

POESIA CONCRETA NA AMÉRICA DO NORTE: ALGUMAS QUESTÕES DE RECEPÇÃO¹

Odile Cisneros

RESUMO: A história da recepção da poesia concreta e seu caráter global são temas de pesquisa ainda não esgotados. Os títulos das principais antologias dos anos 1960, editados por figuras como Stephen Bann, Mary Ellen Solt, Eugene Wildman e Emmet Williams, anunciaram seu alcance intercontinental e salientaram a diversidade geográfica em sua seleção. Centros importantes se desenvolveram em vários países, notadamente na Alemanha, na Suíça e no Brasil, mas até que ponto a poesia concreta foi verdadeiramente global? Que fatores determinaram seu poder de permanência e influência nos vários contextos em que prosperou? Por que outros contextos permaneceram aparentemente impenetráveis a sua influência? Neste artigo pretendo explorar o alcance da poesia concreta na América do Norte, onde muitas importantes antologias iniciais apareceram ou circularam. Quem foram os principais poetas concretos dos Estados Unidos e dos países vizinhos, o México e o Canadá, contextos frequentemente ignorados por tais coleções? O objetivo é começar a definir os contornos da recepção do concretismo na América do Norte, aprofundando nas conexões que trouxeram o concretismo para esses contextos, e as razões de sua influência tardia, ainda que, em alguns casos, significativa.

Palavras-chave: Poesia concreta; Recepção; México; Estados Unidos; Canadá.

ABSTRACT: The history of concrete poetry's reception and its global character remain underresearched. The titles of the major anthologies of the 1960s, edited by Stephen Bann, Mary Ellen Solt, Eugene Wildman, and Emmet Williams, announced their intercontinental reach and highlighted geographic diversity in their selection. Important centres developed in various countries, notably Germany, Switzerland, and Brazil, but to what extent was concrete poetry truly global? What factors determined its staying power and influence in the various contexts where it thrived? Why did other contexts remain seemingly impervious to its influence? In this paper I intend to explore the reach of concrete poetry in North America, where many important early anthologies appeared or circulated. Who were the major concrete poets in the United States and in neighbouring Mexico and Canada, two contexts often overlooked by such collections? The goal of this article is to begin defining the contours of the reception of concretism in North America, delving into the connections that brought concretism to those contexts, and the reasons for its belated, yet, in some cases, significant influence.

Keywords: Concrete poetry; Reception; Mexico; United States; Canada.

¹ Publicado primeiramente como CISNEROS, O. "Concrete North America: Some Questions of Reception". Em: CORBETT, J.; HUANG, T. (Eds.) **The Translation and Transmission of Concrete Poetry**. 1. ed. New York: Routledge, 2019, p. 168–83, e traduzido para o português pela autora.

1. Introdução: internacionalismo da poesia concreta

A história da recepção da poesia concreta e da sua ambição de se constituir como um movimento mundial ainda precisa ser mais pesquisada², mesmo quando, desde o início, muitas antologias de poesia concreta enfatizaram o caráter global da tendência. É significativo que os títulos de duas das principais coleções em língua inglesa – *Concrete Poetry: An International Anthology*, de Stephen Bann (1967), e *Concrete Poetry: A World View*, de Mary Ellen Solt (1968) – anunciavam tal alcance intercontinental, enquanto outras, como *The Chicago Review Anthology of Concretism*, de Eugene Wildman (1967), e *Anthology of Concretism*, de Emmett Williams (1967), destacavam visivelmente a diversidade geográfica em sua seleção de textos e autores. Com sua ênfase na comunicação não verbal (CAMPOS, A; PIGNATARI; e CAMPOS, H., 1975, p. 157)³, a grande ambição da poesia concreta era que uma poesia baseada na materialidade transcendesse facilmente as fronteiras, sejam elas linguísticas, nacionais ou geográficas. Centros importantes surgiram em diversos países, notadamente na Alemanha, na Suíça e no Brasil, mas até que ponto o concretismo foi *verdadeiramente* global? Que fatores determinaram seu poder de permanência e influência nos vários contextos em que prosperou? Por que outros contextos permaneceram aparentemente imunes a sua influência? Neste artigo estou interessada em sondar o alcance da poesia concreta na América do Norte, onde muitas antologias importantes apareceram ou circularam num primeiro momento.

2 Em seu estudo, *Designed Words for a Designed World*, Jamie Hilder apela para uma abordagem global do concretismo parecida, tanto contextualmente quanto metodologicamente: “O que é necessário para ir além dos modos nacional, antigo, teórico e disciplinar é o tipo de abordagem crítica que recusa o dogma das posições críticas convencionais. O concreto cobre um espaço demasiado grande para ser encapsulado por um método particular e, portanto, exige que os leitores ocupem a poesia com uma abertura e curiosidade que será recompensada por uma proliferação de vetores críticos” [“What is required in order to move beyond the national, ancient, theoretical, and disciplinary modes is the type of critical approach that refuses the dogma of conventional critical positions. Concrete covers too grand a space to be encapsulated by a particular method, and therefore requires readers to occupy the poetry with an openness and curiosity that will be rewarded by a proliferation of critical vectors”] (HILDER, 2016, p. 34). Todas as traduções, salvo indicação em contrário, são minhas.

3 Augusto de Campos, Haroldo de Campos, e Décio Pignatari, 'Plano piloto para poesia concreta', em *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos, 1950-1960*, ed. Augusto de Campos, Haroldo de Campos, e Décio Pignatari, 2ª ed., em *Teoria da poesia concreta*. Livraria Duas Cidades, 1975, p. 157.

Quem, por exemplo, foram os poetas concretos nos Estados Unidos, e nos vizinhos México e Canadá, dois contextos frequentemente ignorados por tais coleções? Apesar do espaço considerável dedicado aos poetas americanos em sua antologia chave, Solt curiosamente admite que “seria um exagero falar de um movimento poético concreto nos Estados Unidos” (SOLT, 1970, p. 311), mencionando também apenas alguns nomes a respeito do México e do Canadá. Enquanto isso, a poesia concreta no Brasil, apesar das divisões e fraturas, conquistou muitos seguidores e teve uma influência de décadas. A longevidade do movimento na América do Norte também se mostrou mais tênue: ele pareceu se dissipar rapidamente, mas ressurgiu, décadas depois, de várias maneiras⁴. Esta pesquisa é um primeiro passo para definir os contornos da recepção da poesia concreta na América do Norte, explorando as conexões que trouxeram o concretismo para esses contextos, e as razões de sua influência tardia, mas, em alguns casos, significativa.

2. O México

Começo com o caso do México porque as experiências diretamente relacionadas com a poesia concreta talvez tenham começado mais cedo nesse país do que no Canadá ou nos Estados Unidos. A figura central na recepção mexicana da poesia concreta é o escultor nascido na Alemanha⁵ e radicado no México Mathias Goeritz (1915-1990). Solt o incluiu em sua antologia como o único representante do movimento naquele país: “Falar de poesia concreta no México é falar de Werner

4

Este renascimento pode ser visto de várias maneiras. Em diversos momentos, entre 1986 e 1996, os mexicanos Araceli Zúñiga e César Espinosa estiveram envolvidos em uma série de exposições de poesia visual no México, que eles descrevem em César Horacio Espinosa, “Las bienales de poesía visual y experimental en México”, *Tijuana Artes Blogspot*, 2 de fevereiro de 2013, <http://tijuana-artes.blogspot.com/2013/02/araceli-zuniga-y-cesar-espinosa-poesia.html>. O trabalho dos poetas americanos L=A=N=G=U=A=G=E, como Charles Bernstein e Bruce Andrews nos anos 1970 e 80, assim como a geração seguinte com figuras como Kenneth Goldsmith e Craig Dworkin, também a partir dos anos 90, incorporaram em seus trabalhos uma série de procedimentos de vanguarda que lembram a poesia concreta. Em 1996, Goldsmith criou UbuWeb como “um site focado em poesia visual e concreta” que evoluiu para se tornar, como afirma, “a improvável fonte definitiva para todas as coisas de vanguarda na internet” Kenneth Goldsmith, “UbuWeb,” UbuWeb, 2011, <http://www.ubu.com/resources/index.html>. Christian Bök e Derek Beaulieu se destacam em uma série de outros poetas canadenses de vanguarda e experimentação que surgiram nos anos 1990 e 2000 e que também se inspiraram frequentemente no legado do concretismo.

5

Mathias Goeritz Brunner, que também é pintor e arquiteto”⁶ (SOLT, 1970, p. 41-42). Na verdade, Goeritz é celebrado por sua escultura e arquitetura, e muitos habitantes da Cidade do México conhecem sua obra, mesmo que não saibam seu nome. A obra mais conhecida de Goeritz é, sem dúvida, as *Torres de Satélite*, iniciada em 1957 em colaboração com o arquiteto Luis Barragán e o pintor Jesús Reyes Ferreira. Estas coloridas torres construtivistas, feitas de concreto armado, estão em uma praça em direção ao norte do anel viário da Cidade do México, Anillo Periférico, como porta de entrada para um empreendimento urbano chamado Ciudad Satélite. (Ver Figura 1).

Após deixar a Alemanha em 1936, Goeritz viveu por alguns anos no Marrocos e depois se mudou para a Espanha e ajudou a fundar a Escuela de Altamira, um esforço para recuperar o impulso de vanguarda espanhol após a guerra civil. Mathias Goeritz, ' Coleção Banco Sabadell, n.d., Disponível em: <www.coleccionbancosabadell.com/en/artist/mathias-goeritz/>. Acesso: 8 novembro 2021.

6

“To speak of concrete poetry in Mexico is to speak of Werner Mathias Goeritz Brunner, who is also a painter and an architect.”



Figura 1: Torres de Satélite de Mathias Goeritz, Luis Barragán e Jesús Reyes Ferreira.
Fonte: ProtoplasmaKid - Obra própria, CC BY-SA 4.0, (2012)
<<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=18510340>>.

As *Torres* foram projetadas para simbolizar a modernidade dos novos subúrbios da classe média e alta, sendo o concreto o material típico na nova arquitetura. Seu trabalho como escultor também incluía peças focadas na materialidade, como o *poema plástico* (1953) inspirado no Dadaísmo. A peça é um letreiro ilegível em ferro forjado afixado a uma torre de concreto no pátio do museu El Eco da Cidade do México, também projetado por Goeritz. (Ver Figura 2).

Jennifer Josten, que tem se aprofundado no trabalho de Goeritz, interpreta o *poema plástico* como uma obra que emerge do pólo oposto do construtivismo

racionalista que inspirou o icônico poema “silêncio”, de Eugen Gomringer, ou seja, a performance interdisciplinar, a abstração e o primitivismo do Dadaísmo de Zurique. Ela escreve: “Em contraste com “silêncio” de Gomringer, o design de Goeritz adapta a forma e a sintaxe da poesia tradicional – nove fileiras de signos são organizadas em duas estrofes de quatro linhas, seguidas por um epílogo de uma linha. Mas seus alfabetos inventados negam qualquer legibilidade racional”⁷ (JOSTEN, 2011, p. 2). Em outras palavras, o projeto racional e construtivista de Gomringer encontra seu contraponto em um projeto igualmente racional de Goeritz que ainda nega a leitura racional.

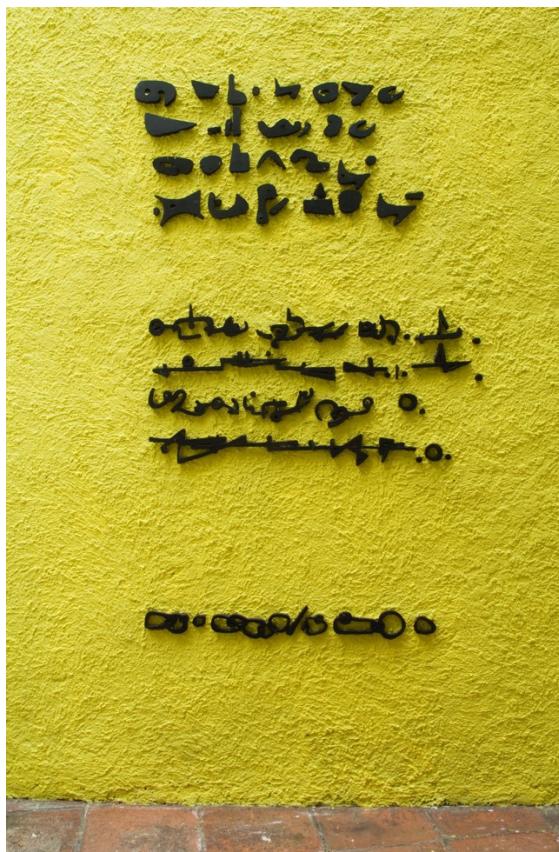


Figura 2: Detalhe do “poema plástico” de Mathias Goeritz / Fonte: Museo Experimental El Eco, 2019.

7 “In stark contrast to “silêncio” by Gomringer, Goeritz’s design adapts the form and syntax of traditional poetry—the nine rows of characters are organized into two stanzas of four lines, followed by a one-line epilogue. But its invented alphabets deny any rational legibility.”

Apesar de ter raízes comuns no construtivismo e outras tendências das vanguardas, estas peças foram produzidas antes do contato direto de Goeritz com a poesia concreta. Isso aconteceu alguns anos depois, quando Goeritz se deparou com o trabalho de Di(e)ter Rot(h), do grupo de poesia concreta de Basiléia, através de um artigo na revista *Arquitectura-México* escrito pela crítica Ida Rodríguez Prampolini. Goeritz escreveu para Rot, e por causa de suas afinidades estéticas e a experiência de exilados que compartilhavam – nascido e criado na Alemanha, Rot viveu em muitos países, incluindo Suíça, Dinamarca e Islândia –, eles se deram bem. Sua correspondência começou por volta de 1959 e durou até o final dos anos 1970. O trabalho de Rot foi discutido na imprensa mexicana por Rodríguez Prampolini e Goeritz. Quando Hansjörg Mayer, um jovem artista, editor, poeta e tipógrafo e parte do círculo de Rot através de Max Bense, planejou uma viagem ao Brasil, Rot o animou a visitar seus “amigos mexicanos”, e Mayer acabou passando um mês na casa de Goeritz no México em 1964. Eles começaram uma série de projetos que incluíam a impressão da série *Goldene Botschaft* (Mensagens de Ouro/*Mensajes de Oro*), de Goeritz. Mayer criou desenhos tipográficos para o poema palíndromo “oro” de uma só palavra de Goeritz, usando a tipografia sans-serif Futura. O poema também foi produzido como uma escultura, *El eco del oro* (O eco do ouro), em ferro forjado.

Com a ajuda e incentivo de Meyer, Goeritz organizou uma exposição internacional de poesia concreta no México em 1966, a primeira na América hispânica. A exposição apresentou uma extensa coleção de poemas concretos, revistas de poesia, livros e cartazes desenhados por mais de 50 artistas e poetas de quase 20 países da Europa, mas também do Brasil, Estados Unidos, Guatemala, Turquia e Japão. A mostra teve lugar na Galería Aristos da Universidade Nacional, na Cidade do México. O grupo Noigandres do Brasil parabenizou de coração a Goeritz pelo sucesso da exposição. Josten comenta que, embora a exposição tenha durado apenas pouco tempo, teve um impacto mais duradouro através de sua forma impressa, principalmente, o catálogo a cores que incluía reproduções de poemas, bem como textos introdutórios, que também foram amplamente divulgados através dos principais jornais da Cidade do México. Apenas alguns anos depois, porém, o entusiasmo do experimentalismo no México foi abafado pelo clima político cada vez mais repressivo que levou ao massacre de Tlatelolco em 1968, o que desviou significativamente a atenção dos

artistas de formas abstratas como a poesia concreta para obras mais explicitamente políticas.

Ainda assim, embora a poesia concreta como tal tenha tido uma curta duração no México, Josten argumenta que o compromisso de Goeritz com esta linguagem “deixou traços importantes [particularmente na arte postal e d]emonstrou a um público amplo e jovem as possibilidades de uma forma de comunicação que era relativamente barata, sem censura e transmitida através das redes de artistas” (JOSTEN, 2011, p. 6)⁸.

Goeritz, portanto, foi fundamental como apresentador da poesia concreta no México, abrindo o caminho para uma maior conscientização e novos contatos, como entre Octavio Paz e o grupo Noigandres, e para obras como *Topoemas* (1968), de Paz. Antes de se tornar um apoiador explícito do concretismo, o itinerário de Paz rumo à espacialização da poesia incluiu o poema experimental *Blanco* (1966) e *Discos visuales* (1968). Para Rachel Phillips, *Topoemas* é o último passo no caminho até a “purificação estilística” e para a poesia espacial porque permite a apresentação de uma “ideia visual paradoxal instantaneamente”⁹ (PHILLIPS, 1971, p. 200). Phillips também observa que o próprio termo “topoema”, que combina “topos + poema”, é concebido por Paz como “poesia espacial, em oposição à poesia temporal, discursiva”, afirmando assim sua afinidade com a poesia concreta na medida em que “a disposição tipográfica na página transmite formalmente o significado de seu conteúdo”¹⁰ (PHILLIPS, 1971, p. 200). Em uma análise detalhada dos 6 textos contidos no volume *Topemas*, Klaus Meyer-Minnemann também afirma que eles “em parte se situam na tradição do pictograma, e em parte empregam os dispositivos da 'poesia concreta', [e portanto] são concretos”¹¹ (MINNEMANN, 1992, p. 116). Paz, em sua nota ao leitor, explica que seus *Topoemas* são uma “homenagem implícita”, entre outros, a “velhos e novos mestres da poesia: a José Juan Tablada; a Matsuo Basho; ...a calígrafos e poetas chineses; ... a Apollinaire, Arp, e e.e. cummings; e a Haroldo de Campos e aos

8 “[L]eft important traces [particularly for mail art and demonstrated to a wide and young audience the possibilities of a form of communication that was relatively cheap, uncensored and transmitted through artists.”

9 “[S]tylistic purification’ [and towards spatial poetry because it allows the presentation of a] “paradoxical visual idea instantaneously.”

10 “El topoema, pues, tiene afinidades con la poesía concreta en tanto que el arreglo tipográfico de los signos sobre la página lleva formalmente la significación del contenido”.

jovens poetas brasileiros de *Noigandres e Invenção*.¹² (PAZ apud MINNEMANN, 1992, p. 1114). Embora Paz tenha estabelecido uma correspondência frutífera com Haroldo de Campos, especialmente em torno da tradução que Haroldo fez de seu poema *Blanco*, o período concreto exemplificado por *Topoemas*, no entanto, foi apenas uma fase efêmera na obra de Paz.

Menos conhecida que Goeritz e Paz é a figura peculiar de Ulises Carrión, poeta nascido na cidade de Veracruz. Carrión se mudou para a Cidade do México em 1960 para frequentar a universidade. Com poetas espanhóis exilados, Carrión estudou literatura espanhola medieval e moderna na Universidade Nacional do México (UNAM). Enquanto trabalhava como bibliotecário na Casa del Lago, um centro cultural próximo de vários museus, incluindo o Museu de Arte Moderna do México, ele logo entrou em contato com tendências modernas em arte e com as ideias de Goeritz. Mas ele não permaneceu por muito tempo no México. Viajou para a França e Inglaterra em 1965, mais tarde cursando pós-graduação na Universidade de Leeds em 1971-72. Curioso sobre a editora Beau Geste Press dirigida por Martha Hellion, Felipe Ehrenberg e David Mayor, viajou para Devon, Inglaterra, radicando-se definitivamente em Amsterdã, onde fundou o espaço de exposições *Other Books and So* (OBAS), dedicado a, como ele disse, outros livros, não-livros, anti-livros, pseudo-livros, quase-livros, livros concretos, livros conceituais, livros estruturalistas, livros de projetos, livros simples, livros múltiplos, cartazes, cartões postais, gravações e fitas (CARRIÓN apud CARRILLO, 2014, p. 7). Talvez sua inovação mais ousada tenha sido o conceito do *bookwork* ou “obra-libro”, uma espécie de livro de artista que ele descreve em seu manifesto/ensaio “El arte nuevo de hacer libros” (1974) (“A Nova Arte de Fazer Livros”), um título que lembra o tratado do dramaturgo do Siglo de Oro Lope de Vega, “El arte nuevo de hacer comedias” (1609) (“A Nova Arte de Escrever Peças”). Carrión adverte contra o pensamento simplista de que o *bookwork* é uma obra que apenas brinca com os limites do que é um livro. Ele escreve:

11 “[S]e sitúan en parte, en la tradición del pictograma, en parte se valen de los procedimientos de la se valen de la ‘poesía concreta’, son concretistas”.

12 “[A] antiguos y nuevos maestros de poesía: a José Juan Tablada; a Matsúo Basho; ... a los poetas y calígrafos chinos; ... a Apollinaire, Arp y cummings, y a Haroldo de Campos y el grupo de jóvenes poetas brasileños de *Noigandres e Invenção*”.

Para que o livro de um artista seja um *bookwork*, é essencial que ele tenha a aparência e funcione como um livro comum. Isso significa: nenhum tamanho incomum, nenhum material extravagante, nenhum contexto excêntrico. A própria vulgaridade dos *bookwork* garante seu lugar no contexto geral da cultura, ou seja, da arte. (...) Bem, os *bookwork* só parecem ordinários. Mas não são. Eles são feitos para criar ritmos específicos de atenção, condições específicas de leitura. E é aqui que os antigos santuários da arte, tais como galerias, museus, etc., desempenham um papel importante. (CARRIÓN apud CARRILLO HERRERÍAS, 2014 p. 7)¹³.

A experimentação de Carrión dentro das páginas do livro envolveu a estética do *objet-trouvé* e a apropriação de textos através da citação combinadas com outros procedimentos tipográficos e de *patterning* (criação de padrões) típicos da poesia concreta. Seu livro *Poesías*, por exemplo, faz uso de poemas do Renascimento espanhol e do Siglo de Oro e transcreve seus padrões rítmicos em diversas variantes tipográficas, ou simplesmente copia, ao pé da letra e de maneira brincalhona, obras da cultura alta e popular (de um soneto até a letra de uma canção popular como “La bamba”, passando pelas próprias letras do alfabeto) (CARRIÓN apud CARRILLO HERRERÍAS, 2014, p. 18). Em outra seção do livro intitulada “Funciones” (“Funções”), Carrión toma, por exemplo, um poema do poeta castelhano medieval Gonzalo de Berceo e substitui as palavras pelo nome das partes do discurso. (Ver Figura 3).

13 “Para que un libro de artista sea un *bookwork* es esencial que se vea y funcione como un libro ordinario. Eso significa: nada de tamaño inusual, nada de materiales extravagantes, nada de contexto excêntrico.

La ordinariedad misma de los *bookwork* garantiza su lugar en el contexto general de la cultura, esto es, del arte. (...) Bueno, los *bookwork* sólo parecen ordinarios. Pero no lo son. Están hechos para crear ritmos específicos de atención, condiciones específicas de lectura. Y aquí es donde los viejos santuarios del arte, como las galerías, museos, etcétera, juegan un rol”.

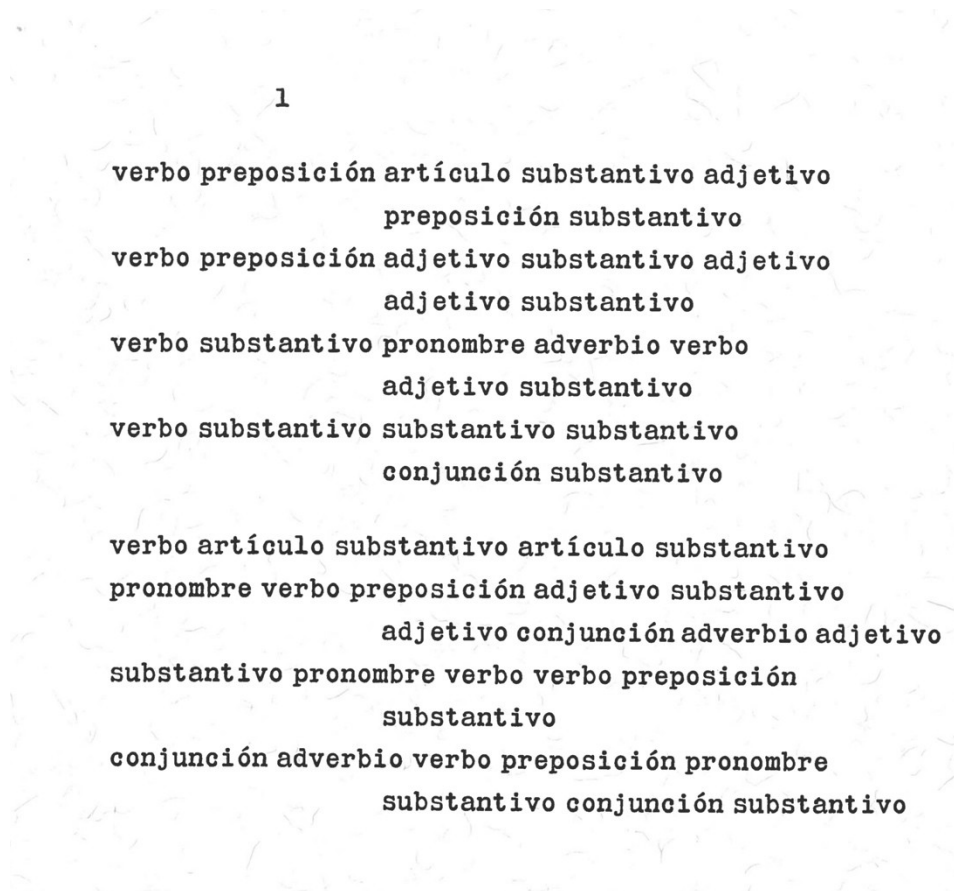


Figura 3: *Funciones* de Ulises Carrión / Fonte: Roberto Rébora. Taller Ditoria.

Outras elaborações (variações) atendem ao padrão visual das palavras na página. Embora a experimentação de Carrión tenha fundido uma série de tendências, como argumenta Magdalena Sofía Carrillo Herrería, em seu manifesto *El arte nuevo*, ele reconheceu a poesia concreta como um momento de viragem no uso autoconsciente da espacialização na poesia: “Durante anos, muitos anos, os poetas exploraram intensa e efetivamente, as possibilidades espaciais da poesia. Mas somente a chamada poesia concreta, ou ultimamente, visual, as declarou abertamente” (CARRIÓN apud CARRILLO HERRERÍAS, 2014, p. 18)¹⁴. É justo dizer que ele poderia ser contado entre os experimentalistas no México ligados à poesia concreta, embora

14 “Hace años, pero muchos años, que los poetas han explotado intensiva y eficazmente las posibilidades espaciales de la poesía. Pero sólo la llamada poesía concreta o, últimamente, visual, lo ha declarado abiertamente.”

sua relação fosse mais indireta. Seu legado, no entanto, é difícil de avaliar. Como Carrión viveu no exterior e realizou a maior parte de seu trabalho afastado dos grandes centros culturais, sua influência (pelo menos no México) foi mínima. Ele só agora está sendo redescoberto. Seu caso é parecido com o de outro poeta visual mexicano Héctor Olea, mais conhecido no Brasil do que no México.

Mais pesquisas seriam necessárias para uma avaliação completa do impacto da poesia concreta no cenário mexicano, mas a partir desse breve panorama, parece ter sido, na melhor das hipóteses, um impacto transitório. Não só as mudanças no clima social e político em 1968 reconfiguraram a bússola das escolhas estéticas, como também talvez uma presença mais difundida do surrealismo e das formas discursivas na poesia mexicana (e em outros contextos hispano-americanos) no final atenuou a influência das tendências sintéticas/concretas.

3. Os EUA

O caso dos Estados Unidos é peculiar, como Mary Ellen Solt observou na passagem acima mencionada. Ela escreve:

Embora alguns poetas isolados tenham feito poemas concretos há algum tempo, seria um exagero falar de um movimento poético concreto nos Estados Unidos. O poeta concreto americano se encontra na estranha posição de estar associado a um novo movimento formal cujas origens são estrangeiras e muitas de suas pedras de toque foram colocadas por exemplo, por e.e. cummings e Ezra Pound. (SOLT, 1970, p. 47).¹⁵

O paradoxo é, portanto, que, enquanto os poetas na Europa e na América do Sul perceberam cummings e Pound como precursores de suas experiências concretas, essas mesmas influências geraram uma tradição diferente da poesia americana que, de alguma forma, concorreu com esforços concretos nos Estados Unidos ou até os superou. Solt observa ainda que enquanto cummings permanece “admirado por seu

15 “Although a few isolated poets have been making concrete poems for some time, it would be an exaggeration to speak of a concrete poetry movement in the United States. The American concrete poet finds himself in the strange position of being associated with a new formal movement whose origins are foreign and many of whose foundation stones were laid by e.e. cummings and Ezra Pound.” (SOLT, 1970, p. 47).

estilo, e é impossível tentar imitá-lo”¹⁶ (SOLT, 1970, p. 47-48), Ezra Pound e William Carlos Williams foram as influências mais significativas no desenvolvimento do “projective verse” (“verso projetivo”) de Charles Olson, um estilo oposto à poesia concreta, pois mantém a linha do verso (junto com estruturas sintáticas e gramaticais), é expressivo, pessoal e preocupado com a fala. É “aberto”, mas não da mesma forma que a poesia concreta. O verso projetivo é controlado apenas por padrões de respiração, e em grande parte vê a forma como menos importante, enquanto para a poesia concreta a forma é primordial. Solt comenta sobre esta ironia ou peculiaridade do caso americano:

Talvez estivéssemos muito próximos da poesia concreta para exigir um 'movimento', pois com muito pouco esforço pode-se encontrar poemas concretos escritos por ilustres poetas americanos simplesmente incluídos em suas coleções sem que, por isso, tenha ocorrido a ninguém de colocar um novo rótulo.¹⁷ (SOLT, 1970, p. 48).

Entre tais “ilustres poetas americanos”, Solt cita ainda Louis Zukofsky e Robert Creeley, observando também que nenhum desses poetas poderia ou “desejaria” ser rotulado como “concreto”. Além disso, nenhuma “unidade” é possível, argumenta Solt, porque esses poetas têm trabalhado isoladamente. (SOLT, 1970, p. 27-28).

Poderíamos defender que o primeiro poeta americano concreto a emergir foi Emmett Williams (1925-2007), mas, já que viveu na Europa de 1949 a 1966, tal circunstância problematiza o quanto ele poderia representar a poesia concreta “americana” na sua fase inicial. Ainda assim, Williams deve ser reconhecido pela sua *Anthology of Concrete Poetry* (1967), a primeira grande coleção a ser publicada nos Estados Unidos. No seu breve “Prefácio e Agradecimentos”, chama Eugen Gomringer do “pai reconhecido” da poesia concreta e menciona as atividades de *Noigandres* no Brasil, Fahlström na Suécia, Diter Rot na Islândia, e Calfriedrich Claus na Alemanha Oriental e Viena. Williams aprendeu sobre o concretismo com o romeno Daniel Spoerri, líder do Círculo de Darmstadt, do qual fez parte.

16 “[A]dmired for his style, death to imitate.”

17 “Perhaps we were too close to concrete poetry to require a “movement,” for with very little effort one can find concrete poems written by distinguished American poets simply included in their collections without its having occurred to anyone to attach a new label.”

Notando a simultaneidade destes esforços de divulgação, Williams assinala que Spoerri publicou a primeira antologia internacional em 1957, ano em que Haroldo de Campos apresentou a poesia concreta para Kitasono Katué, do Japão. Williams considerava fundamental mostrar o carácter internacional da poesia concreta, falando sobre como os anos 60 constituíram um “renascimento” do movimento na Inglaterra, Alemanha e Suécia, bem como na Checoslováquia, França, Espanha e EUA, e citando a frase do seu colega americano Jonathan Williams: “Se existe algo como um movimento mundial na arte da poesia, ele é o concretismo”¹⁸. (WILLIAMS, 1967, p. vi-vii). Emmett Williams estava ciente, tal como Solt, de que o “movimento internacional” não era coeso, no entanto, ele via isso como um aspecto positivo do movimento, “abençoado com desunião” observando que, como diz o provérbio inglês, “aves da mesma plumagem voam juntas ... felizmente... não cantam todas o mesmo canto.” Inevitavelmente, contudo, essa diversidade também “rouba o rótulo ‘Concreto’ de qualquer significado concreto”,¹⁹ observa Williams. (WILLIAMS, 1967, p. vii).

A antologia de Williams, publicada sob o selo da Something Else Press de Dick Higgins, incluiu vários colegas americanos, a saber, Larry Freifeld, Al Hansen, Ronald Johnson, Jackson McLow, Aram Saroyan e Mary Ellen Solt, bem como seu próprio trabalho. A *Chicago Review Anthology of Concretism* (1967), de Eugene Wildman, também inclui Carl Fernbach-Flarsheim, segundo Solt, o mais experimental dos poetas nesta modalidade (SOLT, 1970, p. 58). Além dos nomes mais conhecidos, como Dick Higgins, Ronald Johnson, Jackson McLow e Mary Ellen Solt, o destino e o impacto de muitos outros poetas é difícil de avaliar. Tomemos como exemplo Larry Freifeld, que começou como membro dos poetas Beat e da Escola de Nova York, mais tarde se vinculando com o concretismo através da Something Else Press dirigida por Williams e Higgins. “Deus abençoe a América Eu te amo estrelas e listras para sempre”²⁰ é a primeira linha irônica de um dos poemas de Freifeld na antologia de Emmett Williams (FREIFELD apud WILLIAMS, 1967, n.p.), um começo que já revela sua ambivalência em relação ao nacionalismo americano e também prefigura seu eventual afastamento dos EUA, bem como da poesia concreta. Freifeld é o exemplo de um poeta que não

18 “If there is such a thing as a worldwide movement in the art of poetry, Concrete it is.”

19 “[R]obs the label ‘Concrete’ of any concrete meaning whatsoever.”

20 “God bless America I love you stars & stripes forever”.

conseguiu sentir-se em casa no concretismo, abandonando eventualmente o estilo e também se mudando para Israel. Freifeld viu sua mudança como

“uma realização de ser poeta e também de ser judeu, culturalmente.” Não tenho certeza se alguma vez poderia ter alcançado isso na América sendo “um judeu escrevendo hebraico no gueto” como um amigo uma vez descreveu meu trabalho. Aqui em Israel alcancei este equilíbrio junto com muitos outros poetas judeus exilados de países de língua inglesa do mundo inteiro.²¹ (FREIFELD, MONKA, 2018, n.p.)

Al Hansen, outro poeta concreto americano incluído por Williams em sua antologia, é mais um exemplo de um participante precoce cuja adesão ao movimento foi efêmera. Williams descreve os procedimentos de Hansen em termos que lembram as restrições do grupo francês OULIPO: “vocabulário e formas são limitados às palavras, números e linhas (retas) nas embalagens de chocolate dos Hershey Bars, que ele transforma em poemas visuais dinâmicos.”²² (WILLIAMS, 1967, p. vi-vii). Uma espécie de Kurt Schwitters americano, Hansen foi atraído por colagens de efêmeras, onde os objetos montados também encenam trocadilhos visuais. Seus poemas, portanto, parecem mais transcrições de tais montagens do que arranjos verbais por direito próprio. Valery Oisteanu, escrevendo no *The Brooklyn Rail* (2006) sobre uma exposição póstuma em 2006, observa que suas obras são:

esculturalmente lúdicas, uma espécie de Arte Pop “outsider”, urbano-folclórico com um respingo de Fluxus anárquico, neo-Dada sensual e erotismo pós-Surrealista. Mas, após um exame mais cuidadoso, as camadas de trocadilhos verbais ganham vida, a poesia invisível se torna visível, revelando o conceitualismo da Arte Povera.²³ (OISTEANU, 2006, 9 de maio).

21 “[A] fulfilment of being a poet and also being a Jew, culturally. I’m not sure I could ever have attained that in America being “a Jew writing Hebrew in the ghetto” as a friend once described my work. Here in Israel I have achieved this balance along with many other expatriated Jewish poets from English speaking countries from throughout the world.”

22 “[V]ocabulary and forms are limited to the words, numbers and lines (straight) on chocolate-and-silver Hershey Bar wrappers, which he transforms into dynamic visual poems.”

23 “[S]culturally playful, a kind of “outsider” Pop Art, urban-folkloric with a splash of Fluxus anarchy, sensual neo-Dada and postSurrealist erotica. But upon a more careful examination, the layers of verbal puns come alive, the invisible poetry becomes visible, and the Arte Povera conceptualism is revealed.”

Tendências estéticas opostas, assim como as preocupações intermediárias, portanto, definem a obra de Hansen. Hansen também trabalhou na área da performance, e se sentiu fortemente atraído por ações extremas. Em uma carta de Hansen à revista *Art and Artists* (junho de 1966), ele escreve de forma viva sobre a autodestruição: “Várias vezes empurrei um piano de um edifício (a primeira foi em Berlim, 1945). É uma experiência maravilhosa ... o único caminho para a arte única e pessoal é através da porta da experimentação. A destruição é uma arena perfeitamente lógica para a performance.”²⁴ (OISTEANU, 2006, 9 de maio). Hansen morreu aos 67 anos, em 1995.

Há, naturalmente, outras figuras distintas, mas uma certa inquietação com relação à mídia e à estética caracteriza suas intervenções. Dick Higgins, um membro imensamente criativo da Fluxus, em particular, mereceria todo um capítulo especial. Ronald Johnson, outra figura que experimentou a estética concreta, constitui outro caso intrigante onde as tendências sintéticas do concretismo renderam o poema épico *ARK* (KOSIK, 2019, n.p.). Claramente, é preciso fazer mais para começar a escrever a história da poesia concreta nos EUA. Ainda assim, um padrão parece já emergir deste primeiro olhar superficial. A poesia concreta americana teve que concorrer tanto com uma forte tradição poética que se renovou através do “verso projetivo” de Olson, como também com a experimentação nas artes visuais e na música experimental. Muitos poetas concretos acabaram se identificando mais como artistas visuais, conceituais ou intermedia. Diante destas tendências que concorriam umas com as outras, a poesia concreta de alguma forma não conseguiu se constituir como uma expressão reconhecível. Craig Saper e Patrick Greaney também sugerem que “a proliferação de ‘Programas de Escrita Criativa’ em Faculdades e Universidades dos EUA, versus a escassez desses programas em outros países, levou à marginalização das tradições poéticas alternativas nos Estados Unidos, incluindo a poética concreta e visual.”²⁵ (SAPER, 2019, n.p.).

24 “Several times I have pushed a piano off a building (first was in Berlin, 1945). It’s a wonderful experience ... the only path to unique and personal art is through the door of experimentation. Destruction is a perfectly logical arena to perform in.”

25 “Creative Writing” programs in US Colleges and Universities, versus the scarcity of those programs in other countries, led to the marginalization of alternative poetic traditions in the United States, including Concrete and visual poetics.” (SAPER, 2019, March 8).

4. O Canadá

Passando ao caso do Canadá, Mary Ellen Solt menciona bpNichol como o principal poeta concreto do país, com seu poema “amor.” Ela escreve, “a partir de seu texto aprendemos que 'amor' também é uma bela palavra para se olhar.”²⁶ (SOLT, 1970, p. 43). As três linhas dedicadas a Nichol não refletem a prodigiosa riqueza e variedade da contribuição deste poeta, em poesia visual, concreta e sonora, à qual não podemos começar a fazer justiça neste breve espaço. Embora as experiências de Nichol com a poesia visual não sejam desprezíveis, suas contribuições mais duradouras parecem ter sido no âmbito da poesia sonora. Com bill bissett, ele foi um dos poetas sonoros mais prolíficos, estendendo sua prática não apenas a performances como solista, mas também a atuações em grupo, junto com Paul Dutton, Rafael-Barreto Rivera e Steve McCaffery como parte do quarteto “The Four Horsemen.” Este grupo fez apresentações ao vivo pela América do Norte, também gravando LPs, fitas e vídeos. Nichol e McCaffery organizaram o XI Festival Internacional de Poesia Sonora em Toronto (1978), que publicou um *Sound Poetry Catalogue* (1978), com uma rica introdução na qual McCaffery nos lembra que antes de bissett e bpNichol teve o automatista de Montreal, Claude Gavreau, cuja obra pode ser comparada à de Artaud, e que passou a influenciar Raoul Duguay, outro artista do Quebec (MCCAFFERY, NICHOL 1978, p. 16). No contexto da língua inglesa de Quebec, vemos surgir o grupo dos Vehicule Poets, entre os quais podemos destacar o trabalho de Ken Morris e John McAulay (NORRIS, 1993, s.p.). As primeiras experiências canadenses de poesia concreta e poesia sonora datam do início ou meados dos anos 1960 através da influência dos poetas sonoros americanos Jackson McLow e Michael McLure.

Outro acontecimento na recepção da poesia concreta no Canadá foi a exposição *Concrete Poetry*, que aconteceu em Vancouver, na Galeria de Belas Artes da Universidade de British Columbia em 1969, coorganizada pelo curador Alvin Balkind, o poeta Michael Morris e outros artistas e poetas de Vancouver. O catálogo *Concrete Poetry: An Exhibition in Four Parts* (1969) reproduziu declarações de curadores e artistas, assim como uma série de obras em folhas avulsas. Julia Polyck-O'Neil, quem analisou a política cultural da exposição e seu impacto, argumenta que

²⁶ “From his text we learn that “love” is also a beautiful word to look at.”

“o evento permanece paradigmático na formação da identidade cultural de Vancouver, mostrando como esta exposição participa de um discurso de vanguarda ainda tangível na vida da cidade”²⁷ (O’NEILL, 2018, p. 79).

Embora uma edição limitada da antologia editada por Stephen Bann e publicada por Hansjörg Mayer em 1966 já mencionava o Canadá no título, o movimento parece ter se concretizado somente dez anos depois. Várias coleções dignas de menção são: Ed Birney’s anthology *Four Parts Sand* (1972), John McAulay’s *Hazardous Renaissance* (1978) e *Poetry Toronto Books’ International Anthology of Concrete Poetry*. Em 1976 houve desenvolvimento suficiente para atrair a atenção acadêmica, como se vê na compilação de *A Bibliography of Canadian Concrete, Visual and Sound Poetry 1965-1972* com uma Introdução, um projeto de tese em 1976 de Nicette Jukelevics Concordia University, assim como outra tese de Jack David na University of Windsor de 1973. Como observa Stephen Scobie, tais antologias (e projetos acadêmicos, podemos acrescentar), de certa forma, parecem anunciar o fim do movimento como uma vanguarda:

A melhor data para sua morte [da poesia concreta] é, ironicamente, 1967-8, os anos de seu aparente triunfo, com a publicação das três principais antologias editadas por Emmett Williams, Stephen Bann e Mary Ellen Solt. A própria definição destas coleções “congelou” a Poesia Concreta em seu momento histórico. Nos anos 70, a maioria dos principais praticantes ou deixou de escrever, ou então (como, notadamente, nos casos de Ian Hamilton Finlay na Escócia e bpNichol no Canadá) desenvolveu estilos altamente pessoais, pós-concretos, muito diversos para serem classificados significativamente sob o mesmo título.²⁸ (SCOBIE, 1997, p. 146).

Talvez deva ser mencionado que, no caso do Canadá, o apoio estatal a artistas criativos através de instituições culturais e agências de fomento como a CBC e os conselhos provinciais e federais de artes, desempenhou um papel importante (ainda que paradoxal) na promoção deste tipo de arte não-conformista sob o mandato de apoiar “artes e conteúdos canadenses” e talvez possa explicar, pelo menos em parte,

27 “[E]vent remains paradigmatic in the shaping of Vancouver’s cultural identity, showing how this exhibition partakes of an avant-garde discourse still tangible in the life of the city.”

28 “The best date for its [concrete poetry’s] demise is, ironically, 1967–8, the years of its apparent triumph, with the publication of the three major anthologies edited by Emmett Williams, Stephen Bann, and Mary Ellen Solt. The very definitiveness of these collections ‘froze’ Concrete Poetry in its historical moment. In the 1970s, most of the major practitioners either ceased writing, or else (as, notably, in the cases of Ian Hamilton Finlay in Scotland and bpNichol in Canada) developed highly personal, post-concrete styles, too diverse to be meaningfully classified under the same heading.”

o desenvolvimento aparentemente frutífero da poesia concreta no Canadá. Embora, infelizmente, a brilhante trajetória de Nichol foi interrompida por sua morte prematura aos 44 anos, ele e outros poetas produziram um legado que hoje perdura nas obras de Christian Bök e Derek Beaulieu, apenas para mencionar duas figuras em um cenário poético experimental muito rico e diversificado no Canadá de hoje.

5. Conclusão

Em conclusão, nesta exploração muito preliminar destes três contextos geograficamente contíguos para a poesia concreta, podemos distinguir uma variedade de maneiras nas quais as ideias de concretismo surgiram e se espalharam, em muitos casos através de contatos pessoais; o tipo de interações que a poesia concreta teve com outras disciplinas artísticas e meios de comunicação; as diferentes cronologias de sua recepção; e as forças e fatores que estimularam ou diminuíram seu impacto. Analisando a concorrência de outros meios/estilos, eventos políticos, os hábitos migratórios dos participantes, a morte prematura de algumas das figuras mais criativas e uma série de outros fatores contextuais não considerados aqui, começa a surgir uma imagem inicial das semelhanças e diferenças entre estes contextos. O mapa global do concretismo que se vê é um mapa difuso e amorfo, mas que exige uma maior exploração para determinar tanto seu preciso alcance global quanto as idiossincrasias e especificidades dos vários contextos e seus ricos e variados intercâmbios.

6. Referências bibliográficas

BANN, Stephen. (ed.). *Concrete poetry, Britain, Canada, United States*. Bath, England: Hansjörg Mayer, 1966.

BANN, Stephe. (ed.) *Concrete Poetry: An International Anthology*. London: London Magazine, 1967.

BIRNEY, Ed. (ed.) *Four Parts Sand: Concrete Poems*. Ottawa: Oberon Press/Coach House Press, 1972.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. Plano piloto para poesia concreta. Em: *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos, 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975. p. 156–58.

CARRILLO HERRERÍAS, Magdalena Sofía. *Poesías de Ulises Carrión: la poesía concreta como referencia*, Tese de doutorado. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, Disponível em: https://www.openaire.eu/search/publication?articleId=dedup_wf_001:4aaa17401c1a01d0d2c969b619cc4868d. Acesso: 20 maio 2019

DAVID, Jack. *Concrete Poetry*. Teses Canadenses sobre Microficha. National Library/University of Windsor, 1973.

ESPINOSA, César Horacio. “Las bienales de poesía visual y experimental en México,” 2 fev. 2013. Disponível em: <<http://tijuana-artes.blogspot.com/2013/02/araceli-zuniga-y-cesar-espinoza-poesia.html>> Acesso: 9 marzo 2019.

FREIFEL, Larry e MONKA, Lonnie, 'Elazar Larry Freifeld Interviewed by Lonnie Monka,' *The Jerusalem Review*, 12 de fevereiro de 2018,

GOLDSMITH, Kenneth. *UbuWeb*, 2011. Disponível em: <<http://www.ubu.com/resources/index.html>> Acesso: 9 marzo 2019.

GREANEY, Patrick. “Concrete poetry and the creative writing programs,” Comunicação pessoal, 8 mar. 2019.

HILDER, Jamie. *Designed Words for a Designed World: The International Concrete Poetry Movement, 1955-1971*, McGill-Queen's University Press, 2016.

JESSOP, John. (ed.) *International Anthology of Concrete Poetry*. Toronto: Poetry Toronto Books: Missing Link Press, 1978.

JOSTEN, John. “Mathias Goeritz y la poesía concreta.” Em: BUSTAMANTE, M.; MARCIN, M. (eds.). *Artecorreo*. México, D.F.; Barcelona, España: Museo de la Ciudad de México; RM Verlag, 2011. p. 1–4.

JOSTEN, Jennifer. *Mathias Goeritz: Modernist Art and Architecture in Cold War Mexico*. New Haven: Yale University Press, 2018.

JUKELEVICS, Nicette. *A bibliography of Canadian concrete, visual and sound poetry 1965-1972 with an introduction*. Ottawa: National Library/Concordia University, 1976. v. 25376

KOSIK, Rebecca. ‘Concrete USA: Building Ronald Johnson’s ARK’ (ACLA Comunicação em congresso), março, 2019.



artigos | articles | artículos | artículos | papers

Mathias Goeritz, [s.d.]. Disponível em:

<www.coleccionbancosabadell.com/en/artist/mathias-goeritz/> Acesso: 9 marzo 2019

MCAULEY, John. *Hazardous Renaissance : concrete poetry*. Montreal: Crosscounty Press, 1978.

MCCAFFERY, Steve.; NICHOL, B. P. *Sound poetry: a catalogue for the eleventh International Sound Poetry Festival, Toronto, Canada, October 14 to 21, 1978*. Toronto: Underwhich Editions, 1978.

MCCULLOUGH, Kathleen. *Concrete poetry: an annotated international bibliography, with an index of poets and poems*. Troy, N.Y.: Whitston Publishing Co., 1989.

MEYER-MINNEMANN, Klaus. Octavio Paz: Topoemas Elementos para una lectura. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, v. 40, n. 2, p. 1113–34, 1992.

NORRIS, Ken. *Vehicule days: an unorthodox history of Montreal's Vehicule Poets*. Montréal: Nuage Editions, 1993.

OISTEANU, Valerie. 'Al Hansen,' *The Brooklyn Rail*, 9 maio 2006. Disponível em: <<https://brooklynrail.org/2006/05/artseen/al-hansen>> Acesso: 23 maio 2019.

PHILLIPS, Rachel. "Topoemas: la paradoja suspendida." *Revista Iberoamericana*, v. 37, n. 74, p. 197–202, 1971.

POLYCK-O'NEILL, Julia., 'Words With(out) Syntax: Reconsidering Concrete Poetry: An Exhibition in Four Parts.' EM: BÖK, Christian e BETTS, Gregory (EDS.) *Avant Canada: Poets, Prophets, Revolutionaries*. Wilfrid Laurier University Press, 2018, p. 79–94.

SAPER, Craig. "Concrete Poetry in America: A Story of Intermedia Performance, Publishing, and Pop Appeal," *Coldfront*, 26 out. 2015. Disponível em: <<http://coldfrontmag.com/concrete-poetry-in-america/>> Acesso: 23 maio 2019.

SAPER, Craig. *The Amazing Adventures of Bob Brown: A Real-Life Zelig Who Wrote His Way Through The 20th Century*. New York: Fordham University Press, 2016.

SOLT, Mary Ellen. (ed.) *Concrete Poetry: A World View*. Tradução de: Willis Barnstone. Bloomington: Indiana University Press, 1970.



artigos | articles | artículos | artículos | papers

WILDMAN, E. (ed.) *The Chicago Review Anthology of Concretism*. Chicago: Swallow Press, 1969.

WILLIAMS, E. (ed.) *An Anthology of Concrete Poetry*. New York: Something Else Press, 1967.