa oportunidade não parece ter se efetivado até o momento. A relação e a geopolítica de intercâmbio entre o Brasil e outros centros ainda é muito desigual, e o modelo eurocêntrico, nesse caso, parece prevalecer. Ou ainda, as narrativas construídas até o momento evidenciam a exemplaridade da poesia concreta brasileira, do grupo Noigandres, para os poetas concretos britânicos, mas, ao mesmo tempo, acabam por ofuscar o protagonismo do grupo Noigandres. A própria chegada da poesia concreta às ilhas é tratada como um acaso do destino.

(BANN; MONTERO, 2016, p. 129). Por fim, entre 22 de janeiro e 21 de fevereiro 2015, uma outra exposição, *Graphic Constellations: Visual poetry and the properties of space*, curada por Bronac Ferran e Will Hill na Ruskin Gallery, também tangenciou a temática da poesia concreta.

7. Inglaterra, Escócia, Brasil, Suíça, Portugal, Venezuela, Tchecoslováquia, Áustria, Suécia, França, Itália, Estados Unidos, Bélgica, Japão, Alemanha e Holanda.

Essa posição fica marcada na tese de doutorado de Greg Thomas, defendida na Universidade de Edimburgo, a qual, dentre as fontes pesquisadas sobre o tema, é sem dúvida o trabalho de maior fôlego. No início do capítulo dois da tese, *Concrete Foundations*, que discute a gênese do movimento da poesia concreta na Grã-Bretanha, Greg Thomas afirma que a primeira publicação sobre poesia concreta na Grã-Bretanha foi motivada pela resposta a um artigo do *The Times Literary Supplement (TLS)*, intitulado *Poetry, Prose and the Machine*,⁸ datado de 4 de maio de 1962, e, supostamente, escrito por John Willett.⁹ O referido artigo discorre sobre experimentações poéticas sem mencionar a poesia concreta. O poeta português E. M. de Melo e Castro, ao se deparar com o artigo, escreveu, em resposta, uma carta que foi publicada em 25 de maio de 1962, no *TLS*, conforme lemos a seguir (apud CASTRO, 2013, p. 185):

Senhor Diretor

Li com muito interesse o artigo “Poesia, Prosa e a Máquina” de um correspondente especial, publicado no número de 4 de Maio do seu jornal, mas não posso deixar de ficar surpreendido por ele não ter mencionado o cada vez mais importante movimento da Poesia Concreta que, sendo oriundo do BRASIL, chega agora a Portugal. De fato, a Poesia Concreta é uma bem sucedida experiência de escrita ideogramática ou diagramática e também de criação poética, precisamente nas linhas referidas pelo seu correspondente.

Este tipo de experiência propõe-se substituir o método tradicional da comunicação descritiva por um modo visual compacto e ideogramático de criar e comunicar relações complexas e sutis entre idéias,

8. Curiosamente o artigo citava o trabalho de Max Bense, ou seja, já mencionava experiências muito próximas aos procedimentos concretos.

9. No artigo do TLS, que não foi assinado, consta ter sido escrito por um correspondente especial. Segundo Greg Thomas, o correspondente especial seria John Willet (THOMAS, 2013, p. 33). Já o poeta Melo e Castro afirma que teria sido escrito por Herbert Read (CASTRO, 2013, p. 185).

imagens, palavras, coisas, etc. A Poesia Concreta está a despertar uma onda de interesse tanto no Brasil como em Portugal, especialmente entre os jovens e os mais avançados poetas.

E.M. de Melo e Castro
Estrada da Floresta nº18
Covilhã Portugal

Mais adiante, Greg Thomas, em sua tese, afirma que “a prática da poesia concreta na Inglaterra e na Escócia deriva em grande parte de vários encontros independentes com esta carta” (THOMAS, 2013, p. 33). Na mesma direção, a Professora Associada do Centre of Latin American Studies da Universidade de Cambridge, Viviane Carvalho da Annuniação, também pesquisadora do tema, valida a percepção de Greg Thomas, ao afirmar que a “carta não passou despercebida por poetas oriundos das ilhas britânicas que, imediatamente, fizeram contato com Melo e Castro e com os membros do grupo Noigandres” (ANNUNIAÇÃO, 2015, p. 61). Essa percepção não é muito diferente da que havia nos anos 1960; na verdade ela se funda nas próprias percepções do período.¹⁰ Na cronologia da poesia concreta escrita por Dom Sylvester Houédard e publicada no catálogo da exposição *Between Poetry and Painting*, de 1965, encontramos a seguinte entrada para o ano de 1962:

10. Quando Dom Sylvester se referiu em uma carta, escrita em julho de 1964, às origens da poesia concreta britânica na obra de Gomringer e dos poetas Noigandres, Edwin Morgan prontamente respondeu que isso era “vagamente correto, mas no meu caso, o conhecimento e o ímpeto iniciais vieram do concretista português E.M. de Melo e Castro, em Covilhã, a quem escrevi em maio de 1962, depois que ele recebeu uma carta no TLS sobre poesia concreta; ele me enviou a antologia Poesia Concreta publicada em Lisboa através da Embaixada do Brasil e contendo, é claro, o trabalho dos brasileiros: foi isso que o desencadeou” (MORGAN apud MCGONIGAL, 2012, p. 137, tradução nossa).

Portugal de Melo e Castro escreve ideogrammes e objecto poemático e também para TLS 2505.6 re poemas de computador e concreta: sua carta resulta no concreto na Grã-Bretanha (Edwin Morgan que escreveu para Castro: Ian Hamilton Finlay: Anselm Hollo: eu mesmo)¹¹

No mesmo ano, no livro *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950–1960*, publicado pelo grupo Noigandres, essa história parece ser contada de maneira diferente, como se lê na entrada de 1963 que se encontra no apêndice sinopse do movimento da poesia concreta: “A. De Campos entra em contato com Ian Hamilton Finlay (revista *Poor. Old. Tired. Horse*) e Edwin Morgan, que lançam a poesia concreta na Escócia” (CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de; PIGNATARI, 2014, p. 269).

Desconsiderando a narrativa construída pelos poetas Noigandres, os trabalhos recentes que buscam filiar a poesia concreta britânica à poesia concreta brasileira, portanto, sempre começam do mesmo ponto de partida. Partem do pressuposto de que a curiosidade despertada pela carta teria motivado alguns poetas britânicos a entrarem em contato com E. M. de Melo e Castro, que, por sua vez, os colocou em contato com os poetas Noigandres. De fato, a carta teve um papel fundamental, o que é confirmado por variadas fontes. No entanto, essa descoberta poética do Brasil parece obliterar os esforços empreendidos pelo trio de poetas brasileiros em internacionalizar sua produção poética e teórica, que começaram muito antes de sua chegada às Ilhas Britânicas.

11. No original: “Portugal de Melo e Castro writes ideogrammes and objecto poemático and also to TLS 250562 re computer poems and concrete: his letter results in concrete in Britain (Edwin Morgan who wrote Castro: Ian Hamilton Finlay: Anselm Hollo: myself)” (HOUÉDARD, 1965, n.p.).



LITERARY SUPPLEMENT
LONDON PRINTING HOUSE SQUARE
Friday May 25 1962
CENTRAL 2000

ART FOR ART'S SAKE

It is curious the way the idea of a few words from the horse's mouth... I am curious the way the idea of a few words from the horse's mouth...

And yet, when it comes to the point, what could we reasonably expect from essays such as these? If we regard "the intentional fallacy" as too summarily made we might, of course, hope for raw material to put through the mill of criticism as presented in its simplest form...

Put like that it sounds naive, for how after all can one judge a picture except by the picture or a poem except by the poem? But there is a sophisticated version of this attitude to artists' writings on their work which turns up in all sorts of unexpected places and is more difficult to nail.

the artist himself does not live up to them—or if he does not paint the right picture of himself—then obviously his works do not qualify for serious consideration. We might believe, for example, that the artist should be a cultural all-rounder, and everything that is and moves should be grist to his mill, so of course we would have to award full marks to

Robert Graves when he says "I don't at all mind what are called dull books, so long as they are factual, accurate and unpretentious: Brazilian politics, the digestive apparatus of sea-urchins, the art of wig-making—all is reading matter to me..."

In any case, why should we assume that the artist is any more capable of reaching a clear-eyed, unbiased judgment of himself than anyone else? Even apart from the possibility that he may be deliberately striking an attitude, there is always a certain degree of self-deception to be taken into account, complicated where non-literary artists are concerned by basic difficulties of communication in words. Specific criticisms of the artist's own works may be misleading: has not the prestige of T. S. Eliot as a critic meant that his own views on the relative merits of his plays have been accepted too uncritically, though it is possible to think he overestimates his later works and underestimates The Family Reunion?

The painter's genius leads him to paint, the poet's to write poems, the composer's to compose; it is not impossible that individual painters, poets and composers may possess also the quite different talents of the aesthetic theorist—of all those quoted here Paul Hindemith comes closest—but they are perhaps no more likely to do so than anyone else. The most useful thing an artist can tell us is not the why but the how of his work; where the idea came from, how it developed in his mind, what difficulties he encountered, what formal considerations preoccupied him, and so on. Not that even this will give us a magic ruler by which the works can be infallibly measured—aesthetic judgment is not so simple as that. But it may help us to fathom some of the mysteries of the creative process and that in its turn may finally help us to evaluate works of art in their own terms, as works of art and nothing else.

Letters to the Editor
FRENCH WRITING TODAY

Sir,—I am afraid you have in your review somewhat misrepresented our French contemporary literature; you have put the accent upon rather commercial literature, literature de salon, which by nowadays standards has become literature of the Common Market "élites" believing quite wrongly, in my opinion, that French literature could still be described under the headings: (1) Novels, (2) Poetry, (3) Theatre, (4) Engagement, whereas the true headings would rather be:

- (1) Cinema.—For example Jacques Demy's Lola or the productions of Chris Marker (editor of the "Petite Pléiade" series).
(2) Sociological or psychological essays, like Lévy-Strauss's Trites Tropiques, the autobiographical books of Simone de Beauvoir, André Gorz: La Morale de l'Historique, Henri Michaux: Connaissance par les Gouffres, &c.
(3) Literary criticism and philosophy, with works by G. Bachelard, G. Deleuze (Nietzsche), R. Barthes (Michélet), G. Poulet: Les Métamorphoses du Texte, Guillemain or Etemble.
I think you can get my point right if you imagine that modern English literature would for us be limited to Lawrence Durrell; and I emphasize, too strongly that Robbe-Grillet, Duras, Donnassot, Simón, Ionesco, Billeloux

have made themselves entirely dismissed by their pathos; it is not because Butor and Robbe-Grillet share the same political line that a part of the former genus could be claimed by the latter. In this way our authors, taken apart from a few professional writers already mentioned (I also suggest G. Bachelard, L. Adler, C. and Roland Dubillard, Naives Hirondeles), are rather economists, historians, teachers, or journalists, like J. Fauvet, Viansson Ponté or S. Mallet.

Second, I admit that your writer of the front-page article has a formidable standpoint. I would only suggest his reading of the following; he may find there some intellectual clarity, moral honesty and monuments of our literature, like the famous admonitions by Vaubou, Bossuet or Fénelon: Manifeste des 121 (revised by the police).

La torture: J.-P. Sartre (published by the police); published by Témoinages et Documents; seized by the police, Témoinage au procès Jeanson, Sartre (letter to the judge).

Les Samnathoules, Temps Modernes, April, 1962, Sartre. Preface to Aden Arabie, by Nizan. Sartre still had an enormous impact upon French youth, etc. Last, you may find in Merleau-Ponty et nous by the same author, some sentences were part of a special number of Les Temps Modernes, where he wrote his address as a friend of Merleau-Ponty's, and in the introduction of Les Temps Modernes that Sartre is the first to admit his mistakes. It is rather surprising to notice that on his issues, it is now quite certain that Merleau-Ponty was right and Sartre wrong, the difference was that Sartre's thought is a living one, and that it was much more powerful than Merleau-Ponty's or any other.

If professional defaters like Revel are a necessary nuisance (Sartre and Revel, or Hugo and Sainte-Beuve again), and if the kind of intellectual club and professional "raids," quite numerous in Paris, the latter have only one purpose: Sartre, responsible for a major part of our culture since 1945, and who has Jean-François Revel by the dozen, quite standardized and ready for export when the cultural frontiers are closed. If I may justify my assertion, here is the first dozen: E. Maeland, B. Dori, R. Kanters, Y. Florence, P. H. Simon, F. Nourissier, and the inescapable Maurice Imbert (and the inescapable Maurice Imbert, of Officiel des spectacles, to make a deal).

My conclusion is the English should better know about France and French culture like me try to write a better English.

PIERRE LASZLO, 1, bis, Rue St. Julien le Pauvre, Paris, V.

Sir,—The article "The Quest for a Major French Novel" in the special number of May 4, French Writing Today, is so grossly unfair that I should like to add some brief comments to the spirited protest that has already appeared in Le Figaro Littéraire.

It is perhaps because I am English that I object, even more strongly than do your foreign readers, to the assumption and the cavalier tone of the statement that since the death of Claudel there have been no grand old men, Char and Michaux being neither old nor grand enough. And it is misleading to suggest that these are the only writers worthy of consideration. It is misleading to suggest that these particular poets, so different in almost every way, even as regards their names. Char is not quite 55, so he may not yet be old enough to fulfil your contributor's strange requirements. Michaux, however, who is just 63, may perhaps qualify. But even if neither is "old" nor "grand enough" (whatever that means), each is far more important as a poet than either Jean-Paul de Dadelsen or Francis Ponge—writers whose recently published works seem to be the sole pretext for your exceptionally biased account of French poetry. Dadelsen scarcely counts, as is abundantly clear from the lines quoted by your contributor (does he seriously believe that these are examples of "the finest modern verse"?). And if Ponge is only a minor poet (here I agree), why put him forward as the G.O.M.M. of Parisian literary society? If your contributor must find the grand old man of French literature, he should at least have considered the claims of Saint-John Perse (a Nobel Prize winner too) and Pierre-Jean Leve (born 1887), who has published "Enceinte de l'été" and five major works, and is undoubtedly a great poet. There are also a few younger poets still writing in France today, and one could name, in addition to André Frénaud and Yves Bonnefoy, several others who are of far greater stature than Ponge or Dadelsen.

C. A. HACKETT, University of Southampton.

"MODERN SACRED ART"

Sir,—In the interesting book of Modern Sacred Art and the Church of Assy by W. S. Rubin, published by Columbia University Press, and reviewed in your columns (April 27), there is an unaccountable error of method on page 98 note 43. It is after all unusual to settle a disputed reading by reference to a translation instead of the original text. The subject of dispute is the papal Encyclical Mediator

Dei as quoted in a lecture on "Traditional Religion and Modern Art" that I gave some twenty years ago at the Museum of Modern Art and published in Art News, New York, May, 1953. The author supposes that in quoting the Encyclical I produced an English version of my own, and he claims that I did so in a misquoted and distorted the original document. For the wording of the latter he refers to what he calls "the approved English text."

The Encyclical Mediator Dei was published in Acta Apostolicae Sedis XXXIX (1947), pp. 521-600. This, and only this, is the authoritative edition. The English translation quoted in Art News is a literal rendering of the Latin original (pp. 545 f., 551, 563) and, far from being of my own composition, it was issued by the National Catholic Welfare Conference, Washington, D.C. (December 23, 1947-February 9, 1948). If I am not mistaken there are now at least three approved English versions, differing from each other in the degree to which they sacrifice literalness to readability, or vice versa. While all of them are authentic, in the sense that they carry an imprimatur, none of them can command, or claim to command, authority in the Latin original.

What the author has called "the approved English text" is in fact a corrected edition of the Vatican Press release which was published by the America Press, with the approval of Cardinal Spellman; a much freer translation than the one I quoted. In an annotation note about textual accuracy it is odd to find a handy translation used as a certificate, yardstick rather than the authoritative original. EDGAR WIND, Trinity College, Oxford.

WITTGENSTEIN IN RED

Sir,—I regret to see that you have led your columns to publication of unauthenticated Wittgenstein material without the knowledge or consent of his literary executors, who hold the copyright. Physical possession of his manuscripts does not give no copyright in them to anybody. Anybody wishing to publish extracts from any writing of Wittgenstein should seek the consent of the executors, who have an obvious duty of ensuring that the material published is authentic and that quotations are fair.

G. E. M. ANSCOMBE, Somerville College, Oxford.

STRINDBERG

Sir,—Your front-page article on Strindberg last week made it seem as if Crimes and Crimes was about sixteenth-century Calvinism. This was because at some stage five words unfortunately got dropped from the typeset: the passage should have read "Crimes and Crimes is beneath discussion." My article is being because we tend to find sixteenth-century Calvinists and Lutherans too often distasteful to our contributors.

A JOHNSON DISCOVERY

Sir,—Dr. Moses Tyson, the Librarian of Manchester University, has discovered a copy of Samuel Johnson's Proposals for Printing the History of the Council of Trent, Translated from the original of Don Pietro Sarsi (1738). Although John Nichols maintained that 6,000 copies of these Proposals had been dispersed in the Library, Anecdotes, V.30n., not one was known to have survived. It is a discovery of some interest to Dr. Tyson's discovery and some related matters in the Bulletin of the John Rylands Library early next year.

J. A. V. CHAPPEL, University of Manchester.

"THE TRAGIC SENSE OF LIFE"

Sir,—On May 14 the Fontana Edition of The Tragic Sense of Life, by Miguel de Unamuno, was published with an introduction by me. Owing to an oversight, I had no opportunity to see the proofs. As a result, there are a number of errors in the printed text. I understand that errata slips have been distributed with presentation copies, but that it was found impossible to include these in copies on sale. I would therefore be grateful if you would publish this explanation for the benefit of the general public, who may otherwise be as mystified as I was.

AMALIA ELGUERA, 19, Old Church Street, London, S.W.3.

POETRY, PROSE AND THE MACHINE

Sir,—I have read with great interest the article "Poetry, Prose and the Machine" by a Special Correspondent in your issue of May 4, but I cannot help feeling surprised at his not mentioning the increasingly important movement of poesia concreta, which originated in Brazil and is now reaching Portugal. In fact poesia concreta is a successful experiment in the use of graphic and diagrammatic writing and poetic creation precisely on the lines to which your Correspondent refers. This kind of experiment is slowly replacing the traditional descriptive method of communication by a visual, compact, ideogrammatic way of bringing about and conveying complex and subtle relations among ideas, images, words, things. Poesia concreta is arousing a wave of interest both in Brazil and in Portugal, especially among young people and the most advanced poets.

E. M. DE MELO E CASTRO, Ap. 152—Covilhã—Portugal.

(Other letters are on page 380)

B.A.T.S.F.O.R.D



My Ireland
KATE O'BRIEN
255
Kate O'Brien's intention has been to recall, revisit and recreate scenes, places, moods and manners of Ireland that have been part of my experience. This very personal picture of the author's native land is enhanced by thirty-eight striking photographs.

Hotels, Restaurants and Bars

W. S. HATRELL & PARTNERS
846
A working desk book for all concerned with the design and operation of hotels. The principles and technical information given in the text are fully illustrated in the 183 photographs and plans and 16 illustrated information sheets of examples from nineteen different countries.

Dental Surgery as a Career

N. LIVINGSTONE-WARD
125 6d
The author, himself a dental surgeon, holding an academic appointment at the University of London, gives a lively, interesting and factual account of the life and training of a dental student, and of the opportunities open to the qualified surgeon. A Bursford Career Book

Art as a Career

REGINALD BRILL
12s 6d
The Principal of the Kingston School of Art gives a realistic account of careers in "fine arts", commercial art, industrial design, stage design, cartography and teaching. A Bursford Career Book

B.A.T.S.F.O.R.D

D. H. Lawrence THE SYMBOLIC MEANING

An unpublished book and perhaps his best work of literary criticism. 35s.

ROCK ENGRAVINGS FROM DRIEKOPES EILAND

AND OTHER STILES SOUTH-WEST OF JOHANNESBURG By Lisa M. Slack and P. A. Bennett Introduced by C. Van Riet Lowe. Over 100 plates. 8 gns.

AVRAY WILSON

Six large colour plates and 32 half-tone reproductions. 30s.

Just published ENGLAND'S WEALTHIEST SON

Boyd Alexander's study of William Beckford. "The product of most extensive research... an interesting study." The Times. 35s.

CENTAUR CLASSICS "SHAKESPEARE'S OVID"

"A noble work of Elizabethan scholarship." Church Times. "Of great value to Shakespearean scholars." The Scotsman. "All libraries concerned with English literature or the classics should have this volume." Birmingham Post. 5 gns.

PLINY'S "NATURAL HISTORY"

"A valuable source book of 1st-century Roman life which has earned the title of 'one of the half-dozen most interesting books in the world.'" Books of the Month. 4 gns.

JERUSALEM DELIVERED

"Tasso's masterpiece... its reading in this splendid presentation is an experience of lasting satisfaction." Guardian-Journal (Nottingham) 4 gns.

Centaur Press Ltd.

Fontwell · Arundel · Sussex

Figura 1. Carta de E. M. de Melo e Castro publicada no TLS, 25 de maio de 1962 (destaque em amarelo).

Sendo assim, antes de falarmos sobre a carta, entendida neste trabalho mais como consequência do que causa, começaremos com uma breve trajetória do grupo Noigandres. O intuito, por ora, é descortinar alguns elementos necessários para a compreensão das estratégias de internacionalização da poesia concreta brasileira. Aí sim poderemos falar da importância da carta, mas colocando-a em seu lugar de fato. Afinal, o próprio autor da carta relativizou seu efeito ao afirmar que “este acontecimento complementou o trabalho realizado pelos próprios poetas do grupo NOIGANDRES, principalmente as numerosas viagens transcontinentais de Haroldo de Campos¹² que resultaram na implantação mundial da Poesia Concreta...” (CASTRO, 2013, p. 186).

1.1 A contribuição do grupo Noigandres para a formação do circuito nacional e internacional da poesia concreta

O termo “poesia concreta” foi utilizado pela primeira vez, mas com um sentido diferente do que foi formulado na teoria da poesia concreta do grupo de São Paulo, pelo poeta Öyvind Fahlström (1928-1976),¹³ quando, em 1953, publicou o *Manifesto por uma poesia concreta*¹⁴. Porém, o início da produção no Brasil parece ter acontecido simultaneamente à referida publicação, podendo também ser situada no ano de 1953.¹⁵ Não menos importante foi o encontro

12. Na sinopse do movimento da poesia concreta, publicada no livro *Teoria da Poesia Concreta*, se lê, no ano de 1959: “Março: Haroldo de Campos viaja à Europa. Divulga a poesia concreta brasileira e estabelece (ou renova) contatos...” (CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de; PIGNATARI, 2014, p. 264).

13. O poeta nasceu em São Paulo, de pai norueguês e mãe sueca. Aos 11 anos, mudou-se para Estocolmo para morar com o avô e a tia.

14. No original, *Manifest for Konkret Poesie*.

15. Em 1953, Augusto de Campos publica a série *Poetamentos*, que é considerada, pela literatura sobre o tema, um poema pré-concreto. A poesia concreta, como entendida hoje, de fato surge em 1955.

dos poetas Décio Pignatari e Eugene Gomringer, em 1955, na Hochschule für Gestaltung Ulm (HfG Ulm), ou Escola de Ulm, na Alemanha, ocasião em que os dois discutiram os fundamentos dessa então nova poesia. Segundo o poeta Jaques Donguy, a relação espaço-temporal entre o surgimento do termo e a prática poética em si é confusa, visto que Gomringer e os poetas do Noigandres, em países distintos, trabalhavam concomitantemente em questões semelhantes (DONGUY, 1981, p. 7). Efetivamente, essas iniciativas acabaram por sedimentar as bases para o diálogo promovido pelos poetas Noigandres com artistas de outros países.

Como destaca Philippe Buschinger (1996), o encontro de Pignatari e Gomringer carrega em si sentido histórico importante. Primeiro, pelo diálogo promovido por dois estrangeiros, um brasileiro e um suíço-boliviano, que se encontravam em uma Alemanha castigada pela guerra e que passava por um processo lento de reconstrução. Prontamente, o gesto dos dois estrangeiros atrairia jovens alemães que viriam a integrar o movimento. Alguns dos futuros praticantes, como Claus Bremer, viam na poesia concreta uma possibilidade de “desnazificação poética” (BREMER apud BUSCHINGER, 1996, n.p.). Segundo, por ter acontecido em uma escola, a Escola de Ulm, que se tornara um “símbolo de integridade moral e engajamento construtivo na Alemanha do pós-guerra” (BUSCHINGER, 1996, n.p.). Ainda sobre a Escola de Ulm, Buschinger (1996, n.p.) acrescenta que:

Sua intenção é a de ser um ponto de junção entre passado e presente, entre um passado reprimido arbitrariamente pela história, quando do episódio nacional-socialista e um presente que porta ainda os estigmas reais dessa história, um presente que urge construir segundo uma moral irrepreensível.

Essa citação alude ao ponto de junção, ou melhor, faz referência à retomada das experiências de renovação artística que haviam sido interrompidas pelas duas grandes guerras. Depois de adormecidos, Dadaísmo, Futurismo, Surrealismo, entre outros movimentos vanguardistas do início do século XX, passam a reverberar na produção artística do período (Letrismo, Internacional Situacionista etc.). Entretanto, surgem diferentes pontos de clivagem, inclusive dentro da própria poesia concreta, como nos diz Augusto de Campos (CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio, 1996, n.p.):

É possível que a própria “excentricidade” da poesia brasileira em relação aos grandes centros universais nos tenha dado uma perspectiva diferenciada e peculiar, pois, na verdade, nos anos 50, os poetas franceses e hispano-americanos continuavam surrealistas, ignorando Mallarmé, e os norte-americanos, os “beat”, também tendiam ao surrealismo, sem levar em conta o objetivismo de Pound ou Cummings.

Afinal, como observou Augusto de Campos (CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio, 1996, n.p.), “a poesia concreta não nasceu por geração espontânea ou mera idiosincrasia”. Nesse sentido, o parágrafo que encerra o artigo *Presença da arte brasileira: história e visibilidade internacional*, de Stéphane Huchet, no qual o pesquisador discute questões relacionadas à geopolítica dos intercâmbios entre o Brasil e outros países, parece complementar o comentário de Augusto de Campos, ao afirmar que:

Bem se vê que a questão não é saber se os artistas brasileiros leem Artforum ou não, mas que eles estão desde sempre, desde muito tempo, no coração da dinâmica artística mundial do interior mesmo de suas produções e em ligação profunda e direta com as questões colocadas pela arte no resto do globo (HUCHET, 2008, p. 65).

Nesse sentido, a poesia concreta promoveu o diálogo entre poetas de diversos países, tendo como um de seus idealizadores o grupo Noigandres.

Ainda seguindo essa linha, podemos afirmar, grosso modo, que a poesia concreta do grupo Noigandres é influenciada por poetas estrangeiros, mas com referências muito distintas das que estavam sendo assimiladas por poetas concretos de outras nacionalidades, ou mesmo do Brasil, o que conferiria um caráter de excentricidade ou, por que não, de originalidade,¹⁶ à sua produção. Para além do resgate das vanguardas europeias e das referências estrangeiras, os poetas do grupo Noigandres retomam o diálogo com 1922, particularmente com o trabalho de Oswald de Andrade.

Entretanto, a originalidade da produção brasileira, bem como a sintonia “com tudo que acontecia lá fora”, tomando emprestada a expressão de Augusto Massi (1996, n.p.), que, aliás, vê isso como único mérito indiscutível dos poetas Noigandres, não explicam por si só o protagonismo dos poetas concretos brasileiros. Afinal, a própria história da arte institucional brasileira, segundo Stéphane Huchet (2008, p. 50), é caracterizada por uma demanda de reconhecimento, visto que a produção, sabidamente significativa, não foi assimilada a contento e sofre de frustração por sua produção, tão original, não ser “conhecida, assimilada, problematizada e enfim assumida” como integrante da arte moderna e contemporânea ocidental.

O pesquisador Stéphane Huchet (2008) ainda denuncia que a história sintética e global da arte é escrita segundo esquemas críticos de países com outra

16. Uma discussão interessante sobre o tema da originalidade na poesia Noigandres se encontra no livro *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*, de Marjorie Perloff. Nesse livro a autora discute o conceito de retaguarda da vanguarda, defendendo a tese de que os poetas Noigandres, ao reconhecerem seus precursores, não assumiram uma posição de vanguarda, mas de retaguarda. É importante pontuar que a autora não coloca os termos vanguarda e retaguarda em oposição, pois, nesse sentido, não se trata de uma restauração do passado. Ou seja, Perloff defende a originalidade da poesia concreta do grupo Noigandres.

realidade sociocultural — vulgarmente compreendidos como países de primeiro mundo, que, até os dias de hoje, não comportam a produção artística brasileira. Por sua vez, a historiografia da arte brasileira, por falta de infraestrutura, segundo Huchet, não consegue acompanhar o avanço da presença da arte brasileira no exterior. Outro problema apontado pelo autor (2008, p. 51) seria a falta de uma política editorial de traduções relativas ao campo das artes. Ademais, o texto ressalta que o mercado editorial voltado às artes visuais, cuja produção e circulação são pequenas, ainda é muito tímido, relegando excelentes produções à invisibilidade. Conseqüentemente, falta repertório para a formação de um pensamento crítico satisfatório, quando comparado à importância da produção artística. Apesar de avaliar positivamente o saldo dos últimos quinze anos, o texto ainda se reporta a uma realidade que, desde sempre e até o presente momento, dificulta presença mais profícua da arte brasileira no exterior. Evidentemente, o contexto ao qual se refere a presente tese, o das décadas de 1950 e 1960, não era mais favorável que o passado recente descrito por Huchet (2008). Como se verá daqui em diante, as estratégias adotadas pelo grupo Noigandres fizeram frente a esse prognóstico.

O grupo Noigandres foi formado em 1952, mas não como um grupo de poesia concreta. O pesquisador Omar Khouri (2015, n.p.) trata do assunto em um breve texto cujo título não poderia ser mais apropriado: *A Poesia do grupo Noigandres não nasce Concreta: torna-se*. Os três poetas do grupo Noigandres, Décio Pignatari e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, se conheceram no final da década de 1940. O interesse mútuo pela poesia os uniu e, ainda, o fato de cursarem Direito na Faculdade do Largo de São Francisco, o que estreitou ainda mais os laços amizade entre o grupo. Ainda nesse período, visitam o modernista histórico Oswald de Andrade que, como aponta Khouri (2015, n.p.), “comparecerá no futuro Plano Piloto para Poesia Concreta, ao lado de João Cabral de Melo Neto, como as duas

grandes e únicas referências brasileiras da poesia que estavam a praticar”. Essa estratégia de abertura ao diálogo com seus precursores¹⁷ fazia parte constitutiva do grupo desse momento em diante.

Em 1950, antes mesmo de formarem o grupo, publicam as primeiras fatu-
ras: *O Carrossel*, de Décio Pignatari, e *O Auto do Possesso*, de Haroldo
de Campos, pelo Clube de Poesia¹⁸. Um ano depois, em 1951, foi publi-
cado *O Rei Menos o Reino*, de Augusto de Campos, em edição custeada
pelo autor. Esses primeiros trabalhos tiveram uma boa recepção por parte
da crítica, como registrado nas resenhas favoráveis de Sérgio Buarque de
Holanda para os livros de Décio e Haroldo, e já exibiam alguns dos elemen-
tos inovadores que, posteriormente, seriam apresentados no concretismo
(CAMPOS, 2014, p. 36).

O projeto mais ambicioso viria já no ano seguinte, em 1952, quando os três
poetas formam o grupo Noigandres. Apesar da boa recepção de suas fatu-
ras individuais nos anos anteriores, resolvem se arriscar em um projeto co-
letivo. É por esse viés que tomamos a biografia do grupo Noigandres. Para
além da qualidade da produção poética, o grupo se arriscou em uma produ-
ção teórica, sem paralelo na poesia concreta, e, ainda, assumiu a tarefa de

17. Posteriormente, faziam contatos com E.E.Cummings, Ezra Pound e Francis Ponge, por exemplo.

18. Grupo literário ligado à “Geração de 45”, fundado em 1948. Segundo Aguilar (2005, p. 357), seguiam uma orientação igualmente “classicista e gosto pelas formas regula-
res”. Cabe acrescentar que o Clube da Poesia de São Paulo foi organizado em meio
aos embates entre duas gerações, a de 22 e a de 45, evidenciados no I Congresso
Paulista de Poesia, ocorrido no mesmo ano de fundação do grupo. O evento acabou
por estimular a associação entre os poetas “novos”, da Geração de 45, organizadores
do congresso, e os “novíssimos”, dentre esses Haroldo de Campos, Décio Pignatari,
Zulmira Tavares e Mário Chamie, que têm seus trabalhos divulgados no Clube da
Poesia (COSTA, 1998, p. 54).

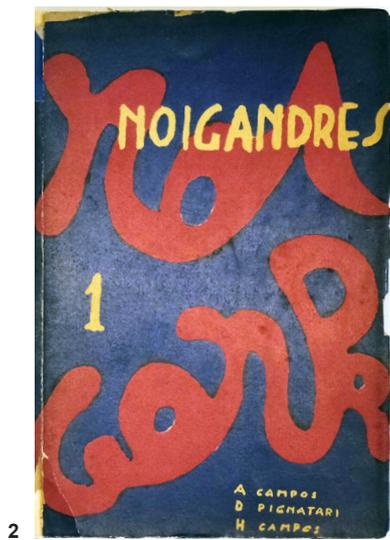
divulgar ambas, lançando mão de mediações tecnológicas e de meios tais como revistas, jornais, livros ou mesmo cartazes, favorecidos por uma construção poética que também se voltava aos meios de comunicação (CAMARA, 2000, p. 18). Não coincidentemente, o grupo se forma lançando, concomitantemente, uma revista¹⁹ de mesmo nome, *Noigandres*, veículo ativo entre os anos de 1952–1962, e que consolida a ideia de um projeto coletivo.

A revista contou com cinco edições, lançadas respectivamente nas seguintes datas, conforme indicado nas próprias publicações: (nº 1) novembro 1952; (nº 2) fevereiro de 1955; (nº 3) dezembro de 1956; (nº 4) março de 1958; (nº 5) 1962. A última delas, a de nº 5, foi uma coletânea que recebeu o subtítulo de *antologia / do verso à poesia concreta / 1949–1962*. Essa edição, comemorativa de dez anos do grupo e da publicação de mesmo nome, ao incluir *O carrossel*, *Auto do Possesso* e *O Rei Menos O Reino*, acabou por abarcar um período de produção maior que a própria existência do grupo, como indicado no subtítulo. Ou ainda, a edição era comemorativa de dez anos do grupo, mas o material colhido para a compilação compreendia um período de quatorze anos de trabalho. A outra parte do subtítulo, *do verso à poesia concreta*, esclarece que a poesia do grupo de fato não nasceu concreta, tornara-se, e, ao mesmo tempo, também indicava, de maneira sintética, que a poesia concreta era marcada pela abolição do verso, sendo a palavra a unidade mínima de sentido.

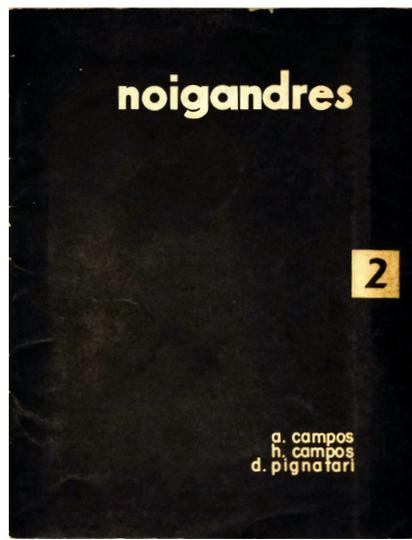
Somente a partir da revista *Noigandres* nº 3, após o encontro dos poetas Décio Pignatari e Eugene Gomringer²⁰, em 1955, na Hochschule für

19. Revista-livro, segundo Décio Pignatari.

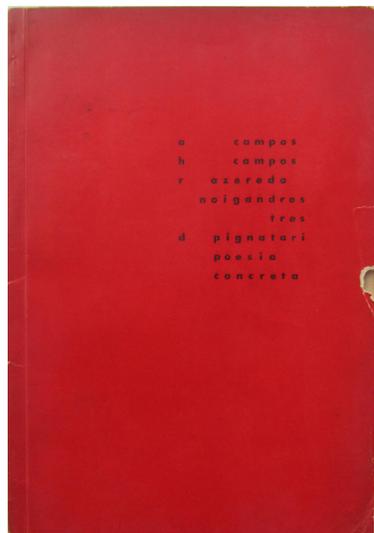
20. Gomringer, poeta suíço-boliviano, secretário do designer e artista plástico Max Bill na Escola de Ulm, já havia produzido em 1951 o livro *Constelações*. Na referida obra, o autor apresentava diversos elementos característicos do que posteriormente seria



2



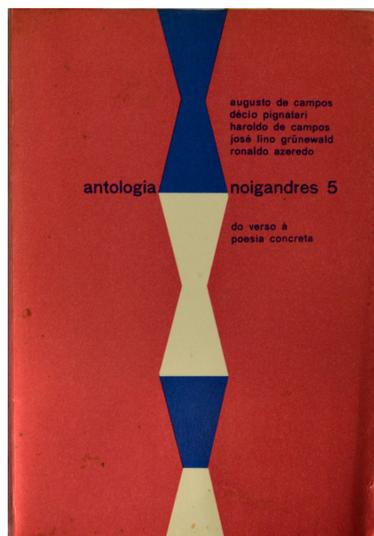
3



4



5



6

Figuras 2–6. Capas da revista *Noigandres*. Formato fechado das revistas: (2) 16 x 23,5 cm; (3) 18,3 x 23,8 cm; (4) 16 x 23 cm; (5) 28,9 x 40 cm; (6) 16 x 23 cm. O projeto gráfico das revistas não chegou a ser sistematizado e cada uma teve um tratamento gráfico particular. O que as vincula não é o projeto, mas o próprio grupo e sua produção. Na de nº 3, Ronaldo Azeredo já aparece como colaborador; na de nº 5, José Lino Grünewald. Ronaldo Azeredo entraria do grupo a partir da nº 4, já José Lino Grünewald entraria do grupo oficialmente na página *Invenção*, publicada no suplemento do *Correio Paulistano*.

Gestaltung Ulm (HfG Ulm ou Escola de Ulm),²¹ na Alemanha, que a revista de fato assume integralmente a vertente da poesia concreta como se lê no próprio subtítulo, *Poesia Concreta*. Segundo Rogério Camara, o contato de Pignatari com a Escola de Ulm “decorreu naturalmente da delimitação projetual do grupo Noigandres, que já objetivava a projeção de uma sintaxe comunicacional própria ao mundo da produção industrial/urbana e o estabelecimento de uma ‘tipografia funcional’” (CAMARA, 2000, p. 24).

No mês de dezembro de 1956, o grupo Noigandres lança oficialmente o movimento de poesia concreta durante a *Exposição Nacional de Arte Concreta* ocorrida no Museu de Arte Moderna de São Paulo. A exposição, organizada em conjunto com o grupo Ruptura, grupo de arte concreta paulista liderado por Waldemar Cordeiro, contou com a participação de artistas atuantes, preponderantemente, no eixo Rio-São Paulo. Já a arte concreta carioca era representada pelo Grupo Frente, sob a liderança do pintor Ivan Serpa. O projeto expográfico da mostra buscou apresentar as obras, fossem elas cartazes-poemas, pinturas, desenhos ou esculturas, de maneira contígua (SOUSA, 2009, p. 2247). A poesia concreta, ao se deslocar em direção às demais artes — design, arquitetura, pintura, escultura, música —, passou a ser definida em relação a elas, ocupando uma zona limítrofe, como aludido pela própria expografia da *Exposição Nacional de Arte Concreta*. Dois meses depois, em fevereiro de 1957, a exposição se repetiria no saguão do Ministério da Educação e Cultura no Rio de Janeiro. Durante a exposição, tanto no Rio quanto em São Paulo,

reconhecido como poesia concreta.

21. Associando-se à Bauhaus e à Escola de Ulm, os futuros integrantes do movimento concreto, particularmente do concretismo de São Paulo, tomavam posição ao lado de uma tradição artística universalista e coletivista. A HfG Ulm se filiava à ideia de que o progresso social se daria por meio do desenvolvimento industrial.

foi vendido²² o terceiro número da revista *Noigandres*²³ junto com o vigésimo número da revista *ad – arquitetura & decoração*, que incluía um catálogo da exposição. A revista *ad – arquitetura & decoração*, desse momento em diante, se torna uma plataforma de difusão das ideias do grupo Noigandres em São Paulo.

Ainda na *Exposição Nacional de Arte Concreta*, no Rio de Janeiro, ficam evidentes as divergências entre concretistas paulistas e cariocas, pontuando o início da cisão entre os dois grupos, consumada posteriormente, em 1959, com o lançamento do *Manifesto Neoconcreto*. Os embates impulsionaram diversas matérias sobre o grupo Noigandres em revistas de atualidades, dentre elas a revista semanal *O Cruzeiro*, *Revista do Globo* e *Revista da Semana*. Segundo Gonzalo Aguilar, a exposição no Rio de Janeiro teria colocado o grupo “em uma posição de vanguarda visível, isto é, de escândalo e polêmica” (AGUILAR, 2005, p. 73).

As atividades editoriais do grupo Noigandres não se restringiram somente à produção da revista *Noigandres*. Naquele momento, ainda mais relevante foi a presença dos poetas na imprensa brasileira, marcada pela reprodução da poesia e pela produção de discursos críticos, textos teóricos e traduções, publicados em diversos veículos ao longo da existência do grupo, a saber: *Jornal do Brasil*, *Estado de São Paulo*, *Correio Paulistano*, *Diário de São Paulo*, *Correio da Manhã* etc. Dentre os veículos de imprensa, a participação mais marcante da poesia concreta, em seu lançamento, foi no *Jornal do*

22. Gonzalo Aguilar avalia que o alcance da revista *Noigandres* só foi efetivo por estar atrelado a um evento de artes plásticas (AGUILAR, 2005, p. 73).

23. Vale destacar que, na revista *Noigandres* nº 3, o poeta Ronaldo Azeredo aparece como colaborador. Após a exposição *Exposição Nacional de Arte Concreta* passou a integrar o grupo Noigandres.

Brasil, por sua importância como veículo e por sua ampla circulação, bem como pela longevidade da colaboração, 1956–1958. A esse respeito, Décio Pignatari, em entrevista, afirmou que “sob a égide do Mário Faustino, surgiu o suplemento que foi uma grande surpresa. Começou em 55. Depois em 56 animou-se mais. Lançou-se a Poesia Concreta por intermédio do *Jornal do Brasil* em fins de 56” (PIGNATARI; FERREIRA JUNIOR, 2015, p. 221).

Mesmo que de maneira menos efetiva, os jornais, bem como as revistas, serviram para divulgação da poesia do grupo Noigandres dentro e fora do país, como fica evidente na fala do poeta Wladimir Dias-Pino, em entrevista concedida a Eduardo Kac: “A Condessa²⁴ tinha um parente chamado Ernesto Lacerda que desenhava uns cavalos alados, que ela publicava. O Augusto de Campos raspava os cavalos alados com gilete para tirar a ilustração e mandar os artigos para Europa” (DIAS-PINO; KAC, 2015, p. 22). Nessa mesma direção, Elisabeth Walther-Bense relata que Haroldo de Campos, em setembro de 1959, “já anunciava que enviaria por correio trabalhos do seu grupo, ou seja, folhas avulsas, fotos, recortes de jornal etc.” a Max Bense, que residia em Stuttgart (WALTHER-BENSE, 2013, p. 67).

Comparando os meios, Décio Pignatari avaliou que “a grande repercussão da Poesia Concreta foi no *Jornal do Brasil*. As edições nossas dos livros eram ‘clandestinas’. Eram privadas, particulares. Fora do comércio. Você não tirava mais do que 300 exemplares. 500 no máximo. A Noigandres número 4 foram só 200” (PIGNATARI; FERREIRA JUNIOR, 2015, p. 221). Todavia, a opinião do poeta parece considerar exclusivamente a repercussão da poesia concreta no Brasil e naquele momento específico. O envio

24. Maurina Dunshee de Abranches Pereira Carneiro, viúva do Conde Pereira Carneiro, que após a morte do marido assumiu a direção do *Jornal do Brasil*, em 1953.

de recortes de jornais para o exterior, citado anteriormente, parece menos relevante e efetivo que o envio de revistas, ao menos no caso específico da exportação da poesia concreta do grupo Noigandres. O conteúdo da revista passava pelo crivo dos próprios poetas, enquanto nos jornais os “cavalos alados” tinham que ser raspados. Ademais, a qualidade da impressão de uma revista, muito superior à de um jornal, também era um fator relevante para a apresentação de uma poesia cuja visualidade é indissociável do conteúdo. Também cabe pontuar que não parece plausível que os autores tivessem acesso a trezentas cópias do caderno de que participavam no *Jornal do Brasil* ou de qualquer outro veículo de imprensa com os quais tenham colaborado.

Na revista *Noigandres* nº 4, a mesma que Pignatari mencionou em seu comentário citado anteriormente, é publicado o manifesto *Plano-Piloto para Poesia Concreta*, em português e inglês, o que já demonstrava as ambições do grupo. Evidentemente, a rede internacional de contatos capitaneada pelo grupo já justificava a atitude de publicar o manifesto em inglês. O documento, que também foi traduzido para diversas línguas, segundo o pesquisador Claus Clüver “é o texto brasileiro mais freqüentemente citado no discurso internacional sobre o assunto” (CLÜVER, 2006, p. 20). Curiosamente, neste mesmo ano, 1958, o grupo Noigandres se afasta do *Suplemento do Jornal do Brasil*. Já a última edição da revista *Noigandres* é lançada em 1962.

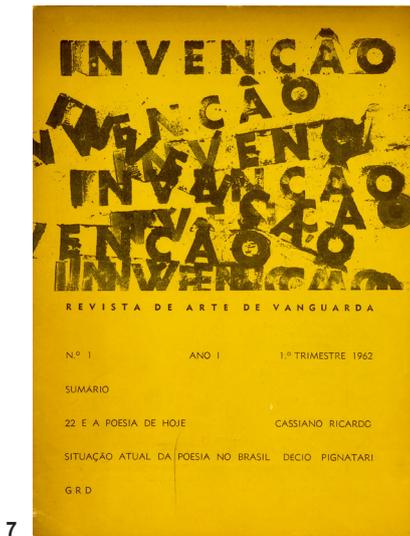
Enquanto a participação dos poetas em veículos de imprensa era frequentemente interrompida, no caso do *Jornal do Brasil*, devido à colisão com o grupo concreto carioca, igualmente colaborador do veículo, as revistas, mesmo com a periodicidade irregular, eram uma plataforma mais estável e homogênea para divulgação da poesia e do pensamento do grupo. Findada a revista *Noigandres*, em 1962, o grupo transfere seus esforços para um

projeto mais ambicioso, ao menos do ponto de vista editorial, ao lançar a revista *Invenção (Revista de Arte de Vanguarda)*, ainda nesse mesmo ano. Esse gesto também parece corroborar a eficácia das publicações, senão, por que razão teriam investido em um novo projeto de revista?

A revista *Invenção* foi gestada entre janeiro de 1960 e fevereiro de 1961 em uma das páginas do Suplemento do *Correio Paulistano*, igualmente intitulada *Invenção*. A equipe da página era integrada pelos poetas Noigandres²⁵ em conjunto com Cassiano Ricardo, Edgar Braga, Mário Chamie e Pedro Xisto, com projeto gráfico de Alexandre Wollner, designer brasileiro formado na Escola de Ulm e ex-integrante do grupo Ruptura. Em 1962, após uma série de divergências, surgem duas publicações oriundas da página dominical do jornal, a homônima *Invenção*, orquestrada pelo grupo Noigandres e a *Práxis*, liderada por Mario Chamie²⁶ e organizada em torno de uma orientação vanguardista distinta da levada a cabo pelo grupo Noigandres (CARDOSO, 2016, p. 81).

25. Na sinopse do movimento da poesia concreta, publicada no livro *Teoria da Poesia Concreta*, se lê, no ano de 1960: “Forma-se a equipe ‘Invenção’, articulada pelo grupo ‘Noigandres’ (incluindo J. L. Grunewald), com a colaboração de Pedro Xisto, Edgard Braga e outros”. Já Ronaldo Azeredo, integrava o grupo desde 1956, quando do lançamento do movimento da poesia concreta na Exposição Nacional de Arte Concreta (CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de; PIGNATARI, 2014, p. 265).

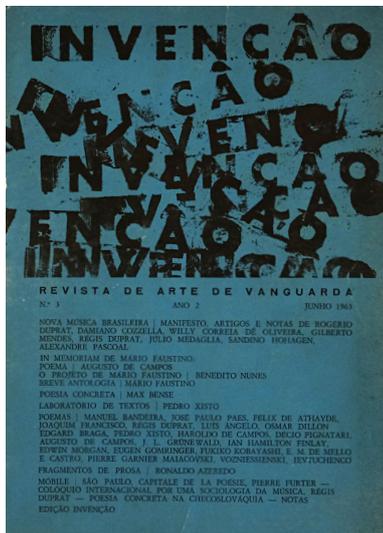
26. A inimizade dos poetas Noigandres com Mario Chamie rendeu uma nota no final da revista *Invenção* número 3, onde se lê: “Não temos tempo a perder com um Mário Chamie, plagiário e contrafator de idéias e criações alheias que através de sua arrivista ‘Praxis’, vem desenvolvendo, a reboque de ‘Invenção’, parasitária atividade de rapina intelectual. Não vamos aqui indagar de seus objetivos auto-promocionais nem de seus propósitos de falsificar a história para escamoteamento de suas conhecidas origens de diluidor e copista. Seria aceitar o debate ao seu nível, e isto nos repugna. Prossequiremos, serenamente, em nossas tarefas criativas e construtivas. Que o ladravago autor de “Ladra ladra” prossiga naquelas que lhe são próprias” (INVENÇÃO, 1963, p. 94)



7



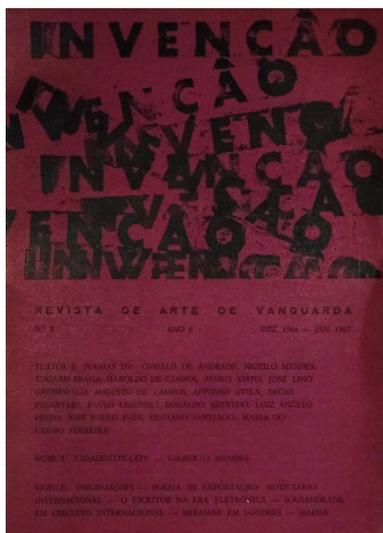
8



9



10



11

Figuras 7–11. Capas da revista *Invenção*. Formato fechado das revistas: 18 x 25,5 cm.

Sob a direção responsável de Décio Pignatari, conforme a ficha técnica da revista, integravam inicialmente a equipe da revista *Invenção* os poetas Noigandres, mas em nova formação²⁷, já com a adesão de Ronaldo Azeredo e José Lino Grünewald, e ainda Cassiano Ricardo, Edgard Braga, Mário da Silva Brito e Pedro Xisto. A revista, assim como a sua antecessora, *Noigandres*, contou com cinco edições, lançadas respectivamente nas seguintes datas, conforme indicado nas próprias publicações: (nº 1) primeiro trimestre de 1962; (nº 2) segundo trimestre de 1962; (nº 3) junho de 1963; (nº 4) dezembro de 1964; (nº 5) dezembro de 1966 – janeiro de 1967. Cabe ressaltar que o planejamento inicial da equipe era ainda mais ambicioso: que a *Invenção* fosse uma revista trimestral.

Ao longo das edições, a equipe *Invenção* foi sofrendo algumas mudanças. Cassiano Ricardo²⁸ só integraria o quadro da revista até o número 2, ocasião em que se afasta dos concretos e passa a colaborar com a revista *Práxis*. Mário da Silva Brito também se afastaria do projeto após a segunda edição, não tendo tido nenhum tipo de participação efetiva na revista (KHOURI, 2006, p. 30). Posteriormente, entram na equipe da revista Luiz Ângelo Pinto, a partir do número 4, e Erthos Albino de Souza²⁹, apenas no último número, 5.

27. Ronaldo Azeredo entrou oficialmente no grupo em dezembro de 1956. José Lino Grünewald integraria o grupo somente em 1960, já na página *Invenção*.

28. O poeta Cassiano Ricardo considerava o grupo Noigandres muito radical, o que o levou a se afastar do grupo (KHOURI, 2006, p. 28). No entanto, sua aproximação com a revista *Práxis* rendeu uma nota enfurecida na revista *Invenção* número 3, onde se lê: “O Sr. Cassiano Ricardo, ex-integrante da equipe ‘Invenção’ comparece em ‘Praxis’ — que ele mesmo define como uma revista que se opõe a ‘Invenção’ e ao concretismo — com artigos encomiásticos ao seu diretor, Sr. Mário Chamie” (INVENÇÃO, 1963, p. 93).

29. Erthos Albino de Souza atuou como mecenas, tendo financiado a edição. Essa relação com os poetas se estenderia até meados dos anos 1990 (KHOURI, 2006, p.31).

O projeto editorial da revista *Invenção* pouco se assemelha ao da revista *Noigandres*. A principal mudança já havia sido anunciada no artigo *Uma nova linguagem Comum*, de Décio Pignatari, publicado na página *Invenção* do *Suplemento do Correio Paulistano*, em fevereiro de 1960, quando o autor (apud AGUILAR, 2005, p.90) afirmou que:

De qualquer maneira, o que importa é que a poesia concreta vai criando o seu espaço cultural nacional e internacional, sujeita naturalmente a estas ou àquelas variantes, interpretações e diluições pessoais e até mesmo regionais, mas não obstante assumindo as características de uma nova linguagem comum, ou de vanguarda dessa linguagem, cujo primeiro traço distintivo é já a aceitação básica de uma sintaxe-visual em contraposição ao verso e seu princípio linear-discursivo.

O grupo Noigandres, nesse sentido, pareceu antever as mudanças que inevitavelmente aconteceriam à vertente da poesia concreta defendida por eles quando fosse internacionalizada. Talvez caiba especular que, apesar de ter se mantido firme em relação ao seu posicionamento frente ao *Manifesto Neoconcreto*, em 1959, o grupo Noigandres, após o episódio, percebeu que já não era mais viável manter uma posição dogmática em relação ao campo da poesia concreta e da própria arte concreta ao qual estavam ancorados.

Particularmente, a vertente neoconcreta não gerou um movimento de poesia pujante, se comparada à vertente concreta. Já seu correlato nas artes plásticas teve grande repercussão. Esse fato, mesmo que indiretamente, teve impacto na própria poesia concreta que se amparava no concretismo, agora enfraquecido pela polarização. O arrefecimento do movimento concreto como um todo foi muito impulsionado pelas posições tomadas no campo teórico pelo poeta Ferreira Gullar, então desafeto dos poetas Noigandres, que permaneceu próximo ao *Suplemento do Jornal do Brasil* após o distanciamento

dos poetas paulistas. Diante da acusação feita no Manifesto Neoconcreto, publicado em março de 1959 no *Jornal do Brasil*, de que a arte concreta tomara um rumo perigoso de “exacerbação racionalista”, a solução para o impasse foi a aceitação de “variantes”, “interpretações e diluições pessoais e até mesmo regionais”, segundo Décio Pignatari, conforme supracitado.

Como resposta mais pragmática à querela, a revista *Invenção* integra, mesmo que em um campo ainda restrito e próximo ao concretismo, a poesia visual, com os trabalhos de Edgard Braga e de Pedro Xisto, e outras experiências poéticas ainda vinculadas aos procedimentos concretos do grupo, como a poesia semiótica, com os trabalhos de Luiz Ângelo Pinto e de Décio Pignatari. Ainda nesse sentido, na revista *Invenção* havia uma maior interação com trabalhos que dialogavam com seus preceitos, tendo publicado artigos sobre música, cinema, arquitetura, para citar apenas alguns. Essa abertura não ocorria na revista *Noigandres*, inteiramente voltada à poesia e produção teórica exclusiva do grupo Noigandres. A revista *Noigandres*, por essa ótica, tinha maior proximidade conceitual com o objeto livro, ou ainda, era uma revista-livro, nos dizeres do próprio Décio Pignatari.

O diálogo com outras vertentes, explicitado na revista *Invenção*, grosso modo, representava a superação da dissensão com os neoconcretistas e a manutenção do status de depositários da vanguarda nacional, visto que o conteúdo era de curadoria dos poetas Noigandres. Essa seleção de trabalhos ajudou a construir a imagem da poesia concreta no exterior e, em particular, na Grã-Bretanha. O momento, a década de 1960, era oportuno para a expansão da poesia concreta rumo ao exterior. A fragmentação era interna, o que não se tornava um empecilho para a exportação da poesia concreta. Segundo Ferreira Gullar, o “Concretismo contava com o aval europeu, com Max Bill, e o neoconcretismo não contava com coisa alguma” (GULLAR, 1987, p. 98).

Essa vantagem tática é o que motiva a longa viagem de Haroldo de Campos à Europa, em 1959, que teve por intuito divulgar a poesia concreta brasileira e estabelecer, e/ou renovar, contatos.³⁰ O resultado, a criação de uma rede ainda mais ampla de interlocutores, é registado na sinopse do movimento da poesia concreta, que se encontra no livro *Teoria da Poesia Concreta*. De 1959 em diante, a lista de entradas voltadas à repercussão da poesia concreta no exterior começa a ocupar a maior parte do referido apêndice do livro. A manutenção da rede se daria por correio,³¹ com a “troca de livros, revistas, pôsteres, bilhetes, poemas-objeto, desdobráveis, jornais, fotos, etc., etc., de poemas e artigos experimentais e concretos”, segundo o poeta português E. M. de Melo e Castro (CASTRO, 2013, p. 184).

A analogia feita por Augusto de Campos em 1975, de que a poesia concreta seria uma “poesia-bumerangue-concreta”,³² explicita a estratégia adotada pelo grupo durante os anos 1960. Ou ainda, o bumerangue, depois de ter

30. Na sinopse do movimento da poesia concreta, publicada no livro *Teoria da Poesia Concreta*, se lê, no ano de 1959: “Oteiza, Equipo 57, Angel Crespo (Espanha); Ponge, Seuphor, Vantongerloo, Vasarely, Agam, Goléa, Luc Ferrari (Paris); Max Bense, Elisabeth Walther, Heissenbuettel (Technische Hochschule, Stuttgart), Stockhausen, Kagel, Hans G. Helms, König (Estúdio de Música Eletrônica, Colônia), Maldonado, Vordemberge-Gildewart, Mavignier (Ulm), Karl Gerstner, Carlo Belloli, Mary Vieira, Gomringer (Suíça), Munari, Scheiwiller (Itália), etc. Entrevista com Ezra Pound (Rapallo, agosto)” (CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de; PIGNATARI, 2014, p. 264).

31. Essa prática foi relatada por Nathaniel Wolfson (2015, p. 86): “Numa carta assinada em 6.7.64 (CR), Haroldo pede para Bense enviar cópias desse numero de Rot a várias pessoas na Europa. Esses nomes nos ajudam a aprofundar a narrativa do crescente ‘network’ poético transnacional em torno da poesia concreta. Essas personagens nomeadas na carta incluem: Vanni Scheiwiller (então editor da editora italiana Nuovissimi), o poeta Murilo Mendes, Ministro Lauro Escorel (Embaixador interino para o Brasil em Itália), Nanni Balestrini (como diz Haroldo na carta, ‘um jovem poeta italiano, muito interessado na poesia de Cabral’) e finalmente o crítico espanhol Angel Crespo (então diretor da ‘Revista de cultura brasileira’)”.

32. A analogia se encontra na introdução à 2ª edição do livro *Teoria da Poesia Concreta* (CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de; PIGNATARI, 2014, p. 15)

sido lançado, exportado, retornaria e cairia sobre a cabeça de seus detra- tores (CAMPOS, A. de; CAMPOS, H de; PIGNATARI, 2014, p. 15). A epí- grafe que se encontra no início deste capítulo da presente tese, publicada originalmente na revista *Invenção*, adere à analogia semelhante.

O projeto editorial da revista *Invenção*, nesse sentido, já era animado pela lógica da poesia-bumerangue-concreta. Para tanto, a revista contou com dois procedimentos específicos: participação internacional e uma seção, inaugu- rada a partir do número dois, com resenhas noticiando a reverberação da poesia concreta ao redor do mundo, intitulada *MóBILE*. Entre os britânicos, colaboram na revista de número 3, Ian Hamilton Finlay e Edwin Morgan. Esse último também compareceria como autor da tradução da peça de Haroldo de Campos *Alea I – variações semânticas*, para o inglês, na *Invenção* nú- mero 5. Ademais, as notícias do movimento britânico, de maneira mais am- pla, eram apresentadas na seção *MóBILE*.

Após todo esse esforço, não parece mero acaso que a própria representa- ção da poesia concreta brasileira no exterior, e sua história, passasse a ser encampada pelo grupo Noigandres. Desconsiderando trabalhos como os de Wladimir Dias-Pino ou de Ferreira Gullar, a poesia concreta brasileira no exterior se torna a própria poesia do grupo Noigandres, à exceção daqueles que se mantiveram próximos ao grupo, sob seu guarda-chuva. E evidente que não há, necessariamente, nada de vil nessa narrativa. É natural que o esforço do grupo Noigandres fosse voltado para divulgação de suas próprias práticas e interesses. Outros, como Ferreira Gullar, já haviam se distancia- do do movimento concreto e, provavelmente, não tinham interesse algum em divulgar um trabalho já dado como encerrado, e com o qual, já naquele momento, tinham sérias restrições.

Na antologia de Stephen Bann, *Concrete Poetry: an International Anthology*, de 1967, essa percepção fica evidente. Segundo o autor, “a Poesia Concreta baseia-se em duas tradições separadas, embora convergentes: a do grupo Noigandres, efetivamente confinada ao Brasil, e a de Gomringer, que se estendeu por todas as nações de língua alemã da Europa”³³ (BANN, 1967, p. 7, tradução nossa). Mais adiante, ao detalhar os critérios de seleção de sua antologia, cuja representação brasileira orbitou exclusivamente³⁴ ao redor do grupo Noigandres, prosseguiu afirmando que “Pedro Xisto e Edgard Braga moram em São Paulo e têm contribuído livremente para a *Invenção*, a revista do grupo Noigandres”³⁵ (BANN, 1967, p. 14, tradução nossa). Bann, influenciado pelo contato que teve com o material produzido e chancelado pelo grupo Noigandres, tenta construir umnexo entre o grupo Noigandres e os trabalhos de Pedro Xisto e Edgard Braga, por exemplo, ao concluir que “Xisto e Braga diferem perceptivelmente dessa tradição comunitária, mas seu trabalho é melhor compreendido em relação a ela”³⁶ (BANN, 1967, p. 14, tradução nossa).

Apesar do nexofrágil, o entendimento de Bann sobre a produção Noigandres, de maneira geral, é sólido e bem-informado. No entanto, é constituído por uma narrativa controlada e fomentada pelo grupo Noigandres. Por conseguinte, a eficácia da estratégia de internacionalização do grupo paulista é

33. No original: “Concrete Poetry is therefore based on two separate, if convergent, traditions: that of the Noigandres group which is effectively confined to Brazil, and that of Gomringer which has extended throughout the German-speaking nations of Europe”.

34. A equipe da revista *Invenção*, à época, representou a poesia concreta brasileira na antologia internacional de Bann.

35. No original: “both Pedro Xisto and Edgard Braga live in São Paulo and have contributed freely to *Invenção*, the magazine of the Noigandres group”.

36. No original: “Xisto and Braga differ perceptibly from this communal tradition, but their work is best understood in relation to it”.

comprovada pela própria ausência de outros poetas brasileiros, ou ainda, a poesia concreta brasileira, muitas vezes, passa a se confundir com a própria equipe *Invenção*, naquele contexto. Trabalhos como o de Pedro Xisto e de Edgard Braga, desde o princípio do movimento na Grã-Bretanha, comparecem como representativos da poesia concreta brasileira. Pedro Xisto produziu trabalhos próximos ao concretismo; já Edgar Braga, não o fez. Os poetas Noigandres buscaram, nesse momento, outras formas de experimentação ou invenção.³⁷ Isso talvez indique um esgotamento ou encerramento da produção da poesia concreta e um anseio do grupo Noigandres de capitalizar a poesia experimental brasileira.

A produção de revistas, grosso modo, desempenhou um papel importante na divulgação de trabalhos de uma arte que se propunha internacional. Primeiro, por sua capacidade inata de abrigar um grupo de trabalhos de diferentes autores, com diferentes poéticas, desde que circunscritas na exploração de linguagem proposta. Segundo, por permitir a participação orgânica de uma grande quantidade de autores e artistas, de diferentes nacionalidades, sem que isso acarretasse um esforço descomunal para fazer sentido em conjuntos de obras demasiadamente extensos de um mesmo autor, como usual em um livro. Terceiro, por publicarem com maior frequência material inédito que, posteriormente, poderia (ou não) ser incorporado a publicações individuais, quando a produção tomasse fôlego suficiente. Finalmente, por ter o ônus da produção coletivizado, dividido entre os organizadores, o que, em um livro, recai sobre o artista (ou, mais raramente, sobre o editor), visto que trabalhos tão experimentais dificilmente conseguiam uma editora para financiá-los. A revista

37. A categoria poesia de invenção segue a classificação criada por Ezra Pound, que dividia os poetas entre inventores, mestres e epígonos (AGUILAR, 2005, p. 90). Mas, na prática, a revista *Invenção* “não excedeu ao campo da poesia de vanguarda visual ou afiliada aos procedimentos concretos” (AGUILAR, 2005, p. 90).

Invenção, dentre a produção do grupo Noigandres, foi a que melhor atendeu a todos esses quesitos.

No contexto das práticas editoriais, a elaboração de uma revista é um projeto de alta complexidade, que exige de seus formuladores e colaboradores uma coerência curatorial e de projeto que vá além dos interesses particulares dos editores. No caso em questão, além dos custos altos de produção e de distribuição, não havia uma política de formação de público, fato que tornava ainda mais árdua a tarefa. Evidentemente, em um cenário como esse, o retorno financeiro era ínfimo, e muitos exemplares dessas revistas acabaram sendo doados a amigos e aficionados (KHOURI, 2006, p. 24). Se, por um lado, esse descompasso com o mercado era um problema para a subsistência de um projeto editorial como uma revista de poesia concreta, por outro, dava liberdade para que os artistas ousassem no projeto gráfico. Como relata Khouri (2006, p. 24): “a crença num trabalho verdadeiramente criativo (inovador) é que movia os autores-editores e fazia com que voltassem a fazer um novo número”.

Paralelamente à atividade editorial, continuavam expandindo a rede de interlocutores priorizando artistas que dialogavam com suas experimentações poéticas. Inicialmente, entram em contato com artistas que influenciavam suas poéticas, que seriam os precursores de algumas das experiências levadas a cabo pelo grupo, ou seja, que já se faziam presentes em sua produção artística e/ou intelectual. Ao mesmo tempo, buscavam dialogar com trabalhos que estavam sendo elaborados sincronicamente aos seus, que lidassem com questões semelhantes, mesmo que em campos tradicionalmente distintos (artes visuais, música, comunicação etc.). A própria revista *Invenção* se tornara uma plataforma para essas trocas.

Além disso, adentraram no campo da tradução, tanto de poesia quanto de textos teóricos. Nesse tocante, vale destacar a coleção Signos, da editora Perspectiva, iniciada em 1962 com a publicação de *Panorama do Finnegans Wake*, de James Joyce, que foi fundada e dirigida por Haroldo de Campos e, posteriormente, após sua morte, em 2003, assumida por seu irmão, Augusto de Campos. Evidentemente, as escolhas editoriais da Perspectiva, em particular da coleção Signos, dizem muito sobre seus próprios interesses, ou ainda, sobre os poetas Noigandres. Não obstante, diversos autores, brasileiros e estrangeiros, que tiveram obras publicadas pela editora, de algum modo tinham proximidade com a poesia concreta, tais como Max Bense, Maiakovski e os próprios poetas Noigandres, para citar apenas alguns.

Poderíamos, aqui, relativizar a própria importância da poesia concreta brasileira dentro do vasto campo das artes visuais, da literatura e da comunicação. Os poetas concretos buscaram interlocução no circuito restrito de experimentação poética. Entretanto, essa constatação não invalidaria a eficácia do grupo brasileiro em assumir um papel de protagonismo dentro da rede internacional de poesia concreta. O especialista em poesia concreta da Universidade de Indiana, nos EUA, o alemão Claus Clüver (1996, n.p.), ao comparar a poesia concreta alemã à brasileira, deixou claro o que expomos aqui, quando afirmou que:

Na Alemanha, com Gomringer e outros poetas, ela teve certamente um grande desenvolvimento. São poetas que não ocupam uma posição marginal, têm um status estabelecido. Esse status não pode, porém, ser comparado com a posição e influência dos irmãos Campos e de Décio Pignatari no Brasil. Não apenas pela qualidade da produção poética, mas também pela importância do desenvolvimento de uma teoria que não tem equivalente em qualquer outro país, bem como pela atuação no campo da tradução e pelo papel didático que exerceram ao introduzir nos jornais informação sobre a criação poética, musical e visual do mundo inteiro.

Na introdução da segunda edição do livro *Teoria da Poesia Concreta*, escrita por Augusto de Campos, é discutido, em retrospecto, o envolvimento dos poetas com a teoria e com sua divulgação, conforme segue:

Realmente, mais do que a teoria, nos interessava ver editada a poesia — sempre menos editável —, a poesia, que é afinal o que interessa. A teoria não passa de um taca-pe de emergência a que o poeta se vê obrigado a recorrer, ante a incompetência dos críticos, para abrir a cabeça do público (a deles é invulnerável) (CAMPOS. A. de; CAMPOS, H. de; PIGNATARI, 2014, p. 13).

De maneira sintética, podemos notar a presença do grupo Noigandres em três segmentos editoriais distintos: atuando nos jornais e revistas de grande circulação, produzindo revistas e livros de pequena tiragem e, por fim, colaborando, como editores e tradutores, em projetos editoriais que dialogavam com sua produção artística. Parece razoável afirmar que cada uma dessas redes ativadas pelo grupo Noigandres, por suas particularidades, desempenhou um papel específico em sua trajetória.

Os jornais e revistas de grande circulação colocaram a poesia concreta no centro do debate sobre a produção artística, cultural e intelectual do país. Ao mesmo tempo, a natureza efêmera desses meios não teria sustentado durante tanto tempo o interesse pela produção do grupo. Perenes, porém com pouca capilaridade, as revistas de pequena tiragem possibilitavam uma apresentação gráfica mais ousada e uma maior coesão do grupo. Quando distante dos debates travados na imprensa, o grupo adquiriu sobrevida por meio dessas pequenas edições, principalmente num momento em que a poesia concreta dos poetas Noigandres passou a circular com maior vigor em outros países. Já os livros de terceiros, de editoras comerciais, editados e/ou traduzidos por seus integrantes, construía um arcabouço poético e teórico para a própria produção do grupo, e, conseqüentemente, o vinculava a uma linhagem

vanguardista, particularmente a construtivista. Essa atuação no campo didático também foi partilhada em outras plataformas, ou ainda, as traduções realizadas por integrantes do grupo aparecem também em jornais e revistas.

O que parece estar em jogo, no que se refere à eficácia da internacionalização³⁸ da vertente da poesia concreta liderada pelo grupo Noigandres, é a exemplaridade de seus modelos plásticos e teóricos, a eficácia da circulação desses modelos pela apropriação dos meios de comunicação de massa e a atuação de seus integrantes no campo didático — o que se mostrava particularmente sensível em nosso próprio país, onde mesmo o meio intelectual era alheio a uma parte importante da literatura que dava aporte para a produção da poesia concreta e dialogava com ela. Os poetas, em última análise, tiveram a perspicácia de criar um ambiente intelectual propício à fruição da própria poesia que produziram. Por fim, ainda resta investigar quais eram as condições de importação da poesia-bumerangue-concreta na Grã-Bretanha.

38. A crítica mais dura em relação ao projeto de internacionalização do grupo foi feita por Roberto Schwarz, discípulo de Antonio Candido e professor da USP, que foi publicada no Folhetim da *Folha de São Paulo*, em março de 1985. Segundo Leda Tenório da Motta, professora da PUC de São Paulo, o artigo de Schwarz frisa que: “a insistência, principalmente dos Campos, no papel de pioneiros reconhecidos fora do país nos traria, sorrateiramente, de volta ao velho patamar periférico, com todos os sinais trocados. E suspeitando de que o alarido em torno da audiência internacional nada mais é que um resto de embaraço provinciano, disfarçado de delírio de grandeza” (MOTTA, 1998, p. 218). Augusto de Campos, no livro *A margem da Margem*, de 1989, daria resposta aos críticos no capítulo *The gentle art of making enemies*, organizada como uma antologia das críticas que receberam ao longo dos anos.

2. ANTECEDENTES

2.1. Poéticas de retaguarda

No começo da década de 1960, mais precisamente no dia 23 de março de 1962, o *Times Literary Supplement* (*TLS*) anunciou que, dali em diante, publicaria uma série de artigos especiais intitulada *Freeing the mind*³⁹. Segundo o editorial que apresenta a série, escrito por John Willett, os seis artigos tinham como proposta abordar a “relação entre o crescimento do conhecimento humano e o declínio da habilidade humana em gerenciar o que conhece”⁴⁰. A sequência de artigos publicados pelo *TLS* discute, mas, sobretudo, apresenta, o estado da arte de pesquisas técnico-científicas voltadas aos possíveis usos de novas tecnologias em prol de uma organização mais eficiente do trabalho intelectual e de pesquisa. Resumidamente, todos os textos lidam com teoria da informação ou, ainda, quantificação, armazenamento e comunicação da informação. Ainda, conforme o editorial, os textos especulariam sobre a possibilidade das então novas tecnologias libertarem a mente do trabalhador intelectual frente a uma produção de conhecimento cada vez mais massiva, mecânica e fragmentada.

39. Libertando a mente [tradução nossa].

40. No original: “Is there a direct relationship, between the growth of human knowledge and the decline in hu-manity’s ability to handle what it knows?”. WILLETT, J. *Freeing the Mind*. *The Times Literary Supplement*, n. 3134, 23 Mar. 1962a, p. 193. *The Times Literary Supplement Historical Archive*.

Os cinco primeiros autores da série discutem quase que estritamente os avanços tecnológicos em si, sempre balizados pela teoria da informação⁴¹, a saber: o primeiro artigo, *Research and the library of the future*,⁴² discute o avanço nos sistemas de indexação; o segundo, *Mechanization in Lexicography*,⁴³ discute o uso de computadores no campo da lexicografia; o terceiro, *Electronic storage and searching*,⁴⁴ discute o uso de computadores em sistemas de busca e armazenamento de material impresso; o quarto, *The kinds of machines now in use*,⁴⁵ discute e classifica algumas tecnologias em uso no campo da linguística e do processamento de informações; o quinto, *The future of machine translation*,⁴⁶ discute o uso de máquinas no campo da tradução.

-
41. A teoria da informação, ou teoria matemática da comunicação, desenvolvida por Claude Shannon e Warren Weaver, tem como marco a publicação do artigo *A Mathematical Theory of Communication*, escrito por Claude Shannon em 1948. No entanto, as discussões sobre a teoria só ganharam folego na década de 1960, com os avanços tecnológicos.
 42. *Pesquisa e a biblioteca do futuro* [tradução nossa]. Escrito por D. J. Foskett, bibliotecário e cientista da informação. Especialista em sistemas de classificação, foi o responsável pelo sistema implementado pelo instituto de educação da *University of London*.
 43. *Mecanização na lexicografia* [tradução nossa]. Escrito por R. A. Wisbey, pesquisador que se dedicava ao incipiente campo das tecnologias da computação e da informação aplicadas à literatura e linguagem de pesquisa e ensino.
 44. *Armazenamento eletrônico e busca* [tradução nossa]. Escrito por Ralph R. Shaw, bibliotecário e inventor. Foi presidente da maior organização profissional para bibliotecários nos Estados Unidos, *American Library Association (ALA)*.
 45. *Os tipos de máquinas agora em uso* [tradução nossa]. Escrito por Andrew D. Booth, engenheiro elétrico e pesquisador da área de Ciência da computação. Desenvolveu memória de tambor magnético para computadores e construiu um dos primeiros computadores na Inglaterra, na Universidade de Londres.
 46. *O futuro da máquina de tradução* [tradução nossa]. Escrito por Yehoshua Bar-Hillel, pesquisador da área de linguística formal, pioneiro em pesquisas sobre tradução automática. Foi fundador do departamento de Filosofia da ciência da Universidade Hebraica de Jerusalém.

THE TIMES LITERARY SUPPLEMENT

No. 3,134 61st Year

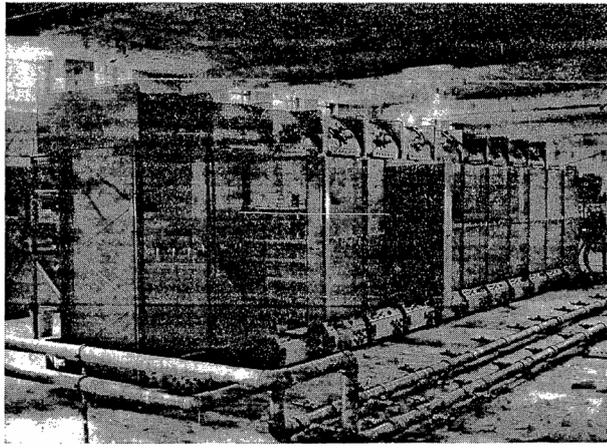
FRIDAY MARCH 23 1962

PUBLISHED WEEKLY. ENTERED AS SECOND CLASS MAIL MATTER. PRICE 5d. PER COPY. POSTAGE GUARANTEED. YEARLY, 25, EAST 57TH STREET, NEW YORK 22, N.Y.

PRICE 6D

CONTENTS

Leading Article:	PAGE
A Question of Brains ..	201
Middle:	
Marlowe's Victim ..	200
Special Articles:	
Freeing the Mind ..	193
Research and the Library of the Future. By D. J. Foskett ..	202
Poems:	
Geoffrey Grigson: <i>Dedication for a Children's Book of Poems</i> ..	194
Vernon Watkins: <i>The Sibyl</i> ..	199
Arts and Crafts:	
J. F. Hayward: <i>The Art of the Gunmaker</i> ..	196
Bibliography and Menus:	
J. G. Bennett: <i>Witness</i> ..	198
J. W. Derry: <i>William Pitt</i> ..	199
B. Dobrée: <i>Three Eighteenth-Century Figures</i> ..	199
M. J. C. Hodgart: <i>Sammel Johnson and his Times</i> ..	199
<i>Letters of Fyodor Michailovich Dostoevsky</i> ..	203
M. Pagnol: <i>The Time of Secrets</i> ..	198
J. McCabe: <i>Mr. Laurel and Mr. Hardy</i> ..	198
S. Pakenham: <i>Pigtails and Penrod</i> ..	198
Sergei Prokofiev: <i>Autobiography, Articles, Reminiscences, Material, Dokumenty, Pospominaniya</i> ..	196
Raymond Chandler: <i>Smoking</i> ..	200
J. Sambrook: <i>A Poet Hidden</i> ..	203
O. Warner: <i>William Wilberforce and his Times</i> ..	199
Fiction ..	197, 200, 205
History:	
<i>A Virginia Yankee in the Civil War</i> . Editor: C. D. Eby ..	202
Literature and Literary Criticism:	
I. F. Clarke (Compiler): <i>The Tale of the Future</i> ..	207
G. Lukács: <i>The Historical Novel</i> ..	203
Music:	
<i>A Selection of English Carols</i> . Editor: R. L. Greene ..	196
Natural Science:	
R. Froman: <i>The Nerve of Some Animals</i> ..	205
C. H. Waddington: <i>The Nature of Life</i> ..	205
Philosophy:	
J. Chevalier: <i>Histoire de la Pensée</i> ..	204
Religion and Theology:	
P. S. Minner: <i>Images of the Church in the New Testament</i> ..	204
<i>Religious Experience and Truth</i> . Editor: S. Hook ..	204
G. H. Tavard: <i>Paul Tillich and the Christian Message</i> ..	204
World Affairs:	
D. E. Ashford: <i>Political Change in Morocco</i> ..	194
H. Greer: <i>A Scattering of Dust</i> ..	194
R. Landau: <i>Morocco Independent</i> ..	194
C. A. Macartney and A. W. Palmer: <i>Independent Eastern Europe</i> ..	195
T. Matthews: <i>Algerian A.B.C.</i> ..	194
S. G. Payne: <i>Falange</i> ..	195
H. E. Salisbury: <i>Moscow Journal</i> ..	195
Books to Come ..	204
Books Received ..	206, 207



Freeing the Mind. This ICT 1400 electronic computer is being installed for Birkbeck College, London, where some of the pioneer work on automatic translation has been done. It will be running in 1963.

FREEING THE MIND

IS THERE A DIRECT relationship between the growth of human knowledge and the decline in humanity's ability to handle what it knows? It often seems that there is. The development of (at least) two cultures, the breeding of more and more specialists, the mutual mystification of experts even within a single field of knowledge: we know the symptoms only too well. In every profession, in every branch of scholarship, it is becoming harder to keep pace with current developments. Nor is this just because so many actual discoveries are being made. The fragmentation of knowledge itself leads to overlapping and duplication, to the scattering of the relevant material through an ever-widening range of publications; as the horizons close in there is more and more pointless research. Keeping up with the real advances is only part of the problem. Trying to identify them at all in the vast wastes of words and effort: that is what takes the time.

still the same. For the scholar in the humanities cannot afford to treat his predecessors' work as superseded. He has to keep up with the present and the past.

In the past ten or fifteen years a good deal of rather uncoordinated thought has been given to taking some of this burden off the reader's shoulders. Partly this is a matter of mapping the jungle by means of abstracts (or brief summaries of books and articles), indexes and bibliographies, all of which can be provided as a centralized service. Partly it is a question of making the literature itself quickly accessible, so that unnecessary time is not spent searching for references or waiting for more or less unobtainable publications. Partly it is a problem of how to cut down the sheer donkey-work of translating, collating, copying, note-taking and compiling lists of references. All these aspects of academic work which could be simplified by a more rational division of labour and a more systematic application of a number of new techniques.

The article which we publish on page 202 is the first of six which will discuss the progress being made from various different directions towards this end. The facts and the technical discoveries involved will not be entirely unfamiliar; xerography and microphotography for instance are already in fairly common use in this country, and a certain amount of attention has by now been paid to the use of punched-card machines or computers for mechanical translation and lexicography (though less, in this country at least, to their use for searching an index or a store of information). In the United States, where developments have been altogether more spectacular, the Council on Library Resources was established by the Ford Foundation in 1956 and was given a new grant of \$8m. last year precisely "to set up a laboratory to study photographic and electronic techniques designed to cope with the deluge of publications resulting from the accelerated rate of research". This and much else has already been reported in the press. Yet each report so far has been treated rather in isolation; many of the projects evolved seem to have been planned without

We have often heard how this presses on the scientist. To take the classic instance, the index to *Chemical Abstracts* for the decade 1947-1956 is three times the size of that for the decade preceding. But at the same time the sheer volume of paper published is also mounting on the non-scientific desk. Thus at a conference on *Information Methods of Research Workers in the Social Sciences*, whose report was published by the Library Association last year, Mr. Donald MacRae complained of "the difficulty of knowledge of and access to the mass of field studies and monographs" in sociology. Again an article by Mr. Brian Rowley in the October-January, 1961, number of *German Life and Letters* refers to a "jungle of secondary sources" in his subject which the bibliographers no longer have under control. Not only does research become increasingly fragmented as a result, in Mr. Rowley's view, but the young scholar, pressed to publish "original" work, may think he is doing so when the ground has already been covered; he may be thickening the word-jungle to no purpose. And there are many other indications that even if the flow of new discoveries in other fields is less than that in science the problem is

much idea of the scholars' needs. Nor is it always clear how far they have got beyond the theoretical stage.

Development has been both piecemeal and one-sided. It has not been easy for those interested to find a common language; terms like "data processing" or "information reference arrays" act as a barrier to all but the initiated. Moreover, although the technicians in this field hopefully look to machines as "high-speed idiots which will do the drudgery", their tendency has sometimes been to think in terms of the machines available rather than of the full extent of the problem or of the contribution which the non-technical customer can make. Everywhere the problem has been seen primarily as a scientific and industrial one; it is the needs of science and industry, the armed forces and the strategists which seem to dictate every new solution.

These are indeed the patrons who have initiated and financed nearly all the progress so far made, from abstracting services to automatic translation. None the less it may be dangerously shortsighted to concentrate so exclusively on their requirements. It seems doubtful, for instance, whether any satisfactory system of automatic translation into English can be based entirely on experience with Russian scientific texts (though machine translation up to now has been virtually confined to this) or whether the principle of identifying subject-matter by word-frequency will work outside a very limited number of sciences (though this has been made the basis of mechanical searching and of some experiments with the mechanical preparation of abstracts). Nor should we overlook the possibly corrosive effect of corrupt jargon and a debased technological style. Any system built on the misuse of language is likely to impose its own distortions.

What we hope to do in our series of articles is to provide a rather more general view of the whole scene, and to put a new emphasis on those requirements and standards which seem so far to have been overlooked. It is remarkable, for instance, that the kind of abstracting, indexing and

'the first convincing statement of an English professional villain'
COLIN MACINNIS, *New Statesman*

the courage of his convictions
TONY PARKER AND ROBERT ALLERTON

'not only compulsive reading but should also be compulsory for anyone who is given to airing his views about crime... you find him intelligent, generous, humane, humorous, amoral, aggressively rebellious and violent' TIMES LITERARY SUPPLEMENT reprinting 164

The Choral
DONALD MITCHELL

TRADITION
'It is one of the great merits of DR. PERCY YOUNG's enthusiastic book amply illustrated with music examples and colourful anecdote that he makes a very wide survey of his chosen field, and in ranging so widely reminds one of a great quantity of choral music that is rarely heard'
DONALD MITCHELL *Daily Telegraph* 454

Sunday Times, Observer, Sunday Telegraph and Evening Standard all praise
JULIAN MITCHELL

a disturbing influence
'As a tour de force of imaginative writing this second novel is tremendously impressive; witty, deviously wise, and unflaggingly entertaining'
JEREMY BROOKS, *Sunday Times*

reprinted
OSBERT SITWELL'S TALES MY FATHER TAUGHT ME
Hutchinson

MA-LA-MUD

Coming on March 29 from Eyre & Spottiswoode

A New Life

by Bernard Malamud
author of 'The Assistant' and 'The Magic Barrel'

Figura 12. Capa da primeira edição da série *Freeing the mind*, TLS, 23 de março de 1962.

O sexto artigo, que supostamente seria o último da série, escrito por Margaret Masterman, *The intellect's new eye*,⁴⁷ expande a discussão para além do estado da arte das tecnologias da época ao trazer uma visão mais abrangente e especulativa sobre o futuro do uso do computador. A autora inicia a argumentação declarando que, ao contrário da direção tomada pelos artigos anteriores da série, tinha como “desejo sugerir outro uso bem diferente para o computador digital neste campo de processamento não numérico de dados, a saber, seu uso potencial não como ferramenta, mas como telescópio”.⁴⁸ Segundo a pesquisadora, o telescópio, mais do que uma ferramenta, foi responsável por criar uma nova visão de mundo. Ao final do texto, busca ainda criar uma ponte com o campo das artes, uma discussão mais próxima ao escopo editorial usual do *TLS*. Ainda partindo de uma visão oriunda da teoria da teoria da informação, Margaret Masterman, com muito otimismo em relação aos avanços técnico-científicos, encerra o texto com a seguinte provocação:

Quando os computadores forem programados para descobrir mais do que meras evidências matemáticas, quando os pacotes de paciências forem manipulados mecanicamente para simular a natureza de um sistema de controle, quando um computador for usado, mas de forma confiável (como será), para pintar imagens e escrever poemas, e equipado com um dicionário de sinônimos do tamanho de uma máquina para traduzir e, portanto, comparativamente, identificar diferenças de contexto em declarações metafísicas e teológicas em

47. *O novo olho do intelecto* [tradução nossa]. Escrito por Margaret Masterman, pesquisadora da área de linguística computacional, pioneira em pesquisas sobre tradução automática. Foi fundadora do *Cambridge Language Research Unit*, Cambridge.

48. No original: “In this article I wish to suggest another quite different use for the digital computer in this non-numerical data-processing field, namely, its potential use not as a tool but as a telescope”. MASTERMAN, M. M. Freeing the Mind, VI: The Intellect's New Eye. *The Times Literary Supplement*, n. 3139, 27 Apr. 1962b, p. 284. The Times Literary Supplement Historical Archive.

diferentes línguas, quando tudo isso acontecer, o programador, o portador analítico deste novo pincel matemático, será um artista, ou será ele um cientista?⁴⁹ (MASTERMAN, 1962b, p. 284, tradução nossa).

Dando continuidade à série, um último artigo, *Poetry, Prose and the Machine*, não assinado e que não havia sido previamente anunciado, é publicado no dia 4 de maio de 1962. Com um discurso mais próximo ao do artigo anterior, o texto objetivava criar um paralelo entre a teoria da informação e a escrita, literatura. Como já citado no capítulo anterior da presente tese, o artigo começa descrevendo algumas das experiências de Max Bense⁵⁰ Cabe destacar que em 1959, Haroldo de Campos já havia publicado no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de São Paulo* o artigo *A nova estética de Max Bense*, que introduziu o pensamento bensiano para o público no Brasil e, talvez, nas Américas (WOLFSON, 2015, p. 83).

Freeing the mind, do *TLS*, colocava em pauta os avanços na teoria da informação, tema caro aos poetas do grupo Noigandres. A discussão que no Brasil era trazida pelos próprios poetas concretos de São Paulo, estava

49. No original: “When computers have been programmed to nose out more new mathematical proofs, when one-pack patiences [comentário nosso: ‘one-pack patiences’ pode ser uma alusão ao jogo de cartas conhecido como ‘solitaire’ ou ‘paciência’]. Como houve dúvidas quanto a essa referência, optou-se por manter uma tradução literal no corpo do texto e indicar aqui essa observação] have been mechanically played to simulate the nature of a control system, when a computer is used, but reliably (as it will be), to paint pictures and write poems, and equipped with a machine-sized thesaurus to translate and therefore comparatively to identify differences of context in metaphysical and theological statements in different languages. when all this happens, will the programmer, the analytical wielder of this new mathematical paintbrush, be an artist, or will he be a scientist.”

50. O poeta Edwin Morgan, alguns anos depois, em 1965, já em sua fase concreta, por assim dizer, tentou simular alguns dos procedimentos da poesia efetivamente computacional próximas aos experimentos do grupo de Max Bense, descritas anteriormente no artigo *Poetry, Prose and the Machine*. Dom Sylvester também explorou o campo da tecnologia em seus *typetracts*.

igualmente em destaque nos artigos do *TLS*, em particular nos dois últimos da série. Possivelmente, E. M. de Melo e Castro, já na ocasião, sabia sobre as articulações teóricas do grupo paulista. Nesse sentido, é possível vislumbrar os motivos que teriam motivado o poeta português a identificar a omissão e escrever uma carta que viria a desempenhar um papel importante na disseminação da poesia concreta na Grã-Bretanha. Nessa contextualização, a carta parece encontrar uma medida mais acurada de sua importância.

Dessa discussão, o que realmente importa é que algumas das bases teóricas da vertente da poesia concreta do grupo Noigandres já eram muito provavelmente partilhadas pelos futuros poetas concretos da Grã-Bretanha. Esses poetas estavam ali, lendo a carta de E. M. Melo e Castro naquele exato momento, mesmo antes de terem contato com a poesia concreta propriamente dita. Afinal, a mera menção à poesia concreta não teria despertado interesse em Edwin Morgan, Dom Sylvester Houédard e Ian Hamilton Finlay, caso não houvesse, de suas respectivas partes, alguma familiaridade com os assuntos conexos discutidos em *Freeing the mind*, visto que a carta em si não apresenta a poesia propriamente dita e oferece informações muito vagas a seu respeito. Também não parece exagero especular que tampouco teriam lido a carta ao leitor se não estivessem interessados nos assuntos debatidos no próprio artigo que ensejou o comentário do poeta experimental português.⁵¹

Aqui é importante pontuar que o *TLS* surgiu, em 1902, como suplemento literário do importante jornal *The Times*, e, em 1914, se tornou uma publicação independente, mesmo que ainda produzida pelo mesmo grupo de mídia.

51. Ao que se sabe, E. M. Melo e Castro não tinha contato prévio com nenhum dos poetas escoceses. Tampouco gozava de fama à época, algo que poderia motivar a leitura da carta. O endereço do poeta constava na própria publicação.

O *TLS* desde sempre gozou do prestígio de seus colaboradores renomados.⁵² Essa relevância atraía os jovens poetas da cena. Ian Hamilton Finlay, na edição de 9 de fevereiro de 1962, apenas alguns meses antes da publicação da carta de E. M. Melo e Castro, publicara o poema *Orkney*.⁵³ Dom Sylvester Houédard, em 18 de agosto de 1961, já era citado como fonte em uma resenha de livro. Edwin Morgan,⁵⁴ na década anterior, em 7 de maio de 1954, recebera elogios por seu trabalho de tradução da obra *Beowulf: A Verse Translation into Modern English*.

Em suma, não se trata aqui de afirmar que os futuros expoentes da poesia concreta endossavam completamente o periódico, com o qual mantiveram uma relação sabidamente conturbada, mas compreender que, de fato, eles tinham a consciência da relevância que o *TLS* tinha para a comunidade literária, principalmente de língua inglesa. As diferenças dos poetas de outros arquipélagos com o jornal inglês *TLS* ficam muito bem ilustradas em uma carta publicada, em 1956, na seção de cartas do leitor, em resposta à resenha previamente publicada no jornal sobre uma antologia de poesia, *Poetry Now*, editada por G. S. Fraser, conforme o trecho a seguir:

-
52. Ao longo de sua trajetória o *TLS* publicou textos inéditos de Roland Barthes, Saul Bellow, John Updike, Muriel Spark, Chinua Achebe, Patricia Highsmith, Umberto Eco, Susan Sontag, Martin Amis, Martin Scorsese, Kristen Roupenian, Lee Child etc. Também publicou poemas inéditos de Thomas Hardy, W. H. Auden, Robert Frost, Sylvia Plath, Philip Larkin, Joseph Brodsky, Paul Muldoon, Anne Carson, entre outros.
 53. Apesar de apresentar uma estrutura convencional de versos e rimas, o trabalho de Finlay já apresentava algumas das características que o aproximariam da poesia concreta, particularmente uma tendência a utilizar versos sintéticos. A temática de *Orkney* também foi persistente em seus trabalhos. Por fim, há um uso de palavras do gaélico escocês como, por exemplo, *partan* ao invés de *crab*, caranguejo.
 54. Em 1947, Edwin Morgan ingressa como professor assistente no departamento de letras. Seguiu uma carreira acadêmica muito produtiva até o final da vida. Nas cartas, brinca que é o *TLS* é o “The Times Literanonymy Shufflement” (MORGAN, 2015). A piada possivelmente se refere aos editoriais anônimos que eram prática da publicação à época.

Senhor,

Lendo GS Fraser *Poetry Now* na Escócia, deve-se divergir da descrição do livro feita por seu revisor de ter “dado uma imagem justa da atual cena poética”. Da cena inglesa, talvez; mas a Inglaterra não é a Grã-Bretanha, e o Sr. Fraser afirma que “os poetas representados... são principalmente os poetas britânicos que começaram a escrever, ou que se descobriram adequadamente a si próprios, durante ou após a Segunda Guerra Mundial, e inclui obras de poetas irlandeses, galeses e escoceses, bem como ingleses”.

No entanto, apesar da maioria dos poetas ingleses representados terem nascido após a Primeira Guerra Mundial e começarem a publicar após a Segunda, apenas um dos sete poetas escoceses nesse livro estão em um caso semelhante. O Sr. Fraser praticamente ignorou que uma geração mais jovem de poetas escoceses...⁵⁵

Mais adiante, na mesma carta, o poeta Edwin Morgan é citado como um dos exemplos dessa nova geração de poetas escoceses. Havia claramente uma frustração pela falta de reconhecimento dos poetas escoceses em relação aos poetas de língua inglesa, particularmente em relação aos ingleses. Essa tensão aparece em muitos dos debates travados nas páginas do *TLS*.

Para o historiador Eric Hobsbawm, a cena artística da Grã-Bretanha pós-Segunda Guerra Mundial, notadamente após a década de 1950, quando Londres se transformou em um importante centro de atrações musicais e

55. No original: “Sir Reading G S Fraser’s anthology *Poetry Now* in Scotland one must differ from your reviewer’s description of the book as giving a just picture of the present poetic scene The English scene perhaps but England is not Britain and Mr Fraser claims that the poets represented are mainly those British poets who either began to write or who first properly discovered themselves during or after the Second World War and includes work by Irish Welsh and Scottish as well as English poets, Yet although the majority of the English poets represented were born after the First World War and began to publish after the Second only one of the seven Scottish poets in the book is in similar case Mr Fraser has virtually ignored that younger generation of Scottish poets”.

teatrais, foi pujante. No entanto, o historiador pontua que a literatura, campo onde antes das grandes guerras particularmente os ingleses se notabilizavam, não houve uma produção tão expressiva. Por último, Hobsbawm (2008, p. 647) destaca que, na poesia, os escritores irlandeses “mais que se impuseram contra o Reino Unido”. Acrescento que, no Reino Unido, não menos significativa foi a imposição contra a Inglaterra feita pelos poetas escoceses. Não coincidentemente, a poesia concreta na Grã-Bretanha não tem início na Inglaterra. Os principais expoentes, Ian Hamilton Finlay e Edwin Morgan eram escoceses; Dom Sylvester Houédard era guernesiano⁵⁶.

Essa relação entre centro e periferia foi apresentada por Marjorie Perloff no livro *O gênio não original*, em um capítulo que trata justamente da poesia concreta do grupo Noigandres. Para tanto, a autora adapta e contextualiza, mesmo que de maneira breve, a discussão travada no livro *Les arrières-gardes au XX^e siècle*, organizado por William Marx. O conceito de retaguarda, explorado por diversos autores no livro de Marx, e defendido por Perloff, não é uma mera excentricidade, singularidade terminológica. Pelo contrário, o uso do termo abre um debate importante sobre a poesia concreta no Brasil em sua relação com as vanguardas,⁵⁷ o que, por conseguinte, avança em direção ao próprio entendimento da poesia concreta no Reino Unido, devedora da primeira.

56. Guernsey, antiga região insular da Normandia, uma das Ilhas do Canal.

57. É importante destacar que Mário Pedrosa também trabalhou com o conceito “arte de retaguarda”, entendendo que seria um “um recuo estratégico para impedir que tudo caia para o lado do capitalismo” (PEDROSA apud PALADINO, 2020, p. 209). No entanto, o recuo estratégico que menciona não se localizaria na “arte de vanguarda”, mas na “arte do povo” (PEDROSA apud PALADINO, 2020, p. 210). Essa conceituação, apesar de possuir pontos de contato, diverge da que exploraremos aqui. A pesquisa de doutorado de Luiza Mader Paladino explora as particularidades do conceito de “arte de retaguarda” conforme o deslocamento proposto por Mário Pedrosa.

Conceitos como vanguarda, neovanguarda, retaguarda (da vanguarda) são muitas vezes utilizados de maneira intercambiável. O primeiro deles, vanguarda, é de grande amplitude semântica. Por essa razão, Peter Bürger, em *Teoria da Vanguarda*, apresenta o conceito de movimentos históricos de vanguarda,⁵⁸ justamente para restringir seu emprego aos movimentos do início do século XX que tinham como horizonte a crítica institucional e a reintegração entre arte e vida. Bürger também delimita que a “ruptura radical com a tradição” operada pelas vanguardas históricas europeias não poderia ser reavivada ou, ainda, não poderia acontecer novamente por meio de uma segunda vanguarda (BÜRGER, 2017, p. 46). Portanto, para dar conta dos movimentos europeus ocorridos após a segunda guerra mundial, pós-45, sobretudo nas décadas de 1950 e 1960, Peter Bürger adota o termo neovanguarda.

O diagnóstico feito por Bürger é de que o projeto das vanguardas históricas de aproximação entre arte e vida fracassou, o que acabou por relegar os movimentos artísticos posteriores, as neovanguardas, à indústria cultural e suas instituições. Ou, ainda, o gesto de Duchamp se calcava na crítica ao suporte e ao próprio circuito artístico que, ao ser reencenado pelas neovanguardas, se transmutaria em procedimento artístico, ancorado na adesão aos novos suportes e ao circuito artístico. Para o autor, os aparentes protestos das neovanguardas, apesar de apresentarem em suas obras uma pluralidade de procedimentos artísticos herdados das vanguardas históricas e até mesmo por eles expandidos, *grosso modo*, careceriam de autenticidade, de originalidade. Nesse sentido, Bürger argumenta que:

58. Ou vanguardas históricas.

Hoje, se um artista envia a uma exposição um tubo de estufa, de forma alguma vai alcançar a intensidade do protesto dos *ready-made* de Duchamp. Pelo contrário: enquanto o *Urinol* de Duchamp tentava uma explosão da instituição arte (com suas formas específicas de organização, como museu e exposição), o expositor do tubo de estufa anseia para que sua ‘obra’ consiga ganhar entrada no museu. Assim o protesto vanguardista acaba por transformar-se em seu oposto (BÜRGER, 2017, p. 46).

Marjorie Perloff, no verbete *poética da vanguarda*⁵⁹, que escreveu para o *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (CAVANAGH et al., 2012), já fazia oposição às teorias de Bürger (PERLOFF, 2012, p. 679). A pesquisadora afirma que as posições defendidas por Peter Bürger pecam por se basearem no trabalho de um artista, Duchamp, que sempre rejeitou seu pertencimento aos movimentos que Bürger considera originais, em suas elaborações, a saber: o dadaísmo, o primeiro surrealismo e a vanguarda russa. Em síntese, Duchamp seria o exemplo do “gênio original” de que as próprias teorias de Bürger, *vis-à-vis*, seriam refratárias (PERLOFF, 2012, p. 693).

A tese defendida por Marjorie Perloff em o *Gênio não original* já em seu título vai de encontro ao trabalho de Bürger. Fugindo do caráter excessivamente restritivo apresentado em *Teoria da Vanguarda*, a autora investe em uma leitura das vanguardas mais próxima de seu sentido original, movimentos que estavam à frente do seu tempo, sempre buscando observar as permanências, e não as rupturas, de suas ideias ao longo do tempo. Para isso, Perloff defende o uso do conceito de retaguarda, conforme segue:

A dialética proposta é um corretivo útil, acredito, para as concepções costumeiras do que é vanguarda, seja como uma ruptura única como

59. No original: *avant-garde poetics*

o mercado da arte burguesa, uma ruptura que não poderá jamais ser repetida — a tese de Peter Bürger — ou com uma série de rupturas, cada uma rompendo de modo mais decisivo com a outra anterior, como nos relatos, já apropriados pela sala de aula, dos movimentos de vanguarda do Futurismo ao Dada, ao Surrealismo, ao Fluxus, ao Minimalismo, ao Conceitualismo, e assim por diante. A segunda narrativa, ou narrativa do progresso, continua a assombrar a academia, mesmo agora que a vanguarda não é de modo algum um problema: refiro-me à premissa não declarada da teoria crítica de que a perspectiva dos globalistas iluminados, pós-colonialistas ou multiculturalistas sobre uma dada obra de arte ou movimento seja inerentemente mais “avançada” do que a que veio antes (PERLOFF, 2013, p. 99).

Ao não adotar o termo neovanguarda, ou vanguarda, ao se referir à poesia concreta do grupo Noigandres, a autora afirma que “quando um movimento não é mais novidade, é o papel da retaguarda completar a sua missão, garantir o seu sucesso” (PERLOFF, 2013, p. 99). Em seguida, Perloff acrescenta que o termo retaguarda não deve ser compreendido como “sinônimo nem com o de reação nem com o de uma nostalgia perdida e mais desejável; é, pelo contrário, a ‘face oculta da modernidade’”, tomando emprestada a expressão usada por William Marx (PERLOFF, 2013, p. 99).

O ponto que parece mais problemático⁶⁰ na defesa feita por Perloff, é de que os objetivos entre retaguarda e vanguardas históricas fossem efetivamente os mesmos ou de que haveria uma relação grande de dependência dos movimentos do pós-guerra para com as vanguardas históricas. Bürger já alertara para o primeiro desses possíveis equívocos quando afirmou que:

60. Cabe salientar que a afirmação assertiva de Perloff, de que cabe à retaguarda completar a missão da vanguarda, soa mais como uma frase de efeito em meio ao contexto apresentado. Ao longo do livro, percebe-se que essa sentença assertiva destoa do resto do texto e não representa, de maneira precisa, o pensamento da autora. No entanto, cabe apontar o equívoco, mesmo que pontual.

Embora as neovanguardas em certa medida proclamem os mesmos objetivos que os representantes dos movimentos históricos de vanguarda, não se pode mais proclamar, com seriedade, a aspiração de uma recondução da arte à práxis vital dentro de uma sociedade constituída depois do fracasso das intenções vanguardista (BÜRGER,2017, p. 46).

Por outro lado, a diferença de objetivo entre os movimentos dos anos 50 e 60, em relação às vanguardas históricas, tampouco é balizada de maneira precisa pela simples adoção do conceito de neovanguarda, como exemplificado pela própria necessidade de Bürger de pontuar em nota de rodapé esse comentário.⁶¹ Aliás, o prefixo *neo*, contido no termo neovanguarda, carrega conotação justamente oposta: novo, atualizado.⁶² Por esse ângulo, o termo *neovanguarda* não parece caber nas próprias formulações do autor para descrever os movimentos pós-45.

Se a adoção do termo *retaguarda* tampouco serve como corretivo pleno e possui limites, conforme exposto, por outro lado, evidencia a relação anacrônica e ambivalente entre esses movimentos do pós-guerra e as

61. Segundo Marília Andrés Ribeiro, a teoria de Peter Bürger, “embora tenha contribuído para uma nova interpretação das vanguardas no contexto sociopolítico da Europa moderna, tem sido contestada por vários estudiosos porque não discute a especificidade de cada movimento de vanguarda, procurando englobá-los numa única direção, e também porque desqualifica os movimentos das novas vanguardas que surgiram nos anos de 1950/60, caracterizando-os como movimentos repetitivos e diluidores dos gestos primordiais das vanguardas autênticas” (RIBEIRO, 2012, p. 103-104).

62. Já a expressão *retaguarda*, de origem militar, pode ser lida sem a conotação pejorativa, que, como William Marx enfatiza, não existe na realidade militar (MARX, 2008, p. 8). Ainda cabe salientar que a mesma lógica se aplicaria ao uso do termo *vanguarda*, por ser igualmente de origem militar. O deslocamento do termo *vanguarda*, do sentido militar ao sentido estético, é tratado com mais detalhes no livro *Os cinco paradoxos da modernidade*, de Antoine Compagnon (2010). Já no livro *Les arrière-gardes au XX^e siècle*, organizado por William Marx, o deslocamento do termo *retaguarda* é tratado por diversos autores ao longo do livro.

vanguardas históricas (PEDROSA et al., 2018, p. 139). Essa percepção sobre a produção artística do século XX fez com que autores tão diversos quanto Roland Barthes, Antoine Compagnon e Marjorie Perloff, trabalhassem com a noção de retaguarda da vanguarda (PEDROSA et al., 2018, p. 139).

Outro autor, mais próximo aos poetas Noigandres,⁶³ que problematizou a ideia de vanguardismo foi Vilém Flusser que, em 1972, escreveu um ensaio justamente intitulado *Arte de retaguarda*.⁶⁴ Para o autor, o historicismo sempre valoriza a linearidade, promovendo, assim, um juízo de valor, no qual o futuro é melhor que o passado. Segundo o autor, em uma leitura linear da história, valoriza-se a ponta do raio, a vanguarda, e se desvaloriza a fonte do mesmo, a retaguarda. Ainda acusa que essa mesma atitude frente à história coincide estruturalmente com o tradicionalismo, segundo o qual o passado é melhor que o futuro. Para concluir a defesa de uma arte de retaguarda, o autor afirma que:

“Arte de retaguarda”? Sim, se o termo “retaguarda” for adaptado aos resultados aqui elaborados. Assim: que “retaguarda” seja aquele posto, no exército da humanidade, que avança de uma origem esquecida rumo a um futuro ignorado, e que protege o exército contra os perigos traiçoeiros que o ameaçam pelas costas (FLUSSER, op.cit.).⁶⁵

Não muito distantes são os comentários de outro pesquisador que se debruçou sobre o conceito de retaguarda, Antoine Compagnon. No artigo A

63. Flusser teve proximidade com os poetas Noigandres. Sabidamente, em um primeiro momento foi divulgador da poesia concreta. Ao lado de Anatol Rosenfeld, chegou a traduzir parte do poema Galáxias, de Haroldo de Campos, para uma revista alemã. (ALONSO, 2016, p. 8).

64. Originalmente publicado na revista Cavalo Azul, número 7, novembro de 1972.

65. O texto *A Arte de retaguarda*, Vilém Flusser está disponível no site *Flusserbrasil*, de onde esse trecho foi transcrito. Disponível em: <http://flusserbrasil.com/art15.html>. Acesso em: 12 mai. 2021.

retaguarda, de Péguy a Paulhan e Barthes, publicado na coleção de William Marx, o autor explicita essa relação anacrônica:

A retaguarda é, portanto, a vanguarda que permaneceu fiel ao misticismo que os contemporâneos abandonaram. O conceito testemunha o que o alemão pensava no entreguerras ao se referir a “simultaneidade de não contemporâneos”, “heterocronia” resultante da divergência de tempo e idade, *Gleichzeitigkeit* e *Gleichaltrigkeit*, ou a coexistência de gerações, com as distorções e as desproporções resultantes em qualquer momento do movimento político ou literário⁶⁶ (COMPAGNON, 2008, p. 95, tradução nossa).

Se a heterocronia é característica às retaguardas, resultante da divergência de tempo, conforme apontado por Antoine Compagnon, também é ectópica⁶⁷, resultado da divergência de espaço, conforme apontado por Marjorie Perloff, quando se indagou: “a questão permanece de por que um tal concretismo como o de Fahlström, com sua recuperação maravilhosa do *zaum*, da poesia sonora, da tipografia inovadora e da apropriação textual, ter nascido quando e onde nasceu” (PERLOFF, 2013, p. 109). Esse mesmo questionamento pode ser lançado à vertente brasileira, do grupo Noigandres, ou aos poetas concretos do Reino Unido, particularmente os escoceses.

66. No original: “L’arrière-garde, c’est donc l’avant-garde restée fidèle à la mystique que les contemporains ont désertée. La notion témoigne de ce que la pensée allemande de l’entre-deux-guerres devait appeler la simultanéité des non-contemporains, hétérochronie résultant de la divergence du temps et de l’âge, *Gleichzeitigkeit* et *Gleichaltrigkeit*, ou de la coexistence des générations, avec les distorsions et disproportions qui en résultent à tout moment dans le mouvement politique ou littéraire”.

67. Esse termo foi pego de empréstimo, neste trabalho, da biologia (*ek*=fora; *topos*=lugar). Na genética, ambos os termos são empregados: heterocrônica e ectópica. O primeiro termo para a expressão de um gene fora do momento e o segundo para a expressão de um gene fora do local. Assim como no uso que fizemos, essas duas expressões genéticas podem se combinar.

Mesmo sem ter o mesmo impacto do manifesto de Marinetti, de 1909, os poetas Noigandres publicaram o seu próprio manifesto, *Plano-Piloto para Poesia Concreta*, em 1958. As diferenças entre os dois manifestos matizam as particularidades entre as posições de vanguarda e de retaguarda, respectivamente. O manifesto futurista, ao longo de seus onze pontos, não faz qualquer menção ao passado, só ao então presente e ao futuro. Já o manifesto concretista, do grupo Noigandres, em seu primeiro parágrafo,⁶⁸ localiza o movimento da poesia concreta na história para, no parágrafo seguinte,⁶⁹ nomear seus precursores. Feito esse breve introito, anunciam as próprias premissas do projeto concretista. Essa comparação entre os manifestos cabe perfeitamente nos dizeres de Compagnon, quando afirmou que:

Se a vanguarda se baseia em desconfiança ou ódio da linguagem, na decisão de violar a linguagem, a retaguarda, no final da vanguarda,

-
68. “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 estrutura. espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico linear, daí a importância da idéia 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. ‘il faut que notre intelligence s’habitue à comprendre synthético-ideographiquement au lieu de analytico-discursivement’ (apollinaire). eisenstein: ideograma e montagem” (CAMPOS, A. de; CAMPOS, H de; PIGNATARI, 2014, p. 215).
69. “precursores: mallarmé (un coup de dés, 1897): o primeiro salto qualitativo: ‘subdivisions prismatiques de l’idée’; espaço (‘blancs’) e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição. pound (the cantos): método ideogrâmico. joyce (Ulysses e finnigans wake): palavra-ideograma; interpenetração orgânica de tempo e espaço. cummings: atomização de palavras, tipografia fisiognômica; valorização expressionista do espaço. apollinaire (calligrammes): como visão, mais do que como realização. futurismo, dadaísmo: contribuições para a vida do problema. no/brasil:/oswald de andrade (1890-1954): ‘em comprimidos, minutos de poesia’./joão/cabral de melo neto (n. 1920 – o engenheiro e psicologia da composição mais anti-ode): linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso” (A. DE CAMPOS; H. DE CAMPOS; PIGNATARI, 2014, p. 215–216).

depende da conversão ou conversão ao amor pela língua. A retaguarda — pelo menos a interessante retaguarda — seria o tempo da filologia [...]”⁷⁰ (COMPAGNON, 2008, p. 99, tradução nossa).

A poesia concreta do grupo Noigandres efetivamente renovou alguns dos procedimentos das vanguardas históricas. Foram radicais em algumas de suas proposições artísticas, assumindo uma postura abertamente vanguardista: declarar o fim do ciclo histórico do verso e empregar o mesmo programa em suas faturas.⁷¹ Simultaneamente, tiveram o trabalho crítico marcado por revisões e resgates de autores até então esquecidos. No sentido exposto, não se trata de uma mera tentativa de repetir procedimentos de uma vanguarda canonizada. Capitanearam uma relação heterocrônica e ectópica com seus precursores.

Sendo assim, na presente tese, parece mais preciso assumir a posição retaguardista do grupo Noigandres, que se situaria efetivamente na retaguarda da vanguarda. Antoine Compagnon pontua que o papel da retaguarda é justamente o de resguardar o que está sendo ameaçado, os procedimentos de vanguarda. Reitera-se que a análise da própria trajetória do grupo parece descortinar esse caráter retaguardista do grupo Noigandres; em síntese: encampam um projeto complexo de recuperação de seus precursores, recriam alguns dos procedimentos artísticos deles, levam a cabo um projeto criativo/poético no contexto das novas mídias, articulam um circuito próprio para escoar sua produção.

70. No original: “Il vaut la peine de s’arrêter à cette idée: si l’avant-garde se fonde sur la méfiance ou la haine de la langue, sur la décision de violenter la langue, l’arrière-garde, au bout de l’avant-garde, dépend de la conversion ou de la reconversion à l’amour de la langue. L’arrière-garde — du moins l’arrière-garde intéressante — serait le temps de la philologie après la Terreur, de la philologie et non du purisme, car, comme disait Proust, défendre la langue, c’est l’attaquer — la prendre à bras-le-corps, non la condamner”.

71. O manifesto do grupo Noigandres, de 1958, é posterior as práticas do grupo, funcionando como uma síntese do trabalho. Foi publicado originalmente na revista *Noigandres* nº 4.

Em 1963, Dom Sylvester Houédard publicou na revista *Typographica* o ensaio *Poesia Concreta*, considerado o trabalho que introduziu a poesia concreta para os designers de língua inglesa, dado o alcance internacional da publicação. Não coincidentemente, o autor lançou mão dos mesmos procedimentos adotados no manifesto *Plano-Piloto para Poesia Concreta*, a saber: localizou o movimento da poesia concreta na história, nomeou seus precursores e anunciou as próprias premissas do projeto concretista. Mantidas as particularidades de cada texto, a posição retaguardista⁷² parece aproximar essas realidades que em análise superficial parecem distantes.

A visão romântica de que uma carta, uma mensagem na garrafa lançada ao mar, teria desencadeado por si só o movimento na Inglaterra e na Escócia, apesar de poética, pouco contribui para elucidar o problema em questão. Cabe aqui lembrar, mais uma vez, o que disse Augusto de Campos (1996, n.p.), “a poesia concreta não nasceu por geração espontânea ou mera idiosincrasia”.⁷³ E isso vale tanto para cá quanto para lá.

2.2. Provincianismos

Na nova ordem geopolítica do pós-guerra, notadamente na década de 1950, os países hegemônicos, *grosso modo*, apresentam tendências conservadoras

72. Em um trecho do referido artigo, Dom Sylvester Houédard sintetiza o caráter retaguardista ao afirmar que “isso põe o concreto em um contexto que atualmente fascina críticos & historiadores — a reencarnação da criatividade pré-Primeira Guerra Mundial no mundo pós-Segunda Guerra Mundial” (HOUÉDARD, 2010, p. 155).

73. CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. A certeza da influência. [Entrevista concedida à] Folha de S.Paulo. Caderno Mais!, São Paulo, 8 dez. 1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/12/08/mais!/13.html>. Acesso em: 18 out. 2019.

e, sendo assim, o espírito das vanguardas se manifesta de maneira mais pujante justamente em países periféricos, se comparados, por exemplo, ao universo anglófono, já globalizado, da época. Por conseguinte, os diversos movimentos de poesia concreta ao redor do mundo não surgem em Nova Iorque, Paris, Berlim, Roma ou Moscou; mas em São Paulo, Estocolmo, Zurique, Viena e Edimburgo (PERLOFF, 2013, p. 110). Ou seja, acontecem em cidades vigorosas, mas em países que ainda não desfrutavam plenamente e, no caso brasileiro, nunca desfrutariam, dos benefícios materiais dos Anos Dourados⁷⁴ da mesma maneira que os países mais desenvolvidos. De qualquer forma, havia, nesses centros urbanos, uma aposta de vários setores, mesmo no campo da cultura, no crescimento econômico e industrial como motor do desenvolvimento e agente da promoção do bem-estar social.

O Brasil, particularmente, teve uma industrialização retardatária, que se tornou mais expressiva somente a partir dos anos 1930. Essa consolidação, no entanto, ocorre principalmente após a Segunda Guerra Mundial. Na década de 1950, São Paulo já se tornara uma metrópole de projeção nacional e maior responsável pela produção de bens de consumo no país. Como dito anteriormente, em dezembro de 1956, o grupo Noigandres lança oficialmente o movimento de poesia concreta durante a *Exposição Nacional de Arte Concreta*, no MAM-SP. No mesmo ano, em janeiro, assume a Presidência da República Juscelino Kubitschek, com um projeto político desenvolvimentista,

74. Após sucessivas crises mundiais ocorridas no início do século XX, a partir dos anos cinquenta, os países capitalistas entram em uma fase de contínua expansão, o que levou diversos estudiosos a afirmarem que foi a época de ouro do Capitalismo. Apesar de o fenômeno ser mundial, é evidente que os efeitos não foram uniformes e tiveram pouca efetividade entre as populações mais pobres e nos países mais pobres. (HOBSBAWM, 2008, p. 336). Essas discrepâncias, permeadas por diversas crises, se tornam mais evidentes nos anos 70, considerado o fim dos Anos Dourados. A desigualdade na América Latina atingia seu ponto mais alto até então (HOBSBAWM, 2008, p. 461).

expressado pelo *Plano de Metas* (Plano Nacional de Desenvolvimento), cujo lema era fazer o país crescer “cinquenta anos em cinco”. Mesmo no Brasil, o lucro da indústria nacional no pós-guerra já superava a produção agrícola e, por isso, o governo, em contrapartida, coloca como um dos pontos prioritários do programa o estímulo à expansão industrial (MONTEIRO, 2013, p. 39).

Numa conjectura arriscada, podemos dizer que, *grosso modo*, o espírito progressista no plano político e econômico é reflexo — e, ao mesmo tempo, se reflete — da/na postura política de alguns artistas: a cidade de Brasília, projetada pelo urbanista Lúcio Costa e em conjunto com o arquiteto Oscar Niemeyer; o novo projeto gráfico do *Jornal do Brasil*, por Amílcar de Castro; a renovação da publicidade, com Hermelindo Fiamingh, Almir Mavignier e Décio Pignatari; o surgimento do primeiro escritório de design do país, Forminform, criado por dois pioneiros do design no Brasil, anteriormente ligados ao grupo Ruptura, a saber, Alexandre Wollner e Geraldo de Barros, juntamente com Ruben Martins; etc. (MONTEIRO, 2013, p. 39). O próprio manifesto *Plano-Piloto para Poesia Concreta*, em seu título, faz clara alusão ao Plano-Piloto de Brasília, marcando a posição do grupo Noigandres em relação ao projeto de nação em curso, nos anos de 1950. ⁷⁵

75. Sob a perspectiva da época, nesse sentido, não havia contradição no envolvimento de artistas com a indústria. Ou seja, a indústria influenciava e era influenciada pelas vanguardas artísticas nacionais (MONTEIRO, 2013, p. 39-40). Afinal, por que Lygia Pape criou a identidade visual para a indústria de biscoitos Piraquê? Ou, ainda, por que Antônio Maluf e Willys de Castro criaram estampas para a indústria têxtil como, por exemplo, Maluf fez, em 1959, para a coleção Vogue? A pergunta diametralmente oposta é formulada por Argan (2010, p. 446): “a necessidade da publicidade como incentivo ao consumo de produtos industriais é evidente, mas por que recorrer a um estímulo ‘artístico’?”. Pergunta que o próprio autor respondeu de maneira contundente: “evidentemente, porque se julga que o consumo é um ato que embute, tanto quanto a produção, algo de estético ou artístico ...” (ARGAN, 2010, p. 446).

O vigor econômico, impulsionado pelo crescimento da indústria nacional, pode ser verificado até o governo de João Goulart, momento em que as políticas de substituição de importações, marca da política econômica brasileira depois de 1945, começam a colapsar em razão dos choques com os setores conservadores dentro do próprio governo (CAPUTO; MELLO, 2009, p. 513). Em setembro de 1961, após a renúncia de Jânio Quadros, João Goulart assume a presidência e tenta implementar um conjunto de políticas ambiciosas, desenhadas durante o governo de Juscelino Kubitschek, mas nunca efetivadas, as chamadas “reformas de base”. Foram propostas reformas estruturais — econômicas, sociais e políticas — que almejavam a superação do subdesenvolvimento e a diminuição das desigualdades sociais. As autoridades militares, alegando suposta ameaça comunista, tomam o poder em março de 1964, permanecendo até 1985. Em síntese, o governo de João Goulart foi marcado por diversas tensões políticas que emergiram antes mesmo de ele assumir a presidência e que permaneceram durante todo seu curto governo, até sua derrubada.

Se consideramos a carta de E. M. de Melo e Castro, publicada em 25 de maio de 1962, como marco, é durante o conturbado governo de João Goulart que o trânsito entre os poetas Noigandres e os poetas escoceses se inicia. No mesmo período, a Escócia, principal polo da poesia concreta na região, também passava por momentos de grandes transformações. No entanto, essas mudanças foram de natureza muito diversa das ocorridas em nosso país. Lá, as políticas de austeridade, implementadas no pós-guerra, foram descontinuadas, as taxas de desemprego eram baixíssimas, a renda das famílias estava em franco crescimento e os bens de consumo se tornavam cada vez mais acessíveis para grande parte da população (DEVINE, 2013, p. 24). Todas essas mudanças foram acompanhadas por um sistema robusto

de saúde, educação e seguridade social (DEVINE, 2013, p. 24). Analisando o período, o historiador Tom Devine sintetizou as transformações políticas, econômicas e culturais ocorridas na Escócia ao afirmar que:

Nenhuma dessas mudanças importantes foi totalmente elaborada na realidade cotidiana da Escócia do final da década de 1960. Na verdade, muitas eram sutis e silenciosas, emergindo abaixo da superfície da vida e só agora captadas por comentaristas posteriores com as vantagens marcantes de uma retrospectiva. Para os escoceses da época, a década não foi de revolução drástica, mas sim uma ponte de transição entre uma sociedade antiga, em grande parte remanescente até mesmo o século XIX, e a modernidade tardia⁷⁶ (DEVINE, 2013, p. 45, tradução nossa).

É em meio a esse ambiente otimista, conhecido como *Swinging Sixties*⁷⁷, que alguns dos procedimentos das vanguardas históricas, que nunca tiveram grande reverberação na região, começam a encontrar terreno fértil, entretanto, com grande interpenetração de outras manifestações culturais concomitantes (WATSON, 2013, p. 70). Edwin Morgan, em carta enviada ao filho do poeta Ian Hamilton Finlay, Alec Finlay, em 2002, tenta descrever o período, conforme segue:

Mas, para dar mais do que um breve sabor, devo dizer que toda a década para mim foi um período de libertação. Quase poderia datar

76. No original: "None of these momentous changes were fully worked out in the day-to-day realities of Scotland by the end of the 1960s. Indeed, many were subtle and silent, emerging below the surface of life and only now picked up by later commentators with the signal advantages of hindsight. For the Scots of the time the decade was not one of drastic revolution but rather a transitional bridge between an old society, much of which was reminiscent even of the nineteenth century, and later modernity".

77. Termo cunhado pela revista *Time*, em 1966, para descrever o surgimento de uma cultura jovem na Grã-Bretanha dos anos 1960. Há uma equivalência com os Anos Dourados, mas é especificamente utilizado para caracterizar o contexto britânico.

minha vida a partir de 1960 em vez de 1920. Eu era produtivo na poesia; eu estava apaixonado; eu fiquei fascinado pela exploração espacial; a música popular amadureceu e foi um grande deleite; filmes (cinema sempre significou muito para mim) — *A Doce Vida*, *A Aventura*, *Andrei Rublev*, 2001, *O Evangelho segundo São Mateus*, *A Cor da Romã* — explodiram através da imaginação; e até mesmo algo enormemente negativo como a Guerra do Vietnã (que parecia durar para sempre) liberou forças tão poderosas de consciência humanitária que fez da década uma inesquecível marca no pergaminho⁷⁸ (MORGAN, 2015, p. 1014, tradução nossa).

Logo em seguida, na mesma carta, Edwin Morgan pontua, de modo mais pessoal, suas impressões sobre a época, contextualizando a poesia concreta nesse cenário, ao afirmar que:

Sim, eu concordo com a ideia de uma Primavera Escocesa. Foi genuinamente um tempo de começos, um tempo de aberturas, e sempre senti que aqueles que deixaram a Escócia naquela época — por exemplo, Kenneth White, Douglas Dunn — estavam muito impacientes e deveriam ter ficado. Novas configurações internacionais — escocesa-americana, escocesa-russa, escocesa-brasileira — surgiram. Novos gêneros como poesia concreta e poesia sonora atraíram vários opositores. Lembro-me de Hugh MacDiarmid rosnando em 1970: ‘Eu odiaria um poema de Ian Finlay em minha lápide’. Editores como Wild Hawthorn, Migrant, Eugen Gomringer, Hansjörg Mayer incentivaram a Escócia a ver o mundo e o mundo a ver a Escócia. Meu *Sovpoems* (1961) homenageou escritores russos de Mayakovsky a Yevtushenko, e meu *Starryveldt* (1965) foi, de certa forma, uma defesa da poesia concreta, mostrando-a em ação em temas de política e

78. No original: “But to give more than a brief flavour, I would have to say the whole decade for me was a period of liberation. I could almost date my life from 1960 instead of 1920. I was productive in poetry; I was in love; I was fascinated by space exploration; popular music came of age and was a huge delight; films (film has always meant a lot to me) — *La Dolce Vita*, *L’Avventura*, *Andrei Rublyov*, 2001, *The Gospel According to St Matthew*, *The Colour of Pomegranates* — burst across the imagination; and even an enormous negative like the Vietnam War (which seemed to go on forever) released such powerful jets of human concern that it made the decade an unforgettable gouge on the parchment”.

ciência, bem como na reconstrução semântica e jogos linguísticos⁷⁹ (MORGAN, 2015, p. 1014-1015, tradução nossa).

Nesse trecho da carta, Edwin Morgan cita alguns pontos que merecem relevo, a saber: outras influências literárias para os poetas concretos na Escócia; o conflito desencadeado pelo surgimento de novos gêneros literários; o impacto da circulação de publicações voltadas para esses novos gêneros. Os comentários do artista parecem ter como pano de fundo a tentativa de superação do provincianismo, sentimento partilhado por muitos artistas escoceses da época (NORMAND, 2013). O enfrentamento à questão, que já atravessava a cena artística do país há muito tempo, ganhava novos contornos em face às rápidas mudanças culturais, sociais, tecnológicas e econômicas.

Sumariamente, entram em colisão duas posições distintas: uma primeira, surgida nos anos 1920, que acreditava que a exacerbação da cultura local, notadamente pela utilização de temas e dialetos regionais,⁸⁰ particularizaria a produção e a projetaria para fora do país (NORMAND, 2013, p.

79. No original: “Yes, I go along with the idea of a Scottish Spring. It was genuinely a time of beginnings, a time of openings, and I always felt that those who left Scotland then — e.g. Kenneth White, Douglas Dunn — were too impatient and should have stayed. New international configurations — Scottish-American, Scottish-Russian, Scottish-Brazilian — appeared. New genres like concrete poetry and sound-poetry challenged a fair amount of opposition. I remember Hugh MacDiarmid growling in 1970: ‘I’d hate an Ian Finlay poem on my gravestone.’ Publishers like Wild Hawthorn, Migrant, Eugen Gomringer, Hansjörg Mayer encouraged Scotland to see the world and the world to see Scotland. My *Sovpoems* (1961) paid tribute to Russian writers from Mayakovsky to Yevtushenko, and my *Starryveldt* (1965) was in a sense a defence of concrete poetry, showing it at work on themes of politics and science as well as on semantic reconstruction and linguistic play”.

80. Peter Burke (2010, p. 91) discute a relação entre língua e política — “a língua acompanha um império” —, no livro *Linguagens e comunidades nos primórdios da Europa Moderna*. Em um trecho pontua que, em 1695, o Parlamento inglês aprovou uma lei proibindo a língua irlandesa, hoje conhecida como língua gaélica escocesa (BURKE, 2010, p. 91).

286); e uma segunda, surgida no final dos anos 1950, que defendia que a internacionalização, baseada na experiência urbana contemporânea e nos avanços tecnológicos, integraria a cultura local ao resto mundo (MORGAN, 2015, p. 110).

A primeira posição era sustentada pelo movimento, principalmente literário, conhecido como Renascença Escocesa,⁸¹ representado pela figura do poeta Hugh MacDiarmid e de seus colaboradores (NORMAND, 2013, p. 286). Já a segunda posição não se ancorava em um único grupo, mas sim em uma geração de jovens artistas que compartilhavam uma percepção de que a Renascença Escocesa não dava mais respostas aos problemas contemporâneos, bem como monopolizava o campo das artes, com apoio das instituições. O conflito geracional foi marcado por debates passionais que fizeram emergir uma discussão sobre a própria identidade nacional (MCGONIAL, 2013, p. 122). É importante pontuar que muitos desses jovens artistas, que defendiam um viés internacionalista, estiveram, em um primeiro momento, vinculados ao movimento Renascença Escocesa durante os anos 1950, como é o caso de Edwin Morgan e de Ian Hamilton Finlay.

Todas essas tensões transbordaram durante a *Conferência Internacional de Escritores*, ocorrida em meio ao tradicional *Festival Internacional de Edimburgo*, em agosto de 1962.

Foram convidados para os debates os escritores norte-americanos Norman Mailer, Henry Miller, Mary McCarthy e William Burroughs; os escoceses Hugh MacDiarmid, Muriel Spark, Edwin Morgan e Alexander Trocchi; os ingleses Lawrence Durrell e Stephen Spender; o austríaco Erich Fried; e o

81. Scottish Renaissance Movementt, Scottish Literary Renaissance.

indiano Khushwant Singh. Quase que restrito ao universo anglófono, nos cinco dias de evento foram abordados os seguintes temas, respectivamente: Diferenças de abordagem; A escrita escocesa hoje; Engajamento é necessário?; Censura; O futuro do romance. Uma das convidadas, Mary McCarthy, enviou uma carta para Hannah Arendt descrevendo o evento nos seguintes termos:

Pessoas pulando para confessar que eram homossexuais; um viciado em heroína fichado liderando a jovem oposição escocesa à tirania literária do comunista Hugh MacDiarmid ... Uma romancista inglesa descrevendo suas comunicações com sua filha morta, um homossexual holandês, ex-enfermeiro, agora um convertido católico, procurando alguém para batizá-lo; um Sikh barbudo com cabelo até a cintura declarando na plataforma que os homossexuais são incapazes de amar, assim como (ele disse) os hermafroditas são incapazes de orgasmo (Stephen Spender, na cadeira, murmurou que ele deveria ter pensado que eles poderiam ter dois)...⁸²

O jovem viciado em heroína, mencionado por Mary McCarthy, não era William Burroughs, expoente da literatura Beatnik, como seria de se esperar, visto seu notório envolvimento com o uso de substâncias ilícitas. A autora estava se referindo ao escritor escocês Alexander Trocchi, que havia emigrado

82. No original: "People jumping up to confess they were homosexuals; a registered heroin addict leading the young Scottish opposition to the literary tyranny of the communist Hugh MacDiarmid... An English woman novelist describing her communications with her dead daughter, a Dutch homosexual, former male nurse, now a Catholic convert, seeking someone to baptize him; a bearded Sikh with hair down to his waist declaring on the platform that homosexuals were incapable of love, just as (he said) hermaphrodites were incapable of orgasm (Stephen Spender, in the chair, murmured that he should have thought they could have two)..." Trecho de carta escrita por Mary McCarthy a Hannah Arendt, em 28 de setembro de 1962, descrevendo a *Conferência Internacional de Escritores*, realizada em Edimburgo naquele ano. site do evento. Disponível em: <http://www.edinburghworldwritersconference.org/background/>. Acesso em: 10 jul. 2020.

do país após se formar em filosofia na Universidade de Glasgow e que, na ocasião, morava em Nova Iorque. Sua participação no evento se deu justamente no dia voltado à temática ‘A escrita escocesa hoje’. Segundo o programa do evento, os debates do dia seriam norteados pelos seguintes pontos de reflexão:

‘Qual é a força da escrita escocesa hoje e como ela se relaciona com a tradição literária escocesa? Os escritores escoceses devem lidar principalmente com temas escoceses e, se o fizerem, que mercado eles têm fora da Escócia? Houve um Renascimento Escocês nos últimos anos, e quão bem-sucedidas têm sido as tentativas de usar o Lallans⁸³ como linguagem literária?’⁸⁴

O enfrentamento entre Alexander Trocchi, representando uma nova geração de artistas, e Hugh MacDiarmid, a tradição, é lembrado, em círculos literários, como tendo contribuído para redefinir a identidade cultural escocesa (WATSON, 2013, p. 73). Trocchi atacou MacDiarmid afirmando que não havia se enganado ao sair do país, acrescentando ainda que “toda a atmosfera me parece túrgida, mesquinha, *provinciana*, um mingau rançoso, um absurdo paroquial” (TROCCHI apud NORMAND, 2013, p. 301, grifo nosso). Defendendo seu posicionamento, Hugh MacDiarmid revidou afirmando que se a América era “absolutamente podre na maior parte de sua produção e assim por diante, devemos fazer o mesmo também?... O Sr. Trocchi parece imaginar que as questões candentes no mundo de hoje são

83. Língua ânglica escocesa ou estilo de escrita escocesa.

84. No original: “What is the strength of Scottish writing today and how is it related to the Scottish literary tradition? Should Scottish writers deal principally with Scottish themes, and if they do, what market do they have outside Scotland? Has there been a Scottish Renaissance in recent years, and how successful have been the attempts to use Lallans as a literary language?” Trecho apresentado no site do evento. Disponível em: <http://www.edinburghworldwritersconference.org/background/>. Acesso em: 10 jul. 2020.

lesbianismo, homossexualidade e questões desse tipo”⁸⁵ (MACDIARMID apud MCGONIGAL, 2013, p. 122).

O antagonismo teve certamente grande impacto nos poetas Edwin Morgan, que participava do debate, e Ian Hamilton Finlay, espectador. Na ocasião, Ian Hamilton Finlay já havia se desvinculado por completo da Renascença Escocesa. Mais do que isso, havia se tornado um crítico ferrenho de MacDiarmid, de quem antes fora muito próximo. Um ano antes da conferência, em setembro de 1961, o poeta havia publicado *Glasgow beasts, An a burd*, um trabalho experimental que buscava assimilar a linguagem coloquial urbana de Glasgow. A publicação também marcou a inauguração da editora *Wild Hawthorn Press*, empreendimento de Ian Hamilton Finlay e de Jessie McGuffie, e que, posteriormente, publicaria⁸⁶ pela primeira vez a poesia concreta brasileira na região. *Glasgow beasts, An a burd*, enfureceu MacDiarmid, que, em resposta, publicou o panfleto *The Ugly Birds Without Wings* apenas dois meses antes da *Conferência Internacional de Escritores*. O texto acusava nominalmente Finlay e Jessie McGuffie, bem como outros poetas⁸⁷ associados a *Wild Hawthorn Press*, de insegurança, mediocridade, oportunismo e iconoclastia (THOMAS, 2013, p. 90).

Desse modo, somava-se ao ressentimento entre ambos, Finlay e MacDiarmid, a própria criação da *Wild Hawthorn Press*, imaginada como alternativa ao monopólio literário construído pela Renascença Escocesa, ao menos na visão do poeta mais jovem, que se afastou do

85. No original: “Because America has gone absolutely rotten in the bulk of its production and so on, we must do the same too... Mr Trocchi seems to imagine that the burning questions in the world today are lesbianism, homosexuality and matters of that kind”.

86. Na revista *Poor Old Tired Horse* (P.O.T.H), editada pela Wild Hawthorn Press.

87. Hugh C. Rae, Tom Wright e W. Price Turner (MCGONIGAL, 2013, p. 119).

movimento, considerado por ele hegemônico. Nessa direção, o ocorrido na *Conferência Internacional de Escritores*, teve um certo tom de desfecho para Ian Hamilton Finlay (THOMAS, 2013, p. 90). Os conflitos entre os dois permaneceram, mas Finlay, daí em diante, se sentiu amparado por uma rede mais sólida de interlocutores.

Já para Edwin Morgan, a situação era mais dúbia. Ao mesmo tempo que nutria profundo respeito e admiração por Hugh MacDiarmid e por várias pessoas ao seu redor, se identificava com a rebeldia de Alexander Trocchi. Também acreditava que as posições da Renascença Escocesa já não eram mais sustentáveis face às mudanças que o país vivia, particularmente as transformações urbanas e industriais em curso, bem como o surgimento de uma classe trabalhadora urbana. Cabe acrescentar que Edwin Morgan era homossexual, algo que só foi publicamente assumido em uma entrevista já aos 70 anos de idade (MCGONIGAL, 2012, p. 71). Segundo o biógrafo de Morgan, James McGonigal, os comentários homofóbicos proferidos por MacDiarmid em sua fala na Conferência devem ter machucado Edwin Morgan (MCGONIGAL, 2013, p. 122). Ademais, esse aspecto parece denotar o caráter conservador na produção da Renascença Escocesa, algo que incomodava tanto o poeta quanto os demais artistas de sua geração. Edwin Morgan, particularmente, tinha um senso frustrado de identificação com a atmosfera gay e boêmia descrita nos textos de Allen Ginsberg,⁸⁸ uma liberdade criativa impensável no ambiente cultural escocês (MCGONIGAL, 2012, p. 100).

88. Edwin Morgan já tinha familiaridade com a poesia Beat desde meados dos anos 1950. No dia 27 de novembro de 1957, preferiu uma palestra onde tentava conectar o movimento literário britânico e a poesia experimental americana. A literatura Beat, particularmente o trabalho de Allen Ginsberg, é utilizado como exemplo (MCGONIGAL, 2012, p. 100).

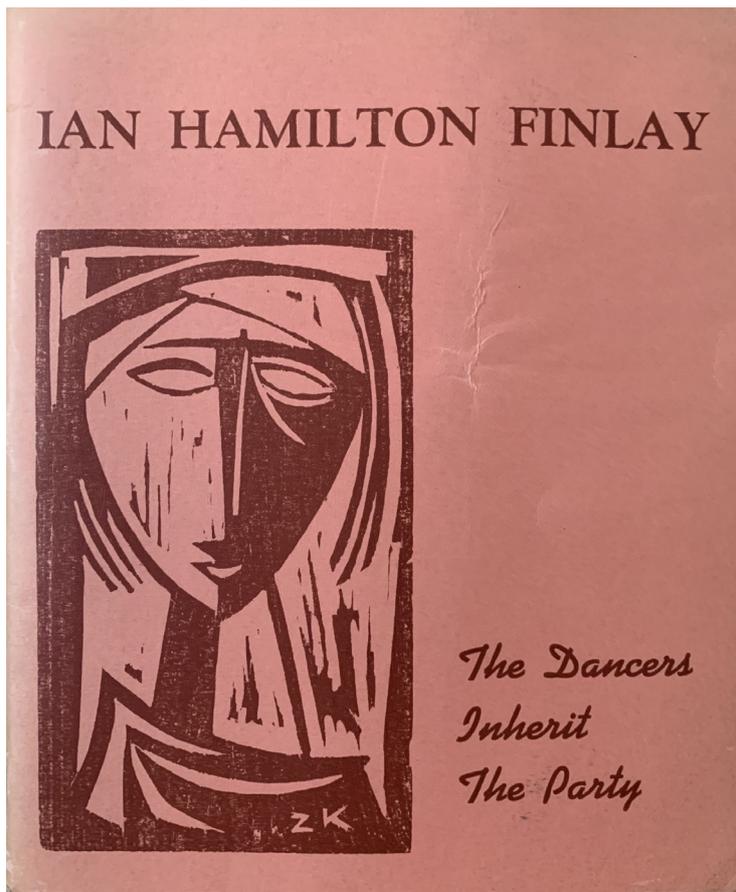


Figura 13. Capa do livro *The dancers inherit the party*, de Ian Hamilton Finlay. Migrant Press, 1960.

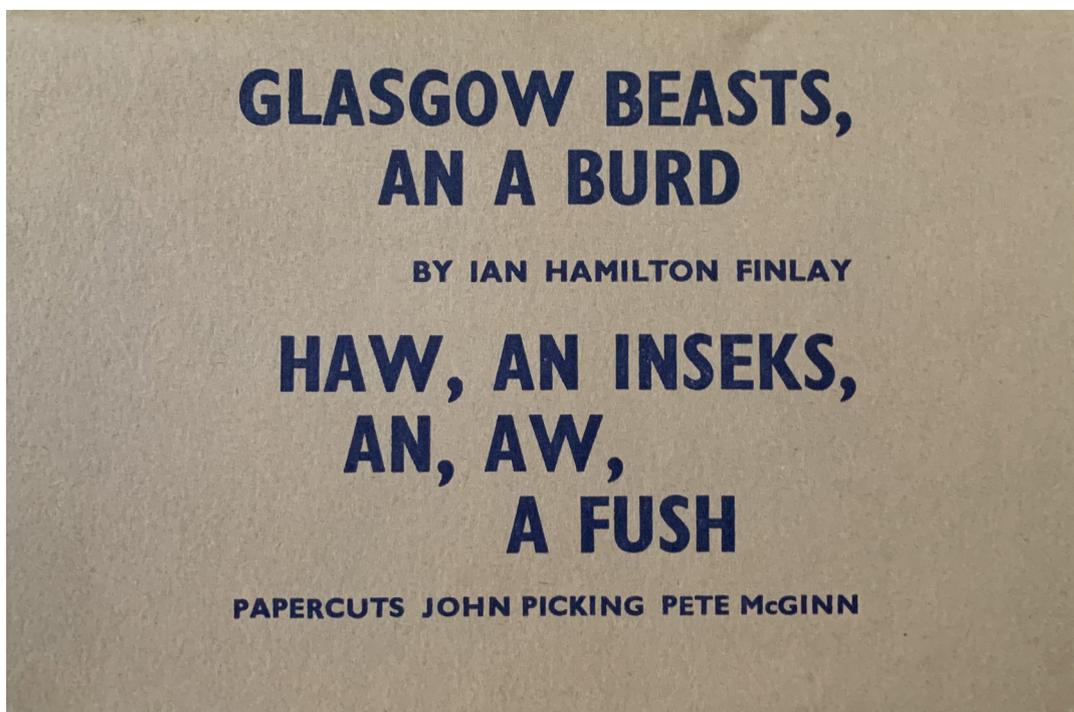


Figura 14. Capa do livro *Glasgow beasts, An a Burd*, de Ian Hamilton Finlay. Wild Hawthorn Press, 1961.

Isso posto, suas objeções ao grupo liderado por Hugh MacDiarmid já eram explícitas naquele período, mas as circunstâncias criadas pelo evento obrigaram Edwin Morgan a se colocar de maneira mais assertiva, indo contra o provincianismo que acreditava estar atrelado à Renascença Escocesa e que estava presente no ambiente cultural como um todo. Em um artigo, enviado previamente para a *Conferência Internacional de Escritores*, publicado no programa do evento, Edwin Morgan escreveu:

Qualquer um que pense que eu estou pedindo a Robin Jenkins para escrever como Robbe-Grillet ou Ian Crichton Smith para escrever como Ginsberg compreende mal um ponto essencial [...] o principal ponto é simplesmente fazer nosso país sair de seu isolamento espinhoso e ter a autoconfiança para medir sua vida criativa contra os melhores e mais vívidos exemplos de fora. Muitos jovens escritores no passado sentiram que era impossível fazer isso e ao mesmo tempo permanecer na Escócia, com todas as exigências que viver na Escócia faz para que alguém se torne um "escritor escocês". Há algo de errado com a sociedade literária que não consegue manter um W.S. Graham [...] e Alexander Trocchi [...] ⁸⁹ (MORGAN apud MCGONIGAL, 2012, p. 148).

A posição ambígua de Morgan encontra lugar nas palavras de Andrew Murray Scott, biógrafo de Alexander Trocchi: "a Renascença Escocesa se tornou vítima de seu próprio sucesso, tendo criado um forte senso de identidade escocesa que agora olhava para além de suas fronteiras para se expressar" (SCOTT apud WATSON, 2013, p. 73). Essa reflexão sintetiza as mudanças

89. No original: "Anyone who thinks I am asking for Robin Jenkins to write like Robbe-Grillet or Ian Crichton Smith to write like Ginsberg misunderstands an essential point [...] the main thing is simply to get our country to break out from its prickly isolation and have the self-confidence to measure its creative life against the best and vividest examples from outside. Many young writers in the past have felt that it was impossible to do this and at the same time remain in Scotland, with all the demands living in Scotland makes on one's becoming a 'Scottish writer'. There is something wrong with the literary society which cannot keep a W.S. Graham [...] an Alexander Trocchi [...]"

em curso na Escócia, que aconteciam paralelamente aos primeiros contatos entre Ian Hamilton Finlay e Edwin Morgan com o grupo Noigandres. Cabe salientar que a primeira carta recebida por Augusto de Campos fora enviada por Ian Hamilton Finlay em 14 de junho de 1962, apenas dois meses antes da *Conferência Internacional de Escritores*.⁹⁰

Após o confronto entre Trocchi e MacDiarmid, o jornal *Scotsman* veiculou notícia sobre a conferência acompanhada da manchete “ESCRITORES ESCOCESES ENCENAM SUA ‘GUERRA CIVIL’: Nacionalismo v. Internacionalismo” (MCGONIGAL, 2013, p. 128). Se os escândalos e polémicas durante a *Exposição Nacional de Arte Concreta*, no Rio de Janeiro, em 1957, teriam colocado o grupo Noigandres em uma “posição de vanguarda visível” (AGUILLAR, 2005, p. 73), o mesmo poderia ser dito para os jovens artistas participantes da *Conferência Internacional de Escritores*, em Edimburgo. A diferença, no caso, é que não havia uma coesão ou mesmo um grupo capaz de capitanear essa posição, como ocorrera no caso brasileiro. Todavia, isso não significa dizer que não houve consequência. Afinal, a conferência em si já era sintoma de um reposicionamento no mercado, da criação de novos espaços geridos por artistas, do desejo de desafiar o *establishment* e do redirecionamento da audiência (NORMAND, 2013, p. 302).

Partindo dessas discussões é possível traçar paralelos que nos permitem apontar para algumas aproximações e afastamentos que orientaram as trocas na configuração brasileira-escocesa de poesia concreta. No

90. Importante destacar que a carta de Finlay já fazia um convite para participação dos poetas Noigandres em seu recém-lançado periódico, P.O.T.H., colaboração essa que só se efetivou em outubro de 1963. Essa revista, a de número 10, publicaria pela primeira vez, na Grã-Bretanha, poesia concreta (FINLAY, 2014, p. 699). Mais do que isso, publicaria poesia concreta brasileira.

período em que as trocas se deram, havia um descompasso muito grande entre Brasil e Escócia no tocante ao contexto cultural, político, social e econômico. Essas diferenças se tornam particularmente sensíveis em uma poesia voltada às transformações tecnológicas, urbanas e sociais. Se considerarmos os cenários em que os respectivos movimentos estavam inseridos e se desenvolveram, parece mais efetivo buscar aproximações entre o ambiente cultural do Brasil, São Paulo, na década de 1950, e da Escócia, Edimburgo, na década de 1960. Contudo, foi exatamente esse descompasso que colocou o grupo de São Paulo na dianteira da discussão e que, ao mesmo tempo, atraiu os poetas escoceses. O testemunho de Edwin Morgan, em uma carta enviada para Ian Hamilton Finlay, ilustra esse descompasso: “Recebeu do Augusto a nova *Invenção*⁹¹ com os nossos poemas? A revista inteira é interessante e bem documentada também. Eles estão muito à frente em São Paulo”⁹² (MORGAN, 2015, p. 213, tradução nossa).

Em depoimento publicado no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, em 19 de janeiro de 1957, Décio Pignatari declarou que “a poesia brasileira se encontrava (e se encontra) num estágio *provinciano* de evolução formal, por ignorância e por falta de nível crítico e força seletiva” (CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de; PIGNATARI; 2014, p. 58, grifo nosso). Em tom muito semelhante, Edwin Morgan, em 1962, em artigo publicado no periódico *New Saltire 3*, afirmou: “Há um novo *provincianismo* [...]. Quase nenhum interesse foi demonstrado por escritores estabelecidos na Escócia nos importantes

91. A carta é de agosto de 1963. Edwin Morgan e Ian Hamilton Finlay haviam colaborado na revista *Invenção* nº 3, de junho do mesmo ano.

92. No original: “Did you get from Augusto the new *Invenção* with our poems in it? The whole magazine is interesting and well-documented too. They’re a go-ahead lot in São Paulo”.

desenvolvimentos do pós-guerra na América e no continente. Ignorância não deve ser desculpada”⁹³ (MORGAN apud MCGONIGAL, 2012, p. 143, grifo nosso).

A pauta em comum, do provincianismo, expõe um debate identitário que levou a formulações, em linhas gerais, muito próximas, e que desaguavam em defesa de uma arte que se propunha universal. A própria rusga entre representantes da Renascença Escocesa e os futuros poetas concretos escoceses se assemelha àquela ocorrida entre a Geração de 45 e os futuros poetas Noigandres, lembrando que, em um primeiro momento, esses dois últimos grupos também estiveram próximos.

A noção de provincianismo, no sentido empregado pelos poetas, é imbuída de uma série de percepções hoje questionadas,⁹⁴ tais como: uma visão linear da arte e de seu respectivo progresso, moldada em grande parte pelo modernismo e determinada por um imagem de evolução progressiva; um sentimento de que os centros são sempre mais abertos ao experimentalismo e à criatividade do que as periferias que, em contrapartida, são retrógradas; e, uma ideia de que o local é fatalmente inferior às dinâmicas construídas globalmente (NORMAND, 2013, p. 302). Apesar dessa ponderação, para os objetivos aqui postos, devemos considerar que os artistas, dentro de suas

93. No original: “There is a new provincialism [...]. Almost no interest has been taken by established writers in Scotland in the important post-war developments in America and on the continent. Ignorance is not apologised for”. O trecho foi retirado do artigo *The Beatnik in the Kailyard*.

94. Nas teorias pós-coloniais, por exemplo, isso certamente seria reconhecido como um construto projetado para subjugar ainda mais a cultura de um povo. Igualmente, dentro de estudos sobre globalização, isso seria apresentado como um exemplo de estruturas e instituições globalmente influentes que tentam homogeneizar identidades “locais” problemáticas para os seus avanços (NORMAND, 2013, p. 302).

próprias produções, partiam dessas percepções, sendo elas equivocadas ou não. É preciso, portanto, assumir que as trocas se deram impulsionadas, também, por esse sentido de superação do alegado provincianismo.⁹⁵

Entretanto, não se pode perder de vista que os diálogos carregariam várias distorções oriundas da assincronia dos movimentos. As contradições entre nacionalismo/não nacionalismo, rural/industrial, que tempestuavam os debates no Brasil dos anos 1950, já estariam expostas na década seguinte, desde o seu início (CAMARA, 2000, p. 31). Segundo Camara (2000, p. 31), as tensões políticas, na década de 1960, que culminariam no golpe militar de 1964, “conduziriam à cena brasileira um novo sentido estético que retrataria os conflitos do cotidiano e o exílio dos desgarrados do processo de modernização”. Dessa forma, a própria relação entre cultura nacional e cultura universal seria redirecionada, retomando como vetor principal à primeira delas (CAMARA, 2000, p. 31).⁹⁶

95. É curioso notar que Mário Pedrosa, o grande mentor teórico dos neoconcretos, enxergava o neoconcretismo como ápice de um processo destinado a “desprovincializar o país e ao mesmo tempo balizar a ruptura com a ordem internacional que aprofunda o atraso” (PEDROSA apud MOURA, 2011, p. 10).

96. Maria de Fátima Morethy Couto, em um artigo no qual discute a relação entre arte e política no Brasil e na Argentina durante as décadas de 1950 e 1960, ilustra exemplarmente essa tensão: “Faz-se importante ressaltar, desde já, que o conceito de internacionalismo modificou-se ao longo da década, em função da cambiante conjuntura sócio-política do país e do continente, bem como da entrada em cena dos Estados Unidos e seus planos de integração e apoio para a América Latina após a Revolução de Cuba, mas ele também assumiu contornos variados nas diferentes regiões do país, como veremos ao tratar das Bienais de Córdoba. Se no início da década de 1960 o desejo de atualizar-se com as correntes internacionais e de disputar em pé de igualdade com a arte dos países hegemônicos era entendido de modo positivo, no final da década tornou-se sinônimo de dependência cultural e submissão a modelos alheios, devendo portanto ser combatido” (COUTO, 2015, p. 2). Pontuamos que a autora está se referindo, no excerto, ao caso da Argentina. No Brasil, essa mudança de percepção teria ocorrido antes, no final da década de 1950, conforme mencionado no texto.

Essa nova conjuntura forçaria o grupo brasileiro a rever seus posicionamentos em 1961. Para tanto, propuseram o “salto participante”, apresentado na tese de Décio Pignatari, *A Situação Atual da Poesia no Brasil*, e apresentada no *II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária de Assis* (BANDEIRA; BARROS; 2002, p. 24). A passagem para uma poesia de contexto buscava conduzir a poesia concreta defronte à cena política (CAMARA, 2000, p. 32). O lançamento da revista *Invenção*, em 1962, contendo uma reprodução da tese de Pignatari, tenta sinalizar a aproximação com a realidade nacional. No entanto, o salto participante não objetivava a “participação social no sentido de alterar a forma ou o lugar de atuação da poesia concreta, ou seja, de atingir outros leitores que não os mesmos a que se dirigia a produção ‘não-participante’” (FRANCHETTI, 1992, p. 76).

No campo teórico, empreendem uma revisão de suas faturas anteriores, buscando nelas “atribuir uma função social e um caráter revolucionário” desde seu surgimento, numa tentativa de reescritura da própria história (FRANCHETTI, 1992, p. 83). Sintomaticamente, acrescentam às novas reproduções do manifesto *Plano-piloto para poesia concreta*, originalmente publicado na revista *Noigandres* nº 4, de 1958, os dizeres: “post-scriptum 1961: ‘não há arte revolucionária sem forma revolucionária’ (Maiakovsky)” (FRANCHETTI, 1992, p. 75; CAMARA, 2000, p. 32). Já em suas práticas, na poesia propriamente dita, há de fato uma aproximação com temáticas de cunho social, entretanto, ainda restritas ao imperativo de uma “forma revolucionária” vinculada à tecnologia e aos meios de comunicação (CAMARA, 2000, p. 32). Essa persistência fica evidente em uma declaração de Décio Pignatari ao jornal *Correio da Manhã*, datada de 21 agosto de 1965: “Quantos televisores há, só no Rio? Quantos rádios? Não há posição nem atuação revolucionárias efetivas sem a radical consciência da nascente realidade industrial e dos meios de comunicação de massa” (PIGNATARI, 2004, p. 24).

As contradições decorrentes das tentativas de conciliação entre o nacional e o universal foram o principal mote da crítica feita por Roberto Schwarz, publicada no *Folhetim* do jornal *Folha de S. Paulo*, em março de 1985, ao poema *Pós-tudo* de Augusto de Campos, que havia sido publicado anteriormente no mesmo veículo, dois meses antes:

Outros, entre os quais me incluo, verão o poema como enésimo exemplo de um procedimento-chave dos concretistas, sempre empenhados em armar a história da literatura brasileira e ocidental de modo a culminar na obra deles mesmos, o que instala a confusão entre teoria e autopropaganda, além de ser uma bobagem provinciana (SCHWARZ, 1985, p. 7).

Apesar de o comentário ter sido feito em um momento muito posterior ao que estamos tratando, ele sumariza tensões que se originaram no campo da crítica, ganhando maior expressividade na década de 1960 (JUNIOR, 2009, p. 22). Os críticos, de modo geral, buscavam dar maior relevância à dinâmica das relações materiais, analisando de maneira acessória a dimensão simbólica (AGUILAR, 2005, p. 104). O grupo Noigandres, por sua vez, insistia numa crença de que a indústria cultural era um espaço suscetível de negociações e, sendo assim, buscavam nele disputar o discurso social (JUNIOR, 2009 p. 23). É por esse viés que Haroldo de Campos enfrenta o dilema entre o nacional e o universal:

Assim, no campo da arte (desculpem-me os licornes da sacralidade artística, se se confronte aqui, mais uma vez, *o produto poético com a máquina*), é possível reelaborar criticamente, numa visão nacional, o dado técnico e a informação universal, para, através de um salto participativo, afirmar-se uma *poesia como um produto* acabado de vigência inclusive para esse universal, cuja universalidade não mais poderá ser definida com a necessária abrangência sem tomar conhecimento dessa contribuição nacional inovadora (CAMPOS, H. de apud FRANCHETTI, 1992, p. 81, grifo nosso).

Haroldo de Campos, nesse trecho, busca apontar para as correlações dialéticas entre nacional/universal e conteúdo/forma, sem, no entanto, conseguir dissimular sua evidente predileção pelo universal e pela forma. Afinal, eles seriam o ponto de partida, conforme os dizeres do próprio poeta. Também é notável a adoção de um vocabulário mercantil que objetiva mover suas faturas pelas porosidades existentes entre arte, indústria e comércio.

Não coincidentemente, foi nesse mesmo texto,⁹⁷ de 1962, que tinha por finalidade teorizar o “salto participante”, que Haroldo de Campos se indagou se um país subdesenvolvido poderia produzir uma literatura de exportação, termo, igualmente, mais comum ao universo mercantil.⁹⁸ A questão da exportabilidade da poesia concreta era um ponto crucial na tentativa de conciliação entre a fase ortodoxa do grupo e o salto participante; afinal, os poetas concretos haviam investido vigorosamente, durante a primeira delas, na circulação de trabalhos estrangeiros e na criação de um circuito internacional para suas faturas (FRANCHETTI, 1992, p. 78). Esse empenho, portanto, deveria ser reafirmado e, concomitantemente, realinhado para atender às novas ambições de aproximar a poesia concreta da “realidade brasileira” (FRANCHETTI, 1992, p. 78).

Nesse equilíbrio delicado do momento, lançar a poesia-bumerangue-concreta, *a priori*, não parecia responder, com a assertividade necessária, às diferenças aparentemente irreconciliáveis surgidas no ambiente político-cultural. Partindo dessa constatação, poderíamos nos indagar se a exportação seria capaz de

97. *A poesia concreta e a realidade nacional*, publicado na revista *Tendência* nº 4.

98. Os efeitos da globalização nunca se encerram nas finanças, no mercado; eles ecoam no campo da produção artística (BOURRIAUD, 2011). Essa constatação, no entanto, não elimina uma “crença peremptória” de que “toda obra de arte, quando animada por talento e engenho, parece garantir a própria sobrevivência” (OLIVEIRA, 2009, p. 1). Sendo assim, alusões explícitas ao mercado parecem causar, mesmo hoje, um mal-estar entre artistas.

rebater a crítica nacional sem, ao mesmo tempo, evidenciar contradições com os preceitos alardeados anteriormente. Críticas como, por exemplo, a de Roberto Schwarz, supracitada, já respondem parcialmente a essa indagação. Afinal, mesmo em 1985, o autor ainda considerava as tentativas de exportação da poesia concreta uma “bobagem provinciana”. Já o grupo Noigandres acreditava que a exportação tinha um sentido antiprovinciano. Na impossibilidade de um diálogo mais profícuo, a oposição acabaria por reforçar a necessidade de exportação da poesia concreta.

É certo que a troca de acusações nunca teria o mesmo peso se considerarmos que os poetas escoceses não estavam imersos na “realidade brasileira”. Ademais, os poetas escoceses também apostavam nas trocas internacionais como meio de combater o provincianismo local. As críticas dirigidas ao grupo Noigandres, no tocante às trocas internacionais, teriam, por fim, o mesmo resultado da ofensa que Hugh MacDiarmid dirigiu a Alexander Trocchi, quando o chamou de “escória cosmopolita” (FINLAY, A., 2012, p. 19). A história, nesse caso, se repete: na ausência de diálogo, o grupo representado por McDiarmid, ao contrário do que ele desejava, acabava por aprofundar o distanciamento com os jovens opositores que, por sua vez, se inclinavam cada vez mais à importação do que vinha de fora, e, em breve, da poesia concreta do grupo Noigandres.

Cabe ainda destacar que o próprio golpe militar, que aconteceria logo adiante, em 1964, acabaria por tolher a construção de um almejado projeto político-cultural para o Brasil. É óbvio que esse acontecimento não atingiria exclusivamente as vertentes ligadas ao concretismo. O campo cultural,⁹⁹ como

99. O próprio Roberto Schwarz, crítico do projeto Noigandres, comentou que “apesar da ditadura da direita no país” havia relativa “hegemonia cultural da esquerda” (SCHWARZ

um todo, seria vitimado. O trânsito, no contexto de uma ditadura, adquire uma outra dimensão, que fica evidente nas palavras de Décio Pignatari:

Nesse sentido, a propósito, as coisas *hoje* não parecem tão sombrias quanto pareciam em Abril — mas elas não são prováveis de promover cultura também.

Nesse caso, para nós, criar coisas realmente novas é criar liberdade.

Esse excerto encerra o texto que Décio Pignatari publicou no *TLS* em setembro de 1964. Apesar do final em tom amargo, o grupo Noigandres ganhara destaque nas páginas do *TLS*. Mérito esse que não se deve atribuir somente aos esforços do poeta brasileiro, mas também aos escoceses, que se empenharam em divulgar o trabalho ao qual se vinculavam. A poesia-bumerangue-concreta certamente não passou despercebida, apesar da trajetória ainda incerta.

2.3 Trânsito

O primeiro contato direto no âmbito das relações brasileiras-escocesas de poesia concreta se deu por intermédio de uma carta enviada por Ian Hamilton Finlay a Augusto de Campos, no dia 14 de junho de 1962.¹⁰⁰ Nela, Ian Hamilton Finlay convidava Augusto de Campos a colaborar com seu recém-lançado periódico *Poor.Old.Tired.Horse (P.O.T.H)*, ato que se materializaria somente em março de 1963, na edição de número 6. Cabe mencionar que essa seria a primeira aparição da poesia concreta, brasileira, em uma publicação do Reino

apud AGUILAR, 2005, p. 106).

100. Conforme entrevista cedida por Augusto de Campos que se encontra no Anexo 1 desta pesquisa.

History

Noigãndres Group was formed in 1952 around the magazine of that name, founded by Augusto & Haroldo de Campos and Décio Pignatari.

Noigãndres: prewar word, from Arnaut Daniel (via Pound, *Canto XX*): our motto of poetical research and invention poetry.

As a result: concrete poetry, officially launched at the *National Exhibition of Concrete Art*, São Paulo, December 1956. Display of post-poems, together with pictures, drawings and sculptures by concrete Brazilian artists. *Noigãndres* 3 is published.

Nevertheless, *Noigãndres* 2, 1955, already included *Pictograms*, a series of spatial poems, in color, composed by Augusto de Campos in 1953—a first manifestation of concrete poetry. Still in 1955, Décio Pignatari meets Eugen Gomringer at the Hochschule für Gestaltung, Ulm, Germany, who was engaged in similar researches. Starting point for an international movement of concrete poetry (name suggested by the Brazilian group).

1958: *Noigãndres* 4—poster-poems and a *Pilot plan for concrete poetry*. This is the movement's basic text. Ronaldo Azeredo, 1956, and José Lino Grünewald, 1958, join *Noigãndres*. Ferreira Gullar and Wladimir Dias Pino (not belonging to the group) participated in the movement at its beginnings. Pedro Xisto and Edgard Braga, of former generation, enlist as concrete poets, 1957. Concrete poetry spread all over the country inspiring well known poets: Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo, Carlos Drummond de Andrade.

1962: *Invenção* is published. National and international magazine of the movement and its variants, and of avant-garde poetry in general. Edited by *Noigãndres* Group and the poets

Pedro Xisto and Edgard Braga.

From 1961 on, concrete poets face definitely the "engagement" question. What issued—social and political concrete poetry—was chiefly based on Mayakovsky: "There is no revolutionary art without revolutionary form."

Today: diversified trends and tendencies within the group, some worrying more about semantic and permutational features of the language

year: researches on language through Semiotic and Information and Communication Theory (also some statistical analysis in computers), after I felt the necessity of a mathematical expert in order to proceed on my investigations, I mean in order to carry them on, especially regarding the study of language as code. Luckily enough, Luiz Angelo, a student in Engineering, was more than a mathematical "expert": he was a poet.

From the start, Augusto, Haroldo and I have been following modern music. "Colour" poems by Augusto are directly inspired by Webern's "klangfarbenmelodie". We first met Boulez in São Paulo, October, 1953; during a whole year, 1954-55, when I was in Paris, he was practically the only artist who really interested me (but unfortunately I could not and can approach musical problems only by analogy: no musical formation . . .). An entire section of *Invenção* 3 is dedicated to music.

In these five years, Haroldo de Campos has been in close contact with avant-garde artists all over Europe, Japan and Mexico, personally and/or by correspondence: Agam, Vasarely, Gerstner, Mavigoni/ Boulez, Stockhausen, Berio/Ponge, Heissenbüttel, Gomringer, Döhl, Helms, Belloli, Sanguineti, Diacono. In the last three years, concrete poetry (Brazilian) has been published in Europe mainly through his efforts. He just returned from lecturing modern Brazilian literature at the Technische Hochschule, Studium Generale, Stuttgart, invited by Prof. Max Bense.

He and his brother Augusto, working together or separately, have been translating poems from six or seven languages—from Basho to Joyce to Mayakovsky (Joyce: *Finnegans Wake*—fragments). We three translated cooperatively 17 cantares (cantos) by Pound, published four years ago by our Ministry of Education and Culture.

It was chiefly through exchanging letters and books with Augusto de Campos—who sent to them the "pilot plan"—that Ian Hamilton Finlay, Scotland, and Dom Sylvester Houédard, OSB, came enthusiastically to concrete poetry (see *Typographica* 8). Augusto is also in touch, exchanging letters . . . and darts, with

American painter and art critic, Charles Biederman. And just received, a letter by Mike Weaver inviting us to an exhibition of avant-garde poetry at Cambridge.

Ronaldo Azeredo never wrote verses in his life: directly to concrete poetry. Owns an extraordinary form intuition. Now pursuing a sort of "graphic pose". He works in advertising.

Old Dr. Braga (some 15,000 babies born in his hands) was a parassian/ symbolist poet twenty years ago! Gets strange effects working on medieval lyrics patterns.

Pedro Xisto loved passionately Japanese "haikus": his path to concrete poetry; another idea he (and we) would be happy to see in action: a "text laboratory" (see his proposition in *Invenção* 3).

Grünwald, also a cinema reviewer, works in *Correio da Manhã's* copy desk—the "carioca" (from Rio) newspaper that played and plays a very important rôle in these days, by opposing and condemning violently the *roup-têtar*.

As to this matter, by the way, things today do not seem so dark as they appeared in April—but they are not likely to promote culture either.

In any case, for us, to create things really new is to create freedom.

The names

Augusto de Campos, b. 1931, São Paulo.

Haroldo de Campos, b. 1929, São Paulo.

Décio Pignatari, b. 1927, São Paulo.

José Lino Grünewald, b. 1929, Rio de Janeiro.

Ronaldo Azeredo, b. 1937, Rio de Janeiro.

Pedro Xisto, b. 1901, Pernambuco.

Edgard Braga, b. 1898, Alagoas.

Luiz Angelo Pinto, b. 1941, São Paulo.

DÉCIO PIGNATARI:

The Concrete Poets of Brazil

(Augusto & Haroldo de Campos, this one also interested in prose problems), some turned to the creation of new languages—even before and/or beyond the word—in poetry as well as in prose, as far as a text can be so divided (Wladimir Dias Pino, Décio Pignatari, Luiz Angelo Pinto, Ronaldo Azeredo).

Comment

No general reappraisal of the whole situation is in view: the experiments of a certain kind of new language (as you will see) are too recent for that.

This does not exclude that we people involved in this new concrete poetry (Luiz Angelo Pinto, Ronaldo Azeredo and myself) prepare a sort of theoretical basis and/or explanation for it in months to come, as we expect to be able to publish a booklet of these new poems by October (at our expense, as always . . .).

Luiz Angelo and I have been working together for more than a

As a happy result (for us, at least), a new poetic language was born—which we still call "concrete", since its fundamentals are laid in the "pilot plan".

Besides, it is not mere chance that I am also a graphic artist and professor of Information Theory (Language and Text) at the Escola Superior de Desenho Industrial, Rio de Janeiro.

This does not mean, of course, that poets of the new language must be also graphic artists (we hope to face the problem of sound in a near future—and then we'll need the help of phoneticists, musicians etc.). I have been trying to develop in articles the idea of design (graphic and industrial) as language, and, for that, am deeply interested in Reynier Banham's ideas, and also Bruce Archer's. On the other hand, for me, the poet is a language designer. As art critic, I am now concerned with the problems aroused by pop art, "kitsch", styling, design, avant-garde.

brimendamentimultipliopaciorganipauperiodiplastiprolifpublipugnarapeciprorustisagasimplitenaveloveravivaunivoracity AUGUSTO DE CAMPOS

IL SAGGIATORE PUBLISHERS
are pleased to announce their new book.

Series: Masters of contemporary Painting
208 plates, 48 in colour, pp.538
a general catalogue with 608 illustrations



BOCCIONI
his life and work
by Guido Ballo

This is the first complete work on the great Italian futurist painter, written by a major contemporary art critic. The author offers an exhaustive study of a basic subject in modern art, from the decisive break made by futurist painting with nineteenth century precedents to the emerging of the "avant-garde" in Europe. The interest of this work is enhanced with writings by Boccioni himself, biographical notes, book references and a catalogue of the painter's works. Magnificent colour plates, as well as black-and-white illustrations and numerous drawings add the final touch to this attractive volume.

Figura 15. Página da edição especial do TLS, *Any Advance? Changing Guard 2*, contendo o artigo de Décio Pignatari, 3 de setembro de 1964.

Unido, estando ali representada por um trabalho de Marcelo Moura, outro de Pedro Xisto e um terceiro do próprio Augusto de Campos.

Existem poucos elementos disponíveis que nos permitam aferir, com precisão, os critérios de seleção dos trabalhos enviados. Ainda em 1962, os mesmos três artistas que compareceriam na revista *P.O.T.H.* acabavam de ter alguns de seus trabalhos publicados em uma antologia de poesia concreta brasileira editada em Portugal pela Embaixada do Brasil, intitulada *Poesia Concreta*. Esse mesmo livro havia sido enviado a Edwin Morgan¹⁰¹ por E. M. de Melo e Castro, em um momento anterior às trocas por correspondência com os poetas brasileiros (MCGONIGAL, 2012, p. 139). Edwin Morgan, por sua vez, teria mostrado o livro para Ian Hamilton Finlay (THOMAS, 2013, p. 99). Ou seja, até o momento da correspondência, tudo que tinham visto de poesia concreta estava nesse livro.¹⁰² Outra coincidência notável é que a poesia de Augusto de Campos enviada ao *P.O.T.H.*, *Pluvial* (1959), também havia sido publicada no *Poesia Concreta*.¹⁰³

De resto, o único representante do grupo Noigandres a comparecer na revista, a rigor, foi o próprio curador, Augusto de Campos. Pedro Xisto, que era integrante da equipe da revista *Invenção*, apresentou a poesia *Águas Glaucas* (1960). Sobre Marcelo Moura e seu trabalho enviado, *Sol/Sal*, não há nenhuma informação relevante na literatura. As lacunas, entretanto, não

101. Lembrando que Edwin Morgan havia entrado em contato com E. M. de Melo e Castro, em maio de 1962, após ler a carta desse no *TLS*.

102. *Poesia Concreta* não contém nenhum texto de apresentação dos trabalhos, mas apresenta uma reprodução do *Plano Piloto para Poesia Concreta*, sem *post scriptum*, de 1961 (KHOURI, 2015).

103. Infelizmente, pela falta de acesso a um exemplar de *Poesia Concreta*, não conseguimos averiguar se essa repetição também ocorreu com os outros dois trabalhos enviados para Ian Hamilton Finlay.

nos impedem de observar que todos os trabalhos apresentados estavam alinhados ao rigor formal e ao tipo de experimentação de linguagem característicos da “fase ortodoxa”, apesar de, cronologicamente, em 1962, estarem na “fase participante”. Os trabalhos, publicados sem suas respectivas datas, também não permitiam aos leitores de *P.O.T.H.* estabelecerem qualquer distanciamento de tempo, por mais curto que fosse. Haveria um sentido didático nessa seleção, devido à coesão dos trabalhos, ou essas fronteiras, entre as fases, se dissolveriam ao longo do processo de exportação?

Em busca dessas respostas, precisamos fazer algumas considerações. Há uma dificuldade enorme em se emitir uma certidão de óbito ao grupo Noigandres. De toda forma, existe um certo consenso na literatura de que, durante a fase participante, inicia-se um processo de individualização da produção dos integrantes do grupo. Se levarmos em consideração os comentários do pesquisador Paulo Franchetti, de que talvez “não seja muito correto” falar em poesia concreta após o salto participante, poderíamos apontar a revista *Invenção* nº 4, de dezembro de 1964, como o marco definitivo que encerraria as atividades do grupo (1992, p. 78). Nessa edição já não havia mais a presença da poesia de contexto¹⁰⁴ que caracterizaria a produção na fase participante.

Uma voz dissonante é a da Gonzalo Aguilar, que enxerga no editorial da revista *Invenção* nº 5, de 1967,¹⁰⁵ o indicativo de encerramento do programa vanguardista dos poetas (2005, p. 115). Para tanto, o autor se vale de um expediente diferente daquele utilizado por outros pesquisadores ao considerar que, em 1962, o grupo Noigandres se reconfiguraria, dando início ao grupo

104. As revisões teóricas, no sentido do salto participante, também estão ausentes nesse número.

105. Na revista se lê: Dezembro de 1966 – Janeiro de 1967.

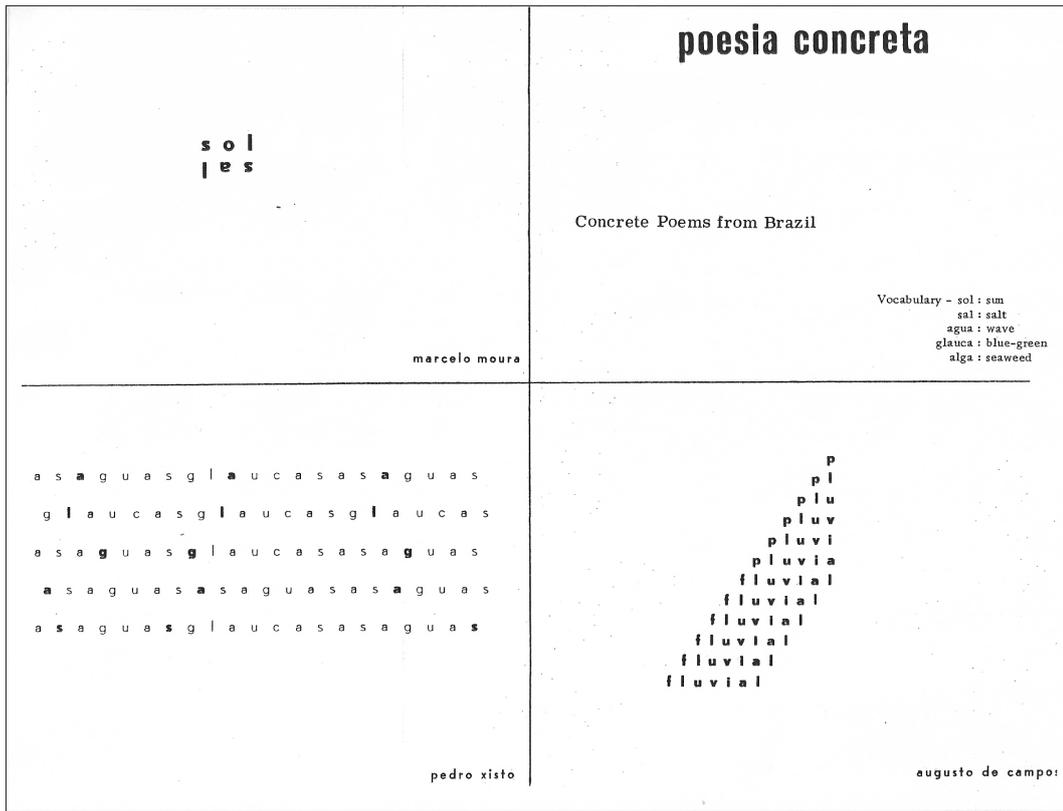
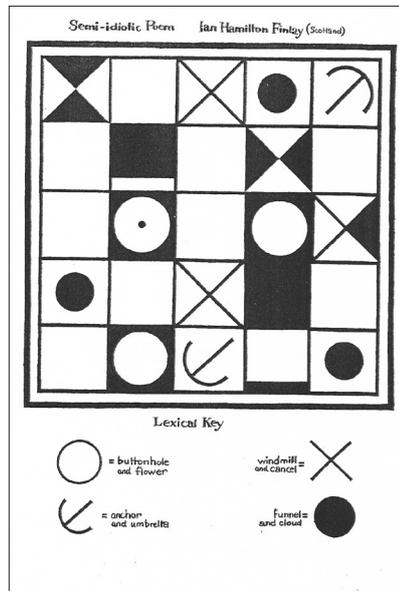


Figura 16. Página de *P.O.T.H.* nº6, 1963. Primeira aparição da poesia concreta em uma publicação do Reino Unido.



17



18

Figura 17. Capa de *P.O.T.H.* nº21. Edição dedicada ao poeta Edgard Braga com texto de apresentação de Augusto de Campos.

Figura 18. *Semi-idiotic Poem*, Ian Hamilton Finlay, *P.O.T.H.* nº 13.

Invenção. É esse último, portanto, que teria findado em 1967. Os marcos delimitadores, nessa conjectura, seriam as próprias revistas que os grupos produziram, respectivamente: *Noigandres* (1952–1962) e *Invenção* (1962–1967).

Uma outra interpretação cabível parte da própria análise dos textos produzidos por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. No artigo do *TLS The concrete poets of Brazil*, de setembro de 1964, Décio Pignatari apresenta a poesia concreta brasileira em nome do grupo Noigandres, sem, no entanto, deixar de destacar que novos colaboradores haviam se agregado ao seu redor e que estavam sendo incorporadas novas tendências poéticas à produção. O artista também alude às diferentes frentes de pesquisa encampadas pelos poetas, insinuando que não havia mais um único projeto norteador que fosse comum aos três. Subtraída a menção direta à existência do grupo Noigandres e a proposição de um “novo concreto” ao se referir à poesia semiótica,¹⁰⁶ a constatação de Paulo Franchetti, em termos gerais, se alinha aos comentários de Décio Pignatari.

Em direção contrária, no prefácio da segunda edição do livro *Teoria da Poesia Concreta*, de 1975, Augusto de Campos (apud CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de; PIGNATARI, 2014, p. 14) respalda a proposição feita por Gonzalo Aguillar ao afirmar que o editorial da *Invenção* nº 5, escrito por Décio Pignatari, é um “quase-testamento” ou um “textamento”. Na mesma edição na qual foi publicado o “textamento”, as referências à existência do grupo no período são ambíguas, particularmente na seção *MóBILE*, única permanente da revista, encarregada de apresentar as repercussões da poesia visual mundo afora, conforme segue: “Studio ‘und’, Munique, outubro 66: exposição

106. Segundo Pignatari, a poesia semiótica, que estava elaborando na ocasião, ainda se fundamentaria no “plano piloto”. Era, portanto, um “novo concreto”.

de poesia visual, com a presença do grupo ‘Noigandres’”; “Mais dois números da revista ‘Les Lettres / Poésie Nouvelle’ de Ilse e Pierre Gamier. No n. 33/64, informes sobre o grupo Noigandres, com pequena antologia”; “O grupo ‘Noigandres’ teve na mostra uma ampla vitrina central”. Em outras entradas, na mesma seção, são traduzidos trechos de notícias vindas de fora, nos quais as ambiguidades permanecem: “Enquanto Garnier, Jandl e I. H. Finlay são os expoentes de um tipo mais lírico de poesia, o grupo ‘Noigandres’ do Brasil preocupa-se mais especificamente com o comentário sarcástico”; “Poesia Concreta – por ocasião do número especial de ‘noigandres’, dedicado aos 10 anos de existência do grupo brasileiro de poesia concreta”.

Se a seção tinha por objetivo resenhar o que estava acontecendo no universo da poesia visual ao redor do mundo, evidentemente que estava aludindo a um momento próximo, sincrônico. Acrescenta-se a isso o uso do verbo conjugado no presente, que acaba reforçando a indeterminação. Na mesma toada, os comentários traduzidos de outras publicações, citações que aparecem em meio às resenhas, também trazem essa noção de existência do grupo Noigandres, de presentificação.

O fato é que não cabe aqui ser assertivo quanto às razões que teriam levado a essa persistência, mas salientar que a ausência de um rito de passagem — uma atitude que não pareceria usual, mesmo hoje — acabaria por dar uma sobrevida ao grupo Noigandres, ao menos no exterior. Ou seja, esse entendimento, de algum modo, foi exportado junto com a poesia. A revista *Invenção*, por exemplo, é retratada na antologia de Stephen Bann, de 1967, como “a revista do grupo Noigandres” (BANN, 1967, p. 14). Os outros artistas que participavam da revista são incorporados ao grupo, na antologia inglesa. Também não há qualquer menção à existência de um grupo

intitulado Invenção.¹⁰⁷

O embaralhamento de informações não se restringia à existência ou inexistência do grupo Noigandres.¹⁰⁸ Há de se considerar que o tempo de circulação das informações, na época, resultante direta dos meios disponíveis para esse fim ou, ainda, a troca de correspondências, também conduzia a distorções de entendimento da história imediata. Outro fator de confusão a ser considerado na análise das trocas é o acúmulo de produção, que estava afluindo de uma só vez, ao menos em um primeiro momento, visto que o projeto Noigandres se iniciara muito anteriormente à sua exportação para Escócia.¹⁰⁹ A língua também era um outro obstáculo ao trânsito de informações. Por mais que os poetas Noigandres se correspondessem em inglês com os poetas escoceses, as publicações contendo suas produções, que muitas vezes acompanhavam as cartas, estavam em sua grande maioria em português, língua que nenhum dos poetas escoceses dominava.

Todas essas variáveis são intrínsecas à configuração brasileira-escocesa de poesia concreta, influenciando a circulação das obras e sua recepção, bem como seus desdobramentos em uma produção de poesia concreta escocesa. Aliás, elas são intrínsecas à própria constituição de uma retaguarda, em sua

107. O pesquisador escocês Greg Thomas, assim como Gonzalo Aguilar, aponta para a existência do grupo Invenção (2013, p. 38).

108. Para os fins da presente tese, não parece estratégico seguir o caminho traçado por Gonzalo Aguilar. Afinal, os próprios poetas concretos britânicos não parecem ter assimilado a ideia de uma transmutação do grupo. Portanto, independentemente da fase, continuaremos nos referindo ao grupo Noigandres.

109. É importante ressaltar que outros países também estabeleceram trocas não menos significativas com a região.

relação heterocrônica¹¹⁰ com o passado e concomitante com o presente.¹¹¹

De maneira sintética, a fragmentação no campo artístico, irrompida pela contenda com os neoconcretos, em 1959, somada às cobranças no campo da crítica, em uma disputa que girou ao redor do ideologema do nacionalismo, na década de 1960, acabaria por oportunizar a exportação da poesia concreta. Todos os fatores já equacionados pelos poetas Noigandres iam ao encontro de um novo cenário onde questões similares começavam a eclodir. Em outras palavras, as mesmas posições que levaram a um certo esgotamento do movimento no Brasil, poderiam ser reencetadas nesse novo contexto, com a vantagem de terem sido já reabalizadas pelas experiências vividas no contexto nacional.

Diante desse horizonte, nos resta questionar, mais uma vez, qual seria a poesia a ser exportada/importada: a poesia concreta da fase ortodoxa, da revista *Noigandres*, com sua produção teórica dogmática, ou a poesia do salto participante, da revista *Invenção*, acompanhada da revisão crítica da fase anterior? Ou, ainda, uma miscelânea das duas fases de produção do grupo?

Os poetas escoceses, pouco antes da chegada da poesia concreta, estavam construindo suas redes de intercâmbio artístico. Apesar das possíveis conexões estabelecidas durante a *Conferência Internacional de Escritores*,

110. Sobre esse assunto, vale a pena citar o comentário de Didi-Huberman: “Sem contar com a propensão característica em inúmeras obras do século 20, de Rodin a Marcel Duchamp, de Giacometti a Tony Smith, de Barnett Newman a Simon Hantai, em praticar, por resultados formalmente homogêneos, tal ‘montagem de tempos heterogêneos’” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 29).

111. É imprescindível levar em conta essa ambivalência, a fim de evitar que uma certa tendência ao achatamento da história, que permeou as trocas, se torne um limite para análise e não uma parte constitutiva da pesquisa.

de 1962, o evento deve ser compreendido mais como sintoma do que causa, de modo geral, como vimos anteriormente. Um dos organizadores da conferência, Jim Haynes, era proprietário de uma loja de livros, *Paperback Bookshop*, inaugurada em 1959, em Edimburgo. A proximidade física da livraria com a *Universidade de Edimburgo* fez com que o estabelecimento se tornasse um ponto de encontro de estudantes, professores, críticos, artistas e público em geral.

A *Paperback Bookshop* se especializara em oferecer “brochuras britânicas e americanas, revistas literárias e o moderno jornal de Nova Iorque, *The Village Voice*”, publicações as quais, mesmo que restritas à língua inglesa, traziam uma visão mais abrangente do que acontecia fora do país. (HAYNES apud NORMAND, 2013, p. 296). O ambiente se tornou um centro cultural, abrigando exposições, performances e leituras, havendo uma clara predileção do proprietário por material americano e europeu, com particular ênfase em revistas de pequena tiragem e material de editoras de pequeno porte (THOMAS, 2013, p. 90). Esse tipo de ambiente criado ao redor da universidade acabaria se tornando um modelo para as práticas artísticas locais de vanguarda, durante a década de 1960, o que propiciava a manutenção e ampliação de uma rede de contatos locais e internacionais (THOMAS, 2013, p. 90).

Foi por meio de uma dessas conexões, com a editora *Migrant Press*, que Ian Hamilton Finlay e Edwin Morgan se conheceram. As publicações da *Migrant Press* eram mimeografadas¹¹² nos Estados Unidos pelo poeta escocês Gael

112. As publicações da *Migrant Press* são enunciadas, pela própria editora, como panfletos. Esse fato se devia, provavelmente, mais à precariedade das faturas, mimeografadas e de baixa tiragem, do que ao conteúdo em si.

Turnbull, e na Inglaterra, pelo poeta Michael Shayer. Ian Hamilton Finlay, publicou por essa editora uma coletânea de seus poemas, *The Dancers Inherit the Party*, em 1960, com ilustrações em xilogravura de Zeljko Kujundzic. No ano seguinte, Edwin Morgan também publicaria pela *Migrant Press* um livro com traduções principalmente de poetas russos, *Sovpoems*. A qualidade das traduções de Edwin Morgan chamou a atenção de Ian Hamilton Finlay, que entrou em contato convidando-o para uma visita a Edimburgo, onde tentou dissuadi-lo a fazer a tradução de alguns poemas de Attila József para a *Wild Hawthorn Press* (MCGONIGAL, 2012, p. 140).

A importância da *Migrant Press* para Ian Hamilton Finlay e Edwin Morgan não se restringiu à publicação de seus respectivos trabalhos. Uma das publicações da editora, a revista de poesia *Migrant* (1959-1960), por seu método de distribuição, via correio, acabou por conectar poetas que trabalhavam na região, mas de maneira isolada, bem como aproximou-os da produção dos poetas de *Black Mountain*¹¹³, nos Estados Unidos (MCGONIGAL, 2012, p. 123). A publicação fomentou uma rede colaborativa onde os próprios artistas eram assinantes e contribuía com os conteúdos a serem publicados. Esse mesmo mecanismo acabou propiciando, muitas vezes, um contato direto entre os poetas, fora da revista, em um mecanismo¹¹⁴ semelhante ao que viria a se efetivar posteriormente na Arte Postal.

113. Instituição norte-americana de ensino superior de abordagem experimental e interdisciplinar, com foco no ensino de artes, fundada em 1933. Com a ascensão de Hitler, a escola abrigou artistas e intelectuais refugiados da Europa, dentre eles Joseph Albers, que fora professor da Bauhaus. A escola encerrou suas atividades em 1957.

114. Apesar da proximidade com alguns dos procedimentos da Arte Postal, não me parece que a *Migrant* estabeleceu uma relação mais direta com crítica ao circuito institucionalizado pelo mercado da arte. Nesse sentido, a contribuição da revista *Migrant* se restringiu à criação de uma rede de comunicação fechada entre poetas dos dois continentes.

Esse arranjo colaborativo intercontinental, via correios, serviria de modelo para outras editoras de pequeno porte,¹¹⁵ muitas vezes geridas por artistas, como a *Wild Hawthorn Press*. Com o passar do tempo, essas mesmas publicações começaram a ser comercializadas em lojas e galerias como a *Paperback Bookshop*, não só na Escócia, mas em diversos pontos na Inglaterra, que também passava a se conectar com maior intensidade (WILKINSON, 2016, p. 19). Os mesmos pontos de contato que se formavam possibilitariam, após sua assimilação, que a poesia concreta também afluísse da Escócia para a Inglaterra, onde os principais interlocutores seriam o poeta Dom Sylvester Houédard, que também tinha entrado em contato com E. M. de Melo e Castro após ter lido a carta do *TLS*, e o crítico Stephen Bann, que, ainda em fase de formação, se arriscaria na poesia concreta, mas, sobretudo, produziria parte importante de sua fortuna crítica.

Os diversos atores que ativavam a rede de comunicação também colocavam em movimento, antecipadamente, alguns dos valores simbólicos presentes na poesia concreta que ainda estava por vir.¹¹⁶ As cinco primeiras edições da revista *P.O.T.H.*, anteriores à publicação da poesia concreta brasileira, são testemunhas da formação de um gosto que encontraria consonância com o projeto Noigandres. A vasta gama de trabalhos de colaboradores internacionais,¹¹⁷ sob o signo do novo, são apresentados lado a lado com trabalhos

115. Há uma importante publicação de referência sobre o assunto, *British Poetry Magazines 1914-2000: A History and Bibliography of 'Little Magazines'*, de David Miller e Richard Price.

116. Esse comentário foi adaptado da análise que Anne Cauquelin (2005, p. 67-68) fez de um artigo de Raymond Moulin, *Le marché et le musée: La constitution des valeurs artistiques contemporaines*, 1986. Devemos considerar, no entanto, que os autores estavam lidando com redes mais complexas de comunicação.

117. Escócia, Inglaterra, França, Itália, Finlândia, Alemanha, Polônia, Rússia, Sérvia, Hungria, Estados Unidos, Cuba, Chile, Japão e China. O campo da tradução, que ficava à cargo dos próprios colaboradores, também ganhava relevância em um projeto que se propunha internacional.

eleitos como precursores, criando uma noção de trajetória e de filiação na qual destacamos alguns que também eram caros aos poetas Noigandres: E. E. Cummings, Apollinaire, Hans Arp e Maiacóvski.

Até a chegada da poesia concreta em suas páginas, a revista *P.O.T.H.* se manteve restrita à escrita poética. Os trabalhos apresentados não criavam qualquer paralelo entre escrita e expressão visual, havendo apenas uma única exceção, na edição de número cinco: um encarte especial continha um poema que era ilustrado por uma linogravura.¹¹⁸ Na edição de número seis, com a participação dos brasileiros, abre-se, gradativamente, o diálogo entre texto e imagem. A revista subsequente, ainda que de maneira tímida, continha um encarte com um poema ilustrado, uma gravura e um desenho, sendo que esses dois últimos não estavam associados a um texto, eram avulsos. Provavelmente, o desenho, de autoria de Fernando Lemos, artista e designer português radicado no Brasil e alinhado ao movimento concreto, fora enviado por Augusto de Campos ou Haroldo de Campos. O trabalho em si era claramente orientado pelo vocabulário concreto. Do número sete em diante, a revista assimilaria a poesia visual em sentido lato.

É interessante notar que os comentários críticos recentes a respeito da revista *P.O.T.H.* quase sempre a associam, primordialmente, à poesia concreta, em detrimento das outras manifestações que, a rigor, eram muito mais presentes na publicação.¹¹⁹ É o que notamos, por exemplo, no livro de David Miller e Richard Price, *British Poetry Magazines, 1914-2000: A History and Bibliography of 'Little Magazines'*, de 2006, onde lemos:

118. Poema de autoria de William McGonagall e gravura de Alexander McNeish.

119. A mesma informação pode ser colhida das publicações de Gwen Allen (2011, p. 286), *Artist's Magazine: an Alternative Space for Art*, e no folder digital da exposição *poésies, concrète, visuelle* (2010), organizada pelo *Centre des livres d'artistes*.

Trabalhando na Escócia, *Poor.Old.Tired.Horse* (1962-1967), sob a direção editorial de Ian Hamilton Finlay, publicou poetas americanos independentes e distintos Robert Lax e Ronald Johnson, ao lado do poeta brasileiro 'Noigandres' Edgard Braga e o poeta concreto austríaco Heinz Gappmayr. Apesar de fortemente atraído pela poesia que estava ligado, de uma forma ou outra, a poesia concreta, Finlay publicou vários outros poetas, incluindo Robert Creeley e Pete Brown, bem como os escritos de os artistas abstratos americanos Ad Reinhardt e Charles Biederman¹²⁰ (PRICE; MILLER, 2006, p. 115).

No prefácio de sua antologia de poesia concreta, *Concrete Poetry: A World View*, de 1968, Mary Ellen Solt¹²¹ apontou para a grande variedade de poesia experimental que estava sendo rotulada de poesia concreta. Buscando orientar a discussão, a autora empreende uma leitura da classificação proposta por Mike Weaver, crítico inglês ligado a um grupo de jovens estudantes de Cambridge, dentre os quais também Stephen Bann, que se dedicava ao tema. Segundo Solt, Weaver, em seu artigo, apontava para três ramificações da poesia concreta: “visual (ou óptica), fonética (ou sonora) e cinética (movendo-se em uma sucessão visual)” (SOLT, 1968, n.p.). A autora pondera que, apesar de a classificação ajudar no entendimento de grandes grupos, não era funcional quando aplicada a um trabalho em particular, visto que muitos transitavam por entre as categorias propostas. Sendo assim, Solt busca uma síntese, afirmando que a poesia concreta lidava com uma “linguagem reduzida” com ênfase “no material físico do qual o poema ou texto é feito” (SOLT, 1968, n.p.).

120. No original: “Working from a Scottish base, *Poor. Old. Tired. Horse* (1962-1967), under Ian Hamilton Finlay’s editorship, published independent and distinctive American poets Robert Lax and Ronald Johnson, alongside the Brazilian ‘Noigandres’ poet Edgard Braga and the Austrian Concrete poet Heinz Gappmayr. Though strongly drawn towards poetry that was linked, in one way or another, to Concrete poetry, Finlay published various other poets, including Robert Creeley and Pete Brown, as well as the writings of the American abstract artists Ad Reinhardt and Charles Biederman”.

121. Vale lembrar que Mary Ellen Solt, expoente da poesia concreta nos EUA, também publicou seu trabalho na revista *P.O.T.H.* de número 13.

A definição muito abrangente abarcaria, contraditoriamente, uma grande quantidade de trabalhos de poesia visual, o que, do ponto de vista da crítica, era pouco útil; mas do ponto de vista de seus produtores, dentre os quais a própria Solt, era uma forma de interligar proposições distintas sob uma mesma chave. Nesse território limítrofe, as faturas dos integrantes do grupo Noigandres ou Invenção, em sua fase ortodoxa ou participante, em sua proposta de trabalho coletivo ou individual, se tornam compreensíveis somente em sua relação com a poesia concreta da primeira fase. A antologia de Stephen Bann, em seu texto de apresentação, se vale deste mesmo expediente, chegando a conclusões gerais muito próximas às de Solt.

Essa prevalência na literatura talvez denote a primazia da poesia concreta sobre as outras manifestações concomitantes ou, melhor, a competência dos poetas concretos em formar pequenos grupos conectados em uma rede muito eficiente em aglutinar parte significativa da poesia visual do período. A poesia concreta, mesmo não sendo capaz de obliterar as singularidades das faturas de seus praticantes, levava a uma direção homogeneizante de estrutura, de caráter universalista, e, portanto, mais facilmente categorizável que as outras tendências ao seu redor. Há também de se considerar que o pioneirismo de seus formuladores, principalmente do grupo Noigandres, ainda em meados dos anos 1950, permitiu que antecipassem o que seria visto como novo, em outros contextos, na década seguinte.

Em agosto de 1962, Mary Ellen Solt visitou Ian Hamilton Finlay, com quem já se correspondia em Edimburgo. Nesse encontro Ian Hamilton Finlay apresentou para ela o livro *Poesia Concreta*, onde ele havia visto pela primeira vez a poesia concreta (SOLT, 1968). Já Stephen Bann visitou Finlay pela primeira vez em agosto de 1964. O encontro entre os dois teve como intermediário Mike Weaver, que realizava uma pesquisa de doutorado sobre o

poeta americano William Carlos Williams e que ouvira falar de Finlay por meio de seus contatos nos Estados Unidos, ligados ao *Black Mountain College* (BANN, 2016, p. 132).

O contato de Solt e de Bann com a poesia concreta foi mediado por Ian Hamilton Finlay, em um primeiro momento, e, posteriormente, estabeleceriam contato com o próprio Augusto de Campos. Há um importante vínculo entre os poetas Noigandres e a formação da crítica nos países de língua inglesa. Essa constatação fica ainda mais evidente quando consideramos que o próprio Finlay também estava sendo influenciado diretamente pelos poetas brasileiros. Um depoimento de Augusto de Campos,¹²² explicita essa ligação:

Depois das duas primeiras cartas, mantive com Ian uma correspondência intensa durante as décadas de 60/70. Ele não sabia nada de concreto. Eu o informei detalhadamente sobre o tema nessas cartas, enquanto ele, estimulado pelo material que lhe enviei, começou a produzir seus primeiros poemas nesta direção. Enviei-lhe ainda, a seu pedido, um exemplar do *Un Coup de Dés de Mallarmé* e um dicionário português / inglês / inglês. / Port. Parece que minhas cartas originais (felizmente, tenho cópias de todas, com as cartas originais dele) foram vendidas para uma biblioteca dos Estados Unidos [Lilly Library, Indiana]. Uma carta minha para Ian, datada de 02/08/63: “Enquanto isso, recebi um cartão de Natal de Mary Ellen Solt dizendo o quanto ela gostou da poesia concreta que viu em suas mãos no verão passado e oferecendo-se para comprar uma cópia (eu já mandei o livro para ela, nem mesmo sonhando em vendê-lo.)”. Carta de Ian, 24/02/1963: “Que bom que você mandou o Concreto para Mary Ellen Solt; Eu a conheci no verão passado e ela é muito legal. Ela está escrevendo um livro sobre William Carlos Williams”.¹²³

122. A entrevista foi enviada ao autor desta pesquisa por Augusto de Campos (ANEXO 2).

123. Tradução nossa de depoimento de Augusto de Campos (ANEXO 2). No original: “After the first two letters, I kept with Ian an intense correspondence during the decades of 60/70. He knew nothing of concrete. I informed him in detail about the theme in these

Diante de todas essas ponderações, parece mais sensato afirmar que não havia interesse algum dos poetas Noigandres em criar quaisquer fronteiras para seus próprios trabalhos, apartando-os de outras manifestações ao redor. Deixando as possíveis tensões de lado, filtraram os trabalhos que eram de interesse deles naquele momento, sempre referenciando estes a sua própria trajetória, que passava, então, a se confundir com as diversas manifestações de poesia visual do pós-guerra. Por sua vez, a existência de uma rede organizada, onde poderiam circular os seus trabalhos, criava as condições tanto de exportação quanto de importação.

Os poetas Noigandres foram capazes de manipular essa rede à qual se conectavam, recorrendo a “nomação” para designar a “particularidade” de seu projeto em meio aos demais (CAUQUELIN, 2005, p. 61). Se a arte que produziam se voltava aos meios de comunicação, acessar a rede, ou mesmo manipulá-la, não era particularmente um entrave. Sob esse viés, a análise da tática Noigandres, por sua precocidade, se torna instância privilegiada para o aprofundamento de questões prementes para a arte contemporânea.

letters, while he, stimulated by the material I sent him, began to produce his first poems in this line. I sent him even, at his request, a copy of Mallarmé's *Un Coup de Dés* and a dictionary Portuguese / English / Engl. / Port. It seems that my original letters (fortunately I have copies of all, with his original letters) were sold to a US library [Lilly Library, Indiana]. A letter from me to Ian, dated 08/02/63: 'Meanwhile I received a Christmas card from Mary Ellen Solt saying how much she had liked the concrete poetry she had seen at your hands last summer and offering to buy a copy (I already sent her the book, not even dreaming to sell it). Letter from Ian, 24 /02/1963: 'Very glad you sent the Concrete to Mary Ellen Solt; I met her last summer, and she is very nice. She is doing a book on William Carlos Williams'".

3. POESIA CONCRETA NA GRÃ-BRETANHA

3.1 Da periferia para o centro

Em março de 1963, Ian Hamilton Finlay editou pela primeira vez a poesia concreta na Grã-Bretanha. Alguns meses depois, ainda no mesmo ano, Finlay publicou uma coleção com as suas próprias experiências no gênero, *Rapel: ten fauve and suprematist poems*, tornando-se também o primeiro poeta concreto da região a ser publicado (THOMAS, 2013, p. 75). Mesmo anteriormente a esses dois feitos, em uma fase pré-concreta, Finlay já desfrutava de certa fama entre poetas e críticos¹²⁴ norte-americanos em função do seu livro *Dancers Inherit the Party*, publicado pela *Migrant Press* em 1961 (FINLAY; BANN, 2014, p. 14). O *status* do poeta encontra lastro na percepção de seus pares, conforme lemos na antologia de Mary Ellen Solt:

Passando para o universo de língua inglesa, não encontramos manifestos; pois o movimento da poesia concreta não pode de forma alguma ser dito que se originou na Grã-Bretanha, Canadá ou Estados Unidos, embora

124. Dentre eles, os americanos, Robert Creeley, Robert Duncan, Lorine Niedecker e Louis Zukofsky, e o proeminente crítico canadense Hugh Kenner, reconhecido por suas pesquisas sobre a obra de Ezra Pound (BANN, 2016, p. 132).

Joyce, Pound e Cummings sejam reconhecidos pais do poema concreto brasileiro. Mas em Ian Hamilton Finlay, da Escócia, editor dos livros da *Wild Hawthorn* e editor da *POOR.OLD.TIRED.HORSE.*, encontramos o poeta concreto que foi mais imaginativo no uso de materiais¹²⁵ (SOLT, 1968, n.p., tradução nossa).

Stephen Bann, no texto de apresentação de sua antologia, reitera as percepções de Solt:

A questão é que a maioria dos poetas ingleses trabalha com essa gama de possibilidades em mente, o que não acontecia com seus predecessores. O fato de ser assim é em grande parte devido aos esforços pioneiros de um homem, o poeta escocês Ian Hamilton Finlay. Embora a primeira coleção de Poesia Concreta de Finlay, intitulada *Rapel*, tenha sido publicada recentemente em 1963, ele conseguiu produzir um corpo de trabalho que se compara ao de qualquer outro membro do movimento¹²⁶ (BANN, 1967, p.21, tradução nossa).

Se a revista *P.O.T.H.* conseguiu alçar o patamar de mais importante revista de poesia concreta da Grã-Bretanha, isso se deve, em grande medida, à própria condição de pioneiro da poesia concreta de seu editor, Ian Hamilton Finlay. Por esse motivo, faz sentido que a Escócia, no universo anglófono, seja considerada o nascedouro e importante centro.

125. No original: "Moving to the English-speaking world we find no manifestoes; for the concrete poetry movement can by no stretch of the imagination be said to have originated in Great Britain, Canada or the United States, even though Joyce, Pound and Cummings are acknowledged fathers of the Brazilian concrete poem. But in Ian Hamilton Finlay of Scotland, publisher of *Wild Hawthorn* books and editor of *POOR. OLD. TIRED. HORSE.*, we find the concrete poet who has been most imaginative in his use of materials".

126. No original: "The point is that the majority of the English poets work with this range of possibilities in mind, as was not the case with their predecessors. The fact that this is so, is largely due to the pioneering efforts of one man, the Scottish poet Ian Hamilton Finlay. Although Finlay's first collection of Concrete Poetry, entitled *Rapel*, was published as recently as 1963, he has succeeded in producing a body of work which compares with that of any other member of the movement".

Embora haja uma boa dose de razão nesses comentários, eles acabam por escamotear a importância da infraestrutura cultural inglesa e de seus representantes. Não se pretende com essa afirmação refutar — o que seria até contraditório — as ponderações feitas neste capítulo ou nos anteriores, que também se inclinavam, de modo geral, nessa mesma direção; todavia, deve-se reconhecer que essas relações, por sua complexidade, merecem ser mais bem observadas. A pesquisadora Eleanor Bell, da Universidade de Strathclyde, pondera que a força da poesia concreta na Inglaterra era inegavelmente maior, mas que o impacto no ambiente artístico escocês, relativamente pequeno se comparado ao inglês, talvez tenha sido mais profundo (BELL, 2012, p. 110). Mesmo não tomando partido, a análise da autora ajuda a corroborar o vigor do movimento inglês, ao contrário de muitas afirmações encontradas na literatura de que a poesia concreta teria passado ao largo da cena inglesa.¹²⁷

O fato de o movimento ter se manifestado primeiramente em Edimburgo, onde Finlay morava, não significa que as redes produzidas por grandes centros hegemônicos de cultura, como Londres, fossem ignoráveis ou transponíveis. É na Inglaterra, em 1963, que Dom Sylvester Houédard¹²⁸ publica o primeiro artigo¹²⁹ sobre poesia concreta em língua inglesa, *Poesia Concreta*,¹³⁰ na revista *Typographica*. Mesmo no contexto escocês, Edwin Morgan e Ian Hamilton Finlay não conseguiram ignorar a tradição editorial e a infraestrutura oferecida

127. Greg Thomas discute essas afirmações tendenciosas na literatura voltada ao tema (THOMAS, 2013, p. 28).

128. O poeta se mudou para a Inglaterra em 1940, aos dezesseis anos de idade.

129. Um trecho do artigo busca uma síntese do *Plano Piloto*.

130. O título do artigo está conforme sua publicação no Brasil, no livro *Textos Clássicos do Design Gráfico*, mas é importante destacar que o título na publicação original era *Concrete Poetry & Ian Hamilton Finlay*.

por Edimburgo,¹³¹ capital do país. Assim como o grupo Noigandres, de São Paulo, não pôde ignorar o aparato cultural e de comunicação instalado no Rio de Janeiro. Do mesmo modo, não conseguimos nos esquecer que a poesia concreta, segundo Décio Pignatari, foi lançada no *Jornal do Brasil*, um jornal carioca (PIGNATARI; FERREIRA JUNIOR, 2015, p. 221). Também não somos capazes de ignorar que a repercussão da *Exposição Nacional de Arte Concreta* no Rio de Janeiro, com ampla cobertura da imprensa, foi maior que sua montagem em São Paulo (AGUILAR, 2005, p.73).

No compêndio de revistas de artista do livro de Gwen Allen, *Artist's magazines: an alternative space for art*, a revista *P.O.T.H.* é descrita da seguinte maneira: “A revista, que teve uma tiragem de 300 a 750, foi recebida desfavoravelmente na Escócia devido ao caráter não convencional da poesia concreta e visual que publicou”¹³² (ALLEN, 2011, p. 286, tradução nossa). Ao mesmo tempo que comenta a recepção desfavorável em seu país, a inclusão dessa revista nos leva a crer que ela teve relevância, visto as omissões de outras publicações importantes nesse compêndio, onde sequer encontramos a revista *Invenção*, por exemplo.¹³³ Em alguma medida, o comentário de Allen ecoa nas afirmações de Richard Price, Chefe de Conteúdo e Estratégia de Pesquisa da *British Library*:

131. Edwin Morgan nasceu em Glasgow e continuou morando lá. No entanto, sempre se manteve próximo ao ambiente cultural de Edimburgo. Ian Hamilton Finlay nasceu em Nassau, de país escoceses, e chegou estudar por um breve período em Glasgow, mas se mudou para Edimburgo em 1956.

132. No original: “The magazine, which had a circulation of 300 to 750, was received unfavorably in Scotland due to the unconventional nature of the concrete and visual poetry it published”.

133. No mesmo compêndio são listadas outras revistas que de algum modo se relacionam com a poesia concreta: *Aggie Weston's* (Inglaterra), *Audio Arts* (Inglaterra), *Diagonal Cero* (Argentina), *Doc(k)s* (França), *Futura* (Alemanha), *Form* (Inglaterra), *Material* (Alemanha e França), *Geiger* (Itália), *MW* (Holanda), *Ou/Cinquième Saison* (Paris, Inglaterra), *Pages* (Inglaterra), *Poetrie* (Alemanha), *Spirale* (Alemanha), *Stereo Headphones* (Inglaterra), *Subvers* (Holanda) e *Techné* (Itália).

Pelo contrário, a Inglaterra, seja o sistema estabelecido ou o *underground*, era notavelmente receptiva à poesia concreta. Lamentavelmente, exceto por alguns poetas isolados, mas excepcionais, a Escócia simplesmente não era¹³⁴ (PRICE, 2013, p.100, tradução nossa).

Não é de se estranhar, portanto, o número relevante de conferências, festivais e exposições de poesia concreta sediadas na Inglaterra durante meados da década de 1960, eventos igualmente acompanhados pelo mercado editorial inglês, publicando revistas e antologias relacionadas ao tema (PRICE, 2013, p. 101). Essa cena é movimentada por grupos de artistas e críticos que fomentam a produção e a circulação de trabalhos, suplantando, ao menos numericamente, a própria atividade na Escócia (PRICE, 2013, p. 101). Sobre o mercado editorial, é importante destacar a disponibilidade dos recursos tecnológicos que viabilizaram economicamente a proliferação de material impresso nos anos 1960: a litografia offset, a fotocomposição e o decalque (Letraset).

A divulgação do trabalho de Finlay na Inglaterra, inicialmente, se ancorava principalmente em um grupo de jovens críticos vinculados à Universidade de Cambridge, à qual ele próprio apresentara a poesia concreta: Stephen Bann, Mike Weaver, Reg Gadney e Philip Steadman (THOMAS, 2013, p. 21). Os diversos interesses acadêmicos dos quatro estudantes,¹³⁵ e que acabaram apontando para o trabalho de Finlay, encontraram confluência no ambiente de Cambridge, onde se destaca: familiaridade com a coleção

134. No original: “On the contrary, England, be it the establishment or the underground, was remarkably receptive to concrete poetry. Regrettably, except for a few isolated but exceptional poets, Scotland simply was not”.

135. Stephen Bann, Mike Weaver e Philip Steadman eram estudantes de pós-graduação e Reg Gadney de graduação (FERRAN, 2017, p. 131).

de arte moderna, e internacional, da galeria de arte *Kettle's Yard*,¹³⁶ de Jim Ede; influência do arquiteto modernista Leslie Martin, professor da Faculdade de Arquitetura, que havia coeditado em 1937 a revista *Circle: International Survey of Constructivist Art*¹³⁷ com Naum Gabo e Ben Nichols; proximidade com o crítico Donald Davie, professor da Faculdade de Inglês, especialista em poesia americana contemporânea (FINLAY; BANN, 2014, p. 22). O interesse pelas vanguardas históricas levava a uma aproximação do grupo de estudantes com artistas contemporâneos que evocavam alguns de seus, como no caso dos poetas concretos.

O grupo de Cambridge, Duck End,¹³⁸ atuou principalmente na organização de exposições, na formulação de uma crítica e na edição de impressos, voltados, de maneira geral, ao gênero da poesia concreta.¹³⁹ A primeira investida coletiva com esse direcionamento foi a organização da *Primeira Exposição Internacional de Poesia Concreta e Cinética*, ocorrida entre 28 de novembro e 5 de dezembro de 1964, no *St. Catharine's College*, em Cambridge. Essa foi a primeira exposição voltada à poesia concreta em toda Grã-Bretanha, tendo ocorrido apenas alguns meses após a visita de Mike Weaver e Stephen Bann ao poeta Ian Hamilton Finlay, em Edimburgo, no mês de agosto do mesmo ano. Previamente a esse encontro, Mike Weaver, organizador da exposição,¹⁴⁰

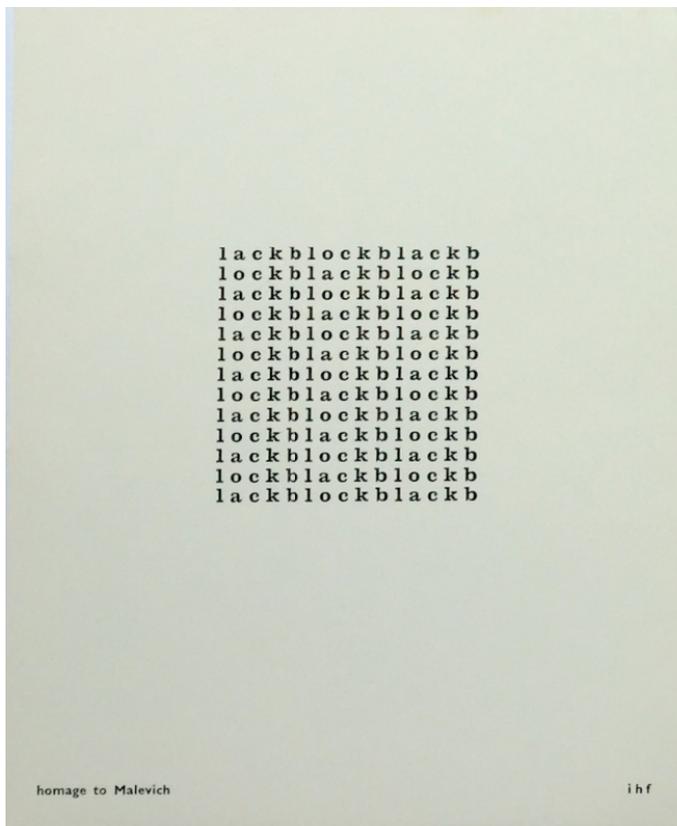
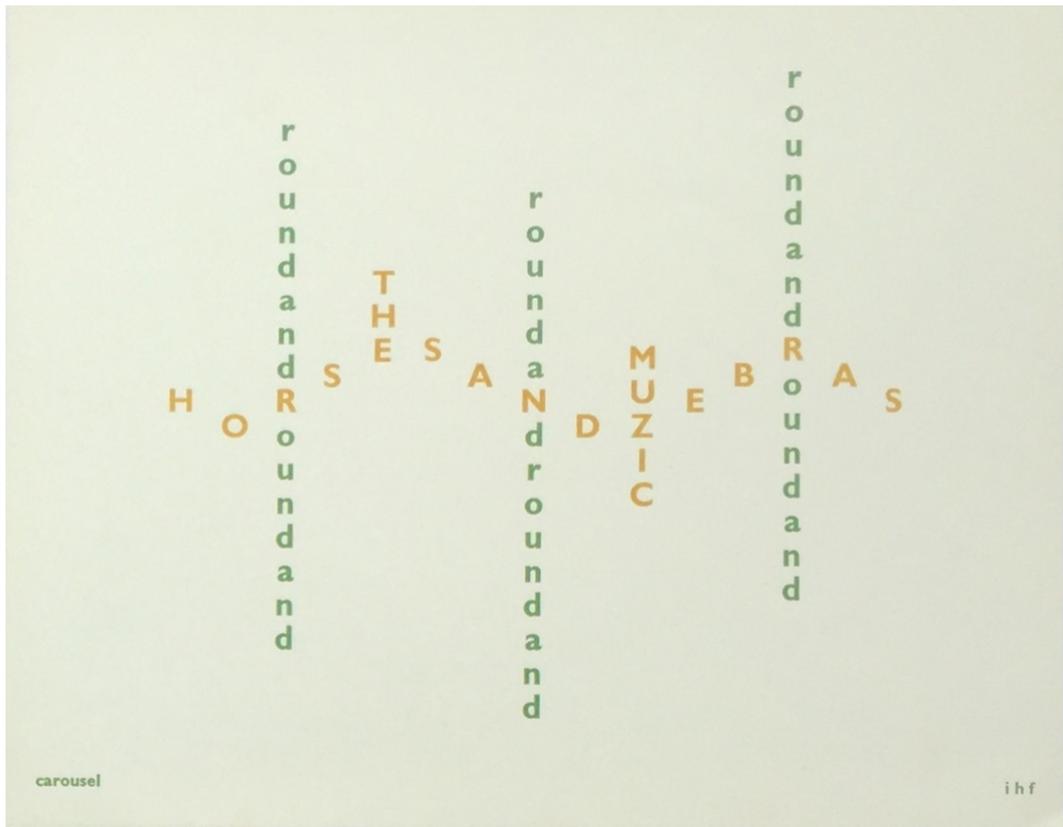
136. Jim Ede doou, em 1966, o espaço e a coleção para Universidade de Cambridge.

137. Apesar de ter sido anunciada como revista, *Circle* teve uma única edição, com quase trezentas páginas, publicada em 1937.

138. O endereço postal do grupo de Cambridge era Duck End. Finlay achou engraçado e começou a se referir ao grupo pelo endereço. Adotaremos essa alcunha, grupo Duck End, daqui em diante, por mera razão de praticidade em referendá-los.

139. Eventualmente, também se aventuraram na própria produção de poesia concreta.

140. A exposição foi organizada por Mike Weaver com a colaboração de Reg Gadney e Philip Steadman. Stephen Bann não participou diretamente da montagem e colaborou de maneira indireta em função de sua mudança temporária para Paris, onde realizava parte de sua pesquisa de doutorado (FINLAY; BANN, 2014, p.47). Bann teria ajudado



Figuras 28–29. Ian Hamilton Finlay, *homage to carousel e Malevich*, conforme reproduzido em: *Rapel: ten fauve and suprematist poems*, Wild Hawthorn Press, 1963. Serigrafia.

já mantinha contato com Finlay via correio, onde discutiram, inclusive, as estratégias curatoriais da exposição (GADNEY, p. 185, 2017). A exposição contou com noventa e três trabalhos de dezesseis países, incluindo trabalhos dos quatro integrantes do grupo Duck End, com um foco maior na poesia concreta em detrimento da arte cinética (BANN, 2016; GADNEY, 2017).

Estrategicamente, Mike Weaver, Reg Gadney, Philip Steadman e Stephen Bann utilizaram suas redes de contatos e recursos disponíveis para criar ao redor da exposição uma situação mais favorável à sua própria recepção. Reg Gadney, que também atuava como editor de uma revista organizada por alunos de graduação, *Granta* (1889-),¹⁴¹ aproveitou a ocasião e encarou um pequeno catálogo do evento na edição lançada no mesmo dia da abertura da exposição (BANN, 2016, p.155).

Enquanto exerceu a função de editor de *Granta*, Reg Gadney tentou deslocar, o quanto possível, o escopo editorial da revista do campo da literatura para sua intersecção com as artes visuais, e a divulgação da exposição atendia a esse propósito. Na revista *Granta* vol. 69, nº 1240, Reg Gadney assina um artigo sobre o pintor Jaacov Agam, estabelecendo uma relação deste com a arte cinética, e Stephen Bann comparece com um artigo sobre Francis Bacon, uma continuação de um trabalho publicado na edição anterior, de 17 de setembro de 1964. Ao menos nessa edição de *Granta*, Philip Steadman atuou como diretor de arte.

O encarte inserido no meio da revista *Granta*, catálogo da *Primeira Exposição Internacional de Poesia Concreta e Cinética*, lista os trabalhos exibidos na

a encontrar trabalhos para serem incluídos na exposição (FERRAN, 2017, p. 131).

141. A revista *Granta* foi fundada e gerida por estudantes da Universidade de Cambridge de 1889 até 1979, ocasião sem que se desvinculou da universidade.

exposição, transcreve um trecho de uma carta de Ian Hamilton Finlay para Mike Weaver, datada de 16 de setembro de 1964, e reproduz um trabalho de Ernst Jandl. Nas páginas subsequentes, na revista propriamente dita, encontramos dois trabalhos de Pedro Xisto e um de Luiz Angelo Pinto.

Os trabalhos de Pedro Xisto reproduzidos em *Granta* são classificados na revista como representantes da poesia concreta. De fato, a estrutura de ambos os trabalhos é concreta, mas o caráter manuscrito,¹⁴² aparentemente um esboço do *layout*, não é usual. Perde-se assim, a materialidade tipográfica, o aspecto mecânico. Posteriormente, um desses trabalhos, *wind/leaf*, foi publicado na antologia de Stephen Bann, de 1967, mas em uma versão tipográfica. De qualquer modo, o catálogo da exposição indica a apresentação manuscrita desses dois trabalhos.¹⁴³ Diante disso, restaria indagar como essas faturas foram compreendidas em meio aos outros apresentados tipograficamente, durante a *Primeira Exposição Internacional de Poesia Concreta e Cinética*.

É importante destacar que Ian Hamilton Finlay tinha apreço especial pelo trabalho de Pedro Xisto, conforme lemos em um trecho de uma carta que escreveu para Stephen Bann, em junho de 1965: “Que bom, também, você cita [Pedro] Xisto: Gosto das coisas dele”¹⁴⁴ (FINLAY; BANN, 2014, p. 70, tradução nossa). Inclusive, em uma outra carta de Finlay para Bann, de dezembro de 1966, há um comentário sobre uma das poesias de Pedro Xisto

142. Caberia especular se de fato não se tratava de um esboço, que, em virtude de algum problema técnico, foi colocado mesmo sem o acabamento desejado.

143. Em alguns trabalhos de Ian Hamilton Finlay, diferentemente dos de Pedro Xisto, o manuscrito e o caligráfico se manifestam efetivamente como tendências, principalmente nas faturas do final da década.

144. No original: “So glad, too, you quote [Pedro] Xisto: I do like his stuff”.

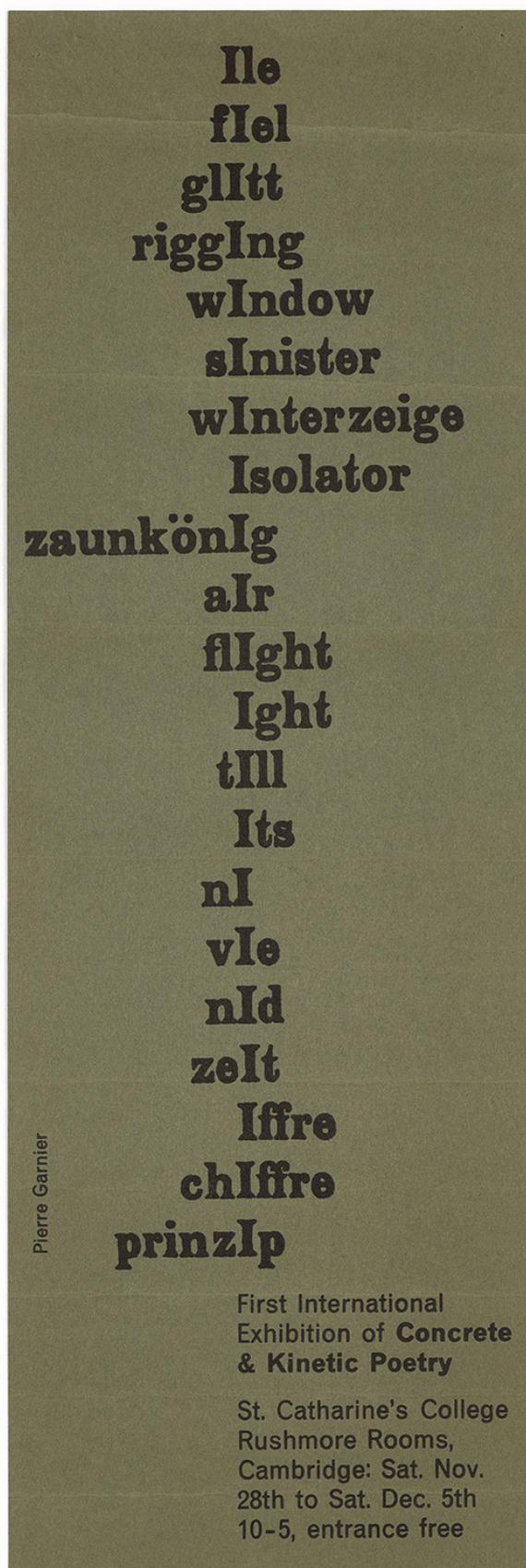


Figura 30. Sobrecapa da revista *Granta*, 69, nº 1240, 1964.

Figura 31. Cartaz da *Primeira Exposição Internacional de Poesia Concreta e Cinética*, ocorrida entre 28 de novembro e 5 de dezembro de 1964, no *St. Catharine's College*, em Cambridge. Poema "i (prinzIp)", de Pierre Garnier. Design de Philip Steadman.

reproduzidas em *Granta*: “Do Xisto ‘wind/leaf’ é realmente um poema esplêndido, não é? Eu gosto cada vez mais”¹⁴⁵ (FINLAY; BANN, 2014, p. 254, tradução nossa).

Já o trabalho de Luiz Angelo Pinto, precisamente categorizado pela publicação como um poema semiótico, acompanha uma chave léxica, habitual nesse tipo de obra, e um pequeno trecho de um texto do próprio artista assinado em conjunto com Décio Pignatari. O texto de onde foi extraído o excerto, *Nova linguagem, nova poesia*, fora publicado pela primeira vez no *Correio da Manhã*, jornal carioca, no dia 25 de julho de 1964. Essa presteza na circulação do texto nos ajuda a dimensionar a velocidade da rede de comunicação estabelecida.¹⁴⁶

A capa do encarte de *Granta* é ilustrada com o poema *Eva*, do poeta tcheco Ladisláv Novak, que ensejou um comentário de Mike Weaver no artigo *Concrete Poetry*, publicado em 1966,¹⁴⁷ conforme segue: “Aqui, a vibração da impressão sobre a glória, o espaço em branco em forma de diamante que simboliza a vulva (a Primeira Mãe) e a luz celestial (a Virgem) complementa a força associativa do material verbal”¹⁴⁸ (WEAVER, 1967, p. 297, tradução nossa).

145. No original: “The Xisto ‘wind/leaf’ is really a superb poem, isn’t it. I like it more and more”.

146. Uma versão em inglês do mesmo texto foi publicada na revista *Invenção* nº 4, em dezembro de 1964. Entretanto, a edição de *Granta* em questão foi lançada no dia 28 de novembro, antes do lançamento da revista *Invenção*. As traduções que aparecem nas revistas não são iguais.

147. O artigo *Concrete Poetry*, de Mike Weaver, foi publicado na revista *The Lugano Review*, Volume 1/5-6, em 1966. Posteriormente, em 1967, o artigo foi reimpresso na revista *The Journal of Typographic Research*, hoje rebatizada *Visible Language*.

148. No original: “Here the vibration of the print about the glory, the diamond-shaped white space symbolizing the vulva (the First Mother) and heavenly light (the Virgin), complements the associative force of the verbal material”.

Nesse artigo de Mike Weaver, o mesmo poema de Luiz Ângelo Pinto impresso no encarte de *Granta* é utilizado para ilustrar suas considerações sobre a poesia semiótica. Esse trabalho de Ladisláv Novak é guiado pelos mesmos princípios que orientavam o grupo Noigandres em sua fase ortodoxa, enquanto o trabalho de Luiz Ângelo Pinto, poesia semiótica, pode ser entendido como um desdobramento da poesia concreta, uma nova direção.

A poesia semiótica foi endossada pelos integrantes do grupo Noigandres, como vemos na revista *Invenção* nº 4, mas só foi praticada por um de seus integrantes, Décio Pignatari, que a formulou em colaboração com Luiz Ângelo Pinto. Cabe destacar que o manifesto *Nova linguagem, nova poesia*¹⁴⁹ defende a poesia semiótica em sua relação com a poesia concreta, ou seja, os autores afirmam que ela é uma nova possibilidade ainda inscrita nos princípios da poesia concreta. Mike Weaver defende essa mesma posição em seu artigo *Concrete Poetry*, em 1966, inclusive citando o manifesto dos brasileiros e ilustrando o texto com a mesma poesia apresentada anteriormente em *Granta*, de Luiz Ângelo Pinto.

Outra publicação capitaneada pelo grupo Duck End foi *Image* (1964-1966), da editora londrina *Kingsland Prospect Press*, veículo onde Philip Steadman assumiu as tarefas de editor e diretor de arte. *Image*, ao contrário de *Granta*, possuía um escopo editorial amplo, voltado às artes, e que melhor acomodava as frentes de investigações do grupo. Além disso, *Image*, por seu caráter comercial, tinha uma produção destinada a um público mais amplo, não se restringindo ao ambiente acadêmico.

149. Na edição consultada para o trabalho do livro do livro *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950–1960*, de 2014, *Nova linguagem, nova poesia* é ora tratada como manifesto, ora tratada como texto.

A edição de outubro de 1964 da revista *Image* teve como expediente a poesia concreta e a arte cinética, buscando alinhamento com a *Primeira Exposição Internacional de Poesia Concreta e Cinética*, que ocorreria no mês seguinte. O editorial da revista confirma essa relação ao mencionar a exposição organizada por Mike Weaver. No que tange diretamente à poesia concreta, a revista apresentava o seguinte conteúdo: o artigo *Comunicação e estrutura na Poesia Concreta*,¹⁵⁰ de Stephen Bann; a transcrição de uma carta de Finlay, ilustrada por dois poemas de sua autoria, dirigida ao poeta Pierre Garnier, datada de 17 de setembro de 1963; a transcrição de um trecho do *Manifesto por uma nova poesia visual e fônica*, de Pierre Garnier, publicada originalmente da revista *Les Lettres*, números 29 e 30, ilustrada por uma poesia do artista; poemas dos brasileiros¹⁵¹ Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Ronaldo Azeredo; a transcrição de um manifesto de Eugen Gomringer, de 1954, ilustrada por poemas do próprio artista; o artigo *Concreto e Cinético: o Poema como Objeto Funcional*,¹⁵² de Mike Weaver.

O artigo de Bann emprega o conceito de espaço semântico,¹⁵³ de Ernst Gombrich, na tentativa de interpretação da estrutura da poesia concreta, um referencial teórico mais comum às artes plásticas, o que evidencia o direcionamento dado por

150. Título original: *Communication and structure in Concrete Poetry*. A ideia do artigo foi previamente discutida com Ian Hamilton Finlay, conforme carta de 6 de outubro de 1964 (FINLAY; BANN, 2014, p. 33)

151. Os poemas foram acompanhados por uma pequena lista de traduções das palavras neles contidas. Foram reproduzidos da revista *Noigandres* n° 4 os seguintes trabalhos: Eixo (Augusto de Campos), Branco (Haroldo de Campos), Hombre (Décio Pignatari) e Ruasol (Ronaldo Azeredo).

152. Título original: *Concrete and Kinetic: the Poem as Functional Object*.

153. O artigo de Bann cita expressamente o artigo de Gombrich *Expression and Communication*, publicado no livro do mesmo autor *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, em 1963.

ele na leitura dos trabalhos, que transitam entre a literatura e as artes. Para exemplificar a discussão o autor cita trabalhos de Pierre Garnier, Eugen Gomringer, Ian Hamilton Finlay e Décio Pignatari. Já o artigo de Mike Weaver parte dos precursores da poesia concreta, o grupo Noigandres e Gomringer, para apresentar uma nova tendência que, segundo ele, seria devedora da primeira, a poesia cinética. O autor, mais interessado nos desdobramentos da poesia concreta, recorre ao trabalho de Mário Chamie, do grupo Praxis, como porta-voz dessa nova tendência no Brasil. No entanto, a poesia do grupo Praxis surpreendentemente não foi apresentada na *Primeira Exposição Internacional de Poesia Concreta e Cinética*, organizada pelo autor do artigo, Mike Weaver.

Seria leviano afirmar categoricamente que a ausência do grupo Praxis na exposição foi consequência direta de sua disputa com o grupo Noigandres, ocorrida em 1962. Mas uma carta de Edwin Morgan para Augusto de Campos, de 13 de setembro de 1963, mostra que este havia enviado a revista *Invenção* nº 3, onde há uma nota agressiva dirigida ao grupo Praxis. Provavelmente, Ian Hamilton Finlay também tinha consciência do ocorrido, o que pode ser visto em outra carta de Morgan, endereçada a ele, datada de 17 de março de 1965, apenas alguns meses após a exposição:

As divisões, é claro, ficaram mais evidentes em *Les Lettres* quando os poetas Noigandres e Henri Chopin, bem como outros, não assinaram o manifesto de Pierre Garnier. E no próprio Brasil tem havido uma grande divergência entre os Noigandres e o grupo Praxis (que se veem como superadores). No Reino Unido, embora haja alguma oposição ao concreto, como você diz, em muitos casos não é forte, mas sim hesitante ou suspeito ou honestamente inquisitiva [...] ¹⁵⁴ (MORGAN, 2015, p. 280, tradução nossa).

154. No original: "The rifts of course became clearer in *Les Lettres* when the Noigandres poets and Henri Chopin as well as others didn't sign the Pierre Garnier manifesto.

Independentemente da importância específica do jogo político,¹⁵⁵ o conjunto de táticas adotadas pelo grupo Noigandres foi eficaz em lhes assegurar espaço na cena da Grã-Bretanha. Uma medida dessa relevância, para além das conquistas diretamente vinculadas aos artistas britânicos, pode ser observada em duas edições especiais do *TLS*, lançadas nos dias 6 de agosto e 3 de setembro de 1964, alguns meses antes da *Primeira Exposição Internacional de Poesia Concreta e Cinética*. As edições tinham como pauta o possível ressurgimento das vanguardas, de maneira ampla. De acordo com o editorial do *TLS*, a primeira delas, *The Changing Guard*, ficaria circunscrita ao universo anglo-americano, enquanto a segunda, *Any Advance? Changing Guard 2*, ampliaria o escopo para experiências de outros países.

Diferentemente das publicações que eram controladas diretamente ou indiretamente pelos próprios poetas, seja por um mecanismo de autopublicação ou pela inserção em veículos de comunicação, nas quais a autorreferência

And in Brazil itself there has been wild disagreement between the Noigandres folk and the Praxis group (who see themselves as superseders). In the UK although there is some opposition to concrete as you say, it's in many cases not strong but rather tentative or suspicious or honestly probing”.

155. Existem relatos de que os irmãos Campos muitas vezes não autorizaram a exibição ou reprodução de seus trabalhos quando em associação com os trabalhos de seus desafetos. Essa poderia ser uma explicação para a ausência de Mario Chamie ou de Wladimir Dias-Pino na maior parte das antologias internacionais publicadas nas décadas de 1960 e 1970 (DIAS-PINO; KAC, 2015, p. 29). Segundo Eduardo Kac, Mary Ellen Solt relatou que não publicou o trabalho de Dias-Pino em sua antologia porque “Augusto e Haroldo disseram que se o Wladimir Dias-Pino entrasse, eles não entram” (DIAS-PINO; KAC, 2015, p. 29). Essa informação foi colhida de uma entrevista conduzida por Eduardo Kac com o poeta Wladimir Dias-Pino. Ambos, entrevistador e entrevistado, parecem concordar que Décio Pignatari não endossava essa prática. Para o poeta Dias-Pino, “Décio era muito diferente dos outros” (DIAS-PINO; KAC, 2015, p.31). Entretanto, não existem informações sólidas o suficiente para declararmos que essa mesma política foi responsável em determinar a inclusão ou exclusão de quaisquer artistas na rede formada na Grã-Bretanha.

predominava, os artigos do *TLS* contrapunham textos dos editores da revista e dos artistas, exemplificados pela reprodução de poemas. As resenhas também se dedicavam às obras consideradas de vanguarda.

The Changing Guard apresenta diversas tendências, com maior ênfase em trabalhos ligados aos poetas Beat, Black Mountain e concretos. Representando a poesia concreta estão as faturas de Ian Hamilton Finlay, Edwin Morgan, Dom Sylvester Houédard, John Sharkey e Emmet Williams. A contextualização do movimento ficou a cargo de Dom Sylvester Houédard, que contribuiu com o artigo *Paradada*. Outros dois depoimentos que merecem ser mencionados são os de Marshall McLuhan, *Culture and Technology*, e de Margaret Masterman, *The Use of Computers to Make Semantic Toy Models of Language*. Mesmo sem uma relação direta, ambos tratam de temas sensíveis à poesia concreta.

A continuação, *Any Advance? Changing Guard 2*, foi certamente mais relevante para os poetas do grupo Noigandres, visto que na primeira edição só haviam sido citados diretamente no artigo de Dom Sylvester Houédard. A estrutura editorial é similar à da revista anterior, mas avança em direção a trabalhos ainda mais próximos do vocabulário concreto. É o que se nota nos depoimentos de Max Bense, Franz Mon, Konrad Bayer, Dieter Rot, Otto Piene e Bruno Munari. Como um todo, há uma predominância do situacionismo, do letrismo e, mais uma vez, da poesia concreta nessa edição. Décio Pignatari comparece com o texto *The Concrete Poets of Brazil* e com uma poesia. Outros brasileiros, Augusto de Campos, Ronaldo Azeredo e José Paulo Paes, têm seus poemas reproduzidos ao longo da edição.¹⁵⁶ Destaca-

156. Os poetas brasileiros comparecem na edição com os seguintes poemas: Décio Pignatari com *Pelé* (poesia semiótica); Augusto de Campos com *Brazilian Football*,

Augusto de Campos | Ronaldo Azeredo

Decio Pignatari

Haraldo de Campos

eugen gomringer

eixoôlho
 polofixo
 eixoflor
 pêsofixo
 eixosolo
 ôlhofixo

ruaruaruasol
 ruaruasolrua
 ruasolruaru
 solruaruaru
 ruaruaruas



from line to constellation

hombre	hombre	hombre
hambre		hembra
	hambre	hambre
hembra	hembra	

branco	branco	branco	branco
vermelho			
estanco	vermelho		
	espelho	vermelho	
		estanco	branco

our languages are on the road to formal simplification, abbreviated, restricted forms of language are emerging. the content of a sentence is often conveyed in a single word. longer statements are often represented by small groups of letters. moreover, there is a tendency among languages for the many to be replaced by a few which are generally valid. does this restricted and simplified use of language and writing mean the end of poetry? certainly not. restriction in the best sense—concentration and simplification—is the very essence of poetry. from this we ought perhaps to conclude that the language of today must have certain things in common with poetry, and that they should sustain each other both in form and substance. in the course of daily life this relationship often passes unnoticed. headlines, slogans, groups of sounds and letters give rise to forms which could be models for a new poetry just waiting to be taken up for meaningful use. the aim of the new poetry is to give poetry an organic function in society again, and in doing so to restate the position of poet in society. bearing in mind, then, the simplification both of language and its written form, it is only possible to speak of an organic function for poetry in terms of the given linguistic situation. so the new poem is simple and

Augusto de Campos
 eixo, axis; ohlo, eye; polo, pole; fixo, fixed; flor, flower; peso, weight; solo, soil/ground.

Decio Pignatari
 hombre, man; hambre, hunger; hembra, female (Spanish words).

Ronaldo Azeredo
 rua(s), street(s); sol, sun.

Haraldo de Campos
 branco, white; vermelho, red; estanco, l stanch; espelho, mirror/l mirror (n. and v.).

Figura 36. Página da revista *Image*, novembro 1964.

se que algumas das traduções dos trabalhos dos brasileiros foram assinadas por Edwin Morgan.

As duas edições especiais do *TLS* também contribuíram para o mapeamento e a divulgação de revistas de vanguarda na seção *Little Magazines*. Na primeira delas, de eixo anglo-americano, poetas concretos britânicos são listados por sua contribuição nas revistas *The Aylesford Review*, *P.O.T.H*, *Cleft*, *Typographica* e *Link*. Já na segunda edição, são resenhadas as revistas *Noigandres* e *Invenção*, filiadas ao grupo Noigandres, e *Praxis*, do grupo de mesmo nome. Os livros *Haicais & Concretos*, de Pedro Xisto, e *Soma*, de Edgard Braga, são analisados em outra seção, dedicada a resenhas de livros.

Os trabalhos de Décio Pignatari e Ronaldo Azeredo selecionados para o *TLS*, apresentados como poesia concreta, eram alinhados com as investigações dos artistas naquela época, ou seja, eram poesias semióticas. Há uma coerência dessa categorização com o depoimento de Pignatari em *The Concrete Poets of Brazil*, no qual defende a poesia semiótica dentro dos limites da poesia concreta. No entanto, as diferenças evidentes com os trabalhos anteriores, quando efetivamente o grupo Noigandres trabalhava de modo mais coeso, eram recebidas com curiosidade, como Ian Hamilton Finlay descreve para Stephen Bann em setembro de 1964:

Bloody Sand, *Bhite & Wlack* e *Long Word* (um poema linear); Ronaldo Azeredo com *labor/torpor* (poesia semiótica); José Paulo Paes com *Pavloviana* e *The Suicide, or Descartes à Reabours*. Os poemas escolhidos pelo editor eram contemporâneos à época, sendo que alguns eram inéditos, como *Brazilian Football*. Também é importante notar que os poemas de Augusto de Campos se voltam para temática social: *Brazilian Football* jogando com as palavras GOAL e GAOL (sinônimo de *jail*, cadeia); *Bloody Sand*, sobre escassez e guerra; *Bhite & Wlack*, sobre os maus-tratos infligidos aos negros cubanos que trabalhavam nos engenhos de açúcar e na fabricação de charuto.

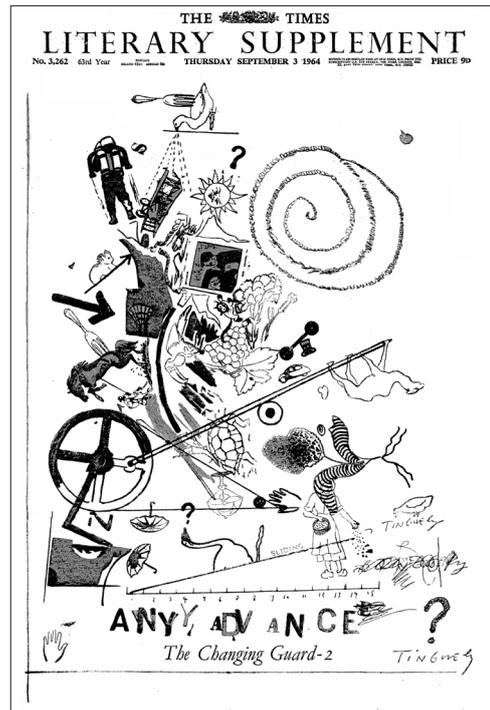
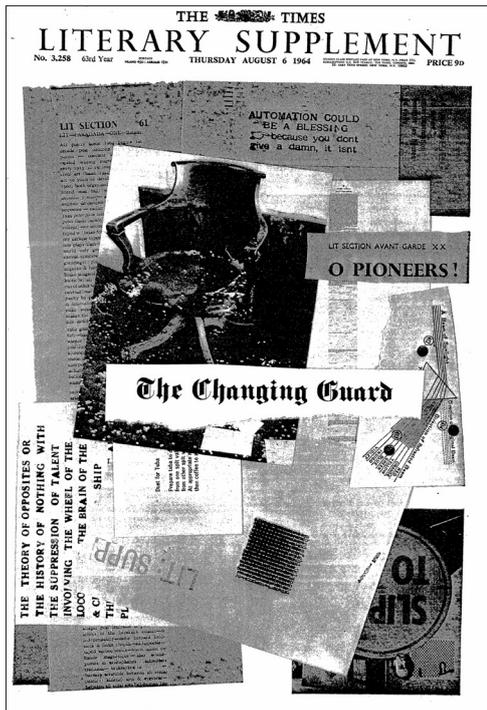
O que você achou do breve poema em código do Décio no *TLS*?

Eu não entendo nada, e nem ninguém a quem eu mostrei. Isso não me impediria de gostar, o que eu fiz no início, mas depois pensei que realmente não funciona por meios estéticos, mas é apenas uma espécie de álgebra visual. Quer dizer, é como uma alegoria, em oposição ao símbolo. Ou então, as formas funcionam heraldicamente e não por algo implícito nas próprias linhas. Ao mesmo tempo, é interessante. E talvez eu não entenda bem o método. Sinto muita inveja de todos esses poemas do futebol brasileiro e referências a Pelé etc., porque sempre quis fazer um poema de futebol e nunca vi como¹⁵⁷ (FINLAY; BANN, 2014, p. 32, tradução nossa).

A poesia de Décio Pignatari em questão fazia referência a Pelé e à bandeira do Brasil, conteúdo que só era possível depreender por meio da leitura da chave-léxica que acompanhava o trabalho. Uma poesia de Ian Hamilton Finlay publicada na revista *P.O.T.H.* nº 13, *Semi-idiotic Poem*, ironiza sua dificuldade em utilizar o método ou, talvez, ironize o método em si. O poema semi-idiótico de Finlay, conforme denuncia o título, mesmo após a leitura da chave-léxica, é incompreensível. Na edição seguinte da revista, *P.O.T.H.* nº 14, o artista inglês John Furnival também experimenta com a poesia semiótica.¹⁵⁸ Os poetas e críticos britânicos divulgaram a poesia semiótica, mas esse tipo de trabalho, salvo exceções esparsas como as relatadas, não se tornou um modelo usual para as práticas locais. Ao longo das edições de *P.O.T.H.*, a vertente só foi representada por esses dois trabalhos.

157. No original: "What did you think of wee Decio's code poem in the TLS? I don't understand it at all, and neither can anyone else I have showed it to. That wouldn't stop me liking it, which I did at first, but then I was thinking that it does not really work by aesthetic means, but is just a kind of visual algebra. I mean, it is like allegory, as opposed to symbol. Or, the shapes work heraldically and not because of something implicit in the being of the lines. All the same, it is interesting. And perhaps I do misunderstand the method. I feel awfully jealous of all these Brazilian football poems and references to Pele, etc. because I've always wanted to do a football poem and have never seen how".

158. Na mesma edição, Pedro Xisto comparece com dois poemas concretos.



Figuras 37–38. Capas das edições especiais do TLS: *The Changing Guard* (6 de agosto de 1964) e *Any Advance? Changing Guard 2* (3 de setembro de 1964).

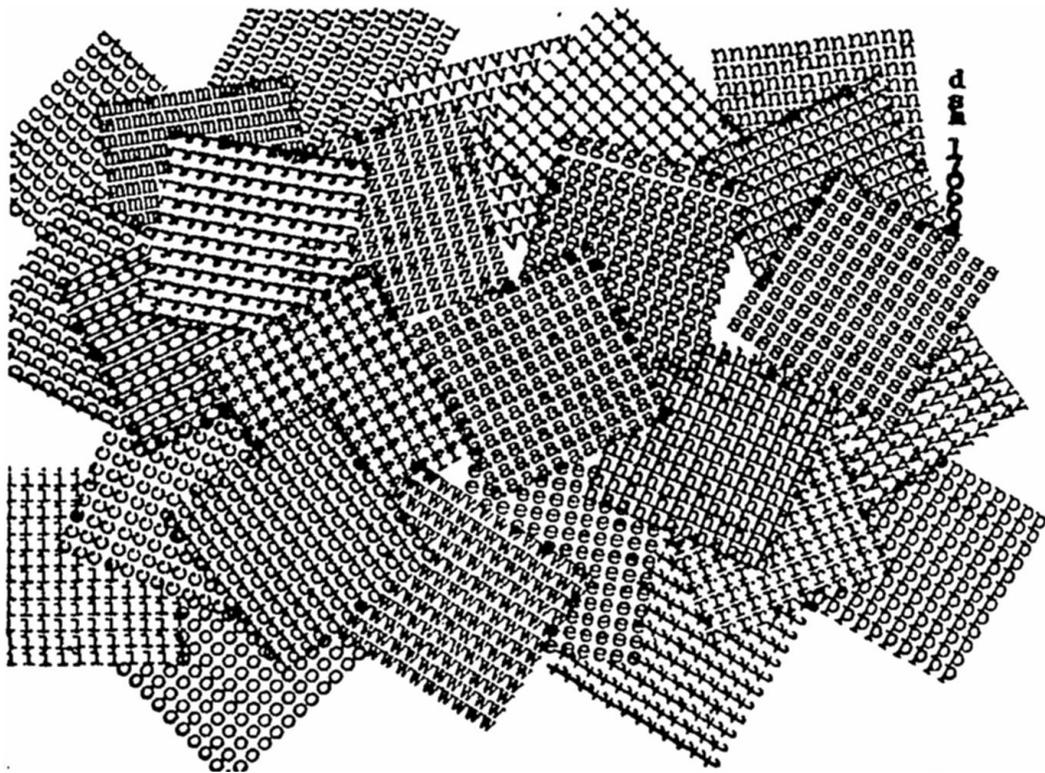


Figura 39. Poema de Dom Sylvester Houédard reproduzido no TLS, *The Changing Guard* (6 de agosto de 1964).

O destaque dado à poesia semiótica em *Any Advance? Changing Guard 2* pode ser compreendido de diversas formas. Pode ser visto como uma escolha dos editores, que entendiam que aquela vertente representava o que havia de mais interessante nas vanguardas. Também pode ter sido uma opção do próprio depoente convidado, Décio Pignatari, que naquele momento, conforme lemos em *The Concrete Poets of Brazil*, experimentava com esse modo. Ou, talvez, visto que a primeira edição especial do *TLS* já havia apresentado faturas próximas às aquelas produzidas pelo grupo Noigandres na década anterior, fosse uma tentativa do grupo de se manter à dianteira.

Fazendo um contraponto aos trabalhos e depoimentos apresentados em *The Changing Guard* e *Any Advance? Changing Guard 2*, os colaboradores do *TLS* sustentavam um tom de desconfiança, conforme observamos no editorial que abre o periódico (tradução nossa):

Avant-garde, avante garde, avant guard: há uma certa dúvida quanto à grafia. mesmo entre seus defensores mais entusiastas, e corresponde a uma certa imprecisão sobre a própria instituição. Essa vanguarda sempre foi um dos grandes mitos da cultura ocidental: um daqueles conceitos dinâmicos, mas mal definidos, que levam os homens a atitudes, senão à ação. Você é a favor ou contra: ou desconfia ou morre por ela, mas sempre instintivamente. sem parar para pensar o que é.¹⁵⁹

159. No original: “Avant-garde, avante garde, avant guard: there is a certain doubt about the spelling. even among its most enthusiastic supporters, and it corresponds to a certain vagueness about the institution itself. This avant-garde has long been one of Western cultures great myths: one of those dynamic but ill-defined concepts which drive men to attitudes if not to action. You are for it or you are against it: you distrust it or you die for it, but always instinctively. without pausing to think out just what it is”.

Resumidamente, o incômodo dos colaboradores do *TLS* com o tema das vanguardas contemporâneas girava ao redor do processo de institucionalização — apoio de museus, galerias, editores, financiamento público etc. — e da assimilação de elementos estéticos desses movimentos pelos meios de comunicação de massa (MITCHELL; WILLIAMS, 2019, p. 8). É o que notamos no seguinte comentário, extraído do texto *Longe demais ou vendido demais?*,¹⁶⁰ de Ken Baynes: “A vanguarda hoje é institucionalizada com apoio próprio de grupos de galerias e de editores bem-sucedidos”¹⁶¹ (BAYNES, 1964, p. 694, tradução nossa). Ou naquele que encontramos no artigo escrito por Clancy Segal, *A Casa Assombrada*¹⁶²: “Os frutos da vanguarda são emprestados, comprados ou roubados, quase no mesmo instante que são criados. Onde antes ficavam as paredes, agora estão as redes de transmissão”¹⁶³ (SIGAL, 1964, p. 681, tradução nossa). Esse ar de suspeição na esfera crítica inglesa era notado pelos artistas, como apreendemos em uma carta de Edwin Morgan para Ian Hamilton Finlay, de 1964:

Estou impressionado e animado com o interesse amigável e a reação imediata de Eugen e Augusto de Campos — que mudança é da mão morta ou do sorriso educado da Inglaterra literária que se pergunta o que você está fazendo, mas dificilmente acha que vale a pena descobrir!¹⁶⁴ (MORGAN, 2015, p. 244, tradução nossa).

160. Título original: *Far out or sell out?*

161. No original: “The avant-garde is institutionalized with its own successful groups of art galleries and publishers”.

162. Título original: *The Haunted House*.

163. No original: “The fruits of avantgarde are borrowed, bought or purloined, almost as soon as they are created. Where walls once stood now are transmission belts”.

164. No original: “I am impressed and heartened by the friendly interest and immediate reaction of Eugen and Augusto de Campos – what a change it is from the dead hand or polite smile of literary England which wonders what you are up to but hardly thinks it is worth while to find out!”.

A queixa de Edwin Morgan, portanto, não era infundada, mas conduzia a uma visão um tanto estreita sobre o espaço que os poetas concretos efetivamente ocupavam nos meios de comunicação ingleses de modo geral. As críticas que aparecem ao longo do *The Changing Guard* eram muitas vezes duras, mas, ao mesmo tempo, o assunto estava pautado ali, disponível para um público certamente mais amplo que aquele reservado às publicações encampadas por editoras gerenciadas pelos próprios artistas.

De toda sorte, não parece plausível acreditar que os poemas foram selecionados meramente com o intuito de depreciar os artistas, minuciar seus detratores. É mais razoável pensar que esses trabalhos, mesmo com as possíveis reservas manifestadas no periódico, eram justamente aqueles que passavam pelo crivo dos editores e representavam seus respectivos movimentos. Os depoimentos dos artistas também oportunizavam a apresentação e a defesa de suas vertentes, como observamos em *Paradada*. Para tanto, Dom Sylvester Houédard busca inserir o movimento britânico dentro de uma cronologia internacional da produção de poesia concreta, partindo de Eugen Gomringer e do grupo Noigandres, mas inserindo artistas da região que entendia como precursores, criando uma genealogia própria que se funde com as posições mais consensuais sobre o tema.

Dom Sylvester Houédard adotara essa mesma estratégia retaguardista em seu ensaio *Poesia Concreta*, publicado em *Typographica* no ano anterior. O artista, no final de *Paradada*, aproveita para anunciar a organização da *Primeira Exposição Internacional de Poesia Concreta e Cinética*. Décio Pignatari faz o mesmo em seu depoimento, *The Concrete Poets of Brazil*, ao mencionar o convite que recebera de Mike Weaver para participar da exibição, acrescentando que “foi principalmente através da troca

de cartas e livros com Augusto de Campos — que lhes enviou o ‘plano piloto’ — que Ian Hamilton Finlay, Escócia, e Dom Sylvester Houédard, OSB, vieram entusiasticamente para a poesia concreta (ver *Typographica 8*)”¹⁶⁵ (PIGNATARI, 1964, tradução nossa).¹⁶⁶

É importante ressaltar que os textos editoriais de *The Changing Guard* eram, na maior parte das vezes, vagos, tecendo comentários muito amplos sobre vanguardas do pós-guerra, com poucos comentários dirigidos a um trabalho, autor ou grupo específicos. Na pior das hipóteses, a polêmica, advinda da fricção entre posições distintas, colocava os artistas em uma posição de maior visibilidade. Há de se considerar que a incompreensão por parte dos colaboradores do *TLS*, particularmente no caso da poesia concreta, também era oriunda, provavelmente, da dificuldade ou mesmo da falta de instrumentos para lidar com a visualidade das faturas, que, muitas vezes, eram superficialmente analisadas ou sequer faziam parte da reflexão.¹⁶⁷ De todo modo, as críticas do *TLS*, em geral, eram consistentes, se aproximando, por exemplo, de algumas formulações que seriam apresentadas de maneira consistente por Peter Bürger em *Teoria da Vanguarda*, de 1974.

165. No original: “It was chiefly through exchanging letters and books with Augusto de Campos — who sent to them the “pilot plan” — that Ian Hamilton Finlay, Scotland, and Dom Sylvester Houédard, OSB, came enthusiastically to concrete poetry (see *Typographica 8*)”.

166. OSB, acrônimo para *Order of Saint Benedict*, se refere ao ordenamento do poeta que era monge Beneditino.

167. Conforme Wladimir Dias-Pino, em tom crítico, essa mesma barreira se encontrava no meio literário brasileiro: “Um outro problema é que a maioria dos pesquisadores não entendeu o que foi a poesia concreta no Brasil. Como eles não eram capazes de escrever sobre o assunto, então pediam a Augusto para escrever. E quando a demanda vem de alguém mais fraco, o autor só aceita se ele descrever sua própria posição. Ou seja, o autor faz o que quiser” (DIAS-PINO; KAC, 2015, p. 29).

**The
Computer's
First
Christmas
Card**

jollymerry
hollyberry
jollyberry
merryholly
happyjolly
jollyjelly
jellybelly
bellymerry
hollyheppy
jollyMolly
marryJerry
merryHarry
hopp yBarry
heppy Jarry
b oppyheppy
berry jorry
jorry jolly
moppyjelly
Mollymerry
Jerryjolly
bellyboppy
jorryhopp y
holly moppy
Barrymerry
Jarryhappy
happyboppy
boppyjolly
jollymerry
merrymerry
merrymerry
merryChris
ammerryasa
Chrismerry
asMERRYCHR
YSANTHEMUM

Figura 40. Poema de Edwin Morgan reproduzido no *TLS*, *The Changing Guard* (6 de agosto de 1964).

Por sua vez, a reação contemporizadora dos poetas Noigandres frente às críticas do *TLS* foi muito diferente da habitual. Na seção Móbile de *Invenção* nº 4, lançada em dezembro de 1964, há um longo comentário sobre as edições especiais do *TLS*, com o título *Tempos de Times*, do qual destacamos um trecho que exemplifica esse comportamento:

O primeiro número se abre com um editorial sereno e compreensível onde se discorre sobre a validade da ideia de vanguarda — seu prestígio, sua rápida institucionalização — para concluir que a vanguarda não pode ser romantizada nem posta de lado (INVENÇÃO, 1964, p. 141)

O trecho mencionado, que está na conclusão do editorial, literalmente diz: “A vanguarda não pode ser romantizada. A vanguarda não pode ser dispensada”. Os editores estipulam, portanto, os limites entre dois princípios negativos que são discordantes e colidentes ao mesmo tempo, impossibilitando posições genuinamente favoráveis por extrapolarem essas demarcações (MITCHELL; WILLIAMS, 2019, p. 9). Jonathan Miller, que assina um dos textos do *TLS*, afirmou que o “trabalho da vanguarda de fato, agora concluído, foi familiarizar a comunidade inteligente com suas acomodações hospitaleiras para novas ideias”¹⁶⁸ (MILLER, 1964, p. 703, tradução nossa). Comentários como esse foram omitidos em *Tempos de Times*.

Diante do histórico do grupo Noigandres, parece ingênuo concluir que a crítica especializada no Brasil era tão hostil ao seu trabalho, ou mesmo despreparada para julgá-lo, que fez com que as críticas apresentadas no *TLS*, em comparação, se tornassem irrelevantes. É bem mais razoável deduzir

168. No original: “The work of the avant-garde in fact, now complete, was to familiarize the intelligent community with its hospitable accommodations for new ideas”.

que *Tempos de Times* apresenta uma leitura seletiva das edições especiais do *TLS*, que objetivava dissipar as opiniões negativas e hipervalorizar as positivas. Ademais, o *TLS*, apesar da importância, não circulava no Brasil — portanto, o risco de serem confrontados era mínimo. Essa mesma seletividade se encontra na sinopse do movimento da poesia concreta publicada no livro *Teoria da Poesia Concreta*, no ano de 1964, onde se lê:

Agosto/setembro: “The Times Literary Supplement” lança dois números especiais (6.8 e 3.9) sobre poesia de vanguarda nos EUA e Inglaterra e no mundo. No primeiro, são feitas já referências à poesia concreta brasileira, que no segundo é apresentada com destaque. Poemas de A. Campos, R. Azeredo, D. Pignatari, Jose Paulo Paes; texto de Pignatari: “Concrete “Poetry of Brazil” (republicados na revista “Atlas”, N. York). Bense (“The Theory and Practice of Text”). Resenhas sobre “Noigandres”, “Invenção”, “Haicais & Concretos” (P. Xisto) e “Soma” (E. Braga). Lateralmente, é focalizada a revista “Praxis” (“Its layout and presentation are conventional and it seems to dislike the eclecticism, the mechanism, and one suspects the gaiety and brio of Noigandres”); a “poesia-praxis” é definida como “a watered down concrete” (“poesia concreta aguada”), pelo resenhista do *TLS* (CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de; PIGNATARI, 2014, p. 273)

Ao mesmo tempo que se poupam dos questionamentos, muitos deles válidos, fazem questão de destacar aqueles dirigidos ao grupo Praxis. É importante salientar que não há um comentário depreciativo diretamente voltado ao grupo Noigandres. Isso, entretanto, não justifica o tom complacente. Mas, afinal, como a poesia poesia-bumerangue-concreta retornaria ao Brasil e cairia na cabeça dos críticos do país se ela caísse antes mesmo de regressar? Na incerteza da volta, restava aos poetas Noigandres capitalizar ao máximo seus feitos, como em um jogo de dados viciados. Logo após *Tempos de Times*, em *Invenção* nº 4, segue o texto *The British Concrete*, que se inicia com a seguinte posição:

A poesia concreta tomou assim de assalto as ilhas britânicas. Com uma cabeça de ponte em Edinburgh (Ian H. Finlay), outra em Glasgow (Edwin Morgan), uma terceira em Gloucester (Dom Sylvester Houédard O.S.B.) e mais uma em Cambridge (Mike Weaver), já em solo inglês, conseguiu sitiar a fortaleza vetusta e aparentemente inacessível do *Times Literary Supplement*, que como se viu, terminou por se abrir, de par em par, às hostes de vanguarda.

A escolha por um vocabulário bélico manifestava não só o êxito da conquista, mas a própria subjugação e o silenciamento de qualquer oposição. Encerram o texto tentando emplacar uma espécie de profecia autorrealizável: “não nos admira se os ingleses ainda reexportarem a poesia concreta brasileira para os brasileiros. *Times will tell...*”. O tempo dirá.

3.2 Expansão

Para Marjorie Perloff, os países periféricos, por sua “resistência à estética dominante”, voltavam-se para as vanguardas históricas (PERLOFF, 2013, p. 111). A pesquisadora ainda afirmou que “os flancos traseiros do batalhão não podem proteger as tropas sem compreender os movimentos tomados pelos vanguardistas”, fazendo da retaguarda “mais do que uma mera repetição” (PERLOFF, 2013, p. 111). Mais interessada na fundação dos movimentos, a autora não estendeu sua alegoria para as capitais da guerra, onde as batalhas, em grande medida, foram travadas. O próprio referente militar da retaguarda, que aqui empregamos em um sentido estético, prevê o deslocamento da retaguarda em direção ao campo de batalha, cabendo a atribuição de proteger as forças e suas linhas de comunicação. Desse modo, a eficácia de uma retaguarda é entendida de maneira mais profícua quando analisada em conjunto com a infraestrutura de comunicação, sendo que esta extrapola as fronteiras de seus lugares de origem.

Os poetas escoceses trabalhavam de maneira relativamente isolada, sendo difícil caracterizar um movimento se considerarmos apenas o território da Escócia. Na Inglaterra, o grupo Duck End, em Cambridge, foi o que manteve relações mais estreitas com Finlay e Morgan; entretanto, cidades como Bath, Bristol, Stroud, Cheltenham e, posteriormente, Londres, desenvolveram uma rede colaborativa maior e mais eficiente, amalgamada ao redor do monge beneditino e poeta Dom Sylvester Houédard, que residia nos arredores de Gloucestershire, na comunidade de Prinknash Abbey (THOMAS, 2019, p. 167).

Houédard, que, segundo o poeta John Sharkey (apud MCGONIGAL, 2012, p. 136), possuía a maior agenda de endereços do universo, mantinha contato com Augusto de Campos, Eugen Gomringer, Ian Hamilton Finlay¹⁶⁹ e Edwin Morgan desde 1963. Nesse mesmo ano, publicou o primeiro artigo sobre poesia concreta em língua inglesa, *Poesia Concreta*, na revista *Typographica*, dando visibilidade ao movimento na Escócia e na Inglaterra, com destaque particular para o trabalho de Finlay e de sua revista, *P.O.T.H.* Em 1964 suas atividades ganham maior fôlego, tendo contribuído com o artigo *Paradada*, no *TLS*, proferido a palestra *Eyear*, no *Royal College of Art* e no *Institute of Contemporary Arts (ICA)*, e fundado, com o poeta John Furnival, a editora *Openings*.¹⁷⁰ Além disso, publica dois poemas no periódico *ICA Bulletin 135* e expõe trabalhos na *Primeira Exposição Internacional de Poesia Concreta e Cinética*.

169. Dom Sylvester Houédard conheceu pessoalmente Ian Hamilton Finlay, de quem ficou muito próximo, em Edimburgo, um pouco antes da abertura da *Primeira Exposição Internacional de Poesia Concreta e Cinética*, no final de 1964.

170. Em 1965, o tipógrafo e poeta Edward Wright faria parte da editora após conhecer Houédard e John Furnival, da exposição *Between Poetry and Painting*. Seu trabalho na década de 1950 é apontado, no contexto britânico, como tendo antecipado em certos aspectos o movimento de poesia concreta britânico (THOMAS, 2019, p. 12).

A abordagem de Houédard à poesia concreta, bem como daqueles com quem colaborava mais diretamente,¹⁷¹ explorava um território próximo ao intermidial¹⁷², que contrastava com a orientação construtivista e estruturalista adotada por Stephen Bann e Mike Weaver, do grupo Duck End. Apesar do contraste, sua produção manteve uma fricção frutífera com a de Bann e Weaver, e, segundo o pesquisador Greg Thomas, “fez muito para gerar uma concepção de poesia concreta na Inglaterra e na Escócia” (2013, p. 247).

As particularidades da abordagem de Houédard não se manifestariam somente no âmbito teórico, mas também em suas práticas, marcadas principalmente pelo aspecto visual resultante de suas experiências com a máquina de escrever *Olivetti Lettera 22*. Essas experiências, batizadas por Edwin Morgan de *typestracts*,¹⁷³ eram, muitas vezes, distantes daquelas produzidas por outros poetas da região e, também, pelos poetas brasileiros do grupo Noigandres. A distinção, entretanto, não era meramente formal, mas estrutural e conceitual; uma poesia visual sem palavras, na qual os caracteres eram esvaziados de qualquer referente verbal e, por conseguinte, destituídos de suas relações semânticas. Dentre os poetas do grupo Noigandres, experimentariam com uma poesia sem palavras, Décio Pignatari, com a poesia semiótica,¹⁷⁴ e Augusto de Campos, com os poemas-colagem, os *popcretos*. Mas, de modo geral, a poesia concreta do grupo Noigandres, assim

171. Principalmente John Furnival, John Sharkey, Thomas A. Clark, Kenelm Cox e Charles Verey

172. O termo é utilizado conforme as proposições de Dick Higgins, fundador da editora *Something Else Press*, em artigo publicado em *Something Else Newsletter* 1, n.º. 1, de 1966.

173. De acordo com Edwin Morgan (MORGAN, 2015, p. 783).

174. Seria mais preciso afirmar que a poesia semiótica era quase sem palavras por sua dependência com a chave-léxica, uma legenda que permitia decifrar, por analogia, a imagem.

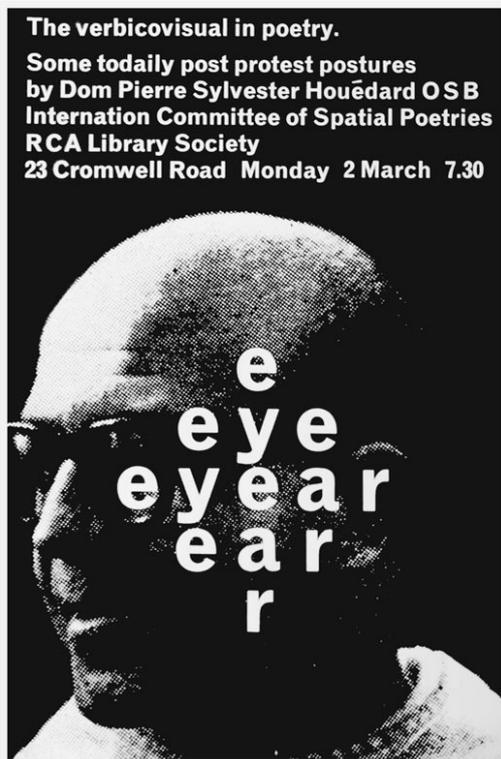


Figura 42. Cartaz para apresentação de Dom Sylvester Houédard no *Royal College of Art*, Londres, março de 1964.

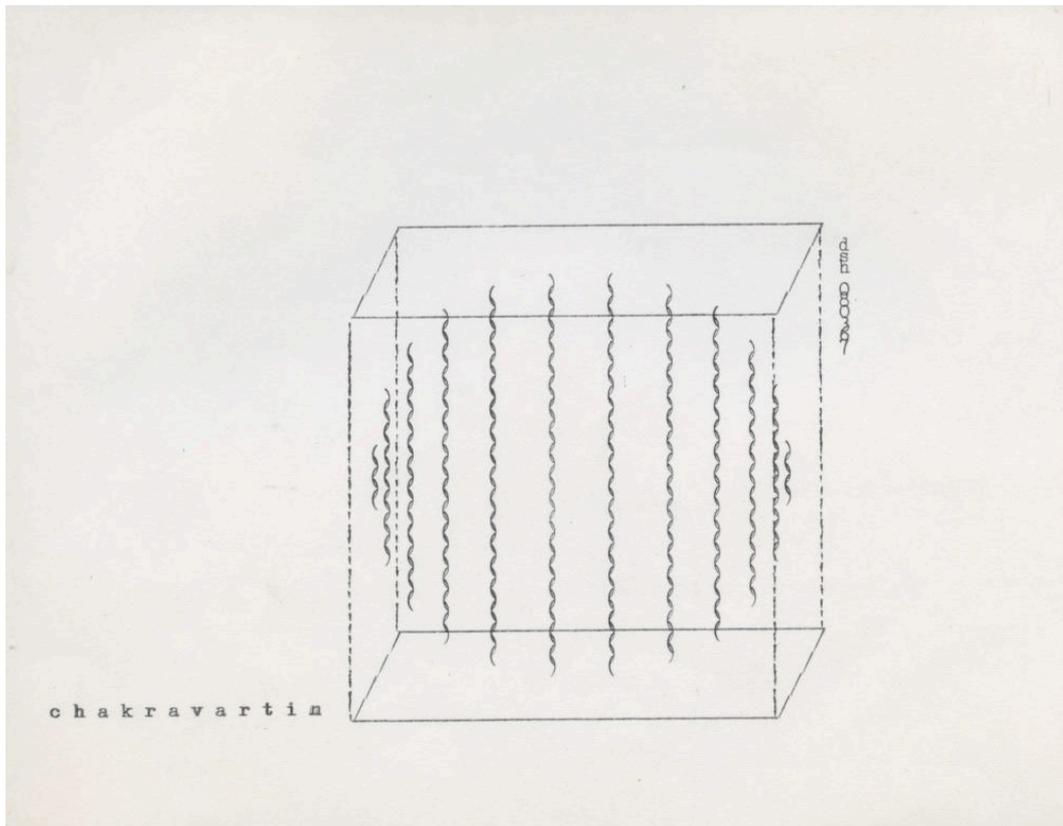


Figura 43. Dom Sylvester Houédard, *chakravartin*, 1967.

como a de Edwin Morgan e Ian Hamilton Finlay, considerava a palavra como unidade mínima de sentido verbal, enquanto a de Houédard considerava o grafema como unidade mínima de sentido visual. Ao trocar a palavra pela letra, uma troca de materiais, enfatiza-se o aspecto sonoro e visual em detrimento da carga semântica.¹⁷⁵

Todos esses dados foram computados nas publicações da editora *Openings*, que apresentava uma grande variedade de estilos para além da poesia concreta, mas compreendidos pelos editores como cingidos por ela. Sua publicação homônima, *Openings*, de número 2, é dedicada ao trabalho *acaso*, de Augusto de Campos, originalmente publicado em 1963. A escolha denota a predileção de seus editores pela contemporaneidade das obras a serem reproduzidas e por poemas com ênfase no processo, como no exemplo citado, por sua incorporação explícita do acaso como procedimento, em detrimento do aspecto racionalista mais usual nas faturas da década anterior realizadas pelo grupo Noigandres. As sessenta permutações das letras contidas na palavra *acaso* formam uma única vez essa palavra, criando uma relação direta com o título. Sobre esse poema, Augusto de Campos declarou fazer parte de um período de mudanças significativas na direção de seu grupo, quando afirmou que:

Os passos seguintes da poesia concreta brasileira, já nos anos 1960, seriam a incorporação do acaso (patente nos poemas “acaso” e “cidade”, de minha autoria), o intercâmbio do verbal e do não verbal e a iconicidade gráfica, que na experiência brasileira chegou a radicalizar-se com a poesia sem palavras, semiótica e “popcreta”. Da ortodoxia gráfica bauhausiana dos primeiros tempos passou-se à aventura da tipografia icônica, que a tecnologia dos anos 1960 e 1970

175. O *Plano-Piloto para Poesia Concreta* é assertivo em sua proposição quanto ao material da poesia concreta: “a palavra (som, forma visual, carga semântica)” (CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de; PIGNATARI, 2014, p. 216).

municiou com o design dos caracteres instantâneos, os letraset, e dos fototipos (CAMPOS, A de, 2015, p. 317).

Essas experiências, cada vez mais distantes daquelas produzidas na década de 1950, reverberam de algum modo no trabalho de Houédard, que também se aventurou de forma mais intensa pela tipografia, só que de maneira não-semântica, e pela assimilação das novas tecnologias, em comparação aos seus interlocutores na Escócia. A revista *Invenção* nº 5 noticiaria o empreendimento de Houédard de fundar a *Openings Press*, com destaque para a publicação da tradução de *acaso (event)*. Houédard também publicaria em *Openings* o trabalho de Louis Zukofsky,¹⁷⁶ Eugen Gomringer, Ian Hamilton Finlay, Hansjorg Mayer, Matsuo Bashō,¹⁷⁷ entre diversos outros artistas que também dialogavam com o projeto do grupo Noigandres. Entretanto, é importante destacar que *Openings* publicou, com a mesma frequência, trabalhos que não eram de poesia concreta, mas de poesia visual.

A contribuição de Dom Sylvester Houédard também se manifestaria na esfera política e institucional ao fundar, junto com o poeta concreto e editor Bob Cobbing,¹⁷⁸ a associação de pequenas editoras, *Association of Little Presses (ALP)*, em 1965, e assumir o cargo de vice-presidente. A criação da *ALP*, responsável por editar catálogos e promover feiras, denota, por si só, a existência prévia de uma mobilização em busca de melhor representação para pequenas editoras (PRICE; MILLER, 2016, p. 217). Esse grau de organização nos faz lembrar o teor de suspeição — em virtude de um suposto processo de

176. Poeta americano ligado ao objetivismo, cujo trabalho também interessava aos poetas Noigandres. Seu trabalho, por exemplo, é publicado na revista *Invenção* nº 4.

177. Haikaista japonês do Século XVII que também fora traduzido por Augusto de Campos, referência para os poetas Noigandres. Pedro Xisto foi o que mais produziu trabalhos utilizando essa linguagem.

178. Bob Cobbing fundou a editora *Writers Forum press* em 1963.

institucionalização em curso e da popularização das ditas vanguardas — explorado como expediente por críticos do *TLS* nos artigos *The Changing Guard* e *Any Advance? Changing Guard 2*, em 1964. De fato, a suspeita se confirmaria, em boa medida, a partir de 1965, como veremos de agora em diante.

O poeta Allen Ginsberg, por ocasião de sua passagem por Londres, fez uma leitura de seus poemas na pequena livraria *Better Books*,¹⁷⁹ em maio de 1965. Mesmo sem uma divulgação consistente, o evento acabou atraindo a atenção do público — dentre ele o artista Andy Warhol, o fotógrafo Gerard Malanga e a atriz Edie Sedgwick —, que superlotou a livraria para assistir à apresentação (MILES, 2011, 268). Funcionando não só como livraria, mas como ponto de encontro de atores envolvidos com movimentos considerados de vanguarda, a *Better Books*, fundada em 1964 por Tony Godwin, se estabeleceu como um dos “centros de todo movimento Inglês”, segundo o poeta Jeff Nuttall (1970, p. 201). Ainda, para o galerista Andrew Hunt, a *Better Books* foi “um importante centro de descontentamento e criatividade, bem como um foco lúdico de produção artística e destruição, foi crítico como um catalisador para o desenvolvimento do filme político, cinema expandido, poesia concreta e performance no Reino Unido” (2012, p. 32).

A repercussão positiva da performance de Ginsberg oportunizou a delimitação de um plano mais ambicioso: uma apresentação na casa de concertos *Royal Albert Hall*, que aconteceria em Londres no dia 11 de junho de 1965. *International Poetry Incarnation*,¹⁸⁰ como foi chamada, girava ao redor de

179. Bob Cobbing era funcionário da livraria e se tornaria gerente posteriormente. Ele também esteve envolvido na organização tanto da apresentação de Ginsberg na *Better Books* quanto do evento que aconteceria no Albert Hall.

180. Americanos: Ginsberg, Ferlinghetti, Corso, Paolo Lionni, Dan Richter; ingleses: Harry Fainlight, Adrian Mitchell, Pete Brown, Michael Horovitz, Christopher Logue, Spike

Allen Ginsberg, dos beats, e não teve como especificidade a poesia concreta, com a apresentação de um único¹⁸¹ representante, o poeta austríaco Ernst Jandl. No entanto, a participação do poeta — cuja apresentação foi capturada no curta documental *Wholly Communion*,¹⁸² do cineasta Peter Whitehead — teve grande impacto e foi considerado por um de seus organizadores, o escritor Barry Miles, a “estrela” do dia (MILES, 2011, 294). Ernst Jandl fez uma apresentação¹⁸³ oralizando um poema de Kurt Schwitters para um público de 7000 pessoas,¹⁸⁴ sendo que a capacidade de assentos era de aproximadamente 5000. Pode-se comparar, por exemplo, com a apresentação dos Beatles, em setembro de 1963, diante de um público de 6000 pessoas, no *Royal Albert Hall*.¹⁸⁵ Destaca-se que, apesar de não ter se apresentado, Dom Sylvester Houéard¹⁸⁶ esteve presente, aparecendo na primeira fileira da plateia no documentário *Wholly Communion*.

O *TLS* publica, na edição de junho de 1965, um artigo sobre o evento, intitulado *Stirring Times*, contendo uma avaliação muito favorável do *International Poetry Incarnation*. Sobre Ernst Jandl a matéria (tradução nossa) diz que

Hawkins, Tom McGrath, George Macbeth; neozelandês: John Esam; holandês: Simon Vinkenoog; finlandês: Anselm Hollo; austríaco: Ernst Jandl. Pablo Neruda também foi anunciado, mas não conseguiu participar.

181. O poeta finlandês Anselm Hollo, residente na Inglaterra à época, também participou. Seu trabalho teve, inicialmente, uma proximidade com a poesia concreta e com os poetas concretos, como vemos em *P.O.T.H.* número 10. Entretanto, seus interesses, já nessa época, eram muito diversos, mais ligado aos beats.
182. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TCEXgjuJAWI>; acesso em: jun. 2021.
183. Os ingleses Michael Horovitz e Pete Brown também participaram da apresentação de Ernst Jandl.
184. De acordo com Barry Miles (2011, p. 272), foram vendidos 7000 ingressos.
185. Disponível em: <https://www.royalalberthall.com/about-the-hall/news/2013/april/the-beatles-at-the-hall/>; acesso em: jun. 2021.
186. Dom Sylvester Houéard se apresentaria com Ernst Jandl, Pete Brown e Bob Cobbing, no ano seguinte.

“a recepção de seu colapso da linguagem deveria ser gratificante para os concretos em todos os lugares — não menos em Oxford, onde a exposição de poesia foi estupidamente interrompida por estudantes filisteus na noite anterior”.¹⁸⁷ O outro evento mencionado no texto, a exposição *OXPO (2nd International Exhibition of Experimental Poetry)*, ocorreu no *St. Catherine’s College*, na Universidade de Oxford, entre 7 e 18 de junho. Apesar do episódio de vandalismo protagonizado por estudantes contrários à exibição,¹⁸⁸ a poesia concreta e a poesia cinética, objetos centrais da curadoria de Charles Cameron, se tornavam cada vez mais visíveis, denotando um alinhamento maior entre o *establishment* e os movimentos considerados de vanguarda no momento. Charles Cameron, editor da revista estudantil da Universidade de Oxford, *Isis*, se valeu da mesma tática que o grupo Duck End adotara na revista *Granta* — na exposição de Cambridge, ocorrida no ano anterior — ao publicar artigos correlatos à exposição que estava organizando (BANN, 2016, p. 140). A cidade de Oxford, devido à sua proximidade geográfica com Gloucestershire, onde o núcleo de Houédard atuava, era propícia para uma exposição do gênero (BANN, 2016, p. 140).

Apesar da adoção de estratégias de divulgação muito semelhantes às da *Primeira Exposição Internacional de Poesia Concreta e Cinética*, de 1964, ocorrida em Cambridge, a *2nd International Exhibition of Experimental Poetry, de 1965*, ocorrida em Oxford, divergia quanto ao recorte dado por seus curadores. Na primeira, a baliza da curadoria, aquilo que ainda era compreendido

187. No original: “This was the method of Ernst Jandl, the Viennese concrete poet, and the reception of his collapse of language should be gratifying to the concrete corps everywhere— not least in Oxford, where the poetry exhibition had been stupidly broken up by student philistines the night before”.

188. Algumas obras, como *Shadow Box*, de Ken Cox, e *Babacus*, de John Furnival, foram jogadas no rio e posteriormente recuperadas (THOMAS, 2013, p. 275).

INTERNATIONAL POETRY INCARNATION

England! awake! awake! awake!
Jerusalem thy Sister calls!

* * * *

And now the time returns again:
Our souls exult, & London's towers
Receive the Lamb of God to dwell
In England's green & pleasant bowers.

World declaration hot peace shower! Earth's grass is
free! Cosmic poetry Visitation accidentally happening
carnally! Spontaneous planet-chant Carnival! Mental
Cosmonaut poet epiphany, immaculate supranational
Poesy insemination!

Skullbody love-congress Annunciation,
duende concordium, effendi tovarisch Illumination,
Now! Sigmatic New Departures Residu of Better
Books & Moving Times in obscenely New Directions!
Soul revolution City Lights Olympian lamb-blast!
Castalia centrum new consciousness hungry
generation Movement roundhouse 42 beat
apocalypse energy-triumph!

You are not alone!
Miraculous assumption! O Sacred Heart invisible
insurrection! Albion! awake! awake! awake! O
shameless bandwagon! Self evident for real naked
come the Words! Global synthesis habitual for this
Eternity! Nobody's Crazy Immortals Forever!

ROYAL ALBERT HALL LONDON JUNE 11 1965

Figura 44. Detalhe do folder
do evento *International
Poetry Incarnation*, 1965.

como representativo da produção efetivamente concreta do grupo, se alargou até a poesia semiótica, enquanto na segunda, até *Popcretos* e anúncios publicitários. As peças publicitárias mencionadas, da lavra de Décio Pignatari, são descritas no catálogo como “três exemplos de poesia concreta aplicada”.

A aproximação entre discurso publicitário e procedimento artístico de maneira alguma pode ser vista como novidade em meio à produção Noigandres, como observamos nos poemas, *Coca-cola*, de 1957, e *Popcretos*, de 1963. A atuação de Décio Pignatari no mercado de publicidade e design também não era percebida como colidente com as atividades artísticas exercidas por ele, muito pelo contrário. Entretanto, essa produção publicitária, naquela época, não era assimilada de maneira tão explícita na produção poética. Ou ainda: a produção de publicidade não era apresentada pelo grupo como parte da produção artística, como observamos em suas publicações da época. Já as contaminações mútuas — entre arte, indústria e meios de comunicação de massa — eram constitutivas do projeto Noigandres desde o princípio.

Só se despiriam do pudor de incorporar um trabalho publicitário no final do ano seguinte, em dezembro de 1966, quando o anúncio *Disenfórmio*, de Décio Pignatari e Ruben Martins, que fora originalmente produzido para uma indústria farmacêutica e veiculado no ano de 1963, foi reproduzido na revista *Invenção* nº 5, lado a lado com a poesia do artista. Cabe salientar que a revista não tinha anunciantes e que *Disenfórmio* é acompanhado da mesma legenda dos poemas, tratados, portanto, como equivalentes dentro de uma mesma tipologia, categoria. Esse mesmo deslocamento é efetivado nas escolhas curatoriais da exposição em Oxford, seja por influência do grupo Noigandres junto ao curador — visto que, pouco tempo depois, eles mesmos o fariam em sua revista — ou não. De qualquer forma, o material, provavelmente enviado por um dos integrantes do grupo, legitimava essa leitura da produção.

De toda sorte, a presença de poemas-anúncio na exposição de Oxford a separa definitivamente da ocorrida em Cambridge no ano anterior, mesmo considerando o aviso expresso de que se tratava de “exemplos de poesia concreta aplicada”. A presença dos poemas *Popcretos* já seria suficiente para firmar uma linha divisória entre as decisões curatoriais e, por conseguinte, entre os possíveis entendimentos da poesia concreta que circulavam na região. Não menos relevante é a participação do grupo Práxis na *2nd International Exhibition of Experimental Poetry*, um forte indício de que não havia um alinhamento estrito com o grupo Noigandres e de que o entendimento de poesia concreta entrava em disputa e se alargava com sua crescente popularização.

Essa visão cada vez mais expandida foi a tônica da exposição *Between Poetry and Painting*, ocorrida no ICA entre os dias 22 de outubro e 27 de novembro de 1965. O prefácio do catálogo da exposição, assinado pela curadora Jasia Reichardt, insere a poesia concreta na poesia visual, e não o contrário, como era usual entre os poetas que iniciaram suas experiências partindo de suas incursões nessa vertente.¹⁸⁹ Enquanto a maior parte dos poetas concretos sustentavam o discurso dialético de depositários do passado e vetores do presente, com ênfase na internacionalidade do movimento de matriz brasileira e/ou suíça, Jasia Reichardt afirmava no catálogo da exposição que a “poesia visual em suas várias formas constitui o primeiro movimento internacional de poesia”(REICHARDT, 1965, n.p.). A ponderação de Jasia Reichardt partia do reconhecimento de que outros trabalhos, mesmo quando devedores da poesia concreta, exploravam outras

189. No catálogo, Jasia Reichardt (1965, n.p., tradução nossa) afirma que “a poesia visual em suas variadas formas constitui o primeiro movimento internacional de poesia”. No original: “visual poetry in its various forms constitutes the first international poetry movement”.

questões que extrapolavam os limites desta.¹⁹⁰ Alguns dias antes da abertura da exposição, em 10 de outubro de 1965, Jasia Reichardt publicou na revista *Architetural Design* um artigo que contrasta com a afirmação feita por ela própria no catálogo de *Between Poetry and Painting*, conforme observamos no seguinte trecho:

Enquanto Garnier, Jandl e I. H. Finlay são os expoentes de um tipo mais lírico de poesia, o grupo “Noigandres” do Brasil preocupa-se mais especificamente com o comentário sarcástico. O aparentemente inocente “beba coca-cola” de D. Pignatari é a exteriorização de um gritante sentimento anti-americano (...) A poesia concreta é um dos mais interessantes fenômenos criativos de nossa época. Não apenas é o primeiro movimento realmente internacional de poesia, mas uma forma de atividade que não conhece limites e progride inevitavelmente [sic] em direção a uma obra de arte total. (apud INVENÇÃO, p. 108)

A intercambialidade entre os termos poesia visual e poesia concreta era comum naquele momento, visto que as tipologias existentes não davam conta da produção levada a cabo pelos artistas a contento. Mesmo com a falta de um consenso ou de consensos, é de se estranhar duas posições distintas de um mesmo autor, proferidas em um curto espaço de tempo. No texto de apresentação do catálogo, fica evidente que a própria autora buscava alguma distinção entre diversas categorias, quando afirmou que a “ideia de Pinto de que o poeta é um designer (em seu contexto mais amplo) da linguagem, aplica-se igualmente a poesia semiótica, semântica, concreta, visual, máquina de escrever, fonética, máquina e cinética, e é a base subjacente a

190. No anexo 1 deste trabalho, Augusto de Campos relata que manteve contato com Jasia Reichardt. Os contatos se deram por ocasião da organização da exposição e do artigo que a autora estava escrevendo para a revista *Architectural Design*.

esta exposição”¹⁹¹ (REICHARDT, 1965, n.p., tradução nossa). Já o próprio boletim do ICA, instituição que abrigou *Between Poetry and Painting*, ressaltou que “muitos trabalhos pertencem a área da poesia concreta” (apud INVENÇÃO, p. 107). Entretanto, é necessário pontuar que esse senso de pertencimento já era oriundo de um entendimento ampliado da própria categoria, poesia concreta, que se formava na região, e que não era necessariamente alinhado às formulações dos brasileiros, assimilando outras influências que lhes eram próprias. De todo modo, os poetas concretos brasileiros e britânicos estavam fartamente representados no catálogo da exposição.

A revista *Invenção* nº 5, de 1966, destacaria, como de praxe, tanto o artigo quanto a exposição de Jasia Reichardt, mas ignorando a breve discussão aqui apresentada. Sobre a exposição, Stephen Bann (2016, p. 141), em entrevista recente, declarou que *Between Poetry and Painting* “não refletiu muito diretamente, assim o sentimos, o tipo de trabalho em que nós estávamos interessados”. O pesquisador ainda afirmou que a fricção entre poesia e pintura não era uma discussão que considerava relevante (BANN, 2016, p. 141). Por outro lado, Bann reconhece que eventos como *Between Poetry and Painting* e *International Poetry Incarnation*, em um panorama geral, expandiram e refletiram um crescente “interesse popular em poesia”. (BANN, 2016, p. 141). Entretanto, Stephen Bann, em 1966, já denunciava que a “popularidade” não era “isenta de perigos” apontando também para uma tendência na esfera crítica de associar a poesia concreta a um mero exercício tipográfico (BANN, 1966, p. 5).

191. No original: “Pinto’s idea that the poet is a designer (in its widest context) of language, applies equally to semiotic, semantic, concrete, visual, typewriter, phonetic, machine, and kinetic poetry, and is the underlying basis for this exhibition”.

A popularização e o alargamento das fronteiras da poesia concreta no ambiente britânico atingiriam o ápice em 1966. O vértice, também um ponto de inflexão em si, marcou um distanciamento entre o grupo Noigandres e os interesses de seus mais importantes depositários na região, Ian Hamilton Finlay, Edwin Morgan e o grupo Duck End. Os poetas Noigandres, ao contrário do que faziam no Brasil, não defendiam posições rígidas e compreendiam que qualquer desdobramento da poesia concreta em cenário internacional, mesmo sem contiguidade visível com as suas práticas, era benéfico para o coroamento de seu projeto. Ou seja, não se detinham às próprias delimitações que eles haviam estabelecido anteriormente, ao menos publicamente, em relação às faturas internacionais. Mais do que isso, fomentavam e, posteriormente, capitalizavam com a circulação, por eles mediada, dessas informações no Brasil.

É importante, no entanto, pontuar que a própria poesia de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, nesse período, já não era a mesma da década anterior; havia se expandido para além das próprias fronteiras que haviam inicialmente demarcado. Nesse sentido, não há incoerência ou hipocrisia em assimilar e divulgar trabalhos que não se encaixavam rigidamente em premissas passadas, visto que eles mesmo já não se orientavam pelas mesmas questões.

Por outro lado, entre os poetas e críticos britânicos, aqueles cujos trabalhos estavam mais vinculados ao dos brasileiros, seus interlocutores, o processo de expansão, que não era restrito ao âmbito discursivo ou teórico e se manifestava igualmente em uma produção cada vez mais heterogênea de poesia, se tornava um obstáculo ao afastá-los do ideal de um projeto coletivo e internacional. É o que constataria o poeta John Sharkey em sua antologia

de poesia concreta, quando afirmou que o “excesso de exposição do movimento” levaria a práticas cada vez mais individualizadas, com estilos cada vez mais particulares (SHARKEY, 1971, p.16). Para tanto, John Sharkey argumenta que *Between Poetry and Painting*, cujo escopo era abrangente, foi o primeiro evento de poesia concreta a lograr grande repercussão junto a um público diverso e com impacto na imprensa não especializada (SHARKEY, 1971, p.16). Enquanto a poesia concreta conquistava território, as premissas em comum se dissipavam e a ideia de um movimento começava a ser questionada por seus próprios integrantes.

No período em que essas mudanças entravam em curso, Stephen Bann, caminhando em sentido contrário ao da expansão, reafirmou que o poeta concreto revigorava “a noção clássica de que a comunicação na arte” derivava de uma “linguagem mediada de signos” justamente em uma época em que o público já estava habituado a procurar a “assinatura” pessoal do artista (BANN, 1966, p. 5). É por esse viés que Stephen Bann edita o *The Beloit Poetry Journal* (vol. 17, n. 1, outono), inteiramente dedicado à poesia concreta, lançado em 1966. A edição especial da publicação norte-americana fora comissionada para Ian Hamilton Finlay, que decidiu indicar Stephen Bann¹⁹² para assumir a tarefa em seu lugar. Todavia, Ian Hamilton Finlay, informalmente, se manteve próximo ao projeto, dialogando intensamente com Stephen Bann sobre os rumos da publicação (BANN, 2016, p. 145).

A seleção de trabalhos e o texto de apresentação, elaborados por Bann, tinham como preceito a primazia da manifestação visual na poesia concreta, em detrimento da dimensão sonora, fônica. Esta última poderia se manifestar, mas nunca em detrimento da primeira, visto que “o significado do poema”

192. Philip Steadman se encarregou do projeto gráfico da edição.

era “inseparável de sua notação” (BANN, 1966, p. 3). O editor também reconheceria novas tendências, desde que ainda vinculadas aos trabalhos do grupo Noigandres e de Eugen Gomringer, constantemente trazidos para a discussão empreendida no texto introdutório.

Orientando-se pela mesma lógica, a seleção de poetas concretos britânicos, em última análise restritiva, foi a seguinte: Dom Sylvester Houédard, Ian Hamilton Finlay e Edwin Morgan. Os poemas de Dom Sylvester Houédard publicados no *The Beloit Poetry Journal*, apesar de pouco representativos de sua própria trajetória, tinham nexos com os demais, o que reiterava a ideia de um movimento, justificada na publicação pela própria coerência entre poemas ali produzidos com os oriundos de outros países, mesmo que produzidos em tempos distintos.

The Beloit Poetry Journal reproduz, dentre os brasileiros, trabalhos de Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Edgard Braga e Pedro Xisto. É simbólico que a seleção das faturas dos poetas Noigandres ficasse restrita ao ano de 1959, data em que todos esses poemas foram publicados pela primeira vez, na revista *Noigandres* nº5. A questão não é a data em si, evidentemente, mas a ausência da produção contemporânea desses poetas, que continuavam atuantes. Talvez essa escolha tenha se dado mais pela coerência dos trabalhos, mais característica da primeira fase do grupo, do que pela qualidade das faturas individualmente. De fato, há um sentido didático nessa escolha, sendo mais fácil identificar os vínculos entre a produção do grupo Noigandres e os desdobramentos desta em âmbito nacional, no caso de Pedro Xisto e Edgard Braga, e internacional, no caso dos poetas britânicos selecionados.

Stephen Bann anunciou em seu texto introdutório que almejava “traçar as principais linhas de desenvolvimento” do movimento que entrava em sua “segunda década” (BANN, 1966, p. 2). Para tanto, priorizou apenas os exemplares inequívocos da vertente, ou seja, aqueles diretamente conectados com os poemas produzidos na primeira década da poesia concreta. Refletindo sobre esse trabalho posteriormente, Stephen Bann afirmou que:

Em linhas gerais, parti do pressuposto que o alinhamento Gomringer/*Noigandres* criara uma nova onda de poesia concreta. Não havia por que ficar se debatendo sobre quão contínuo seria esse eixo em relação às várias correntes da poesia de vanguarda — nós havíamos publicado Hausmann e Schwitters em *Form*, mas isso era mais devido a um interesse histórico (BANN, 2016, p. 145).

Se por um lado o recorte dado é restritivo, por outro, é congruente com a história e o desenvolvimento da poesia concreta, aquela que se vinculava a “Gomringer/Noigandres”, particularizando essa vertente em meio a tantas outras manifestações que, apesar de dialogarem, apresentavam questões muito distintas. Ademais, os representantes britânicos publicados no *The Beloit Poetry Journal*, não coincidentemente, eram aqueles que já haviam sido reconhecidos por seus pares, seus precursores, e cujas obras circulavam em exposições e publicações internacionais voltadas especificamente ao gênero. Basta notarmos, por exemplo, que a primeira coleção de poemas concretos de Edwin Morgan, *Starryveldt*, foi publicada em 1964 pela editora de Gomringer, que ao receber o trabalho afirmou que “estimava muito os poemas” e que “queria tê-los escrito” (GOMRINGER apud THOMAS, 2013, p. 159).

Antagonizando com essa tentativa de delimitação do campo feita por Bann em *The Beloit Poetry Journal*, artistas como Bob Cobbing, construía uma outra genealogia, conforme lemos a seguir:

Muitas pessoas têm a impressão de que a chamada poesia concreta começou em 1954 ou 1955, que de repente do nada surgiu, que você poderia, na verdade, nomear a pessoa que primeiro cunhou a palavra, que Gomringer e os brasileiros começaram a poesia concreta, e que não há nada antes disso. Isso é absurdo porque sempre houve esse tipo de poesia ao longo da história¹⁹³ (COBBING apud WILLEY, 2012, p. 58, tradução nossa).

Particularmente, se sobressai uma inclinação da poesia concreta britânica ao dadaísmo, mas de caráter muito diferente da influência que a mesma corrente havia exercido na poesia concreta do grupo Noigandres, assumindo justamente a face destrutivista que os poetas brasileiros não haviam assimilado. Quando perguntado sobre o que fazia um poema ser concreto e não expressionista ou dadaísta, Décio Pignatari, sarcasticamente, devolveria com a seguinte indagação: “por que Brasília não é Nova York?” (1996, n.p.).¹⁹⁴ A pesquisadora Márcia Arbex, que se debruçou sobre as contribuições do futurismo e do dadaísmo na poesia concreta brasileira, sintetiza os principais pontos de convergência entre essas vertentes:

As contribuições do futurismo e do dadaísmo vão além da “compreensão da vida do problema”, como é dito no Manifesto da Poesia Concreta, atingindo outros aspectos: o aspecto semântico, que resulta na exploração da polissemia, do trocadilho, do nonsense; o aspecto sintático que dá origem à ruptura com a sintaxe da proposição e à justaposição dos termos; o aspecto léxico, com a utilização de substantivos concretos, neologismos, tecnicismos, estrangeirismos, siglas; o

193. No original: “So many people are under the impression that so-called concrete poetry started in 1954 or 1955, that suddenly from nowhere it sprang into being, that you could actually name the person who first coined the word, that Gomringer and the Brazillians started concrete poetry, and that there is nothing before that. This is nonsense because there has been this sort of poetry all the way through history”.

194. CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. Folha de S.Paulo - *A certeza da influência* - 8/12/1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/12/08/mais/13.html>. Acesso em: 18 out. 2019.

aspecto morfológico, provocando a desintegração dos sintagmas nos seus morfemas, separação dos prefixos, radicais e sufixos; e finalmente, o aspecto fonético, com a utilização de jogos sonoros, o uso de aliterações, assonâncias, rimas internas (ARBEX, 1997, p. 97).

Ian Hamilton Finlay, em uma carta escrita para Stephen Bann em setembro de 1967, usaria o termo neo-Dada para se referir a essa tendência destrutivista, discorrendo que não poderia “registrar”¹⁹⁵ a “palavra concreto”, mas que estava “realmente ficando um pouco demais” o uso indiscriminado do termo (FINLAY; BANN, 2014, p. 389). Mesmo antes disso, em dezembro de 1965, Finlay entrara em contato com Dom Sylvester Houédard questionando uma das edições de *Openings* que, segundo ele, apresentava trabalhos com tendências destrutivas. Nesse mesmo contato, por carta, Finlay faria uma provocação belicosa ao afirmar “todos vocês elogiariam Auschwitz se fosse apresentado a vocês como ‘um happening’, e a bomba de hidrogênio se fosse apresentada como... arte autodestrutiva” (FINLAY apud THOMAS, 2013, p. 349).

Dois eventos ocorridos em 1966 ilustram essas mudanças em curso: *Arlington Une*, exposição e simpósio organizado por Kenelm Cox, John Furnival e Dom Sylvester Houédard, ocorridas em Gloucestershire; *Destruction in Art Symposium (DIAS)*, simpósio organizado por John Sharkey e Gustav Metzger, ocorrido em Londres. O primeiro deles foi capaz de congregaer poetas concretos que estivessem ou não alinhados com o grupo Noigandres. Finlay faria a seguinte observação sobre *Arlington Une*: “Você viu a crítica de Arlington no Guardian? Uma revisão tristemente ignorante, e o fato é que ainda não houve um show na Grã-Bretanha que apresentasse concreto em um contexto coerente. Portanto, tenhamos esperança...” (FINLAY; BANN, 2014, p. 207).

195. No sentido de *copyright*, registro autoral.

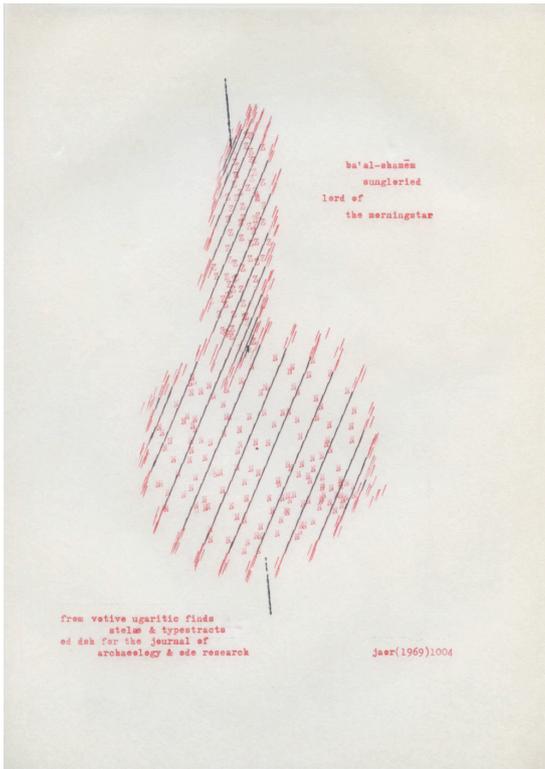


Figura 45. Dom Sylvester Houédard, *ba'al-shamem sungloried lord of the morningstar*, 1969.

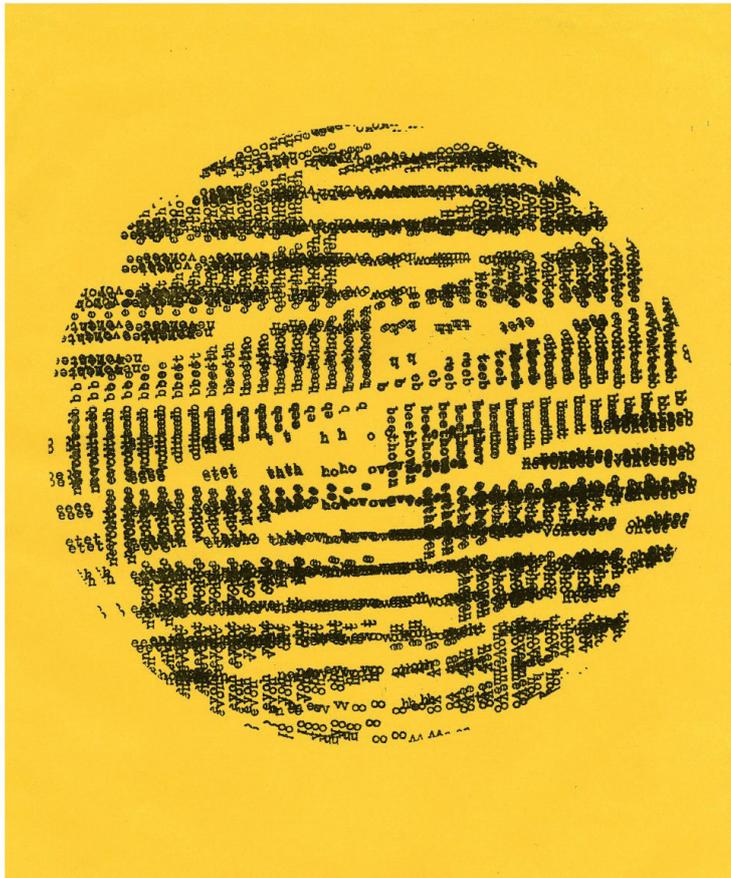


Figura 46. Bob Cobbing, *Beethoven Today*, 1970.

Mesmo com essa ressalva, Finlay foi um dos expositores e defendeu a exposição ao questionar a crítica do jornal. Se o artista fazia objeção a alguns dos trabalhos expostos, como o de Bob Cobbing, também reconhecia que poemas que considerava indubitavelmente concretos estavam amplamente representados, como o dos poetas Noigandres. Ademais, Houédard explicitara no catálogo de *Arligton Une* o desejo de romper com a ideia de uma estética nacionalista, o que o pesquisador Greg Thomas chamaria de uma “sensibilidade internacionalmente crescente”, “tipificada em certa medida pelo conceito de ‘intermedia’ de Higgins” (THOMAS, 2013, p. 244). A sensibilidade internacional partia, dessa forma, de uma certa renúncia da individualidade, priorizando o coletivo, o que coadunava com o entendimento de poetas como Finlay.

O segundo evento, *DIAS*, apesar de contar com ampla representatividade internacional, não particulariza nenhum projeto ou vertente, acentuando a subjetividade dos artistas, mas conectando-os pelo eixo temático da destruição nas artes. É o que depreendemos do *release* onde Gustav Metzger, organizador, afirmou que:

O Destruction in Art Symposium... reunirá artistas de vários países... escritores, psicólogos, sociólogos e outros cientistas. O principal objetivo do DIAS é chamar a atenção para o elemento de destruição em Happenings, arte autodestrutiva e outras novas formas de arte, para relacionar isso com a destruição na sociedade¹⁹⁶ (METZGER apud STILES, 1987, p. 24, tradução nossa).

196. No original: “The Destruction in Art Symposium ...will bring together, artists from various countries ...writers, psychologists, sociologists, and other scientists. The main objective of DIAS is to focus attention on the element of destruction in Happenings, auto-destructive art, and other new art forms, to relate this to destruction in society”.

Mesmo com a participação dos poetas concretos John Sharkey, Dom Sylvester Houédard e Bob Cobbing¹⁹⁷ na organização e de, ainda, conforme a pesquisadora Kristine Styles (1987, p. 22), contar majoritariamente com a participação de “artistas visuais” que foram “instrumentais no desenvolvimento do Happening” ou de “poetas que haviam criado poesia (concreta) visual e fônica”, a aproximação da poesia, no caso, é prioritariamente com a performance. Na troca de cartas entre Ian Hamilton Finlay e Stephen Bann, o primeiro se referia ao evento de maneira pejorativa ao chamá-lo de “DIAS(aster)”, um trocadilho entre o nome do simpósio e a palavra desastre na língua inglesa (FINLAY; BANN, 2014, p. 236).

Um comentário recente de Stephen Bann quando perguntado sobre seu interesse, à época, no trabalho de Dieter Roth e de Wolf Vostell, ambos participantes do *Destruction in Art Symposium*, o posiciona, e também aqueles que a ele se associavam em meio a essa disputa:

Mas esse era um lado da produção contemporânea de vanguarda sobre o qual nós não estávamos realmente interessados. Era o outro lado da moeda, um desenvolvimento dos Happenings dadaístas, e mesmo que estivéssemos interessados nisso historicamente, por causa da conexão com Haussmann e Schwitters, e assim por diante, não tínhamos conexões diretas com isso em termos do mundo contemporâneo (BANN, 2016, p. 141-142).

Ian Hamilton Finlay e Edwin Morgan não participaram do simpósio *DIAS*, nem mesmo de eventos associados que foram apresentados na Escócia, também capitaneados por Metzger e Sharkey (THOMAS, 2013, p. 349). O

197. Bob Cobbing também foi contratado por Yoko Ono para atuar como projetorista em sua apresentação no evento.

pesquisador Greg Thomas afirmou que Finlay nutria desconfiança de qualquer “filosofia autodestrutiva”, por entender que esses trabalhos continham e glorificavam as mesmas “forças destrutivas” que criticavam (THOMAS, 2013, p. 349). *Destruction in Art Symposium* não foi um evento de poesia concreta, mas o envolvimento e participação de alguns de seus principais representantes, bem como a ausência de outros, ilustra algumas das diferenças que levariam a uma dissolução do movimento, se é que podemos afirmar que houve um movimento propriamente dito.

Parte dessas divergências se devia ao fato de que a poesia concreta britânica não se ancorava em um movimento correlato, como acontecera durante o desenvolvimento da poesia concreta paulista na década de 1950, vinculada à arte concreta, movimento que acontecia sincronicamente, com intenso intercâmbio entre artistas e grupos. Na Grã-Bretanha, a possibilidade de múltiplas conexões com diferentes tendências artísticas, síncronas ou assíncronas, resultava em diferentes práticas desde o princípio. De todo modo, os primeiros adeptos ainda se orientavam pelo eixo Noigandres/Gomringer, particularmente por sua produção da década de 1950.

Com a expansão da infraestrutura de comunicação, acompanhada pela adesão de novos atores, alguns poetas começam a questionar o próprio eixo de influências que formara o campo. Esse questionamento, em última análise, desaguardaria em uma disputa que inviabilizaria a própria consolidação de um movimento que estava em processo de construção e cujo arrefecimento já era facilmente notado em 1966. O processo de diluição atingiria o ápice logo no ano seguinte, mas com uma falsa aparência de triunfo, se considerarmos o incremento da produção e a maior presença na mídia especializada e não especializada. O lançamento de cinco antologias em língua inglesa, entre

1967-1968, sendo que uma delas britânica, em análise superficial, também levaria a uma falsa sensação de triunfo, quando, na verdade, acontecia justamente o contrário (SCOBIE, 1997, p. 146).

Particulariza-se que as ações coletivas, isto é, com ampla representatividade, se tornariam cada vez mais raras e, quando aconteciam, eram regidas por princípios cada vez mais restritivos, buscando sempre separar a poesia concreta que se vinculava ao eixo Noigandres/Gomringer das demais, que, ao construírem uma genealogia alternativa, eram mais facilmente assimiladas por outras tendências que se consolidavam na mesma época. É evidente que a influência do grupo paulista, por conseguinte, se retraía. Curiosamente, ainda no ano de 1967, foi lançado o último número da revista *Invenção* — o último grande projeto encampado em conjunto por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari.

4. UM FIM

Em uma carta de 25 de março de 1966, Ian Hamilton Finlay, discorreu que, independentemente da qualidade e da pertinência dos trabalhos, a visão que se consolidava sobre poesia concreta na Grã-Bretanha era equivocada e que “concreto” denotava “qualquer coisa, quase, exceto algo relacionado a Bill, Mondrian, aos primeiros brasileiros, Gomringer, Arp, Albers ...” (FINLAY; BANN, 2014, p. 137). A chegada tardia da poesia concreta na Grã-Bretanha na década de 1960, apresentaria, no transcorrer de seu desenvolvimento, algumas das contradições que já haviam aflorado no movimento de poesia concreta no Brasil, na década anterior.

Enquanto alguns poetas e teóricos britânicos se balizavam pela racionalização do processo criador contido nos programas de Gomringer e/ou do grupo Noigandres, ou seja, buscavam reencetar experiências semelhantes — o que prolongava a própria existência desses mesmos programas —, outros se autonomizavam em prol de uma singularidade subjetiva. Apesar de saírem da mesma linha de largada — demarcada pelas vanguardas históricas —, no segundo caso desviavam, na medida do possível, das formulações dos anos 1950 de poesia concreta. Ou seja, *grosso modo*, iam direto às fontes, às vanguardas históricas, acabando por inaugurar uma outra poesia concreta que tentava negar, em certa medida, a existência prévia de uma poesia concreta, pendendo para uma subjetividade que conflitava com as proposições dos poetas Noigandres e daqueles

que a eles se filiavam no contexto britânico. É importante destacar que a qualidade da poesia dos brasileiros não era uma questão. O debate girava ao redor do papel mítico de fundadores do movimento.

O Neoconcretismo no Brasil foi, à sua maneira, uma resolução para um impasse semelhante. Todavia, na Grã-Bretanha e nos países anglófonos, de maneira geral, disputou-se a própria genealogia da poesia concreta.¹⁹⁸ Desenhou-se, nesse caso, duas linhas de poesia concreta que inicialmente dialogavam — mesmo não havendo uma coesão, como ocorrera no caso brasileiro —, mas que rapidamente chegariam a trabalhos distintos. Independentemente do viés, essas atividades, como um todo, deram fôlego ao grupo Noigandres, que mesmo afastado de uma produção de poesia concreta nos termos do *Plano-Piloto*, à época ainda se mantinha produtivo e interessado em gerenciar a fortuna crítica de suas faturas. Afinal, negar a poesia do grupo Noigandres não era o mesmo que ignorá-la; era colocá-la, na pior das hipóteses, em pauta, o que durante um período, mesmo que curto, também contribuiu para manutenção de seu *status* internacionalmente.

Entretanto, as disputas eram apenas sintomas de uma crise maior, que seria a principal responsável pela migração progressiva dos poetas concretos no final dos anos 1960. A tentativa de “projetar o ambiente social tornando específica sua função a partir de uma totalidade, sem observar as condições particulares para que ele germinasse”, se tornaria o grande impasse para o método concretista do grupo Noigandres ainda na década de 1950 (CAMARA, 2000, p. 37). O desenvolvimento da linguagem estética do grupo

198. Alguns autores na Grã-Bretanha adotaram termos como poesia concreta clássica, para se referir aos trabalhos que se orientavam pelo eixo Gomringer/Noigandres, e poesia concreta suja, para os demais (THOMAS, 2013, p. 63).

“ignorou outros componentes simbólicos que se manifestavam no cotidiano dos diferentes sujeitos, excluindo de seu projeto o lugar de cada um deles”, privilegiando, desse modo, “o espaço de passagem em nome da universalidade” (CAMARA, 2000, p. 37). Essa propensão, intrínseca à poesia concreta, seria transplantada para a Grã-Bretanha, com um desfecho similar.

O fato de essa promessa de eficácia sociocultural nunca ter se cumprido no contexto brasileiro — ou em qualquer outro — não impediu que diferentes sujeitos, em lugares e tempos distintos, tentassem percorrer caminho semelhante, como no caso britânico. O pesquisador Greg Thomas aponta, em meio a essa discussão, para um trecho de um texto de Stephen Bann, conforme reproduzimos:

Em retrospecto, todo o desenvolvimento do fenômeno ... pode ser visto como a perpetuação de uma estranha ilusão ... que a poesia concreta era uma forma artística ou poética nova, ainda em seus estágios primários, que adquiriria sua “gramática” básica e, em seguida, prosseguiria para a tarefa de realização em larga escala. Assim, pode-se esperar que o épico concreto tenha sucesso em seu devido tempo, da mesma forma que *Cantos*, de Pound, ou *Paterson*, de Williams, são considerados épicos do imaginismo. Com efeito, seria mais realista enfatizar o fato de que, desde o início, a poesia concreta pode ser caracterizada não como um começo, mas como um fim (ou pelo menos o início de um fim) não como uma gramática, mas como um maneirismo. Os poetas concretos estavam completando um ciclo de experimentação linguística que havia começado nos primeiros dias do Movimento Moderno... Eles ofereceram uma resolução “mítica” para o empreendimento de fragmentação proclamada pelos futuristas e dadaístas¹⁹⁹ (BANN apud THOMAS, 2013, p. 60,

199. No original: “In retrospect, the entire development of the phenomenon ... can be seen to have perpetuated a strange illusion ... that concrete poetry was a novel artistic or poetic form, still in its primary stages, which would acquire its basic ‘grammar’ and then proceed to the task of large-scale achievement. Thus the concrete epic might be expected to succeed in due time, in the same way as Pound’s *Cantos* or Williams’

tradução nossa).²⁰⁰

A “resolução mítica” não evoluiu de um “maneirismo” para uma “gramática” universal, conforme avaliou o pesquisador Greg Thomas (2013, p. 60). Por outro lado, foi responsável por conduzir, em seus diferentes contextos de surgimento, experiências estéticas e discussões cujos desdobramentos são perceptíveis até hoje no campo das artes, do design, da comunicação e da literatura. Quanto à “ilusão” de que a “forma artística” poesia concreta estava em “seus estágios primários”, ela se perpetuou, em alguma medida, pela trajetória calculada da poesia-bumerangue-concreta, da tática Noigandres.

De todo modo, antes do desfecho — em meio ao cenário de crise que acabamos de descrever — salta aos olhos a quantidade de antologias publicadas. Só em língua inglesa, entre 1967 e 1968, foram lançadas cinco antologias. O investimento editorial parece, *a priori*, contrariar o diagnóstico de crise. Entretanto, Walter Benjamin, no texto *O colecionador*, alertara para os gestos acumulativos — sabidamente intrínsecos ao gesto antológico — ao afirmar que a “necessidade de acumular é dos sinais precursores da morte”, comum em “períodos pré-paralíticos” (BENJAMIN apud TONON, 2009, p. 75).

Antologias, *grosso modo*, reeditam materiais provenientes de diferentes contextos, promovendo um deslocamento desses elementos que, quando

Paterson have been seen as the epics of imagism. In effect, it would be more realistic to stress the fact that, from the outset, concrete poetry could be characterised not as a beginning but as an ending (or at least the beginning of an ending) not as a grammar but as a mannerism. The concrete poets were completing a cycle of linguistic experimentation which had begun in the early days of the Modern Movement.... They offered a ‘mythic’ resolution to the enterprise of fragmentation proclaimed by the Futurists and Dadaists”.

200. O pesquisador Greg Thomas identificou nesse trecho o “epitáfio do movimento” (THOMAS, 2013, p. 59). Entendo que a própria antologia internacional de Bann desempenhou essa função.

realocados, passam a contribuir com a formação e transformação de cânones, confirmando reputações literárias diante dos leitores (SERRANI, 2008, p. 270). Entretanto, a mera reapresentação das melhores faturas, sempre recolhidas de materiais de um passado, seja ele próximo ou distante, não determina o sentido do gesto antológico, que pode se direcionar tanto ao passado, ao priorizar o levantamento histórico, quanto ao futuro, ao salientar a contemporaneidade das obras.²⁰¹ Na primeira concepção, são narrados os feitos dos vencedores, daqueles que tiveram êxito em seu fazer poético; na segunda concepção, que não se restringe aos autores que necessariamente triunfaram em seus respectivos trabalhos, são também compreendidos os “epígonos, os obscuros, os secundários, os menores como formas representativas de uma época” (TONON, 2009, p. 13).²⁰² Modos de compreender a história provenientes de gestos antológicos distintos resultam em arquivamentos igualmente distintos, como é de se esperar (TONON, 2009, p. 13).

As antologias internacionais de Stephen Bann, Emmet Williams e Eugene Wildman, foram publicadas em 1967, e a de Mary Ellen Solt e Jean-François Bory²⁰³, em 1968, sendo que a de Stephen Bann foi publicada na Inglaterra enquanto as demais foram publicadas nos Estados Unidos. De modo geral, as antologias internacionais publicadas na Europa, como a de Bann, se guiavam por critérios mais rígidos se comparadas com àquelas publicadas

201. Segundo Serrani, as “categorias de heterogeneidade ou contemporaneidade, utilizadas para caracterizar as ‘coletâneas’ reforçando sua diferenciação das ‘antologias’, são, de fato, categorias históricas” (SERRANI, 2008, p. 272). A literatura voltada ao gênero da poesia concreta e os próprios editores inscrevem essas publicações dentro do gênero discursivo antologia.

202. Para delimitar essas duas concepções, Tonon compara o trabalho dos antologistas Manuel Bandeira e Andrade Muricy.

203. O autor é francês, mas a antologia foi publicada originalmente pela editora nova-iorquina New Directions Books.

nos Estados Unidos (VOS, 1996, p. 33). Entretanto, todas elas compartilhavam do desejo de apresentar um projeto universal de poesia supranacional, mesmo que balizadas por critérios de organização distintos. Os títulos das obras, por conseguinte, giravam ao redor do termo concreto, mesmo que com concepções próprias.

Quando friccionadas, essas mesmas antologias evidenciam alguns dos valores que estavam em circulação, bem como os contextos em que estes circulavam. Para esse fim, elencamos a antologia de poesia concreta de Stephen Bann, publicada pela *London Magazine Editions*, e sua antípoda mais visível, a de Emmet Williams, publicada pela *Something Else Press*, cujas diferenças extrapolaram o debate público, intelectual, e resultaram em uma animosidade — deflagrada por meio de cartas — entre alguns dos envolvidos com as respectivas publicações.

De maneira sintética, podemos afirmar que Stephen Bann, em *Concrete Poetry: an International Anthology*, buscou construir uma articulação entre as faturas na busca por uma possível unidade; já Emmet Williams, em *Anthology of Concrete Poetry*, tentou representar a pluralidade dos trabalhos, dissolvendo diversas fronteiras entre a poesia visual e a poesia concreta, com tendência generalizante.

Outro aspecto relevante na comparação entre os trabalhos de Bann e de Williams é o tratamento dado aos paratextos. Na publicação de Bann, o texto introdutório, relativamente longo, buscava sintetizar a história do movimento como um todo, identificando apenas algumas variantes regionais mais visíveis, ao passo que a apresentação dos artistas era sucinta. Williams fez exatamente o oposto, dando prioridade às biografias dos

artistas, indicando logo na introdução que o “movimento internacional” era “abençoado com uma desunião” que o libertava dos “objetivos e princípios estéticos” dos “manifestos que engendrou” (WILLIAMS, 1967, p. 7). Os poemas, nessa publicação, são muitas vezes acompanhados de comentários feitos pelos próprios autores ou pelo editor, forçando uma leitura individualizada dos trabalhos.

Como era de se esperar, os projetos gráficos das publicações eram reflexo das intenções dos autores. Ron Costley, responsável pelo design da antologia de Stephen Bann, optou por soluções gráficas que vinculavam o objeto às experiências da escola de Ulm, de viés racionalista, a saber: formato quadrado, mancha de texto assimétrica e uso de uma única família de tipos sem serifa, *Univers*. O projeto gráfico da antologia de Emmet William, assinado por Dick Higgins, é o oposto do anterior: formato estreito (vertical), mancha simétrica e uso de fontes variadas (com ou sem serifa).

Após receber a antologia de Stephen Bann, Dick Higgins, fundador da editora *Something Else Press*, escreveu uma carta para o autor, pontuando as seguintes diferenças:

Chamar essa antologia de bunda de cavalo seria dourar a pílula com elogios ... A introdução está repleta de erros factuais, ... os leiautes são flácidos e mal concebidos [,] ... não pesquisar e desenterrar mais das maravilhas, obras ocultas do movimento! Só para “antologizar” o que já está disponível! E, ainda por cima, de um movimento que é profundamente internacional e no qual os poetas constroem fundamentalmente as suas próprias estruturas linguísticas, para desdobrá-la em latim, germânico e inglês, cara, sai dessa!!!²⁰⁴ (HIGGINS

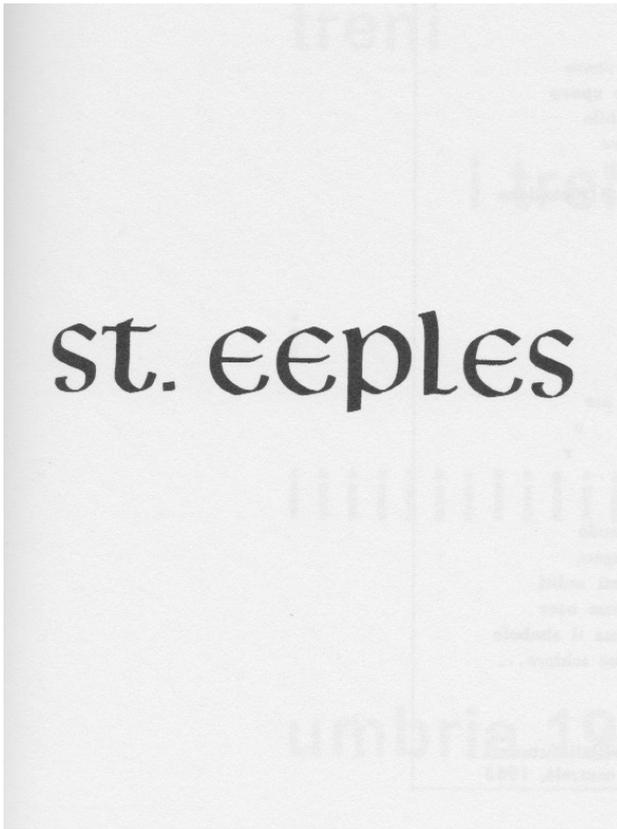
204. No original; “[T]o call it a horse’s ass anthology would be to gild the lily with compliments... The introduction is bristling with factual errors,...the designs are flabby and

apud THOMAS, 2013, p. 325, tradução nossa).

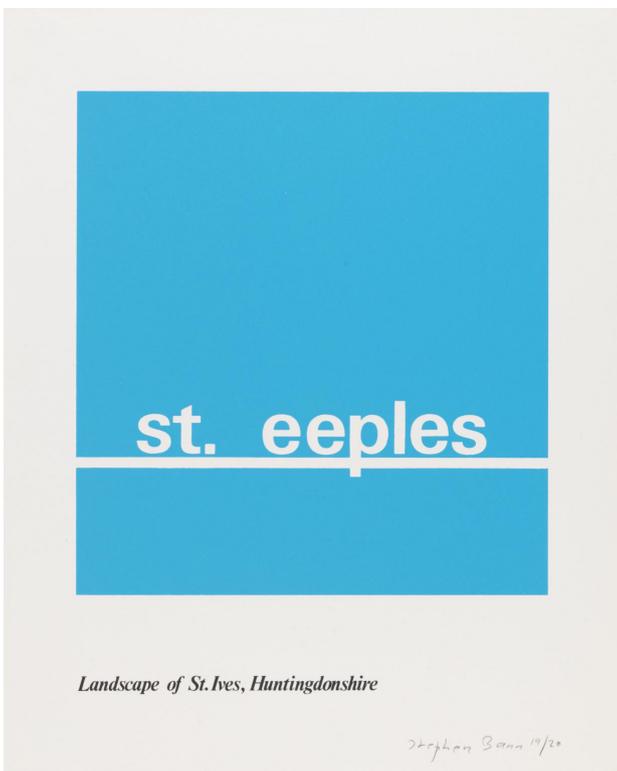
Para além da agressividade dos comentários, a ponderação de Higgins sobre “‘antologizar’ o que já está disponível” adensa o debate ao problematizar o próprio sentido do gesto antológico, internalizado nas publicações por seus organizadores. Desse modo, as antologias eram colocadas em oposição como parte da disputa pelo capital simbólico que vinha sendo mobilizada por diversos atores, entre eles, Stephen Bann e Emmet Williams, que se encontravam em campos opostos.

Quando afirmou que Stephen Bann havia antologizado um material já disponível, Dick Higgins estava acusando-o de emoldurar a poesia concreta, de embalsamá-la. O pesquisador Claus Clüver, em direção próxima, avaliou que Bann, mesmo ciente de outros possíveis candidatos, optou por um critério de seleção essencialmente purista em sua antologia, com exceção da inclusão dos poemas de Pierre Garnier e Mathias Goeritz, que tensionavam os limites do campo da poesia concreta, como o próprio antologista observou na introdução do livro (CLÜVER, 1996, p. 274). Claus Clüver ainda afirmou que a antologia de Bann não atendia às “reivindicações e esperanças dos poetas que encabeçaram o movimento e cujo objetivo de ‘torná-lo novo’ abrangia toda a poesia” (CLÜVER, 1996, p. 274). O que, em suma, seria o mesmo que dizer que o trabalho em questão adotava um tom passadista, visto que o antologista já não considerava uma boa parte da produção contemporânea como digna de expressar os ideais de seus principais representantes.

ill-conceived[,]... not to research and dig out more of the marvellous, hidden works of the movement! Just to “anthologize” from what is already available! And on top of it all, in a movement which is profoundly international and in which poets fundamentally make their own language structures, to break it down into latin, germanic and english sections, like man, come off it!!!”.



49



50

Figuras 49–50. *Landscape of St. Ives, Huntingdonshire*, Stephen Bann. Na figura 49, a versão apresentada na antologia de Emmet Williams, em 1967. Na figura 50, versão de 1980, baseada na versão de 1969 publicada pela Tarasque Press.

De fato, a análise dos processos de circulação, dos efeitos de memória mobilizados, dos poemas compilados e dos paratextos²⁰⁵ da antologia de Stephen Bann valida, em grande medida, a crítica feita por Dick Higgins e por Claus Clüver sobre a obra. A escolha por posições mais consolidadas, até mesmo consensuais — considerando que a leitura de Bann partia diretamente do eixo Noigandres/Gomringer —, se confirma tanto na seleção de poemas quanto no texto introdutório, o que, indubitavelmente, conflitava com o resultado abrangente e heterogêneo da antologia de Emmet Williams.

Por outro lado, a avaliação de Claus Clüver de que a antologia de Bann não representava os anseios dos principais representantes do movimento parece equivocada. É o que depreendemos da mensagem que Augusto de Campos, que também recebera de Higgins uma cópia da carta enviada a Bann, escreveu para Finlay:

A versão de Emmett parece derivar de uma “consciência retrospectiva”, como disse Haroldo, depois de tantos anos, agora que a poesia concreta se difundiu, e de uma vontade deliberada de confundir suas origens para se apresentar como um dos “fundadores” o que é claro que ele não era. Só isso pode explicar a carta ofensiva que seu amigo Dick Higgins escreveu a Stephen Bann, culpando-o por uma antologia prejudicial²⁰⁶ (CAMPOS, A. de apud BANN; MONTERO, 2016, p. 403, tradução nossa).

205. Apresentação editorial, nome do autor, títulos, dedicatórias, epígrafes, prefácios, notas, entrevistas e debates sobre o livro etc.

206. No original: “Emmett’s version seems to stem from a ‘retrospective awareness’, as Haroldo said, after so many years, now that concrete poetry is wide-spread, and from a deliberate will of confounding its origins to present himself as one of the ‘founders’ which of course he was not. Only this can explain the insulting letter that his friend Dick Higgins wrote to Stephen Bann, blaming him for a harmful anthology”.

A maneira como Emmet Williams apresentou a poesia concreta como um todo, de fato, eliminava as noções de tempo e geografia, tão caras aos poetas Noigandres. Por outro lado, ao dar prioridade aos artistas, e não aos possíveis movimentos ou grupos dos quais faziam parte, conseguia apresentar uma amplitude de trabalhos maior que as demais antologias da época — a quantidade de poetas brasileiros e britânicos selecionados para a publicação, por exemplo, é maior que na antologia inglesa de Stephen Bann.²⁰⁷

Concrete Poetry: an International Anthology, de Stephen Bann, em contraste, buscava inserir a produção de poesia concreta britânica e os próprios poetas dentro da narrativa iniciada pelos poetas Noigandres e por Gomringer, filiando a produção local a estes e, ao mesmo tempo, pontuando suas particularidades, ao adotar o parentesco linguístico²⁰⁸ como critério para organização dos poemas. Um critério muito diferente do utilizado por Emmet Williams, alfabético, que apesar de tornar a publicação mais dinâmica, impossibilitava o estabelecimento de possíveis unidades de sentido estético. Ambos os critérios eram válidos na medida em que apresentavam coerência com as intenções dos respectivos autores e dos grupos que representavam: enquanto Bann priorizava as linhagens, sempre ciente do espaço e do tempo, Williams eliminava essas categorias, apostando na contemporaneidade.

207. Comparecem na antologia de Bann poemas dos brasileiros Ronaldo Azeredo, Edgard Braga, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, José Lino Grünewald, Décio Pignatari e Pedro Xisto, e dos britânicos Stephen Bann, Ian Hamilton Finlay, John Furnival, Dom Sylvester Houédard e Edwin Morgan. Emmet Williams, em sua antologia, apresentou trabalhos dos mesmo poetas e ainda acrescentou os brasileiros Wladimir Dias-Pino e Luiz Angelo Pinto, e os britânicos Bob Cobbing e John Sharkey. Já a escolha dos poemas, é divergente: Emmet Williams seleciona trabalhos mais contemporâneos dos poetas Noigandres, como *olho por olho*, de Augusto de Campos.

208. Em uma entrevista, Bann menciona ter adotado um critério de separação por “sessões geográficas”, mas a distinção é feita por raízes linguísticas, a saber: germânica, latina e inglesa (BANN; MONTERO, 2016, p. 146).

Ou seja, o gesto antológico de Bann indicava o encerramento de um ciclo — entendimento esse que, com o passar do tempo, ganhou maior relevância no campo crítico. Em outras palavras, a antologia de Bann se tornou um retrato mais fiel daquilo que passou a ser entendido e assimilado no campo da crítica como poesia concreta, bem como seu desenvolvimento, sua história. Isso não significa que as análises de Emmet Williams estivessem equivocadas; afinal, ele prenunciara alguns dos desdobramentos da poesia concreta que também foram assimilados na literatura voltada ao tema, conforme reproduzimos:

Tal diversidade, refletida nas páginas desta antologia, pode parecer roubar do rótulo “Concreto” qualquer significado concreto. Por outro lado, mostra a extensão a que os conceitos dinâmicos da nova poesia têm sido aceitos como uma poética válida para o nosso tempo (WILLIAMS, 1967, p. 7).

Para Emmet Williams, portanto, a validade da poética, sua contemporaneidade, era, de um certo modo, dependente do encerramento do ciclo anterior. Por mais contraditório que pareça, a tentativa de criação ou manutenção de um mito, como fez Bann, ou de interrupção deste, como fez Williams, se completavam, em grande medida, como faces de uma mesma moeda. Há, nesse sentido, uma importância documental equivalente e uma complementariedade. O anverso cristalizava a produção, dando uma feição para ela, enquanto o reverso exibia o seu valor corrente, indicando um caminho para sua assimilação. Em todo caso, havia ainda um interesse comum de ambas as vertentes que alguns dos procedimentos concretos se mantivessem válidos em meio às novas experiências de linguagem.

Podemos observar a mesma dicotomia entre fim e começo no contexto brasileiro. A antologia-revista *Noigandres* nº 5 e a antologia-livro *Teoria da*

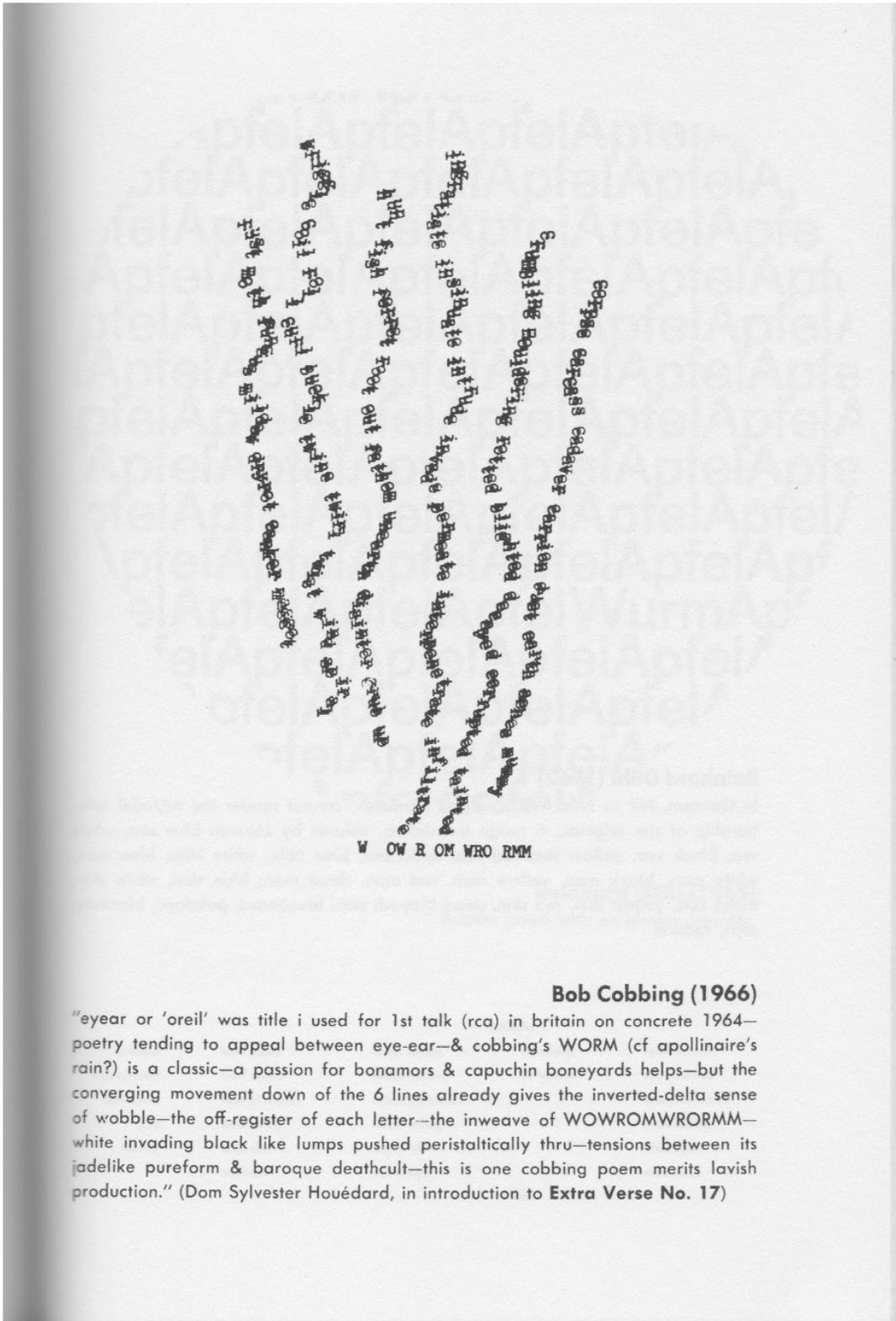


Figura 51. Poema de Bob Cobbing conforme reproduzido na antologia de Emmet Williams, *Anthology of Concrete Poetry*, 1967.

Poesia Concreta: textos críticos e manifesto 1950–1960, apesar de terem sido publicadas em períodos distintos, 1962 e 1965, se completavam, encerrando a fase propriamente concreta do grupo. Ao passo que o lançamento da revista *Invenção*, em 1962, durante o intervalo entre essas duas faturas anteriores, já buscava, paulatinamente, integrar as experiências de poesia concreta junto às outras vertentes em curso, mantendo a relevância do projeto anterior.

Ao anunciar um fim ou um começo, as antologias de poesia concreta eram indícios de uma mesma crise que desaguarda no arrefecimento da tendência como um todo, como discutimos anteriormente. O fim da crise — e dos próprios movimentos de poesia concreta — se deu pela retirada das tropas, sendo que, no sentido militar, uma das atribuições da retaguarda é justamente garantir segurança durante o deslocamento para o novo destino traçado, seja ele qual for. As antologias, por analogia, funcionavam como um plano de retirada e, por conseguinte, eram estratégias próprias às atividades dos poetas concretos; portanto, estratégias dessa retaguarda.

Se a poesia concreta, como afirmou Bann, era um “fim” ou “o início de um fim”, o gesto antológico também não poderia ser diferente, oscilando entre esses dois polos a depender do entendimento do autor (BANN apud THOMAS, 2013, p. 60). Portanto, as antologias lidavam, cada uma ao seu modo, com os sintomas de morte — encerramento de uma produção — como disse Benjamin.

Em 1967, as revistas *Invenção* e *P.O.T.H* encerram suas atividades. Nesse mesmo ano, Edwin Morgan enviou uma carta para Nicholas Zurbrugg, editor da revista *Stereo Headphones*, questionando se o concreto continuaria “a se desenvolver como uma arte quase separada ou se será absorvido (após ter

uma influência sobre) a arte geral da poesia”²⁰⁹ (MORGAN, 2015, p. 191, tradução nossa). Três anos depois, em 1970, a publicação *Stereo Headphones* lança uma edição com o subtítulo *A Morte do Concreto*. Conclusão não muito distante do comentário que encerra uma carta que Ian Hamilton Finlay enviara para Bann em 22 dezembro de 1969: “Espero que você esteja se lembrando de que a Poesia Concreta (aquele Movimento dos anos 60) tem apenas alguns dias pela frente. . . ”²¹⁰ (FINLAY; BANN, 2014, p. 574, tradução nossa).

A disseminação da poesia concreta, bem como sua assimilação por outras manifestações culturais, pode ser observada em diversas publicações e exposições ao longo da década de 1970. Entretanto, conforme o processo de assimilação das experiências avançava, a poesia concreta passava a ser entendida cada vez mais com um fenômeno histórico, não fazendo mais sentido falar de movimento ou de movimentos. A possibilidade de se produzir uma poesia orientada pelos princípios concretos nunca deixou de existir; entretanto, o resultado estaria sempre atrelado a um gênero já disponível (CLÜVER, 1996, p. 277).

4.1 O início de um fim

A antologia *Concrete Poetry: an International Anthology*, editada por Stephen Bann, foi balizada por alguns critérios de seleção que já haviam sido utilizados

209. No original: “[...] whether concrete will continue to develop as an almost separate art or whether it will be absorbed by (after having an influence on) the general art of poetry”.

210. No original: “I trust you are remembering that Concrete Poetry (that Movement of the 60’s) has but a few days to go . . .”.

na curadoria de uma exposição de poesia concreta por ele dirigida alguns meses antes.²¹¹ *Concrete Poetry Exhibition*, que integrou a primeira edição do *Festival de Brighton* e foi realizada em abril de 1967, assim como a antologia, priorizou a coesão e a qualidade dos trabalhos em detrimento da quantidade, guiando-se preponderantemente pelo eixo Noigandres/Gomringer. Como ocorrera anteriormente, por ocasião da edição especial de poesia concreta no *The Beloit Poetry Journal*, o convite para organizar a exposição fora dirigido inicialmente a Ian Hamilton Finlay que, mais uma vez, decidiu indicar Stephen Bann, que assumiu a tarefa em seu lugar (FINLAY; BANN, 2014, p. 198-199).

É importante contextualizar que, na mesma época em que Stephen Bann organizava a exposição, Philip Steadman havia criado uma revista, *Form*, com o objetivo de desenvolver uma plataforma mais adequada para os trabalhos que vinha desenvolvendo com o grupo Duck End. Ao assumir integralmente as responsabilidades, Philip Steadman pode atuar com maior liberdade, sem a interferência de editores e proprietários, como acontecera na revista *Image* (BANN; MONTERO, 2016, p. 138). Assim como havia feito na *Primeira Exposição Internacional de Poesia Concreta e Cinética*, em 1964, o grupo Duck End utilizou a edição da revista *Form* nº 4 para divulgar a exposição de poesia concreta do *Festival de Brighton*. A publicação continha notas sobre a exposição e um mapa com a localização das obras que haviam sido instaladas ao redor da cidade. Aproveitando o ensejo, Stephen Bann publicou um artigo sobre a exposição²¹² na edição de maio da *London Magazine*,²¹³ acompanhado por dois poemas de Ian Hamilton Finlay.

211. A antologia de Bann foi lançada alguns meses depois, em setembro (BANN; MONTERO, 2016, p. 145).

212. *Concrete Poetry Exhibition Brighton*, London Magazine, maio 1967 (p. 67-69).

213. A publicação pertencia ao mesmo grupo para a qual Stephen Bann estava editando

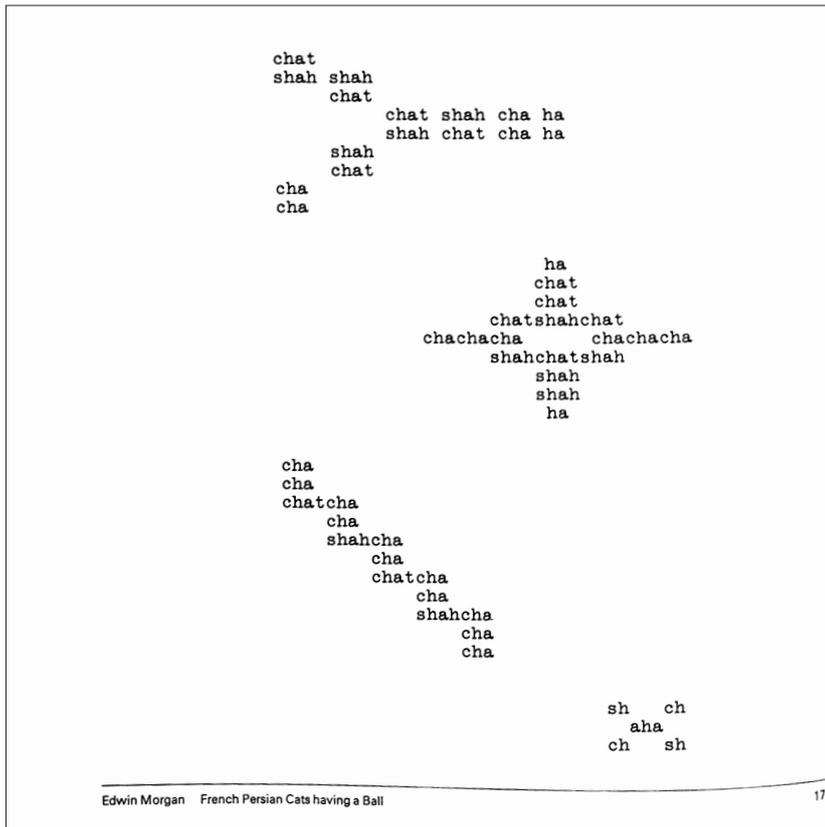


Figura 52. *French Persian Cats having a Ball*, Edwin Morgan. Conforme reproduzido na antologia de Stephen Bann.

Statement on concrete poetry - Edwin Morgan - September 1964

I'm interested in concrete poetry as an extension of technique. It's a new instrument which you have to learn to play. You have to find out what it can do and what it can't do. As a language it can be very dense and compressed or very light and delicate, and yet both of these different characteristics are held within a common ideogrammatic quality which seems peculiarly right at the present time. I mean that it's a system of signs, of striking and uncluttered flashes of language which find their place in a world of multiplex and speeded-up communications.

I find it useful in two ways. In the first instance, I like to use it in the general field of humour, wit, satire, and social comment, where it helps to produce pointed, laconic, or surprising effects. I use imitative form; repetition; distortion; analysis and recombination; syllabic and semantic play. I'm interested in the whole nature and function of language, and I want this interest to show, but at the same time to serve the particular point that the poem is making.

And secondly, I want to explore the ways in which the mechanical or permutational side of concrete poetry can stimulate the imagination. It surprised me a lot when I discovered that this could

Figura 53. Trecho de um depoimento de Edwin Morgan, 1964.

A revista *Form* deve ser compreendida como integrante de um conjunto maior de atividades do grupo Duck End, com a presença constante da poesia concreta dentre seus interesses, mas que, de modo geral, se voltava para as vanguardas históricas, o que também dialogava com as retaguardas em curso. A primeira edição da revista, publicada em 1966, por exemplo, reproduz trabalhos de Pedro Xisto. Editada por Philip Steadman, Stephen Bann e Mike Weaver, *Form* encarnava de maneira explícita o vocabulário concreto, algo inusitado no contexto britânico²¹⁴ (STEADMAN; SHAUGHNESSY, 2010, p. 5).

O projeto gráfico, de autoria de Steadman, se aproximava de outras publicações internacionais, tomando como principal modelo o boletim publicado pela escola de Ulm (STEADMAN; SHAUGHNESSY, 2010, p. 14). A adoção da família de tipos Helvetica para os títulos e o uso do espaço em branco da página são exemplos que tipificam esse vínculo, identificado no campo do design gráfico como estilo suíço. Entretanto, diferentemente do boletim publicado pela escola, Steadman adotou um formato quadrado, o que, segundo ele, acabaria por formar um cubo quando chegassem a um certo número de edições lançadas²¹⁵ (STEADMAN; SHAUGHNESSY, 2010, p. 14). Essa preocupação com a tridimensionalidade do objeto editorial também era devedora das práticas produzidas no âmbito do estilo internacional.

a antologia.

214. O desenvolvimento da tipografia e do *design* de livros na Grã-Bretanha orientou-se, de modo geral, por uma tradição própria. Essa tradição, ao longo do tempo, incorporou elementos modernos, assim como havia elementos de tradição na tipografia moderna da Bauhaus (KINROSS, 2004, p. 18). De todo modo, os modelos modernistas (famílias tipográficas) utilizados na Grã-Bretanha eram, em sua maioria, resultado de uma produção local (e.g. *Gill Sans*, *Monotype Grotisque* etc.).

215. A revista foi interrompida antes que isso acontecesse (STEADMAN; SHAUGHNESSY, 2010, p. 34).



Figura 54. Imagem do Festival de Brighton, 1967. Primeiro-Plano: Ein text passiert, de Claus Bremer, banner. Fundo: Amber Sands, de Stephen Bann.



Figura 55. Capa de todas edições da revista Form.

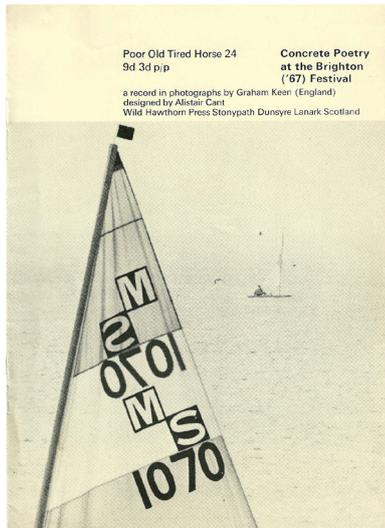
Para além das estratégias de divulgação, Stephen Bann colocou em prática no *Festival de Brighton* alguns dos preceitos contidos no manifesto de Haroldo de Campos, *Olho por olho a olho nu*, de 1957. Buscou apresentar a poesia concreta como “objeto de pura fruição”, integrado ao ambiente social da cidade, “funcionando na arquitetura” e abrindo um “campo de possibilidades análogo ao do objeto plástico” (CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de; PIGNATARI, 2014, p. 76). Conforme nos diz Camara, a poesia concreta “foi projetada como objeto de uso, funcional, útil à sociedade e integrada à sua contemporaneidade” (CAMARA, 2000, p. 96). Por esses preceitos, o poema deveria “comunicar diretamente, ser de fácil consumo” e, ainda, “dirigir-se a um grande público, sem que sua percepção fosse limitada por filtros culturais ou sociais” (CAMARA, 2000, p. 96).

Todas essas premissas podem ser verificadas na exposição em Brighton, onde boa parte dos poemas foi apresentada em versões tridimensionais, de grande escala, instalados em pontos estratégicos da cidade, integrando-se à paisagem local. Foram produzidos “banners, objetos na parede, objetos livres e até, no caso de Ken Cox²¹⁶, um objeto que deveria ficar flutuando entre os cais”, de acordo com Bann (BANN; MONTERO, 2016, p. 147). O poema de Stephen Bann, *Amber sands* — instalado nos jardins do Royal Pavillion, antiga residência real — pode ser visto em um vídeo recente (2016) elaborado em comemoração aos 50 anos da primeira edição do festival.²¹⁷ Uma cena mostra pessoas jogando uma partida de *croquet*, utilizando as estacas que suspendiam os 23 caracteres “&” do poema como alvos.²¹⁸

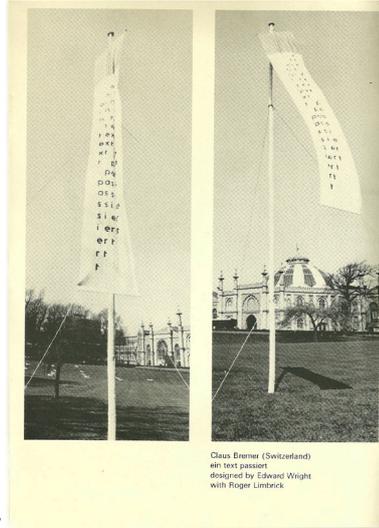
216. O trabalho de Kenelm Cox, por exemplo, tinha aproximadamente nove metros de altura (THOMAS, 2013, p. 127).

217. Disponível em: <https://brightonfestival.org/news/festival-fifty-five-shows-from-1967/>. Acesso em: 15 set. 2021.

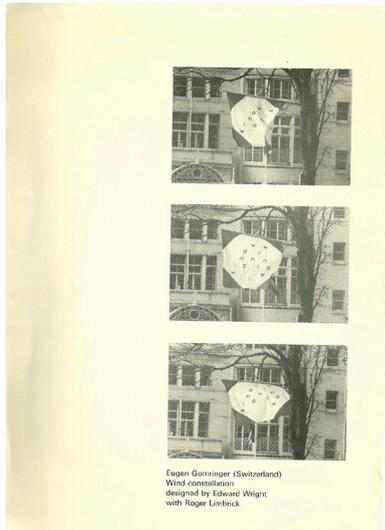
218. Apesar da questão fugir do escopo da pesquisa, desconfio que a versão tridimensional



56



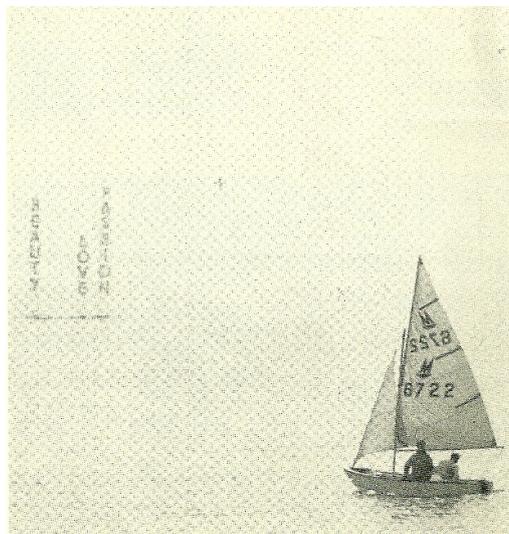
57



58



59



60

Figuras 56–60. Detalhes da revista *P.O.T.H.* número 24, dedicada ao *Festival de Brighton*, 1967.

A exposição, descrita por Ian Hamilton Finlay como o “maior avanço ORQUESTRADO já feito”,²¹⁹ também colocava a poesia concreta em meio a outras manifestações culturais de grande público (FINLAY; BANN, 2014, p. 343, tradução nossa). Os visitantes puderam conferir, por exemplo, performances de Laurence Olivier, Anthony Hopkins, Yehudi Menuhin, The Who, Pink Floyd, Cream, entre outros. Entretanto, a poesia concreta não passou despercebida. O crítico de arte Guy Brett,²²⁰ na edição de 15 de abril de 1967 do jornal inglês *The Times*, comentou positivamente que “o único esforço real para usar o ambiente externo foi esplêndido, feito por alguns poetas ‘concretos’ em uma exposição organizada por Stephen Bann”²²¹ (FINLAY; BANN, 2014, p. 579, tradução nossa). A matéria do jornal foi ilustrada com uma fotografia do poema de Finlay, *Sailor’s Cross*, em uma versão construída em alumínio escovado e instalada em frente ao *Royal Pavilion* (FINLAY; BANN, 2014, p. 579). A *BBC, British Broadcasting Corporation*, também fez uma entrevista com Bann durante a exposição (FINLAY; BANN, 2014, p. 579). A revista *P.O.T.H* nº 24 apresentou exclusivamente fotos da exposição.

Entre a *Primeira Exposição Internacional de Poesia Concreta e Cinética*, de 1964, e a *Concrete Poetry Exhibition*, de 1967 — ambas fomentadas pelo grupo Duck End — há um nítido amadurecimento dos trabalhos produzidos

do poema de Bann já continha algumas questões mais próprias à arte contemporânea, como a valorização da interação entre público e obra. No texto *A Obra de Arte Aberta*, de 1955, Haroldo de Campos discute alguns pontos de interesse para uma possível discussão sobre o tema.

219. No original: “Brighton, the greatest CONCERTED advance yet made”.

220. O crítico britânico teve uma relação muito próxima com a arte latino-americana, especialmente com a brasileira, tendo sido grande divulgador de nomes como Lygia Pape, Hélio Oiticica e Mira Schendel no exterior.

221. No original: “The only real effort to use the outside environment has been a splendid one made by some ‘concrete’ poets in an exhibition organized by Stephen Bann”.

na região, conquistando, na segunda exposição, maior espaço em relação às faturas internacionais. Um trabalho que exemplifica esse avanço é o de Edwin Morgan, *Festival Permutational Poem*, criado especificamente para o evento. O poeta adesivou alguns pontos de ônibus e parte da frota, criando um poema permutacional cujo funcionamento se dava ao acaso no movimento urbano e, ao mesmo tempo, estava integrado à sua dinâmica. Podemos comparar, por exemplo, com os *banners* de Eugen Gomringer, *Wind constellation*, e de Claus Bremer, *ein text passiert*, que ganharam ambiência e escala, mas se mantiveram muito próximos à sua reprodução nas páginas da antologia de Bann. Ou mesmo com os cartões contendo poemas de Augusto de Campos e José Lino Grunewald, que integravam uma publicação coletiva que foi vendida durante o evento.²²² Augusto de Campos também compareceu com uma versão em formato maior, produzida por Philip Steadman, de *Linguaviagem (cubepoem)*, igualmente vendida.²²³

Apesar dos critérios semelhantes, a exposição de Brighton complementa a antologia de Bann, buscando demonstrar não apenas o desejo de aproximação da poesia concreta britânica em relação à vertente brasileira ou suíça-alemã, mas aquilo que ela, partindo desses mesmos referenciais, produziu de mais relevante coletivamente. Um exemplo são os poemas de Gomringer, que foram adaptados²²⁴ às ambições da exposição. De acordo com Stephen Bann, Gomringer escreveu uma carta demonstrando entusiasmo com o resultado (BANN; MONTERO, 2016, p. 153). O curador ainda especularia que

222. Publicação organizada por Bann contendo poemas de Augusto de Campos, Ian Hamilton Finlay, Eugen Gomringer, José Lino Grunewald, Dom Sylvester Houedard e Gerhard Ruehm. *Six concrete poems: Brighton Festival* [cartões em envelope, contendo o manifesto *From line to constellation*, de Eugen Gomringer (1954, tradução em inglês por Mike Weaver, Image, out. 1964). Londres: Chelsea School of Art.

223. De acordo com a revista *Form* n° 5.

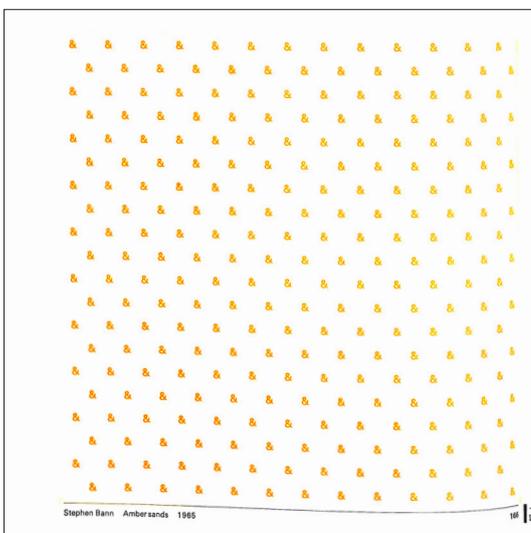
224. Projeto de Edward Wright e Roger Limbrick.



61



62



63

Figuras 61–62. *Amber sands*, de Stephen Bann, *Festival de Brighton*, 1967. Imagens extraídas de filme comemorativo de 50 anos do festival.

Figura 63. *Amber sands*, de Stephen Bann. Imagem retirada do livro *Concrete poetry: an international anthology*, 1967, de Stephen Bann.

“Gomringer, embora a maioria de seus trabalhos tenha permanecido como palavras em uma página, construiu alguns sofisticados trabalhos esculpidos em pedra em cenários ambientais que remetem, mesmo que de forma distante, à experiência de Brighton” (BANN; MONTERO, 2016, p. 153).

No dia 15 de junho de 1967, Augusto de Campos escreve uma carta para Stephen Bann, que reproduzimos aqui²²⁵ (tradução nossa):²²⁶

Caro Stephen Bann,

Espero que tenha recebido o INVENÇÃO 5, que lhe enviei há algum tempo pelo correio. As notícias do Festival de Brighton chegaram aos jornais brasileiros,

Concretismo (“Diário de S. Paulo” 17–5–67)

Augusto de Campos, poeta concreto brasileiro, expôs, com sucesso, seus trabalhos no festival de Artes de Brighton, Inglaterra. Uma bossa de festival: o artista permanece em contato direto com o povo e expôs seus trabalhos nas ruas, nos jardins, edifícios, vitrines e ônibus.

mas gostaria de ouvir diretamente de você e estou ansioso para ver meu ‘poema de viagem’. Então, por favor, escreva-me, assim que puder.

Muitas felicidades

Augusto de Campos

P.S. – Acabo de receber os cartões-postais concretos de 6 poemas concretos. Eles são lindamente impressos. Obrigado. O meu poema de “viagem” também foi produzido para o Festival de Brighton?

225. Transcrito de uma fotografia da carta publicada no site “kinkoncambridge”. Disponível em: <https://kinkoncambridge.files.wordpress.com/2015/02/image56.jpg>. Acesso em: 10 jul. 2021.

226. Na carta, Augusto de Campos colou o recorte do jornal Diário de São Paulo, que transcrevemos junto com a carta (reproduzido aqui em itálico com outro recuo).

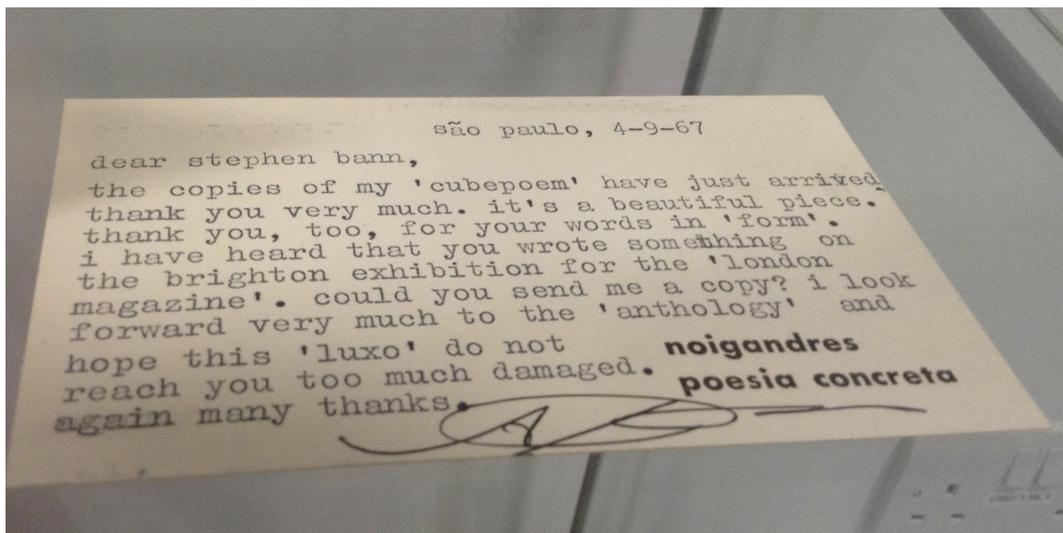


Figura 64. Carta de Augusto de Campos para Stephen Bann, 1967.



Figura 65. Cubepoem (linguaviagem), de Augusto de Campos, Festival de Brighton, 1967.

E a antologia: alguma novidade?²²⁷

A carta de Augusto de Campos demonstra o empenho do poeta em promover trocas, mas, ao mesmo tempo, denota, por meio do recorte extraído do *Diário de São Paulo*, a maneira como parte das informações vindas do exterior eram capturadas e veiculadas na imprensa não-especializada brasileira. A notícia, apesar dos equívocos, destaca justamente aquilo que os próprios poetas Noigandres haviam notado no trabalho de Ian Hamilton Finlay, conforme noticiado na seção *Móvil* da revista *Invenção* nº 5, onde se lê: “Além disso, tem trabalhado na confecção de poemas concretos em vidro e ‘em concreto’, estes últimos em dimensões arquitetônicas, buscando novos caminhos para o consumo da poesia visual” (*INVENÇÃO*, 1967, p. 108). A informação do *Diário de São Paulo* não deixa de ser um importante indício do retorno da poesia-bumerangue-concreta ao Brasil.

227. No original: “Dear Stephen Bann, // I hope you have received *INVENÇÃO* 5, wich I sent you some time ago by surface mail. News of the Brighton Festival have reached Brazilian papers // Concretismo (“*Diário de S. Paulo*” 17–5–67) : Augusto de Campos, poeta concreto brasileiro, expôs, com sucesso, seus trabalhos no festival de Artes de Brighton, Inglaterra. Uma bossa de festival: o artista permanece em contato direto com o povo e expôs seus trabalhos nas ruas, nos jardins, edifícios, vitrines e ônibus.// but I should like to hear the directly from you and am eager to see my ‘voyage poem’. So, pleas, write me, as soon as you can.// Best wishes // Augusto de Campos // P.S. – I have just received the concrete postcards of 6 concrete poems. They are beautifully printed. Thank you. Was my ‘voyage’ poem produced too for the Brighton Festival? And the anthology: is there any news?”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proliferação rápida da poesia concreta na década de 1960 dificultou uma definição simples, capaz de amalgamar suas diversas manifestações ao redor do mundo (DRUCKER, 1996, p. 45). *Grosso modo*, as nucleações derivadas do eixo Noigandres/Gomringer foram as que melhor representaram a vertente, em seus respectivos contextos, não por ofertarem, necessariamente, as melhores faturas, quando analisadas individualmente — algo que uma simples vinculação não seria capaz de garantir —, mas por orientarem-se por alguns princípios comuns e por construírem, a partir disso, uma narrativa em consonância com uma produção poética e teórica mais consolidada. Ademais, a filiação facilitava sua integração às redes de circulação internacionais que já vinham sendo capitaneadas desde o surgimento da vertente na década anterior.

Essas ponderações explicam parcialmente a presença mais constante dos nomes de Ian Hamilton Finlay, Edwin Morgan e Dom Sylvester Houédard, mas sobretudo do primeiro deles, em publicações e exposições internacionais voltadas ao gênero. A qualidade dos trabalhos, somada às questões próprias que passaram a manifestar em suas poesias, desdobramentos, e não meras repetições, das formulações de seus precursores — mas ainda inscritas dentro do campo de experimentações por eles delimitado —, complementam essa resposta. É importante destacar que a proximidade de Ian



Figuras 66–67. *Four Sails*, Ian Hamilton Finlay, 1968. Trabalho produzido na *Chelsea School of Art, School of Graphics*, por Edward Wright.

Hamilton Finlay com o grupo Duck End, particularmente com Stephen Bann, seu comentador favorito,²²⁸ teve papel fundamental para a divulgação da poesia concreta britânica, bem como para a construção de sua fortuna crítica.

Por outro lado, havia, e ainda há, uma dificuldade muito grande em apontar o papel específico da poesia concreta do grupo Noigandres ou de Gomringer na cena britânica de poesia concreta se considerarmos um conjunto ampliado de atividades e de poetas. Stephen Bann (apud FINLAY, BANN, 2016, p. 185, tradução nossa), em artigo para o catálogo de uma exposição de Ian Hamilton Finlay, ocorrida em julho de 1972, fez uma descrição precisa desse obstáculo:

É fácil ver muitas coisas que são admiráveis no panorama da irmandade poética internacional que brotou dos festivais da década de 1960, dos quais a bonança no Albert Hall foi precursora. Mas é difícil ver quaisquer dividendos substanciais no campo em que os contatos internacionais genuínos foram inicialmente valiosos, o da própria poesia concreta. Na verdade, o movimento que floresceu na Grã-Bretanha em meados da década de 1960 parece ter se desenvolvido como resultado da forte fertilização de exposições e publicações. É improvável que as ligeiras, mas reais virtudes do trabalho inicial visto em conjunto sejam recapituladas.²²⁹

228. Em uma carta enviada para Bann, em 28 de fevereiro de 1974, Ian Hamilton Finlay comentou: “sombreia suavemente (ou ilumina) o que sempre senti ser a importância da relação entre meus poemas e seus comentários; se você não existisse, eu teria que inventá-lo...” (FINLAY, I. H.; FINLAY, A., 2012, p. 263). O apoio do crítico ao longo da carreira do artista foi de suma importância para construção e manutenção de sua reputação.

229. No original: “It is easy to see many things that are admirable in the view of international poetic brotherhood that sprang from the festivals of the 1960s, of which the Albert Hall bonanza was the precursor. But it is difficult to see any substantial dividends in the field where genuine international contacts had at first been at a premium, that of Concrete poetry itself. Indeed the movement which flowered in Britain in the mid-1960s seems to have gone to seed as a result of the heavy fertilisation of exhibitions and

As duas últimas empreitadas de Stephen Bann, a exposição e a antologia, em 1967, movidas por esse desejo de mostrar esses dividendos, fizeram frente a esse diagnóstico. De todo modo, as sementes dispersadas pelos poetas Noigandres e por seus depositários, os primeiros poetas concretos britânicos, davam frutos diferentes nos solos onde eram plantadas. Esses poetas britânicos que atuaram na recuperação da poesia concreta dos anos 1950 — não das vanguardas históricas, como haviam feito os poetas do grupo Noigandres ou Gomringer — conduziram um movimento de retaguarda de uma retaguarda da vanguarda. Certamente não faria sentido avançar em uma possível definição de uma *retaguarda da retaguarda* apenas para ênfase à sua descendência mais direta. Entretanto, nesse jogo de palavras, percebemos a diferença entre os movimentos iniciados nas diferentes décadas. As retaguardas de poesia concreta, formadas nos anos 1950 e nos 1960, partiram de pontos distintos; no entanto, a segunda não era uma reatualização da primeira, bem como a primeira não era uma mera repetição das vanguardas históricas.

A complexidade dessas reverberações, no caso britânico, acabou por ocultar, como disse Bann, a própria origem das sementes. Por outro lado, Bob Cobbing, não disputaria a origem da poesia concreta e seus limites se não soubesse, de antemão, da existência da vertente. Além do mais, seu primeiro contato com a poesia concreta foi por intermédio de Dom Sylvester Houédard, que, por sua vez, tomou conhecimento pelo trabalho do grupo Noigandres (THOMAS, 2013, p. 306). Ou seja, se olharmos para a diversidade de produtos (poesias, exposições, publicações etc.) — nomeadamente de poesia concreta — a influência do grupo Noigandres, por ser indireta,

publications. The slight but real virtues of the early work seen in aggregate are unlikely to be recaptured”.

muitas vezes se perde. O que talvez explique a grande quantidade de poetas concretos britânicos prestigiados no universo anglófono, mas negligenciados pela crítica voltada ao tema da poesia concreta no Brasil. A heterogeneidade, resultante dessa análise abrangente do contexto britânico, acabou eclipsando até mesmo os trabalhos que apontavam de maneira direta para a influência do grupo Noigandres.

A poesia-bumerangue-concreta, após o seu trajeto, não caiu diretamente na cabeça de seus opositores, como calculado pelos poetas Noigandres. O bumerangue voltou às mãos dos poetas, que, prontamente, o relançaram em direção aos seus críticos. Ao fim e ao cabo, os poetas britânicos nunca conseguiriam reexportar a poesia concreta brasileira para o Brasil, como aventou Augusto de Campos, sem a ajuda dos próprios poetas brasileiros, que, por sua vez, importaram parte muito seletiva da produção: subtraíram a poesia concreta britânica, cuja existência, no Brasil, se reduziu ao *clipping* de notícias trazidas de lá para cá, e que foram publicadas nas páginas da revista *Invenção* ou na antologia-livro *Teoria da Poesia Concreta*. O melhor exemplo da influência, a própria poesia concreta britânica, não foi ofertada nem ao público nem aos críticos brasileiros.²³⁰ E essa ausência não deve ser atribuída aos poetas, mas aos comentadores brasileiros que não acompanharam esses desdobramentos. O presente trabalho, seguramente, não preencheu essa lacuna, mas partiu da vontade de instigar futuras pesquisas que possam trilhar esse caminho.

230. Comparando a atuação dos concretos e dos neoconcretos nos anos 1960, Aracy Amaral comentou: “Aliás, a abertura para as novas experimentações surgiria mais naturalmente, como um desdobramento de sua atuação, para os artistas do Rio. Em São Paulo elas surgem também, mas menos ligadas ao procedimento dos artistas e mais à *informação internacionalista veiculada*” (AMARAL, 1977, p. 314).

A prerrogativa de um trabalho seminal feito no Brasil talvez tenha bastado para a maioria dos estudiosos, cujos trabalhos pouco se atentaram ao trânsito internacional da poesia concreta brasileira. Porém, o recente incremento de estudos realizados na Grã-Bretanha sobre o tema suscita pesquisas brasileiras, menos propensas a revisões tendenciosas que promovam uma redescoberta poética do Brasil ou uma europeização da produção brasileira. Algo que seria irônico, se considerarmos o esforço que o grupo Noigandres empreendeu na implementação de estratégias que garantissem a circulação de sua produção nos anos 1960. Nesse período, o mecanismo que visou garantir que esses trabalhos mantivessem sua relevância, no caso brasileiro, ou fossem validados, no caso escocês, em seus respectivos contextos, foi a busca por autorização em centros hegemônicos da arte, como Londres. Para tanto, foi necessário que houvesse uma estratégia de circulação desses trabalhos para além de suas fronteiras geográficas, o que se traduziria, caso bem-sucedida, em um ganho local. Esse é o sentido da poesia-bum-rangue-concreta desde sua proposição. Uma estratégia não incomum, mas particularizada por um fluxo mais recíproco — ou menos desigual — entre centro e periferia. Caberia especular se essa paridade se deu em função de sua inserção no campo da literatura, mesmo levando em consideração o seu deslocamento em direção às artes visuais, o que, muitas vezes, punha em xeque definições mais rígidas.²³¹

231. Essa possibilidade foi aventada pela pesquisadora Aracy Amaral, quando afirmou que: “Dessas reflexões, pode-se tirar como ilação que as artes visuais são mais manipuláveis pelo sistema, se atrelam mais a política e dependem mais das oscilações econômicas que a literatura. Ou podem servir mais como ilustração aos eventos político-sociais, ou aos altos extratos da burguesia, do que a literatura. Ou, ainda, que o cinema e a música popular, artes que, por sua inserção na indústria cultural, escapam, por seu público mais amplo, ao elitismo que envolve o meio artístico, das artes visuais” (AMARAL, 2006, p. 38).

Afinal, pode um país desenvolvido consumir uma literatura importada de um país subdesenvolvido? Sim, desde que haja oferta e procura no mercado simbólico, algo que foi possível no caso em discussão pela ativação de uma rede de comunicação eficiente, capaz de criar a demanda ao fazer circular esses bens. O espaço de troca, de fixação simbólica na configuração brasileira-escocesa, fertilizou o campo, inicialmente regulado por seus vetores. Uma façanha dos poetas brasileiros e escoceses, se consideramos as relações desiguais que historicamente configuram a relação geopolítica dos intercâmbios entre centro e periferia. Ainda existem muitos outros lançamentos da poesia-bumerangue-concreta a serem descobertos.

FONTES

fontes bibliográficas consultadas em acervos (físico ou digital, conforme indicado)

BANN, Stephen (Org.). **Concrete poetry: an international anthology**. Londres: London Magazine, 1967. [Casa das Rosas, Acervo Haroldo de Campos]

BLACK, D. M.; TAIT, Robert.; WEAVER, Mike (Orgs). **Extra verse: a special number for Ian Hamilton Finlay**. Edimburgo, n. 15, 1965. [Casa das Rosas, Acervo Haroldo de Campos]

FUTURA. Stuttgart: Hansjörg Mayer, 1965, nº 1–13.[Casa das Rosas, Acervo Haroldo de Campos]

GRANTA, vol. 68, nº 1240, 28 nov. 1964. [Casa das Rosas, Acervo Haroldo de Campos]

IMAGE, out. 1964, p. 8. [Casa das Rosas, Acervo Haroldo de Campos]

INVENÇÃO: REVISTA DE ARTE DE VANGUARDA 1. São Paulo, GRD (1º trimestre) 1962. [IEB/USP]

INVENÇÃO: REVISTA DE ARTE DE VANGUARDA 2. São Paulo, Massao Ohno Editora, 1962. [IEB/USP]

INVENÇÃO: REVISTA DE ARTE DE VANGUARDA 3. São Paulo, Edição Invenção, 1963. [IEB/USP]

INVENÇÃO: REVISTA DE ARTE DE VANGUARDA 4. São Paulo: Edições Invenção, 1964. [IEB/USP]

INVENÇÃO: REVISTA DE ARTE DE VANGUARDA 5. São Paulo: Edições Invenção, 1966–1967. [IEB/USP]

NOIGANDRES 1. São Paulo: Edições GRD, 1952. [IEB/USP]

NOIGANDRES 2. São Paulo: Massao Ohno Editora, 1955. [IEB/USP]

NOIGANDRES 5. Antologia: do verso à poesia concreta. São Paulo: Massao Ohno Editora, 1962. [Acervo Particular Rogério Camara]

Poor. Old. Tired. Horse. (P.O.T.H.). Edinburgo: Wild Hawthorn Press, 1962–1967, nº 1–25 [Casa das Rosas, Acervo Haroldo de Campos]

SHIRLEY SOCIETY. **Catalogue of the first international exhibition of concrete, phonetic, and kinetic poetry** held in the Rushmore rooms, St. Catharine's College, Cambridge, and sponsored by the Shirley Society. Cambridge, 1964. [Casa das Rosas, Acervo Haroldo de Campos]

STEDELIJK MUSEUM. **Konkrete poëzie**: klankteksten, visuele teksten. Amsterdam, 1971. [Casa das Rosas, Acervo Haroldo de Campos]

Times Literary Supplement. **Poetry, Prose and the Machine**. Londres: 4 de Maio de 1962: p. 310. Facsímile. [Casa das Rosas, Acervo Haroldo de Campos]

Times Literary Supplement. [TLS Historical Archive, acervo digital]

REFERÊNCIAS

I. Livros

AGUILAR, Gonzalo Moisés. **Poesia concreta brasileira**: as vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: Edusp, 2005.

ALLEN, Gwen. **Artists' magazines**: an alternative space for art. Cambridge, MA: MIT Press, 2011.

AMARAL, Aracy A. **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)**. Rio de Janeiro; São Paulo: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.

ARGAN, Giulio Carlo. **A arte moderna na Europa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante**: por uma estética da globalização. Trad. Dorothee de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BURKE, Peter. **Linguagens e comunidade**: nos primórdios da Europa Moderna. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Ubu, 2017.

CAMARA, Rogério. **Grafo-sintaxe concreta**: o projeto Noigandres. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos: N-Imagem, 2000.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. 5 ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. Trad. Victoria Janowitz. São Paulo: Martins, 2005.

CAVANAGH, Clare; GREEN, Roland; CUSHMAN, Stephen (Eds.). **The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**. 4 ed. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2012.

COMPAGNON, Antoine. **Os Cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: História da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

DONGUY, Jacques. **Le Geste à la parole**. Paris: Thierry Agullo, 1981.

FINLAY, Ian Hamilton; FINLAY, Alec. **Ian Hamilton Finlay**: Selections. Berkley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 2012.

FINLAY, Ian Hamilton; BANN, Stephen. **Midway**: Letters from Ian Hamilton Finlay to Stephen Bann 1964-69. Londres: Wilmington Square Books, 2014.

FINLAY, Ian Hamilton; BANN, Stephen. **Stonypath days**: Letters between Ian Hamilton Finlay and Stephen Bann 1970-1972. Londres: Wilmington Square Books, 2016.

FRANCHETTI, Paulo. **Alguns aspectos da teoria da poesia concreta**. 2 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

HOBSBAWM, E. J. **Era dos extremos**: o breve século XX, 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Kindle Edition.

KINROSS, Robin. **Modern typography**: an essay in critical history. London: Hyphen Press, 2004.

MARX, William (org.). **Les arrières-gardes au XXe siècle**: L'autre face de la modernité esthétique. Paris: Quadrige, 2008.

MCGONIGAL, James. **Beyond the last dragon**: a life of Edwin Morgan. [s.l.]: Sandstone Press Ltd., 2012. Kindle Edition.

MILES, Barry. **London calling**: a countercultural history of London since 1945. Londres, Atlantic Books, 2011.

MILLER, David; PRICE, Richard. **British poetry magazines 1914-2000**: a history and bibliography of “little magazines”. London; Newcastle: British Library; Oak Knoll, 2006.

MITCHELL, Kaye, WILLIAMS, Nonia. **British avant-garde fiction of the 1960s**. Edinburgh: University Press, 2019.

MORGAN, Edwin. **The midnight letterbox**: selected letters 1950–2010. Manchester: Carcanet, 2015. Ebook.

PEDROSA, Celia; KLINGER, Diana; WOLFF, Jorge; CÂMARA, Mario. **Indiccionario do contemporâneo**. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

PERLOFF, Marjorie. **O gênio não original**: poesia por outros meios no novo século. Trad. Adriano Scandolara. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

PIGNATARI, Décio. **Contracomunicação**. Cotia: Atelie Editorial, 2004.

SCOBIE, Stephen. **Earthquakes and Explorations**: Language and Painting from Cubism to Concrete Poetry. Toronto: University of Toronto Press, 1997.

SHARKEY, John J. **Mindplay**: an anthology of British concrete poetry. London: Lorrimer Publishing Ltd, 1971.

SOLT, Mary Ellen. **Concrete poetry**: a world view. Bloomington: Indiana University Press, 1968. [<https://www.ubu.com/papers/solt/>]. Disponível em: 25 de julho de 2020.

THOMAS, Greg. **Border blurs**: concrete poetry in England and Scotland. Liverpool: Liverpool University Press, 2019.

VOS, Eric; DRUCKER, Johanna; JACKSON, Kenneth D. (Eds.) **Experimental - visual - concrete**: avant-garde poetry since the 1960s. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1996.

WILLIAMS, Emmett. **An anthology of concrete poetry**. New York: Something Else Press, 1967.

II. Capítulo de livro

AMARAL, Aracy A. Arte da América Latina: questionamentos sobre a discriminação. In: AMARAL, Aracy A. **Textos do trópico de Capricórnio**: artigos e ensaios (1980-2005) – Volume. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 35-42.

AMARAL, Aracy A. Duas linhas de contribuição: Concretos em São Paulo/ Neoconcretos no Rio. In: AMARAL, Aracy A. **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)**. Rio de Janeiro; São Paulo: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.

CLÜVER, Claus. Concrete Poetry: Critical Perspectives from the 90s. In: VOS, Eric; DRUCKER, Johanna; JACKSON, Kenneth D. (Eds.) **Experimental - visual - concrete: avant-garde poetry since the 1960s**. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1996, p. 265–285.

COMPAGNON, Antoine. L'arrière-garde, de Péguy à Paulhan et Barthes. In: MARX, William (org.). **Les arrière-gardes au XXe siècle: L'autre face de la modernité esthétique**. 1 ed. Paris: Quadrige, 2008.

DEVINE, Tom. The Sixties in Scotland: A Historical Context. In: BELL, Eleanor; GUNN, Linda. **The Scottish sixties: reading, rebellion, revolution?**. Amsterdam; New York, 2013.

DRUCKER, Johanna. Experimental, Visual, and Concrete Poetry: A Note on Historical Context and Basic Concepts. In: VOS, Eric; DRUCKER, Johanna; JACKSON, Kenneth D. (Eds.) **Experimental - visual - concrete: avant-garde poetry since the 1960s**. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1996, p. 39-61.

FINLAY, Alec. Introduction. In: FINLAY, Ian Hamilton.; FINLAY, Alec. **Ian Hamilton Finlay: Selections**. Berkley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 2012.

GULLAR, Ferreira. In: COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo geométrico, e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.

HOUÉDARD, Dom Sylvester. Poesia Concreta. In: BIERUT, M.; HHELFAND, J.; HELLER, S.; POYNOR, R. (Org.). **Textos Clássicos do Design Gráfico**. 1ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

MARX, William. Introduction: Penser les arrière-gardes. In: MARX, William (org.). **Les arrière-gardes au XXe siècle: L'autre face de la modernité esthétique**. 1 ed. Paris: Quadrige, 2008.

MCGONIGAL, James. Edwin Morgan, Hugh MacDiarmid and the Direction of the MacAvantgarde. In: BELL, Eleanor; GUNN, Linda. **The Scottish sixties: reading, rebellion, revolution?**. Amsterdam; New York, 2013.

NORMAND, Tom. Re-thinking "Provincialism": Scotland's Visual Culture in the 1960s. In: BELL, Eleanor; GUNN, Linda. **The Scottish sixties: reading, rebellion, revolution?**. Amsterdam - New York, NY 2013.

PERLOFF, Marjorie. Poética da vanguarda. In: CAVANAGH, Clare; GREEN, Roland; CUSHMAN, Stephen (Eds.). **The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**. 4 ed. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2012.

PRICE, Richard. Some Questions about Literary Infrastructure in the 1960s. In: BELL, Eleanor; GUNN, Linda. **The Scottish sixties: reading, rebellion, revolution?**. Amsterdam; New York, 2013.

VOS, Eric. Critical Perspectives on Experimental, Visual, and Concrete Poetry: An Introduction to this Volume (with an Appendix on Carlfriedrich Claus). In: **Experimental - visual - concrete: avant-garde poetry since the 1960s**. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1996, p. 23-38.

WATSON, Roderick. Scottish Poetry: The Scene and the Sixties. In: BELL, Eleanor; GUNN, Linda. **The Scottish sixties: reading, rebellion, revolution?**. Amsterdam; New York, 2013.

III. Teses e Dissertações

CAMPOS, Raquel Bernardes. **Rumo a Noigandres: os trabalhos iniciais de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari**. 2014. 119f. Dissertação (Mestrado em Literatura). Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/17557>. Acesso em: 19 out. 2019.

CARDOSO, Everton Terres. **O suplemento cultural como rede de relações: Os intelectuais no Caderno de Sábado do jornal Correio do Povo (Porto Alegre, 1967-1981)**. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

HILDER, Jamie. **Designed words for a designed world: the international concrete poetry movement, 1955-71**. 2010. Tese de doutoramento. University of British Columbia, Canadá. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2429/28752>. Acesso em: 19 jul. 2020.

MONTEIRO, André Camargo Thomé Maya. **Livro de artista: a poética editorial dos livros de Tunga**. 2013. 125 f., il. Dissertação (Mestrado em Artes)—Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

MOURA, Flávio Rosa de. **Obra em construção**: a recepção do neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil. 2011. Tese (Doutorado em Sociologia). Departamento de Sociologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes. **Memória e arte**: a (in)visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros. 2009. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-graduação em História, Universidade de Brasília.

PALADINO, Luiza Mader. **A opção museológica de Mário Pedrosa**: solidariedade e imaginação social em museus da América Latina. 2020. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte). Universidade de São Paulo, São Paulo.

THOMAS, Greg. **Concrete Poetry in England and Scotland 1962-75**: Ian Hamilton Finlay, Edwin Morgan, Dom Sylvester Houédard and Bob Cobbing. Edimburgo: University of Edinburgh, 2013.

TONON, Elisa Helena. **Configurações do presente**: crítica e mito nas antologias de poesia. 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura). Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina.

WILKINSON, Bruce. **Beats, Poets, Renegades**: A 1960s Northern Poetry Underground and its Countercultural Impact. 2016. Dissertação de mestrado. University of Central Lancashire.

WILLEY, Stephen. **Bob Cobbing 1950-1978**: performance, poetry and the institution. 2012. Tese de doutoramento (Department of English). Queen Mary, University of London and the British Library Sound Archive.

IV. Artigos

ALONSO, Rafael. Vilém Flusser, um migrante plurilíngue. **LANDA**, v. 5, p. 4-19, 2016.

AMARAL, Aracy A. Fantástico são os outros. **Simpósio do Museu de Arte de Indianópolis**, 1987. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/776644#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1116%2C0%2C3930%2C2199>. Acesso em: 25 out. 2021.

ANNUNCIACÃO, Viviane Carvalho da. Poesia concreta: correspondências entre Brasil e Reino Unido. **Revista Circuladô**, v. 3, n. 3, 2015.

ANNUNCIACÃO, Viviane Carvalho da. O que há em uma carta? Correspondências entre Poetas Concretos Brasileiros e Britânicos. **Revista VIS** – Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB, v. 15, n. 2, 2016.

ANNUNCIACÃO, Viviane Carvalho da. The Revolutionary Sixties: Poetry and Social Change. **ABEI**, v. 21, n. 1, 2019.

ARBEX, Márcia. A visualidade na poesia: os precursores do concretismo. **Revista de Letras**, Ceará, v. 19, n. 1/2, p. 6, 1997.

BANN, Stephen. 1964: A Year of Exhibitions. **British Art Studies**, n. 12, 2019. Disponível em: <https://www.britishartstudies.ac.uk/issues/issue-index/issue-12/1964-year-of-exhibitions>. Acesso em: 7 de setembro de 2020.

BANN, Stephen. Concrete poetry. Beloit, Wis.: Editors, **Beloit poetry journal**, 1966.

BANN, Stephen; MONTERO, Gustavo G. De Cambridge a Brighton. **VIS – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais**, Brasília, Trad. Fernanda Albertoni. v. 15, n. 2, p. 129-156, 2016.

BELL, Eleanor. Experimenting with the verbivocovisual Edwin Morgan's early concrete poetry. **Scottish Literary Review**, v. 4, n. 2, p. 105-121, 2012.

CAPUTO, Ana Cláudia; MELO, Hildete Pereira de. A Industrialização Brasileira nos Anos de 1950: Uma Análise da Instrução 113 da SUMOC. **Estudos Econômicos**, v. 39, n. 3, p. 513-538, 2009.

CASTRO, Ernesto Manuel de Melo E. Entrevista com o poeta experimental Ernesto Manuel de Melo e Castro. Entrevista concedida a Ana Cristina Joaquim. **Revista Desassossego**, 5(9), 181-197. São Paulo: 2013.

CLÜVER, Claus. Iconicidade e isomorfismo em poemas concretos brasileiros. **O Eixo e a Roda**: Revista de Literatura Brasileira, v. 13, p. 19, 2006.

COSTA, E. J. A geração de 45. **Letras**, Curitiba, n. 49, p. 11-19. 1998. Editora da UFPR.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. Estratégias de circulação: artistas, obras e imagens entre trânsitos e intercâmbios. **Revista VIS** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Brasília, v. 15, n. 2, p. 3–6, 2016.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. Estratégias de internacionalização e de resistência: a arte no Brasil e na Argentina na década de 1960. **Revista VIS** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Brasília, v. 13, n. 1, 2015. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/14485>. Acesso em: 28 out. 2021.

DIAS-PINO, Wladimir; KAC, Eduardo. Entrevista com Wladimir Dias-Pino, poeta revolucionário. **ARS**, São Paulo, v. 13, n. 26, p. 6, 2015.

FERRAN, Bronac. The movement of the poem in the 1960s: from circle and line to zero and one, from concretion to computation. **Interdisciplinary Science Reviews**, v. 42, n. 1-2, p. 127-143, 2017.

FERRAN, Bronac; FISHER, Elizabeth. The experimental generation: networks of interdisciplinary praxis in post war British art (1950–1970). **Interdisciplinary Science Reviews**, v. 42, n. 1-2, p. 1-3, 2017.

FLUSSER. Vilém. Arte de retaguarda. **Cavalo Azul**, n. 7, nov.1972.

GADNEY, Reg. Kinetic Art. **Interdisciplinary science reviews**, v. 42, n. 1-2, p. 180-192, 2017. DOI: 10.1080/03080188.2017.1297169.

HUCHET, Stéphane. Presença na arte brasileira: história e visibilidade internacional. **Revista Concinnitas**, v. 1, n. 12, 9, p. 48-65, 2008.

HUNT, A. Better Books: Art, Anarchy and Apostasy. **Art monthly**, n. 359, p. 32, 2012.

JUNIOR, Arlindo Rebechi. Entre o marco histórico e a dialética da maledicência: a polêmica entre Roberto Schwarz e Augusto de Campos em torno do poema “Póstudo”. **Revista Diadorim**, v. 5, n. 1, 2009.

KHOURI, Omar. Noigandres e Invenção: revistas porta-vozes da Poesia Concreta. **FACOM**, v. no 16, 2006.

MOTTA, Leda Tenório da. Clima e Noigandres – a crítica literária brasileira entre dois fogos. **Revista USP**, São Paulo, n. 39, p. 120-129, 1998.

PIGNATARI, Décio; FERREIRA JUNIOR, José. Poesia concreta e programação visual nos jornais impressos. **Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade**, v. 1, n. 1. EDUFMA, 2015.

RIBEIRO, Marília Andrés. Reflexão sobre a arte brasileira nos anos de 1960/70. **Porto Arte – Revista de Artes Visuais**, Porto Alegre, v. 19, n. 33, p. 101-114, 2012. DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.44072>.

SERRANI, Silvana. Antologia: escrita compilada, discurso e capital simbólico. **Alea: Estudos Neolatinos**, v. 10, n. 2, p. 270-287, 2008.

SOUSA, Márcia Regina Pereira de. Poesia concreta, experiências neoconcretas e os inícios do livro de artista no Brasil. In: **XVIII Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas/ANPAP**. Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2009, p. 2241-2256.

STEADMAN, Philip; SHAUGHNESSY, Adrian. **Modernism in 1960s British graphic design: an essay by Adrian Shaughnessy**. In: *Space and structure: looking at Form*, a quarterly magazine of the arts (1966-1969). London: Unit Editions, 2010.

STILES, Kristine. Synopsis of the Destruction in Art Symposium (DIAS) and Its Theoretical Significance. **The Act**, v. 1, p. 22-31, 1987.

WALTHER-BENSE, Elisabeth. A relação de Haroldo de Campos com a Poesia Concreta alemã, em especial com Max Bense. **Transluminura: Revista de Estética e Literatura**, n. 1, 2013.

WEAVER, Mike. Concrete poetry. **Lugano Review**, v. 1.5-6, 1966.

WOLFSON, Nathaniel. A Correspondência entre Haroldo de Campos, Max Bense e Elizabeth Walther: Uma Primeira Leitura. **Revista Circuladô**, v. 3, n. 3, 2015.

IV. Periódicos

BUSCHINGER, Philippe. “**Desnazificação**” e **reconstrução**. Folha de S.Paulo, São Paulo, 8 dez. 1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/12/08/mais/17.html>. Acesso em: 18 out. 2019.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, HAROLDO DE; PIGNATARI, Décio. **A certeza da influência**. Folha de S.Paulo, São Paulo, 8 dez. 1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/12/08/mais!/13.html>. Acesso em: 18 out. 2019.

CICERO, Antônio. **As vanguardas e a tradição**. Folha de S.Paulo, São Paulo, 19 abr. 2008. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1904200839.htm>. Acesso em: 18 out. 2019.

CLÜVER, Claus. **Poesia redescoberta**. [Entrevista cedida a] Alexandre Secco. Folha de S.Paulo, São Paulo, 8 dez. 1996 Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/12/08/mais!/18.html>. Acesso em: 17 set. 2019.

GULLAR, Ferreira. **A divergência neoconcretista**. [Entrevista cedida à] Redação. Folha de S.Paulo, São Paulo, 8 dez. 1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/12/08/mais!/15.html>. Acesso em: 18 out. 2019.

MASSI, Augusto. **Continuidade e ruptura**. Folha de S.Paulo, São Paulo, 8 dez. 1996. 2008. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/12/08/mais!/12.html>. Acesso em: 18 out. 2019.

MASTERMAN, M. M. Freeing the Mind, VI: **The Intellect's New Eye**. *The Times Literary Supplement*, n. 3139, 27 Apr. 1962, p. 284. The Times Literary Supplement Historical Archive.

PIGNATARI, Decio. **Decio Pignatari: The Concrete Poets of Brazil**. *The Times Literary Supplement*, n. 3262, 1964, p. 791. The Times Literary Supplement Historical Archive.

SCHWARZ, Roberto. **Marco histórico**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 31 mar. 1985. Folhetim, p. 6-9.

WILLETT, J. **Freeing the Mind**. *The Times Literary Supplement*, n. 3134, 23 Mar. 1962, p. 193. The Times Literary Supplement Historical Archive.

V. Catálogos

HOUÉDARD, Dom Sylvester; REICHARDT, Jasia. **Between poetry and painting**: Exhib. at the Institute of Contemporary Arts, London, 22nd Oct.-27th Nov. 1965. London: [s.n.], 1965.

FINLAY, Ian Hamilton.; BANN, Stephen.; LAING ART GALLERY.; et al. **Ian Hamilton Finlay: an illustrated essay**. s.l.: Scottish National Gallery of Modern Art, 1972.

REICHARDT, JASIA. **Between poetry and painting**. London, England: Institute of Contemporary Arts, 1965.

VI. Website

KHOURI, Omar. **A Poesia do Grupo Noigandres não nasce Concreta: torna-se**. Blog Escritos de Lisboa. Lisboa, 1 dez. 2015. Disponível em: <http://www.nomuque.net/escritos-delisboa/uncategorized/12-a-poesia-do-grupo-noigandres-nao-nasce-concreta-torna-se/>. Acesso em: 21 out. 2019.

ANEXO 1

entrevista enviada ao autor desta pesquisa por Augusto de Campos

ENTREVISTA DE AUGUSTO DE CAMPOS A VIVIANE CARVALHO DA ANNUNCIACÃO (maio 2015)

Perguntas – Poesia Concreta Brasil e Reino Unido

1. O que representou a poesia concreta no cenário artístico e cultural do Brasil na década de 1950?

Diferentemente do que ocorreu em outros países, no Brasil a poesia concreta, objeto de uma grande mostra, a 1º Exposição Nacional de Arte Concreta, aberta em dezembro de 1956, no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo e transferida em fevereiro do ano seguinte para o saguão do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro, causou comoção nacional no mundo literário, e até hoje é alvo de polêmicas e paixões. Pela primeira vez os poemas, de forte apelo visual, eram exibidos ao lado de pinturas e esculturas, todas representativas da arte construtiva, de orientação geométrica. Juntas, as obras constituíam uma aguda provocação estética, que suscitou grande controvérsia, exposta em manchetes nas primeiras páginas dos jornais de São Paulo e do Rio. “O Cruzeiro”, a revista de maior circulação no país, publicou em fevereiro de 1957 uma reportagem sensacionalista sobre a poesia

concreta, que era a maior novidade da exposição, uma vez que no campo das artes plásticas, embora muito discutidas, já eram conhecidas as manifestações dos artistas liderados pelo suíço Max Bill, cuja escultura “Unidade Tripartida” ganhara o prêmio da categoria na 1ª Bienal de Arte de São Paulo, em 1951. A reportagem se intitulava “O ROCK’N ROLL DA POESIA” e causou furor nos meios intelectuais do País. Tratava-se de uma mudança radical nos conceitos de poesia tradicional, mesmo no âmbito da poesia moderna, e os participantes do movimento tiveram uma recepção negativa dos principais intelectuais atuantes. Apenas o poeta Manoel Bandeira, considerado o grande precursor do Modernismo brasileiro, mostrou-se simpático ao movimento, chegando a experimentar a feitura de alguns poemas “concretos”, o primeiro dos quais foi publicado na revista “O Cruzeiro”. A discussão sobre a poesia concreta permanece aberta até hoje, reavivada que foi pelas práticas da poesia digital, e ainda não de todo assimilada pela crítica universitária e acadêmica. O que operamos na poesia foi uma espécie de “mondrianização” ou “malevitchização” da palavra, o que não estava previsto em nenhum cânone literário. Houve até um docente universitário que, impressionado com a repercussão, “malgré tout”, do movimento, o comparasse, no âmbito literário, à bomba de Hiroshima...

2. Quando e como foi o primeiro contato do grupo Noigandres com poetas de outros países?

Os primeiros contatos importantes do grupo foram através de correspondência, nos anos 50, com Ezra Pound e Cummings, dos quais publicamos as primeiras edições brasileiras de seleções traduzidas de seus poemas, *Cantares* e *10 Poemas*, respectivamente, em 1960. Pound se encontrava ainda no manicômio judiciário, o St. Elizabeths Hospital, em Washington, quando o contactamos; depois de libertado, Haroldo visitou-o e entrevistou-o em Rapallo, em 1959. Decisivo para a poesia concreta foi o encontro entre

Décio Pignatari e Eugen Gomringer, em Ulm, Alemanha, na Hochschule für Gestaltung, em 1955. Décio, que residia temporariamente na França, foi visitar essa escola de artes visuais, continuadora da Bauhaus, porque era dirigida por Max Bill, cuja obra admirávamos, e porque lá estudavam alguns dos pintores e designers do grupo concreto brasileiro, como Geraldo de Barros e Alexandre Wollner. Foi este que o apresentou a Gomringer, que era secretário de Max Bill. Nenhum de nós tinha conhecimento da obra do poeta e ele, naturalmente, ignorava também a nossa poesia. Décio e ele trocaram livros. Gomringer, *Konstellationen*. Décio, *Noigandres n° 2*, que acabara de sair, em fevereiro, e continha os meus poemas em cores, da série “Poetamenos”, e um poema em prosa de Haroldo, “Cyropedia ou a Educação do Príncipe”, influenciado pelo *Finnegans Wake*. Desse encontro nasceria a ideia de fazer uma antologia internacional com os nossos poemas. Gomringer chamava os seus inicialmente de “konstelationen”, nós os nossos de “ideogramas”. Em carta a Pignatari, de 30 de agosto de 1956, Gomringer aceitou a nossa proposta de chamar de “poesia concreta” a essas produções: “Votre titre poésie concrète me plaît très bien. Avant de nommer mes poèmes “constellations”, j’avais vraiment pensé de les nommer “concrets”. On pourrait bien nommer toute anthologie “poésie concrète”, quant à moi.”

3. Qual foi o papel das cartas para a divulgação da poesia concreta brasileira internacionalmente?

Foi, sem dúvida, muito grande. Como sabíamos nos comunicar em vários idiomas, os contatos por essa via foram intensos. Mas também as viagens que fizemos Haroldo, Décio e eu, foram muito importantes para a difusão do movimento. Especialmente relevantes foram as viagens que fizemos Haroldo e eu, num “tour” pelos Estados Unidos, em abril de 1968, quando estreitamos nossas relações com Emmet Williams e Dick Higgins em Nova York e Mary Ellen Solt e Claus Clüver em Bloomington, Indiana.

4. Quem foram os poetas e estudiosos da Grã Bretanha que entraram em contato com os *membros do grupo Noigandres*?

Dentre os poetas eu destacaria especialmente Ian Hamilton Finlay, Edwin Morgan, e D. Sylvester Houedard; dentre os críticos Stephen Bann e Jasia Reichart, que foi a curadora da exposição “Between Poetry and Painting”, realizada no Institute of Contemporary Arts, em Londres, em 1965. Mas também, houve algum contato com outros poetas como John Furnival e John Sharkey.

5. Com quem o senhor, particularmente, teve mais contato? Houve publicações que resultaram dessa correspondência? Quando essa troca de cartas foi mais ativa? Até que ano o senhor esteve em contato com os poetas da Grã Bretanha?

Os contatos mais intensos foram com Ian, Morgan e Sylvester. A primeira carta foi a que Ian me enviou, em 14 de junho de 1962, convidando-me para colaborar no seu periódico P.O.T.H. A última, dele, que tenho em meus arquivos, data de 16 de setembro de 1978. As cartas de Ian e Sylvester eram longuíssimas, enviando-me poemas e discutindo questões poéticas, e, no caso de Ian, muito emotivas, tratando às vezes de assuntos de sua vida pessoal. Correspondi-me também com Stephan Bann, por ocasião da organização de sua antologia de poesia concreta em 1967, e mais tarde, nos anos 70, quando tive também o prazer de conhecê-lo pessoalmente, numa breve viagem a Londres. Desses contatos resultaram muitas publicações, inicialmente no jornal de poesia de Ian, P.O.T.H., mas também em edições individuais, como a do meu poema “cidade city cité”, em 1964, publicado por Ian, em sua editora, Wild Hawthorn Press, e as dos poemas “lingua-viagem” (cubepoem) e “acaso”, na exposição de Brighton, em 1967. Foi muito importante a publicação dos poemas concretos brasileiros no *Times Literary Supplement*, em setembro de 1964. Assim como a inclusão de nossos poemas na antologia editada por Stephen Bann. Edwin Morgan traduziu

e publicou vários de nossos poemas. Um dos números de P.O.T.H foi dedicado ao poeta Edgard Braga, que se incorporara nos anos 60 ao nosso movimento. Em suma, foi grande a repercussão de nosso trabalho nos círculos literários de poesia de vanguarda na Grã Bretanha. Foi através de Ian que Mary Ellen Solt entrou em contato com os brasileiros, daí resultando a antologia internacional que ela publicou em 1968, em Bloomington, Indiana. Também, por intermédio dele, vim a corresponder-me com Louis Zukofsky, de quem traduzi alguns poemas, e com o grupo da revista canadense, *The Structurist*, que tinha como principais protagonistas os artistas plásticos construtivistas Eli Bornstein, seu editor, e Charles Biederman.

6. O senhor traduziu Ezra Pound, e.e.cummings, John Donne, Gerard Manley Hopkins, William Blake, dentre outros vários poetas de língua inglesa. O senhor acha que esse processo de tradução contribuiu para o seu trabalho poético em português? Qual é o método que o senhor usa para tradução e para criação?

Sim. Sempre considerei o processo de tradução fundamental para o desenvolvimento do nosso trabalho. Inspirámo-nos principalmente em Ezra Pound, que via na tradução uma modalidade de crítica e que deu à prática tradutória nível de criação, com as suas recriações do chinês, do provençal e de outros tantos idiomas A que pratico é a tradução criativa, ou tradução-arte, que Haroldo denominava “transcrição” e que se opõe à mera tradução literal. Esta pode ser útil e importante para estudos exegéticos, mas enquanto tal, não pode dar conta da qualidade poética do texto original. Para alcançá-la é indispensável buscar no idioma de chegada equivalências dos valores formais do texto original — articulações sonoras e figuras de linguagem, paronomásias, metáforas, metonímias, ritmos, além de capturar o espírito da obra. Uma operação difícil que, chega a lembrar a “transmigração de almas” para Jorge Luis Borges, no seu elogio do *Rubayat* de Omar

ANEXO 2

*entrevista enviada ao autor desta pesquisa por Augusto de Campos
não há indicação do entrevistador*

ENTREVISTA DE AUGUSTO DE CAMPOS ON THE BEGINNINGS OF CONCRETE POETRY

1. How did Ian Hamilton Finlay discover you? Or was it the opposite?

It was Ian who came to me, sending me a letter dated June 14, 1962, in which he invited me to publish in his poetry magazine-brochure P.O.T.H. (Poor Old Tired Horse). In my reply (letter of 17 July) I presented him concrete poetry which he only had heard of. When asked later, how he came to me, he said (letter of 01/06/63): “You ask where I got your name from: well, there was a letter in the Times Literary Supplement, about Concrete Poetry, and it was shown to me by the poet Edwin Morgan —who is the only poet here I ever see — and him only about once a year”. The letter was sent to TLS by the Portuguese poet E.M. de Melo e Castro and published in that literary supplement, 25/5/1962. Its purpose was an article published there in 4/5/1962 (“Poetry, Prose and the Machine”) in which Melo e Castro showed surprise for not having being mentioned “the increasingly important movement of Concrete Poetry, that being from Brazil arrives Portugal now.” That year (1962) was printed in Lisbon by the Embassy of Brazil . At the initiative of the poet-diplomat Alberto da Costa e Silva) an anthology of Brazilian concrete poetry, which included Decio’s poems, Haroldo’s, mine and others, and our Pilot Plan. The anthology had a great repercussion there and triggered the

formation of the Portuguese concrete poets gathered around after the group “Experimental Poetry”. After the first two letters, I kept with Ian an intense correspondence during the decades of 60/70. He knew nothing of concrete . I informed him in detail about the theme in these letters, while he, stimulated by the material I sent him, began to produce his first poems in this line. I sent him even, at his request, a copy of Mallarmé’s *Un Coup de Dés* and a dictionary Portuguese / English / Engl. / Port. It seems that my original letters (fortunately I have copies of all, with his original letters) were sold to a US library [Lilly Library, Indiana]. A letter from me to Ian, dated 08/02/63: “Meanwhile I received a Christmas card from Mary Ellen Solt saying how much she had liked the concrete poetry she had seen at your hands last summer and offering to buy a copy (I already sent her the book, not even dreaming to sell it). Letter from Ian, 24 /02/1963: “Very glad you sent the Concrete to Mary Ellen Solt; I met her last summer, and she is very nice. She is doing a book on William Carlos Williams.”

2. What role Gomringer had in the work of the Brazilian poets?

Max Bill, the Swiss theorist and leader of Concrete Art, in the forties, had won the prize of sculpture at the 1st International Biennale of São Paulo, 1951, with his Moebius-stipped “Tripartite Unity”, of great repercussion among the young Brazilian artists. He was the director of the Hochschule für Gestaltung at Ulm, in 1955. Decio Pignatari, then in Europe, went there to visit the institution, where one of the painters of our group, Alexandre Wollner, was a student. Wollner introduced Decio to Gomringer, then secretary of Bill. They exchanged books (Konstellationen x Noigandres 2). Gomringer published some of our poems in the beautiful Swiss magazine “Spirale”. He proposed also to do an anthology with our poems and his, accepting the name, which we already adopted, of “concrete poetry”. How did the term ‘concrete’ came among us? The artists of the Rupture group already used it since 1952. I

started to use it in an article published under the title “Concrete Poetry” in an University publication (FORUM, from PUC-SP, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo) in 1955, and also in a musico-poetic presentation of the musical group “Ars Nova”, in the same year, where three of the poems from “Poetamenos” were presented to four voices and color “slides”. When was being prepared in São Paulo the large concrete art exhibition, which occurred in December 1956 at the Museu de Arte Moderna (MAM), bringing together painters, sculptors and poets, I wrote to Decio, then still in Europe (letter of 10/05/56): “it seems to me that the expression CONCRETE POETRY (or CONCRETE art or o literat/), which you had suggested ‘strictu sensu’ re Cummings, and which I adopted widely in the presentations of the “ars nova” group might better than the word “ideogram” (specific, a kind of poem) characterize our position (although this may be a minor question of terminology and strategy).” Later, in a letter of 30/8/56 to Pignatari, who had returned to São Paulo, Gomringer wrote (in French): “votre titre ‘poésie concrète’ me plait très bien. avant de nommer mes ‘poèmes’ constellations j’avais vraiment pensé de les nommer ‘concrètes’. on pourrait bien nommer toute l’anthologie ‘poésie concrète’, quant à moi.” Only in 1960 Gomringer came to publish a “kleine antologie konkreter poesie”, as an extra text to the magazine “Spirale”, bringing together 16 poets, of which 7 Brazilians. In the same year he began publishing books with the general title “konkrete poesie / concrete poetry”. The nº1 is only Gomringer. The nº 3, subtitled “ideogrammes idéogrammes ideograms ideogramas”, had several Brazilian alongside with Dieter Rot, Gerhard Rühm, Gomringer himself and others. N. 6 brings the Italian post-futurist Carlo Belloli. Gomringer had proposed to make individual anthologies of ours, got to prepare one with my work, but he did not went ahead with the project (my typed copy did not return to me and ended up in the concrete poetry and visual museum of Marvin Sackner at Miami). I lack other numbers.

3. Did you know the work of Dieter Rot? Do you consider it “concrete”?

I came to know the work of Dieter Rot after the contact with Gomringer. I do not have a very complete view of his work, but the first crop of poems, those published in major anthologies, yes, fit within the area of what is considered “concrete poetry”. I went to know some of his works in the “Spirale” magazine, and also some examples of his early work in n. 4 (1960) of the German magazine “Note“ - bildende kunst und dichtung”, whose No. 2 (July /Set 1959) had published an anthology of Brazilian concrete poets.

4. When and how did you knew Fahlström? Did you contact him?

Did you know of his manifesto that time? It was you who gave information about him for Mary Ellen?

We only knew Fahlström from the American Mary Ellen and Emmet Williams anthologies in 1968. Even the English anthology *Concrete Poetry - an International Anthology*, published in London in 1967 by Stephen Bann nothing brought about him. As Mary Ellen reveals, in her anthology, his “manifesto” (more properly an article) which she published in an English translation, in 1968, with the title *Manifesto for Concrete Poetry* would have been printed in a mimeograph copy, and in Swedish language, under the nonsensical title *Hätila ragulpr på fåtskliaben...* in 1953 (some say it was also printed in a Swedish magazine in 1954 with the same awkward title). The title *Manifesto of Concrete Poetry* was added in a Swedish collection of his works, in 1966, when the international movement was already well known, and followed by the translation into English which appeared in Solt’s anthology on 1967 !. With this a posteriori modification Fahlström has been promoted frequently as the “father” of concrete poetry...A clear case of counterfeit... See:

https://sv.wikipedia.org/wiki/H%C3%A4tila_ragulpr_p%C3%A5_f%C3%A5tskliaben

In Fählström's text, where he uses the word "concrete" with allusion to the "musique concrète" of Pierre Schaeffer (nothing to do with the VanDoesburg/Max Bill concepts), there are interesting ideas and some of them close to our own, but on the whole it is very eclectic and dispersive. A small part of his poetic work was published in English. His paintings seem to have no relation to what his known by "concretism" in art. The poetic texts that came into our views seemed to us very uneven, discursive and expressionistic, had little resemblance to what we thought as concrete poetry and did not arouse greater attention on our part, unlike Eugn Gomringer's texts. In fact, he never was a concrete poet, nor influenced anybody, because when his text was diffused with the added title of *Manifesto of Concrete Poetry*, the international movement had already ten years of practice and nobody knew him. The fact that he was born in São Paulo, the city of the poets of the initial Noigandres group always sounded to us like a Jorge Luis Borges fantastic story ... There was no direct contact between us. He never made a sign of interest in our work, spread through Europe during more than 10 years! I think that the term "concrete" was in the air, reanimated by Pierre Schaeffer (with its "musique concrète") and Max Bill (with geometrical art, that he re-baptized "concrete art") in the 40s, with the background of Van Doesburg, whose *Manifesto of Concrete Art* was published in 1930. Therefore, to name poems "concrete" at that time was not such a unique feat not so imaginative. In our case, it was almost an imposition due to the close presence of concrete painters with whom we set out to make the big group exhibition of "concrete art."

5. What other concrete poets you, Brazilians, presented to Mary Ellen?

As I recall, Decio, Haroldo and I, Ronaldo Azeredo, José Lino Grünwald, Pedro Xisto, Edgard Braga, José Paulo Paes, Luis Ângelo Pinto, Wlademir Dias Pino. And the old friend of Ezra Pound, the Japanese poet Kitasono Katsue, who was introduced to concrete poetry by Haroldo translated by him

into Portuguese and English, and revealed to the poets of our generation. Cummings and Zukofsky, which were also presented in Portuguese, in my translations, in correlation with concrete poetry. Kitasono had been a correspondent of Pound who passed us the address of the VOUE magazine. Certainly I and Haroldo gave many things to Mary for the preparation of her anthology. This is documented in our correspondence with her. Then on April 1968, before the publication, we had the happiness to know her personally in Bloomington, Indiana. She hosted us, put us generously, Lygia and me, and Haroldo, in the best rooms of her home. Her husband, Leo, Chairman in the History Department, at the University, went to the garage to place us there! When we crossed the threshold of their door, we were faced with a small exhibition of our poems throughout the living room !!! And she brought Iannis Xenakis to meet us at her home. There we also met for the first time Claus Clüver and his wife, the Brazilian Maria. Unforgettable.

6. Was “Poetamenos” the first collection of concrete poems to be written?

Could not say that “Poetamenos” was the first collection of concrete poems to be written. And do not find it so important. It was a historical necessity who led us all to it. “The age demanded”. All that can be said is that the series was written between January and July 1953, circulated in copies typed on carbon of up to 6 colors among friends and painters of the concrete group in the second half of this year and the following year, was presented (three poems), visual and sonically, in public performances in 1955, began to be printed in the end of 1954, but due to difficulties of the manual printing, with the text in colors, only came out in February of that year (*Noigandres 2*, 1955). But it is certain that Gomringer, without our knowing it, had published his “Konstellationen” in Switzerland, 1953.

ANEXO 3

artigo de Stephen Bann enviado ao autor desta pesquisa por Augusto de Campos

'a token of "concrete" affection

It was in 1964 that contact was first established between the Brazilian concrete poets and a small group of Cambridge students, including myself. Works by the 'noigandres' group featured in the 'first international exhibition of concrete, phonetic and kinetic poetry', held in the Rushmore Rooms of St Catharine's College from 28 November to 5 December in that year. These consisted mainly in texts from the published anthologies, *noigandres 4* and *5*, though Augusto de Campos's 'cubagramma' and 'cidade' were also shown. There were also poems by Edgard Braga, Pedro Xisto and Luiz Angelo Pinto. Towards the end of the same year, we also published a small selection of 'noigandres' works in the special issue of the magazine *Image* on kinetic art and concrete poetry, though Mike Weaver conceded in his own essay that the Brazilian poets could only be 'briefly represented' at that stage.

That our connections continued, and indeed intensified, in the following years was largely due to the opportunities offered by new publishing initiatives. Philip Steadman went on from editing *Image* to founding the magazine *Form*, with Mike Weaver and myself as co-editors. In our first number, published in Summer 1966, we included three poems by Pedro Xisto. Ian Hamilton Finlay, who over the years himself published Augusto de Campos, Pedro Xisto and

Edgard Braga in his magazine *P.O.T.H.*, had transferred to me late in 1965 the opportunity of being guest editor of a special number of the *Beloit Poetry Journal* devoted to concrete poetry. This modest selection appeared in Fall 1966, and led directly to a commission to edit the much more substantial *Concrete Poetry: An International Anthology*, published by London Magazine editions in September 1967. In the latter collection, virtually a third of the volume was devoted to the Brazilian poets.

I can vouch for the fact that part of the motivation for my editorial work at the time was to set the historical record straight. In common with Finlay, I regretted that the vogue for concrete poetry which swept Britain, Europe and North America during those years was obscuring the lines of development that connected the most significant work of the times to a clear historical tradition deriving from the Modern Movement. I fully accepted the point, put to me in a letter from Augusto de Campos (dated 6 December 1966), that the meeting of Decio Pignatari with Eugen Gomringer in Ulm in 1955 had produced a crucial fusion between two previously independent bodies of ongoing work, thus making concrete poetry a genuinely trans-continental movement. The anthology of concrete poetry edited by Emmett Williams, which was published in New York almost simultaneously with my own, took a rather more eclectic view of the field. Indeed its publisher, Dick Higgins, wrote to me objecting violently to what he called my 'horse's ass anthology'. I discovered quite recently, in a letter written at the time by Augusto de Campos to Finlay, that Augusto also objected to the 'rather idiosyncratic "historiography"' of the American anthology, and discerned there 'a deliberate will of confounding the origins'.

Of course, this historical interest was by no means the only aspect of my commitment to concrete poetry in those years. What was truly exciting to me

was the way in which the creative use of the printed page was opening up new possibilities of developing poetic forms into concrete structures. For the Brighton Festival of April 1967, I arranged an exhibition which utilised open air sites of the city for the installation of poem constructions and banners, and also experimented a little with new media of communication. The set of poem/postcards published on this occasion contained works by Augusto de Campos and Jose Lino Grunewald, in new versions supervised by the typographer Edward Wright of Chelsea College of Art. But our most spectacular new edition was an enlarged version of a poem by Augusto designed for the occasion by Philip Steadman. Baptised the 'cube-poem' by Finlay, this work in its new guise adopted for its silk-screened colour the coding suggested by Augusto; as he admitted, he himself did not have the means to print such a version at the time.

It was, then, in the early 1970s that Augusto de Campos's collaboration with the artist Julio Plaza bore fruit in a series of superb editions which fully realised the formal and plastic possibilities of his poetics. Our correspondence resumed in June 1972, when he sent me his new booklet, COLIDOUESCAPO. There followed the wonderful array of the *Poemobiles*, which he delivered to me personally in London, with the instruction that I should share it with Finlay. It has, in fact, been shared subsequently with recent audiences in exhibitions at the University of Essex and at the Courtauld Institute, where its separate openings were surprisingly hung from a ceiling! *Caixa Preta*, the 'black box' of 1975 containing a wealth of separate items so ingeniously realised by Plaza, calls out for a no less inventive and playful installation in the display space.

From the precious manuscript poems sent to me by Pedro Xisto in 1967 to the spectacular collaborations of the 1970s, all these works by Brazilian poets

came to me as gifts, and as a happy token of our continuing connections. In the early 1970s, I was no longer for a time editing poems or curating exhibitions. But it is a pleasure to recall that, while editing of the academic journal *20th Century Studies*, I did publish, in 1972, the original English version of the great linguist Roman Jakobson's 'Letter to Haroldo de Campos on Martin Codax's poetic texture', and, in 1974, the approved English translation of Haroldo de Campos's noteworthy essay on 'Hölderlin's Red Word'. The present exhibition testifies to a convergence of interests that has perhaps come to appear all the more evident with the passage of time.

Stephen Bann

May 2015