

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

MARINA RIBEIRO MATTAR

OVO-NOVELO-NOVO-NO-VELHO:
ANÁLISE COMPARATIVA DAS ANTOLOGIAS DE POESIA CONCRETA

BELO HORIZONTE

2024

MARINA RIBEIRO MATTAR

OVO-NOVELO-NOVO-NO-VELHO:

ANÁLISE COMPARATIVA DAS ANTOLOGIAS DE POESIA CONCRETA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de pesquisa: Edição e recepção de textos literários (ERTL)

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro

BELO HORIZONTE

2024

M435o Mattar, Marina Ribeiro.
Ovo-novelo-novo-no-velho [manuscrito] : análise comparativa das antologias de poesia concreta / Marina Ribeiro Mattar. – 2024.
1 recurso online (201 f.: il., fots., tabs., color., p&b.) : pdf.
Orientador: Gustavo Silveira Ribeiro.
Área de concentração: Literatura Brasileira.
Linha de pesquisa: Edição e Recepção de Textos Literários (ERTL).
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.
Bibliografia: f. 177-189.
Anexos: f. 193-201.
Apêndices: f. 190-192.

1. Grupo Noigandres – Teses. 2. Poesia concreta brasileira – História e crítica – Teses. 3. Vanguarda (Estética) – Brasil – Teses. 4. Literatura brasileira – Antologias – Teses. 5. Literatura brasileira – Coletânea – Teses. I. Ribeiro, Gustavo Silveira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 801.951



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *Ovo-novelo-novo-no-velho: análise comparativa das antologias de poesia concreta*, de autoria da Doutoranda MARINA RIBEIRO MATTAR, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira/Doutorado

Linha de Pesquisa: Edição e recepção de textos literários

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Roberto Alexandre do Carmo Said - FALE/UFMG

Profa. Dra. Letícia Santana Gomes - UFNIFAL-MG

Profa. Dra. Raquel Bernardes Campos - UNESP - Araraquara

Prof. Dr. Rogério Barbosa da Silva - CEFET/MG

Belo Horizonte, 7 de março de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Raquel Bernardes Campos, Usuária Externa**, em 07/03/2024, às 19:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rogério Barbosa da Silva, Usuário Externo**, em 08/03/2024, às 08:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Letícia Santana Gomes, Usuária Externa**, em 08/03/2024, às 13:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gustavo Silveira Ribeiro, Professor do Magistério Superior**, em 11/03/2024, às 15:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Roberto Alexandre do Carmo Said, Professor do Magistério Superior**, em 11/03/2024, às 21:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3005917** e o código CRC **08B7B40B**.

Aos que não possuem o universo, o são.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as mulheres da minha vida por sua amizade, apoio, escuta, suporte, consolo e compreensão – em especial minhas amigas, minhas irmãs, minha tia querida e minha mãe.

Por toda ajuda, interlocução, direcionamento e amizade agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro, e a todos os colaboradores do Poslit – UFMG.

Agradeço à CAPES, pelo financiamento desta pesquisa; ao DAAD, a Freie Universität Berlin e à Prof. Dra. Susanne Klengel pela orientação durante o período de doutorado sanduíche em 2022; a OEAD, a Universität Wien e à Prof. Dra. Kathrin Saringen pela orientação durante o período de doutorado sanduíche em 2023.

“tudo que existe extraído da folha – ao desdobrá-la –
luz que dela escapa – tudo que se deve
ver nesse branco virgem num piscar.”

Mallarmé, em “O livro” (tradução de José Lino
Grünwald, 1990, p. 133)

RESUMO

Esta tese é o primeiro estudo detalhado sobre as antologias brasileiras e internacionais de Poesia Concreta. Ele pretende preencher uma lacuna histórica nas pesquisas desenvolvidas no país, por meio de uma investigação transnacional focalizada na produção de impressos antológicos publicados em diferentes suportes: revistas, catálogos e livros. O estudo comparativo teve como objetivo examinar antologias de poesia concreta em âmbito nacional e internacional, refletindo sobre os principais critérios de composição das seleções, tais como os agentes participantes, a ordenação do material, o perfil dos organizadores e a aparição de textos de apoio e seus conteúdos. Para tanto, foram colocados sob análise antologias da poesia concreta brasileira publicadas dentro e fora do país, com o intuito de entender os parâmetros estabelecidos pelos antologistas para apresentar, discutir e publicar seleções de poemas do grupo paulista. A tese procurou ainda discutir a recepção estrangeira do grupo Noigandres, especialmente em seus anos de maior atividade, entre 1955 e 1970. Os impressos escolhidos para compor o *corpus* do trabalho foram antologias de poesia concreta com recorte internacional publicadas entre os anos de 1959-1969, especialmente os livros produzidos como fruto da relação Brasil-Alemanha, em interlocução com o *Stuttgarter Gruppe*, cuja seleção incluísse um ou mais poetas brasileiros do concretismo. A análise comparativa forneceu um panorama histórico do concretismo brasileiro intermediado pelas antologias, trazendo uma visão complementar para os estudos revisionistas e abrindo novas possibilidades de recepção para o legado concretista em uma expansão de fontes e documentos de época.

ABSTRACT

This thesis is the first detailed study of Brazilian and international anthologies of Concrete Poetry. It aims to fill a historical gap in the research developed in the country, through a transnational investigation focused on the production of anthological printed matter published in different media: magazines, catalogs and books. The comparative study aimed to examine anthologies of concrete poetry at national and international level, reflecting on the main criteria for the composition of the selections, such as the participating agents, the ordering of the material, the profile of the organizers and the appearance of supporting texts and their contents. To this end, anthologies of Brazilian concrete poetry published inside and outside the country were analyzed in order to understand the parameters established by the anthologists to present, discuss and publish selections of poems by the São Paulo group. The thesis also sought to discuss the foreign reception of the Noigandres group, especially in its years of greatest activity, between 1955 and 1970. The printed matters chosen to compose the corpus of the work were anthologies of concrete poetry with an international slant published between 1959 and 1969, especially the books produced as a result of the Brazil-Germany relationship, in dialogue with the Stuttgarter Gruppe, whose selection included one or more Brazilian concrete poets. The comparative analysis provided a historical overview of the Brazilian concretism mediated by the anthologies, bringing a complementary view to revisionist studies and opening up new possibilities of reception for the concrete legacy in an expansion of sources and period documents.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Capa da 1 ed. da Antologia Poesia Concreta (1962).....	58
Figura 2	Páginas internas da Antologia Poesia Concreta (1962).....	58
Figura 3	Capa do catálogo da exposição <i>konkrete dichtung aus Brasilien</i> (1963).....	59
Figura 4	Folha de rosto da antologia <i>konkrete dichtung aus Brasilien</i> , de 1963....	59
Figura 5	Plano piloto para a poesia concreta traduzido para o alemão, em <i>konkrete dichtung aus Brasilien</i> (1963).....	60
Figura 6	Capa de <i>Literatura Comentada: poesia concreta</i> (1982).....	70
Figura 7	Cronologia do movimento e Obras dos autores.....	75
Figura 8	Capa do livro <i>Arte concreta paulista: grupo Noigandres</i> (2002)..	84
Figura 9	Capa da Revista <i>Noigandres</i> 5, de 1962.....	93
Figura 10	Página interna da Revista <i>Noigandres</i> 5, de 1962.....	93
Figura 11	Páginas de <i>Kleine Anthologie Konkreter Poesie</i>	101
Figura 12	Detalhe de uma das páginas de <i>Kleine Anthologie Konkreter Poesie</i>	102
Fotografia 1	Max Bense com Helmut Heissenbüttel na Mostra de Poesia Concreta Brasileira, Livraria de Eggert, Stuttgart, 1963.....	104
Fotografia 2	Max Bense e Haroldo de Campos, em Stuttgart, 1964.....	104
Fotografia 3	Haroldo de Campos em Stuttgart, 1964.....	105
Figura 13	Capa do livro <i>13 visuelle Texte</i> (1964).....	108
Figura 14	Folha de rosto de <i>Konkrete Texte</i> ([1959-1960]).....	109
Figura 15	Cartaz da exposição <i>Konkrete poesie international</i> (1965).....	110
Figura 16	Os dois números da série <i>Futura</i> organizados em livro (1968).....	112
Figura 17	Texto publicado na Revista <i>rot</i> 21 – Bense; Walther (1965).....	114
Figura 18	Texto de introdução em ‘ <i>konkrete poesie international</i> ’ – Mayer (1965).....	115
Figura 19	Verbetes traduzidos para o alemão nas páginas finais de <i>rot</i> 21 (1965).....	116
Figura 20	Capas dos livros da coleção <i>konkrete poesia/poesia concreta</i> (1960-1965).....	128
Figura 21	Capa da revista literária <i>The beloit poetry journal: concrete poetry</i> (1966).....	131
Figura 22	Capa da revista <i>Modulo</i> numero 1: rivista di cultura contemporanea (1966).....	133
Figura 23	Capa da revista <i>Anthology of concretism</i> (1969).....	136

Figura 24	Capa do catálogo <i>Concrete poetry</i> (1969).....	139
Figura 25	Folha de rosto do catálogo <i>Concrete Poetry</i> (1969).....	140
Figura 26	Capa do catálogo <i>Poesia concreta</i> (1969).....	143
Figura 27	Página interna do catálogo <i>Poesia Concreta</i> (1969).....	144
Figura 28	Capa de <i>Concrete poetry: an international anthology</i> (1967).....	147
Figura 29	Página interna de <i>Concrete poetry</i> (1967).....	147
Figura 30	Folha de rosto de <i>An Anthology of concrete poetry</i> (1967).....	151
Figura 31	Capa de <i>An Anthology of concrete poetry</i> da edição de Frankfurt (1967).....	152
Figura 32	Página interna de <i>An Anthology of concrete poetry</i> com poema de Décio Pignatari (1967).....	153
Figura 33	Página final de <i>An Anthology of concrete poetry</i> (1967).....	154
Figura 34	<i>Capa e contracapa da antologia Concrete poetry: a world view</i> (1968).....	158
Figura 35	Capa de <i>Hispanic Arts</i> (1968).....	158
Figura 36	Detalhe da ficha catalográfica de <i>Concrete Poetry: a world view</i> (1970).....	159
Figura 37	Carta de Haroldo de Campos para Hansjörg Mayer, em 15/11/1964.....	193
Figura 38	Carta de Haroldo de Campos para Hansjörg Mayer, de 4/2/1965..	194
Figura 39	Carta de Haroldo de Campos para Hansjörg Mayer, de 4/2/1965..	195
Figura 40	Registro feito por Haroldo de Campos em caderno de Hansjörg Mayer, em sua visita a Stuttgart, em 1964.....	196
Figura 41	Registro dos autores escolhidos para compor o livro <i>13 visuelle Texte</i>	196
Figura 42	Carta de Haroldo Campos a Hansjörg Mayer, em 16/2/1966.....	197
Figura 43	Carta de Augusto de Campos a Hansjörg Mayer, em 6/5/1966.....	198
Figura 44	Carta de Augusto de Campos a Hansjörg Mayer, em 4/10/1966.....	199
Figura 45	Capa da antologia <i>Concrete poetry: britain, canada, united states</i> (1966).....	200
Figura 46	Capa da antologia <i>Konkrete poesie international</i> (1965).....	201

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Incidências de resultados para a palavra-chave “Antologia” em artigos nacionais na biblioteca da SciELO, em setembro de 2023.....	26
Quadro 2	Antologias brasileiras de poesia concreta.....	36
Quadro 3	Antologias estrangeiras de poesia concreta brasileiras.....	46
Quadro 4	Antologias alemãs de poesia concreta internacional.....	99
Quadro 5	Antologias internacionais de poesia concreta.....	114
Quadro 6	Levantamento de publicações internacionais de poesia concreta.....	190

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

MAM	Museu de Arte Moderna
MASP	Museu de Arte de São Paulo
IAB	Instituto dos Arquitetos do Brasil
TBC	Teatro Brasileiro de Comédia
TLS	Times Literary Supplement
UNE	União Nacional dos Estudantes

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	15
2	ANTOLOGIAS EM SEU HABITAT NATURAL.....	23
2.1	As antologias didáticas e o cânone.....	33
2.2	O papel do antologista.....	39
3	AS ANTOLOGIAS BRASILEIRAS DE POESIA CONCRETA.....	46
3.1	O fator tempo: recorte cronológico	38
3.2	Os escolhidos: agentes participantes	44
3.3	Nos limites difusos entre suporte e gênero	53
3.4	Antologia didática – Literatura Comentada: poesia concreta	60
3.5	Catálogo de exposição – Arte concreta paulista: Grupo Noigandres	73
3.6	Revista Noigandres n. 5: do verso à poesia concreta	83
4	AS ANTOLOGIAS INTERNACIONAIS DE POESIA CONCRETA.....	97
4.1	Documentar e marcar posição: as antologias interventivas alemãs e o impresso como testemunha da história.....	91
4.2	Construir o movimento e criar tradição: as antologias internacionais e o impresso forjando a história.....	108
4.3	Antologias internacionais de poesia concreta publicadas entre 1965 – 1969	113
4.3.1	<i>Konkrete poesie</i> / poesia concreta - Eugen Gomringer.....	118
4.3.2	<i>The beloit poetry jornal: concrete poetry</i> – Stephen Bann.....	121
4.3.3	<i>Modulo número 1. Poesia concreta</i>	123
4.3.4	<i>Anthology of concretism</i> – Eugene Wildman	125
4.3.5	<i>Concrete Poetry: an exhibition in four parts</i>	129
4.3.6	Poesia concreta: indirizzi concreti, visuali e fonetici.....	134
4.3.7	<i>Concrete poetry: an international anthology</i> – Stephen Bann.....	138
4.3.8	<i>An Anthology of concrete poetry</i> – Emmett Williams.....	143
4.3.9	<i>Concrete poetry: a world view</i> – Mary Ellen Solt.....	148

5	CONCLUSÃO.....	165
	REFERÊNCIAS.....	176
	APÊNDICE A – Levantamento de publicações internacionais de poesia concreta.....	189
	APÊNDICE B - Lista de publicações de Augusto de Campos pela Galileu Edições	190
	ANEXO A – Correspondência trocada entre o grupo Noigandres e Hansjörg Mayer.....	192
	ANEXO B – Publicações coletivas de Hansjörg Mayer.....	199

1 INTRODUÇÃO

“TENSÃO para um novo mundo de formas
VETOR
para
o
FUTURO”

Haroldo de Campos, em olho por olho a olho nu (1956)¹

Muitos são os objetivos que norteiam esta pesquisa. O principal deles é colocar sob análise comparativa as antologias de Poesia Concreta. No entanto, por detrás da racionalidade (necessária) que conduz este trabalho, há também as motivações subjetivas. O esforço de rastrear, ler atentamente, analisar e comparar as antologias de poesia concreta surge também de uma sugestão profética, feita por Augusto de Campos, em 1975, na introdução da segunda edição do livro *Teoria da poesia concreta*:

[...] De então para cá muitos itens foram acrescentados à bibliografia e vários acontecimentos sobreviveram, destacando-se o surto de exposições e antologias internacionais ocorrido em meados dos anos 60, depois de publicada a Teoria. Mas nenhum dos três autores revelou disposição para coletar esses dados. Tarefa que os historiadores literários farão certamente muito melhor, principalmente quando a poesia-bumerangue-concreta, depois de ter sido exportada, refizer o circuito e voltar a cair sobre suas cabeças (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 1975, p. 6).

Não poderia dizer que o trabalho se faz por uma “historiadora literária”, se não que me volto à história presente nas antologias da obra dos grupos com o propósito de rever suas práticas, suas características programáticas e um certo contexto de produção e recepção presentes nos impressos que analisarei. Pouco também saberia dizer se o farei “certamente muito melhor”; no entanto, o empenho é legítimo.

A história que pretendo contar aqui não é uma vez mais a história do movimento da poesia concreta relatada a partir dos fatos, datas e eventos. O que eu gostaria de contar é como a produção de antologias ajudou a moldar o entendimento sobre o grupo Noigandres dentro do campo literário brasileiro e como as antologias internacionais criaram um movimento internacional da poesia concreta e o inseriram no radar mundial como prática distinta, mas também uma, feita a partir de diferentes partes do globo.

¹ Publicado originalmente na revista *AD - Arquitetura e Decoração*, número 20, São Paulo, novembro/dezembro de 1956; republicado no "Suplemento Dominical" do *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 de abril de 1957.

Parte do meu empenho vem também da reflexão sobre uma fala de João Bandeira, antologista de uma das antologias sobre o grupo Noigandres analisados nesta tese. Em entrevista publicada no site do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, o pesquisador comenta:

O essencial para quem se interessa sobre a discussão sobre o início do movimento, a cisão e a influência dos dois grupos nas décadas seguintes é rever todo o aparato crítico, segundo Bandeira. "Não se deve jogar fora o que foi escrito, mas é preciso não se contentar com os textos mais conhecidos e louvados sobre a questão" (BELLESA, 2017).

A partir de uma ideia aproximada de rever as questões sobre as relações entre os grupos concreto e neoconcreto, proposto por Bandeira, concluí que era preciso rever também a produção antológica que apresentara ao grande público a obra dos poetas concretos brasileiros. Uma das minhas motivações era entender como se dera a recepção do grupo Noigandres em termos de delimitação de agentes do grupo, percepção por parte da crítica de seus anos de atuação, reconhecimento de suas publicações oficiais, posicionamento no movimento internacional e construção de prestígio no campo literário nacional.

Há um novo interesse no movimento da poesia concreta mundial, que parte de um viés revisionista e, ao mesmo tempo, renovador sobre as formas de conceber a corrente literária. A proposta de estabelecimento de novas fontes para estudos sobre o grupo brasileiro, sugerida por Bandeira, mostra-nos a necessidade de colocar sob revisão a história do movimento concreto no Brasil e compreender como o grupo se estabeleceu no campo literário do país nos anos em que havia pouca interlocução entre os poetas e os críticos.

Acredito que a “poesia-bumerangue-concreta”, usando as palavras de Augusto de Campos, está agora sobre as nossas cabeças. E digo isso em razão da publicação de trabalhos acadêmicos sobre o tema² e das antologias que têm surgido mundo afora. Destaco entre as antologias *Concrete poetry: a 21st-Century anthology*, de Nancy Perloff (2021), que traz em sua capa a reprodução do poema “sos”, de Augusto de Campos; *Women in concrete poetry: 1959-1979*, organizada por Alex Balgiu e Mónica de la Torre (2020), cuja obra “Poema”, de Lenora de Barros está reproduzida na capa e *The new concrete: visual poetry in the 21st*

² Destaco o livro *Material poetics in Hemispheric America*, de Rebecca Kosick, fruto de sua pesquisa de doutorado e publicado em 2020; A tese de doutoramento *Entre vivas e vaias: a visualidade concreta de Augusto de Campos*, de Raquel Bernardes Campos, defendida em 2019; A tese *Linguagem e transcendência na poesia experimental de Ana Hatherly*, publicada em 2019 de André Luiz Amaral; O trabalho comparativo de Luca Romani, *Sound in Brazilian and German Concrete Poetry*, publicado em 2017, entre outros.

Century, organizada por Victoria Bean, que traz um ensaio de Kenneth Goldsmith contando a história do grupo Noigandres e suas relações com a poesia digital, de 2015.

A antologia de Nancy Perloff busca rever e reunir a poesia concreta produzida em diversos países, tais como Japão, Brasil, Áustria etc. Já a antologia de Balgiu e de la Torre propõe um recorte de gênero ao tema, buscando categorizar como poesia concreta trabalhos feitos por mulheres que não tiveram reconhecimento em sua época. O curioso é que ambas as antologias trazem obras de poetas brasileiros às suas capas – relembrando a aparição do poema “eis os amantes”, de Augusto de Campos, reproduzido na folha de rosto da antologia de Mary Ellen Solt, *Concrete poetry: a world view*, de 1968 e na capa da revista *Hispanic Arts*, de mesmo ano, onde consta a mesma seleção.

As reproduções de poemas concretos brasileiros nas capas e contracapas de antologias internacionais, atuais e antigas, remetem a uma centralidade do Brasil na produção de poesia concreta que é reconhecida mundialmente. Essa posição de relevância, no entanto, foi conquistada muito tardiamente no campo literário brasileiro. Se, no Brasil, apenas três obras podem ser consideradas antológicas – sendo duas delas produzidas com certo distanciamento, ou seja, publicadas por pesquisadores que não estão relacionados diretamente com o grupo –, no campo internacional, a aparição e a valorização dos trabalhos dos poetas Noigandres será mais evidenciada.

O movimento brasileiro foi objeto de estudo e admiração de teóricos, como Max Bense, e referência para a nova onda “verbivocovisual” da poesia, que ganhava cada vez mais adeptos, principalmente na Europa. Sobre esse momento, explica Donguy:

Une génération. Les années 60/70. L'idée que la littérature participe du mouvement general des arts. Ou le concept de Marshall Mc Luhan, “verbi-voco-visual explorations”. Le cercle de Darmstadt, qui regroupe Spoerri, E. Williams et C. Bremer. Le groupe de Stuttgart autour de Max Bense (l'auteur de “Die Esthetica”). La revue VOU au Japon. La classe de John Cage à New York, avec Dick Higgins, George Brecht. Fluxus et Something Else Press. Les rencontres. Cage rencontre Boulez en 48, et Boulez les poètes concrets brésiliens. Augusto de Campos dédie à Webern sés “Poetamenos”, conçus comme une “Klangfarbenmelodie” de mots avec comme instruments phrase, syllabe, lettres, dont “les timbres se définissent par un teme grafico-phonétique ou idéogrammatique”. Redécouverte des avant-gard historiques des années 20, et le même foisonnement “intermedia”, pour reprendre le terme de D. Higgins. Quelque chose qui ferait penser à ce “livre des Artistes Nouveaux” de Moholy-Nagy en 1922 (DONGUY, 1985, p. 9)³.

³ Uma geração. As décadas de 60/70. A ideia de que a literatura participa do movimento geral das artes. Ou o conceito de Marshall McLuhan, “verbi-voco-visual explorations”. O círculo de Darmstadt, que reúne Spoerri, E. Williams e C. Bremer. O grupo de Stuttgart em torno de Max Bense (o autor de “Die Esthetica”). A revista VOU no Japão. A turma de John Cage em Nova York, com Dick Higgins, George Brecht. Fluxus e Something Else

A criação de um movimento internacional da poesia concreta despertou o interesse de poetas e críticos, culminando tanto em organização de exposições quanto de seleções antológicas que eram publicadas especialmente em revistas e suplementos literários. Os primeiros anos de atividade transacional foram marcados por um esforço cocriativo entre os membros, que tinham nas publicações coletivas um ponto de encontro para dar vazão as suas experimentações vanguardistas.

Por terem assumido uma bandeira de vanguarda, os poetas do movimento da poesia concreta e visual brasileira experimentaram distintas posições dentro do campo literário. As exposições de arte concreta que aconteceram em São Paulo, em 1956, e no Rio de Janeiro, em 1957, foram os principais momentos de apresentação do grupo e de suas obras para o público geral e específico: acadêmicos, jornalistas, críticos, artistas e poetas. Foram nesses eventos que parte da crítica tomou partido a favor ou contra o movimento. Trechos, relatos e manchetes reunidas por Augusto de Campos, em *O anticrítico* (1986), demonstram atitudes reacionárias e falas conservadoras que marcaram os primeiros anos de recepção do movimento.

É importante lembrar que as primeiras publicações de poesia feitas por casas editoriais da obra do núcleo Noigandres foram antologias: *Xadrez de estrelas (1949-1974)*, de Haroldo de Campos (1976), que saiu pela Perspectiva; *Poesia pois é poesia (1950-1975)*, de Décio Pignatari (1977), publicada pela Duas Cidades; e *Viva Vaia (1949-1979)*, de Augusto de Campos (1979), também publicada pela Duas Cidades. Contando o tempo de reunião da obra dos poetas citados, são, respectivamente, 25, 25 e 30 anos de processos poéticos e de vida pública fazendo poesia.

As antologias sobre a poesia concreta foram produzidas somente após a publicação massiva dos poemas do grupo por parte das editoras, já que os autores à época tinham espaço em casas editoriais comerciais para trabalhos de tradução e teoria-crítica. Como o reconhecimento apareceu tardiamente, momento em que o concretismo em si, enquanto movimento de vanguarda, já estava “superado”, ele foi insuficiente para contemplar a complexidade do grupo e a prática poética de todos os seus agentes, ou até mesmo de parte deles.

Press. Os encontros. Cage encontra Boulez em 48, e Boulez encontra os poetas concretos brasileiros. Augusto de Campos dedica a Webern seus "Poetamenos", concebidos como uma "Klangfarbenmelodie" de palavras com instrumentos como frase, sílaba, letras, cujos "timbres são definidos por um tema gráfico-fonético ou ideogramático". Redescoberta das vanguardas históricas dos anos 20, e a mesma profusão de "intermídia", para retomar o termo de D. Higgins. Algo que evoca o "livro dos Artistas Novos" de Moholy-Nagy em 1922 (tradução nossa).

Diante desse cenário de recepção tardia, nota-se a importância da contribuição estrangeira para pensar questões negligenciadas no campo literário brasileiro – possivelmente para evitar conflitos em âmbito ideológico – e para discutir a poesia concreta paulista em conjunto com a produção global, da qual ela fazia parte⁴. As antologias têm um papel crucial no revisionismo histórico do movimento, especialmente aquelas de caráter documental ou interventista.

Existe uma política presente nas antologias de poesia moderna, que está relacionada ao campo literário no qual se pretende intervir. Há antologias que buscam fortalecer o cânone e, portanto, reproduzem o gosto geral e as linhas centrais de um campo cultural, em especial aquilo que apresenta maior capital simbólico, nos termos de Bourdieu (1996). Por outro lado, existem antologias que buscam se inserir, interferir e reconfigurar esse campo com o objetivo de abrir um espaço – muitas vezes contra o cânone estabelecido. Estas últimas funcionam como uma espécie de "manifesto": uma forma alternativa de fazer poesia exhibe o desejo de se inscrever no campo literário e alterá-lo.

Neste sentido, convém compreender os usos e funções das antologias nos anos de intensa atividade dos grupos, tomando-a como dispositivo, à luz do pensamento de Agamben (2009, p. 40), enquanto “coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”. As antologias intermediam o contato do leitor com o mundo dividido entre a ideal natureza do texto (enquanto flor escolhida) e o texto realocado (enquanto flor coleção de flores - arranjo).

Compilar antologias é uma forma de estabelecer uma crítica oblíqua, pois é uma maneira de propor critérios para afirmar o que tem valor na produção literária. No entanto, nos casos em que os autores são também os antologistas, essa operação, embora continue sendo crítica, funciona também como "obra"; o que implica tanto uma recepção restrita, voltada a um nicho, quanto à possibilidade de extrapolar barreiras do campo, em razão da força de dispositivo do gênero antológico.

Para Manuel Gusmão (2010, p. 529) toda antologia é um “artefato cultural no qual se manifestam algumas tensões internas que constituem estrutural e processualmente aquilo que chamamos cultura”. A produção de uma antologia está embasada em um processo de recorte e seleção, assim a modalidade antológica explicitaria tanto a memória quanto o esquecimento,

⁴ Dentre os autores que se dedicaram à literatura concretista nos últimos 40 anos, destacamos o trabalho do professor e pesquisador argentino Gonzalo Aguilar, a professora e pesquisadora austro-americana Marjorie Perloff e o professor e pesquisador alemão Claus Clüver.

marcados nas presenças e ausências de poetas e de movimentos que ilustrariam essa tentativa de contorno de uma época, de um grupo ou de um evento histórico.

A memória construída em forma de antologia sobre o movimento da poesia concreta nacional se fez presente mais fora do que dentro do Brasil. Entre os anos de 1960-1963, foram produzidas cinco antologias da poesia concreta brasileira; no entanto, só a *Noigandres 5* fora publicada no país. Notou-se que não há, até os anos 1980, estritamente nenhuma outra antologia sobre o tema e mesmo as seleções antológicas nacionais de poesia geral não contavam com poetas do grupo.

Considerando as antologias produzidas no campo literário nacional, há pouco material para análise, mas, ao mesmo tempo, há uma sobrevivência do tema que faz com que ele permaneça em voga nas décadas seguintes. A julgar pelos livros analisados nesta tese, e, considerando como a primeira antologia a *Noigandres 5*, de 1962, a cada vinte anos o tema voltou sob o formato antológico para o mercado editorial brasileiro, com a antologia oriunda da coleção Literatura Comentada, de 1982, e a antologia fruto de exposição *Grupo Noigandres*, de 2002.

No campo literário internacional, durante a década de 1960, as antologias acabaram por se tornar o veículo mais utilizado para reunir obras de poetas distintos – e distantes. O formato de publicação tratava de anunciar, pela força aglutinadora de uma antologia, que oferecia um conjunto amplo de textos e sugeria a existência de um movimento amplo e estável, às bases de uma nova poética que era, sobretudo, percebida sob o signo do novo e da vanguarda, do choque e da reinvenção.

Neste trabalho propomos uma análise comparativa das antologias de poesia concreta nacionais e internacionais em seus respectivos campos, considerando também a intersecção entre eles. A abrangência da pesquisa busca mostrar a noção de complementariedade na construção histórica da poesia concreta brasileira, uma vez que sua recepção internacional contribui para o legado do grupo Noigandres em todos os seus campos de atuação.

No primeiro capítulo, discuto os aspectos gerais e específicos das antologias. Por ser um dos gêneros de predileção da divulgação de poesia desde a antiguidade, fez-se necessário compreender suas características fundantes, sua história em diferentes períodos e seus modos diversos de ser. Abordei aspectos da antologia didática e sua interferência na construção de cânones, assim como, refleti sobre o papel dos antologistas para a construção de sentido nos materiais. Embora as reflexões sobre o conceito de antologia já apareçam ao longo dos capítulos, dediquei-me a centralizar a discussão sobre o tópico em um capítulo separado, com

o intuito de contribuir também com a área de estudos antológicos, em que há pouco material de referência.

O segundo capítulo aborda as antologias brasileiras de poesia concreta e oferece uma visão comparativa em relação aos principais critérios usados para a apresentação do movimento, tais como a escolha dos poetas, o recorte cronológico apresentado e o suporte utilizado. Foi feito um levantamento das antologias publicadas dentro e fora do país, com o intuito de enriquecer a comparação, especialmente no que refere aos materiais publicados nos anos 1960. Por serem terem sido veiculadas em diferentes suportes, discutimos como a forma de cada antologia dialoga com as características específicas do gênero. Ao mesmo tempo, analisamos os textos de apoio e as escolhas realizadas pelos antologistas, a fim de compreender como a composição textual e de organização do material contribui para a construção canônica do grupo.

O terceiro capítulo da tese trata da análise das antologias internacionais de poesia concreta separada em dois momentos: o das primeiras publicações realizadas na Alemanha, sob a tutela dos agentes do *Stuttgarter Gruppe* e o “boom” de publicações que aconteceu na Europa e nos Estados Unidos. Para discutir a influência alemã na produção de impressos, investigo a aproximação dos poetas e suas relações interpessoais, dando destaque tanto para o fator *encontro* quanto para as estratégias de divulgação dos grupos, intermediada pelas exposições e livros.

À parte disso, exploro a produção de antologias internacionais durante a segunda metade da década de 1960, enquanto momento de sistematização e canonização do movimento concreto. Debrucei-me sobre nove antologias no intuito de compreender o discurso presente nos textos e formas de organização dos impressos, assim como comparar, através do tempo, a intertextualidade presente nos materiais. O levantamento dos impressos analisados considerou antologias com recorte internacional publicadas entre os anos de 1960-1969, que contivessem um ou mais poetas do grupo Noigandres. Como não tive acesso a todas as antologias publicadas sob esses critérios, em anexo a este trabalho apresento uma lista completa.

A título de conclusão, reuni alguns comentários evocados pela discussão teórica e análise comparativa, propondo uma visão interseccionada dos objetos. Para abordar os principais pontos da análise, ordenei os assuntos em forma de perguntas e respostas, de modo a evidenciar a noção de complementariedade dos dois universos de pesquisa abordados – o unipolar e o multipolar –, revelando suas convergências e divergências. A categorização das antologias à luz dos critérios de autoria, ordenação, suporte e seleção possibilitou a síntese de

informações aparentemente fragmentadas, conferindo-lhes significado quando analisadas por tópicos.

2 ANTOLOGIAS EM SEU HABITAT NATURAL

“In them poets look for their names and their best or most typical poems, or their atypical, one-shot successes with fear, pride, satisfaction, and awe: in the presence of anthologies the mighty tremble; the lesser know fantastic hope, and the plainly unworthy are exalted”.

James Dickey -
In the Presence of Anthologies (1958)

Parece impossível passar pelos estudos de antologias sem se deparar com a origem etimológica da palavra na introdução de diversos textos. De origem grega, a palavra *anthos* (flor) e *legein* (recolher, reunião) compõe o entendimento que temos sobre esses materiais: uma seleção de flores recolhidas. O termo em latim *florilegium* permanece na língua portuguesa como “florilégio” e é sinônimo (ainda que antigo e algo fora de moda) de coleção ou reunião de poemas ainda nos dias de hoje.

A metáfora de uma coleção de poesia como uma reunião de flores pode ser encontrada na Guirlanda (coroa floral) de Meleagra ou Antologia Palatina., de 100 a.C. Durante muito tempo fora comum que os antologistas se referissem a flores para nomear seus livros, além de outros nomes do mesmo paradigma, como “bosque, arvoredos, coroa” (Guillén, 1985, p. 417). O que de fato importa a respeito do reconhecimento das raízes da palavra é demonstrar o interesse na seleção e coleção, gestos definidores do gênero e que podem ser encontrados em diversas culturas. Sobre este tópico, o autor salienta:

Preguntamos: ¿cuáles han sido los tipos principales de antología, y qué función han desempeñado no sólo en Occidente, desde Grecia, sino en las culturas no europeas, como la árabe, la japonesa, la china? Y descubrimos enseguida que en estas tres literaturas los florilegios desde un principio fueron importantísimos. No se trata de pura sincronía, casi siempre ilusoria en los estudios humanísticos, sino de la comprobación de una dimensión supranacional, es decir, necesariamente humana (GUILLÉN, 1985, p. 30).⁵

Para refletir sobre a produção de antologias, temos de ter em vista que existem diversas vertentes de estudo. Neste trabalho, recorreremos à literatura de língua inglesa (escolas britânicas e norte-americanas), literaturas em língua espanhola (ibérica e latino-americana) e autores franceses. É comum que se encontre, nos materiais sobre o tema, discussões conceituais, historiográficas e estudos de casos, de maneira geral. Mesmo nos raros estudos brasileiros, há

⁵ Perguntamos: quais foram os principais tipos de antologia e qual função desempenharam não apenas no Ocidente, desde a Grécia, mas também em culturas não europeias, como a árabe, japonesa e chinesa? Descobrimos imediatamente que nessas três literaturas, desde o início, as coletâneas foram extremamente importantes. Não se trata apenas de uma coincidência temporal, geralmente ilusória nos estudos humanísticos, mas sim da confirmação de uma dimensão supranacional, ou seja, necessariamente humana. (tradução nossa).

sempre um objeto a ser analisado. Estudos com um *corpus* mais restrito costumam apresentar um material mais enxuto, enquanto trabalhos comparativos costumam ser mais extensos e a reflexão mais aprofundada.

Na busca por fontes bibliográficas secundárias que tratassem de antologias de poesia, Lethbridge e Korte (2000) publicaram uma lista com diversos materiais de apoio que abordam o tema com enfoque em livros antigos e da modernidade (meados da década de 1950). A lista mostra a profusão de estudos acerca do assunto que, não raramente, é chamado de "negligenciado" por parte de seus críticos. Analisando a lista das autoras, acreditamos que esse fenômeno ocorre porque muitas fontes que aparecem disponíveis para consulta são, em sua grande maioria, artigos publicados em revistas literárias cujo acesso é restrito por estarem fora de circulação há muitos anos.

Cardozo (2021, p. 48), em seu artigo “Traduzir, remontar: antologia e a invenção do objeto traduzido”, publicado na revista *Cadernos de Tradução*, analisa o intrincamento da atividade tradutória com a edição de antologias, citando os trabalhos de Augusto e Haroldo de Campos. Ele aponta que, embora os dois tivessem uma vasta produção na organização de antologias, "ainda são raros os estudos centrados" no tópico. Segundo o autor, provavelmente “essa lacuna diga respeito mais a uma falta de atenção à própria constituição crítico-poética das antologias como questão, do que a uma falta de interesse por esse aspecto da obra desses dois autores.”

No Brasil, há, de fato, poucos estudos sobre o tema. Na base de dados Scielo, responsável por agrupar os artigos publicados em revistas nacionais de maior impacto, ao utilizarmos a palavra-chave “Antologia”, encontra-se atualmente 44 resultados. A maior parte dos artigos corresponde à área de Linguística, letras e artes (24) e o restante dividido entre Ciências humanas (13), Ciências da saúde (5) e Ciências sociais aplicadas (2), como mostra o Quadro 1.

Quadro 1 – Incidências de resultados para a palavra-chave “Antologia” em artigos nacionais na biblioteca da SciELO, em setembro de 2023

Palavra-chave	RESULTADOS							
	ÁREAS							
	Linguística, Letras e Artes = 24		Ciências Humanas = 13		Ciências da Saúde = 5		Ciências Sociais Aplicadas = 02	
Antologia	No título	No resumo	No título	No resumo	No título	No resumo	No título	No resumo

	07	17	N/C	N/C	N/C	N/C	N/C	N/C
	24		13		5		2	

Fonte: autoria própria

Como ilustrado pelo quadro, no rol de artigos da área de Linguística, letras e artes, 7 publicações trazem “antologia” no título, enquanto 17 mostram o termo no resumo. Enquanto alguns autores discutem antologias específicas, seus aspectos de criação, seleção, recepção e distribuição, outros optam por investigar o gênero, como é o caso do artigo de Serrani (2008).

A autora discute propriedades gerais da antologia, “enquanto gênero paradigmático da escrita compilada”, a partir da perspectiva da Análise do Discurso. A ideia central é que a concepção das antologias como um tipo de discurso possibilita uma maior compreensão da sua materialidade e do modo como o gênero opera (SERRANI, 2008, p. 287).

O critério de seleção de flores, o que justifica a perspectiva da análise do discurso utilizada pela autora, seria o fator distintivo entre os termos que permeiam o gênero, tais como coletânea, miscelânea e antologia. Serrani (2008) retoma os estudos de Benedict (1996) para explicar a distinção entre os diferentes termos. A autora aponta que a antologia se torna mais evidente no século XVIII, na Inglaterra, devido a dois fatores que eram “inexistentes no Renascimento e escassos no século XVII: o aumento significativo da produção de literatura impressa e o aumento do público letrado” (p. 271).

Korte (2000) afirma que, com o aumento da oferta cultural, o gesto de colecionar passou a ser crucial para o consumo de produtos editoriais, uma vez que não era possível ter acesso a diferentes livros ao mesmo tempo. Sendo assim, a autora defende que é a seletividade o que define a antologia – já que ela resolve, em partes, a sobrecarga de dados, colocando em questão o valor e a avaliação que todo ato de seleção pressupõe.

O uso do termo “antologia”, enquanto a composição cuidadosa de um editor, não fora usado na Grã-Bretanha para compilações nacionais de poesia até o surgimento da obra *The English Anthology*, de Joseph Ritson, na década de 1790, afirma Korte (2000). O termo mais adequado para descrever muitas das primeiras compilações em que a seleção e organização de poemas eram frequentemente resultado do acaso era “miscelânea”.

Em um dos principais livros sobre o tema, Benedict (1996) destaca que no início do século XVIII as miscelâneas predominavam. Elas eram organizadas por livreiros e tinham a característica marcante de enfatizar as obras mais recentes e inovadoras. No entanto, no final do século, as antologias literárias se tornaram mais incidentes. Estas compilações seguiam uma abordagem histórica, muitas vezes organizadas por editores e respeitados “homens de letras”.

Enquanto a antologia é considerada um buquê das melhores flores, a miscelânea tem um apelo mais popular, apoiada na noção de “banquete” como metáfora para a reunião de textos. Benedict (1996) aponta que, em 1755, Samuel Johnson atribui o termo miscelânea, em latim, para "um prato de milho misturado", uma definição derivada de sátira – do latim *satura* "um prato cheio de vários tipos de frutas" ou uma "mistura".

A qualidade “misturada” desse prato transmite uma noção de confusão, talvez desordem, da própria antologia literária e introduz vários dos principais tropos que os livreiros e impressores usavam para promover suas coleções. Assim como a *satura*, as coleções literárias oferecem ao leitor frutas frescas: publicações novas e atuais, de poesia e prosa, escritas no estilo popular mais recente (BENEDICT, 1996, p. 8, tradução nossa).

As miscelâneas e antologias categorizam a literatura para fins de comparação e seu formato contribui para a criação de um cânone que pode ser mais ou menos oficial. Esse conceito pode parecer contraditório, uma vez que as coleções evitam estabelecer hierarquias explícitas, já que não possuem um sistema evidente de distinção da qualidade dos textos. No entanto, a organização tradicional dessas obras implica uma estrutura hierárquica, seja sob o estigma “histórico” presente nas antologias seja sob o caráter “contemporâneo” das miscelâneas.

Segundo Mujica (1997, p. 203), outra estudiosa do tema, a distinção presente entre os termos “antologia” e “miscelânea” está no preparo do material, uma vez que miscelânea estaria relacionada não a uma seleção, mas uma reunião de textos que buscam estabelecer um quadro atual do momento literário, não necessariamente fazendo gestos de formalização de cânone. De acordo com a autora, “enquanto uma coletânea convida a leituras breves e desconexas, uma antologia convida a estudo prolongado”.

No que se refere à recepção, Benedict (1996) aponta que ambas contribuem para a formação do cânone à sua maneira. As miscelâneas transmitem gostos específicos para a cultura em geral, registrando a influência e o impacto exercidos por leitores individuais na formação de valores literários. Ao mesmo tempo, as antologias disseminam ideias culturais entre leitores, desempenhando um papel crucial na definição da maneira como a literatura é interpretada, especialmente através da inclusão de textos que contextualizam os materiais, transmitindo valores históricos e hierárquicos.

Embora as terminologias se mantenham no tempo, tais como miscelânea e coletânea, sendo esse termo mais usado no Brasil, Serrani (2008) defende que não há grandes diferenciações na atualidade, uma vez que uma pode tomar o lugar da outra, constituindo um

mesmo gênero, já que apresentam as mesmas funções culturais. No entanto, mesmo que as publicações partilhem “os mesmos meios de produção material [...] e processos de compilação”, como defende Benedict (1996, p. 4), algumas delas se propõem antológicas, especialmente por sua forma intencional de demarcar posição no campo literário e seu respeito às formas de diálogo com o gênero antologia *per se*.

Ao investigar a antologia enquanto gênero, Sabio Pinilla (2011) atribui sua origem à Antologia Palatina, do século X. A compilação grega é considerada a primeira antologia a ser documentada como uma "forma" dentro das estruturas diacrônicas, atuando como um "modelo mental" ou uma "forma-ideia" – um prenúncio do que seria o que consideramos gênero.

O conceito de gênero entendido como "architexto" ou "texto de textos", à maneira como pensou Genette (1987), aponta para uma estrutura definida historicamente, que pode alcançar um alto grau de prototipicidade, enquanto memória genética que incita à imitação – e ao imobilismo –, mas também à diferenciação e a um nível de evolução nas três constantes que o constitui: temas, modos e formas.

Sabio Pinilla (2011, p. 161) busca demonstrar, no campo literário espanhol e francês, que, mesmo em meio a uma variedade de "formas antológicas" como "cancioneiro, flor, florilegio, silva [...] crestomatía, selecta o analecta"⁶, é a "apresentação de textos poéticos selecionados" o que pauta os limites definidores das antologias e o que dá a elas uma espécie de "forma constante", comum aos gêneros.

Antologia é uma “forma coletiva intratextual” que supõe reescritura ou reelaboração de textos já existentes mediante sua inserção em conjuntos novos. Segundo Guillén (1985, p. 413), existem duas características fundamentais na definição do gênero, sendo uma delas o princípio de seleção – o que implica um processo de coleta prévio e outro simultâneo de inclusão/exclusão – e a outra os critérios organizacionais que estruturam os textos em novos arranjos.

Em função da grande variedade de impressos que podem trazer características antológicas, o historiador francês Emmanuel Fraisse (1997) preconiza que os critérios internos e literários para que uma publicação possa ser assim categorizada devem evidenciar 1.) diversidade de autores; 2.) organização dos textos, seja em ordem alfabética, cronológica, temática ou geográfica; 3.) intenção do autor em fazer um relato representativo da literatura em

⁶ Mantive os nomes no original em espanhol uma vez que são subgêneros que fazem parte daquele campo literário.

geral ou de movimento literário por meio de uma crítica consciente apresentada como paratexto⁷; 4.) paratextos que não ultrapassem 25% do total textual.

O autor enfatiza a importância de paratextos de diferentes tipos (prefácio, posfácio, notas bio-bibliográficas, explicações) que expressem o olhar organizador, sua posição ideológica diante dos textos e da história da literatura de maneira geral. Segundo Fraisse (1977, p. 96) em uma coleção cujos objetivos não estão estabelecidos não “pode haver uma verdadeira antologia, apenas uma forma antológica”.

Não há um consenso a respeito do que pode ser entendido como antologia de fato ou como publicação antológica, já que diferentes autores atribuem critérios distintos para categorização do gênero. O par relativo coletânea/miscelânea versus antologia, que aparece principalmente nos estudos de Benedict (1996), acaba por dominar uma discussão que evolui para a problemática das antologias didáticas, já que a coletânea costuma ser um tipo de publicação menos contextualizada e a antologia é considerada um tipo de publicação cujo “desenho geral” deve ser introduzido ao leitor.

Korte (2000) afirma que o modo de organização do conteúdo é uma característica definidora do gênero, uma vez que uma antologia é - ou pelo menos é percebida como sendo - mais do que simplesmente as partes selecionadas pelo antologista. Ela é concebida como o resultado de uma seleção, no qual as partes reunidas estabelecem novas relações, entrelaçando-se para formar uma nova reunião textual.

Há dois momentos no fazer antológico, sendo o primeiro momento o da seleção, em que está implícito um marco zero, um encontro do antologista com todos os textos possíveis; o autor diante da coleção universal, da biblioteca. O segundo momento é o do arranjo. Selecionadas as flores, o autor dá forma a sua coleção pessoal – em que está implícito o diálogo do conjunto não mais com a biblioteca, mas com outras antologias e suas variações de formato, ordenação, recorte etc., além de suas tendências próprias.

A antologia, enquanto espécie de dispositivo, na perspectiva de Agamben (2006), guarda muitas implicitudes. Ela performa em diferentes frentes, podendo funcionar como documento – quando tem por objetivo recortar um aspecto do contemporâneo, criar um fato literário ou mesmo intervir no campo; crítica literária, por estabelecer uma hierarquia dos

⁷ Nesse caso, o autor considera que o paratexto é o elemento principal da antologia, sendo aquilo que a distingue de coletâneas ou miscelâneas. Fraisse (1977, p. 96) considera que uma antologia sem paratextos não é estritamente uma antologia, mas apenas um material “antológico”. Ele defende que para que seja considerado antologia, o impresso deve trazer no mínimo um prefácio apresentando as escolhas do antologista.

textos; e como aparato historiográfico, na medida que organiza e sistematiza os saberes em relação ao conjunto da literatura geral.

O antigo duelo do velho *versus* novo também faz parte do universo seletivo das antologias. Lacey (2000) enumera uma série de autores que operam suas seleções a partir do conceito de novidade – expresso por meio da palavra “*new*” nos títulos dos livros –, demonstrando os significados que se desdobram do termo. O autor verificou que o denominador comum de “novo” nas antologias por ele estudadas é, “em termos negativos, a rejeição de uma escola poética obsoleta, ou, em termos positivos, [...] um ponto de vista geral novo e saudável, uma mudança decisiva de sensibilidade ou novas áreas de experiência” (p. 191).

Nas antologias modernas era comum haver um certo antagonismo daquilo que era considerado “velho”, ou tradicional, e aquilo que negava o cânone estabelecido e se autointitulava “novo”. No entanto, o autor afirma que desde os anos 1990, os antologistas passaram a considerar a “variedade” e o “pluralismo” como as novas palavras-chave na produção de materiais antológicos, o que reverbera em um campo literário mais inclusivo – ainda que conceitualmente. (LACEY, 2000)

Considerando a antologia como uma mercadoria, o termo “novo” impulsiona a circulação e aumenta o interesse do público leitor em algo inédito, atualizado e modernizado, o que cria uma experiência de compra da própria “novidade”. Esse comportamento se assemelha ao da época das miscelâneas e antologias do século XVIII na Inglaterra que, devido ao seu conteúdo sensacionalista, também eram anunciadas como formas de estar “em dia” com o contemporâneo.

Lacey (2000) rememora que a busca pela novidade não é algo novo em si. No mundo dos mercados e commodities, o termo “novo” sempre implicará em algo “velho”, ultrapassado e fora de moda. O autor complementa:

Portanto, “novo” é novo quando é proclamado assim por poetas ou antologistas. Assim, embora “novo” seja frequentemente um termo que carece de uma definição precisa, ele desempenha uma função clara em todas as antologias discutidas. É um sinal de singularidade, uma função que compartilha com a negação (LACEY, 2000, p. 192, tradução nossa).

Korte (2000) também discute o fator “novidade” nas categorizações de antologias de poesia que ela considera predominante. A autora as separa por aquelas que fornecem uma pesquisa representativa de autores ou movimentos literários e as que se dedicam à apresentação de “novos” modos de fazer poesia. Mesmo que seja possível uma sobreposição entre as duas,

os traços característicos de cada uma prevalecem, especialmente pelas formas de apresentação de uma cada das abordagens.

Para a autora, as “antologias de pesquisa” são aquelas dedicadas a um período ou períodos específicos, a um momento cultural ou uma escola ou movimento literário. Elas se vinculam à produção de conhecimento histórico, apresentando documentação e difusão ampla, o que enfatiza o seu ecumenismo tendencial. As seleções apresentadas nesses materiais costumam ter generalidade e representatividade, o que pressupõe um gesto retrospectivo mesmo quando trata de literatura recente (Korte, 2000, p. 15).

As antologias que a autora chama de “inovadoras” tem como objetivo principal “investigar o estado da poesia contemporânea, assumir novas posições e apresentar novos poetas”. A programática aberta, muitas vezes de tipo ideológico e estético, também marca antologias "reversionistas", ou seja, coleções destinadas especificamente a publicar o trabalho de antigos grupos de poetas silenciados ou marginalizados, desafiando, assim, as noções predominantes acerca da poesia (Korte, 2000, p. 17).

Segundo Göske (2000) as antologias que se propõem a fazer um recorte contemporâneo estimulam o debate crítico sobre o que pode ser considerado novo ou inovador em primeiro lugar. Mesmo na perspectiva histórica, as coleções de caráter interventivo ajudam a corrigir as versões simplificadas e otimizadas do consenso crítico, publicizadas especialmente pelas antologias didáticas.

Uma vez entendidas como parte da crítica literária, as antologias costumam ser julgadas pelo modo como se apresentam. Segundo o autor:

Normalmente, as antologias são julgadas por um conjunto limitado de critérios: seu programa (como anunciado no título ou prefácio), seu escopo e composição (cronológica, temática e outras), as inclusões e exclusões de autores e a percepção de equilíbrio ou desequilíbrio percebido entre os vários colaboradores (GÖSKE, 2000, p. 147, tradução nossa).

O caráter subjetivo das seleções pode ter muitas justificativas, segundo aponta Jarrel (JARREL, 1946 apud Göske, 2000), sendo difícil saber se o antologista escolhe um poema porque faz parte de seu cânone pessoal; se é porque foi influenciado por seus pares ou por outras publicações ou se é porque o poeta em questão faz parte de seu círculo social. Embora o autor estipule um universo de hipóteses restrito, a ação de seleção pressupõe o contato com outras seleções nos mais diferentes âmbitos, seja em nível pessoal, programático ou intertextual.

Considerando os estudos de Benedict (1996), que partem do século XVIII, e os de Ludwig (2000), em que analisa as obras do século XX, vê-se que, com a distância temporal,

houve uma consolidação da antologia não só como gênero, mas como uma tradição literária. As infinitas possibilidades de selecionar, recortar, colecionar e apresentar temas e sujeitos trouxeram alterações profundas para o modo de consumir literatura. E, ainda assim, por mais que esse “fazer” se modifique com o tempo, o gesto antológico permanece atado à edição de poesia.

O dialogismo permeia espaços variados da construção do saber literário. O comparatismo, por exemplo, tem como base estabelecer conexões entre diferentes objetos de estruturas semelhantes, ou seja, possíveis de serem comparadas, emergindo desse processo a semelhança e a diferença. Segundo Franco (2000) o princípio da comparação se incide quanto à questão do outro, o reconhecimento do outro e, sobretudo, o reconhecimento próprio por meio do outro, estabelecendo um jogo de relações.

Para Van Tieghem (1994, p. 92), o processo de conhecimento de um livro se dá em comparação a outros livros, uma vez que tal como os demais objetos culturais, ele se insere em uma série em que terá precursores e antecessores, sendo o “jogo de influências sofridas ou exercidas um elemento essencial da história literária”. Longe de criar uma tradição do livro único, a antologia convida à comparação, ao olhar crítico e ao fazer dialógico.

Ludwig (2000), em seu texto “*Make it new*”, em que analisa as antologias de poesia inglesa dos anos 1950 e 1960, faz um estudo sobre como os antologistas utilizam os textos introdutórios de seus livros tanto para justificarem seus critérios de seleção quanto para mostrarem-se leitores de outras antologias, buscando criar intertextualidade, seja por meio da reverência seja por meio da maledicência.

Acerca de seu estudo comparativo, o autor afirma:

A primeira característica marcante destas introduções vistas em conjunto é a sua interrelação, ou, mais especificamente, a sua intertextualidade. Os autores, direta ou indiretamente, referem aos textos de antologias anteriores, em alguns casos assumindo mesmo os títulos de outras antologias, no todo ou em parte. Citam - ou aludem - a textos anteriores com aprovação ou com desaprovação, na maioria das vezes, no entanto, para estabelecer alguma diferença marcante entre o seu próprio argumento e o de um antologista anterior, que ao mesmo tempo ajuda a estabelecer a “novidade” da sua própria antologia. Em todo caso, essa interrelação é tão evidente para o leitor e a relação entre estes textos é tão estreita que se pode chamar de um discurso coerente e contínuo. (LUDWIG, 2000, p. 187, tradução nossa)

Para Ludwig (2000), na composição das antologias é possível ver um discurso ou diálogo crítico que, frequentemente, polemiza com outras antologias, dando respostas diferentes para um mesmo conjunto de problemas. Essa resposta costuma ser ambivalente: a

cada vez que insistem em propor antologias pautadas na variedade e na complexidade, acabam por rejeitar, pelo menos parcialmente, a ideia de um cânone fixo; no entanto, na esperança de que a sua antologia será um passo em direção a uma antologia definitiva, subscrevem igualmente a função canônica das antologias, criando um dilema.

Ao refletir sobre a prática intertextual da produção de antologias, Hopkins (2008) dá seu testemunho:

O sentido mais amplo, meta-histórico, de antologiar prevê que o que selecionamos para estudo é indissociável da questão de porque o selecionamos e o que pensamos ser seus méritos e/ou interesse. Além disso, em nossas seleções e priorizações, muitas vezes (talvez geralmente) estamos nos baseando nas seleções e priorizações de outros. Assim como nossas outras decisões críticas, nossas antologias são, portanto, independentemente de percebermos ou não, conduzidas dentro de tradições mais amplas - que podem ser benignas ou inúteis - de atividade comunitária. (HOPKINS, 2008, p. 287, tradução nossa)

O fazer comunitário, como o autor aborda, é um traço constitutivo do fazer antológico. A noção de perspectiva ultrapassa os limites do literário para alcançar a atividade crítica – seja ela intencional por parte do editor, ou “acidental”, quando aparece em materiais de “divulgação” ou de cunho interventivo. Levando em consideração que as antologias servem a muitos propósitos, suas diferenças são guiadas pelas escolhas de um outro, que pode tanto ser um antologista/editor dedicado a um tema correlato quanto a um leitor e suas expectativas a respeito das seleções.

2.1 As antologias didáticas e o cânone

A respeito da evolução das antologias na Inglaterra, somente no século XVIII as condições se tornaram propícias para o surgimento daquilo que se entende por antologia moderna. Nesse período, a responsabilidade pela compilação de textos começou a migrar dos livreiros e editores para os acadêmicos e professores. Com a profissionalização da literatura, a antologia evoluiu para se tornar um veículo através do qual uma elite cultural poderia promover valores literários críticos (MUJICA, 1997).

De acordo com Serrani (2008, p. 217), uma publicação se torna antológica a partir de “suas fontes primárias – os textos selecionados na compilação – e suas fontes secundárias – os prólogos, prefácios, estudos preliminares, posfácios, bio-bibliografias de autores ou tradutores

e notas, etc.” A esse conjunto de paratextos pode ser dada a função de “contextualizar” o impresso, criando lastros de pesquisa tanto para leitores quanto estudiosos.

Mesmo que paratextos ajudem a contextualizar uma antologia, tanto o deslocamento de um texto de seu suporte original quanto o gesto da compilação – o que cria uma nova imagem do texto entre outros textos – têm o poder de “descontextualizar” o material, tornando-o atemporal ou “eterno”. Segundo afirma Serrani (2008), entender a antologia como discurso passa por localizá-la em suas condições específicas de produção, o que permite evitar generalizações simplificadoras em relação ao gênero.

Em razão da heterogeneidade presente nos materiais antológicos, é comum encontrar tanto antologias “descontextualizadas”, como afirma Serrani (2008, p. 272), em que impera a reprodução dos textos literários e pouco material de apoio, quanto antologias em que “são evidentes os esforços da proposta por contextualizar o material”. A título de exemplo de que a descontextualização não é uma característica inerente ao gênero, a autora cita o livro *Twentieth-Century Latin American Poetry*, de Stephen Tapscott, em que há publicado um capítulo de estudo preliminar e um apêndice sobre o concretismo brasileiro, demonstrando como é possível criar um espaço de discussão a respeito do tema e não apenas uma réplica dos poemas.

A depender de como estão organizados, considerando seus paratextos, o discurso presente e o modo de apresentação pelos antologistas, alguns materiais com um alto nível de contextualização podem ser tomados como antologias didáticas. Segundo Lacey (2000, p. 340) há três tipos de antologias: o primeiro tipo é uma coleção de poemas com um único tema; o segundo tipo é a antologia que costuma ter “uma agenda, um propósito didático, que é muitas vezes relacionada à apresentação de uma visão crítica ou cultural específica” e o terceiro tipo é a “grande antologia canônica”, responsável por repetir seleções de sucesso pregresso.

As antologias consideradas didáticas, ou seja, aquelas que são organizadas de modo a apresentar um tema ao público escolar ou universitário, são objetos controversos no campo da produção de antologias. Para Serrani (2008, p. 278) a antologia didática “atacada como conformista, tradicionalista, normativa, ou mesmo incompetente [...] não é um artefato cultural isolado”, mas uma proposta que passa por diversas esferas de legitimação e que não esgota suas possibilidades mercadológicas e de uso educacional.

A autora acredita que o problema da recepção da antologia didática estaria na diluição programática de certos temas, conferindo ao material uma espécie de desprestígio intelectual e estético. Ao mesmo tempo, sua função didática estaria atrelada tanto a uma “estreiteza ideológica dos compiladores quanto os dispositivos de coerção ou censura do discurso

editorial”, sendo um objeto que obedece concomitantemente à tirânica hierarquia acadêmica e os desejos mercantis do universo editorial (Serrani, 2008, p. 278).

Lacey (2000, p. 341) aponta para uma sobrevida desses materiais, como a coleção de “*The Penguin Book of...*”, da editora britânica. Dedicada a compilações e antologias, a coleção apresentara “grande autoridade e status”, o que, segundo o autor, seria um problema para a construção do cânone, uma vez que essas publicações permanecem em catálogo por muitas décadas e se mantêm como materiais de referência, mesmo que desatualizadas.

A frequente cooptação das antologias pelas classes dominantes pode ser parcialmente explicada pelo fato de esses compilados servirem como um espaço onde se entrelaçam os discursos históricos, literários, estéticos e ideológicos. Segundo Fraisse (1997, p. 3), embora aparentemente simples, as antologias representam um verdadeiro “observatório do fenômeno literário”. Elas transmitem, por vezes de maneira sutil, uma determinada concepção de literatura que se manifesta tanto na escolha dos fragmentos literários quanto no aparato crítico que os acompanha. Esses novos arranjos podem ser considerados como partes de um quebra-cabeça textual cujo fundamento é o discurso predominante de sua época.

Alguns autores argumentam que as antologias de ensino focadas na história da literatura são doutrinadoras, transmitindo valores à próxima geração e, conseqüentemente, perpetuando a estrutura e as disparidades da sociedade. Isso marca uma disputa no campo da produção de antologias, criando uma oposição entre aqueles que defendem o uso e a produção de materiais dessa natureza e outros que defendem uma ideia de literatura menos centralizadora (MUJICA, 1997).

No que diz respeito às antologias de poesia concreta publicadas no Brasil, percebemos que esse fenômeno está presente. Embora a antologia de poesia concreta *Noigandres 5* tenha sido publicada em 1962, será a publicação de cunho didático, assinada por Simon e Dantas (1982), pela coleção *Literatura Comentada*, da editora Abril, que se mantém como material de referência para livros didáticos dos anos 2000, como apontou Dalvi (2016).

Segundo Mujica (1997) as antologias transmitem a noção de evolução (a sucessão de movimentos literários) e hierarquia (o reconhecimento de obras-primas) e são incorporadas em um cânone que ajuda a definir a cultura nacional. A adoção desses materiais para o público escolar reforça seu status didático, assim como mantém viva uma certa tradição que vive através dessas compilações. Ainda segundo a autora, desde o início, as antologias sempre convidaram à comparação e ao julgamento, pois os leitores formulavam suas próprias preferências a partir dos pedidos às editoras. No caso das antologias didáticas, à medida que os professores

selecionam suas favoritas, apontam lacunas e complementam as seleções, contribuindo para o processo de reformulação do cânone.

Mesmo a questão “canônica” pode ser relativizada. Para Alastair Fowler (1979) há diferentes tipos de cânone, em que constam o “cânone potencial”, que inclui toda a literatura; o cânone acessível, que são os livros disponíveis; o cânone seletivo, enquanto obras específicas que foram escolhidas para estudo, como as que compõem antologias; o cânone crítico, as obras que foram objeto de estudo crítico; o cânone oficial, composto pelos livros que figuram nos quesitos disponibilidade, seletividade e criticidade; e o cânone pessoal, sendo as obras preferidas de determinado indivíduo.

De acordo com Mujica (1997), o cânone não é estático, mas se desenvolve à medida que novas obras se tornam acessíveis e, então, sujeitas ao escrutínio crítico e ao estudo em sala de aula. Desse modo, as antologias didáticas poderiam contribuir para a criação de uma tradição literária mais flexível, pautadas não pelas insígnias daqueles que realizam a seleção, mas pelos conteúdos que veiculam e as formas de abordagem de determinados fenômenos literários.

A respeito do uso de antologias didáticas em cursos universitários, Hopkins (2008) aponta que há uma conjunção direta dos aspectos comerciais e intelectuais, em que a formação do cânone é exercida da forma mais básica e literal possível: pela apresentação dos materiais primários do estudo. Uma vez que os processos de antologização, de formação do cânone e de julgamento literário estão intimamente ligados entre si, “em um curso baseado em antologias, o “cânone” estudado torna-se simplesmente o conteúdo da antologia, e o antologista detém assim um enorme poder invisível”. (p. 287)

A redefinição da ideia de sociedade e cultura levou a uma infinidade de novas antologias, que não foram concebidas como ferramentas de ensino, mas que podem ser incorporadas ao currículo como suplementos em pesquisas, que em muitos aspectos remontam a era das miscelâneas. No entanto, enquanto as miscelâneas resistiam à canonização, o objetivo dos volumes antológicos, geralmente compilados por acadêmicos, é expandir o cânone ou oferecer um cânone alternativo (MUJICA, 1997).

O conceito de miscelânea, ou seja, compilações de textos que têm como objetivo fazer um recorte do momento atual ou apresentar reuniões menos engajadas na formação de cânones, sobrevive no campo editorial. Ao serem comparadas com as antologias, em especial as antologias didáticas, a miscelânea ou coletânea se assemelha à antologia de caráter interventivo.

As antologias interventivas assumem muitos formatos, uma vez que podem surgir a partir do interesse comum de um determinado grupo ou autor em publicar uma compilação que julgue ser relevante para o conhecimento do público. Em comparação às antologias canônicas,

esse tipo de publicação pode vir com traços de um gesto imediatista, comumente encontrados em alguns materiais, como a falta de precisão nas informações prestadas, erros na grafia dos nomes, falta de referências em relação aos textos divulgados, entre outros aspectos que descontextualizam o material, mas, ao mesmo tempo, enfatizam o desejo de publicá-lo.

Considerando que a publicação de um livro demanda uma maior mobilização de agentes para sua produção, com direito a um registro na Biblioteca Nacional, outros suportes podem ser utilizados para expressar o fator de “novidade” dessas antologias, como a revista, a plaquete e o encarte – enquanto publicação à parte de outra e, nos dias de hoje, as publicações digitais, disponibilizadas em plataformas específicas ou através de envio de link.

O formato da revista, enquanto suporte de publicação, foi muito usado entre anos 1950-1970, especialmente pelos grupos das vanguardas do meio do século XX. Uma vez que a revista obedece a uma produção seriada, os números especiais com coletâneas temáticas figuram dentro de um escopo já pré-estabelecido, em que o antologista pode ter pouca autonomia para definição dos elementos paratextuais, cabendo a ele, muitas vezes, apenas a seleção dos textos apresentados e a assinatura do prefácio, quando há.

Lacey (2000), ao compartilhar suas experiências no mundo editorial, faz uma série de indagações a respeito da mudança de papel do editor para o organizador acadêmico no mercado de livros. Ele afirma que, determinar quem será o compilador da obra – um acadêmico, um jornalista literário ou um poeta – é o que demarcará o que será incluído no projeto (se terá introduções, glossários, notas etc).

As antologias, para além de intervirem no campo literário, também podem fazer intervenções sociais, segundo aponta Bucknell (2023). Ao introduzirem agentes contemporâneos em um gênero que, por definição, produz cânones, editores e antologistas fornecem material de referência não só para interessados da primeira hora, mas para retroalimentação na produção de novas seleções.

De acordo com Mujica (1997) novos historiadores rejeitam a concepção exclusivista da história da literatura e descartam a ideia de arte como algo "atemporal", assim como o estabelecimento de verdades universais, argumentando que os ideais comumente apresentados como "universais" refletem os valores da elite no poder. Ao canonizar determinados textos e negligenciar outros, argumentam que os acadêmicos promovem e perpetuam os valores da classe dominante.

Desse modo, as antologias didáticas podem se colocar a serviço de expansão do cânone e até mesmo da inserção de novos critérios para a construção do canônico. A profusão dos modos de fazer antologia contribui para que o gênero ganhe novos contornos à medida que

livros e seleções são publicados. Por serem instrumentos úteis na sala de aula, uma vez que compilam textos muitas vezes impossíveis de serem lidos em suas fontes originais, elas não perderão o espaço que já conquistaram. A evolução desses materiais segue de forma lenta e não-linear, do mesmo modo que a própria História.

Mujica (1997, p. 210) sugere que a solução para o uso de antologias no ensino está em ver o “cânone como um palimpsesto, um texto que é constantemente reescrito, revisado, apagado e repetido”, agregando à ideia uma noção que vai além de o que deve ser ensinado, mas como deve ser ensinado.

A autora afirma que o território de antologias didáticas é um campo em disputa, uma vez que reúne os interesses tanto da classe acadêmica, para dar relevância a obras de seu interesse, quanto das editoras, uma vez que esses livros têm grande peso comercial. Mujica (1997) aponta que é importante para as editoras comerciais publicarem boas seleções, mas que seu principal objetivo é o lucro. A respeito de sua experiência como antologista, a autora relata uma conversa que teve com uma editora de umas das principais casas de publicação nos Estados Unidos:

"Chame isso de emburrecimento dos Estados Unidos ou do que você quiser", ela me disse, "mas os alunos simplesmente não conseguem lidar com os tipos de tarefas que faziam há trinta anos. Os professores querem livros curtos, fáceis de manusear e que não custem muito caro." De fato, o custo é um fator importante. Com o aumento vertiginoso dos preços do papel e das permissões, a pressão é grande para manter as antologias curtas e baratas (MUJICA, 1997, p. 213, tradução nossa).

A partir do relato da autora, percebemos que mesmo publicações consideradas mais estratificadas e imutáveis como as antologias didáticas também passam por mudanças não-lineares oriundas de questões de fora de suas problemáticas internas. Os modos de produção de antologias obedecem a outras regras que extrapolam a fase de conceituação. Como pode ser visto no relato, já não há recepção para um material “complexo”, uma vez que a demanda dos alunos mudou, o que traz uma nova variável para as questões antológicas.

A ideia de que houve um “emburrecimento” por parte da classe discente mobilizaria os editores a produzirem livros mais simples e continuar vendendo, deixando em suas mãos as questões evolutivas do gênero e tornando os organizadores ou antologistas meros espectadores dos acontecimentos. O ensino, longe de ser um campo imaculado, considerado um lugar em que prevalece ideais nobres e de engrandecimento intelectual, é um espaço dividido entre os interesses de muitos agentes. Como fica evidente, essas questões também tocam as antologias, em seus usos e modos de publicação.

Para Mujica (1997, p. 214), “antologias que fornecem introduções robustas, uma ampla seleção de leituras, uma variedade de perspectivas críticas e amplas bibliografias desempenham funções que antologias curtas e limitadas não conseguem oferecer”. Ela sugere que, para que esses materiais não deixem de existir, uma das possibilidades é que as editoras optem por outras mídias – na época de escrita do texto ela cita o CD-ROM, mas na contemporaneidade pode ser alterado para qualquer tipo de mídia digital ou virtual.

No entanto, é preciso considerar que as antologias são objetos instáveis. Embora a ideia de evolução proporcionada pelo relato de Barbara Mujica tenda ao catastrófico – as antologias como reféns do lucro editorial –, sua trajetória é marcada pela metamorfose. Benedict (1996, p. 15) afirma que é a flexibilidade que garante a “função cultural da antologia como mediadora entre os leitores e a literatura impressa”.

Em seu percurso histórico, as antologias adquiriram diferentes formas e funções sociais. A respeito do período da Restauração e Regência na Inglaterra, a autora afirma que “no século XVIII, a antologia funcionava menos para transmitir o intercâmbio aberto de membros da comunidade leitora do que para ensinar aos leitores seu papel na cultura literária”. (BENEDICT, 1996, p. 212).

As antologias didáticas registram a construção gradual e cooperativa, tanto por produtores quanto por consumidores, do leitor como um indivíduo que lê não para obter reconhecimento social, mas para o autoaperfeiçoamento pessoal. Redigidos por impressores, livreiros ou, mais tarde, editores, os prefácios das antologias geralmente relatam seu método de produção, explicam o objetivo do volume, anunciam o conteúdo e pedem desculpas por defeitos. (BENEDICT, 1996).

Segundo a autora:

[...] a antologia literária reflete os valores estéticos contemporâneos e molda a recepção de obras e gêneros específicos. Como um refúgio para versos fugitivos, ela resgata expressões abafadas pela cultura dominante; como uma expressão dessa cultura, ela também perpetua definições convencionais de beleza e significado. O mais importante é que ela oferece um espaço no qual a literatura e a crítica atuais são divulgadas, ajudando assim a moldar um cânone e, ao mesmo tempo, mantendo esse cânone flexível (BENEDICT, 1996, p. 211, tradução nossa)

Desse modo, as antologias se tornaram o meio de aproximar os leitores dos textos. As antologias didáticas, enquanto uma vertente do gênero, não só promovem esse encontro, mas também estabelecem uma leitura crítica, cada vez mais especializada de um determinado tema, período ou escola literária. Sujeita as oscilações do campo editorial e suas modas e tendências,

como qualquer outro gênero literário, ora ela se assemelha as suas formas primordiais – aberta, livre e anárquica – e ora ela se comporta como veículo da crítica e história literária, construindo saberes sistematizados e institucionalizados.

Se a antologia didática persiste é porque seu uso ainda é requisitado no sistema escolar de todos os estágios. Para Mujica (1997), enquanto as antologias fornecerem amostras de uma variedade de textos, propuserem amplas revisões no cânone, fornecerem acesso fácil a textos menos disponíveis e estimularem a curiosidade intelectual dos alunos, elas atenderão às necessidades de acadêmicos e estudantes em diferentes níveis.

2.2 O papel do antologista

Na literatura mundial, alguns poetas e escritores são reconhecidos em seus papéis de antologistas, como Ezra Pound (apesar de suas questões políticas e ideológicas, ou talvez mesmo até em função delas), W. B. Yeats⁸ e Jorge Luis Borges – só para citar alguns casos verdadeiramente célebres. No caso do Brasil, Manuel Bandeira foi responsável pela organização de seis antologias publicadas pela editora Nova Fronteira, passando por investigação de escolas literárias a seleções subjetivas. Já Carlos Drummond de Andrade assinou a sua *Antologia Poética*, em 1962⁹.

Antologias canônicas também fazem parte da história do gênero no país, como *Florilégio da poesia brasileira*, de Varnhagen (1853), que teria “orientado Ferdinand Denis a elaborar a pioneira *A história da literatura brasileira*”, segundo relata Silva (2008). Ambos podem ser considerados historiadores ou “homens de letras”, como eram chamados os organizadores de livros, de maneira geral. Naquela época, “a coletânea cumpria a missão de formar uma memória literária, antes mesmo de nossa historiografia nascer”, afirma o autor.

A organização desses materiais abriu espaço para que o gênero se estabelecesse também em âmbito acadêmico. Silva (2008) aponta que houve um “boom” de antologias nos anos 1950-1960, e cita a *Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial* (1953), de Sérgio Buarque de Hollanda; *Panorama da poesia brasileira* (1959), de Edgar Cavalheiro; *Antologia da poesia romântica* (1965), de Péricles Eugênio da Silva Ramos e *Presença da literatura brasileira*, de Antonio Candido e José Aderaldo Castello (1968).

⁸ Oxford Book of Modern Verse 1892-1935.

⁹ A respeito dessas importantes antologias da poesia brasileira, convém mencionar que apenas Manuel Bandeira e Ítalo Moriconi publicaram poemas concretos em suas seleções.

Entre as antologias de caráter comercial, mas que nunca dispensaram de todo certo olhar acadêmico e especializado, evidencia-se o trabalho do crítico Ítalo Moriconi, como antologista de poesia e contos, em livros publicados nos anos 2000; e Heloísa Buarque de Hollanda, cujas seleções tiveram início na segunda metade dos anos 1970, e que segue fazendo compilações de poesia para grandes casas editoriais. A dupla ainda tem trabalhos de organização antológica, publicados pela editora José Olympio, entre outras.

Partindo do campo literário brasileiro, vê-se que os agentes responsáveis pela seleção de materiais na produção de antologias são diversos. Em geral, eles seguem os mesmos parâmetros já encontrados na literatura internacional: homens de letras, historiadores, literatos, acadêmicos, poetas e estrategistas culturais – ora usando da autopublicação e ora fornecendo projetos para editoras comerciais.

Nota-se que, à medida que atividade antológica vai ganhando outros campos, os agentes também mudam. E, com isso, os modos de antologiar. A seleção canônica dá espaço a seleções temáticas e outras que apresentam um recorte sincrônico da literatura. O conceito de variedade é uma das tendências do gênero, que, ao se esgotar, acabará por dar lugar a uma nova vertente ou voltará ao que era antes, mas possivelmente com algo diferente.

Segundo Benedict (1996, p. 9), a tecnologia para produzir literatura e disseminá-la acaba por se desenvolver a tal ponto que a “a novidade se torna a marca da moda”. A produção de algo novo para satisfazer as pequenas coleções do público acabam por criar antologias que “exploram essa moda fornecendo a cultura atual e fornecendo-a rapidamente”.

Nesse flutuar de tendências sobre o gênero, varia também o papel do antologista. Há antologias em que o organizar atua como um Deus, movendo peças sem explicações. Nesses casos, o que leitor tem diante de si é um recorte da realidade cujo contexto lhe é privado. Esse tipo de projeto comunica uma noção de “imparcialidade” por parte do antologista, já que há uma omissão a respeito de suas escolhas.

Essa prática fora muito comum na era das miscelâneas, segundo aponta Benedict (1996). A ideia de variedade, contemporaneidade e, até mesmo, o imediatismo presente nessas seleções fez com que fossem criados livros que fugiam a uma padronização de volumes, sendo apresentados ao público de maneira heterogênea – embora as alegações de heterogeneidade e contemporaneidade muitas vezes signifiquem apenas que o material nunca fora publicado, pelo menos não recentemente ou legalmente. A autora argumenta que “os livreiros apagavam ou ocultavam sua própria editoração, apresentando o livro como um texto de textos praticamente sem mediação, aberto ao olhar do leitor” (BENEDICT, 1996, p. 11).

Considerando o que preconiza Fraisse (1997), uma antologia só pode ser assim chamada quando o antologista assume sua posição diante das questões da literatura geral e, desse modo, contribui para discussões em âmbito crítico, já que a seleção implica o estabelecimento de um juízo de valor. Diferentemente do antologista oculto ou de segundo plano, as seleções assinadas colocam o antologista em evidência, especialmente quando há um maior nível de contextualização das suas escolhas por meio de prefácio, nota de rodapé e outros paratextos.

A respeito da função dos prefácios para os antologistas, Benedict (1996) afirma:

Dirigidos a leitores críticos, eles anunciam a qualidade de seus conteúdos e de seu editor; explicam esses conteúdos como exemplos da melhor cultura, selecionados e classificados de acordo com princípios refinados, ao mesmo tempo estéticos e morais. Alguns usam notas de rodapé ou, no final do século XVIII, explicações contextuais ou esboços biográficos. Esse trabalho editorial redefine o conteúdo como um corpo de trabalho mais ou menos coerente, selecionado com base em princípios consistentes que ilustram valores sociais (p.12, tradução nossa).

Escritor de segundo grau, o antologista é um leitor de maior qualidade. Ele desempenha uma função indispensável, uma vez que desde as culturas primitivas ou orais sempre houve alguém responsável por "selecionar" e "filtrar" aquilo que era considerado valioso para uma cultura ou civilização, expresso pelos cânones e suas autoridades reguladoras. Guillé (1997) propõe que o antologista pode ser considerado um crítico quando qualifica e define os dados da seleção e "superleitor" quando ordena e reorganiza esses mesmos dados, impulsionando novas maneiras de ler o que está posto.

Para Sabio Pinilla (2011) é responsabilidade do antologista "manipular" textos soltos para dar uma sensação de unidade e totalidade ao material. Os paratextos que contextualizam as seleções são imprescindíveis para dar forma à antologia como um gênero de reescritura, o que inclui atingir o objetivo proposto pelo antologista e estabelecer uma visão ideológica com base na história da literatura.

A manipulação do material envolve tanto o trabalho dos antologistas em seus processos de leitura, recolha e seleção quanto a forma de apresentação dos textos no espaço da página. Benedict (1996) afirma que, ao imitar os conjuntos de exemplos de diferentes gêneros que os livreiros reuniam com base em suas similaridades, as antologias acabam por adotar o princípio de agrupar itens distintos, mas semelhantes. Isso sugere que todos os conteúdos são considerados suficientemente similares para serem comparados, ao mesmo tempo em que são suficientemente diferentes para incentivar a avaliação do leitor, criando uma ordem intrínseca ao material.

O antologista, enquanto um colecionador de textos e compositor de significados, pode reivindicar uma posição especial, ainda que secundária, em relação à autoria do conjunto, segundo avalia Korte (2000). Parte desse papel se faz presente através da ordenação dos textos no livro. A autora retoma um estudo de Pforte (PFORTE apud KORTE, 2000, p. 17) para elencar os principais modos de ordenar uma antologia, em que constam o tipo alfabético, que aparece de acordo com o nome do autor; o tipo "cronológico" (geralmente de acordo com a data de nascimento do autor); o modo "estrutural", que se apresenta por capítulos, ciclos ou estágios; a apresentação de acordo com a formas e subgêneros e, por fim, o recorte temático.

Segundo a autora:

Mesmo quando o princípio de composição, em um primeiro momento, parece relativamente fraco, como no caso do alfabético e do de sequências cronológicas, essa sequência afetará a leitura de cada texto individual. Uma sequência cronológica, por exemplo, pode convidar a uma leitura com atenção especial para o lugar de um poema na história literária (KORTE, 2000, p. 17, tradução nossa).

Levando em consideração o que já vimos sobre antologia enquanto gênero e a antologia didática, nota-se que, embora a tomada de posição do antologista crie um maior diálogo com campo crítico, isso pode aparecer tanto como narrativa presente nos paratextos quanto nos aspectos “morfológicos” do livro, tais como capa, folha de rosto, layout da página e composição tipográfica. Para Korte (2000, p. 20), “tipologia, ilustração e ornamentação, tamanho, encadernação e a qualidade do papel” são características que também permitem importantes percepções sobre os objetivos e o público-alvo da antologia.

A autora afirma que o modo de composição presente na forma do livro pode afetar a maneira como um poema é lido no conjunto ou no modo como a antologia é recebida. A sugestão, por exemplo, de que há uma relação entre poemas justapostos é particularmente forte quando mais de um poema é encontrado em uma página. Muitas vezes, a impressão de poemas reproduzidos lado a lado ou um abaixo do outro pode ser não apenas para economizar espaço, mas também para significar unidade e coerência (KORTE, 2000).

No entanto, é preciso ponderar que escolhas do gênero morfológico podem ou não serem feitas pelos antologistas, a depender do tipo de publicação que carrega a seleção. Na maior parte das vezes, as antologias apresentam a figura de um organizador e um editor, cada qual responsável por sua área de expertise. Ao organizador cabe fazer a seleção e, quando aplicável, assinar o texto de prefácio, posfácio, glosas e notas. O editor, geralmente, é o responsável por preparar o material no formato mais indicado para a sua comercialização, considerando o

público ideal, os espaços de circulação e distribuição, o custo do projeto e o retorno financeiro esperado.

O antologista, por sua vez, ainda que tenha inclinações ocultas, sempre estará aberto a julgamento quando se trata de textos selecionados. Uma vez que as antologias criam perda de contexto, é comum que o material apresente algum tipo de paratexto que justifique a escolha do objeto, deixando aparente as intenções do novo conjunto. Se, por um lado, alguns tipos de perdas aparecem explicitadas por antologistas e editores, por outro lado, há critérios – sejam culturais, sociais, políticos, biográficos ou materiais – que permanecem ocluídos.

Na literatura acerca do tema, é possível encontrar depoimentos de alguns antologistas sobre suas seleções. Em textos críticos e ensaios, eles justificam suas escolhas ou mesmo fazem relatos de sua trajetória, suas motivações e processos.

Em seu artigo “*On Anthologies*”, Jerome Rothenberg, conhecido por ser assinar coleções sobre as vanguardas históricas, como coleções de poesia futurista e do dada, conta:

It seems to me that I've been making anthologies for as long as I've been making poems *per se*. As a kid I inherited a large desk with a sheet of glass on top, beneath which I would slip in pages or poems — my own & others'—& pictures, etc. that I had been coming across in the stuff I was reading. I used to arrange them to form “shows” of works that seemed, by juxtaposition, to inform each other. I also typed up poems from different places & times & kept them in a series of folders marked anthology. That was from high school days & stopped sometime in college, when I started to buy books & be deceived by other people's arrangements.¹⁰ (ROTHEMBERG, 1978 apud PERLOFF, 1990, p. 138)

O relato de Rothenberg enfatiza o papel do antologista enquanto leitor. O gesto de colecionar recortes, textos, poemas e os justapor sobre a escrivaninha dialoga com o universo comparativo da biblioteca, em que cada livro se assemelha e se diferencia apenas por estar justaposto. Quando desloca um livro da estante para vê-lo em perspectiva com outros, o antologista opera o interior do corpo do livro e, como uma espécie de Dr. Frankenstein, dá vida e uma outra trajetória para os textos que compõem essa nova matéria.

¹⁰ Parece-me que venho fazendo antologias há tanto tempo quanto venho fazendo poemas propriamente ditos. Quando era criança, herdei uma grande escrivaninha com uma folha de vidro em cima, sob a qual eu colocava páginas ou poemas - meus e de outros - e fotos etc. que encontrava no material que estava lendo. Eu costumava organizá-los para formar “shows” de trabalhos que pareciam, por justaposição, informar uns aos outros. Eu também digitava poemas de diferentes lugares e épocas e os mantinha em uma série de pastas marcadas como antologia. Isso foi desde os tempos do ensino médio e parou em algum momento na faculdade, quando comecei a comprar livros e a me deixar enganar pelos arranjos de outras pessoas. (tradução nossa)

Mas nem tudo são flores na vida de um antologista. Mesmo que as antologias construam sua própria história e se constituam como um gênero *per se*, o que pressupõe o gesto seletivo – e o preterimento –, o antologista pode ser alvo de críticas e até mesmo de perseguições. García Martín (1999), responsável por seleções de poesia jovem espanhola, relata os atritos que suas coleções criaram no campo literário espanhol. Acerca de seus desafetos, o antologista comenta:

El papel que a mí me han adjudicado, no en el gran teatro del mundo literario, si no en el pequeño teatro de la poesía última, no es precisamente el más lucido: hago de indiscreto enredador, de compulsivo-antólogo sectario. El lector ingenuo de ciertos suplementos o incluso de determinadas monografías más o menos académicas [...] casi se ve obligado a pensar que yo soy el responsable de bastantes de los males que padece la literatura coetánea. Pondré algunos ejemplos, espigados de vario pintas publicaciones recientes. En unas eruditas y amenas divagaciones «Sobre el canon de la literatura española del siglo XX», José-Carlos Mainera chaca al «uso pertinaz de los moldes generacionales» («a los que José Luis García Martín es tan aficionado», añade) la rígida imposición de un canon a la literatura española, con el ensalzamiento de unos nombres y la postergación de otros, y ello debido no sólo a la tendencia de dichos métodos «a generar nóminas cerradas», sino también a algo peor: «la consagración de "características" de grupo o de época que invitan a la uniformidad, a la simplificación y, a la larga, a esconder debajo de la alfombra lo que no se ajusta a lo previamente acordado»¹¹. (GARCÍA MARTÍN, 1999, p. 9)

As colocações de García Martín (1999) mostram críticas a respeito da forma de ordenação de suas antologias. Em seu ensaio, o autor argumenta que escolhera apresentar o cânone espanhol por meio das gerações de poetas. Isso teria sido suficiente para que outros antologistas apontassem aquilo que consideravam serem erros do autor, em suas escolhas e omissões. No entanto, o antologista defende-se, apontando que o que irritara os críticos era a inclusão de poetas que se acreditava não ter suficiente capital social para figurar na literatura canônica.

Lacey (2000) aponta que o antologista tem um papel tremendamente importante ao trazer poemas para fora da escuridão, apresentando ao conhecimento público autores e,

¹¹ O papel que me foi atribuído, não no grande teatro do mundo literário, mas no pequeno teatro da poesia mais recente, não é exatamente o mais lúcido: desempenho o papel de indiscreto emaranhador, de antologista sectário compulsivo. O leitor ingênuo de certos suplementos ou mesmo de certas monografias mais ou menos acadêmicas [...] é quase forçado a pensar que sou responsável por muitos dos males da literatura contemporânea. Vou dar alguns exemplos, colhidos em várias publicações recentes. Em uma digressão erudita e divertida "Sobre el canon de la literatura española del siglo XX" ("Sobre o cânone da literatura espanhola do século XX"), José-Carlos Mainera culpa o "uso obstinado de moldes geracionais" ("dos quais José Luis García Martín gosta tanto", acrescenta) pela imposição rígida de um cânone na literatura espanhola, com o elogio de alguns nomes e o adiamento de outros, e isso se deve não apenas à tendência de tais métodos "de gerar listas fechadas", mas também a algo pior: "a consagração de "características" de grupos ou períodos que convidam à uniformidade, à simplificação e, a longo prazo, a varrer para debaixo do tapete o que não está em conformidade com o que foi previamente acordado". (tradução nossa)

especialmente, poetas de pouca interlocução crítica e, até mesmo, de obra restrita. A inclusão em uma antologia confere *status* e oferece um público leitor ao autor, por essa razão torna-se um espaço de lutas para o campo literário.

O autor compartilha sua experiência enquanto editor e afirma que há um perigo em considerar as antologias e seu valor como algo garantido. Ainda assim, fazem parte de um gênero literário que não pode ser – e nem será – contornado. Lacey (2000) defende que há algo de meritocrático nas seleções que sobrevivem no campo literário ou que ganham atenção da crítica, atribuindo ao editor certa responsabilidade pelo sucesso da publicação:

O novo contexto pode ser bizarro e inapropriado; ou, se o editor for bom, pode ser um contexto novo e interessante. Todos nós já experimentamos a emoção de ver poemas que são familiar para nós, sendo subitamente iluminado por uma justaposição específica em uma antologia. (p. 335, tradução nossa)

Questões sociais e mercadológicas também permeiam a produção de antologias, uma vez que esses materiais estão sujeitos a forças externas, como negociações entre editoras, questões relacionadas a direitos autorais e expectativas por parte dos produtores da ampliação de um público leitor de poesia cada vez mais diversificado.

Não é comum, no entanto, que os leitores tenham consciência dos processos internos da produção de antologias, mas tenham acesso apenas àquilo que foi publicado, com suas justificativas e apresentações. Aos pesquisadores, resta levantar hipóteses que considerem propriamente o projeto editorial do livro, mas também seu diálogo com outras coleções e antologias que tratem de um mesmo tema – afinal, uma antologia existe em função de outra.

O papel do antologista, portanto, é plástico – pode alcançar muitas esferas do fazer editorial. As justificativas, ordenações, os modos de apresentação e os objetivos ocultos e explícitos aparecem de forma instável em diferentes materiais. O que prevalece é sempre o gesto de seleção e reorganização – intrínseco à atividade antológica. Ao assinar uma antologia, o autor estabelece uma ligação entre ele e os textos – e, inegavelmente, seus autores – que pode marcar por muito tempo o campo editorial, uma vez que o cânone é construído também pela sobrevivência e reincidência de autores e temas na contemporaneidade. Uma antologia bem-sucedida será aquela que deixar marcas no tempo à sua maneira e seu fracasso só será consumado quando sua memória for apagada.

3 AS ANTOLOGIAS BRASILEIRAS DE POESIA CONCRETA

Algo assim como “Salve-se Quem Puder”

Como sempre foi.

Décio Pignatari, em Depoimento (1975, p. 9)¹²

Há poucos materiais antológicos de poesia concreta publicados no Brasil, sejam eles sob a rubrica dos poetas do grupo *Noigandres* ou por outros agentes, como críticos literários e pesquisadores. Para essa tese reunimos diferentes propostas, a fim de comentar cada uma delas como representantes de uma modalidade específica de publicação: o livro didático, o catálogo e a revista. As publicações escolhidas estão representadas no seguinte Quadro 2:

Quadro 2 — Antologias brasileiras de poesia concreta

Antologia	Formato	Ano	Autores	Presença de poetas	Textos críticos	Recorte Temporal	Abordagem do movimento
Antologia <i>Noigandres 5</i>	Revista	1962	Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, José Lino Grünewald, Ronaldo Azeredo	Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, José Lino Grünewald, Ronaldo Azeredo	Não apresenta	1949-1962	Pré-concretismo, fase ortodoxa.
<i>Poesia concreta: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e críticos e exercícios</i>	Livro didático	1982	Iumma Maria Simon e Vinicius de Avila Dantas	Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo, José Lino Grünewald, Pedro Xisto, Edgar Braga, José Paulo	Apresenta	1950-1981	Pré-concretismo, fase ortodoxa, fase pós-vanguarda.

¹² Trecho de depoimento prestado por Décio Pignatari na seção “Autores e Livros”, dirigida por José Tavares de Miranda, dentro da série de entrevistas “Tendências da Nova Poesia Brasileira” (Suplemento do Jornal de São Paulo, 2 abr. 1950) (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 1975, p. 9)

				Paes, Wladimir Dias Pino			
<i>Grupo Noigandres</i>	Catálogo de exposição	2002	João Bandeira e Lenora de Barros	Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, José Lino Grünewald, Ronaldo Azeredo	Não apresenta	1948-1962	Pré-concretismo, fase ortodoxa

Fonte: autoria própria

Dentre as categorias de análise estão o recorte de agentes participantes que essas antologias apresentam; o recorte temporal que a antologia efetua e a fase do grupo que ela abrange; o formato de publicação e a presença de textos de apoio na estrutura geral dos livros, levando em consideração a crítica literária, a abordagem historiográfica e a contextualização dos textos na cronologia do movimento¹³, que constituem uma narrativa acerca da antologia.

Embora os materiais sejam de naturezas distintas, todos eles apresentam um florilégio, ou seja, uma seleção de poemas escolhidos pelo(s) autor(es) da antologia. Uma vez que se trata de um movimento literário, há também a seleção dos poetas representantes, que pode vir justificada por meio textos de apoio, como é o caso das antologias de Simon e Dantas (1982) e de Bandeira e Barros (2002).

A antologia *Grupo Noigandres*, de Bandeira e Barros (2002), apresenta um diálogo direto com a publicação *Noigandres 5*, uma vez que fora produzida para celebrar os 50 anos da poesia concreta no Brasil, marcados pela publicação da revista *Noigandres 1*, de 1952. Desse modo, há muitas semelhanças entre a antologia dos curadores e a feita pelo próprio grupo, considerando o recorte temporal e a delimitação dos agentes participantes. A antologia *Noigandres 5* é uma edição comemorativa da revista – dos 10 anos da poesia concreta no Brasil – e a antologia de Bandeira e Barros faz uma espécie de revisão do legado do material 40 anos depois.

Já a antologia de Simon e Dantas (1982) apresenta características diversas em relação aos outros materiais publicados, tanto a delimitação cronológica quanto o número de agentes se mostram mais abrangentes, considerando aspectos históricos e procedimentais das distintas

¹³ Segundo Aguilar (2005) e Menezes (1991), podem ser considerada como pré-concretismo, fase ortodoxa, fase participante e pós-concretismo.

fases que o grupo tivera ao longo de sua trajetória. A apresentação do material por meio de textos introdutórios, notas de rodapé e outros elementos paratextuais combina o elemento didático ao modo de composição antológico, contextualizando a seleção apresentada pelos antologistas.

Os critérios estabelecidos para comparação entre os materiais sintetizam o modo como cada antologista apresenta o conteúdo da obra. O indicador de maior relevância é o recorte temporal, uma vez que ele se mostrou um elemento definidor da fase do grupo retratada nas antologias, representado no quadro pelos itens “recorte temporal” e “abordagem do movimento”.

Já no item “presença dos poetas” há a delimitação daqueles agentes que tiveram poemas reproduzidos na antologia. Como o quadro 2 demonstra, há tanto elementos semelhantes quanto divergentes em relação a quantidade e escolha dos representantes do movimento. O levantamento das publicações estrangeiras de poesia concreta brasileira expande o panorama de análise para complementar as fontes de pesquisa uma vez que, paralelamente à publicação *Noigandres 5*, foram publicadas, em um intervalo de 3 anos, mais 4 antologias fora do país dedicadas ao grupo brasileiro.

O modo de composição das antologias estabelecido pelo formato da publicação também será um critério de análise, já que nas diferentes formas de apresentação há sempre um diálogo com o gênero antológico em razão do florilégio apresentado. As características próprias de cada formato de publicação criaram objetos editoriais muito específicos que, quando comparados à luz dos critérios estabelecidos, evidenciam questões voltadas ao suporte e à própria sobrevivência desses materiais no campo literário.

Em cada uma das antologias há um modo de abordagem do tema, criando uma narrativa sobre o movimento da poesia concreta que funciona de parâmetro não só para a história da corrente estética no país, mas também no exterior. A composição de livros e textos se mostra como um indicador daquilo que o(a) antologista considera digno de ser relatado, atribuindo mais ou menos detalhes ao longo do texto, a partir de suas pesquisas ou escolhas editoriais.

3.1 O fator tempo: recorte cronológico

A abordagem histórica do fenômeno literário, portanto diacrônica e documental (Campos, H., 1977) encontra terreno na produção de antologias por proporcionar uma delimitação temporal com poder de organizar a seleção de um material. O recorte cronológico, enquanto critério seletivo, mostra-se como um elemento de distinção para efeitos comparativos,

uma vez que busca localizar no tempo os produtos culturais que contextualizam determinado momento histórico.

O gesto diacrônico se junta a outros fatores de relevância para criar, nas antologias, tanto abordagens interventivas quanto construções revisionistas de um objeto, onde há uma intenção de canonizá-lo. A inserção do elemento temporal é uma característica do movimento retrospectivo que, ao determinar um certo intervalo, estabelece um começo e um fim no relato acerca do objeto.

A antologia de Simon e Dantas (1982) apresenta uma linha cronológica, marcada pelos subcapítulos “Noigandres, eh Noigandres”, em que discutem a fase pré-concreta; “Concretismo”, representando a fase ortodoxa; e “O pulo da onça”, em que está pautada a fase participante. Cada uma dessas fases é conhecida como um período específico do movimento concretista brasileiro em que características procedimentais e programáticas eram difundidas em poemas e textos teóricos nas revistas do grupo *Noigandres e Invenção*.

Além dessas divisões específicas, em que os poemas selecionados estão limitados às décadas de atuação do grupo¹⁴, há outros capítulos em que as seleções não são abordadas por uma delimitação programática característica de cada fase, mas por uma ideia de abertura e ampliação dos pressupostos teóricos do movimento.

Os poemas eleitos para representar a fase pré-concreta foram retirados dos primeiros livros de Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari e dos dois primeiros números da revista *Noigandres* (1952; 1955), época em que “o grupo já estava formado e revelava uma mudança de rumo em relação às suas primeiras experiências”. Os antologistas datam o “lançamento da Poesia Concreta” em 1956 (na primeira exposição de arte concreta no MAM); entretanto, em 1955, Augusto de Campos já tinha assumido o uso do termo “poesia concreta” por meio do texto “Poesia concreta”.¹⁵ (SIMON; DANTAS, 1982, p. 16)

O que não fica claro é se os antologistas consideram como fase pré-concreta aquela anterior ao “lançamento” do movimento, localizada entre 1950 e 1956, como sugerem na tabela de cronologia no interior do livro, ou se ela seria anterior até mesmo aos anos 1950, uma vez que a antologia traz poemas de Décio Pignatari que datam de 1947 e 1949. O recorte temporal

¹⁴ Anos 1950: época de circulação da revista *Noigandres*; anos 1960: época de circulação da revista *Invenção*; anos 1965-75: momento de ampliação da recepção da obra dos poetas do movimento através de publicações de antologias.

¹⁵ O texto foi publicado originalmente em *Fórum*, órgão oficial do Centro Acadêmico 22 de Agosto da Faculdade Paulista de Direito, ano I, n. III, outubro de 1955 (CAMPOS, A. de; PIGNATARI; CAMPOS, H. de, 1975, p. 35).

aparece fragmentado e, por vezes, incerto, o que nos leva a crer que os critérios cronológicos não foram estabelecidos com precisão.

A fase pré-concreta está pautada na produção de poesia anterior à revista *Noigandres 2* (1955) – época de publicação do poema “Poetamenos”, de Augusto de Campos – e ao lançamento da poesia concreta enquanto movimento de vanguarda (1956), momento em que há a concretização da espacialidade como elemento sintático, materializada nos cartazes da exposição no Museu de Arte Moderna (MAM). No entanto, faz-se necessário discutir o que torna a poesia dessa fase antecipatória ao concretismo.

Em uma justificativa cronológica, a resposta é muito simples, pois a poesia da fase pré-concreta seria aquela que veio antes do lançamento do movimento. Porém, entre as justificativas procedimentais, estão questões temáticas, formas de composição do poema e uso do espaçamento na página que seriam, de fato, antecipatórias às formas mais radicais que se desenvolveriam depois.

O isomorfismo fisionômico é um tema que poderia ter sido abordado no tópico do pré-concretismo, pois ele ocupa, procedimentalmente, o papel de transição do verso linear à sintaxe espacial. Os poemas de veia fisionômica seriam, teoricamente, anteriores aos da fase matemática.¹⁶ Esse dado procedimental poderia se tornar um critério tanto para a análise dos poemas quanto para a proposição da organização antológica, extrapolando a ordem cronológica tradicional.¹⁷

No subcapítulo intitulado “Concretismo: mais que um ismo, um sismo”, há a reunião de poemas da chamada fase heroica ou ortodoxa (1956-1960). O texto introdutório aponta para as bases teóricas do “Plano-piloto para poesia concreta” (replicado na página 86 do livro) e faz uma breve análise dos procedimentos usados nos poemas reproduzidos.

O subcapítulo procura reunir a poesia da fase ortodoxa, caracterizada em dois momentos, que os antologistas chamam equivocadamente de “orgânico-fisiognômica” e “geométrica-isomórfica”. A ver os dois conceitos como aparecem no “Plano-piloto para poesia concreta”:

ao conflito de fundo-e-forma em busca de identificação, chamamos de isomorfismo. paralelamente ao isomorfismo fundo-e-forma, se desenvolve o isomorfismo espaço-tempo, que gera o movimento. O isomorfismo, num primeiro momento da pragmática poética concreta, tende à fisiognomia, a um

¹⁶ Dizemos teoricamente, pois há uma diversidade produtiva no fim dos anos 1960 em que os procedimentos se misturarão e os poemas ganharão novas formas. Por essa razão, o movimento analítico não seria categorizar a fase fisiognômica à produção do período pré-concretista, mas reconhecer, nesse período, como o procedimento teórico foi abordado.

¹⁷ Para Julio Plaza “a palavra década [...] tem valor operacional, arte não se mede por décadas” (PLAZA, 1980, [1 p.]).

movimento imitativo do real (*motion*); predomina (sic) a forma orgânica e a fenomenologia da composição. num estágio mais avançado, o isomorfismo tende a resolver-se em puro movimento estrutural (*movement*); nesta fase, predomina (sic) a forma geométrica e a matemática da composição (racionalismo sensível) (CAMPOS, A; PIGNATARI; CAMPOS, H., 1975, p. 157).

Como posto na citação do “Plano-piloto”, a isomorfia está presente nos dois momentos da composição de poemas concretos, não sendo uma categoria exclusiva do estágio matemático. A diferença é que, no primeiro momento, a forma do poema será pautada nas características físicas/espaciais do objeto de que ele trata – por isso o tom “orgânico” – e, no segundo momento, a forma do poema se valerá da estrutura geométrica para estabelecer o jogo de significados.

Na fase matemática, os poemas trarão o uso da quadrícula, da aproximação e do distanciamento dentro do quadro, da diagramação no espaço da página, de cortes e de dobras da página, entre outros procedimentos, para criar o movimento/ritmo de leitura e fruição do poema.

Os autores afirmam que, a partir dos anos 1960, o concretismo “passava a incorporar sensivelmente novas questões” (SIMON; DANTAS, 1982, p. 59). Esse percurso é bem desenhado na antologia, uma vez que apresenta uma discussão sobre a fase participante e ainda busca mostrar uma ampliação do interesse e da pesquisa do grupo concreto para além desse período.

O recorte procedimental usado pelos antologistas para criar um vínculo entre fase participante e o uso da visualidade como agente estrutural da comunicação poética se apoia também em um recorte temporal. Simon e Dantas (1982, p. 59) apontam que os anos 1960 seriam “um momento final de um esforço sistemático” (referindo-se à publicação do manifesto “nova linguagem, nova poesia”, de Décio Pignatari e Luis Ângelo Pinto) em que “[...] o concretismo vivia a fase final”.

Embora a seleção mostre alguma relação temporal e histórica com o momento em que os poemas foram publicados, esse dado não está devidamente posto no texto, já que contraria o próprio recorte cronológico apresentado na antologia. Os autores atribuem à “fase final” a publicação do texto-manifesto de Pignatari e Pinto, mas os demais comentários que se referem à produção dos poetas selecionados aparentam estar distanciados do contexto de produção dos poemas.

Há um recorte temporal implicado na escolha dos poemas apresentados ao longo da antologia – o que não há é a mobilização efetiva de textos críticos e teóricos que justifiquem a

seleção e complexifiquem a sua proposta. O modo de composição dos capítulos, em que se vê a compartimentação das informações em seções distintas do livro, acaba por criar equívocos e ambiguidades que só podem ser sanadas com a leitura completa do material.

O recorte temporal se mostra também como um elemento de critério para definir os agentes atuantes em cada época, contextualizando questões históricas do movimento. Como a antologia não apresenta um padrão no seu recorte temporal, abordando os poemas ora pelo viés cronológico e ora pelo viés procedimental, o critério “cronologia” acaba por não apoiar o critério de delimitação do grupo, deixando ambos confusos e sem um contorno definido. O recorte temporal como recurso para definição dos agentes participantes se justifica na medida que o leitor, ao entrar em contato com o material, consiga compreender o tipo de contribuição de cada poeta ao longo dos anos.

Na antologia de Bandeira e Barros (2002), as informações de recorte temporal e agentes participantes são apresentadas no sumário, com capítulos específicos para a reprodução da obra de cada integrante – sem ressalvas à aparição dos demais parceiros – e a delimitação temporal está pautada no recorte 1948-1962.

Os autores delimitam o grupo a partir das publicações de Augusto, Décio e Haroldo enquanto integrantes do Clube de Poesia – por meio dos poemas publicados nos jornais *O Estado de S. Paulo*, *Jornal de Notícias*, *Jornal de São Paulo* e na revista *Novíssimos* (número único, de 1949) – e a partir dos números da revista *Noigandres*, junto a Ronaldo Azeredo e José Lino Grünewald.

Embora o primeiro número da revista *Invenção* tenha sido publicado em 1962, ela é apenas mencionada no volume antológico. Segundo Menezes (1991, p. 29), são as duas revistas (*Noigandres* e *Invenção*) que “se configuraram como órgãos oficiais do movimento”, o que acaba por ampliar o leque de parcerias do grupo, com a inclusão de Mario Chamie e Cassiano Ricardo – colaboradores na revista *Invenção*. No entanto, para Menezes (1991), a fase propriamente concreta acaba por volta de 1963/1964 – análise essa que discutiremos mais profundamente ao longo do trabalho.

O recorte que coloca a revista *Noigandres* como marco temporal traz coerência ao projeto antológico, mas acaba por suprimir uma fase importante do grupo (a fase participante de *Invenção*), que pode ser entendida tanto em sua diluição quanto em sua ampliação. Ao compreendermos que o grupo *Noigandres* seria aquele que publicava na revista de mesmo nome, a escolha se faz compreensível. No entanto, quando consideramos a ampliação da prática de poesia concreta, a partir do mesmo núcleo de integrantes, notamos uma lacuna histórica que precisa ser explorada.

As questões da fragmentação do movimento acontecem após sua ampliação de perspectivas estéticas e temáticas em decorrência de eventos históricos e de discussões do campo literário. Menezes (1991, p. 29) demonstra que, a partir da *Invenção* n. 5, há uma distinção dos caminhos tomados por cada integrante, não podendo mais aquela poesia ser chamada de concreta – “nos termos da delimitação teórica”. Ele considera que a fase propriamente concreta é aquela em que “o procedimento padrão se põe acima de estilos pessoais”, uma vez que faz parte do núcleo teórico a “supressão dos enlevos pessoais do autor”.

Os curadores justificam o recorte temporal em função da publicação da revista *Noigandres*, delimitando a atuação do grupo ao último número da revista. Entretanto, há um esforço para contextualizar o momento de formação do grupo antes da primeira publicação da revista, que data de 1952. É importante destacar que, no período entre 1948-1955, os poetas não haviam publicado trabalhos de poesia concreta, especificamente, uma vez que a *Noigandres 1* traz textos em versos, ainda pré-concretos.

Nos capítulos dedicados a cada autor, os curadores optam por publicar os textos anteriores aos de lançamento do movimento (período compreendido entre 1948-1955)¹⁸ na tipografia Futura – característica da conexão internacional do concretismo que ocorrera depois do lançamento oficial do movimento no Brasil, em 1956.¹⁹

O foco dado ao período de formação do grupo se faz em razão da importância histórica dos fatos, em confluência com os demais livros da coleção, já que eles discutem o momento de difusão do abstracionismo e concretismo no Brasil e da incorporação dos museus como espaços de formação artística e profissional (BANDEIRA, 2002, p. 8). Além disso, a análise do recorte da coleção demonstra que a pesquisa dos curadores está inserida no campo das artes e não da literatura – o que traz à antologia características específicas, a começar pela escolha da publicação enquanto catálogo de exposição.

Os pontos de delimitação do grupo e delimitação cronológica são assuntos que geram controvérsias, como já se viu na antologia de Simon e Dantas (1982) e nos entendimentos de outros teóricos, como Menezes (1998) e Aguiar (2005). Embora Bandeira e Barros (2002) escolham como marco temporal o mesmo período estabelecido pela antologia *Noigandres 5*,

¹⁸ Considera-se como exceção o poema “Lobisomen”, de 1947, escrito por Décio Pignatari, reproduzido na antologia por meio dos datiloscritos originais.

¹⁹ Acreditamos que a escolha de reproduzir todos os poemas na tipografia Futura, em razão da padronização do projeto gráfico, acarreta prejuízo ao caráter documental da antologia. O período pré-concreto dialoga com o concretismo nas escolhas sintáticas e estruturais da composição dos poemas; falsear sua concretude por meio da escolha tipográfica é admitir a visualidade enquanto componente gráfico, dado que ainda era incipiente na época de início do movimento.

ele ainda é insuficiente para a compreensão histórica da contribuição do grupo, nacional e internacionalmente. É um trabalho difícil definir um marco temporal para o fim das atividades do grupo (enquanto grupo de vanguarda) e mesmo o marco do início das atividades em torno do concretismo é um ponto de discussão entre especialistas²⁰.

Por essa razão, a seleção de Bandeira e Barros (2002), ao buscar estabelecer um recorte cronológico reduzido que compreende somente a época da revista *Noigandres*, acaba por deixar uma lacuna na história da poesia concreta brasileira. Ao mesmo tempo, a antologia de Simon e Dantas (1982), por apresentar um recorte cronológico ampliado, mas pouco claro acerca do estabelecimento de cada fase do grupo, cria equívocos tanto sobre questões históricas quanto sobre questões procedimentais presentes nos poemas. Em comparação a elas, a antologia *Noigandres 5* traz uma seleção que reapresenta os poemas já publicados na revista, com a inserção de alguns inéditos, em um movimento de encerramento da publicação.

Na antologia de Simon e Dantas (1982), o recorte apresentado tem caráter contemporâneo, uma vez que os antologistas localizam o movimento concreto ainda em estado presente e não como evento datado no tempo e na história da literatura. Essa leitura confere à antologia um status de interventista, pois mesmo que traga um viés retrospectivo, há uma busca por apresentar o movimento como algo ainda atual. De mesmo modo, a *Noigandres 5* busca intervir no campo literário ao tornar relevante um conteúdo publicado ao longo de dez anos, atualizando e reafirmando a sua novidade.

3.2 Os escolhidos: agentes participantes

As antologias mostram que é unânime o reconhecimento de que o trio Noigandres fora o criador do movimento da poesia concreta no Brasil, não havendo qualquer divergência em relação a isso. A centralidade de Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari é marcada pela trajetória da produção da revista *Noigandres*, que começa com a publicação de poemas do trio fundador e depois tem a adesão dos poetas Ronaldo Azeredo e José Lino Grünwald.

²⁰ Acredito que é preciso considerar, tal como propomos neste trabalho, que a trajetória concreta brasileira deve ser vista tanto do ponto de vista nacional quanto do internacional. Ao investigar as antologias brasileiras e estrangeiras, notamos a importância de contextualizar a aparição de agentes do grupo Noigandres ampliado nos diversos momentos de composição do movimento. Após os anos 1970, as publicações coletivas ganham maior capilaridade no país – e trazem, ao mesmo tempo, uma espécie de continuidade e ruptura com o movimento concreto. Tal como ocorrera em outros países, o concretismo enquanto corrente estética se desdobra em novas escolas e em novas práticas de experimentação, perdendo seus contornos mais rígidos. A problemática da recepção tardia no país isolou a poesia concreta brasileira da sua influência internacional, o que acabou por suprimir uma parte da sua história, que pode ser considerada mais relevante, longeja e complexa do que aquela contada pelas escassas antologias e pelos livros didáticos.

A seleção que envolve os agentes participantes do último número da revista *Noigandres* se repetirá no catálogo de Bandeira e Barros (2002). A única diferença entre os materiais é que antologia contextualiza o movimento a partir do ano de 1948 e traz na escolha de poemas tanto aqueles que foram publicados na revista quanto alguns que não foram. Já na antologia de Simon e Dantas (1982), o número de agentes se mostra ampliado: além do grupo publicado em *Noigandres 5*, há menções à participação de Edgard Braga, Pedro Xisto, Wladimir Dias-Pino e José Paulo Paes.

A centralidade do trio está fora de questão, mas o contorno ampliado do grupo estabelecido pela publicação antológica de *Noigandres 5* requer alguma atenção. Ao considerarmos que o movimento da poesia concreta no ano de 1962 estava passando por transformações e já contava com o apoio de Edgard Braga e Pedro Xisto, além de outros nomes, faz-se necessário entender a seleção de poetas que a revista apresenta, assim como a sua reprodução idêntica na antologia Bandeira e Barros (2002).

A antologia *Noigandres 5*, como comentaremos mais adiante, fora preparada no momento em que já existia a revista *Invenção*, também considerada como revista oficial do movimento (MENEZES, 1998). Nessa fase, que corresponde à fase participante, os poetas vislumbravam novas possibilidades de fazer poesia (tendo em vista os acontecimentos históricos e a repercussão internacional) observadas em antologias, exposições e encontros com poetas do movimento de poesia concreta de fora do Brasil.

Desse modo, em 1962, o mundo via o grupo Noigandres como uma vertente do movimento concreto já assimilado na sociedade brasileira em razão dos anos assinando publicações nos principais jornais do país e pela sua influência no campo literário, com uma profusão de adeptos (AGUILAR, 2005). A nossa análise das antologias de poesia concreta internacionais mostra o movimento brasileiro como um dos que mais apareciam nas seleções globais e em maior número de poemas e poetas.

Por esse motivo, convém entender o contexto de produção da revista *Noigandres 5*, considerando que ela fora uma publicação protocolar, que marcou o fim de uma década e o começo de uma nova fase. A publicação fora também uma forma de fornecer um panorama para a crítica nacional daquilo que havia sido produzido ao longo dos dez anos de atividade da revista, apresentada em formato livro tradicional e com um maior volume de tiragem, possibilitando, assim, um maior acesso por parte dos leitores e interessados.

Se considerarmos, portanto, que o grupo Noigandres é de fato aquele determinado pelo recorte de autores presentes na antologia produzida em 1962, então os demais experimentos de publicação coletiva poderiam ser vistos como simples reuniões de poetas investigando uma

mesma estética? Estaria o movimento da poesia concreta brasileira delimitada apenas pelo que os próprios autores afirmam sobre ela?²¹

O campo literário não é composto apenas por autores, mas envolve uma cadeia de “agentes e instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições nos diferentes campos (econômico ou cultural, especialmente)” e legitimar a produção de críticas e comentários sobre o que circula dentro do campo (AGUILAR, 2005). Este trabalho e muitos outros que formam a fortuna crítica da poesia concreta são essenciais para que o saber sobre um determinado assunto não esteja apenas localizado nos produtores culturais, mas seja construído através de trocas características da recepção crítica das obras.

A pesquisa em fontes secundárias é essencial para que o discurso ultrapasse as fronteiras biográficas e se torne material de referência para questões históricas e procedimentais que sejam extra-autorais. Desse modo, cabe aos críticos e acadêmicos tanto a investigação minuciosa quanto a elaboração de novas leituras, oxigenando o campo do saber literário.

O levantamento das antologias estrangeiras de poesia concreta brasileira (Quadro 3) nos dá um panorama para que possamos comparar as delimitações dos agentes participantes do movimento no período correspondente a 1961-1963. Como à época o número de publicações do movimento concreto brasileiro era escasso, em sua maioria veiculados por meio de revistas, jornais e livros autopublicados, os materiais disponíveis eram raros e tinham baixa circulação. Além disso, o movimento ainda não ganhara a atenção da crítica especializada de forma mais sistemática e, por sua contemporaneidade, questões que hoje nos são caras para remontar a história da poesia concreta, como as delimitações do grupo Noigandres, nem sequer eram cogitadas²².

Quadro 3 – Antologias estrangeiras de poesia concreta brasileiras

Antologia	Formato	Ano e país	Autor(es)	Presença dos poetas brasileiros	Apoio textual
<i>Design</i> , n. 27. Antologia de poesia concreta brasileira	Revista	1961 - Japão	L.C.Vinholes	Alcides Pinto, Clarival do Prado Valladares, Dora Ferreira da Silva,	Texto introdutório assinado por Kitasono Katsue

²¹ As antologias de poesia concreta brasileira publicadas no exterior por antologistas de fora do grupo Noigandres funcionam como verdadeiros documentos históricos para a compreensão de um movimento ampliado. A estética concreta, embora tenha tido maior repercussão em São Paulo, também pode ser vista em outras localidades do Brasil. No entanto, havia uma disputa acerca da terminologia e, conseqüentemente, com o tempo houve um apagamento de agentes e grupos de menor interlocução no campo literário. Portanto, mesmo que sejam raras, as coletâneas que trazem uma visão de fora do grupo são importantes para remontar a história do movimento, seja para acrescentar fontes, refutar argumentos ou mesmo confirmar fatos.

²² Augusto Massi, em artigo publicado na revista *Travessia*, da Universidade Federal de Santa Catarina, enumera uma série de textos de referências sobre a poesia no Brasil. Embora traga uma extensa bibliografia sobre poesia de vanguarda, não há na seleção nenhum livro publicado entre 1960-1962, sendo todos posteriores à data.

				Edgard Braga, Eusélio Oliveira, Mario da Silva Brito, Maria José de Carvalho, Roberto Thomas Arruda, Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, José Lino Grünewald, Pedro Xisto, Ronaldo Azeredo e L. C. Vinholes	e Fujitomi Yasuo
<i>Antologia da poesia concreta brasileira</i>	Plaquete	1962 – Portugal	Alberto Costa e Silva	Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, José Lino Grünewald, Manuel Bandeira, Marcelo Moura, Pedro Xisto, Ronaldo Azeredo, Wladimir Dias-Pino	-
<i>Rot 7 Noigandres/Konkrete Texte</i>	Revista	1962 – Alemanha	Max Bense e Elizabeth Walther	Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, José Lino Grünewald, Ronaldo Azeredo	Texto final assinado por Helmut Heissenbüttel
<i>Konkrete dichtung aus Brasilien</i>	Catálogo de exposição	1963 – Alemanha	Max Bense	Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, José Lino Grünewald, Ronaldo Azeredo	Texto introdutório de Max Bense

Fonte: autoria própria

O quadro descreve os principais critérios estabelecidos no levantamento feito com as antologias brasileiras de poesia concreta e sintetiza as informações mais relevantes para a comparação dos materiais. Recorremos à produção internacional porque ela se mostra complementar para o entendimento da história do movimento que se criara através das antologias. A localização temporal entre os anos 1961-1963 nos ajuda a estabelecer, com maior clareza, como acontecera a recepção da poesia concreta brasileira fora do país no momento próximo à publicação da antologia *Noigandres 5* e como ela influenciara não só a seleção de poetas em antologias produzidas em solo nacional, mas também em antologias internacionais publicadas sistemicamente entre os anos de 1965-1970.

Os materiais antológicos indicam um protagonismo brasileiro no cenário internacional, sendo objeto de publicação de quatro antologias distintas, uma delas no Japão, por meio da intermediação de L. C. Vinholes; a antologia publicada por Alberto Costa e Silva, com apoio da Embaixada do Brasil em Portugal (Figuras 1 e 2); e as duas antologias produzidas por Max

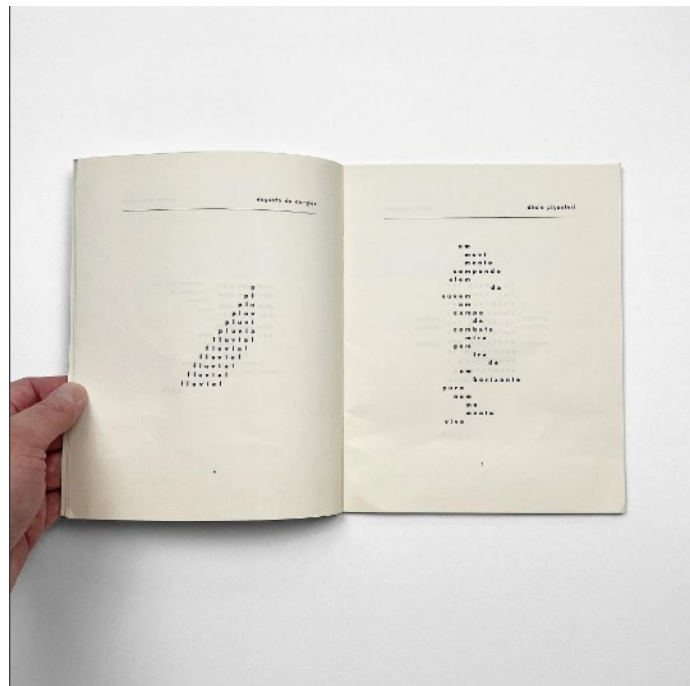
Bense e Elizabeth Walther: o número 7 da revista *Rot*, dedicada aos poetas concretos brasileiros, e o catálogo da exposição “*Konkrete dichtung aus Brasilien*”²³ (Figuras 3, 4 e 5)

Figura 1 – Capa da 1. ed. da Antologia Poesia Concreta (1962)



Fonte: *The idea of the book* (c2024)

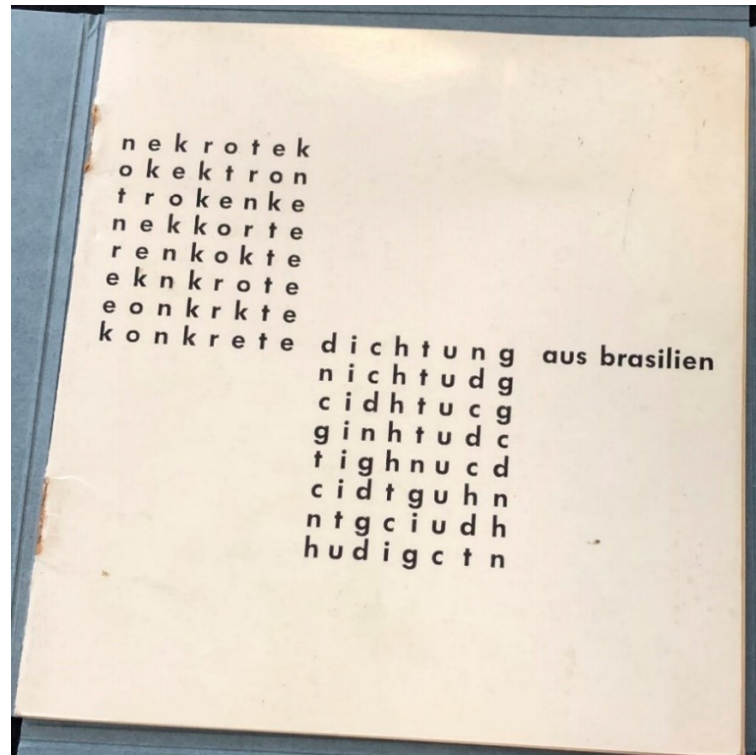
Figura 2 – Páginas internas da Antologia Poesia Concreta (1962)



Fonte: *The idea of the book* (c2024).

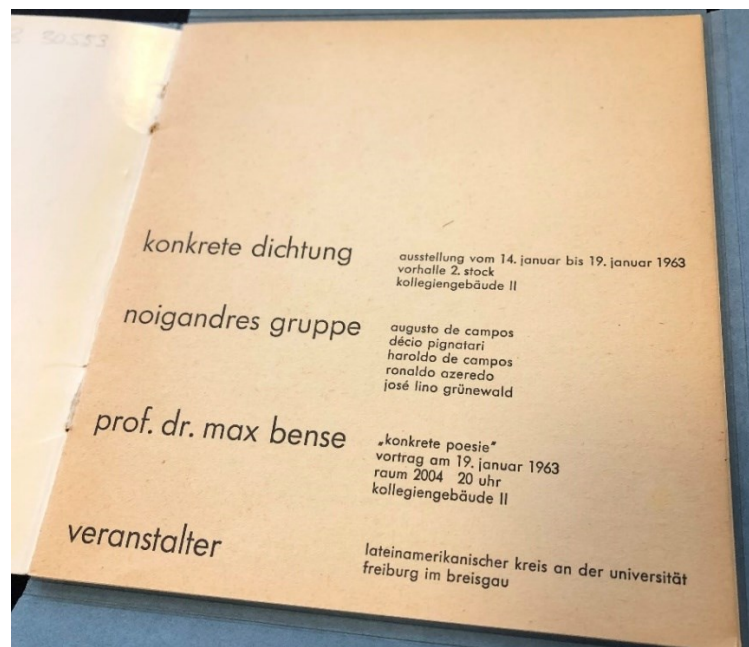
²³ Poesia concreta do Brasil (tradução nossa).

Figura 3 – Capa do catálogo da exposição *konkrete dichtung aus Brasilien* (1963)



Fonte: Bense (1963)²⁴

Figura 4 – Folha de rosto da antologia *konkrete dichtung aus Brasilien* (1963)

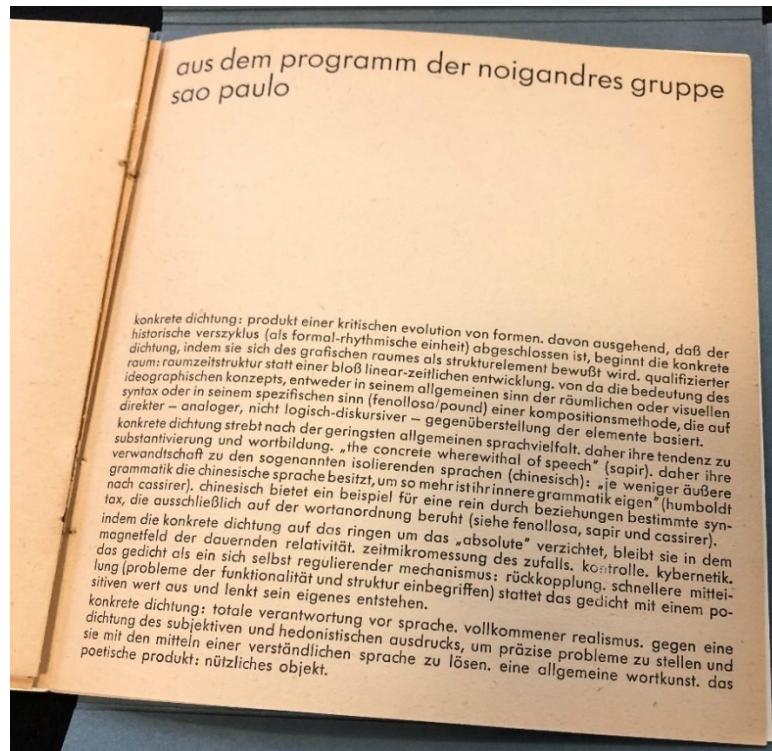


Fonte: Bense (1963)²⁵

²⁴ Fotografia tirada pela autora, na Kunstbibliothek, em Berlin, em 2022.

²⁵ Fotografia tirada pela autora, na Kunstbibliothek, em Berlin, em 2022.

Figura 5 – Plano piloto para a poesia concreta traduzido para o alemão, em *konkrete dichtung aus Brasilien* (1963)



Fonte: Bense (1963)²⁶

Em uma visão geral, há um recorte de poetas publicados que corrobora com a seleção da revista *Noigandres 5*, em que constam: Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari, José Lino Grünwald e Ronaldo Azeredo. As duas publicações de Bense (1962; 1963) mostram o recorte idêntico ao da revista *Noigandres 5*, além de se repetirem nas duas antologias. Acreditamos que a repetição se justifica pelo fato de os textos introdutórios serem assinados por autores distintos e por uma delas ser parte de uma publicação seriada da revista *Rot*, um importante veículo de propagação da poesia de vanguarda na Europa, e a outra ser um material fruto de uma exposição com a curadoria de Max Bense, na Universidade de Freiburg.

Em comparação às antologias de Bense, as antologias publicadas no Japão e em Portugal trazem um recorte bastante heterogêneo no que diz respeito aos agentes do movimento. Ambos os responsáveis pela organização desses materiais são brasileiros, por isso acreditamos que eles tivessem uma bagagem cultural maior sobre a poesia nacional, de maneira geral, traduzindo esse conhecimento em forma de uma maior quantidade de participantes na antologia.

Como veremos mais adiante no capítulo sobre as antologias internacionais, a quantidade de poetas representados nesses materiais é um fator elementar para a construção da noção de

²⁶ Fotografia tirada pela autora, na Kunstbibliothek, em Berlin, em 2022.

sucesso do movimento, uma vez que uma grande quantidade de autores evidencia uma maior relevância do tema em âmbito internacional. A análise mostra que houve um aumento de agentes participantes a cada novo material publicado. Por isso, é possível que a seleção ampliada feita tanto por Vinholes (1961) quanto por Costa e Silva (1962) tenha seguido esse caminho.

No que diz respeito à seleção de Costa e Silva (1962), é mantida a delimitação do grupo que aparecera na *Noigandres 5*, com a inclusão de Manuel Bandeira, poeta da geração anterior que aderira às “experimentações concretistas”²⁷; Wladimir Dias-Pino, presente na 1ª Exposição de Nacional de Arte Concreta, em 1956; Pedro Xisto, que em 1960 publicara seu primeiro livro, intitulado *Haikais e Concretos*; e o curioso nome de Marcelo Moura, um poeta de apenas dois poemas que, segundo a nota biográfica da antologia, nascera em 1941, no Ceará e, à época residia no Reino Unido, mas que é atribuído como um pseudônimo de Alberto da Costa e Silva²⁸.

A antologia de Costa e Silva (1962) teve bastante influência em Portugal e foi o estopim para a publicação de um texto de E.M. de Melo e Castro falando do movimento da poesia concreta no Brasil, no suplemento literário *Times Literary Supplement* (TLS) em resposta a um artigo de John Willett intitulado “*Poetry, Prose and the Machine*”, publicado em maio de 1962.

A carta de E.M. de Melo e Castro despertara o interesse de poetas voltados às inovações no campo da poesia, sendo citada por Don Sylvester Houédard em seu artigo “Paradada”, publicado no mesmo suplemento literário, em 1964. Segundo relata Thomas (2019), o interesse pela poesia concreta na Inglaterra e na Escócia surge a partir da divulgação do texto do poeta português.

The Glaswegian poet Edwin Morgan, upon reading it, wrote directly to Melo e Castro, who promptly sent him an anthology of Brazilian concrete poetry published by the Brazilian Embassy in Lisbon, along with the address, in São Paulo, of the concrete poet and founding member of the Noigandres group Augusto de Campos (THOMAS, 2019, p. 20).²⁹

²⁷ Segundo Teles (2017, p. 48), “Na série de artigos sobre a poesia concreta (cerca de quatro), publicados em *Flauta de papel*, o poeta informa com certa ironia que “depois de ler uns ensaios do grupo concretista escrevi um poema aplicado ao meu superado jeito de poesia uns toques de concretismo”. Ele se refere ao poema “Analianeliana”. E chega a dizer, com bastante ironia, referindo-se a um poema de Gullar (o “Formigueiro”, composto de 76 cartões imensos), que “A poesia concreta é tremendamente espacial”.

²⁸ Em postagem na página de Facebook “Poesia Concreta”, Djavan Damasceno, pesquisador do tema e administrador da página, aponta que Marcelo Moura era um pseudônimo do antologista Costa e Silva. Ele relata que vira um dos poemas de Marcelo Moura reproduzidos em uma antologia com poemas do autor.

²⁹ O poeta de Glasgow Edwin Morgan, ao lê-lo, escreveu diretamente a Melo e Castro, que prontamente lhe enviou uma antologia de poesia concreta brasileira publicada pela Embaixada do Brasil em Lisboa, juntamente com o endereço, em São Paulo, do poeta concreto e membro fundador do grupo *Noigandres* Augusto de Campos (tradução nossa).

A troca de cartas criara uma linha de comunicação entre os poetas que repercutiu em publicações dos poemas brasileiros em revistas e antologias na Grã-Bretanha. Desse modo, tanto o recorte presente na antologia de Costa e Silva (1962) quanto os materiais trocados com Augusto de Campos se tornaram material de referência para uma visão internacional do movimento que compreendia os contornos do grupo Noigandres a partir desses parâmetros.³⁰

Alguns dos poetas que aparecem na seleção de Vinholes (1961), em termos gerais, estavam ligados à poesia modernista, uma vez que usavam em seus poemas aspectos de concisão, procedimentos pautados no uso da diagramação e tipografia e outros experimentos que podem ser chamados de poesia concreta. Entre os selecionados, destacamos nomes como o de Dora Ferreira da Silva e seus experimentos com diagramação no espaço da página; Mario da Silva Brito³¹ que, no ano de 1961, publicara um livro experimental com capa do artista concretista Hermelindo Fiaminghi e de Décio Pignatari; os poetas concretistas do Ceará, José Alcides Pinto e Eusélio Oliveira; Mariajosé de Carvalho, poeta e tradutora que também tinha interlocução no campo das artes plásticas; Clarival do Prado Valladares que, em 1959, já produzira poemas concretos; Roberto Thomas Arruda, que fizera alguns poemas tipográficos; e L.C.Vinholes, autor da antologia e entusiasta da estética concreta.

O trabalho de pesquisa e seleção de Vinholes, embora pouco comentado pela crítica especializada, é bastante completo no que compete ao retrato diacrônico da época, expandindo os limites da poesia concreta para além do grupo Noigandres, que está representado no material por Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo e José Lino Grünewald, além da inclusão de Pedro Xisto e Edgard Braga, uma vez que os dois poetas foram coeditores em todos os números da revista *Invenção*³².

O movimento da poesia concreta brasileira fora além do grupo Noigandres, mesmo que ele seja o precursor e a referência oficial para a história da poesia concreta no país. A

³⁰ Os poemas reproduzidos na antologia foram publicados no número 6 da revista de Ian Hamilton Finlay *Poor. Old. Tired. Horse.*, assim como fora reproduzido um poema de Edgard Braga na capa do n. 21, de 1966, indicando que apesar de ele não estar presente na seleção de Costa e Silva (1962), havia uma proximidade com o grupo Noigandres.

³¹ O poeta Mario da Silva Brito esteve no “conselho editorial” da Revista *Invenção* apenas nos números 1 e 2. Segundo Khouri (2006, p. 30), *o poeta* “aceitou participar da equipe, porém, não chegou a ter, na revista, nenhum tipo de atuação”.

³² De acordo com Ávila, Carlos (2006, p. 97), “Embora Pignatari fosse o diretor da revista, *Invenção* contava com uma “equipe” cujos integrantes tinham seus nomes assinalados no expediente em todas as edições: os poetas Augusto de Campos, Cassiano Ricardo, o próprio Pignatari, Edgard Braga, Haroldo de Campos, José Lino Grünewald, Mário da Silva Brito, Pedro Xisto e Ronaldo Azeredo. A partir do número três Cassiano e Silva Brito são excluídos (Cassiano, até onde se sabe, por discordâncias teóricas com o diretor); no número quatro a equipe é acrescida por Luiz Ângelo Pinto e, no cinco, por Erthos Albino de Souza”. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3218/3162. Acesso em: 29 set. 2023.

contribuição sistemática de outros agentes para antologias feitas fora do país estabelece um círculo em que forças centrípetas e centrífugas atuam, ora trazendo para o referente ao centro do grupo *Noigandres* e ora trazendo à tona poetas mais periféricos do campo concretista.

Para Mujica (1997, p. 221, tradução nossa):

Alguns antologistas incluem escritores simplesmente por pertencerem a um determinado grupo nacional ou étnico, mas muitos impõem padrões rigorosos. Eles prestam um serviço inestimável ao familiarizar os leitores com escritores pouco conhecidos, mas altamente talentosos, que têm pouco acesso a grandes editoras comerciais, que muitas vezes relutam em publicar livros de recém-chegados sem reconhecimento de nome. Esses antologistas são, às vezes, responsáveis pelo estabelecimento de novos cânones nacionais expandidos que incluem um espectro mais amplo de escritores. Por fim, os melhores desses escritores podem encontrar seu caminho para a arena internacional.

O valor histórico desses materiais ultrapassa os limites propostos para antologias que utilizam apenas fontes primárias como critérios de delimitação da seleção. Os antologistas dispostos a empreender seleções menos “mercadológicas”, ou tradicionais, são responsáveis por expandir, inclusive, contornos conceituais de correntes literárias.

No entanto, no que tange à delimitação ampliada do grupo *Noigandres*, em termos conceituais, estabelece-se o período pré-concreto (1952-1955), aquele formado pelo trio fundador composto por Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari; o período ortodoxo (1956-1962), composto pelo grupo reunido em torno da revista *Noigandres*, formado pelo trio fundador, Ronaldo Azeredo e José Lino Grünewald; o período da fase participante (1962-1967), delimitado pela revista *Invenção*, em que se somam Pedro Xisto e Edgard Braga; e o período pós-concreto, marcado pelo começo dos “gestos retrospectivos”, apontando para uma leitura “sincrônica-diacrônica” da literatura, preconizada por Haroldo de Campos, e momento do fim da ideia de vanguarda (AGUILAR, 2005, p. 155).

Em 1962, Augusto de Campos, em carta ao poeta escocês Ian Hamilton Finlay, afirma que as publicações do grupo se deram através de um “volume coletivo” (a revista *Noigandres*) e que o grupo estaria trabalhando em uma “revista de vanguarda de arte e poesia”, a revista *Invenção* (ANUNCIÇÃO, 2016). Tal dado corrobora com a ideia de que os poetas tinham, em suas publicações coletivas, maneiras de se posicionar no campo literário, que ganhava novos contornos e agentes à medida que se desenvolvia. Os poemas publicados nesses e em outros materiais também mostram um panorama de agentes mais ou menos fixos ao longo do tempo, sendo fundamental aos pesquisadores do tema a investigação, em especial, das publicações em revistas, coletâneas e antologias.

A discussão mostra que a complexidade do objeto demanda, idealmente, um estudo pautado em fontes primárias e secundárias, que leve em consideração a recepção nacional e internacional e contemple os fatos históricos, dispersos nos mais diversos materiais, publicizados aos longos das sete décadas de existência do movimento da poesia concreta.

3.3 Nos limites difusos de suporte e gênero

As antologias brasileiras de poesia concreta apresentam suportes diferentes de apresentação, sendo a publicação de Bandeira e Barros (2002) um catálogo de exposição, a de Simon e Dantas (1982) um livro didático e a antologia *Noigandres 5* uma revista antológica.

Cada uma das propostas dialoga com um público específico e insere o assunto em um campo do saber embora encontrem pontos de confluência, uma vez que tratam de um mesmo tema. No entanto, a abordagem dada ao material se mostra distinta de uma antologia à outra, à medida que as especificações de cada suporte impõem uma organização e apresentação próprias. Como afirma Chartier (1988, p. 16), “não há texto fora do suporte que possa ser lido, não há compreensão de um texto escrito que não dependa das formas pelas quais engaja seu leitor.”

Ao olharmos as publicações na linha tempo, percebemos uma heterogeneidade mesmo entre os materiais mais semelhantes, pois ao levarmos em consideração que a antologia de Simon e Dantas (1982) se distingue da revista *Noigandres 5* por categorizá-la nos estudos da história literária, a de Bandeira e Barros (2002), ao contextualizá-la na história da arte, reitera a importância da revista como material de referência e faz contraposição à antologia de 1982.

Os estudos precedentes no campo das antologias mostram que não há caminho fácil na categorização desses materiais, uma vez que o diálogo entre os produtos culturais se estabelece tanto no campo histórico quanto no campo da intertextualidade. Ao mesmo tempo que a antologia faz parte da história literária, aparente pelos estudos das fontes e das influências dentro do campo da literatura geral, ela também atua no campo comparativo, à medida que as propostas antológicas demonstram uma ordem relacional com os materiais já publicados.

Desse modo, a produção de antologias por si só estabelece um quadro comparativo que coincide com a abordagem da literatura comparada, da história literária e da crítica literária. A justaposição de elementos, formando um desenho geral, deixa implícita a noção de semelhança e diferença que, quando comparadas à luz dos critérios estabelecidos para a categorização do gênero, apresenta um panorama em que os elementos são ora mais palpáveis e ora menos visíveis.

As formas de publicação dessas antologias no Brasil, apresentadas como revista, livro didático e catálogo de exposição, encontram paralelos na produção internacional. Na análise de antologias internacionais de poesia concreta, que veremos mais adiante, encontramos os mesmos suportes com semelhantes formas de organização no que se refere aos elementos estruturantes dos livros, em especial os paratextos, tais como notas e textos de apoio.

Levando em consideração que tratamos de materiais em que está implicada uma noção de suporte (a revista, o livro, o catálogo) e uma noção de gênero (a antologia), os limites de categorização acabam por se confundirem. No entanto, cada publicação específica traz a estrutura de seu suporte, onde estão envolvidas questões como contexto de produção, espaços de circulação, cadeia de distribuição e modos de recepção.

O gênero antologia de poesia, por si só, já compreende um gênero dentro do próprio gênero. De acordo com Benedict (1996), a antologia literária não adquire status até o século XVIII, na Grã-Bretanha, quando o comércio de livros se tornou cada vez mais profissionalizado e atendeu a um público crescente de uma gama mais ampla da sociedade. Com isso, as coletâneas e antologias literárias se tornaram uma via de crítica para um público que antes poderia ter sido desencorajado pela atenção exigente que a poesia pode requerer.

Ainda segundo a autora, era comum que as coleções tivessem preços acessíveis quando comparadas a volumes de autoria única. Ela sugere que é por meio das antologias que se dá “a mercantilização da própria literatura no período em que se acredita que a cultura do consumo tenha começado”. Antologias e coletâneas estimularam a produção e o consumo de poesia ao encorajar as pessoas a participarem da cultura impressa, não apenas comprando livros, mas também escrevendo ou reescrevendo versos (BENEDICT, 1996, p. 11).

A antologia de poesia acaba por proporcionar ao leitor um retrato hierarquizado e especializado do cenário literário sem que seja necessário investir em diferentes livros ou mesmo selecionar autores em um universo ampliado, em que pode estar pautada tanto a literatura nacional quanto a internacional.

Korte (2000), em seu ensaio sobre as antologias de poesia nos estudos literários e culturais, considera que antologias têm sido uma instituição básica para a mediação da poesia, sendo importante reconhecer a sua importância para a distribuição de poemas e para o desenvolvimento de seus temas, técnicas e tendências, assim como suas avaliações críticas e populares, como uma espécie de veículo de acesso à produção poética.

Desse modo, há um imbricamento de questões que contextualiza a escolha pelo gênero, uma vez que ele já parece ser objeto de predileção da divulgação poética, tanto por sua importância histórica quanto pelas facilidades de sua forma de organização que, além de

conferir prestígio aos organizadores dentro do campo literário, também são atrativas para as casas editoriais pelo seu apelo mercadológico. Além disso, segundo Korte (2000, p. 10), as antologias são “criadoras e perpetuadoras do cânone poético de primeira ordem e, ao mesmo tempo, o meio mais poderoso de expandir a revisão desse cânone”.

Em relação aos diferentes formatos que a antologia pode adotar, como os aqui analisados, notaremos que eles incorporam as características do gênero à sua própria estrutura, mas por mais que eles sejam heterogêneos entre si, há sempre uma seleção de poemas que pode vir acompanhada ou não de textos de apoio.

O objetivo principal de qualquer material antológico, seja ele uma publicação impressa, digital ou audiovisual, é a divulgação de um corpo poético previamente selecionado por uma autoridade no assunto, que podem ser editores, acadêmicos, poetas, organizadores, estudiosos, artistas e outros agentes culturais.

O sujeito apto a assinar a antologia, a fim de reforçar a relevância da seleção, estará relacionado também ao suporte do material. No caso de uma revista, um jornalista pode ser designado para reunir e selecionar material textual, assim como assinar textos prefaciais, se houver. Já no caso de uma exposição, a figura do curador traz embasamento à seleção dos materiais, não sendo necessariamente ele o autor da pesquisa ou dos textos de apoio; para o livro didático, estudiosos e acadêmicos podem ser responsáveis por não só apresentar uma seleção de textos, mas também guiar o leitor no entendimento e estudo do tema.

Como avalia Korte (2000), uma antologia é, basicamente, uma coleção de textos selecionados. Essa seletividade pode estar anunciada na escolha específica de textos e poetas, estando o ponto de ênfase na maioria dos prefácios e introduções de antologias, bem como um ponto central na maioria das críticas e resenhas desses materiais.

Desse modo, tanto os materiais que apresentam textos de apoio como os que não apresentam sempre trarão uma seleção de poemas no corpo do livro. Essa ideia nos guiou a não incluir em nossa seleção de antologias brasileiras o livro *Roteiro de leitura: poesia concreta e visual*, assinado por Philadelpho Menezes e publicado pela Editora Ática na coleção “Roteiro de leitura”, em 1998.

O poeta e crítico de literatura fora um dos principais estudiosos a investigar o movimento da poesia concreta e visual no Brasil, com atenção especial para a formulação de perspectivas teóricas e análise de questões procedimentais presentes não só nos poemas dos poetas Noigandres, mas de todo grupo ampliado e de outros grupos de vanguarda. Seu trabalho analítico é bastante extenso e, muitas vezes, configura-se como a única referência quando nos debruçamos sobre a fortuna crítica de alguns poemas concretos.

No entanto, apesar de todos os méritos que o antologista apresentara, o volume produzido pela Editora Ática enfoca uma visão analítica do movimento e, embora traga poemas selecionados, eles estão vinculados à discussão histórica e teórica apresentada por Menezes (1998). Assim, tem-se que os poemas ilustram o texto principal e não o contrário, o que poderia caracterizar o livro como uma antologia.³³

A heterogeneidade dos materiais que abarcamos no termo guarda-chuva “antologia”³⁴ apresenta uma série de procedimentos comuns, tais como critérios de seleção (viés histográfico, o recorte temporal); revisão sistemática de um tema; possibilidade de criação de cânones; e valor de intervenção no campo literário. O uso de diferentes suportes para a criação de uma proposta antológica define um maior ou menor grau de contextualização sobre as seleções apresentadas no material, bem como a abordagem narrativa que os textos internos apresentam.

Do mesmo modo como acontecera com as antologias, as revistas literárias também se tornaram o suporte de predileção para a divulgação de poesia. Apesar disso, a sobrevivência desses materiais no campo literário é considerada mais curta, tanto pela baixa tiragem que costumam ter quanto pelo fato de ficarem “datadas”. Korte (2000, p. 8), ao comparar os dois tipos de publicação, aponta que as revistas “atingem um menor público” enquanto as antologias “permanecem impressas por mais tempo” e costumam propiciar um maior acesso por parte do público, uma vez que têm por função “preservar a poesia”.

Segundo Khouri (2006) as revistas desempenham um papel importante na divulgação de textos poéticos e teóricos, especialmente na área da poesia e das artes visuais. No contexto do Modernismo, as revistas tiveram um papel crucial na Europa e, posteriormente, na América, registrando obras e ideias por meio de variados títulos e números que seguiam as tendências e expandiam o acesso do público ao pensamento e à produção contemporânea. Elas abrigavam um material coletivo que teve um impacto significativo no campo literário, raramente visto em livros individuais de poemas.

³³ O trabalho de Menezes (1998) é bastante avançado no que se refere à crítica de poesia concreta e de poesia visual, sendo a principal referência sobre o tema no Brasil. Seu manual *Poética e Visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea* (Coleção Viagens da voz) traz um panorama procedimental sobre a poesia de vanguarda no país, abarcando também a questão da visualidade, tão renegada nos textos críticos dos próprios poetas concretos. Ver: MENEZES, Philadelpho. *Poética e visualidade - Uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.

³⁴ Dentro do tópico poesia concreta, essa reflexão não é nova. Khouri (2006, p. 22), ao analisar as revistas *Noigandres e Invenção*, propõe uma visão aproximada ao chamar revistas de vanguarda de “antologias”, por veicularem material “quase-sempre inédito”, que têm por função agrupar assuntos correlatos de forma sistematizada.

Muitas revistas foram financiadas, principalmente, pelos próprios poetas e, por isso, apresentavam uma maior dificuldade em manter uma periodicidade regular devido aos desafios de organização, diagramação e financiamento. Segundo Khouri (2006), geralmente as revistas independentes têm uma trajetória limitada, sendo antiacadêmicas por natureza e focadas na atividade criativa, veiculando material de correntes estéticas inovadoras.

O papel das revistas na divulgação de poesia teve grande força na época das vanguardas históricas e dos movimentos artísticos do pós-guerra a partir dos anos 1950. Para Cadôr (2020), a produção de revistas no Brasil, em especial as revistas ligadas a movimentos artísticos-literários, foram ativas por diversas décadas³⁵, com uma queda considerável na década de 1990 em razão do impacto da crise econômica na indústria gráfica.

Ainda segundo o autor, a “maioria dos artistas que se envolveram com a publicação de revistas também publicaram livros, de modo que a revista é uma espécie de laboratório para pensar a arte impressa” (CADÔR, 2020, p. 312). Por essa razão, as revistas são consideradas tanto documentos históricos quanto objetos interventivos que veiculam algo novo no campo da literatura e das artes, configurando-se como precursoras na abordagem de obras que podem vir a se tornar canônicas em outro momento histórico.

Por ser a revista *Noigandres 5* uma antologia, ela traz características do gênero e do suporte em um mesmo material. A apresentação sem preâmbulos da seleção se mostra como um gesto interventivo, que dispensa comentários em razão da sua atualidade. Ao mesmo tempo, ela traz no gesto retrospectivo a delimitação de uma fase, contribuindo para a construção histórica da poesia concreta. Como material de referência, a revista antológica cumpre seu papel de divulgadora da poética concreta sem assumir uma narrativa revisionista. A falta de textos de apoio limita a análise crítica à forma de composição do material, seus recortes, agentes, modo de produção, etc.

O catálogo de exposição também pode ser considerado como documento histórico, uma vez que faz referência a uma mostra ou exibição de evento único ou itinerante. A publicação de um catálogo costuma ser o meio pelo qual os curadores justificam a reunião das obras e criam uma narrativa que permeia a escolha delas, com textos internos que trazem tanto a pesquisa por trás da organização da exibição quanto uma análise crítica que contextualiza e atualiza as obras.

Em entrevista, a historiadora da arte Glória Ferreira defende que as exposições criam uma “relação entre as obras que permite repensar a história da arte e, de certa maneira, a

³⁵ Em artigo publicado na revista *Ars*, Cadôr (2020) analisa as revistas produzidas entre o período de 1952 a 1988.

crítica, com catálogos, sobre artistas modernos ou clássicos, que se tornaram material de referência”. A historiadora destaca o papel dos catálogos na produção crítica, em razão das poucas revistas de arte contemporânea no Brasil e da falta de espaços para o debate crítico nas publicações nacionais (FERREIRA, 2013, p. 36).

Ferreira distingue os catálogos de exposições temporárias dos de exposições individuais argumentando que em uma há uma construção crítica presente pela curadoria, enquanto na outra a crítica “faz parte da obra”, sendo o catálogo uma ampliação da obra em si, pautada pela visualização do crítico sobre ela (FERREIRA, 2013, p. 36).

O processo curatorial se estabelece de maneira próxima ao processo de seleção antológico, uma vez o responsável pela curadoria também define critérios de recorte para a apresentação do material ao público e, muitas vezes, é quem organiza e assina o catálogo da exposição. Embora os gêneros se aproximem, é raro encontrar referência bibliográfica sobre o tema. Sendo a antologia um gênero voltado à reunião de textos, só faz sentido a comparação quando o material é também do campo literário e, como são poucas as exposições voltadas especificamente à poesia, não é usual que um catálogo seja chamado de antologia.

Os catálogos produzidos para a exposição “Arte concreta paulista” mostram a complexidade do movimento concreto no Brasil por meio de catálogos individuais e por um catálogo geral que abarca todos os temas. Por fazer parte dessa história, a antologia do grupo Noigandres é composta por textos complementares aos textos exibidos no espaço da exposição e pela reprodução dos poemas escolhidos para a mostra.

Desse modo, o catálogo adquire função documental e tanto a curadoria dos poemas quanto os textos internos que ilustram a seleção contribuem para a crítica do movimento, tornando-se um material de referência em termos de antologia em um campo editorial com tão poucos materiais de gênero semelhante.

O livro didático, por sua vez, está relacionado diretamente à produção de antologias, sendo um herdeiro das tradições de seletas em prosa e verso (COSSON, 2022). Portanto, a antologia didática é uma seleção voltada ao ensino, que tem como característica ser organizada de modo que o leitor aprenda sobre o tema através de um conjunto de textos e paratextos que o contextualiza.

Para Guillén (1985, p. 375), a antologia implica a “reescritura de textos já existentes em um conjunto novo”. Dessa forma, o que antologia didática faz é apresentar um panorama que justifique o novo conjunto, mobilizando textos literários, teóricos e críticos que ultrapassem a mera noção de justaposição de itens selecionados e reproduzidos no livro.

A antologia de Simon e Dantas (1982) é considerada a primeira publicada no Brasil por autores externos ao movimento da poesia concreta. Ela mostra uma elaboração narrativa daquilo que, para os antologistas, fora mais importante acerca do tema, reunindo uma série de elementos que reiteram a prática da poética concreta como algo de interesse do público escolar e do público geral.

Tendo em vista que os suportes usados para a elaboração de antologias comunicam aos leitores formas distintas de apresentação de uma história comum, passemos à análise dos discursos veiculados por esses materiais no que se refere aos textos, paratextos e às formas de composição que indicam traços de intencionalidade a respeito da organização de um material dessa natureza.

3.4 Antologia didática - Literatura Comentada: poesia concreta

Figura 6 – Capa de *Literatura Comentada: poesia concreta* (1982)



Fonte: Simon; Dantas (1982)

O único livro brasileiro considerado antológico pelo site *Monoskop* – espécie de arquivo *online* acerca do movimento internacional da poesia concreta – é *Poesia concreta*: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e críticos e exercícios, assinado por Iumma Maria Simon e Vinicius de Avila Dantas, publicado na coleção Literatura Comentada e editado pela Abril Educação (Figura 6).

Longe de se assemelhar a outros produtos gráficos que figuram na mesma lista – grande parte sendo antologias internacionais com projetos gráficos próprios, livros de divulgação sem vínculo formativo e até mesmo livros de artista –, o livro, de 1982, é uma espécie de material de cunho didático que traz, ao final, propostas de criação de poemas e exercícios.

Apesar da aparente simplicidade do projeto e do notório tom formativo da publicação, a antologia representou um marco para a divulgação da poesia concreta ao público geral. Como notou Dalvi (2016), a coleção Literatura Comentada teve um relevante papel na disseminação de poesia contemporânea, sendo direcionada a leitores em processo final de escolarização e, posteriormente, usada como fonte de dados para a produção de material didático.

Dalvi (2016) demonstrou que a aparição de poetas concretos em livros didáticos de duas editoras distintas, nos anos 2000³⁶, tinham como referência não os livros do grupo Noigandres nem os livros dos poetas concretos, mas aquilo que foi selecionado para compor o número sobre poesia concreta da referida coleção.

Embora a análise de livros didáticos não seja objetivo da presente pesquisa, são relevantes as colocações da autora, uma vez que Dalvi (2016) entende que a coleção Literatura Comentada tenha sido tomada como parâmetro para mensurar os textos representativos das correntes/vertentes estéticas brasileiras, reafirmando a pertinência do recorte empreendido nos manuais escolares. Dessa forma, é possível perceber a importância da antologia da Abril para a reunião e a realocação dos poemas e textos relacionados ao movimento da poesia concreta no campo literário brasileiro.

Com os objetivos propostos para este trabalho, destacamos as características da antologia didática enquanto subgênero na produção de antologias. O modo de composição de uma antologia voltada ao ensino traz particularidades não só em relação ao volume de paratextos, mas também ao desenvolvimento de uma narrativa que justifica a produção do material, relativos ao seu grau de relevância para uma determinada cultura e sociedade.

³⁶ Os livros *Português: linguagens*, de William Roberto Cereja e Thereza Cochar Magalhães (2003), publicado pela editora Atual e *Novas palavras*, de Emília Amaral, Mauro Ferreira, Ricardo Leite e Severino Antônio (2003), publicado pela editora FTD.

Em relação aos elementos paratextuais, o volume conta com um sumário, no início do livro, e um índice ao final. O índice traz um maior detalhamento dos assuntos abordados, mostrando a quantidade de páginas dedicadas a cada capítulo³⁷. Além de reproduzir fotos dos poetas, Simon e Dantas (1982) trazem tabelas para sintetizar e ilustrar alguns dados, tal como aparecem em “Cronologia do movimento”, “Obra dos autores” e “Cronologia histórico-cultural”, itens comuns em antologias retrospectivas.

A reprodução de textos em versos apresenta a mesma tipografia usada nos demais textos do livro; já nos poemas visuais, há a reprodução tal como foram publicados originalmente. No interior dos capítulos, ora há destaque dos títulos dos poemas, separando-os por ordem de autor e, em outros momentos, os poemas são reproduzidos sem menção aos títulos.

A nossa análise dará maior enfoque aos textos de apoio, assim como à seleção de poemas e aos comentários que os acompanham tanto em textos introdutórios quanto em notas de rodapé, refletindo acerca do caráter antológico e canônico instituído pelo procedimento editorial.

Em razão de existirem poucas antologias de poesia concreta no campo literário brasileiro produzidas por editoras/editores de fora do movimento, optei por comentar de forma mais aprofundada as escolhas dos antologistas na tentativa de compreender os critérios de seleção dos poemas e os textos de apresentação.

Em diálogo com outros trabalhos de análise de antologias, como os de Serrani (2008) e Sendlmayer (2012), notamos que seria imprescindível uma apresentação e comentário acerca dos textos e dos paratextos editoriais de todas as ordens – nesse caso, constam notas de rodapé, textos de introdução e apresentação e de crítica literária.

Para Genette (2009, p. 10), os paratextos são aquilo que fazem de um texto um livro, “como um conjunto heteróclito de práticas e discursos de todos os tipos”; desse modo, investigar e esmiuçar esses elementos, enquanto lugar de “pragmática e de estratégia”, dar-nos-ia margem para entender de que jeito o livro se propõe a ser uma antologia.

A antologia traz uma introdução à história do movimento da poesia concreta, contextualizando o momento histórico, característica típica das pesquisas histórico-documentais. O avanço no campo das artes, na cidade de São Paulo, é colocado como pano de fundo, uma vez que os antologistas mencionam a criação do Museu de Arte de São Paulo

³⁷ São considerados capítulos do livro: “Sumário” (1 página); “Percurso: o chão concreto da poesia concreta” (9 páginas); “Cronologia do movimento” (1 página); “Obra dos autores” (1 página); “Textos selecionados” (91 páginas); “Poesia Concreta e(m) sua época: E para que poetas em tempo de pobreza?” (5 páginas); “Cronologia histórico-cultural” (1 página); “Exercícios de múltipla escolha” (2 páginas); “Atividades de criação” (2 páginas) e “Bibliografia resumida” (1 página).

(MASP), do Museu de Arte Moderna (MAM), do Instituto dos arquitetos do Brasil (IAB) e do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), entre outras instituições.

Ao citar a formação do núcleo do grupo Noigandres, Simon e Dantas (1982) mencionam as relações dos poetas com outros grupos de vanguarda de São Paulo, como o grupo Ruptura e os músicos do Movimento Ars Nova. O contato de Décio Pignatari com Eugen Gomringer, em visita à Universidade de Ulm, e as correspondências com Pound (e com e. e. cummings) também são importantes pontos defendidos pelos antologistas acerca da formação do movimento internacional, assunto que será mencionado mais adiante.

A questão das disputas no campo literário, assunto tratado com frequência na fortuna crítica da poesia concreta no Brasil, aparece no item “O rock’n’roll da poesia”, em uma longa citação de Mário Faustino, retirada do livro *Poesia e experiência*. Nela, Faustino, conhecido entusiasta do grupo Noigandres, defende a relevância dessa nova poesia evidenciando que as “[...] muitas das poucas pessoas que aqui no Rio tomam a sério a poesia levam muito tempo ainda sem ouvir falar nos três” (SIMON; DANTAS, 1982, p. 6).

A abertura com a citação de Faustino nos revela que a questão da recepção da obra do grupo é tratada pelos antologistas a partir da norma e não do desvio, uma vez que escolhem citar o crítico que tomara partido a favor do grupo Noigandres. A menção ao texto de Faustino mobiliza uma questão importante para a fortuna crítica do movimento da poesia concreta: a de que faltam trabalhos que não tenham sido realizados pelos próprios poetas do movimento ou por entusiastas e amigos – pessoas que escolhiam defender o projeto concreto que estava sob constante ataque³⁸.

Os antologistas se atentam para evidenciar que a poesia concreta brasileira se manteve em voga em razão de sua projeção internacional – assunto que pretendemos ressaltar neste trabalho:

[...] Em 58, sai a *Noigandres* 4, com o “Plano-Piloto para Poesia Concreta”. Os contatos internacionais se intensificam. A Poesia Concreta passa a ser objeto de conferências, debates e muitas publicações (Suíça, Espanha, França, Alemanha, Itália, Japão). Enquanto isso, os poetas continuam, aqui no Brasil, financiando com dificuldades suas próprias publicações (SIMON; DANTAS, 1982, p. 6).

³⁸ Segundo Aguilar (2005, p. 7), “diferente do que ocorre com outros autores (tanto anteriores como posteriores), a valorização da obra dos escritores paulistas costuma estar acompanhada de opiniões frequentemente impregnadas de certa violência e distribuída dicotomicamente: ou se é a favor, ou contra. [...] Não deixa de chamar a atenção que em livros acadêmicos – em que predomina a análise distanciada e o tom cortês – se produza de repente uma refutação cheia de ironia e violência como a que desenvolve João Adolfo Hansen em *A Sátira e o Engenho* contra um texto de Augusto de Campos. Ou o modo como Heloísa Buarque de Hollanda, em sua inteligente tese de doutoramento *Impressões de Viagem*, se refere ao ‘experimentalismo de vanguarda’”.

Ao explorarem a recepção do grupo Noigandres no Brasil, os antologistas defendem que a posição dos poetas como artistas gráficos acabaria por fazê-los pouco lidos ou pouco conhecidos. Para eles, o modo de produção da poesia concreta faz do poeta um “artesão que deseja manter as marcas do seu trabalho ao longo do processo industrial” (SIMON; DANTAS, 1982, p. 7).

Segundo Aguilar (2005, p. 190), a necessidade de manter a espacialidade e a tipografia dos poemas concretos dificulta “a incorporação desses textos no fluxo da prosa”. Para o autor, seria como se os poemas “exigissem um espaço próprio, a reprodução e o respeito de suas qualidades materiais”.

A questão da materialidade é parte fundamental da poética concreta, por isso uma reprodução ruim do poema, ou até a impossibilidade de reprodução, pode trazer prejuízos para a sua fruição. Tal particularidade nos gera a seguinte pergunta: a crítica não estaria apta a reproduzir os poemas e, por isso, sentir-se-ia desencorajada a comentá-los? Se para o elogio não houve espaço, para o descrédito ele estava garantido³⁹.

Simon e Dantas (1982, p. 7) apontam que, além dos problemas de reprodução dos poemas, há também a questão da chegada tardia da obra dos poetas concretos para o grande público, que ocorreu principalmente por meio da própria antologia. De acordo com os antologistas, “[...] quando se completam trinta anos de *Noigandres* e 25 anos de *Poesia Concreta*, é que a produção concretista chega a uma faixa mais ampla de leitores, através deste volume”.⁴⁰

Por ser uma antologia de caráter formativo, voltada ao público escolar, o capítulo “Percurso” cumpre a função de apresentação do movimento. Como foi publicada em 1982, ano em que os poetas concretos ainda publicavam livros e participavam ativamente do cenário literário do país, a antologia traz uma visão geral do movimento que cobre até a data da sua publicação. O recorte temporal aparece não como um critério antológico, mas como uma crítica a um movimento contínuo, ainda contemporâneo, como é possível ver na Figura 7, “Cronologia do movimento”.

³⁹ Segundo Khouri (2006, p. 22): “Como toda obra revolucionária, obra que subverte estruturas, o conjunto da obra concretista mexeu com as Letras, incomodou os acomodados, angariou simpatizantes, criou legião de inimigos (nunca uma tendência artística no Brasil criara tantos adversários e por tanto tempo: décadas. É que, paralelamente à produção poética, desenvolveu-se todo um trabalho teórico-crítico de uma radicalidade ainda não observada no País).”

⁴⁰ Aguilar (2006) faz importantes contribuições ao tratar do trauma cultural provocado pelo concretismo na sociedade brasileira em sua tese de doutorado publicada em livro. Ver AGUILAR, Gonzalo. (2005).

Figura 7 – Cronologia do movimento e Obras dos autores

CRONOLOGIA DO MOVIMENTO	
1950	O Camboiê de Décio Pignatari e Auto do Poesma, de Haroldo de Campos, são editados pelo Clube de Poesia de São Paulo. Rompimento com o clube.
1951	O <i>Bivênios</i> e <i>Reino</i> , de Augusto de Campos.
1952	Criação do Grupo Noigandres. Revista <i>Noigandres 1</i> .
1953	Correspondência com Ezra Pound. No ano seguinte, Décio viaja para a Europa.
1955	A expressão "poesia concreta" aparece em artigo de Augusto Noigandres 2. Encontro com Eugen Gomringer.
1956	Colaboram com o "Suplemento Dominical" do <i>Jornal do Brasil</i> , dirigido por Mário Faustino. Lançamento da <i>Noigandres 3</i> . I Exposição Nacional de Arte Concreta (MAM, SP, dezembro), lançamento oficial da Poesia Concreta.
1957	Reverentes II Exposição é levada ao Rio. Repescagem nacional. Cildo (gulfos): Ferreira Gullar e Reynaldo Jardim nomeiam como o Concretismo.
1958	<i>Noigandres 4</i> com "Plano-Piloto para Poesia Concreta". <i>Nois adôles</i> . Alastamento do <i>Jornal do Brasil</i> .
1959	Primeira exposição internacional (autores brasileiros e europeus) em Stuttgart, Alemanha.
1960	Formada a Equipe Invenção com a adição de novos poetas. Publicada a página "Invenção" no <i>Correio Paulistano</i> (até fevereiro de 1961). Exposição em Tóquio de poetas concretos brasileiros e japoneses.
1961	Anunciado o "salvo participante" no II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, em Assis, São Paulo. Inicialmente diálogo com o grupo mistério. <i>Teodisca</i> .
1962	Antologia <i>Noigandres 5</i> (João Verso à Poesia Concreta). <i>Revisão Invenção 1 e Invenção 2</i> .
1963	Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, na Universidade de Minas Gerais. <i>Invenção 3</i> .
1964	Décio Pignatari e Luiz Angelo Pinho lançam a teoria do poema-código (ou semiótico) e os primeiros poemas. Augusto lança os "poemas": <i>Invenção 4</i> .
1967	Conexão o movimento tropicalista, que mantém diálogo com a Poesia Concreta. <i>Invenção 5</i> , último número.
1974	A partir desse ano, surgem várias revistas de vanguarda, publicadas por poetas poetas. <i>Novíssima</i> , <i>Pótem</i> , <i>Poesia em Cerveja</i> , <i>Código</i> , <i>Antena</i> , <i>Corpo Estranho</i> .
1976	Desde 1976 começam a ser publicadas as primeiras coleções comerciais de poemas reunidos dos poetas concretos. <i>J</i> .
1981	Décio "psicopaga" Oswald de Andrade.

OBRAS DOS AUTORES	
POESIA	Augusto de Campos <i>Pterodáctilo</i> (1968/1974), em colaboração com Júlio Plaza, Edição dos autores, São Paulo, 1974. <i>Calva Poesia</i> — em colaboração com Júlio Plaza, Edição dos autores, São Paulo, 1975. <i>Poesia</i> (1949/1979), Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1979. Décio Pignatari <i>Poesia pois é poesia</i> , Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1977. Edgard Braga Soni, Edições Invenção, São Paulo, 1964. Algo, Edições Invenção, São Paulo, 1970. Falsame, Edições Invenção, São Paulo, 1976. Haroldo de Campos <i>Radex de Ferris</i> , Editora Perspectiva, São Paulo, 1976. <i>Significativa Quase Cito</i> , Editora Perspectiva, São Paulo, 1979. José Paulo Fares Anatomias, Editora Cultrix, São Paulo, 1967. Mesa Falante, Editora Cultrix, São Paulo, 1973. Rêndido, Editora Cultrix, São Paulo, 1981. Pedro Itina Caminho, Berlendis & Vertecchia, Rio de Janeiro, 1979.
REVISTAS	<i>Noigandres</i> , Invenção, NovaBoca, Código, Pótem, Antena, Poesia em Cerveja, Corpo Estranho.
TRADUÇÕES E REVIÇÕES	Augusto de Campos <i>Revista de Kilkerry</i> , Fundo Estadual de Cultura, São Paulo, 1971. <i>Vento, Reverso, Contraveno</i> , Editora Perspectiva, São Paulo, 1978. John Donne: <i>O Dom e a Dança</i> , Editora Noa-Noa, Florianópolis, 1978. <i>20 Poemas E.E. Cummings</i> , Editora Noa-Noa, Florianópolis, 1979. Haroldo de Campos <i>Dante é Cantor do Parnaso</i> , Editora Fontana, Rio de Janeiro, s/d. Augusto e Haroldo de Campos <i>Revista de Soundbridge</i> , Edições Invenção, São Paulo, 1964. <i>Fanatismo do Financiere Wale</i> , Editora Perspectiva, São Paulo, 1971. Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Boris Schneiderman <i>Poesias de Malczowski</i> , Editora Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1967. <i>Poesia Rosa Moderna</i> , Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1967. Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari <i>Mulheres</i> , Editora Perspectiva, São Paulo, 1974.

Fonte: Simon; Dantas (1982, p. 12-13)

Na tabela, há menção a eventos importantes e publicações coletivas e/ou individuais de poetas do grupo. A coluna que orienta a organização da tabela é a das datas, que compreendem os anos de atuação do grupo. O início do movimento está marcado, portanto, no ano de 1950, época das publicações de Décio Pignatari e Haroldo de Campos pelo Clube de Poesia.

Simon e Dantas (1982) listam os trabalhos realizados pelo grupo até o ano de 1981, um ano antes da publicação da antologia. O fato de eles não demonstrarem preocupação em estabelecer um fim para o movimento, marcando o recorte temporal em relação à própria publicação, indica que os antologistas consideravam que o movimento ainda estaria em atividade.

Mesmo que a tabela traga um texto bastante reduzido e nenhuma discussão a respeito de cada evento ou publicação realizada em cada ano, é através dela que reconhecemos o recorte temporal empreendido pelos antologistas. Vale ressaltar que, mesmo que estejam citadas datas importantes na apresentação dos capítulos e subcapítulos, não há menção ou elaboração textual acerca do marco cronológico do movimento de forma a definir começo e fim.

Alencar (2007, p. 9), em sua discussão acerca antologias modernas, propõe a ideia de conceituar a antologia como um “produto cultural, cuja leitura se dá por relações não pré-estabelecidas, mas por conexões *a posteriori*, não se configurando, portanto, como passado, mas permanente devir”, sendo, por definição, uma reunião e uma interpretação de um arquivo.

O autor apresenta a ideia de antologia como “cartografia – relato, memória” e sugere que “antologizar é traduzir, expor o princípio de correspondência e equivalências, como uma poética da contenção e do dispêndio (reunir e separar; enxugar e derramar)”.

A ideia de cartografia nos parece bastante produtiva para compreender os contornos da antologia de Simon e Dantas, uma vez que ela reúne, na abordagem dos conteúdos, tanto os caminhos percorridos pelos poetas concretos quanto os caminhos que (imaginava-se) eles ainda iriam percorrer. O relato presente no fazer antológico se completaria na construção de uma memória que se solidifica na medida em que é contada, apresentada.

No capítulo “Obras dos autores” (Figura 7, p. 13), há um quadro com quatro divisões: “Poesia”, “Revistas”, “Traduções e revisões” e “Teoria e ensaios”. No item “Poesia”, nota-se a ausência de Dias-Pino, Azeredo e Grünewald que, à época, já haviam publicado livros. No item “Revistas”, constam as principais revistas publicadas até os anos 1980. Embora falte a especificação de quantos números saíram de cada uma das revistas, a lista é bastante completa, assemelhando-se à lista de revistas da poesia visual (e concreta, especialmente) que Omar Khouri (2003) investigou em sua tese de doutorado. Em “Traduções e revisões” e “Teoria e ensaios”, constam apenas as traduções e revisões das obras feitas por Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, estando ausentes os trabalhos tradutórios e teóricos de José Lino Grünewald e José Paulo Paes.

A escolha pela centralização no trio fundador sintetiza tanto a produção poética quanto a produção teórica do grupo. O problema dessa escolha é que ela acaba por apagar a importância dos demais participantes do grupo e também a ideia da poesia concreta como um movimento propriamente dito.⁴¹

O capítulo “Textos selecionados” apresenta os poemas escolhidos para representar diferentes fases do movimento da poesia concreta brasileira⁴². Embora não apresente um texto próprio que introduza a seleção empreendida pelos antologistas, os títulos dos subcapítulos e seus conteúdos orientam a apresentação dos textos selecionados, sugerindo uma linha do tempo.

A antologia traz uma série de poemas selecionados que contextualizam as fases pré-concreta, a fase ortodoxa e a fase participante. Há também destaque para a produção dos anos

⁴¹ É possível notar que os trabalhos críticos sobre a obra do trio fundador são mais presentes do que os voltados para as obras dos demais poetas do grupo. Mesmo a revisão do movimento feita por Aguilar (2005) é incipiente no que diz respeito às obras dos poetas concretos brasileiros enquanto movimento de vanguarda. A crítica, que apareceu esparsa – e a mais prolífera dos últimos anos –, acaba por se referir ao movimento da poesia concreta metonimicamente citando o grupo Noigandres como Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari.

⁴² Dividido nos subcapítulos: “Noigandres, eh, Noigandres” (10 páginas), “Concretismo” (23 páginas), “O pulo da onça” (11 páginas), “Poesia de olho vivo” (8 páginas), “Poesia? Pois é: Poesia!” (18 páginas), “Aventura planejada” (11 páginas) e “Pontos luminosos” (6 páginas).

1960 e 1970, colocando o elemento da visualidade em primeiro plano de análise. Em relação aos demais textos do movimento, há a reprodução do manifesto “Plano-Piloto para a poesia concreta” na íntegra e a apresentação de trechos de textos crítico-teóricos assinados por membros do grupo. Além disso, os autores selecionam alguns poemas traduzidos, principalmente pelos irmãos Campos, para compor um item dedicado à pesquisa e tradução de autores de diferentes épocas.

No capítulo “Textos selecionados”, há a elaboração, por parte dos antologistas, de uma narrativa a respeito da relevância histórica do material e do recorte proposto para a composição do livro. Desse modo, apresentamos uma leitura mais localizada também nos conceitos mobilizados a fim de resgatar tanto os textos teóricos do grupo quanto a fortuna crítica já produzida sobre o movimento.

Além disso, a análise da antologia seguirá a ideia de cartografia proposta por Alencar (2007, p. 9), pois, ao relatarmos aquilo que encontramos em nosso caminho analítico, construiremos um novo escopo de escolhas, pontuando tanto o que aparece quanto o que foi suprimido. O movimento de rever a história contada através das antologias se mostra complementar ao de propor uma nova visada sobre ela. Se uma antologia é, segundo o autor, o “resultado de um conceito sobre uma história literária”, o seu reverso será sempre uma “antologia prestes a emergir”.

As reproduções dos poemas na antologia levam em consideração fontes, formas, algumas cores (fundo preto, por exemplo) e diagramação que cada um deles apresenta. São, ao todo, 36 poemas organizados em 12 páginas (frente e verso); eles não apresentam títulos, só o nome do autor e o ano de publicação, tampouco foi dita a fonte de onde foram retirados. Esse modo de composição desreferencializa o objeto, retirando dele sua função de contextualização, elemento primordial para uma antologia de caráter didático.

A falta de dados de referência é algo comum quando tratamos de antologias interventivas, uma vez que a elas costuma ser mais importante a reprodução de uma maior quantidade de poemas, ainda que justapostos uns aos outros, do que a contextualização e o aprofundamento da discussão sobre as fontes do material.

O texto de apresentação do subcapítulo que contextualiza o “salto participante” atribui a Décio Pignatari seu anúncio, em 1961⁴³. O “salto”, segundo os antologistas, seria uma resposta aos “acontecimentos político-sociais, tensionados por uma intensa mobilização

⁴³ Como já dito anteriormente, o texto foi apresentado no II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária de Assis.

popular” que demandariam da classe artística um “compromisso de colaborar no processo de transformação da realidade brasileira” (SIMON; DANTAS, 1982, p. 48).

Os antologistas trazem à luz a aproximação dos poetas Noigandres aos integrantes do grupo Tendência, de Minas Gerais, composto por Affonso Ávila, Rui Romão e Fábio Lucas, como um momento de abertura das ideias do grupo.⁴⁴ Essa aproximação fora muito importante no momento de criação da revista *Invenção*, uma vez que o grupo Tendência via a questão participante de maneira muito avançada.

À época, o grupo de Minas Gerais produzia uma revista de mesmo nome, com o primeiro número lançado em 1957. No conteúdo programático do grupo, pairava a ideia de “nacionalismo crítico” que se desenrolava para uma atitude de “consciência crítica do poeta”. Em 1962, Affonso Ávila colabora no segundo número da revista *Invenção*⁴⁵, refletindo sobre o papel da poesia de vanguarda e do fator participante. Em 1963, é ele o grande articulador da “Semana de poesia de vanguarda”, na reitoria da UFMG, e quem divulgaria, anos depois, o manifesto em livro.

Os principais pontos discutidos na Semana, e sistematizados no texto do manifesto, foram: 1. “Consciência da forma”: em termos gerais, a forma do poema é participante, pois cria um campo de comunicação na esfera nacional e internacional; 2. “Comunicação e participação”: além da objetividade da linguagem, os poetas pensavam nas funções das diversas mídias e em sua apropriação como forma de participação, além de discutir a questão participante, como papel ativo do “espectador” frente ao objeto poético; 3. “Função prática”: o poema deveria “confrontar a realidade nacional” mediante “a criação de novos métodos e meios de aplicação do texto”; 4. “Opção”: a poesia relevante seria aquela que permite a descoberta da “reformulação da realidade, induzindo o leitor a tomar consciência de si mesmo e da sua existência social alienada” (ÁVILA, A., 1978, p. 137-138).

Com essa contextualização, pretendemos trazer um novo contorno sobre a fase participante, colocada de maneira oblíqua na narrativa apresentada na antologia. Relacionando os acontecimentos e os textos apontados pelos antologistas como momentos que desembocam

⁴⁴ A Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, de 1963, realizada em Belo Horizonte, na sede da reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais, seria o marco da relação entre os grupos.

⁴⁵ Khouri (2006, p. 28) comenta sobre os bastidores da página *Invenção* no jornal *Correio Paulistano* “De 17 de janeiro de 1960 a 26 de fevereiro de 1961 foi editada no jornal da capital paulista - CORREIO PAULISTANO - a página “*Invenção*” (o formato, então, era 40 X 60 cm), aos domingos, página 5 do órgão de imprensa. A equipe, que permaneceu até à última edição, era formada por Augusto de Campos, Cassiano Ricardo, Décio Pignatari, Edgard Braga, Haroldo de Campos, José Lino Grünwald, Mário Chamie e Pedro Xisto. A organização gráfica esteve sempre a cargo de Alexandre Wollner. Embora publicação semanal, como estava planejada, chegou a não acontecer por algumas vezes. No alto da página, à direita, o nome em tipo serifado *Invenção*. As matérias versaram quase sempre sobre Poesia, mas incluindo Artes Plásticas e Música. Muita metalinguagem, poemas e reproduções de obras de Artes Plásticas”.

na fase de participação, é possível compreender que não só se imaginava uma poesia que pretendia estar atenta, criticamente, à situação presente, mas que exigia do público a mesma participação. Pode-se pensar aqui, também, em uma sugestão de tomada de consciência do fazer poético dentro da guerrilha cultural, sendo aquela que se apropriaria de outras mídias para “atingir” o público.

No entanto, antologia resume as discussões feitas na Semana com a seguinte máxima: “A contribuição do poeta para a transformação da realidade tem de basear-se no modo de ser específico da poesia como ato criador” (SIMON; DANTAS, 1982, p. 49).⁴⁶ A frase de teor genérico combina-se com comentários que colocam o grupo concreto num baú de “contradições ideológicas” do momento histórico, pois o texto da antologia apresenta uma ideia de que os poetas, apesar de se engajarem, ao mesmo tempo resistiam à “poesia como mensagem”, à palavra de ordem e a uma certa “diluição”:

A relação dos poemas com as tarefas imediatas da participação e da comunicação poética é, portanto, contraditória, assim como tinha sido, na fase precedente, a relação entre o poema-objeto-útil e as exigências do consumo. Talvez se possa dizer que a produção bem menor desta fase e os poucos avanços formais sejam sintomas da consciência das contradições que a tarefa participante colocava. Parece que o Concretismo viveu este momento como uma “servidão de passagem”, atravessando um terreno que não era seu, pressionado mais pela urgência das solicitações da época do que pela força das próprias soluções que emergem de seu projeto (SIMON; DANTAS, 1982, p. 49).

O trecho recortado mostra que os antologistas apresentam uma certa desconfiança a respeito da maneira como os poetas viabilizaram a fase participante. Embora os textos mobilizados para ilustrar o capítulo pareçam criar uma espécie de abertura para sentido da palavra “participante”, prevalece o entendimento de que aquela fase do grupo fora forçosamente “engajada” e que não fazia parte do programa concretista⁴⁷.

Menezes (1991, p. 41) sustenta que a fase participante se deu em razão da “pressão do momento político” e que a única alteração fundamental no programa teria sido a inclusão no repertório temático de questões mais “politizadas, como a greve, a fome, o poder, a sociedade de consumo, mas sem que se desfizesse do binômio geometria-parataxe que embasava o procedimento composicional”.

⁴⁶ A máxima fecha o texto publicado no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, em 7 set. 63, como consta no livro *Teoria da poesia concreta* (1975, p. 201). Suspeita-se que talvez seja essa a referência do destaque à frase, uma vez que ela não resume bem a ideia geral do texto (Simon; Dantas, 1982, p. 49).

⁴⁷ Na seleção de poemas sobre a fase participante, nota-se a ausência de poemas de Augusto de Campos. “Cubagrama”, de 1960, “Greve”, de 1961, e mesmo os popcretos, produzidos de 1963 a 1965, com temas notoriamente politizados (“SS”, “Psiu”, “Olho por olho”) ficaram de fora da seleção dos antologistas.

O aspecto temático foi, sem dúvida, o grande ponto de diferenciação da poesia concreta feita à época. A discussão sobre o salto participante, no entanto, não pode ser dada somente no campo temático, pois ao retomarmos os escritos e pressupostos marcados tanto no texto de Pignatari, de 1961, quanto no texto do manifesto da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, verificamos que estavam pautadas questões mais complexas que envolviam os meios de comunicação, a produção de livros e a participação ativa do público leitor.

A respeito da relação entre o concretismo e a arte concreta, Simon e Dantas (1982) atribuem a aproximação das artes visuais aos poemas produzidos a partir de 1960 e escolhem alguns poucos exemplos para ilustrar a antologia. O recorte, no entanto, traz poemas de naturezas diversas, pois, mesmo que tenham na visualidade seu procedimento principal, correspondem a pesquisas diferentes de cada autor e a motivações distintas de produção poética.

Por essa razão, vê-se uma contradição entre os textos que apresentam os poemas e os poemas em si, que acabam por conectar ideias distintas e genéricas que pouco comunicam com os poemas selecionados. Se, por um lado, há a apresentação de poemas que não usam palavras, por outro há poemas em que as palavras não só são centrais como são o próprio signo concreto que funciona como estrutura do poema – é o caso do logograma “Zen”, de Pedro Xisto.

Os antologistas defendem que o “não-verbal” seria uma consequência do “momento final de um esforço sistemático e programado de trabalho coletivo”. Eles citam o manifesto “nova linguagem, nova poesia”, de Pignatari e Luiz Ângelo Pinto, como um “desejo de reformular a proposta da poesia participante, transformando o poema sem palavras numa forma visual de comunicação universal” (SIMON; DANTAS, 1982, p. 59).

O texto de Pignatari e Pinto traz uma reflexão acerca da teoria semiótica de Charles Peirce. O poeta concreto, como “designer” da linguagem, buscaria a criação de “uma nova sintaxe” marcada na expressão do espaço gráfico e no plano, em contraposição à escrita linear, derivada da linguagem oral (que eles consideram também linear). Os poetas apontam que, em diferentes casos, na poesia concreta até o presente “foi possível a criação de textos nos quais a sintaxe deriva do próprio desenho dos signos usados” e que, também na nova linguagem, “o signo não precise ser necessariamente visual ou só visual” (PIGNATARI; PINTO, 1975, p. 161).

Esse dado é importante, pois denota que o manifesto buscava propor não simplesmente “relações além do código verbal”, como sugerem Simon e Dantas (1982, p. 59), mas a criação de uma nova linguagem que possibilitasse “novas realidades, de novas formas-conteúdos” pautada em um aprofundamento na semiótica e em uma nova sintaxe, como novo modo de ordenar e compor com os signos (PIGNATARI; PINTO, 1975, p. 162).

O texto produzido para contextualizar a fase da experimentação visual mostra um esforço para agrupar poemas muito distintos que, em sua grande maioria, não partem da visualidade estrutural, característica da fase ortodoxa, mas da incorporação da imagem à construção do poema. Embora a tentativa de agrupamento seja, em si, problemática, ela se mostra muito produtiva no que se refere à divulgação dos poemas.

Levando em consideração que esse momento de abertura do grupo é visto por outros teóricos como diluição do programa concreto – como aparente nas obras de Aguilar (2005) e Menezes (1991) – faz-se relevante ter esse registro histórico na antologia, pois o registro cria espaços de proposição que outros textos sequer consideram.

No texto que ilustra a produção de poemas pelo grupo concreto entre os anos 1960 e 1975, os autores discutem as formas de reunir, agrupar e até mesmo conceituar a poesia feita naquela época como “poesia concreta”, o que se dá em razão da heterogeneidade da produção de cada um dos poetas do grupo.

Os antologistas buscam abordar, pontualmente, somente a obra dos poetas do trio fundador – à parte de um esforço de comentar questões procedimentais do grupo – ao mencionar a produção de Haroldo de Campos voltada ao barroco e às suas galáxias; a obra de Augusto de Campos com Julio Plaza e seus experimentos em livro; e os exercícios de Décio Pignatari com a prosa e com o ensaio acadêmico/literário – gênero que renderá a publicação de muitos livros do autor. Os demais poetas que estiveram junto ao grupo fazendo poesia concreta e depois poesia visual não tiveram poemas selecionados, embora tenham continuado a produzir poemas, artigos, ensaios, traduções, revistas e livros.⁴⁸

Simon e Dantas (1982) reúnem textos e poemas diversos do trio Noigandres de forma a ilustrar uma espécie de poética visual feita mesmo depois do fim do movimento de vanguarda. Entendemos, ao longo de nossa análise sobre a antologia, que esse olhar dado à produção do grupo no momento contemporâneo à feitura do livro (o ano de 1982) tinha por objetivo não só resgatar a importância do movimento, mas também atualizá-lo e mantê-lo em voga no campo literário brasileiro.

⁴⁸ Na década de 1970, Ronaldo Azeredo publicara uma série de livros de artista: *É difícilimo preizer o destino disso...* (Poema-livro), em edição do autor, de 1972; *Paisagem* (Poema-livro), em 1973; *Panagens* (livro em tecido), de 1975; *Labirintexto* (poema-cartaz), de 1976, e *Armar* (poema quebra-cabeça), de 1977. Em 1985, a editora Timbre publicou a antologia *Pensamento impresso (1954/1984)*, reunindo a obra do poeta. No entanto, o livro foi posteriormente recolhido por um problema na impressão e não foi realizada nova tiragem (LEITE, 2013, p. 18). Edgar Braga publicou *Algo*, em 1971, e *Tatuagens*, em 1976. Sua obra reunida foi publicada em 1984, no livro *Desbragada*, organizado por Regis Bonvicino. Pedro Xisto, na mesma década, publicou *Caminho*, de 1974, também com tom antológico e, mais tarde, em 1984, *Partículas*, com edição de Massao Ohno. José Lino Grünewald teve oportunidade de publicar novamente poesia e ver um trabalho antológico da sua obra somente em 1983, com o livro *Escreviver*, apresentado por Décio Pignatari e editado pela Nova Fronteira.

Tanto a discussão sobre a fase participante quanto sobre o que seria a fase “pós-concreta” eram inéditas em antologia até o ano de 1982. Mesmo no campo internacional, era rara a aparição de poemas de fora do “cânone” já estabelecido da poesia concreta brasileira, que corresponde aos poemas da fase ortodoxa. Por mais que a abordagem em si desses momentos traga algum resquício de vícios da crítica nacional, especialmente a respeito da fase participante, vê-se a tentativa de construir uma narrativa que abarca a complexidade do movimento concreto no Brasil.

Os antologistas abordam a produção de textos críticos, teóricos e ensaísticos dos poetas concretos, apontando a prática da crítica como espécie de criação poética. Com exceção do trecho de um texto de José Lino Grünewald, todos os demais textos são assinados pelo trio fundador. Em nota, Simon e Dantas (1982) trazem referências bibliográficas para contextualizar o leitor e complexificar o debate, o que reforça o teor documental do livro.

Levando em consideração que a obra do grupo Noigandres é composta por poemas, textos críticos e traduções, a antologia abarca boa parte da obra do grupo, mesmo que se concentre na produção de Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari. No entanto, ao que se refere à área de tradução, notam-se as ausências de José Lino Grünewald, que publicou diversos poemas traduzidos em jornais⁴⁹, José Paulo Paes, tradutor do inglês, do francês, do italiano, do espanhol, do alemão, do latim e do grego moderno e Pedro Xisto, que traduzia *haikus* japoneses.

Por se tratar de uma antologia didática, além dos textos de apoio, que inserem o tema no âmbito escolar, os antologistas propõem exercícios de múltipla escolha e de produção poética. Além disso, há a indicação de uma bibliografia resumida que traz textos dos irmãos Campos, duas antologias internacionais – a de Emmett Williams (1968) e Mary Ellen Solt (1968) – e livros de críticos nacionais, tais como Antônio Cândido, Alfredo Bosi e Roberto Schwarz que, embora sejam relevantes para o estudo da história da literatura brasileira, trazem poucas contribuições para o estudo do movimento da poesia concreta.

A análise dos elementos presentes nos textos da antologia busca ilustrar, em especial, a narrativa construída acerca da história do grupo Noigandres no Brasil. A crítica acompanha a trajetória estabelecida no material, buscando em fontes primárias um maior esclarecimento sobre os temas trabalhados pelos antologistas. Uma vez que a antologia de Simon e Dantas se trata também de um material didático, a sua organização reflete essa intenção de abordar assuntos de maneira hierarquizada, corrigindo possíveis lacunas em relação a outros materiais

⁴⁹ Os poemas constam em uma lista publicada no site do autor. Disponível em <https://joselinogrunewald.com.br/traducoes.php?page=1>. Acesso em: 07 out. 2023.

e propondo uma nova maneira de contar a história do movimento. Como argumenta Korte (2000, p. 20, tradução nossa):

Antologias destinadas principalmente ao uso em contextos acadêmicos tendem a ser mais bem glosadas e anotadas do que as antologias (também) direcionadas ao leitor "comum", cujo prazer de ler poderia ser perturbado por uma sobrecarga de explicações e interpretações. No entanto, para o estudo acadêmico de antologias, o paratexto é um elemento muito bem-vindo, já que, em muitos casos, o prefácio ou a introdução é a única fonte da qual se pode extrair informações sobre as intenções e o público-alvo do antologista, seus critérios primordiais de seleção, ou - infelizmente, muito raramente - quais dificuldades ele ou ela encontrou na obtenção de permissões e outros problemas desse tipo.

Desse modo, compreendemos que a antologia de Simon e Dantas contribuiu de forma significativa para o entendimento de como o grupo Noigandres era visto pela crítica especializada na década de 1980. Como uma antologia didática, o material performa de modo a apresentar um grande número de poemas e outros textos produzidos pelo grupo Noigandres, oferecendo um panorama ao mesmo tempo retrospectivo e contemporâneo. Da mesma maneira, apesar de mobilizar elementos que busquem canonizar o movimento, resgatando questões históricas e selecionando os objetos de maior relevância, a antologia também traz uma abordagem interventiva, principalmente quando se referem ao material como o veículo de divulgação ao grande público (SIMON; DANTAS, 1982, p. 7).

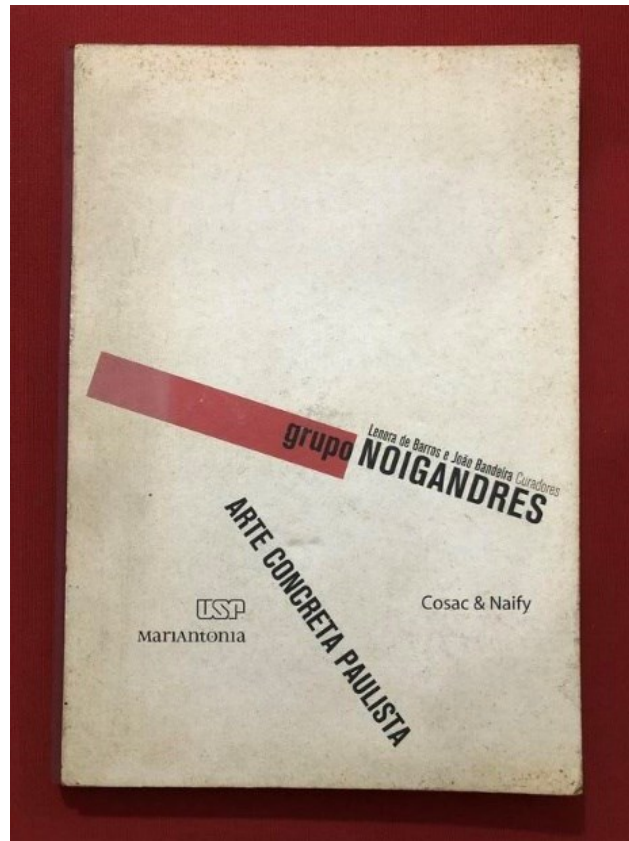
3.5 Catálogo de exposição – Arte concreta paulista: Grupo Noigandres

A antologia *Grupo Noigandres* (Figura 8), da coleção “Arte concreta paulista”, foi organizada por João Bandeira e Lenora de Barros. No intuito de resgatar a história dos grupos de vanguarda paulista, os curadores (como se autodenominam) publicaram 5 volumes no ano de 2002, a saber: percurso de *Antonio Maluf*; *Grupo Ruptura*; *Waldemar Cordeiro*; *Grupo Noigandres*; e *Arte concreta paulista: documentos*.

A coleção é oriunda de exposições apresentadas no Centro de Referência Maria Antônia, da Universidade de São Paulo, entre junho e setembro de 2002.⁵⁰ O projeto gráfico, a comercialização e a distribuição dos livros ficaram a cargo de uma parceria com a editora Cosac & Naify.

⁵⁰ A exposição e as publicações comemoravam os 50 anos da poesia concreta no Brasil.

Figura 8 – Capa do livro *Arte concreta paulista: grupo Noigandres*



Fonte: Bandeira; Barros (2002)

As publicações são bilíngues, apresentando uma versão completa em língua portuguesa e, nas páginas finais, uma versão reduzida em língua inglesa. Os textos são assinados por diversos pesquisadores, a depender do assunto tratado em cada volume. Além do volume que estudaremos, João Bandeira também assina os textos de *Arte concreta paulista: documentos*,⁵¹ em que organiza e reproduz uma série de publicações de jornais e revistas da época, além de imagens de arquivo dos poetas e artistas estudados.

O sumário apresentado na antologia é composto pelos seguintes capítulos: 1. “O grão de noigandres” – que trata da trajetória e consolidação do grupo; 2. Augusto de Campos; 3. Décio Pignatari; 4. Haroldo de Campos; 5. José Lino Grünewald; 6. Ronaldo Azeredo; 7. Grupo Noigandres / obras em colaboração; e 8. Cronologia 1948-1962. Há, nos capítulos 9 e 10, as versões em inglês do texto introdutório (*the grain of noigandres*) e uma seção sobre

⁵¹ Traremos o volume documental de Bandeira (2002) para comentar tanto sobre os documentos do grupo Noigandres quanto do grupo Ruptura, que tratam do abstracionismo e da arte concreta no começo dos anos 1950. A pesquisa sobre a arte concreta mostrou-se relevante para os curadores, uma vez que situam o nascimento do movimento concreto não só no meio literário, mas através dos acontecimentos no espaço das artes.

cronologia (*chronology* 1948-1960).⁵² Há ainda um capítulo com a bibliografia selecionada, os créditos e um CD do grupo Noigandres, com poemas musicados e versões (traduções) sonoras.

No capítulo “O grão de Noigandres”, os curadores realizam um esforço de recontar o princípio do movimento da arte concreta no Brasil. É interessante notar, a partir dos relatos e documentos históricos apresentados que, apesar das referências históricas – nacionais e internacionais – que aparecem no manifesto do *plano piloto para a poesia concreta*, há uma forte influência do grupo Ruptura nas ideias que fundamentam os escritos do grupo Noigandres.

Como precursores da arte concreta no Brasil, é por intermédio do grupo Ruptura que acontece a Exposição Nacional de Arte Concreta, em que também expõem o trio Noigandres junto a Ronaldo Azeredo, Wladimir Dias-Pino e Ferreira Gullar. A exposição que reuniu artistas do Rio de Janeiro e São Paulo seria o princípio de uma cisão que desembocaria no neoconcretismo e no movimento do poema/processo, o que aponta um ambiente de tensão para além da dicotomia figuracionismo/abstracionismo que já permeava o ambiente cultural, deixando visíveis também crises internas (BANDEIRA, 2002, p. 16).

Os curadores definem “o ambiente de grande efervescência cultural” como aquele que permeava a formação do grupo Noigandres, selado pela publicação de *Noigandres 1*, em 1952. Anterior à fase concreta, a publicação contém poemas em versos de veia experimental. Para Bandeira e Barros (2002, p. 14), “como habitualmente acontece quando se selecionam fatos para a reconstrução da narrativa histórica, não faz tanta diferença considerar *Noigandres 1*, em termos de registro [...]”; no entanto, ela é mencionada exatamente por contextualizar a atomização do trio Noigandres como um grupo de ideias originais à época, já separados do Clube de Poesia.

De acordo com os curadores, a amizade com integrantes do grupo Ruptura, em especial Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto e Alexander Wollner, abre caminho tanto para a experimentação quanto para a atitude polêmica. Os autores ainda apontam a influência da música contemporânea pós-Schönberg, divulgada em São Paulo pelo círculo de Hans-Joachim Koellreuter (BANDEIRA; BARROS, 2002, p. 15-16).

⁵² O sumário apresenta erro nessa informação, uma vez que o capítulo em inglês também apresenta o percurso 1948-1962. Por isso, acreditamos que não se trata de outro recorte ou de uma versão reduzida, mas apenas de um erro de digitação.

A construção narrativa a partir da exposição desses dados é relevante para remontar a trajetória do grupo Noigandres, pois amplia o leque de referências do Paideuma indicado pelo *plano piloto* [...] e, portanto, adiciona uma camada interpretativa à história da poesia concreta.

É possível notar, através de nossas análises, que a influência dos grupos de arte concreta brasileiros aparece diluída em outros materiais antológicos ou revisionistas e não aparece em materiais internacionais. Em sua grande maioria, as antologias internacionais que mencionam o grupo Noigandres o fazem comparativamente com outros agentes internacionais ou mencionando as vanguardas históricas.

Na época da publicação de *Noigandres 2*, já há uma guinada à fase concretista propriamente dita com a publicação da série “Poetamenos”, o poema em cores de Augusto de Campos. Os autores atribuem a escolha do uso de carbono colorido usado na primeira versão da série à recomendação de Geraldo de Barros, apontando já uma colaboração entre poetas e artistas na produção da revista.

O ano de 1955 fora aquele do encontro de Pignatari com Gomringer, fato mencionado pelos curadores, a fim de estabelecer a conexão das práticas comuns entre o grupo Noigandres e o poeta suíço-boliviano. No entanto, os autores não mencionam a criação de um movimento internacional, como é explorado pela crítica internacional quando trata do encontro entre os dois.

Ao comentarem o artigo de Augusto de Campos, “Poesia Concreta”, que sai no ano de 1955 na revista *Forum*, os curadores mencionam o grau de novidade nos poemas publicados a título de exemplo junto ao texto, que algum tempo depois seriam reconhecidos, nacional e internacionalmente, como poemas concretos. Com isso, os autores entendem que os poemas dos meados da década de 1950 são, de fato, experimentais, apresentados como protótipos pelos poetas do grupo (BANDEIRA; BARROS, 2002, p. 19).

Os autores trazem, no item “Noigandres 3”, uma menção ao convite para a “exposição coletiva de pintores concretistas” feito por Waldemar Cordeiro em nome do grupo Ruptura, que agora contava com a participação de Judith Lauand e Hermelindo Fiaminghi. A maneira de composição do texto de introdução mostra que estão paralelizadas ou, de fato, imbricadas as duas histórias: do movimento antifiguracionista que migrou do abstracionismo geométrico para o concretismo e o movimento da poesia experimental que já era denominada poesia concreta.

Apesar da exposição não ter um catálogo próprio, os curadores atribuem à publicação da revista *AD* n. 20 a responsabilidade por registrar a mostra através de separata com artigos, poemas e reprodução de obras. Esse documento histórico ocupa o vácuo deixado pela falta de

um catálogo que, como notaremos neste trabalho, funcionava como uma espécie de documento histórico podendo ser entendido, inclusive, como material antológico em função de apresentar recorte, seleção e sistematização de um tema.

Os curadores mencionam a publicação da *Noigandres 3* com um parágrafo dedicado a enumerar os poemas publicados nas exposições. Além da exposição em São Paulo, houve, no ano seguinte, uma réplica do evento no Ministério de Educação e Cultura, no Rio de Janeiro. Paralelamente à exposição, a União Nacional dos Estudantes (UNE) organiza a Noite de Arte Concreta. No mesmo dia, Mário Faustino publica um ensaio sobre a nova poesia para o Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*.

O caráter documental do material transparece a partir do enfoque dado no texto tanto às exposições que ocorreram quanto às críticas recebidas em função delas, construindo uma narrativa que justifica a escolha do formato do material, um catálogo de exposição, e do modo de condução da história relatada. O foco dado às mostras e a sua recepção corrobora um recorte que reúne material documental mais relevante para a história da arte do que para a história da literatura – mesmo que talvez seja impossível desvinculá-las. O que se vê por meio dos textos da antologia é uma abordagem voltada para analisar a recepção da poesia concreta em função da arte concreta.

Um dado que nos soa curioso é que, ao falar das críticas que o grupo Noigandres recebera, os curadores escolhem grafar a palavra movimento entre aspas.⁵³ A julgar pelo recorte empreendido na antologia e seu título, que compreende as publicações da revista, sem adentrar em outras questões complexas do movimento, mas situando-o como uma veia da “Arte concreta paulista” – título da coleção –, entendemos que essa escolha pode refletir a visão dos curadores acerca do alcance e dimensão do grupo em si ou mesmo apontar o entendimento de que, no intervalo entre 1948-1962, o movimento da poesia concreta ainda não fosse uma realidade.

As duas últimas publicações da revista *Noigandres*, 4 e 5, embora tenham projetos bastante distintos, são apresentadas juntas por apresentar, segundo os curadores, uma “radicalização do projeto do grupo” [...], incluindo na “concepção de design de linguagem a revivescência da utopia construtivista” (BANDEIRA; BARROS, 2002, p. 22).

Os curadores dão destaque às características materiais de cada publicação, especificando os detalhes editoriais de ambas. Embora apresentadas juntas, elas apresentam motivações distintas, uma vez que a *Noigandres 4*, de 1958, parece acompanhar os moldes de

⁵³ “Assim como a própria exposição, a palestra e o intenso debate que a ela se seguiu foram fortemente noticiados, colaborando para a divulgação sensacionalista do ‘movimento’.” (BANDEIRA; BARROS, 2002, p. 21)

produção de revistas estrangeiras, como a *Spirale* e a publicação *13 visuelle Texte*, de Hansjörg Mayer, ao usar folhas soltas e cadernos internos, como é o caso do poema LIFE, de Décio Pignatari, publicado na *Noigandres 4*.

O uso das folhas soltas, para os curadores, tem relação com poemas-cartazes apresentados nas exposições de 1956 e 1957 no Brasil. Do mesmo modo, Bandeira e Barros (2002, p. 23) atribuem o uso da tipografia Futura a uma fala de Pignatari, em que afirma que seu uso seria influência dos artistas concretos de São Paulo, com destaque a Fiaminghi. No entanto, a revista *Spirale* n. 5 já apresentava textos na fonte Futura em 1955, antecipando a projeção internacional da tipografia, como pode ser visto nas publicações posteriores à data.

A marca de uma “visão internacionalista” viria com a tradução para o inglês de alguns dos verbetes utilizados nos poemas, chamados pelos autores de “chave léxica”, que aparecem na publicação da *Noigandres 4*. Além disso, a publicação do *plano piloto* [...] no mesmo número funcionaria como uma maneira de apresentar o movimento, mesmo que de modo prospectivo (BANDEIRA; BARROS, 2002).

Os antologistas dedicam um parágrafo à inclusão de José Lino Grünewald ao grupo, na data de 1958, citando também a criação da página Invenção, no Correio Brasiliense, que contara com o apoio de Affonso Ávilla, José Paulo Paes, Manuel Bandeira, Jorge de Sena, o escocês Ian Hamilton Finlay e o francês Pierre Garnier.

O momento histórico, somado à abertura a outros poetas no grupo, define também o chamado “salto participante”, contextualizando-o em função dos anos de ditadura no Brasil e à publicação de “A Situação Atual da Poesia no Brasil”, conhecido texto de Décio Pignatari. Apesar da menção à fase participante, os antologistas apenas comentam alguns tópicos do texto a respeito da poesia brasileira e dos poemas dessa fase, sem entrar no mérito da questão propriamente dita.

A *Noigandres 5*, de 1962, marca os dez anos da revista e do grupo, sendo uma antologia que reúne poemas já publicados em outros materiais, além de poemas inéditos. O caráter revisionista da publicação não é mencionado pelos curadores, embora esteja no cerne da produção da revista. Bandeira e Barros (2002) mencionam a intenção da realização da antologia em formato de disco *long play* sob a supervisão de Júlio Medaglia, embora isso nunca tenha acontecido.

A preocupação com a vertente sonora da poesia concreta nos parece um ponto de virada em relação ao experimentalismo brasileiro que tinha tudo para acontecer, mas não deslanchou. Embora os poetas concretos tenham feito esforços de “musicalização” de seus poemas, publicando-os junto aos seus livros, como no caso de *Galáxias*, de Haroldo de Campos, ou

como álbuns, no caso de “*Poesia é risco*”, de Augusto de Campos e Cid Campos, houve pouca ou nenhuma recepção que desse conta dos objetos. A impressão é que a questão musical, embora fosse primordial para os poetas concretos em razão das apresentações e *releases* realizados ao longo dos anos, era vista de forma secundária pela crítica.⁵⁴

A antologia ser publicada junto a um CD é um modo de recuperar esse elo perdido da vertente sonora do signo, que aos poetas concretos fora de vital importância, mas que ficara relegada a espaços muito restritos de reprodução, como concertos ou gravações particulares. As distintas gravações, que ainda não haviam sido divulgadas em outros meios, aparecem como material inédito na antologia. A possibilidade de reprodução sonora ganha apelo no espaço da exposição, mas junto ao livro se mostra como um “adendo” por depender de um sistema de reprodução extrínseco à publicação.⁵⁵

Ao finalizar o texto de introdução, Bandeira e Barros (2002, p. 25) ponderam que “como tal, a poesia concreta deixou de existir há tempos” em razão das diferenças programáticas no trabalho de cada poeta do grupo Noigandres. No entanto, o salto de uma coisa à outra deixa uma lacuna das fases da transformação da poesia concreta ao longo do tempo em que esteve em atividade. A escolha, pelos curadores, da delimitação temporal 1948-1962 obedece apenas às fases do percurso pré-concreto e da revista *Noigandres*, suprimindo uma parte relevante da história.

Cabe-nos destacar que a publicação de *Noigandres 5* não é o fim da poesia concreta nem nacional, nem internacionalmente, como poderá ser visto neste trabalho. Por isso, a ideia de encerrar o movimento brasileiro apenas nas páginas da revista *Noigandres* nos parece incompleta e, ao recontar essa história, os autores negligenciam o que vem depois da publicação, trazendo um caráter limitante e reducionista ao material.

O movimento da poesia concreta, como representante da poesia experimental da metade do século XX no Brasil, passa a ganhar novos contornos a partir da metade da década de 1960, especialmente em razão da sua pulverização e da intensa reinterpretação dos seus contornos que as publicações antológicas ajudaram a criar. No entanto, os curadores admitem o

⁵⁴ Em 2017, Luca Romani publicou sua tese *Sound in Brazilian and German Concrete Poetry*, pela Universidade de Tübingen. Seu trabalho busca analisar comparativamente a pulsão criativa em poesia sonora tanto no Brasil quanto na Alemanha, dando destaque aos experimentos de musicalização do grupo Noigandres. Ver. ROMANI, 2017.

⁵⁵ O poeta e músico Arnaldo Antunes, em entrevista para o documentário “Com a palavra, Arnaldo Antunes”, relata as dificuldades que enfrentou na publicação de um livro que trazia CD, nos anos 1990, em razão da categorização do produto a ser vendido nas livrarias. Houve um impasse à época porque CDs ainda não eram vendidos em livrarias, da mesma forma que livros não eram vendidos em lojas de discos. Esse comentário pretende apenas ilustrar como faltava ambientação tanto para a venda quanto para o consumo dessas obras. Um fato curioso é que o CD vendido junto a uma publicação permaneceu em uso, de maneira geral, para livros didáticos de língua estrangeira.

movimento da poesia concreta brasileira exclusivamente como o grupo Noigandres, que se projeta no campo literário a partir das publicações da revista. Sobre o recorte, os autores comentam:

Em geral confundida – positiva ou negativamente – com o período mais característico do ‘concretismo’, a obra de Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari – parte dela com Ronaldo Azeredo e José Lino Grünwald – não teve até agora, pelo menos no Brasil, uma verdadeira fortuna crítica, que seja complementar à dos próprios poetas. Partindo de semelhante constatação, e correndo os riscos da chamada ilusão biográfica, o intuito desse texto e do CD aqui encartado, assim como a exposição que ambos acompanham, é traçar semanticamente um percurso balizado pelos cinco números de *Noigandres*, publicados de 1952 a 62, incluindo um pouco de seus antecedentes (BANDEIRA; BARROS, 2002, p. 25).

No trecho destacado, os curadores justificam tanto a reunião do material quanto o recorte temporal e dos agentes do grupo. Tal como ocorrera com a antologia de Simon e Dantas (1982), os autores centralizam o grupo concretista como aquele formado pelo trio fundador, os poetas Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Os demais agentes ficam, como de costume, em segundo plano, mencionados em notas ou como meros contribuidores em um momento ou outro.

A centralidade do trio fundador pode ser encontrada em diversos materiais da crítica nacional. Esse recorte restritivo se apoia na falta de divulgação do grupo por membros exteriores a ele e pela complexidade de abordar a contextualização dos agentes participantes em cada fase do grupo. No entanto, ao observar comparativamente a história da poesia concreta em âmbito internacional, o que se vê é um reconhecimento da vertente brasileira como cofundadora do movimento poético, representado por um grupo de agentes ampliado que tinha seus trabalhos publicados em diversos países de forma individual e coletiva.

A antologia reproduz poemas dos cinco integrantes do grupo Noigandres organizados em ordem aleatória; primeiro vê-se o trabalho do trio fundador e depois de Grünwald e Azeredo. Cada uma das entradas apresenta biografia reduzida e uma página de bibliografia com trabalhos de poesia, crítica/teoria, tradução e organização, citadas a depender do poeta apresentado. A limitação temporal, no caso das bibliografias, é a data de publicação do material.

Os poemas escolhidos para compor os capítulos estão reproduzidos como textos e imagens. Há tanto datiloscritos e manuscritos originais quanto materiais retirados de revistas e livros publicados pelo grupo. Todos os poemas apresentam notas de rodapé com título e

indicação de ano de publicação. As reproduções de originais denotam uma proximidade dos curadores junto ao grupo e atribuem um caráter documental à publicação.

O capítulo dedicado à obra de Augusto de Campos traz uma nota com indicação das obras de referência para a reprodução do material: as revistas *Noigandres* 4 e *Noigandres* 5 e as revistas *Invenção* 2 e 3. Apesar do capítulo dedicado à história do grupo concreto delimitar o recorte a partir da revista *Noigandres*, os curadores optaram por reproduzir poemas da fase participante (“cubagrama” e “plus valia”), extrapolando o recorte proposto sem apresentar justificativa.

O item de bibliografia mostra as produções de Augusto de Campos até o ano de 1998. Nele, é possível ver a quantidade de livros publicados como “edição de autor”, por editoras inventadas como a “Invenção” e a “S.T.R.I.P”, de Julio Plaza, e por editoras pequenas como a “Noa Noa”, de Cleber Teixeira, revelando uma prática que estava às margens do processo editorial mais tradicional. Ainda atualmente, Augusto de Campos mantém sua obra em editoras artesanais, como é o caso do número extenso de publicações produzidas pela Galileu Edições, uma pequena casa editorial de Londrina - PR, comandada por Jardel Dias Cavalcanti.⁵⁶

O capítulo dedicado a Décio Pignatari traz datiloscritos originais e poemas publicados até o ano de 1959. Mais enxuta em número de publicações, a parte de bibliografia compreende o período de 1950 a 2000. Os poemas reproduzidos são poemas em versos, poemas concretos e livros-poemas como “Life”, de 1957, e “Organismo”, de 1960.

O mesmo formato se mantém para o capítulo dedicado a Haroldo de Campos, com uma lista mais extensa de bibliografia, contendo trabalhos publicados entre os anos de 1950 e 2001. Os poemas escolhidos obedecem ao recorte cronológico, com a delimitação temporal o ano de 1961.

Nos capítulos que trazem a obra de José Lino Grünewald e Ronaldo Azeredo, os curadores apresentam suas obras de poesia concreta, com exceção de um poema em verso de Grünewald. Há uma menção tanto aos trabalhos de crítica, tradução e organização de livros de Grünewald quanto aos livros de poemas de Azeredo, que não haviam sido mencionados na seleção de Simon e Dantas (1982).

⁵⁶ A autopublicação (seja por edição de autor ou editoras inventadas, isso é, sem estrutura comercial) e a publicação de impressos em casas editoriais de pequeno porte sempre fora presente na prática de Augusto de Campos. Com a editora de Jardel Dias Cavalcanti, Augusto de Campos publicou ao todo 26 plaquetes, desde o ano de 2018. Em sua maioria, o autor publicou traduções e algumas entrevistas e coletâneas. A lista contendo os títulos me foi enviada diretamente pelo editor, uma vez que a casa editorial não tem site ou informações sobre catálogo disponíveis. Para fins de documentação, a lista de publicação será publicada no ANEXO A neste trabalho.

Nos dois capítulos finais, “Grupo Noigandres: obras em colaboração” e “Cronologia 1948-1952”, constam dados biográficos e bibliográficos do grupo. O primeiro é apresentado por meio de lista de publicações, dividida entre “teoria e crítica” e “tradução/transcrição”, e o segundo em uma lista em que estão elencados os eventos, acontecimentos e publicações importantes no período entre as duas datas.

Na segunda parte do livro, os curadores trazem traduções para o inglês dos principais textos, entre eles o capítulo de introdução “O grão de Noigandres”, as biografias dos poetas e o capítulo de cronologia. O caráter bilíngue da antologia remete à ideia de internacionalização do material,⁵⁷ uma vez que há uma reconhecida recepção do grupo Noigandres fora do Brasil, seja por estudiosos ou apenas interessados no movimento.

Em toda a antologia, vê-se pouco destaque para a reprodução dos poemas, muitas vezes diagramados justapostos, com um tamanho pequeno de letra, em um espaço reduzido. Essa composição acaba por se assemelhar mais à estrutura de um catálogo, ou seja, uma publicação de caráter documental em que o material faz referência a um evento específico, onde o leitor/visitante teria acesso irrestrito para leitura/fruição das obras.

3.6 Revista – Noigandres n. 5: do verso à poesia concreta

A revista *Noigandres* 5 (Figuras 9 e 10), de 1962, fora de fato uma publicação antológica, sendo chamada assim pelos editores. A publicação pode ser considerada a primeira antologia de poesia concreta brasileira, sem apresentar caráter internacional.⁵⁸ A revista, em formato brochura de 16 cm x 23 cm, traz poemas de Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo e José Lino Grünwald, contendo 204 páginas com poemas dos autores do grupo e um encarte publicado à parte com o poema “Stèle pour vivre n. 3”, de Décio Pignatari. A obra de Volpi na capa traz a seguinte inscrição em página interna “capa: homenagem do grupo noigandres a alfredo volpi, primeiro e último grande pintor brasileiro” (PIGNATARI, 1962, contracapa).

⁵⁷ Os poetas concretos já teriam se antecipado na internacionalização de seu próprio material ao publicarem uma tradução para o inglês do *plano piloto para a poesia concreta*, na publicação da revista *Noigandres* 4. Além disso, nessa mesma publicação, o poema-encarte de Pignatari, “Life,” trazia uma mescla do uso da língua inglesa e do ideograma chinês “sol” o que, por si só, já denota uma expansão das barreiras idiomáticas, alcançando um público maior.

⁵⁸ Embora a antologia não tenha viés internacional, vale ressaltar que os membros do grupo Noigandres dispunham de outros meios, como colunas em jornais e suplementos literários, para a crítica e a tradução de poetas internacionais que julgavam ser relevantes para apresentação ao público. Ao levarmos esse dado em consideração, levantamos a hipótese de que se concentravam em seus objetos editoriais, até aquele momento, poemas do próprio grupo, como forma de intervir no campo literário nacional e internacional, expandindo os limites geográficos da poética concreta brasileira.

Publicada para celebrar os 10 anos de poesia concreta, configurando o intervalo de publicação da revista *Noigandres*, de 1952 a 1962, a antologia traz em seu título a natureza dos poemas: do verso à poesia concreta. Em sua folha de rosto há informações bibliográficas e a indicação de inéditos, assim como um índice contendo poemas e páginas ao final do livro.

Originalmente, o quinto número da revista seria dedicado à música de invenção, mas depois resolveu-se que ela traria a obra do grupo em retrospectiva. Segundo Khouri (2006, p. 27), a revista saiu no fim de 1962, depois que já haviam sido publicados os dois primeiros números da revista *Invenção*, o que explicaria o teor de “balanço”, uma vez que os poetas já viviam a “fase Invenção”, com a publicação na página do jornal Correio Paulistano.

Omar Khouri (2006), no mesmo artigo, traz informações de bastidores a respeito da revista, indicando que Massao Ono estaria a cargo não só da impressão, mas também da distribuição dos exemplares e que a edição contara com o apoio financeiro de José Lino Grunewald.

Os poemas presentes na antologia *Noigandres 5* são organizados de modo a apresentar títulos e datas de forma tabular, separando os capítulos por autoria. Seu projeto editorial, em formato brochura, pode ter sido escolhido por facilitar o envio do material via correios; apesar de ser um número de revista, ele se assemelha mais a um livro tradicional.

A capa assinada por Alfredo Volpi indica mais uma ampliação nas influências do campo da arte na obra dos poetas. Da mesma forma, o projeto gráfico produzido por Massao Ono diferencia o número da antologia dos demais números, que muitas vezes eram assinadas pelos próprios autores. Um outro ponto a ser destacado é a tiragem de 1000 exemplares que, quando comparada ao número 4 da revista, mostra uma ampliação da quantidade de livros em um número considerável, de 700 exemplares a mais.

A antologia é a primeira publicada no Brasil, mas não a primeira antologia brasileira da poesia concreta. Esse feito ficara a cargo de Luiz Carlos Lessa Vinholes, ou L. C. Vinholes, músico experimental e articulador cultural que, em viagem a trabalho ao Japão, organizou a Exposição de Poesia Concreta Brasileira no Museu de Arte Moderna, em Tóquio, em abril de 1960.⁵⁹ Em entrevista, Vinholes comenta:

⁵⁹ Diversos eventos ocorreram sob a intervenção cultural de Vinholes. Em julho de 1961, ao fazer parte da Embaixada do Brasil em Tóquio, o músico organizou exposições de poesia concreta em Niigata, Tenri e Osaka. Em 1964, organizou a Exposição Internacional de poesia concreta, nas dependências do Centro de Ikebana Sogetsu, em Tóquio, com participação de 28 poetas de 5 países, com o patrocínio da Embaixada do Brasil em Tóquio e do Instituto Goethe. Participaram da exposição Augusto e Haroldo de Campos, Pignatari, Xisto, Braga, Silva Brito, Grunewald, Azeredo, Wladimir Dias-Pino, L. C. Vinholes, dos cearenses João Adolfo Moura, Thomas Arruda, Eusébio Oliveira e poetas japoneses, alemães, o francês Pierre Garnier e o suíço-boliviano Eugen Gomringer. Em 1965, foi realizada mais uma Exposição internacional de poesia concreta, dessa vez em Osaka e Sakata.

No ano seguinte à exposição de Tokyo, a revista mensal *DESIGN* nº 27 publicou a Antologia de Poesia Concreta Brasileira com 24 poemas de Alcides Pinto, Clarival do Prado Valladares, Dora Ferreira da Silva, Edgar Braga, Eusélio Oliveira, Mario da Silva Brito, Maria José de Carvalho, Roberto Thomas Arruda, Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, José Lino Grünewald, Pedro Xisto, Ronaldo Azeredo e L. C. Vinholes, em “layout” do arquiteto brasileiro Alex Nicolaeff, incluindo o “texto de introdução”, de Kitasono, para a exposição de Tokyo (VINHOLES, 2018, p. 220).

Portanto, em 1961, já havia uma antologia da poesia concreta brasileira publicada no Japão, no formato revista, e, no ano seguinte, é publicada a plaquete *Antologia de poesia concreta brasileira*, organizada por Alberto Costa e Silva, então secretário da Embaixada do Brasil em Portugal.⁶⁰

Os dois empreendimentos antológicos que saíram fora do Brasil podem ter sido o estopim para a publicação de uma edição brasileira, feita por iniciativa do próprio grupo, a fim de estabelecer parâmetros para os contornos conceituais da poesia concreta, assim como para definir o recorte temporal e os agentes participantes.

Embora as duas publicações tenham sido mencionadas em diversos trabalhos voltados à crítica da poesia concreta, foi possível encontrar apenas algumas páginas reproduzidas online, o que nos faz concluir que ou os materiais tiveram circulação restrita em razão de baixa tiragem de exemplares ou houve impossibilidade de divulgação – caso bastante comum por se tratar de um material que compõe acervos especializados.

Considerando que, à época de publicação da *Noigandres 5*, o grupo já estava produzindo a página de Invenção com a participação de Edgard Braga e Pedro Xisto, a publicação da antologia ganha um teor revisionista, marcando o fim de uma fase e o início de outra. Desse modo, entendemos que seria papel das revistas atuar como mediadoras da prática concreta, estabelecendo tanto parâmetros teóricos e estéticos quanto temporais e dos agentes participantes.

Mais uma vez, vemos as publicações atuarem como instrumentos na construção histórica do movimento, com função de intervir no campo literário e estabelecer “verdades”

⁶⁰ Em entrevista publicada no Blog de Omar Khouri, Augusto de Campos comenta: “A antologia foi editada por iniciativa do Alberto da Costa e Silva, então Secretário da Embaixada. Ele já havia publicado, anteriormente, uma antologia grande sobre a poesia brasileira. A publicação da antologia de p.c. em 62 foi muito importante, porque provocou o interesse de Melo e Castro e dos poetas que vieram a integrar a Poesia Experimental portuguesa. Uma carta dele ao *Times Literary Supplement* suscitou, por sua vez, o interesse dos britânicos. O escocês Ian Hamilton Finlay me escreveu convidando-me para colaborar no seu jornal literário, menos que uma little magazine, um tablóide de poucas páginas, e aí começou o contacto com outros como Stephen Bann, Edwin Morgan e que acabou resultando nas primeiras exposições de p.c. no Reino Unido, na publicação dos brasileiros no *Times Literary Supplement*, em setembro de 1964, etc etc. Longa história.”

relativas a respeito da prática de cada grupo. Da mesma maneira como ocorre com o *boom* de publicações de antologias na metade dos anos 1960, em âmbito internacional, a profusão da publicação de revistas no Brasil pareceu buscar estabelecer e reestabelecer o controle narrativo daquilo que estava sendo produzido pelo grupo concreto ao longo do tempo.

No caso específico da antologia, há poucos elementos paratextuais a serem analisados, uma vez que, para além da folha de rosto e do índice, as demais páginas são ocupadas apenas por poemas. Levando em consideração que as informações mais importantes disponíveis são autores, poemas e datas, o material parece mais “demonstrar” o que havia sido feito até então.

Embora não seja possível rastrear com propriedade a repercussão internacional da antologia por se tratar de uma publicação vinculada a uma série de números da revista, ou seja, muitas vezes citada pelo conjunto da obra, entende-se que ela possa ter sido usada como material de referência, em especial para os trabalhos antológicos que viriam a ser publicados nos anos seguintes ao redor do mundo.

O que notamos, em nossa análise das antologias internacionais, é que a edição de *Noigandres 4* pode ter sido mais produtiva para efeitos de interesse internacional em função de seu formato, semelhante ao da revista *Spirale*, e da publicação do *plano piloto* [...] ⁶¹ em inglês. Embora a tiragem da revista tenha sido muito menor, apenas 300 exemplares, seu projeto gráfico coincidia com os moldes de publicação da poesia concreta europeia, em especial dos países de língua alemã. ⁶²

Embora a antologia possa ser tomada como um marco do movimento, por se tratar de uma reunião de poemas, em sua maioria, já publicados em outros materiais, ela fica relegada à sua função de “balanço”, como comentou Khouri (2006, p. 22). O fato de o movimento continuar em atividade, migrando de uma revista a outra, leva-nos a entender que, embora houvesse um desejo de sistematização e mesmo de criação de cânone, comum à produção de antologias, essa empreitada estaria restrita à fase *Noigandres* e não à fase concreta em si – o concretismo prometia ir além, em termos teóricos, estéticos e conceituais.

⁶¹ Notamos que nas antologias internacionais era mais comum a reprodução ou citação do plano piloto para a poesia concreta para comentar a produção do grupo brasileiro, até então publicado apenas na revista. Destacamos também a reprodução de “Organismo”, de Décio Pignatari, na antologia de Lora-Totino (1966), trazendo a revista como referência.

⁶² Em pesquisa realizada nos acervos e coleções especiais em Berlim, encontramos a *Noigandres 4* no acervo de livros de arte, da *Kunstabibliothek*, enquanto a *Noigandres 5* estava no acervo da Biblioteca Iberoamericana de Berlim, disponível, inclusive, para empréstimo domiciliar. Esse dado pode levar ao levantamento de inúmeras hipóteses, que fogem ao meu conhecimento, no entanto é algo a ser levado em conta quando pensamos na organização de arquivos e na definição do que é uma obra de circulação restrita e o que pode ser considerado item de empréstimo.

4 AS ANTOLOGIAS INTERNACIONAIS DE POESIA CONCRETA

“Die konkrete poesie ist das ästhetische kapitel der universalen sprachgestaltung unserer zeit”.

Eugen Gomringer, em *Konkrete poesie* (1976, p. 7)

Antes de adentrarmos em questões específicas acerca das antologias internacionais, é importante definir o que elas são. Embora algumas tragam o recorte internacional no título, outras apenas apresentam esse tipo de recorte em textos de introdução ou em outros paratextos que compõem os livros, como indicação no sumário, em nota de rodapé, em posfácio, etc.

As antologias internacionais são aquelas que trazem textos e autores de diferentes países em uma mesma seleção que pode ser marcada por tema, gênero, estilo, época, entre outros. Em comparação ao que seria uma compilação de autores de um mesmo país, o recorte internacional é aplicado quando há o interesse de evidenciar um mesmo fenômeno literário ou artístico em diferentes países. No caso específico da poesia concreta, a internacionalidade se faz presente desde as primeiras publicações coletivas, uma vez que o movimento se desenvolveu dentro e fora de fronteiras geográficas preestabelecidas.

Göske (2000), em sua análise sobre a produção de antologias transatlânticas modernistas de língua inglesa – entre Estados Unidos e Reino Unido –, fez importantes colocações sobre a abordagem internacional na seleção de materiais, que envolvia complexidades nos aspectos práticos de publicação, tais como concessões de direitos autorais e compensações financeiras. Para além disso, ele afirma que era possível encontrar nos textos de prefácio preconceitos culturais e diferentes versões de tradições nacionais, a depender de que lado do Atlântico a antologia era publicada.

Desse modo, entendemos que é comum a defesa de determinados conceitos geoculturais, especialmente quando se trata de antologias que discutem a “literatura nacional” de um país. A ideia coesa de uma literatura nacional se esbarra em outras “pertencas identitárias, tais como a língua, a cultura, a ancestralidade cultural (muitas vezes eletiva)”, promovendo uma mobilização de elementos que acabam por ficcionalizar uma ideia única de identidade nacional (BERND, 2007, p. 3).

Uma vez que consideramos o conceito de “literatura nacional” como uma série de construções – que, no caso prático do Brasil, engloba determinadas regiões e estados e exclui tantos outros –, sugerimos que a noção de “literatura internacional”, tal como usada nesta tese, não é menos ficcional que a ideia aparentemente mais fixa de literatura nacional, tampouco é mais abstrata.

Um modo de mobilizar as mesmas ideias, mas usando palavras distintas, é categorizar certas antologias como unipolares e outras como multipolares. As antologias unipolares se dedicariam a apresentar e discutir uma literatura ou movimento literário único, englobando fontes primárias e se valendo de materiais produzidos em um determinado país e, até mesmo, em uma única região.

Já as antologias multipolares teriam por objetivo representar diversos países, relacionando práticas e modos de fazer poesia a partir de uma ideia de aproximação estética e de georreferenciação. No entanto, embora o conteúdo e a seleção tratem de poetas, poemas e grupos de múltiplos países, as antologias podem trazer a contribuição de poetas nacionais, considerando a origem de publicação do livro.

Alterar os termos “nacional” por “unipolar”, por exemplo, evitaria a necessidade de demarcar a origem “paulista” do grupo Noigandres – uma vez que houve produção de poesia concreta de forma sistemática tanto no Ceará quanto no Rio de Janeiro. Quando usamos metonimicamente o termo “poetas concretos brasileiros” para nos referirmos apenas aos membros do grupo paulista, estamos apenas reforçando a ideia forjada de que eles representam a escola “nacional”, que aparece limitada apenas a um recorte “regional”.

A ideia de “internacionalidade” pressupõe uma zona limítrofe que inclui o dentro (unipolar) e o fora (multipolar). No caso específico das antologias da poesia concreta, nota-se que as seleções internacionais buscavam reunir trabalhos realizados nos polos produtivos da poesia concreta mundial em um único material que pudesse justapor suas diferenças e semelhanças e que, ao mesmo tempo, evidenciasse uma coordenação – ainda que fictícia – de um universo vasto, porém palpável e comparável.

Acerca da confluência entre as práticas multipolares da poesia concreta, Reis (1998, p. 30) atribui à “identificação” entre os grupos aquilo que estabelece a “ponte entre a América (do Sul) e a Europa”. No entanto, como veremos mais diante, são muitos os fatores que aproximam poetas e grupos, especialmente aqueles ligados ao intercâmbio Brasil-Suíça e os experimentos da arte concreta, o que vai além da mera “afinidade”.

Para Clüver (1987, p. 113), “a poesia concreta foi o primeiro movimento literário a aparecer espontaneamente em diferentes países e a receber seu nome a partir de um acordo intercontinental”. O teórico expande a ideia de nacionalidade ao afirmar que a poesia concreta deve “ser considerada em relação a uma corrente dominante definida em termos de continentes e não de culturas individuais”, agregando à ideia de unipolaridade um universo multipolar interligado, que contém as diferenças intrínsecas de um continente – cultura, língua, herança literária etc.

No entanto, o fator crucial para a internacionalização do movimento está na compreensão mútua dos fundadores de que a linguagem se sobrepunha à língua e a língua se sobrepunha ao idioma, sendo possível a comunicação de formas dentro da verbivocovisualidade dos signos na composição dos poemas. Mesmo que Gomringer e o grupo Noigandres tivessem dado nomes distintos aos seus pressupostos teóricos, a ideia de supranacionalidade da poesia concreta era aceita por todos.

Dessa forma, as antologias internacionais funcionavam como “encontros virtuais” para além das fronteiras geográficas e das limitações de deslocamento dos poetas. Sua importância se deve à carga documental dos primeiros anos de atividade dos grupos – marcando as relações, os encontros e as fases do movimento – e também à formação do cânone da poesia concreta, impressa nos repetidos poemas publicados sistematicamente em diferentes antologias por ao menos uma década.

A fim de demonstrar a profusão de antologias internacionais de poesia concreta e discutir os momentos da produção de livros, separamos os materiais em dois grupos de análise: o primeiro grupo engloba as publicações de língua alemã, editadas por Max Bense, Elizabeth Walther e Hansjörg Mayer, com menções a outras produções esparsas; o segundo grupo é formado por publicações de diferentes partes da Europa e algumas contribuições dos Estados Unidos.

A divisão em grupos representa dois momentos da produção de antologias de cunho internacional, sendo o primeiro momento aquele em que os materiais eram destinados à documentação e intervenção literária e, o segundo, voltado à revisão e sistematização literária.

As primeiras publicações serão categorizadas como “testemunhas da história” por terem sido instrumentos pelos quais os grupos se mobilizavam e apresentavam à comunidade literária seus experimentos poéticos, enquanto as publicações organizadas por críticos e editoras comerciais levarão a alcunha de “forjadoras da história”, não no sentido pejorativo, mas no sentido de terem atuado no cabo-de-guerra das narrativas históricas.

No campo internacional, há muitos materiais antológicos que reuniram a produção global da poesia concreta, por isso estão listadas apenas antologias, revistas e catálogos que trazem a presença dos poetas concretos brasileiros. O “território internacional”, entendido como extensão do território de publicação do grupo Noigandres, interessa-nos por sua complementaridade na revisão histórica do movimento brasileiro através das antologias. Ao investigar esses materiais, observamos o processo de legitimação do grupo Noigandres que se inicia logo na metade dos anos 1950 no campo internacional, mas que tomara corpo no Brasil somente décadas depois.

4.1 Documentar e marcar posição: as antologias interventivas alemãs e o impresso como testemunha da história

A primeira publicação internacional que reuniu diferentes poetas de diferentes países em torno de um único tema foi o catálogo da exposição “*Konkrete Texte*”, organizado por Max Bense, na Universidade de Stuttgart, em 1959. O recorte de países fora restrito: Alemanha, Suíça, Áustria e Brasil. A contribuição suíça se deve à presença de Gomringer; a participação austríaca está centrada em Gerhard Rühm; a vertente alemã conta com o próprio Bense e Heissenbüttel e a contribuição brasileira se dá pelos poemas de Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Augusto de Campos e Ronaldo Azeredo.

O catálogo de Bense pode ser considerado uma versão prototípica do que viriam a ser as antologias de poesia concreta com recorte internacional. Organizada em torno da língua alemã e do português brasileiro, ela antecipa as relações transnacionais que marcaram outros livros, catálogos e revistas produzidos tanto na Alemanha quanto em outros países europeus, até chegar à América do Norte, no fim dos anos 1960.

A seleção de poetas presente no catálogo é voltada para os contornos iniciais da prática concreta, que inclui Gomringer e os brasileiros. A presença de Heissenbüttel e Rühm se deve à proximidade deles a Bense, na *Technischen Hochschule Stuttgart*, onde estavam organizados em torno do grupo de Stuttgart, aplicando em seus poemas a visualidade e o uso da sintaxe espacial. A proximidade geográfica e interpessoal dos poetas com o antologista é algo a ser considerado, uma vez questões subjetivas também podem guiar a elaboração de seleções em antologias.

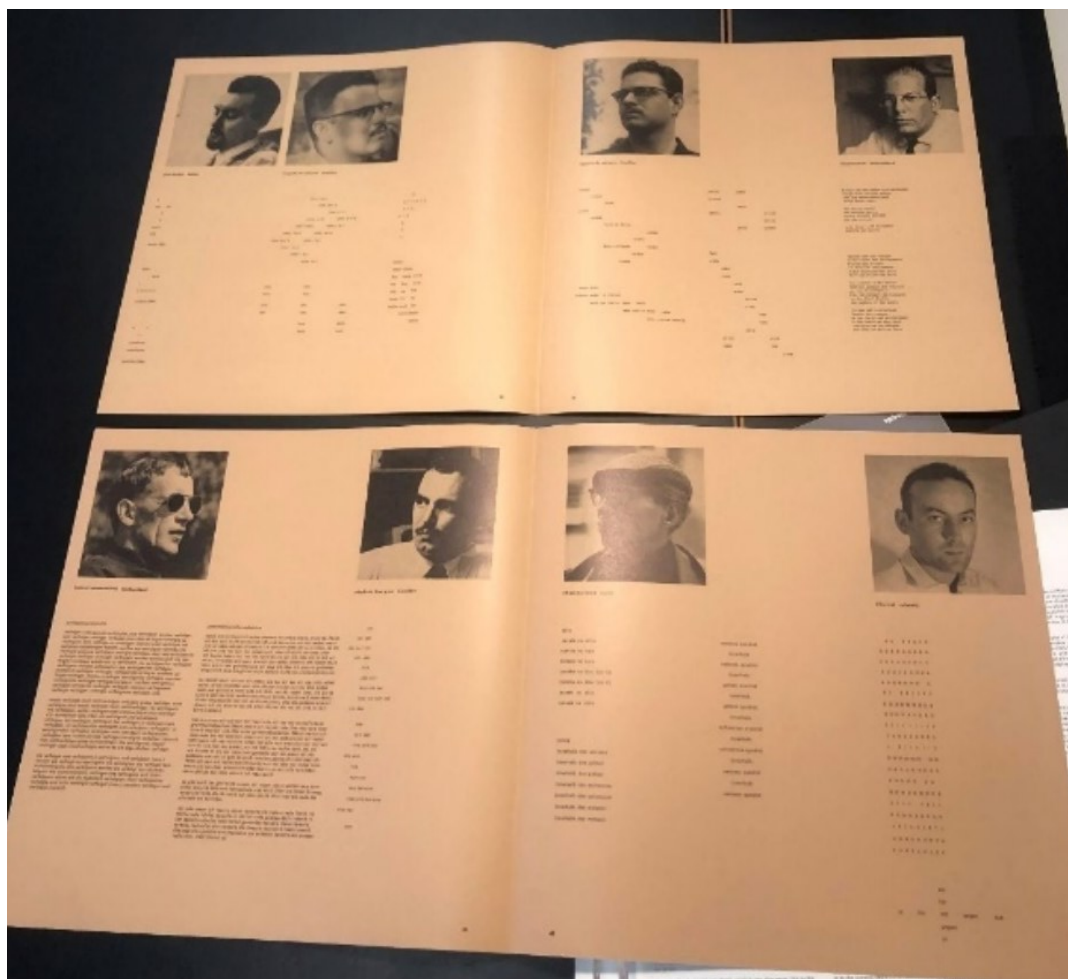
No ano seguinte à publicação de Bense, Gomringer publica sua “*kleine anthologie konkreter poesie*”⁶³, em um caderno de folhas soltas, vinculado ao número 8 da revista *Spirale*, da qual era editor junto a Diter Rot e Marcel Wyss (Figura 11). A seleção do poeta suíço-boliviano é mais abrangente e inclui entre os brasileiros Wladimir Dias-Pino e Ferreira Gullar (Figura 12), além de todo grupo da *Noigandres* 5⁶⁴. Há também uma ampliação na participação austríaca, com a presença de Friedrich Achleitner e Oswald Wiener, além de Gerhard Rühm. Há ainda a contribuição dos alemães Heissenbüttel e Claus Bremer e do poeta japonês Kitasono Katué, o italiano Carlo Belloli, e o poeta de língua alemã Diter Rot⁶⁵.

⁶³ “Pequena antologia de poesia concreta” (tradução nossa).

⁶⁴ Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Augusto de Campos, Ronaldo Azeredo e José Lino Grüneward.

⁶⁵ Em carta enviada ao grupo Noigandres, em 30/08/1956, Gomringer afirmara que iria dar o nome de antologia de “poesia concreta” ao material que estaria preparando. Embora acredite-se que essa antologia nunca tenha sido publicada (SOLT, 1968, p. 12), ela seria esse encarte publicado no número 8 da revista *Spirale*. Ao discutir acerca do assunto, Reis (1998, p. 30) contrapõe informações sobre a publicação da antologia fornecidas por

Figura 11 – Páginas de *Kleine Anthologie Konkreter Poesie*.

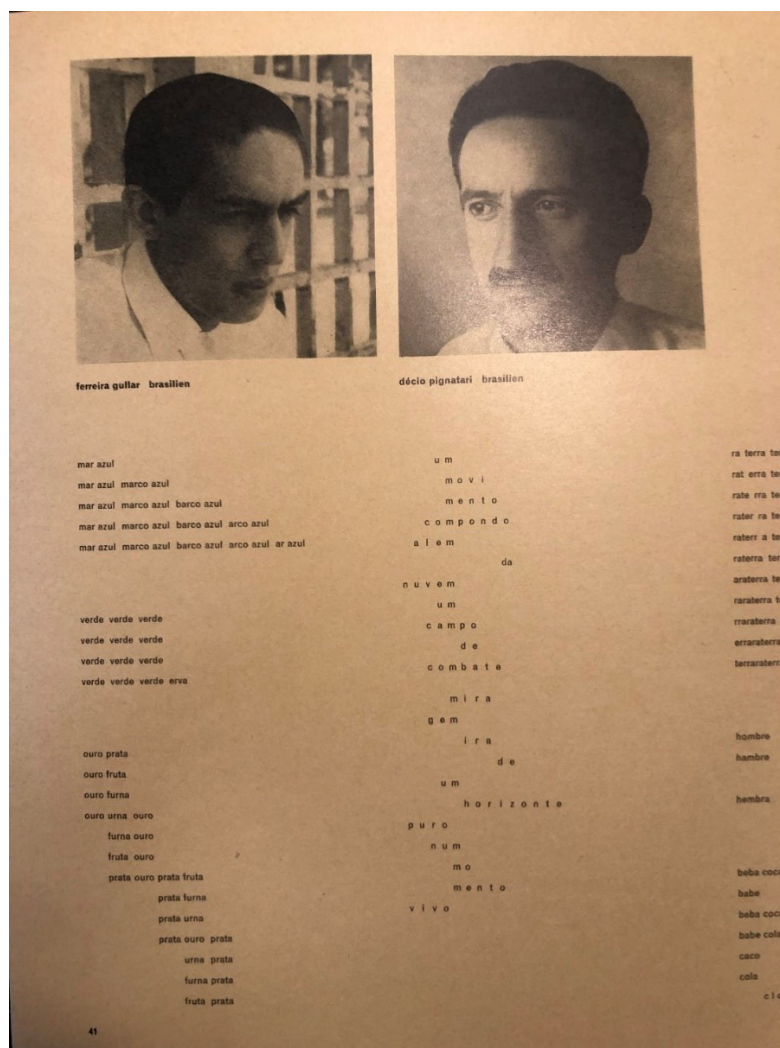


Fonte: Gomringer (1960)⁶⁶

Haroldo de Campos e de Mary Ellen Solt, julgando “incompreensível” o fato de Campos afirmar que a antologia tenha sido preparada “afinal em 1960” – exatamente a data da publicação do encarte. Esse “embate” a respeito da antologia de Gomringer levantado por Reis (1998) mostra o quanto a palavra do antologista tem valor para o crítico especializado, pois mesmo que Haroldo conhecesse a antologia e dela tivesse participado, o crítico toma como verdadeira a informação dada pela antologia de Solt.

⁶⁶ Fotografia tirada pela autora, na Kunstbibliothek, em Berlin, em 2022.

Figura 12 – Detalhe de uma das páginas de *Kleine Anthologie Konkreter Poesie*.



Fonte: Gomringer (1960)⁶⁷

Em 1956, logo após retornar da Europa, Pignatari propõe a Eugen Gomringer o uso do nome poesia concreta e ele responde, em carta, concordando com o nome e afirmando que prepararia uma antologia, como registrado no livro de Solt (1968, p. 12): “[...]on pourrait bien nommer tout l'anthologie "poésie concrète", quant à moi”⁶⁸. Esse dado mostra que, desde o princípio da colaboração transnacional, os poetas optaram pelo uso de antologias como forma de publicação coletiva. A julgar pelo momento histórico, sabemos que não se tratava de um gesto revisionista, mas interventivo. O ato de antologizar visava documentar uma produção heterogênea que, justaposta, criava uma noção de homogeneidade.

⁶⁷ Fotografia tirada pela autora, na Kunstbibliothek, em Berlin, em 2022.

⁶⁸ Poderíamos muito bem chamar toda a antologia de “poesia concreta”, quanto a mim (tradução nossa).

Em comparação à seleção de Bense, a pequena antologia de Gomringer é mais diversa e incluí mais poetas que, até então, não tinham sido publicados lado a lado. O encarte que acompanha a revista traz um ou mais poemas dos autores selecionados, sem separá-los por país, embora haja uma indicação de origem ao lado do nome. Mesmo que a antologia não se autodenomine “internacional”, essa discreta menção aos países é um dado relevante para pensar como a questão transnacional foi se tornando cada vez mais central na produção de antologias.

A publicação coletiva era uma prática comum na época, especialmente pela organização dos grupos em volta das revistas e exposições, gestos que por si só demandam cooperação entre agentes. O que faz desses agrupamentos aquilo que podemos chamar de movimento internacional é que desde o princípio se estabeleceu uma conexão transatlântica, com produções espalhadas por diferentes países e, ao mesmo tempo, com publicações coletivas, feitas especialmente no formato de antologias.

O laço estabelecido entre Gomringer e Pignatari, que surgiu da visita do brasileiro em Ulm, teve ainda muitos desdobramentos, em razão da extensão de contatos com outros poetas e artistas. Durante a visita, Décio foi apresentado a Max Bense, como conta Walther-Bense (2013, p. 67), e quatro anos depois o casal recebeu uma carta de Haroldo de Campos informando que gostaria de conhecê-los, mas que primeiro "enviaria pelo correio os trabalhos de seu grupo, ou seja, folhas soltas, fotos, recortes de jornais, etc."

A visita de Haroldo de Campos a Stuttgart, em 1959⁶⁹, fora muito estimulante para o casal, o que fez com que Max Bense, então professor da *Technischen Hochschule Stuttgart*, quisesse imediatamente organizar uma exposição da nova poesia brasileira - a primeira exposição de poesia concreta na Alemanha. Em 1963, o poeta alemão organizou a Mostra de Poesia Concreta Brasileira, na Livraria de Eggert, em Stuttgart. E, no ano de 1964, Haroldo volta à Europa e visita Max Bense e Elizabeth Walther (Fotografias 1, 2 e 3).

De 1961 em diante, Elizabeth e Bense visitaram o Brasil regularmente. Eles conheceram artistas e poetas e reencontraram velhos amigos, como Almir Mavignier, que os havia apresentado à arte e ao design brasileiros. Walther-Bense (2013, p. 76) reforça que a poesia concreta sempre foi internacional e que a relação entre os poetas *Noigandres* e o grupo alemão se deu pelos interesses poéticos e teóricos dos grupos, mas também por uma grande amizade. Além disso, a relação dos Campos com o poeta e tipógrafo Hansjörg Mayer aproximou os concretistas de artistas e poetas de outros movimentos dos quais Mayer fazia parte, como o Fluxus e o Círculo de Darmstadt.

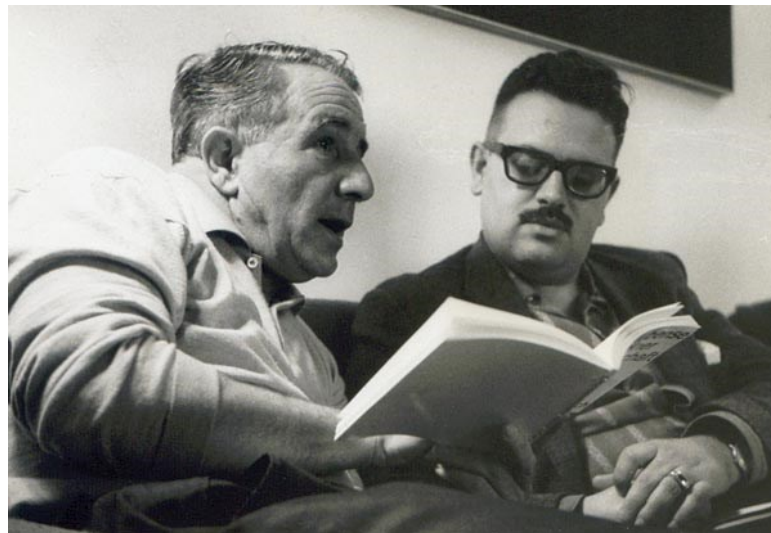
⁶⁹ A respeito das viagens de Haroldo de Campos pela Europa, ver o artigo de Jasmin Wroblel “Cicatrices textuais e um encontro escuro-luminoso: seguindo os passos de Haroldo de Campos pela Europa (1959-1964)”.

Fotografia 1 – Max Bense com Helmut Heissenbüttel na Mostra de Poesia Concreta Brasileira, Livraria de Eggert, Stuttgart, 1963



Fonte: Bense (2003, p. 154)

Fotografia 2: Max Bense e Haroldo de Campos, em Stuttgart, 1964⁷⁰.



Fonte: Fenske (2021)

⁷⁰ Haroldo de Campos visita Stuttgart pela segunda vez em 1964 e Reinhard Döhl escreve um texto sobre a passagem dele pela escola.

Fotografia 3 - Haroldo de Campos em Stuttgart, 1964.



Fonte: Poesia concreta website⁷¹

A *Hochschule für Gestaltung Ulm* fora o ponto de confluência para os interessados no concretismo, que se reuniam em torno de Max Bill, como fora o caso de Eugen Gomringer e também de Tomás Maldonado, fundador do grupo ‘Arte Concreta’, de Buenos Aires e que esteve no Brasil na 1ª. Bienal. Mesmo antes do encontro na cidade alemã, já havia uma forte relação entre Brasil e Suíça, especialmente pela via das artes visuais, viabilizada pelas “salas temáticas de artistas estrangeiros nas primeiras Bienais [...] e pelas grandes exposições retrospectivas de Le Corbusier e de Max Bill”. A exposição de Max Bill, em 1950, abriu espaço para que ele fosse premiado no ano seguinte com sua escultura “Unidade Tripartida”, na 1ª. Bienal e para que, em 1953, visitasse o Brasil (BANDEIRA, 2002, p. 11).

⁷¹ https://poesiaconcreta.com.br/foto_view.php?id=11

A ciranda das relações fora crucial para criar um grupo em volta da poesia concreta que articulava esses intercâmbios culturais. Os artistas brasileiros Mary Vieira e Alexandre Wollner, que estavam estudando na Suíça, fizeram exposições na galeria de Diter Rot⁷², editor na revista *Spirale* junto a Gomringer, que depois fora trabalhar com Max Bill, que convidou Max Bense a dar aulas em Ulm, e que, na escola de Stuttgart fora professor de Hansjörg Mayer, que produziu importantes livros do concretismo e fora amigo de Haroldo de Campos, tendo visitado o Brasil no ano de 1964⁷³.

Mas, por mais que as relações interpessoais fossem cruciais para a criação do movimento internacional – o que, inclusive, justifica a prática relacionada dos grupos desde os primórdios do que viria ser a poesia concreta em âmbito global –, o que nos interessa observar é como os materiais produzidos para veicular essa nova estética, especialmente as publicações de representação coletiva, no caso dos catálogos e antologias, construíram a noção de transnacionalidade na poesia concreta, que transpôs barreiras linguísticas, culturais e geográficas.

As antologias alemãs com recorte internacional se configuram como um universo singular da produção de antologias internacionais. Isso se deve ao pioneirismo de Max Bense e Elizabeth Walther, por meio da revista *rot*, e da organização de exposições e dos feitos tipográficos de Hansjörg Mayer, que se tornou um grande publicador dos poetas concretos e visuais ao longo de diversas décadas.

Segundo Döhl ([199-?]) o grupo/escola de Stuttgart tinha seus espaços oficiais de publicação: a revista *Augenblick* (até 1961), a série de revistas *rot* (desde 1960) e, desde 1965, a série de plaquetes *Futura*, editada por Hansjörg Mayer, que se tornou o impressor e editor do grupo de Stuttgart um pouco antes da segunda metade da década de 1960. Várias revistas e antologias literárias e artísticas, algumas delas de curta duração, estavam intimamente ligadas às atividades de Stuttgart em diferentes graus.

A publicação de materiais, fossem eles periódicos, como as revistas, ou séries de plaquetes, funcionaram enquanto estratégia cultural, pois fortalecia o intercâmbio entre países e a divulgação tanto dos poemas quanto dos pressupostos teóricos. Embora as antologias alemãs se adequassem ao gênero antológico, uma vez que todas apresentam uma seleção de poemas, o discurso crítico-teórico veiculado junto a esses materiais era mínimo. Muitas vezes, a

⁷² Em sua tese de doutorado, Holzhausen (1996) discute aspectos da interação entre a poesia concreta brasileira e alemã. Ela apresenta um subcapítulo acerca da formação do grupo *Spirale*, em que investiga a relação dos pintores brasileiros na Suíça e sua influência na cena artística brasileira.

⁷³ Nos cadernos de Mayer, há inúmeros registros da época que esteve no Brasil. Além disso, em sua tese, Bronac Ferran publica as cartas que ele trocara com poetas do grupo Noigandres (Anexo B).

publicação se valia de um texto de prefácio ou posfácio assinado pelo editor ou outro poeta/crítico.

Essa descontextualização presente nas antologias alemãs aponta tanto para questões de suporte quanto para o valor interventivo que os editores buscavam estabelecer através das publicações. No intervalo entre os anos 1960-1965 houve um esforço de divulgação, experimentação e consolidação de determinadas práticas e teorias que questionavam os limites da poesia concreta e sua abrangência global. Embora muitos contatos já estivessem estabelecidos, um “movimento internacional” – que era marcado por trocas de material e encontros – organizava-se a partir de publicações, fossem elas nacionais ou internacionais.

Diferentemente de como aconteceu no Brasil, na Alemanha ou na Tchêquia, países em que havia um certo reconhecimento do concretismo por críticos e acadêmicos, em muitos outros lugares o concretismo não existiu enquanto corrente estética ou escola literária, mas apenas através do trabalho de poetas esparsos que tinham pouca interlocução a respeito do assunto dentro dos respectivos campos literários e que encontravam nas antologias maneiras de se fazer representar.

O termo “internacional” aparece nos títulos das antologias alemãs no ano de 1965. Até então, eram dados outros nomes que indicavam recortes menos específicos em relação à nacionalidade dos poetas. Segundo Ferran (2020), quando Hansjörg Mayer publica *13 visuelle Texte*, ao invés de indicar a nacionalidade dos poetas, ele indica a cidade de residência de cada um (Figura 13). Ainda segundo a autora:

Featured among the contributors were Augusto and Haroldo de Campos and Pignatari, as well as Edgard Braga and Pedro Xisto, who joined the ‘noigandres’ grouping in 1957 and were ‘elder poets’, with Braga having been born in 1898 and Xisto in 1901. All were based in São Paulo. The four poets included from Stuttgart were Bense, Döhl, Heissenbüttel and Mayer. Other contributors were Mon from Frankfurt, Wolfgang Menzel (a mathematician) from Mannheim (who had Stuttgart connections), Konrad Schäuffelen from Ulm and Ernst Jandl, who was then Vienna-based⁷⁴ (FERRAN, 2020, p. 252).

⁷⁴ Destacados entre os contribuidores estavam Augusto e Haroldo de Campos e Pignatari, assim como Edgard Braga e Pedro Xisto, que se juntaram ao grupo 'noigandres' em 1957 e eram 'poetas mais velhos', sendo que Braga nasceu em 1898 e Xisto em 1901. Todos viviam em São Paulo. Os quatro poetas incluídos de Stuttgart eram Bense, Döhl, Heissenbüttel e Mayer. Outros contribuidores incluíam Mon de Frankfurt, Wolfgang Menzel (um matemático) de Mannheim (que tinha conexões com Stuttgart), Konrad Schäuffelen de Ulm e Ernst Jandl, que vivia em Viena.

Figura 13 – Capa do livro *13 visuelle Texte* (1964)



Fonte: Ferran (2020, p. 85)

Nota-se na seleção de poetas que se juntaram aos grupos que iniciaram os primeiros contatos em torno de um movimento internacional da poesia concreta. O grupo Noigandres, representado pela cidade de São Paulo, aparece com a integração dos poetas da geração passada, Edgard Braga e Pedro Xisto; ao mesmo tempo, os alemães ampliam sua representação com o trabalho de poetas que tinham conexões em Stuttgart, que funcionava como o centro de publicação e pensamento em razão da tipografia de Mayer e da Escola Técnica em que Max Bense dava aulas.

O recorte geográfico presente nas primeiras antologias é colocado de maneira mais indireta. O catálogo de exposição *Konkrete Texte* (1959), de Max Bense, não faz menção

diretamente ao país de origem de cada autor, mas os agrupa em pequenos grupos, divididos em referências antigas – em que consta Joyce, Mallarmé, Cummings e outros, os poetas brasileiros Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Ronaldo Azeredo e poetas de língua alemã, como pode ser visto na figura 14.

Figura 14 – Folha de rosto de *Konkrete Texte* ([1959-1960])



Fonte: Mumok Museum⁷⁵

Em 1965, os integrantes do grupo de Stuttgart produziram duas antologias declaradamente internacionais, a antologia *konkrete poesie international*, publicada em maio de 1965 por Hansjörg Mayer e o número 21 da revista *rot* – ‘*konkrete poesie international*’, que reuniu os poemas exibidos na mostra de mesmo nome alocada na *Studiengalerie* da *Technische Hochschule* (Figura 15).

⁷⁵ Embora a imagem esteja em baixa resolução e não seja possível ler com clareza, incluo a ela à lista de figuras para ilustrar como estão dispostos os blocos de autores na folha de rosto do catálogo. Outro dado possível de inferir pela imagem é a data de publicação: “Wintersemester 1959 / 1960”.

Figura 15 – Cartaz da exposição *Konkrete poesie international* (1965)

Fonte: Hansjörg Mayer website

O quadro a seguir (Quadro 4) mostra a lista de antologias alemãs em que os poetas do grupo Noigandres tiveram poemas publicados. Além das publicações em diferentes anos do casal Bense e Walther e do tipógrafo Hansjörg Mayer, há menção à edição [poesia visual/concreta] *Edition et n. 1*, de 1966, organizada por Bernhard Höke, em que fora publicada uma antologia de poemas concretos.

Quadro 4 – Antologias alemãs de poesia concreta internacional

Antologia	Suporte	Ano	Autor	Presença dos poetas brasileiros	Textos de apoio
<i>Konkrete Texte. Studium Generale, Stuttgart: Technische Hochschule Stuttgart, 1959, [14] pp.</i>	Catálogo	1959	Max Bense	Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Ronaldo Azeredo	Apresenta textos de Max Bense
<i>13 visuelle texte</i>	Livro	1964 ver	Hansjörg Mayer	Pedro Xisto, Edgard Braga, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari	Texto de apresentação de Reinhard Döhl

<i>Rot 21 – konkrete poesie international</i>	Revista	1965	Max Bense e Elisabeth Walther	Augusto de Campos, Ronaldo Azeredo, Haroldo de Campos, José Lino Grünewald, Edgard Braga, Pedro Xisto, Décio Pignatari	Apresenta texto introdutório de Max Bense “konkrete poesie”
<i>Konkrete poesie International</i>	Livro	1965	Hansjörg Mayer	José Lino Grünewald	Apresenta introdutório de texto de Max Bense “konkrete poesie”
<i>Futura serie</i> Destaque Poema “Luxo” de Augusto de Campos, publicado no n. 9	Plaquete/livro	[1965-1966]	Hansjörg Mayer	Augusto de Campos	Apresenta biografia do autor
<i>[Visual/ Concrete poetry] Edition et n. 1 – Berlin</i>	Revista	1966	Organizado por Bernhard Höke – editado por Christian Grützmacher	Ronaldo Azeredo, Décio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos	-

Fonte: autoria própria

O quadro 4 traz diferentes informações acerca das antologias levantadas. Em todas elas, está aplicado o recorte internacional, reunindo poetas de variados países e também variadas línguas⁷⁶. Destacamos como critérios de análise relevantes o suporte utilizado, o ano de publicação, os editores, os poetas brasileiros presentes e os textos de apoio veiculados no impresso.

Conforme já discutido anteriormente, as publicações têm um forte teor documental, uma vez que muitas delas também funcionam como catálogos de pequenas exposições organizadas em universidades, escolas técnicas e galerias. Das antologias listadas, pelo menos três delas tiveram seu conteúdo exposto em mostras, são elas *Konkrete Texte* (1959), *rot 21* (1965) e *13 visuelle Texte* (1964)⁷⁷.

⁷⁶ Hansjörg Mayer também preparou uma antologia chamada *concrete poetry – britain canada united states*, em 1966. Apesar de ser uma antologia internacional, reúne poetas e poemas de diferentes países, mas que comungam uma mesma língua. O tipógrafo usava um mesmo formato de livro para as publicações coletivas que preparou na metade dos anos 1960. Em ANEXO B, apresentamos as fotos dos livros, para fins de comparação.

⁷⁷ Logo no começo dos anos 1960 houve uma exposição de poesia concreta internacional em Wuppertal, na Alemanha. Embora tenha sido preparado um impresso para documentar o evento, não foi publicado um catálogo, apenas um folder com as informações da mostra. Por essa razão, ele não entra na listagem de antologias alemãs, já que não traz poemas selecionados. No entanto, é interessante notar a tendência de exposições realizadas na Alemanha antes mesmo do “boom” das antologias.

O suporte das publicações transitava entre veículos periódicos, como a revista *rot* e a série de plaquetes *Futura*, que foi posteriormente organizada em brochura (Figura 16), e publicações esparsas, como catálogos e livros. No entanto, os espaços de publicação eram aproveitados para exercer mais de uma função no que se refere a revistas e livros que abrigaram catálogos. Nesse caso, o que se vê é uma maleabilidade nos usos dos suportes, tornando a categorização imprecisa.

Figura 16 – Os dois números da série *Futura* organizados em livro (1968)



Fonte: Hansjörg Mayer website

Os anos de publicação das antologias alemãs correspondem ao intervalo 1959 – 1966, ano que Hansjörg trabalha em sua última publicação coletiva – a série *Futura*, que compila em livro em 1968 – e depois se torna editor oficial de artistas voltados à poesia experimental, como Dieter Rot e Emmett Williams (FERRAN, 2020)⁷⁸. A revista *rot* segue pelo mesmo caminho, com Bense e Walther publicando um autor por número, com exceção da segunda antologia de poesia concreta, publicada em 1970, que conta com a contribuição de dois poetas brasileiros: Joaquim Branco e Aquiles Branco⁷⁹.

⁷⁸ Com exceção da antologia de poesia concreta de Emmett Williams, que ele publica numa versão por sua editora, em 1967.

⁷⁹ O número 41 da revista *rot*, último número a ser publicado pelo casal, traz uma seleção de poemas concretos que se difere da primeira antologia, publicada em 1965. Nele, estão publicados poetas do Japão, Turquia e

O começo dos anos 1960 é marcado pela mobilização dos poetas de língua alemã (*Stuttgarter Gruppe*, *Darmstadt circle* e *Wiener Gruppe*) na divulgação de poesia concreta, através de publicações em revistas, livros e na organização de exposições. Nesse período, que pode ser entendido como primeira dentição do movimento internacional, havia uma forte colaboração entre poetas dos grupos europeus e os poetas brasileiros.

Ainda no início dos anos 1960, os poetas do grupo Noigandres se reuniam em torno de uma publicação seriada, a revista *Invenção*. Ela também funciona como um veículo de divulgação de poesia internacional; no entanto, nenhum de seus números pode ser entendido como uma antologia. Havia também um esforço da parte brasileira em inserir a poesia concreta estrangeira na cena literária nacional, embora não houvesse entre eles nenhum editor de livros ou agitador cultural que promovesse exposições, estando o espaço do grupo restrito aos jornais e às revistas próprias.

Na Alemanha, mais especificamente em Stuttgart, a partir de 1964, Hansjörg Mayer passou a produzir e publicar materiais para artistas ligados ao movimento concreto, de cartazes a livros. Bense e Walther, que publicavam a revista *rot* desde 1960 pela editora fictícia de sua outra revista, a “*Augenblick*”, passam assinar a *rot* como editores a partir do número 7, quando publicam a antologia do grupo Noigandres. Nos números seguintes, o pai de Hansjörg Mayer, Karl Mayer, também tipógrafo, edita quatro números da revista (n. 8, n. 10, n. 11 e n. 12). Em 1964, Hansjörg debuta como editor da *rot*, publicando o número 13⁸⁰, “*alphabet*”, de sua própria autoria, e segue como editor da revista até seu último número em 1970.

Os poetas brasileiros publicados nas antologias são os mesmos que integravam o núcleo da *Noigandres* 4 e 5. O grupo paulista era a referência de poesia concreta brasileira no que se refere às antologias alemãs⁸¹, uma vez que dentre as publicações citadas não há representado nenhum membro de fora do grupo. Na revista *rot*, mais especificamente, os poetas paulistas publicaram poemas em diversos números, não ficando restrita sua aparição apenas em antologias.

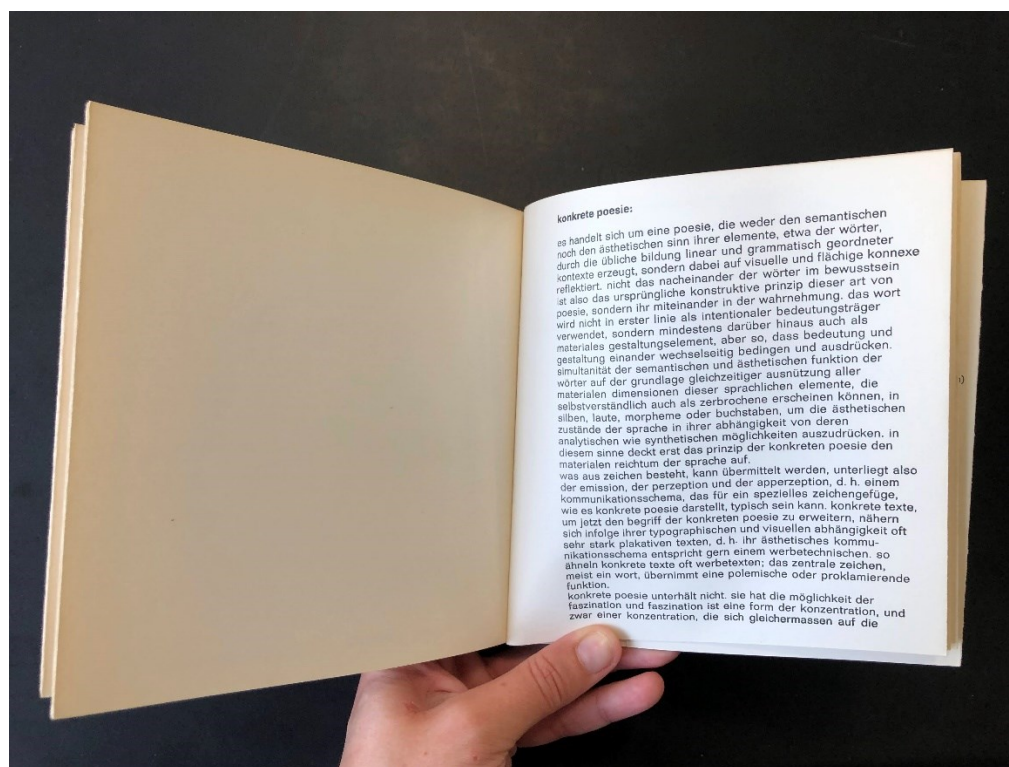
Iraque, inéditos em antologias alemãs de poesia concreta, e também o trabalho de uma mulher, a espanhola Elena Asins, além de outros nomes. A julgar pela seleção, levantamos a hipótese de que os editores desejavam apresentar ao público um universo ainda mais diverso de poetas concretos, preenchendo lacunas deixadas por publicações alemãs e internacionais.

⁸⁰ O número 13 acompanha Mayer na maior parte de suas publicações. Desde suas primeiras seleções, ele escolhe por publicar treze poemas em cada coletânea (*Konkrete poesie international*, *13 visuelle Texte*, *Concrete poetry britain canada united states*, a série Futura – o primeiro volume vai até o número 13); em 1965 publica *Alphabetenquadratbuch 1* em apenas 13 cópias e, no livro *Typoaktionen*, um dos passos de produção do livro é movê-lo por 13 minutos. Não encontrei na literatura nada que explicasse a relação do autor com o número; no entanto, é um dado curioso de sua obra.

⁸¹ Mesmo quando Bense publicou João Cabral de Melo Neto, na *rot* 14, ele o fez com apresentação de Haroldo de Campos.

No que se refere aos textos de apoio dos livros, a maioria das publicações apresenta apenas um texto de prefácio ou posfácio, quando apresenta. A primeira publicação de Bense, de 1959, pode ser considerada a mais contextualizada, já que traz dois textos: o de prefácio, apresentando o grupo brasileiro presente na exposição, e o de posfácio, em que fala de suas proposições sobre “Texttheorie”⁸². O autor também assina o ensaio intitulado “Konkrete poesie” nas duas antologias internacionais de 1965. Diferentemente do que afirma Ferran (2020, p. 263), de que o mesmo texto “fora impresso tanto no portfólio quanto na *rot 21*”, eles apenas apresentam o mesmo título, mas são diferentes em seu conteúdo (Figura 17 e Figura 18).

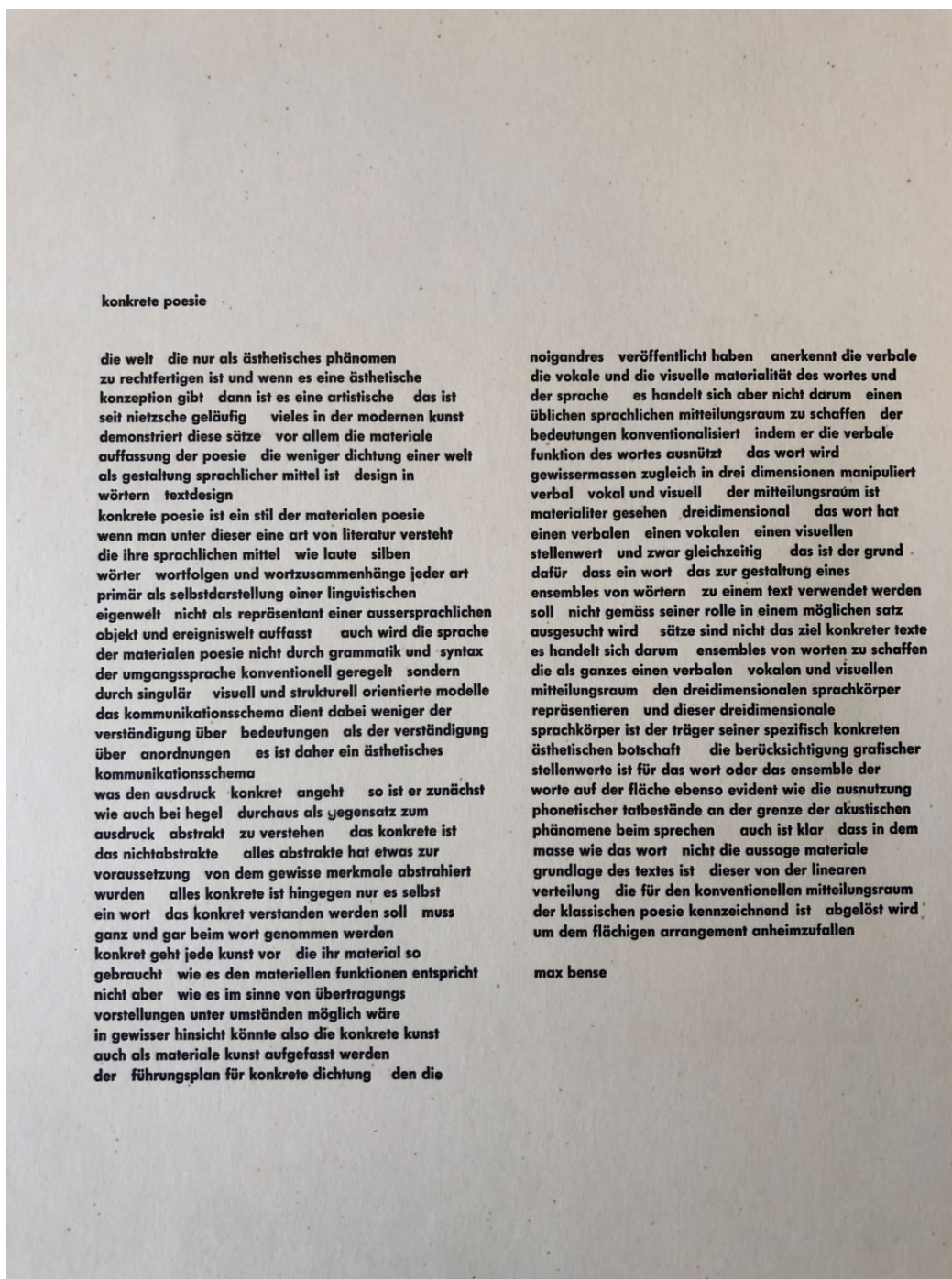
Figura 17 – Texto publicado na revista *rot 21* – Bense; Walther (1965)



Fonte: Bense; Walther (1965)⁸³

⁸² “Texto-teoria” em tradução livre. Os dois textos de Bense estão publicados na página da escola técnica de Stuttgart.

⁸³ Fotografia tirada pela autora, na Kunstbibliothek, em Berlin, em 2022.

Figura 18 – Texto de introdução em ‘*konkrete poesie international*’ – Mayer (1965)

Fonte: Mayer (1965)⁸⁴

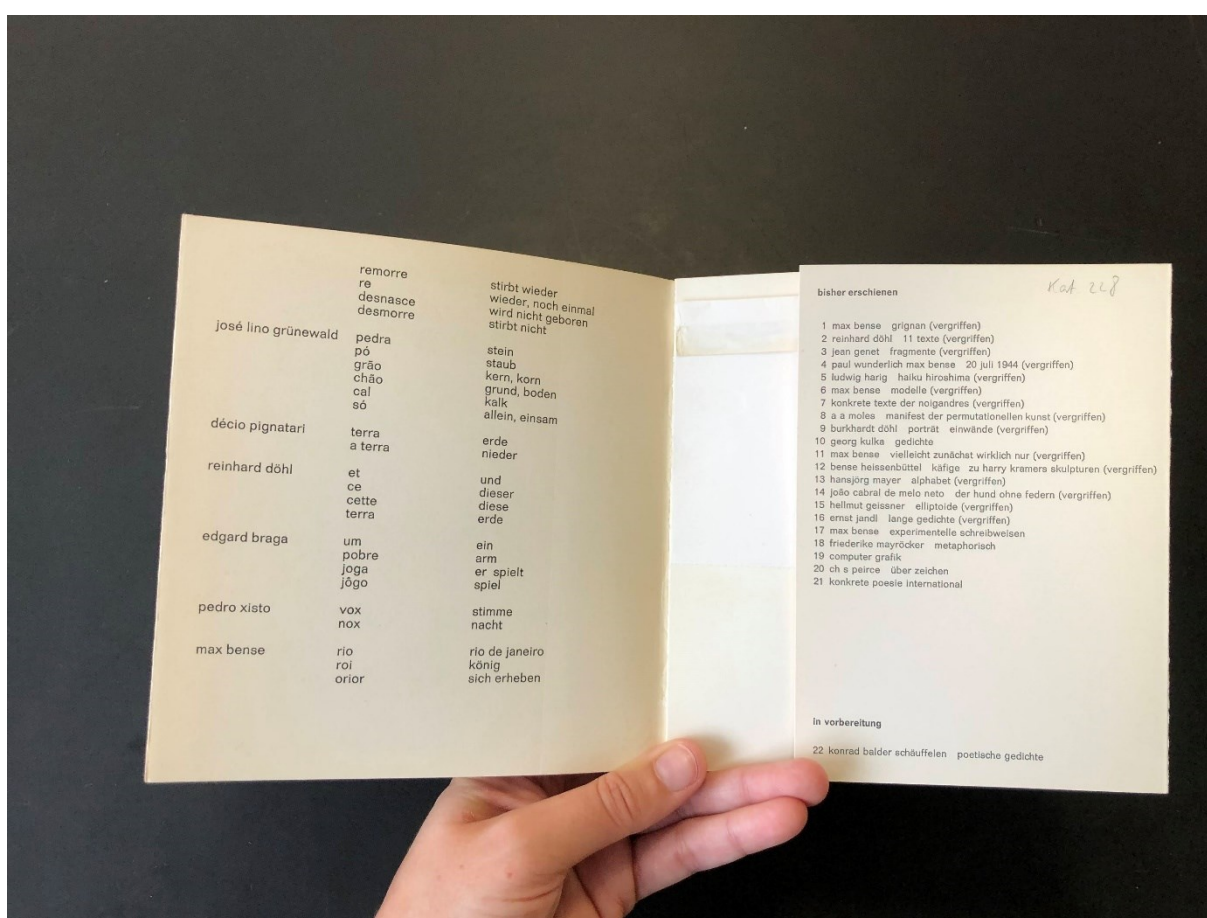
É importante lembrar que as publicações do começo dos anos 1960 também se devem às exposições realizadas na época, por isso é possível que tenha havido menos interesse por

⁸⁴ Fotografia tirada pela autora, na Kunstbibliothek, em Berlin, em 2022.

parte dos editores de teorizar sobre a seleções do que de fato apresentar os poemas, a julgar pelos projetos gráficos e composição dos paratextos.

Para além disso, na antologia de Bense (1965) há um espaço reservado para a tradução de alguns verbetes de poemas em português para o alemão (Figura 19). O uso desse recurso aponta para uma ideia de recepção expandida que funciona muito bem no suporte do livro, uma vez que é possível tanto ler o poema no original quanto consultar o glossário para “capturar” seus sentidos.

Figura 19 – Verbetes traduzidos para o alemão nas páginas finais de *rot 21*(1965)



Fonte: Bense; Walther (1965)

Embora as antologias internacionais alemãs apresentem um número considerável de publicações, sendo a maior contribuição em quantidade de antologias de um único país, no intervalo de 1959-1969, elas foram produzidas relativamente pelos mesmos agentes. A única exceção é o número um da revista *Edition et*, organizada por Bernhard Höke, multiartista alemão.

Há pouca informação sobre Höke disponível online, a não ser por suas publicações de artista, como a própria revista *Edition et*, e alguns outros trabalhos espalhados em galerias alemãs. Sua antologia fora publicada em Berlin, pela editora de Christian Grützmacher, que não estava ligado a nenhum grupo de vanguarda. O livro não traz textos de apoio, apenas um sumário e notas contendo informações sobre concessão de direitos para a reprodução de alguns poemas.

Apesar de pouco contextualizada, a antologia organizada por Höke é a primeira produção antológica alemã desvinculada do grupo de Stuttgart. Ela apresenta formato quadrado de 23 cm x 23 cm, o que corrobora com uma certa tradição alemã, ainda que seja de tamanho mediano. Por ter sido publicada em 1966, a antologia dialoga com, ou até mesmo antecipa, em questões de formato e volume de páginas, a produção de antologias de viés canônico.

No que se refere a formato, as antologias de Bense-Walther e Mayer trazem semelhanças e diferenças. Em geral, os impressos apresentam uma forma mais quadrada, ao invés de retangular. Bense-Walther, por um lado, optaram por dimensões menores, como o de 15 cm x 15 cm – formato da revista *rot* e do catálogo *konkrete dichtung aus brasilien*. Já Mayer faz uso de grandes formatos, como o de 48 cm x 48 cm, aplicado em *13 visuelle Texte* e *Konkrete poesie international*.

É possível inferir, pelo uso de formatos não tão usuais e também pelas baixas tiragens dos impressos que, embora houvesse uma certa regularidade nas produções, elas não eram fruto de uma demanda comercial ou de público. A produção antológica do grupo de Stuttgart, a julgar por seus elementos materiais dos livros, parecia voltada a um diálogo mais restrito, feito internamente⁸⁵.

Há também um forte teor artístico nos livros de Mayer, visto não só no cuidado com a composição tipográfica, mas também nas impressões reduzidas de suas antologias, que apresentavam tiragens de 40 exemplares numerados e, por vezes, assinadas. No entanto, entre 1965 e 1968, época da publicação da série ‘Futura’, a obra de Mayer perde um pouco de seu caráter artesanal. A série de plaquetes ganha uma tiragem de 1.200 exemplares e cada edição traz tanto a biografia de autor, acrescida de suas principais obras, como um pequeno glossário com tradução para o alemão.

⁸⁵ No entanto, é possível pensar em um diálogo entre a série Futura, de Mayer, e a série konkrete poesie poesia concreta, de Gomringer. As plaquetes do poeta suíço-boliviano datam de 1964 e as de Mayer foram publicadas em 1965. Até a data, Mayer não havia publicado plaquetes de um único artista, apenas páginas soltas depois reunidas em livro. É possível que essa forma de publicar as plaquetes, separadamente, possa ter acontecido por influência da série de Gomringer.

A série Futura também marca uma geração de poetas influenciados pela estética concretista, reunidos em torno da tipografia oficial do movimento. Mayer documenta essa prática por meio da escolha do título e, ao mesmo tempo, apresenta novas versões para poemas já conhecidos do público, que aparecem com efeito de ‘mixagem’ do tipógrafo, assumindo uma espécie de coautoria da obra. Sobre a série, Ferran (2020, p. 46-47), comenta:

This (Futura series) was a high point of Mayer’s early professional trajectory as editor and publisher. It conveys a diversity of approaches by artists and poets to the shifting domain of text during the sixties, with intertextual, multi-linear, non-linear, programmatic and recombinant tendencies shown as features of works using various media from hand-written poems to random computer plotter drawings⁸⁶.

Por coincidência ou não, o último poeta do grupo Noigandres a ser publicado por Mayer fora Augusto de Campos, que fizera uma carreira longeva na poesia concreta, com experimentações em diversos suportes, especialmente nos anos 1970. Seu poema “luxo”, de 1965, é reeditado pelo tipógrafo para a série e conta com uma contextualização no que seria a folha de rosto, explicando o binômio luxo-lixo, já que não há paronomásia na tradução para o inglês ou alemão.

A compilação do material de Futura em 1968 e a publicação da última edição de *rot*, em 1970, com uma segunda antologia de poesia concreta, marcam o fim dos impressos coletivos em torno do tema em Stuttgart. A partir dessa desarticulação, os poetas concretos de primeira geração continuam a escrever e publicar, mas não de maneira sistemática, como acontecera na década de 1960.

Döhl ([199?]), ao discutir a obra de Ernst Jandl, reafirma o caráter precursor da junção Suíça-Brasil-Alemanha nos primeiros anos de intervenção internacional. Depois do *boom* das antologias, cria-se uma segunda geração que busca expandir as possibilidades práticas e teóricas da poesia concreta. O autor reproduz uma parte do texto introdutório do catálogo de exposição “Concrete sound poetry 1950-1970”, em que se discute a influência do poeta sueco Öyvind Fahlström para o legado concretista:

He (Fahlstrom) open us the way not only for the structural aspects of concrete poetry which play such a prominent part in the theory and practice of Eugen Gomringer [...], the Brazilians and the Germans, but for expressionist aspects

⁸⁶ Esta (série Futura) foi um ponto alto da trajetória profissional inicial de Mayer como editor e publicador. Ele transmite uma diversidade de abordagens de artistas e poetas ao domínio mutável do texto durante os anos sessenta, com tendências intertextuais, multilineares, não lineares, programáticas e recombinantes mostradas como características de obras que utilizam vários meios, desde poemas escritos à mão até poemas aleatórios, desenhos de plotter de computador (tradução nossa).

which a second generation of concrete poets has found so potent (DÖHL, ([199?])⁸⁷.

Ao final dos anos 1960, já havia uma espécie de alternância de geração, em um momento que demandava continuidade ou ruptura – já que não se podia mais repetir os mesmos poetas, poemas e textos teóricos em todos os materiais antológicos. Ao mesmo tempo, a poesia concreta tinha viajado e encontrado outras práticas e o começo dos anos 1970 marca tanto a publicação de antologias com viés revisionista de produções nacionais (ou unipolares) quanto a produção de antologias de correntes estéticas derivadas ou paralelas ao concretismo.

A discussão sobre gerações proposta por Döhl em seu artigo, em que coloca o grupo de Stuttgart como parte dos primeiros articuladores do concretismo, revela uma espécie de valoração nacional, vista em diversos materiais. Em pesquisas historiográficas, há maior destaque para a junção Brasil-Suíça, quando se fala dos precursores. No entanto, no que se refere à produção de impressos, exposições e antologias, a Alemanha tem papel de destaque. O fato do grupo de Stuttgart usar os impressos como documentos dos eventos, reuniões e mesmo como veículo material das discussões teóricas realizadas na escola é o que nos motiva a nomear esses impressos como testemunhas da história.

Olhando para a construção histórica a partir dos impressos, vê-se que a contribuição alemã fora muito relevante para os primeiros anos da internacionalização. O fator "encontro" foi crucial na construção do movimento internacional, mas a troca de cartas e materiais também prefigurou uma prática transcultural no seio da poesia concreta, que se espalhou por meio da publicação de antologias e na organização de exposições.

Levando em consideração que as antologias internacionais surgiram em meados da década de 1960, é possível entender que elas não foram imaginadas apenas como produtos editoriais para divulgação e intervenção, mas também como edições históricas de um movimento que ganhava notoriedade à medida que se propagava e repercutia em outros países. A diferença presente na questão documental das antologias do começo da década para as antologias produzidas já ao seu final é que as primeiras estavam fazendo a história enquanto as segundas se dedicaram a contar essa história.

4.2 Construir o movimento e criar tradição: as antologias internacionais e o impresso forjando a história

⁸⁷ Ele (Fahlstrom) nos abre caminho não apenas para os aspectos estruturais da poesia concreta que desempenham um papel tão proeminente na teoria e na prática de Eugen Gomringer [...], dos brasileiros e dos alemães, mas para aspectos expressionistas que uma segunda geração de poetas concretos achou tão potente (tradução nossa).

Gomringer (1976, p. 4), em sua antologia “*Konkrete poesie: deutschsprachige autoren*”, afirma que antologias podem ser produzidas em dois momentos distintos, ou a tempo de “sustentar uma tendência” ou quando há “um material adormecido que já pode ser medido por padrões históricos”. Para ele, a divulgação do movimento internacional deve-se à estratégia de publicação de quatro antologias; as de 1967, como a de Emmett Williams, de Stephen Bann e de Josef Hiršal e Bohumila Grögerová e a antologia de 1968, de Mary Ellen Solt.

Para além das antologias, o autor também atribui a divulgação do movimento da poesia concreta na Europa às exposições que ocorreram em Zurique, Amsterdã, Stuttgart e Nuremberg, cujos catálogos detalhados, segundo ele, devem ser admitidos como “documentos” de caráter internacional.

Entendemos que, pelo fato de que algumas antologias, nas palavras de Gomringer, serem “registros de tendências” e outras serem formas de revisão sistemática do tema, a diferença entre livros e catálogos está pautada no fator interventivo que esses materiais tiveram durante a época de sua publicação. As antologias em forma de livros tradicionais contam uma história mais ou menos estabelecida – e, de certa forma, já contada e recontada –, enquanto os catálogos são recortes do tempo presente, de caráter mais documental, reflexo de um “aqui e agora”.

A justificativa dada por Stephen Bann (1966) acerca de sua reunião antológica publicada em revista, apresentada em prefácio, era de que a poesia concreta já levava mais de uma década sendo produzida e se fazia necessário ser revista e entendida em sua contemporaneidade. Se levarmos em consideração o que diz o autor, um ano antes da publicação de seu livro, levantamos a hipótese de que havia um certo imediatismo em compilar e reunir aquele extenso material chamado, entre os grupos ou pelos editores, de poesia concreta.

A publicação de Bann em revista, com um texto de apresentação mais enxuto, funciona também como uma maneira de reivindicar o pioneirismo da produção antológica acerca da poesia concreta que estava sendo feita por outros agentes em diferentes países. Como pode ser visto nos textos de análise das antologias, muitos autores atribuíram a si mesmos o papel de pioneiros ou de divulgadores oficiais do movimento (BANN, 1966).

Outro indício que traduz o imediatismo dessas publicações é a antologia de Eugene Wildman, em que publica o poema LIFE, de Décio Pignatari, alegando ter autoria desconhecida, embora ressalve que retirou o poema da revista *Noigandres* 5. Esse dado levanta algumas perguntas: como teria sido o acesso de Wildman à publicação do grupo, direta ou indiretamente? O que teria levado o poeta à dificuldade de encontrar a autoria do poema dentro da publicação?

Como é possível observar pelo comentário de Wildman, diferentes materiais cruzaram o oceano e puderam chegar às mãos de poetas e antologistas que pareciam estar mais preocupados em fazer circular a poesia concreta do que de fato produzir antologias com enfoque canônico. A rara aparição de textos teóricos ou introdutórios, comentários e mesmo de crítica literária a respeito dos poemas ali veiculados demonstra esse caráter intervencionista das publicações da época.

No entanto, nem todas as antologias de poesia concreta internacional, publicadas entre os anos de 1965-1970, apresentam esse caráter imediatista. É o caso, por exemplo, da antologia de Mary Ellen Solt, “*Concrete poetry: a world view*”, de 1968. O livro reúne, de maneira mais ampla, os grupos, manifestos e poemas concretos, trazendo textos de apresentação e de crítica literária. A autora organiza sua antologia temática de modo a parecer menos arbitrária, buscando apresentar pontos de contato entre as diversas práticas através de um fio condutor georreferenciado.

Em relação à seleção de poetas, a presença de José Paulo Paes e Ângelo Antônio Pinto na antologia de Mary Ellen Solt (1968) e de Lora-Totino (1966) levanta a hipótese de que os recortes antológicos, por mais embasados que buscassem ser, tinham como parâmetro apresentar o momento presente de cada cena nacional, tentando mais veementemente registrar o “espírito do tempo”, ainda que, para isso, os antologistas se valessem de certas estripulias retóricas para encaixar um ou outro artista dentro do campo da poesia concreta. Além disso, esse dado sugere que os antologistas liam uns aos outros e conheciam outros trabalhos antológicos já publicados.

As escolhas de apresentação dos poemas na antologia de Solt (1968, p. 28) também levam a um entendimento de que a estrutura do livro teria um papel importante para a formação do argumento, como acontece no subitem “Turquia, Finlândia, Dinamarca”, em que a autora apresenta três diferentes poetas em uma mesma entrada de capítulo, criando ao mesmo tempo proximidade e distância. O que há em comum entre os três países é que, de uma maneira ou de outra, eles não têm nada em comum com os demais países analisados.

Desse modo, o pequeno texto da antologia de Solt, que apresenta os países onde houve a aparição da poesia concreta, parece corroborar com a hipótese de que criar um desenho internacional era mais importante do que realmente encontrar conexões reais da prática da poesia concreta.

A apresentação de cada item separado, formando uma “visão mundial”, corresponde à leitura da antologista a respeito do movimento, tendo como base da seleção tanto referências já apresentadas em outras antologias quanto seu próprio entendimento acerca dos grupos que

compunham o movimento da poesia concreta mundial, forjando talvez um movimento internacional maior do que de fato era.

Argañaraz (1992, p. 16) comenta que a antologia de Mary Ellen Solt “agrupa um tipo de poesia coincidente, em maior ou menor grau, com os postulados e resultados práticos do grupo *Noigandres* e de Gomringer”, ao mesmo tempo em que a autora a utiliza para falar de “experiências, tendências ou autores que pouco ou nada tinham relação com o significado original” da poesia concreta.

Se levarmos em consideração que todas as antologias apresentam uma posição daquele(a) que a produz, mais ou menos demarcadas com textos explicativos como é o caso da antologia de Solt, entendemos que o gênero antologia pode ter sido o pontapé inicial não só para a divulgação da poesia concreta – divulgação essa que já estava em andamento em razão das exposições internacionais –, mas para a consolidação do movimento como um movimento internacional.

Desse modo, é preciso salientar, tomando como exemplo a antologia de Solt, que as antologias de caráter internacional ajudaram a criar, materialmente, um cânone da poesia concreta por meio do suporte do livro e sua cadeia de recepção, circulação e distribuição – diferindo-se do que acontece com outras publicações, como os catálogos de exposição, muitas vezes restritos à instituição promotora do evento.

Dentre todas as antologias estudadas, é possível perceber que há um certo consenso de que a poesia concreta teve como origem os experimentos de Gomringer na Suíça. Isso se deve à maior proximidade entre os autores europeus, tanto ao que se refere ao alemão como língua comum entre Alemanha, Áustria e Suíça alemã, quanto à circulação e produção de livros nos referidos países.

Além disso, todas as antologias apontam também os poetas brasileiros como precursores do movimento; no entanto, há uma diferenciação no tratamento dado a eles que aparece tanto na antologia de Emmett Williams (1967), quando ele atribui à criação do movimento a Gomringer e depois cita os poetas brasileiros, quanto na antologia de Solt (1968), quando ela remonta a história da poesia concreta passando primeiro por Suíça e depois por Brasil.

Em nenhuma das antologias estudadas é negado aos poetas brasileiros um certo protagonismo na criação do movimento, especialmente quanto à referência ao encontro de Décio Pignatari e Eugen Gomringer, em Ulm – informação presente em três antologias de língua inglesa: a de Solt (1968), a de Williams (1967) e a de Stephen Bann (1967). Entretanto, é por meio dessas sutilezas, em forma de estrutura ou comentário, que é possível perceber uma predileção por localizar o começo da prática da poesia concreta na Europa de língua alemã.

Considerando que nem todas as antologias apresentam textos de introdução ou crítica literária, os itens que compõem os materiais constroem uma narrativa sobre as questões dos diferentes grupos, onde está implicado o recorte internacional, a representação brasileira e a estrutura dos livros, o que denota como cada antologista via o movimento da poesia concreta à época de cada publicação.

As antologias internacionais apareceram no começo da década de 1960 e se preocupavam em apresentar uma visão geral da poesia concreta mundial, ainda pouco comprometidas com uma visão acadêmica do assunto e, portanto, ainda sem viés revisionista ou canônico. Enquanto isso, as antologias produzidas mais para o final da década já tinham como parâmetro detalhar mais quem eram esses grupos, como foram formados, quais teorias produziam e como se interligavam.

No livro *Poesía Latinoamericana de vanguardia: de la poesía concreta a la poesía inobjetal*, Argañaraz (1992) faz uma revisão dos movimentos de poesia de vanguarda na América Latina, em que estuda os grupos Noigandres e o poema/processo do Brasil, a *poesía para y/o a Realizar* da Argentina e a *poesía inobjetal* do Uruguai.

O autor afirma, no prefácio do livro, que sua investigação sobre a poesia de vanguarda passou pelo contato que teve com a antologia de Mary Ellen Solt, através da instituição Alianza Cultural Uruguay/Estados Unidos. Esse fato é relevante, pois, apesar de ter uma forte conexão com o Brasil, tanto pela proximidade geográfica quanto pelo conhecimento sobre grupos brasileiros de pouca circulação, como é o caso do poema/processo, é pela antologia de Solt que Argañaraz diz ter tido uma visão geral do movimento, o que acaba por justificar a importância da publicação de um material dessa natureza.

Ao retomar uma citação de Millán e García Sánches em sua antologia “*La escritura en libertad: antologia de poesía experimental*”, em que atestam o fenômeno da vanguarda literária a partir da segunda guerra mundial como “algo definitivamente histórico, isso é, sem atualidade” (MILLÁN; GARCÍA SANCHEZ, 1975, p. 4 apud ARGANARAZ, 1992, p. 11), o autor levanta uma importante justificativa para a compilação de uma antologia: a de que é preciso colocar o tema em voga, a fim de criar contemporaneidade ao objeto.

Argañaraz (1992, p. 11) afirma que a poesia concreta – criada “quase simultaneamente na América do Sul e na Europa” – seria um dos movimentos de vanguarda mais importantes da segunda metade do século XX. Diferentemente dos autores estudados nesse capítulo, ele primeiro cita o grupo Noigandres e depois o poeta suíço-boliviano Eugen Gomringer. Essa ordem de aparição no texto do autor corrobora com seu recorte, uma vez que ele estava tratando, em seu livro, dos grupos latino-americanos.

Por não estar localizado no centro territorial (Europa) da produção de exposições, livros e antologias, o grupo Noigandres, embora estivesse no centro do movimento, ocupou uma espécie de entrelugar no revisionismo histórico feito por meio dos materiais antológicos. As menções feitas ao grupo nas antologias europeias costumam transparecer uma certa distância por parte do(a) antologista – tanto geográfica quanto procedimental.

Em seu texto, Argañaraz (1992, p. 16) fala de uma “semi” simultaneidade, especificando que a denominação poesia concreta fora proposta pelo grupo Noigandres e aceita posteriormente por Gomringer. O autor ainda comenta que o fator “supracional” fora um postulado colocado pelo poeta suíço-boliviano e que, a partir daí, a poesia concreta logrou uma grande difusão internacional, principalmente em “razão das antologias internacionais, como a de Mary Ellen Solt”.

O reconhecimento de uma supracionalidade, que levava em conta características específicas de cada língua e de cada prática da poesia concreta, pode ter levado os antologistas a trazerem traduções dos verbetes presentes nos poemas nas diversas edições estudadas. Nota-se que há, comparativamente, com o passar dos anos, uma progressão da aparição de poemas traduzidos.

Em um primeiro momento, considerando as antologias produzidas na Alemanha antes do ano de 1965, vê-se mais comumente traduções de verbetes específicos para “orientar” a leitura dos poemas, como pode ser visto na antologia de Gomringer (1965). Enquanto nas antologias produzidas mais próximas do final da década de 1960, há traduções de poemas inteiros ou mesmo dos textos de manifestos, o que é especialmente notável na antologia de Mary Ellen Solt (1968), mas também aparente na antologia de Bann (1966) – com os poemas de Edgard Braga traduzidos para o inglês.

4.3 Antologias internacionais de poesia concreta publicadas entre 1965 – 1969

Estão listados os materiais antológicos produzidos entre os anos de 1965-1969 (Quadro 5), momento em que o movimento alcançava grande ampliação, em razão tanto das exposições quanto do *boom* de publicações em conjunto em revistas e antologias. Nosso universo compreende nove antologias selecionadas a partir de recorte temático, cronológico e visão internacional. Também selecionamos aquelas que apresentavam poemas de um ou mais integrantes do grupo Noigandres ampliado, isso é, fase da revista *Noigandres* e fase da revista *Invenção*.

Quadro 5 – Antologias internacionais de poesia concreta

Antologia	Suporte	Ano – país	Autor	Presença dos poetas brasileiros	Textos de apoio	Abordagem
<i>Konkrete poesie – poesia concreta</i> n. 3: ideogramme, idéogrammes ideograms ideogramas.	Revista	1965 - Suíça	Eugen Gomringer	Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, José Lino Grünewald, Ronaldo Azeredo, Ferreira Gullar, Wladimir Dias Pino	-	Fase ortodoxa
The beloit poetry journal – Concrete poetry	Revista	1966 - Inglaterra	Stephen Bann	Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos (poema em espanhol), Edgard Braga (traduzido por Edwin Morgan), Pedro Xisto (poema em inglês)	Texto introdutório e análise crítica	Fase ortodoxa
Modulo n. 1: poesia concreta	Revista	1966 – Itália	Arrigo Lora-Totino	Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Pedro Xisto, José Lino Grünewald, Ronaldo Azeredo, Mario Chamie, José Paulo Paes, Luiz Ângelo Pinto	Texto introdutório e análise crítica	Pré-concretismo, fase ortodoxa, fase pós-concreta
<i>Concrete poetry: an international anthology</i>	Livro	1967 - Inglaterra	Stephen Bann	Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, José Lino Grünewald,	Texto introdutório e biografias	Fase ortodoxa e fase pós-concreta

				Ronaldo Azeredo, Edgard Braga, Pedro Xisto		
<i>An Anthology of Concrete Poetry</i>	Livro	1967 - Estados Unidos	Emmett Williams	Ronaldo Azeredo, Edgard Braga, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, José Lino Grünewald, Décio Pignatari, Wladimir Dias Pino, Pedro Xisto.	Texto introdutório, bibliografia e biografia	Fase ortodoxa e pós-concreta
<i>Chicago Review</i> v. 19 – n. 4 Anthology of concretism	Revista	1967 – Estados Unidos	Eugene Wildman	Pedro Xisto, Décio Pignatari - poema LIFE apresentado com a seguinte nota: “origin unknown – (adapted from antologia noigandres 5)”. (p. 36)	Notas de rodapé	Fase ortodoxa
<i>Concrete Poetry: a World view</i>	Livro	[entre 1968 e 1970] Estados Unidos	Mary Ellen Solt	Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo, Edgard Braga, Pedro Xisto, José Paulo Paes, José Lino Grünewald, Luiz Ângelo Pinto	Texto introdutório e análise crítica	Fase ortodoxa
<i>Concrete Poetry: an exhibition in four parts</i>	Catálogo	1968 - Canadá	University of British Columbia – apresentação de Alvin Balkind.	Álvaro de Sá José Lino Grünewald	Texto introdutório e textos críticos de Ian Hamilton Finlay, Ian Wallace e Michael Rhodes	Fase pós - concreta

<i>Poesia concreta:</i> indirizzi concreti, visuali e fonetici	Catálogo	1969 - Itália	La Biennale di Venezia (com apoio de Carlo Belloli e Ernesto Francalanci)	Ronaldo Azeredo, Edgard Braga, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, José Lino Grünewald, Décio Pignatari	Texto introdutório e análise crítica de Umbro Apollonio; Textos de Franz Mon, Carlo Bellolie Arrigo Lora- Totino.	Fase ortodoxa e fase pós- concreta
Esposizione a cura di Dietrich Mahlow e Arrigo Lora- Totino						

Fonte: autoria própria

O levantamento ilustrado pelo quadro-síntese tem como objetivo identificar a participação do grupo Noigandres nas antologias de caráter internacional, reconhecer a fase do movimento brasileiro abordada por cada material e compreender como se dera a recepção do grupo no âmbito da produção de antologias internacionais a fim de entender como a crítica e os editores ao redor do mundo viam o movimento brasileiro e como localizavam a participação dos agentes do grupo na construção de um movimento internacional. Por essa razão, discutiremos tanto a aparição dos poetas brasileiros quanto as menções realizadas pelos autores a respeito do grupo.

As antologias analisadas foram produzidas em diferentes países e por diferentes autores, muitas vezes ligados ao movimento da poesia concreta, como é o caso de Eugen Gomringer, Emmett Williams e Arrigo Lora-Totino e outros com conexões também na Academia, como é o caso de Stephen Bann, Mary Ellen Solt e Eugene Wildman.

O material é bastante diverso, seja pela forma da publicação ou pelas línguas utilizadas nos textos internos. Nesse sentido, foi preciso adotar alguma flexibilidade metodológica para conceber cada livro como uma antologia. Considerando os recortes propostos, foram selecionados livros, revistas e catálogos. No entanto, alguns dos materiais levantados não foram encontrados *online* ou nos acervos visitados pela pesquisadora, por isso estão mapeados na lista de publicações, mas não foram analisados.

Em razão da grande quantidade de livros e de material textual, a análise se pautou em tecer comentários acerca dos pontos mais relevantes dos textos, que estão representados pelos critérios de recorte e seleção, a menção no livro acerca do caráter internacional, a representação do grupo Noigandres, a discussão teórica sobre a poesia concreta e as razões de produção da antologia.

Neste capítulo, cada publicação apresenta uma entrada e um texto de comentário, de modo a atomizar os conteúdos e proporcionar ao leitor uma visão geral das publicações. Como alguns desses materiais são livros raros ou de rara circulação, seja por questões de suporte ou tiragem, fez-se relevante comentá-los um a um, o que também reforça uma visão comparativa, uma vez que o texto ganha camadas à medida que a leitura avança.

Além da análise comparativa, o estudo busca criar uma visão geral acerca desse importante momento para o movimento internacional, construída através de livros, revistas e catálogos que amplificaram tanto a recepção da poesia concreta quanto dos grupos que a praticavam. O levantamento do material mostra essa profusão de publicações durante a época e ilustra a diversidade de países e autores que, de um modo ou de outro, contribuíram para a realização de um movimento transnacional.

O modo de apresentação das antologias utilizada foi inspirado no livro de Peter Frank (1983) que trata do catálogo da editora *Something Else Press*. O autor comenta os mais importantes livros da editora, criando uma espécie de vitrine, descrevendo os conteúdos tratados nos livros e tecendo comentários acerca da forma material e da recepção das obras.

4.3.1 *Konkrete poesie* / poesia concreta – Eugen Gomringer

Figura 20 – Capas dos livros da coleção *konkrete poesia/poesia concreta*



Fonte: Gomringer (1964)⁸⁸

⁸⁸ Fotografia tirada pela autora, na Kunstbibliothek, em Berlin, em 2022.

A série de publicações: *Konkrete poesie / poesia concreta* (Figura 20) foi um empreendimento de Eugen Gomringer, através de seu próprio selo “Eugen Gomringer Press”, em Frauenfeld - Suíça. A coleção conta com 11 números, sendo plaquetes de 20,8 cm x 15,2 cm. contendo em torno de 20 a 32 páginas. Os números são variados e entre os poetas publicados estão: no primeiro número o próprio Eugen Gomringer; n. 2. Helmut Heissenbüttel; n. 3. coleção *ideogramme, idéogrammes ideograms ideogramas*, com os poemas dos poetas brasileiros Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, José Lino Grünewald, Ronaldo Azeredo, Wladimir Dias-Pino e Ferreira Gullar, além de outros poetas do movimento; n. 4. Gerhard Rühm; n. 5. Claus Bremer; n. 6. Carlo Belloli; n. 7. Ferreira Gullar; n. 8. Ernst Jandl; n. 9. Edwin Morgan; n. 10. Friedrich Achleitener e n. 11. Claus Bremmer.

A julgar pela data, começo dos anos de 1960, entende-se que a série figurava mais como uma espécie de divulgação do trabalho dos poetas concretos mundo a fora do que de fato uma revisão acerca do movimento. Os indícios dessa leitura são a inexistência, por exemplo, de textos introdutórios ou posfácios nos onze volumes da coleção. Há ainda alguns detalhes interessantes que denotam o caráter artesanal das publicações, como pequenas diferenças de uma edição para outra em itens que se previam estáticos no projeto. É possível também ver determinadas escolhas alterando-se em relação ao tempo, como itens da lista de publicação, datas e nomes dos autores.

Embora esses detalhes não prejudiquem a leitura e pareçam não ter grande relevância a nível de análise, eles indicam a passagem do tempo durante a publicação. Por ser uma série que apresenta um projeto semelhante de encadernação e arte de capa, são esses detalhes que orientam para as escolhas contínuas do editor na publicação das plaquetes, revelando suas intenções editoriais ao longo dos anos.

A série de publicações de Gomringer, feitas entre o intervalo de 1960 -1965⁸⁹, mostra suas escolhas na representação a poesia concreta mundial. Entre os brasileiros publicados, destacamos o livro-poema de Ferreira Gullar, publicado no número 7 da série. Na palestra “weshalb wir unsere dichtung “konkrete dichtung” nennen”⁹⁰, Gomringer revela estar a par das diferenças programáticas e das discussões que envolviam os grupos de São Paulo e do Rio de Janeiro – especialmente a obra de Ferreira Gullar.

⁸⁹ A maioria de leiloeiros *online* e outros interessados nos livros da poesia concreta enquadram a série no intervalo 1960-1964; no entanto, encontramos no livro a data de 1965 em diversos números, como o n. 7, n. 9 e n. 11.

⁹⁰ “Porque chamamos nossa poesia “poesia concreta” (tradução nossa).

A conclusão do artigo de Gomringer (1997, p. 38) parece concordar com os pressupostos elaborados por Gullar, que ele chama de “contra-manifesto ao manifesto dos poetas paulistas”, de que a poesia concreta poderia ser “mais intuitiva” e menos reflexiva sobre si:

zusammenfassend ist festzuhalten, dass es die konkrete dichtung reiner prägung, das heisst ausschliesslich nach regel und gesetz aufgebaute konkrete gedichte, kaum gibt. statt dessen haben sich auf dem weiten feld konkreter dichtung zahlreiche mischformen herausgebildet. sie belegen die vitalität dieser dichtungsgattung (GOMRINGER, 1997, p. 38)⁹¹.

O conhecimento de Gomringer sobre as ideias de Gullar e a publicação do livro-poema, com o número 7 exclusivo para ele, remete-nos a uma tomada de posição favorável à pluralidade da poesia concreta brasileira, não-restrita ao círculo ortodoxo paulista. Não foram encontradas outras fontes de informação que corroborem com a hipótese de que havia uma predileção de Gomringer à poesia de Gullar; no entanto, a julgar pela escolha da seleção da série e o comentário presente no texto, há indícios de que ela lhe interessava.

A plaquete que nos interessa mais é a número 3, chamada "Ideogramme Idéogrammes Ideograms Ideogramas", pois é ela, de fato, que apresenta uma seleção internacional. A partir do título, Gomringer dá a entender que sua seleção tem um recorte procedimental, ou seja, estão publicados os poemas que, de alguma maneira, conversam com a estrutura ideogramática em que estrutura é igual conteúdo (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 1975, p. 157).

Ainda no título, as diferentes línguas utilizadas para escrever a palavra “ideograma” remetem a uma visão internacional da prática ali representada. O número 3 conta com diversos nomes da poesia concreta brasileira e, ainda, Friedrich Achleitner, Carlo Belolli, Claus Bremer, Eugen Gomringer, Helmut Heissenbüttel, Kitasono Katué, Diter Rot, Gerhard Rühm, Oswald Wiener, Emmett Williams e Theon Spanudis.

Gomringer já havia apresentado uma seleção muito parecida em sua “pequena antologia de poesia concreta”, publicada na revista *Spirale* 8. O material reunido em 1960 apareceu como uma espécie de suplemento, em encarte separado, de dimensões 35 cm x 35 cm. Dentre os poetas selecionados, apenas Theon Spanudis e Emmett Williams estão de fora e os demais são os mesmos presentes na publicação “Ideogramme...”.

⁹¹ “Em resumo, pode-se dizer que não existe quase nenhuma poesia discreta do tipo mais puro, ou seja, poemas compostos exclusivamente de acordo com regras e leis. em vez disso, inúmeras formas mistas surgiram no amplo campo da poesia concreta. elas demonstram a vitalidade deste tipo de poesia” (tradução nossa).

A publicação *The beloit poetry journal* (Figura 21) é uma revista literária voltada à poesia que está em funcionamento desde os anos de 1950. Há 70 anos, a revista mantém um conselho editorial, uma sede e parâmetros de publicação, dando especial atenção a poemas que utilizam procedimentos formais e poemas longos⁹².

O número 17 é uma edição especial sobre a poesia concreta, com curadoria de Stephen Bann – produzido um ano antes da sua antologia, o que sugere que ela já estava, de alguma forma, sendo preparada. O número traz um texto introdutório do autor, chamando atenção para o aniversário de uma década do movimento concreto e uma certa necessidade de revisão sistemática, que teria como finalidade analisar quais seriam os próximos passos do movimento.

A revista apresenta um recorte internacional com a presença dos poetas concretos brasileiros: Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos (grafado como “Haraldo”), Pedro Xisto e Edgard Braga, esse último traduzido para o inglês por Edwin Morgan. No sumário, há indicação dos países de origem de cada poeta ali incluído e, ao final do livro, há um glossário com tradução para o inglês de algumas palavras usadas nos poemas.

Por ser uma edição que apresenta texto introdutório, acredito ser importante comentar sobre os principais pontos do texto. A publicação traz um caráter de revisão, além de se colocar como “uma das primeiras tentativas de traçar as linhas gerais do desenvolvimento” do movimento (BANN, 1966, p. 2). O autor busca estabelecer parâmetros em relação à criação do movimento; recorte temporal; aspectos formais e procedimentais dos poemas; delimitação dos agentes; recortes teóricos e contornos conceituais.

Como tantos outros autores, Bann atribui a criação do movimento da poesia concreta ao encontro de Décio Pignatari com Eugen Gomringer, em Ulm. O pesquisador também aponta para a produção de uma antologia que Gomringer teria pensado em produzir, logo no ano de 1956, com o título “Konkrete Poesie” – o que nos soa como uma reivindicação do poeta suíço-boliviano em relação ao nome da prática poética que ele criava em conjunto com o grupo Noigandres. Segundo Bann, no prefácio (publicado em outros materiais) da antologia de Gomringer, ele teria citado o caráter “supranacional” da poesia concreta desde o seu princípio.

A respeito do recorte temporal, tem-se a indicação da entrada na segunda década do movimento e do ano de 1966. Os poetas escolhidos para compor a antologia são apresentados a partir dos seus poemas e dos procedimentos usados em cada um deles. O autor também discute os recortes teóricos do grupo Noigandres, em referência ao método ideogramático de Fenellosa e Pound em contraposição às referências da arte concreta (Hans Arp) e do poema como objeto

⁹² Informações retiradas do site oficial da revista.

(Max Bill) de Gomringer. No que se refere às questões conceituais, Bann defende que a popularidade do movimento da poesia concreta apontou para um problema de crítica que a via como mero “expressionismo tipográfico”.

Desse modo, entendemos que o esforço do autor de estabelecer critérios, inclusive partindo para a crítica literária, marca uma certa posição da crítica especializada reivindicando espaços de fala e de publicação para veicular um saber sistematizado sobre o assunto, mostrando uma seleção antológica que conta com um caráter menos experimental e mais revisional.

4.3.3 *Modulo* número 1. Poesia concreta

Figura 22 – Capa da revista *Modulo* numero 1: rivista di cultura contemporânea (1966)



Fonte: Fondazione Berardelli (c2011-2024)

A primeira edição da revista *Modulo* (Figura 22), dirigida por Arrigo Lora-Totino, foi dedicada à poesia concreta, mostrando pela primeira vez ao público italiano um panorama internacional do movimento. A revista antológica conta com obras de numerosos autores e

textos teóricos de alguns dos principais nomes do grupo concreto mundial: Max Bense, Gillo Dorfles, Heinz Gappmayr, e Eugen Gomringer. Nas páginas finais, há uma tradução para o italiano do “plano piloto para a poesia concreta”, assinado por Pignatari e os irmãos Campos.

A publicação no formato 22 cm x 15,5 cm traz 138 páginas, entre textos teóricos e poemas. A seleção de poemas dos poetas brasileiros é um pouco diversa das encontradas em outras revistas ou antologias da mesma época. Além dos poemas de Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, Ronaldo Azeredo, Pedro Xisto e José Lino Grünewald, estão publicados poemas de Mario Chamie, José Paulo Paes e Luiz Ângelo Pinto. A hipótese que levantamos a respeito da seleção estaria relacionada ao contato do autor tanto com a revista *Noigandres 5* – antologia de poesia concreta – quanto com a revista *Invenção* n. 1, ambas citadas no texto de apresentação da antologia (LORA-TOTINO, 1966, p. 22).

A presença brasileira, quantitativamente, é a mais numerosa na revista, que conta ainda com poetas da Tchêquia, Áustria, Japão, Suíça, Alemanha, Portugal, Turquia, Escócia, Itália, Inglaterra, México, França e Bélgica. O caráter internacional da publicação se dá pela escolha e indicação do país de origem em cada página de reprodução dos poemas.

A publicação ainda traz um texto de apresentação intitulado “razões de uma escolha para uma antologia de poesia concreta” (LORA-TOTINO, 1966, p. 18, tradução nossa). Nela, o autor e poeta apresenta noções teóricas anteriores ao próprio movimento e faz comentários a respeito das diversas correntes teóricas que influenciaram o concretismo, tais como os textos elementares de Max Bense, “Teoria do texto” e “Estética”, e as “Constelações” de Gomringer.

O autor contribui com o debate teórico em torno da questão estrutural da poesia concreta, passando questões estéticas expressivas da poesia experimental, sonora e espacial – correntes paralelas que geravam discussões, especialmente por estar em uma zona limítrofe ainda carente de realocação nas teorias que tratavam da poesia da metade do século XX.

Entendemos que, quando trata das diversas correntes poéticas que envolvem o movimento concretista, o autor procura demonstrar, de maneira bastante pontual, através da crítica literária, como os poetas presentes na antologia realizam o trabalho estrutural com a linguagem verbivocovisual. Embora não utilize esse termo, bastante marcado nos textos do grupo Noigandres, é notório que há, na composição do texto, uma tomada de posição frente às diversas manifestações estéticas que não se realizam estritamente na forma gráfica, mas por meio do material linguístico da poesia concreta, como “frase, palavra, letra, sílaba, acento, articulação, fonema” em suas três dimensões (LORA TOTINO, 1966, p. 19, tradução nossa).

Ainda no texto de apresentação, Lora-Totino aponta para a questão “supranacional” da linguagem utilizada pelo concretismo, argumentando a respeito da relatividade das línguas frente à linguagem o que, segundo o autor, derrubaria o mito de uma “língua nacional”.

O texto introduz uma espécie de pacificação a respeito das diferenças programáticas encontradas nos diversos poemas presentes na antologia. Isso se dá tanto pela leitura crítica deles quanto pelo resgate das vanguardas históricas e de nomes de poetas de vanguarda como Mallarmé, Khlébnikov, Marinetti e tantos outros que nos remetem a um passado comum diluído em práticas possíveis em um caminho de continuidade da poesia experimental.

Ao refletir sobre questões de linguagem, Lora-Totino propõe uma análise que aponta ao infinito – não há no texto elementos que busquem canonizar o movimento, mas, sim, ampliá-lo nas suas possibilidades. No entanto, paradoxalmente, o ato de escrever, selecionar, reunir e publicar uma antologia pode ser considerada uma espécie de movimentação à criação de um cânone.

A antologia de Lora-Totino, com suas diversas citações, textos, correntes e autores, remete-nos a uma vitrine ambivalente que é estática, em razão do seu viés seletivo, mas está em movimento, uma vez que não é o conceito que está em função da estética, mas o próprio uso da linguagem. À medida que a compreensão sobre a linguagem e a língua avança, bem como o desenvolvimento dos usos das tecnologias, novas formas de interpretação e intervenção sobre as correntes artísticas e poéticas são inventadas, criando um ciclo sem fim e, portanto, impossível de ser capturado pelo cânone.

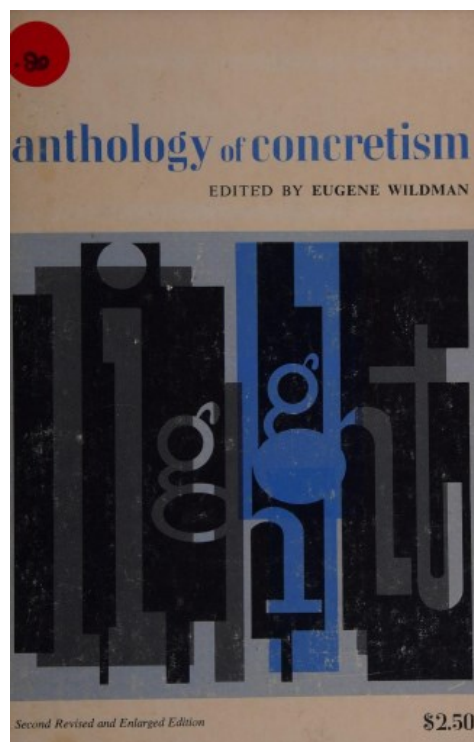
4.3.4 *Anthology of concretism* – Eugene Wildman

A edição da revista universitária *Chicago Review* traz uma seleção de poemas do concretismo, editada por Eugene Wildman. Embora conhecido pela publicação da antologia, Wildman não era um dos poetas do movimento e tampouco participava de algum grupo ligado à poesia de vanguarda, embora tivesse feito alguns experimentos em poesia e prosa experimental.

Junto à edição em revista, incluímos também a segunda edição revisada, publicada pela Swallow Press, da Universidade de Ohio (Figura 23). A segunda edição aparece em formato de livro, aos mesmos moldes da antologia de Stephen Bann, no sentido de que foi primeiramente publicada em revista e, pouco tempo depois, publicada em livro. Esse dado mostra-se

interessante uma vez que ambos vinham do meio universitário, o que traz certa legitimidade para a organização de um material antológico.⁹³

Figura 23 - Capa da revista *Anthology of concretism*



Fonte: Monoskop (c2023)

No site da Universidade de Illinois-Chicago, Wildman é apresentado como professor emérito e um dos editores da revista *Chicago Review*, sendo apontado como o “editor/compositor da primeira antologia de poesia concreta publicada nos Estados Unidos”. Embora, segundo o mesmo site, ele seja reconhecido por seus trabalhos em prosa experimental, nos anos de 1960, quando fez experimentações em teatro de guerrilha e em poesia concreta.

O livro apresenta seu recorte internacional logo no sumário ao listar os nomes dos poetas junto aos seus respectivos países. Entre eles estão: Japão, Itália, Estados Unidos, Espanha, Inglaterra, Holanda, França, Brasil e a antiga Iugoslávia. A organização do livro é descentralizada, vê-se poemas de um mesmo autor em páginas diferentes, por vezes distantes

⁹³ À medida em que analisamos os livros, entendemos que, à época, existiam dois espaços em que a poesia concreta circulava, a considerar as antologias e seus produtores: o espaço da criação – ou seja, as antologias feitas pelos próprios poetas – e o espaço da universidade, que contava com professores e pesquisadores que, além do envolvimento com a criação, realizam pesquisas sobre o tema. Essas são as figuras que, em grande parte do material aqui analisado, assinam antologias da poesia concreta.

uma da outra, indicando um destaque ao poema e ao autor, embora os poemas não venham acompanhados de título.

A representação brasileira é mínima: há a reprodução de “Zen”, de Pedro Xisto, e o poema “Life”, de Décio Pignatari, curiosamente apontado com “autoria desconhecida” logo no sumário. Na página dedicada ao poema, há uma nota que diz “*Origin unknown – adapted from antologia noigandres 5*”.⁹⁴

A primeira edição, publicada em revista, a única a que tivemos acesso, traz um curto posfácio e a reprodução dos poemas, o que nos dificulta fazer uma análise mais aprofundada do material. É possível, no entanto, levantar algumas hipóteses. Uma delas é o viés internacional, ao marcar o país de origem como a única informação disponível em relação aos poetas e, assim, corroborando uma prática global da poesia concreta. Outra hipótese é o viés interventivo da antologia, uma vez que não há esforço de sistematização do assunto a ponto de apresentar contextualização para construção de cânone.

É interessante notar que a falta de uma maior quantidade de textos, sejam eles notas de rodapé, textos de apresentação, introdução ou biografias, acabam por deixar obscuras as intenções do antologista e seu grau de envolvimento com o assunto, uma vez que não é possível ver claramente sua tomada de posição no campo artístico-literário.

O único texto de apoio, chamado de nota, traz em seu conteúdo algumas informações relevantes em que o autor afirma não ter tido como objetivo ser “abrangente” ou “seletivo”, mas ilustrar alguns dos efeitos que podem ser produzidos por esse tipo de “nova poesia” colocada junta em livro. Além disso, ele reflete sobre o suporte livro para produções que chama de “não-narrativas”, funcionando como um “ambiente” que pode ser transformável.

Ainda no texto de nota, Wildman (1967) agradece alguns apoios para obtenção de material, que teriam vindo através de cartas ou pelo intermédio de um amigo que viajava a Europa. Esse dado não esclarece totalmente como cada poema chegou às mãos do antologista, mas mostra que houve uma intermediação paralela, o que poderia explicar a falta de informação sobre os poetas e sobre os poemas.

O autor reflete sobre a omissão de alguns poetas importantes na antologia, como é o de caso de Eugen Gomringer, por exemplo, explicando que as omissões ocorreram por diversos motivos, uma delas sendo as dificuldades de produção e a outra como resultado da “mística” orgânica a respeito das escolhas, além de assumir um *mea culpa*, trazendo como motivo uma “ignorância editorial” a ser comentada pelos críticos do futuro.

⁹⁴ “Origem desconhecida – adaptado da antologia Noigandres 5” (tradução nossa).

A antologia de Wildman, embora traga posfácio, não é a única que apresenta poucos paratextos; no entanto, há pouco apoio para analisar as razões de produção do livro. Se pensarmos nas antologias de Mayer (1965-1966), que trazem raros ou nenhum paratexto, ou mesmo a *Edition et, de* 1966, que tampouco apresenta introdução, podemos concluir que ali estava em pauta uma edição que se assemelhava mais a um livro de artista do que a uma publicação “acadêmica”.

A edição não tem grande apelo estético, tampouco pode ser considerada um livro de artista e, ao mesmo tempo, traz apenas uma breve reflexão sobre o movimento da poesia concreta, diferentemente de como faria uma publicação destinada à divulgação do tema. Embora a escolha de poemas seja por si só um indício de critério de seleção, a falta de referência no poema de Pignatari mostra algum “descompromisso” tanto com o material quanto com o leitor.

O que nos soa curioso, pensando no episódio de Pignatari, é que a antologia *Noigandres* 5 apresenta um cuidadoso índice que contém não só autoria, mas também a indicação da publicação original, no caso específico desse poema, a *Noigandres* 4. Por essa razão, é difícil inferir se o poeta teve mesmo contato com a publicação e como isso teria acontecido.

O arquivo digital da publicação de Wildman, disponível no site Monoskop, apresenta itens censurados. Acreditamos que isso se deve ao fato de o autor não ter a concessão dos direitos autorais das obras, o que levanta a hipótese, junto ao problema do poema de Pignatari, de que o livro pode ter sido reunido às pressas ou de maneira descuidada ou, ainda, que faltava ao antologista o capital social necessário para fazer contato e conseguir tanto as informações faltantes para a produção do livro quanto a concessão dos direitos autorais.

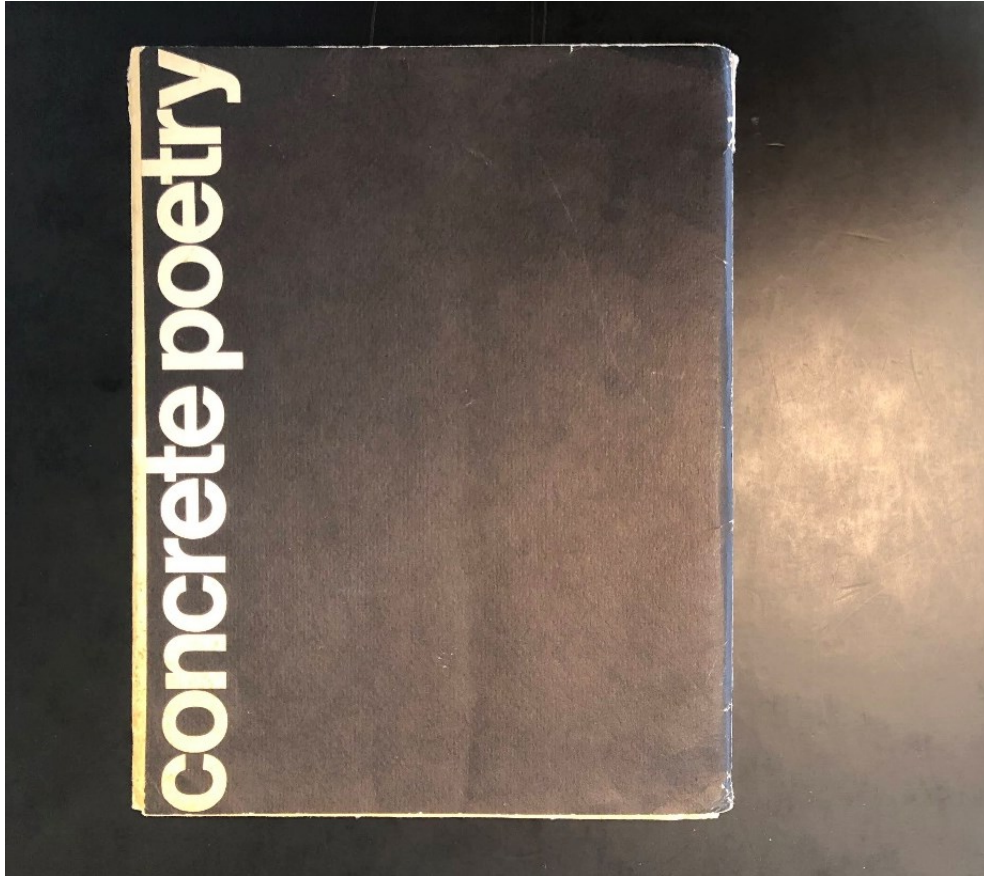
4.3.5 *Concrete Poetry*: an exhibition in four parts.

A exposição foi dividida em quatro partes: “Nineteen Collages”, de Ray Johnson; “Twenty-four letter drawings”, de Michael Morris; “Film, sound poets on tape and a selection of slides” e “A selection of recent concrete poems by international poets” – essa última que reúne materiais de poesia concreta (Figuras 24 e 25).

As compilações apresentaram tanto trabalhos contemporâneos à época dos artistas convidados, como está descrito no título “[...] poesia concreta recente”, quanto materiais que remontam à antiguidade, de autoria desconhecida, e outros autores reconhecidamente das vanguardas históricas, como Apollinaire, Mallarmé, Duchamp, Man Ray, etc. – o recorte para

essa seleção são os trabalhos produzidos até o ano de 1954, data da publicação das “constelações” de Eugen Gomringer.

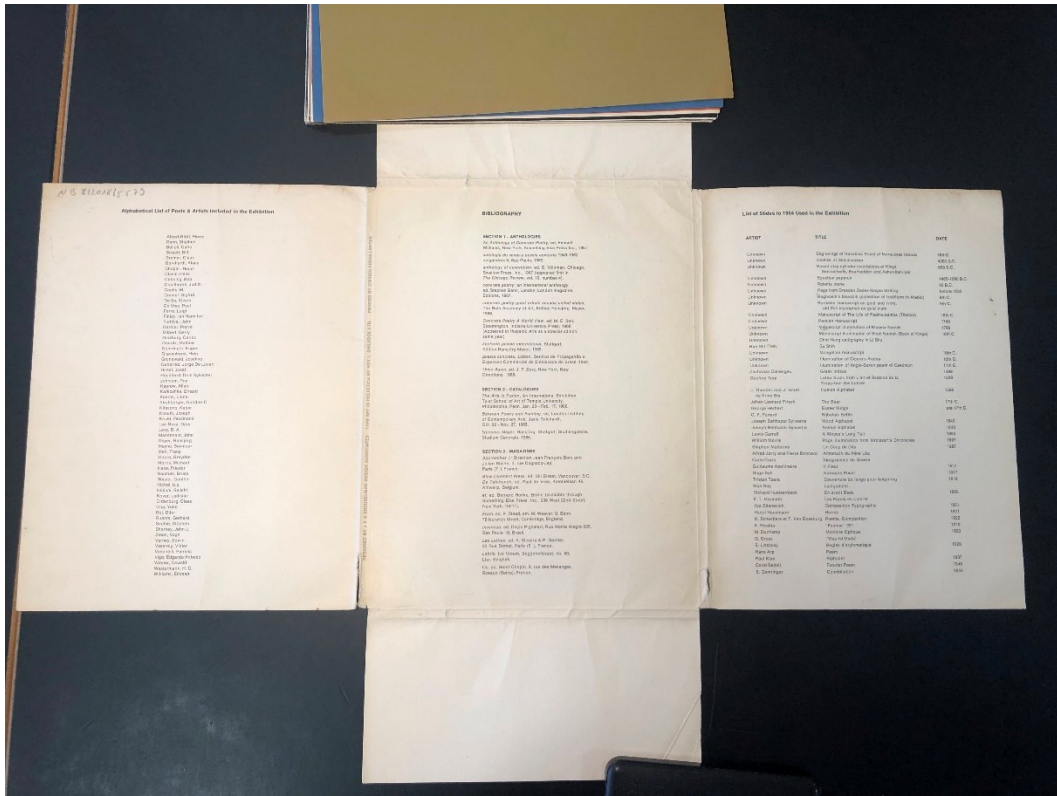
Figura 24 - Capa do catálogo *Concrete poetry*



Fonte: University of British Columbia (1969)⁹⁵

⁹⁵ Fotografia tirada pela autora, na Kunstbibliothek, em Berlin, em 2022.

Figura 25 – Folha de rosto do catálogo *Concrete Poetry*



Fonte: University of British Columbia (1969)⁹⁶

O catálogo de dimensões 28 cm x 22 cm contém 31 páginas, com 25 folhas soltas, apresentando impressos dos trabalhos expostos. A presença dos poetas brasileiros é tímida, contando com apenas dois autores: Alvaro de Sá e José Lino Grünewald. A seleção de um poema de Sá é curiosa, pois nem mesmo o próprio poeta se denominava “poeta concreto”, estando mais próximo do neoconcretismo e do movimento do poema/processo, e também em razão da rivalidade com o grupo paulista, especialmente com Augusto de Campos.

Há no item paratextual de “Bibliografia” a menção à Antologia *Noigandres 5*. Já na seção “Revistas”, consta a revista “Invenção”, o que sugere alguma interlocução contemporânea à época entre os idealizadores e o grupo Noigandres, mesmo que meramente pelas vias de textos e materiais publicados.

Embora o recorte dos poemas brasileiros seja enxuto, o fato dos materiais produzidos pelo grupo Noigandres estarem entre os materiais de referência levanta a hipótese de que os curadores/antologistas pudessem estar interessados em apresentar uma visão um pouco diversa da já replicada em outras exposições e antologias.

⁹⁶ Fotografia tirada pela autora, na Kunstbibliothek, em Berlin, em 2022.

Há de se considerar, também, questões logísticas de envio de material ou de interesse dos participantes do grupo Noigandres em figurar na referida exposição, podendo ter sido convidados, uma vez que suas publicações foram mencionadas. Essa é uma hipótese que requer confirmação; no entanto, pode ampliar o entendimento sobre a produção de antologias em estudos futuros.

O recorte, no entanto, nos mostra um olhar internacional que considera “concreta” a poesia feita no Brasil também fora do núcleo duro do grupo Noigandres (Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari), trazendo uma visão ampliada quando comparada à imagem do movimento dentro do país.

O curador da exposição, Alvin Balkind, à frente da University of British Columbia Fine Arts Gallery, assina o texto de apresentação da exposição agradecendo especialmente aos apoiadores do projeto e, ao final, traz uma citação de Emmett Williams, retirada de sua antologia, em que diz que “poesia concreta é aquilo que os poetas desta antologia fazem”.

A citação demonstra que não só o curador teve acesso à antologia de Williams quanto a considera como um parâmetro de recorte para sua própria seleção, evidenciando a influência de fato da antologia da *Something Else Press* na América do Norte. A falta de mobilização de outros textos e teorias também rememora, olhando comparativamente com os demais materiais antológicos, uma tendência no campo das artes de limitar-se a uma breve descrição do material, sem entrar no âmbito analítico.

Há, ainda, outros textos de apresentação, assinados por Ian Hamilton Finlay, Ian Wallace e Michael Rhodes. Muito distintos uns dos outros, os textos corroboram com as características da exposição, tratando da importância da poesia concreta na perspectiva da criação poética, da história da literatura e da sua internalização.

Intitulado “The Insider”, o ensaio de Finlay é uma carta a Stephen Scobie, poeta e professor da Universidade de British Columbia, levantando contornos conceituais da poesia concreta. Em uma espécie de entrevista concedida ao acadêmico, Finlay fala sobre objetos produzidos para a exposição e do caráter universal, impessoal e positivo da poesia concreta. Focado em sua própria prática, o texto de Finlay se assemelha a um relato de artista, sem tocar nas questões históricas e procedimentais do movimento em sua totalidade.

Já o texto de Ian Wallace traz a reivindicação da forma como elemento de interesse na história da literatura, sendo aquilo que a mantém atual ao longo do tempo. O autor defende que, através da investigação da forma, o “poder e significado do discurso criativo é redirecionado do senso de verbalização para o veículo de verbalização”. Ele aponta a poesia concreta como a

responsável pela modernização da literatura, tendo um papel cada vez mais importante “à medida que a retórica se torna exaustiva”.

Partindo dos conceitos de “transparência” e “opacidade”, ele avalia a situação da linguagem na poesia de maneira geral, atribuindo o princípio da comunicação como fator de rebaixamento da linguagem literária, já sem apelo com a criação das novas mídias. O que ele chama de “transparência” seria a linguagem coloquial, discursiva e prosaica enquanto o que ele chama de “opacidade” estaria relacionado às formas materiais da linguagem e, no caso da poesia concreta, suas maneiras de serem percebidas nos diferentes suportes.

O pequeno ensaio de Michael Rhodes se propõe a contar a história da poesia concreta em si, o que dá um caráter documental à publicação. Como parte dessa história, ao autor reconhece o encontro de Décio Pignatari com Eugen Gomringer, em Ulm, no ano de 1955. Rhodes atribui a criação do movimento de forma simultânea entre Brasil e Suíça alemã e cita o plano piloto como um texto de divulgação nas fases iniciais do contorno de um movimento internacional.

O autor descreve os pontos de contato criados pelos agentes dos grupos para que houvesse a expansão da corrente estética, chegando em diferentes países e, principalmente, nos países de língua inglesa como a Inglaterra, os Estados Unidos e o Canadá – país sede da exposição.

A tentativa de estabelecer uma trajetória das ideias concretas ilustra os argumentos do autor a respeito da profusão de práticas e teorias distintas de que se tinha conhecimento até o momento. Além disso, parece justificar a diversidade de autores e artistas presentes na exposição.

O autor comenta que, para além das intervenções pessoais de alguns poetas no campo literário, como de Bill Bissett e sua casa editorial Blew Ointment Press, foram alguns artigos sobre poesia de vanguarda, publicados em dois números do suplemento literário londrino *Times Literary Supplement*, que introduziram trabalhos críticos na cena de literatura canadense.

Os comentários nos fazem refletir sobre a relevância das publicações – e especialmente das publicações coletivas como revistas, suplementos, catálogos e antologias – na criação do movimento internacional, uma vez que possibilitam o reconhecimento de uma prática comum, não isolada, mas integrada.

A repetição de seleções em antologias ou em curadorias de exposições trouxe solidez ao tema, permitindo aos agentes culturais a cargo dessas escolhas tanto reforçar um cânone quanto intervir para que o movimento fosse expandido, inserindo novos autores, conceitos e modos de fazer poesia concreta.

4.3.6 Poesia concreta: indirizzi concreti, visuali e fonetici.

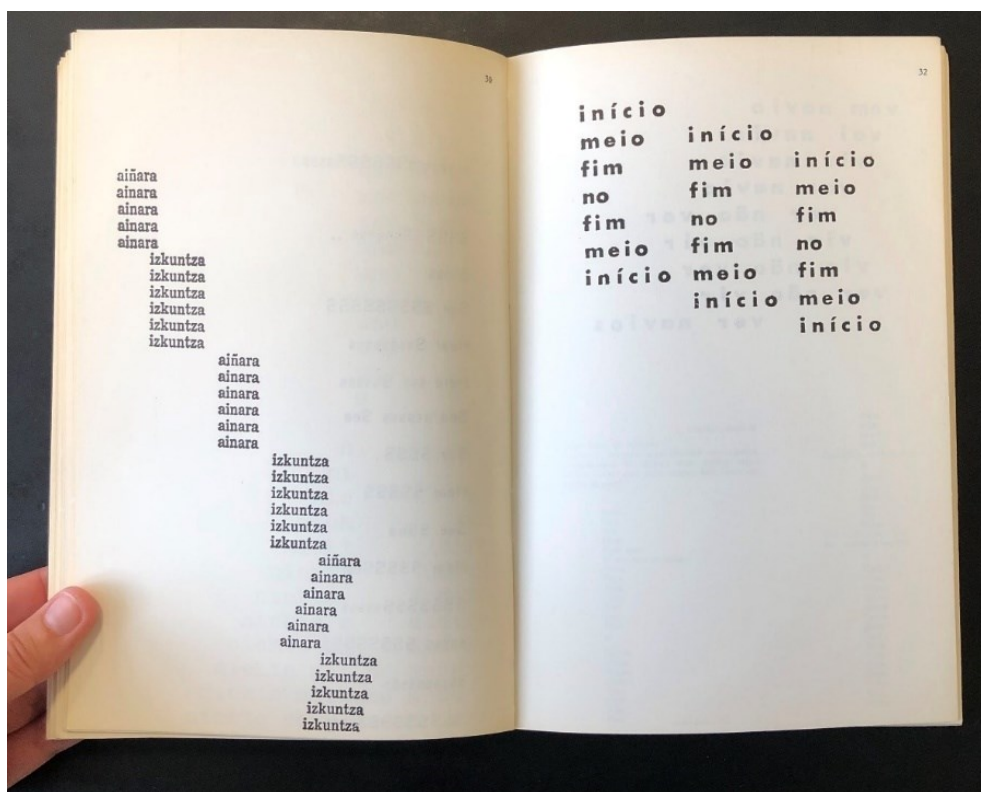
A mostra “Poesia concreta”, com curadoria de Arrigo Lora-Totino e Dietrich Mahlow, foi exposta na sala “Cologne” da Bienal de Veneza de 1969. O catálogo (Figuras 26 e 27) traz um texto de introdução assinado por Umbro Apollonio e outros textos de apresentação por Carlo Belloli, Franz Mon e Arrigo Lora-Totino. A mostra fazia parte das atividades da Bienal e o catálogo foi publicado pela instituição com o apoio de Carlo Belloli e Ernesto L. Francalanci.

Figura 26 - Capa do catálogo *Poesia concreta*



Fonte: Biennale di Venezia (1969)⁹⁷

⁹⁷ Fotografia tirada pela autora, na Biblioteca do Mumok Museum, em Viena, em 2023.

Figura 27 – Página interna do catálogo *Poesia Concreta*

Fonte: Biennale di Venezia ⁹⁸

O catálogo traz 148 poemas de autores de diferentes países, entre eles austríacos, alemães, japoneses, italianos, norte-americanos, franceses, tchecos e brasileiros – com os nomes que figuram em quase todas as antologias internacionais⁹⁹. A presença brasileira conta com poemas de Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari, Edgard Braga, José Lino Grünwald e Ronaldo Azeredo.

Não há menção a um recorte internacional ou territorial na estrutura dos capítulos do catálogo. As entradas dão-se pelos nomes dos autores, com as respectivas páginas em que os poemas estão reproduzidos. Além dos nomes mais conhecidos, há muitas entradas no sumário de poetas com apenas um poema e, muitas vezes, indicados com a referência de autoedição. Esses mesmos poetas, na seção de biografias, possuem pouca ou nenhuma informação disponível para consulta, o que nos leva a refletir sobre as razões da curadoria ao escolhê-los.

⁹⁸ Fotografia tirada pela autora, na Biblioteca do Mumok Museum, em Viena, em 2023.

⁹⁹ Vale destacar que esta é a exposição-catálogo que mais traz trabalhos de mulheres. São ao todo cinco poetas: Mirella Bentivoglio, Bianca Calparsoro, Ilse Garnier, Bohumila Grögerova e Mary Ellen Solt. Curiosamente, Ilse e Bohumila são apresentadas em uma entrada no sumário com seus respectivos maridos. Já na seção de biografia, Ilse não é citada, ela aparece apenas em um texto interno do item dedicado a Pierre Garnier.

O breve texto de Umbro Apollonio, na introdução, especifica o critério de seleção temático da Bienal como um chamado de atenção “às atividades estéticas ainda não largamente divulgadas nem suficientemente analisadas” (1969, p. 5). O autor afirma que a exposição se torna uma espécie de documento que ilumina os problemas da criatividade moderna e faz convergir o interesse de estudiosos e outros interessados em cultura. Sobre o registro da poesia concreta em si, ele diz:

anzi, in un momento un cui l'esame dei valori semantici e strutturali del linguaggio porta a nuovi chiarimenti sulla parola e sullo spazio in quale segno, l'interesse per la poesia concreta s'è ampliato ed intensificato, ed è da prevedere anzi che rassegne del tipo di questa della Biennale non solo moltiplicheranno, ma avranno anche una frequenza di molto maggiore. La mostra è intitolata alla poesia 'concreta', pur raccogliendo partecipazioni collaterali o derivate da questa tendenza di sperimentazione testuale, sopra tutto allo scopo di evitare che il termine 'visuale' impegnasse un allargamento verso prove che si distanziano da una certa linea cui in tale circostanza si intendeva dare documentazione preminente (POESIA..., 1969, p. 5).¹⁰⁰

O desejo de documentação acompanha uma ideia de intervenção em favor da poesia concreta e marca posição em um território ainda a ser explorado. Ao final da década de 1960, já havia uma diluição programática mesmo dentro dos grupos em que a prática concreta era mais ortodoxa, o que criava uma dificuldade nos contornos conceituais que atingia também curadores e antologistas, como visto em nossas análises.

O texto de Franz Mon, “Sobre a poesia concreta”, é uma espécie de ensaio, analisando tanto a influência das vanguardas históricas quanto as questões programáticas apresentadas nos poemas da exposição. Dele vale destacar a menção a Carlo Belloli, como autor do primeiro poema concreto e, em seguida, a menção à Eugen Gomringer como o segundo precursor, com suas “constelações”.

Soa curiosa a eleição de Belloli como precursor da prática de poesia concreta – dado não corroborado por outros materiais até agora analisados –, mas é compreensível pelo fato de Mon estar escrevendo a convite da Bienal de Veneza, uma instituição italiana. Embora não seja

¹⁰⁰ De fato, numa época em que o exame dos valores semânticos e estruturais da linguagem conduz a novas clarificações da palavra e do espaço como signo, o interesse pela poesia concreta alargou-se e intensificou-se sendo de se esperar que exposições do tipo da Bienal não só se multipliquem, como se tornem muito mais frequentes. A exposição é dedicada à poesia "concreta", ainda que reúna participações colaterais ou derivadas desta tendência de experimentação textual, sobretudo para evitar que o termo "visual" cometa um alargamento para provas que se afastam de uma certa linha a que esta circunstância pretendeu dar documentação preeminente (tradução nossa).

questão concordar ou refutar, é fato que, em incontáveis oportunidades, poetas, curadores e antologistas reclamaram para si ou para seu país a criação da corrente estética.

Do mesmo modo, em sua contribuição para a antologia, Carlo Belloli elenca uma série de publicações e exposições que colocaram a Itália no centro da discussão sobre a poesia visual. Relacionando a poesia visual à linguagem da publicidade e do pensamento arquitetônico, ele menciona o fato de que, mesmo antes da criação do movimento da poesia concreta, o país já contava com casas editoriais especializadas em “poesia *visiva*”.

O poeta mobiliza seu discurso teórico tendo como base as invenções dos futuristas italianos, pontuando suas contribuições para uma proto-visualidade, que ganhou corpo com os experimentos diversos do começo da década de 1950. Com esses argumentos, diferentemente de Apollonio no texto de introdução, Belloli toma posição em defesa da paternidade da poesia visual – essa, na década de 1970, em vias de se tornar um ente independente da poesia concreta.

O artigo de Lora-Totino, o que contém mais páginas no catálogo, também toma a poesia futurista como ponto de partida para a análise de diversos poemas presentes na exposição. O poeta e ensaísta, que assinou textos em outras antologias e em sua própria, opta por mobilizar teorias e conceitos da poesia sonora, muito difundida por Marinetti e Fortunato Depero, assimilando a ela uma ideia de desenvolvimentismo com a ascensão das cidades modernas.

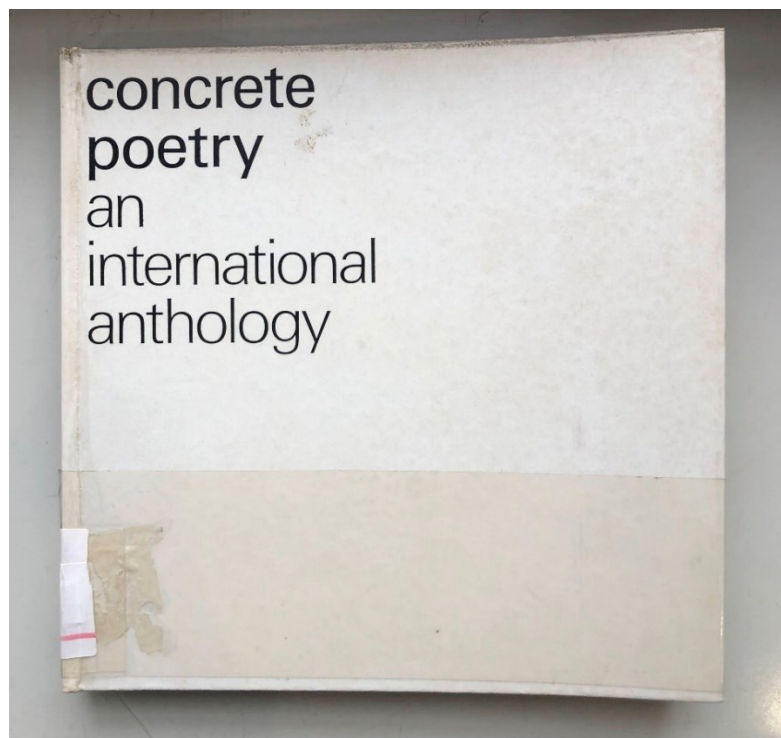
Tal como Carlo Belloli, Lora-Totino (1969, p. 28) argumenta em favor da precursão italiana na prática da poesia sonora, especialmente quando afirma “il futurismo italiano non solo accetta la parola, ma la pone al centro de’lle essere nel mondo”¹⁰¹. Essa tomada de posição se dá em um momento de revisão história da poesia concreta, pouco após o *boom* das antologias e a virada teórica das diferentes vertentes da poesia visual que apareceria logo em seguida.

4.3.7 *Concrete poetry: an international anthology* – Stephen Bann

Um ano após a publicação no *The beloit poetry journal*, Stephen Bann publicou uma versão em livro da sua antologia de poesia concreta pela The London Magazine (Figuras 28 e 29), uma editora especializada em livros literários em atividade desde 1732. Notoriamente internacional, com menção no título, o autor traz uma seleção de 23 autores diferentes, com poemas em língua alemã (Alemanha e Áustria), português brasileiro, francês, espanhol e inglês (Estados Unidos e Reino Unido).

¹⁰¹ O futurismo italiano não apenas aceita a palavra, mas a coloca no centro do ser no mundo (tradução nossa).

Figura 28 – Capa de *Concrete poetry: an international anthology* (1967)



Fonte: Bann (1968)¹⁰²

Figura 29 – Página interna de *Concrete poetry*



Fonte: Bann (1968)¹⁰³

¹⁰² Fotografia tirada pela autora, na Biblioteca do Mumok Museum, em Viena, em 2023.

¹⁰³ Fotografia tirada pela autora, na Biblioteca do Mumok Museum, em Viena, em 2023.

A edição, feita em capa dura, conta com 197 páginas nas dimensões 19 cm x 19 cm em formato brochura. Nas páginas internas, há poemas impressos em preto e, na seção de poesia em língua inglesa, há poemas coloridos. Além dos poemas, a antologia traz um texto introdutório de vinte páginas que contém tanto justificativas a respeito da seleção de poemas e poetas quanto análises de poemas e da história dos diversos movimentos internacionais. A presença da poesia brasileira está marcada pelos nomes de Décio Pignatari, Haroldo de Campos (mais uma vez grafado errado, como “Haraldo”, em todos os momentos do texto)¹⁰⁴, Augusto de Campos, Ronaldo Azeredo, José Lino Grünwald, Edgard Braga e Pedro Xisto.

A respeito da poesia concreta brasileira, o autor dedica ao menos seis páginas de análise crítica de poemas e poetas do país, mas também traz comentários avulsos em outros momentos do texto, como ao contar a história do encontro entre Pignatari e Gomringer, em Ulm, marcando-o como a origem da poesia concreta. Embora já apresentado por outros autores, é um dado importante que denota essa paternidade dupla do movimento – o que para o Brasil significou reconhecimento da sua relevância histórica e, para Gomringer, resultou em cooperação supranacional de interesse coletivo.

Bann (1966, p. 14) vê homogeneidade na poética do grupo brasileiro, representado pelos poetas publicados em *Noigandres 5*, e alguma diferença em relação à prática de Pedro Xisto e Edgard Braga, já na época da *Revista Invenção*. Para ele, o “plano piloto para a poesia concreta” seria o programa brasileiro por excelência e, logo, utiliza-o para analisar a maior parte dos poemas comentados¹⁰⁵.

Embora não cite o contexto de produção, Bann (1966, p. 17) critica a chamada fase participante por vê-la como “mudança de direção do grupo”, voltando-a para uma fase anterior de cunho mais lírico. O autor considera a série “popcretos”, de Augusto de Campos, a prosa porosa de Haroldo de Campos e os experimentos de poesia semiótica, com Luis Ângelo Pinto, fatores diluidores da poesia concreta brasileira, que teriam ocasionado a perda de “coesão” do grupo.

O texto introdutório reflete as escolhas de apresentação da antologia, dividida em três seções: 1. Poesia de língua alemã; 2. Poesia de línguas latinas, dos brasileiros e Pierre Garnier representando a França e Mathias Goeritz representando a língua espanhola do México; 3. Poesia de língua inglesa. Apesar de abordar cada uma das “correntes” estéticas de maneira

¹⁰⁴ Bann já tinha cometido esse deslize um ano antes, na publicação do *The Beloit poetry journal*.

¹⁰⁵ Por essa razão, a análise crítica dos poemas concretos brasileiros, especialmente da produção de Xisto e Braga, mostra-se um pouco limitada. O autor parece ver apenas com olhos programáticos e não parece estar aberto tanto a consultar outros textos teóricos do grupo quanto a olhar os poemas a partir de uma estética supranacional, uma vez que se trata de uma antologia de caráter internacional.

pontual, ou seja, os grupos alemães, o grupo brasileiro e a poesia feita tanto nos Estados Unidos quanto no Reino Unido, o autor compreende todos os poetas ali presentes como parte integrante do movimento concretista internacional – mesmo com a diversidade de características programáticas.

A leitura atenta do texto introdutório traz o levantamento de diversas hipóteses a respeito da justificativa de produção do livro, das escolhas do recorte e da maneira como Bann (1966, p. 26) via a continuidade da trajetória concretista, especialmente para a poesia de língua inglesa. Na comparação com os demais livros analisados, é possível perceber essa constante “força do tempo presente” – muito característica nas produções de antologias – que se materializa em proposta de seleção, de recorte: aquilo que interessa “agora”. E, ao mesmo tempo, há uma “força de devir” que se manifesta pelo desejo de intervenção que uma antologia pode gerar no campo literário e, no caso da poesia concreta, no campo das artes em geral.

À medida em que ficam explícitos os propósitos de produção de uma antologia, aparece sua característica dúbia de canonizar uma estética e reacender o interesse sobre ela. No caso da antologia de Bann, parece haver uma tentativa de colocar em contraposição a poética dos precursores do movimento, representados pelas figuras de Eugen Gomringer (e suas relações com Max Bill e Max Bense, através de Hansjörg Mayer¹⁰⁶) e o Grupo Noigandres (focado no trio fundador) e propor, como um diferencial, a apresentação da seleção de poesia concreta língua inglesa – essa, pouco estudada e pouco publicada até então, segundo o próprio autor.

Além desse testemunho, Bann dedica boa parte da sua introdução apresentando e analisando os experimentos poéticos de língua inglesa de forma elogiosa e com um certo nível de aproximação, inclusive comentando seus próprios poemas publicados na antologia. Um dos pontos que merece comentário é a divulgação da poesia concreta brasileira e alemã para o público de língua inglesa que ele atribui ao trabalho de Ian Hamilton Finlay, especialmente por meio da Wild Hawthorn Press e da Revista *Poor. Old. Tired. Horse.* que publicou uma edição sobre a poesia de Edgard Braga, em 1966.

O autor ainda compara John Furnival, poeta inglês presente na antologia, a Hansjörg Mayer enquanto editor de livros no Reino Unido¹⁰⁷. Em sua série “*openings*”, Furnival publicou

¹⁰⁶ Mesmo que Max Bense não seja citado em nenhum momento, nem o grupo de Stuttgart, Bann cita a produção tipográfica e editorial de Hansjörg Mayer, que era amigo de George Bense, filho de Max Bense e Elizabeth Walther. Segundo o próprio Mayer, foi através de Bense que ele teve contato com a poesia concreta.

¹⁰⁷ Embora Furnival tenha editado livros, séries e outras publicações, a aproximação soa exagerada, especialmente pela qualidade material das publicações de Mayer, seja pelo uso da tipografia seja pelo cuidado com a página e com o formato livro propriamente dito. No que compete à análise da edição em si, os livros de Mayer se assemelham a livros de arte, enquanto os de Furnival a livros de artista em seu termo mais genérico que, segundo Phillipot (1982, p. 77) podem ser “*literary books, bookworks ou book-objects*, independentemente de serem únicos ou múltiplos”.

nove cartões numerados com poemas concretos e visuais de importantes nomes internacionais, incluindo Augusto de Campos e Ian Hamilton Finlay.

Outro dado relevante é a aproximação do poeta escocês Edwin Morgan a Augusto de Campos, com quem teria conhecido a poesia concreta, sendo tradutor para o inglês dos poemas de Braga para a coleção do *The beloit poetry journal*, publicada por Bann no ano anterior.

Apesar da diversidade de material apresentado pelo antologista, principalmente ao trazer novos nomes de poetas de língua inglesa, e no seu esforço de categorizá-los junto aos idealizadores da poesia concreta, o comentário teórico, embora extenso, é bastante raso no que compete à análise de crítica literária. O autor termina o texto atribuindo as questões de linguagem como o tema central da poesia concreta e pontuando que o esforço de a distinguir da poesia “tradicional” era uma tarefa pouco interessante:

We would do well to apply to Concrete Poetry the criteria which are all too readily waived in poetic criticism, and to ask, not whether the abandonment of discursive speech qualifies it to be classed as poetry or painting, but under what terms and according to what inherent principles it may be classed as Art (BANN, 1967, p. 27).¹⁰⁸

Referente a essa citação, entendemos que essa escolha de finalização mais abrangente, com pontos levantados pelo autor, tais como “qual seria o caráter distintivo da poesia concreta para a poesia dita tradicional” ou “como o abandono discursivo classifica a poesia ou a pintura”, são modos de evitar o enfrentamento teórico de fato. Embora haja um esforço de inserir a discussão “quais são princípios inerentes que podem classificar a poesia concreta como arte”, ela é posta apenas como sugestão (tradução nossa).

Como não há uma defesa textual do argumento, ele funciona como uma espécie de chave-de-leitura da antologia, indicando que a miscelânea da seleção é uma maneira de apontar a continuidade da poesia concreta não em direção à discussão da poesia, mas do campo da arte – área de atuação de Stephen Bann¹⁰⁹.

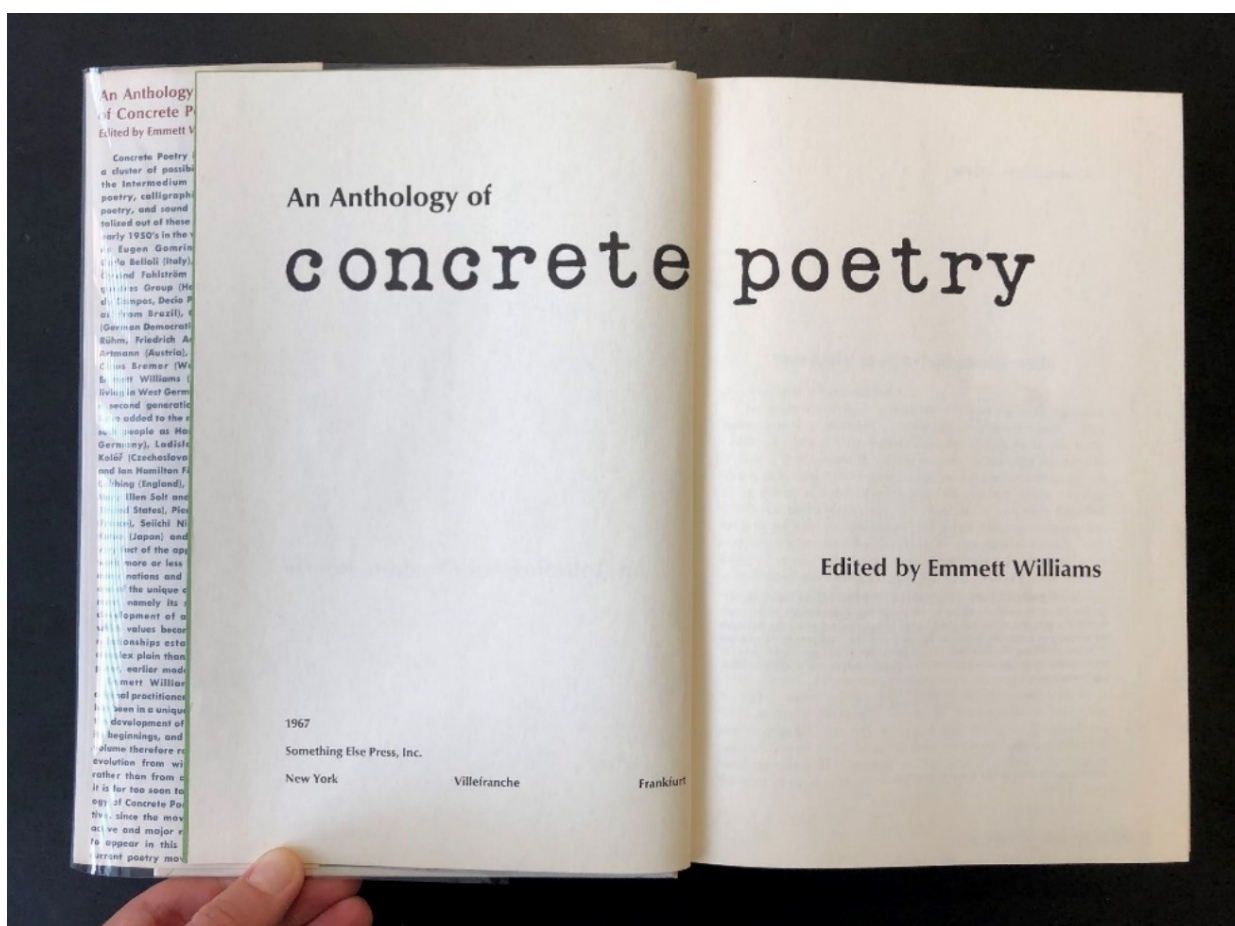
¹⁰⁸ “Fariamos bem em aplicar à poesia concreta os critérios que são facilmente anulados em crítica poética, e em perguntar não se o abandono do tom discursivo a qualifica para ser classificada como poesia ou pintura, mas sob que termos e de acordo com que princípios inerentes a ela podem classificá-la como Arte” (tradução nossa).

¹⁰⁹ Um outro dado que nos leva a essa percepção é o fato de Bann relacionar os termos “constelação” e “silêncio”, utilizados por Gomringer em seus trabalhos poéticos, somente em referência a Hans Arp e sem qualquer menção a Mallarmé. Embora pareça um simples detalhe, causa um certo estranhamento, em razão da notória importância de ambos termos serem utilizados na literatura moderna em referência ao poeta francês. Além disso, no texto “*vom vers zur Konstellation – zweck und form einer neun dichtung*”, de 1954, Gomringer usa como epígrafe um verso de “um lance de dados jamais abolirá o acaso”, de Mallarmé, denotando a insuspeita influência do poeta francês na sua obra.

4.3.8 *An Anthology of concrete poetry* – Emmett Williams

A primeira edição da antologia *An anthology of concrete poetry* (Figura 30), de 1967, é um trabalho de seleção e reunião do poeta Emmett Williams com projeto gráfico de Hansjörg Mayer. A publicação conta com duas edições, uma de Frankfurt, publicada pela editora de Hansjörg Mayer (Figura 31), e outra de Nova Iorque, publicada pela *Something Else Press*, editora de Dick Higgins, do grupo *Fluxus*. Por essa razão, é considerada a primeira antologia a ser publicada nos Estados Unidos.

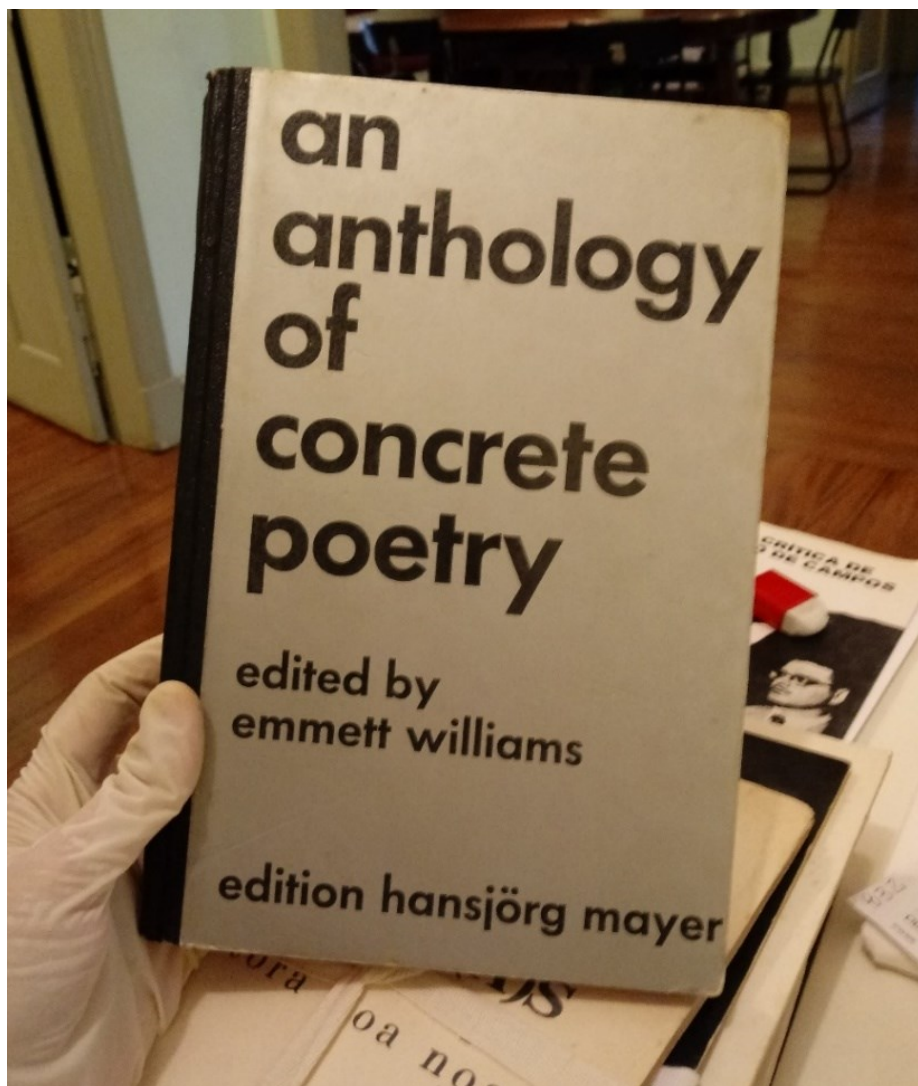
Figura 30 – Folha de rosto de *An Anthology of concrete poetry* (1967)



Fonte: Williams (1967)¹¹⁰

¹¹⁰ Fotografia tirada pela autora, na Biblioteca do Mumok Museum, em Viena, em 2023.

Figura 31 – Capa de *An Anthology of concrete poetry* da edição de Frankfurt (1967)



Fonte: Williams (1967)¹¹¹

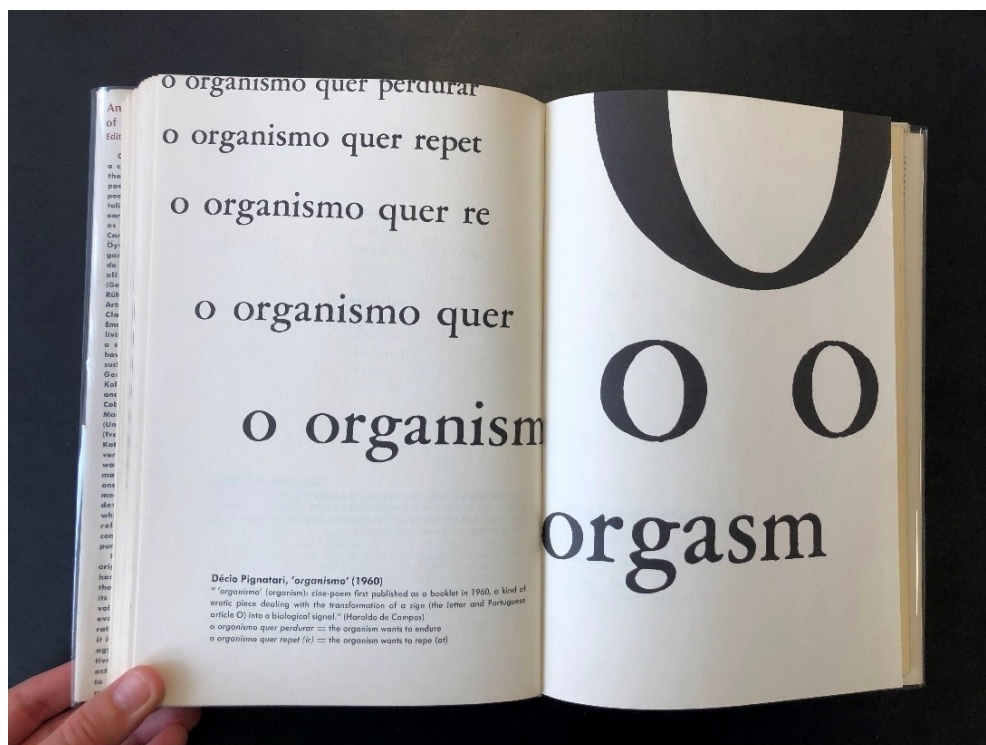
Ambas as edições contam com capa dura, nas dimensões de 23,4 cm x 15,4 cm, e trazem poemas de setenta e sete poetas de vinte países diferentes – alguns com tradução para o inglês dos verbetes usados nos poemas, em nota de rodapé. Parte dos poemas traz pequenos textos adicionais produzidos pelos próprios poetas ou com comentários de outros poetas, o que nos leva a crer que, junto aos poemas, os poetas teriam enviado ao editor pequenos textos explicativos sobre as obras. Williams ainda apresenta um texto introdutório, agradecimentos, bibliografia e biografias dos poetas.

A representação brasileira conta com Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari (Figura 32), Pedro Xisto, Edgard Braga, Wladimir Dias-Pino, José Lino Grunewald e Ronaldo

¹¹¹ Fotografia tirada pela autora, em visita ao acervo Haroldo de Campos, na Casa das Rosas, em 2018.

Azeredo. Mais uma vez, a participação brasileira é a maior em termos de representação nacional e conta com a maior parte dos poemas impressos na antologia. Haroldo de Campos, além de fazer parte da antologia com a publicação de poemas e com notas nos poemas de Décio Pignatari e Ronaldo Azeredo, também é responsabilizado pela tradução para o inglês dos poemas de Kitasono Katue.

Figura 32 – Página interna de *An Anthology of concrete poetry* com poema de Décio Pignatari



Fonte: Williams (1967)¹¹²

Alguns detalhes estruturais da antologia são dignos de comentários, tais como o pequeno, mas bastante incisivo, texto de apresentação da antologia em que Williams, aos moldes teóricos do grupo Fluxus – pontuando mais a questão da inventividade do que do estrito seguimento de um programa teórico –, comenta suas escolhas a respeito da produção do livro. Outro ponto é a inserção de outros paratextos em que estão listadas as notas de rodapé, a bibliografia dos textos de referência, as biografias e a tradução dos verbetes dos poemas.

Williams (1967) escolhe por apresentar os poemas sem uma ordem estabelecida: não há orientação alfabética, temporal ou recorte por país. Essa escolha, mais uma vez, reflete uma tomada de posição muito própria do grupo *Fluxus* no uso do aspecto “aleatório” como força

¹¹² Fotografia tirada pela autora, na Biblioteca do Mumok Museum, em Viena, em 2023.

condutora das relações entre os textos. Além disso, essa descentralização parece dar mais destaque aos poemas ao invés de cercar as obras em guetos territoriais e grupos fechados.

Além dos elementos citados, há, na última página, a inscrição “*To be continued*” (Figura 33), indicando, se não a produção em andamento de outra antologia, ao menos um desejo de continuá-la ou alguma “previsão” de que a poesia concreta ainda estava em andamento, em continuidade. Esse dado é interessante, pois materializa o pressuposto dúbio do gênero antológico que visa intervir – à medida que reúne e apresenta algo sob alguma insígnia – e canonizar, uma vez que encerra entre as capas um saber sistematizado sobre algum tema.

Figura 33 – Página final de *An Anthology of concrete poetry*



Fonte: Williams (1967)¹¹³

Em relação às notas de rodapé, elas têm diversos autores – algumas foram escritas pelo próprio autor do poema, aparecendo entre aspas, outras trazem as aspas, mas não a autoria. Há ainda outros comentários que acreditamos terem sido feitos pelo antologista, mas não é possível precisar. Esse dado sugere uma espécie de cooperação dos poetas não só através dos poemas, mas também nos paratextos.

O conteúdo das notas traz questões teóricas, chaves-de-leitura, motivações de escrita e reflexões sobre os procedimentos usados em cada poema. A preocupação com o aspecto teórico,

¹¹³ Fotografia tirada pela autora, na Biblioteca do Mumok Museum, em Viena, em 2023.

que não aparece exatamente no texto de apresentação – o que traria uma distinção à antologia de Williams e Mayer – se faz presente por meio das notas de rodapé.

A questão teórica também perpassa os textos escolhidos como bibliografia, o que Williams (1967, p. 5) apresenta no texto introdutório como um caminho para que “o leitor médio” possa encontrar materiais para ajudá-lo a formular suas próprias definições sobre o que é a poesia concreta. Além disso, no mesmo texto, há menção tanto às biografias quanto aos comentários de nota, que seriam imprescindíveis para o entendimento dos poemas.

Por meio do texto de apresentação, Williams denomina a antologia apenas como uma “introdução” ao movimento, ao invés de se colocar como uma referência no assunto. Isso acontece materialmente quando ele dá voz aos poetas para que eles comentem seus próprios textos, retirando da curadoria a responsabilidade de fazer a “apresentação”, optando apenas por fazer uma “introdução”.

É interessante notar que a antologia de Williams e Mayer se coloca em um entrelugar em comparação com as demais antologias do período, uma vez que se tem tanto antologias apenas com poemas, sem qualquer paratexto, como notas de rodapé ou texto de apresentação, quanto aquelas que apresentam diversos textos teóricos, com inserções de crítica literária, como é o caso das antologias de Lora-Totino e Stephen Bann, vistas anteriormente nesse trabalho.

Em seu texto de apresentação, Williams (1967, p. 5) defende que as antologias não são feitas para poetas, mas para leitores gerais e, por isso, encoraja-os através do material a criarem significado para a poesia ali apresentada, uma vez que o antologista visa pôr ênfase no aspecto “poesia” ao invés de “poesia concreta”.

Williams argumenta que antologias que apresentam a poesia visual tiram a ênfase do elemento poético em favor da visualidade, o que seria apenas um dos aspectos da “nova poesia”. Ele afirma que, mesmo sendo etiquetada como um retorno à imagem, em que estariam inclusos tanto experimentos medievais quanto os caligramas de Appolinaire, a “nova poesia” nada tinha de antiquada, uma vez que o trabalho ali era estrutural, “*saying something about the world of now, with the techniques and insights of now*”¹¹⁴ (WILLIAMS, 1967, p. 6).

Williams estabelece a origem do nome “poesia concreta” a partir das trocas de Eugen Gomringer e o grupo Noigandres; no entanto apresenta o fato de que Övyind Fahlström já havia nomeado a poesia que estava fazendo da mesma forma três anos antes. Ainda assim, considera Gomringer como o “conhecido” pai da estética poética.

¹¹⁴ “Dizendo algo sobre o mundo de agora, com as técnicas e os entendimentos de agora” (tradução nossa).

O texto traz certas coincidências, tais como Fahlström já ter vivido no Brasil e as constelações de Gomringer serem semelhantes aos trabalhos semânticos-visuais de Carlo Belolli, discípulo de F.T. Marinetti, que parecem criar uma trama apontando para a criação simultânea da ideia de uma poesia concreta, que acontecia em partes distintas do mundo de maneira similar, mas não idêntica. No entanto, atribui a si mesmo a feitura da “primeira antologia internacional de poesia concreta”, o que não pode ser apontado como verdade (p. 6).

Considerando apenas as antologias catalogadas neste trabalho (entendendo que pode haver outras que escapam aos nossos olhos – e mãos!), já existiam, ao menos, uma em formato livro e mais três em formato revista. O livro é *Konkrete poesie International*, de 1965, de Hansjörg Mayer, com texto de apresentação de Max Bense. As revistas *Visual/Concrete poetry Edition et n. 1*, organizada por Christian Grützmacher em 1966; *Rot 21 – konkrete poesie international*, organizada por Max Bense e Elizabeth Walther, de 1965 e *13 visuelle Texte*, produzida por Hansjörg Mayer, de 1964. Curiosamente, Emmett Williams tem poemas publicados em três das publicações citadas.

Segundo Williams (1967), o movimento internacional da poesia concreta fora agraciado com uma certa “desunião” programática, criando uma mistura de princípios estéticos e manifestos, representados juntos nas exposições mundo a fora. O autor defende que essa pluralidade pode ser vista por meio da antologia, em poemas mais ou menos concretos, mas que a nova poesia, com seus conceitos dinâmicos, ajudou a formar uma poética válida do tempo presente.

Mesmo com um breve texto introdutório, Williams faz algumas colocações importantes no que diz respeito às motivações da produção da antologia, tais como ser a primeira publicada nos Estados Unidos e a “introduzir” o tema ao “público geral”; no entanto, não há comentários sobre a escolha dos poetas e dos poemas ali reproduzidos. O recorte cronológico aparece somente no texto de apresentação, ao relatar o começo do movimento, atribuindo a Gomringer a “paternidade” da poesia concreta e sua internacionalização.

Em seu livro sobre o catálogo da editora *Something Else Press: an annotated bibliography*, Peter Frank (1983, p. 20) argumenta que a antologia de Williams seria considerada “a maior” a ser publicada na data, a “principal” publicada nos Estados Unidos e a “melhor” em comparação com as outras compilações do mesmo gênero publicadas em inglês e em outras línguas.

A noção apresentada por Frank (1983, p. 20) se manifesta também na capa da edição publicada pela *Something Else Press* (SEP) – são duas capas e edições para um mesmo livro, uma produzida em Frankfurt, por Hansjörg Mayer, em capa dura e prateada e a outra editada

em Nova Iorque, pela referida editora de Dick Higgins. A edição da SEP traz um texto na capa, com os seguintes dizeres:

The book you are looking at is the largest Anthology of concrete poetry to appear to date, and the first major one to be published in the United States. Edited by Emmett Williams, one of the founders of the movement, and with the over-300 selections translated wherever possible from the original languages and glossed where translation would be not feasible, all supplemented by detailed biographies of the poets, the publishers of Something Else Press, Inc., take great pride in presenting a crosssection of this most active of modern poetry movements and in introducing so many major writers from so many countries between these covers for the first time to the American reading public (WILLIAMS, 1967, p.).¹¹⁵

O apelo comercial presente no texto da capa sugere uma estratégia de venda, feita pela editora de Higgins. Em comparação às demais publicações analisadas nesta pesquisa, apenas o grupo Fluxus, à frente da editora Something Else Press, fizera um trabalho de edição verdadeiramente comercial, embora não se tratasse de uma editora “tradicional” – ou seja, que publica títulos de acordo com demandas mercadológicas.

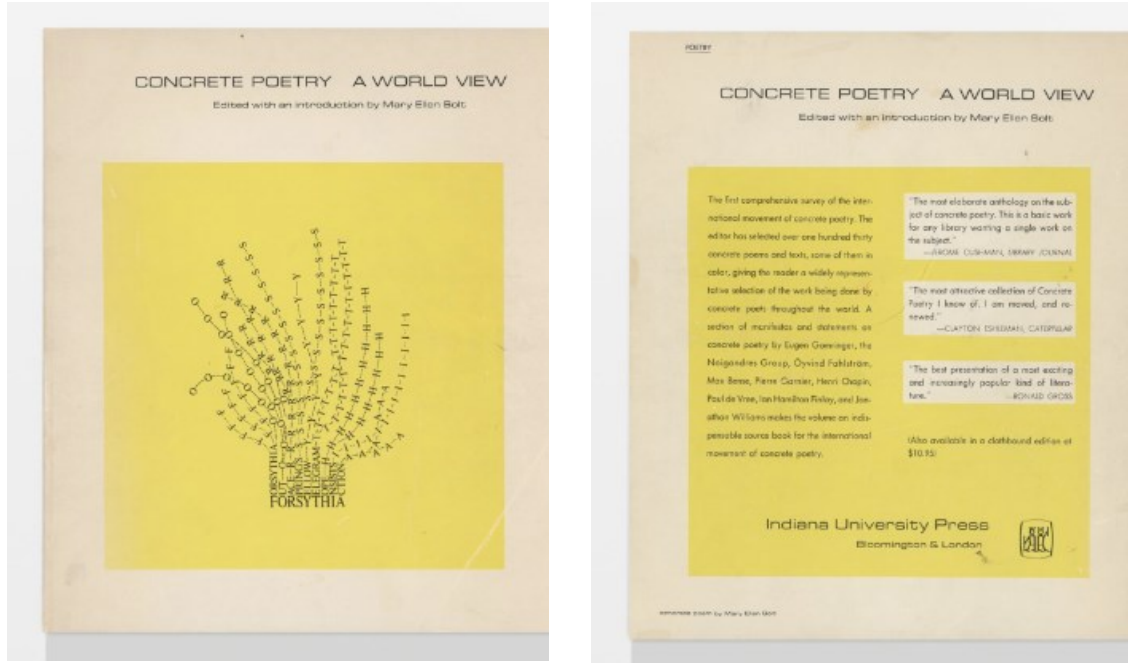
Talvez, por essa razão, o texto traga a informação de que Emmett Williams seria “um dos fundadores do movimento” – informação essa que não fora encontrada em nenhum outro texto importante da época. A “hiperbolização” materializada textualmente em “a melhor”, “a maior”, “a mais importante” antologia é um desejo de chamar a atenção para o assunto à maneira norte-americana, através da publicidade.

Além disso, há de se considerar que uma editora com estrutura comercial tem maior capacidade de imprimir e distribuir livros, portanto, a antologia poderia circular mais e alcançar mais leitores, de maneira que as informações contidas na capa já seriam suficientes para criar alguma “impressão” sobre a poesia concreta, não só em um possível leitor, mas em um possível consumidor. Segundo Frank (1983, p. 20), desde a publicação da antologia, ela vem sendo considerada como uma das principais “formadoras” do novo interesse em concretismo, visualidade e poesia fonética na América do Norte – seu público-alvo.

¹¹⁵ O livro que você está vendo é a maior Antologia de poesia concreta a aparecer até hoje e o primeiro grande livro a ser publicado nos Estados Unidos. Editado por Emmett Williams, um dos fundadores do movimento, e com as mais de 300 seleções traduzidas, sempre que possível, dos idiomas originais e anotadas onde a tradução não seria viável, todas complementadas por biografias detalhadas dos poetas. Os editores da Something Else Press, Inc., têm grande orgulho em apresentar uma seção transversal do mais ativo dos movimentos poéticos modernos e em apresentar tantos escritores importantes de tantos países entre estas capas pela primeira vez ao público leitor americano (tradução nossa).

4.3.9 Concrete poetry: a world view – Mary Ellen Solt

Figura 34 – Capa e contracapa de *Concrete poetry: a world view* (1970)



Fonte: Artist's books multiples (2018)

Figura 35 – Capa de *Hispanic Arts* (1968)

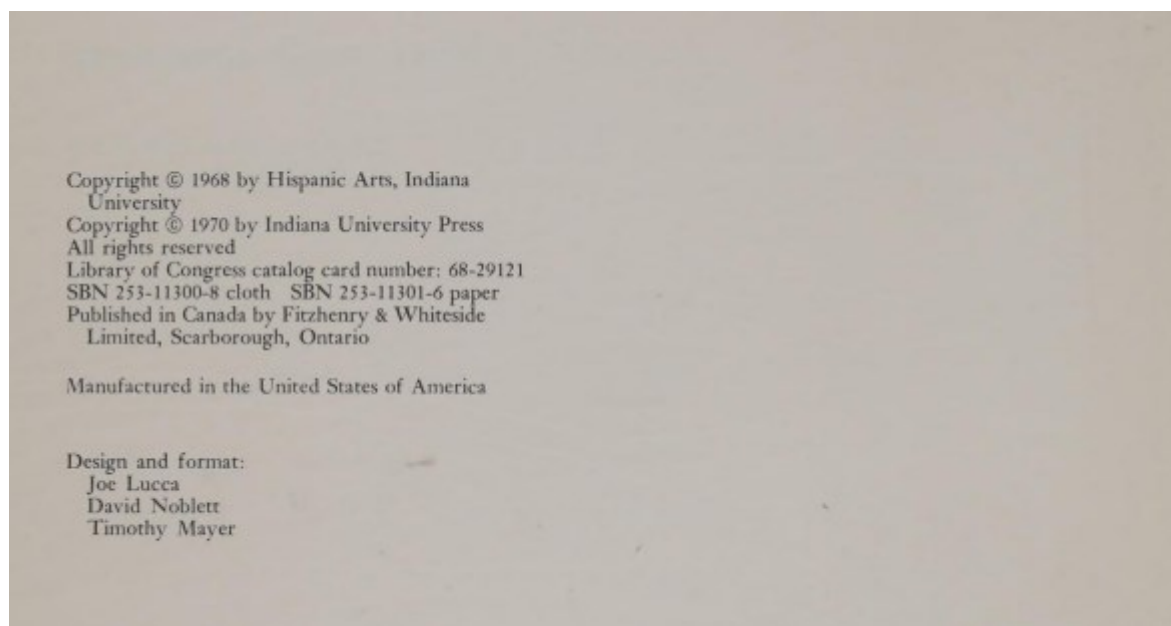


Fonte: The idea of the book

A antologia de Mary Ellen Solt (Figuras 34), poeta, ensaísta e professora emérita da Universidade de Indiana¹¹⁶, nos Estados Unidos, é conhecida por ser a única antologia de poesia concreta produzida por uma mulher durante os anos da década de 1960.¹¹⁷ O diferencial dessa antologia diante das demais produzidas no mesmo ano ou em anos anteriores é sua característica abrangente em relação aos países, textos-manifestos e às reflexões no campo da crítica literária que ela apresenta.

Publicada primeiramente na revista *Hispanic Arts* (Figura 35), em 1968, a seleção de Solt fora republicada em livro com duas datas de Copyright, 1968 e 1970 (Figura 36). Por essa razão, muitos materiais trazem datas diferentes. Para este trabalho, consideramos a data de 1968, em razão de ser o primeiro registro apresentado no livro.

Figura 36 – Detalhe da ficha catalográfica de *Concrete Poetry: a world view* (1970)



Fonte: Monoskop

A antologia traz, além dos poemas selecionados, um extenso texto introdutório intitulado “*A world look at concrete poetry*”, com subitens para cada país e com

¹¹⁶ A poeta e professora recebera uma homenagem do jornal *New York Times* por ocasião de seu falecimento. No artigo, há menções sobre a antologia e a importância de seu trabalho na divulgação da poesia concreta nos Estados Unidos.

¹¹⁷ Há alguma incerteza a respeito da data de publicação da antologia, uma vez que a primeira edição traz duas inscrições de Copyright, uma de 1968 e uma de 1970. A seleção de Solt foi publicada em 1968 na revista *Hispanic Arts* v. 1 n. 3 e 4, com o título de “*A World look at Concrete Poetry*”. No entanto, foi reeditada em livro com a data retroativa de 1968. Por essa razão, há inconsistência a respeito da data exata, no entanto as duas podem ser admitidas.

contextualização e comentários dos poemas¹¹⁸, e os subitens “conclusão”, “o novo poema visual”, “tipografia no poema visual” e “o novo poeta-leitor”, totalizando sessenta páginas dedicadas à apresentação do movimento.

Além dos poemas selecionados, ao final do livro também se encontra biografias dos autores e um glossário com as palavras usadas nos poemas com tradução para o inglês. A folha de rosto do livro traz o poema “eis os amantes”, de Augusto de Campos, com tradução da autora para o inglês. Esse e outros poemas foram impressos em cores, algo que só seria visto anteriormente na antologia de Bann (1967).

Dentre as antologias estudadas do período, a de Solt é a única que traz a entrada no sumário usando os nomes dos países e não os nomes dos poetas, uma vez que a entrada mais comum costuma ser o nome do poeta seguido do país de origem, como vimos nas antologias de Bann (1967), Lora-Totino (1966) e Wildman (1967). A ordem de aparição dos países indica uma certa ordem cronológica, uma vez que ela atribui a criação do movimento internacional da poesia concreta a Gomringer e, logo, a contribuição com o grupo brasileiro. Assim, a autora insere questões historiográficas presentes não somente nos textos que apresentam cada capítulo sobre os países, mas também na própria estrutura da antologia.

Os textos no interior dos capítulos trazem, em sua maior parte, trechos de entrevistas e análise dos procedimentos presentes nos poemas. A autora usa como apoio teórico as reflexões do crítico inglês Mike Weaver, que organizou “A primeira exposição internacional de poesia concreta e cinética”, em Cambridge, em 1964. O que nos leva a entender as razões do seu interesse acerca da tradição “cinética” da poesia concreta, até então pouco explorada pelos demais antologistas.

O modo como a autora apresenta a antologia, por meio do texto da introdução, parece se distanciar dos livros estudados, uma vez que não enfoca o recorte de seleção, deixando clara a tarefa do antologista, mas, sim, uma visão holística (“*a world view*”) que tem como guia a questão territorial e os encontros supranacionais presentes na prática da poesia concreta, focalizando a questão internacional.

No item “o novo poema visual”, Solt (1968) entra em um importante campo de continuidade crítica, que fora explorado tanto por Gomringer (1996) quanto por Menezes (1991), uma vez que a análise comparativa do material publicado até à época abria muitas questões em relação aos procedimentos utilizados nos poemas, levantando dúvidas sobre as

¹¹⁸ São os países: “Suíça”, “Brasil”, “Alemanha”, “Áustria”, “Islândia”, “Checoslováquia”, “Turquia, Finlândia, Dinamarca”, “Suécia”, “Japão”, “França”, “Bélgica”, “Itália”, “Portugal”, “Espanha”, “Escócia”, “Inglaterra”, “Canadá” “Estados Unidos”.

formas de agrupar e categorizar certa produção poética autointitulada concreta ou até assim chamada pelos críticos.

Os textos internos são compostos por aspectos historiográficos e comentários sobre os procedimentos apresentados nos poemas a fim de contextualizar sua aparição na antologia, já que alguns dos poetas publicados ali não haviam aparecido em nenhuma outra seleção internacional, trazendo dados novos ao campo de estudo.

A representação brasileira conta com a reprodução do “plano piloto para a poesia concreta” em português e com tradução para o inglês, além de poemas de Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Edgard Braga, Pedro Xisto, Ronaldo Azeredo, José Lino Grünwald, Luiz Ângelo Pinto e José Paulo Paes. Dentre eles, o nome de Paes e Pinto são os mais estranhos às demais seleções internacionais, embora tenham aparecido também na antologia de Lora-Totino.

No item de agradecimentos, além de Augusto e de Haroldo de Campos, Solt (1968) menciona Lora-Totino por sua ajuda com a aquisição de materiais e assistência na localização dos poetas, o que sugere a seleção brasileira coincidente com a antologia do italiano¹¹⁹.

Os textos internos revelam algumas das motivações da autora para a produção da antologia, mas se misturam em meio à análise de poemas e comentários historiográficos. Embora a antologia tenha uma organização bastante demarcada em seus subitens, com as entradas dos países e de temas relacionados à análise do movimento, encontram-se dispersos alguns comentários de maior relevância.

Um dos pontos importantes é a questão da nomenclatura e definição da poesia concreta, que aparece no texto de introdução. Solt (1968) busca definir o poema concreto como uma investigação acerca da linguagem e sua expressão “mínima”, citando poemas de Kitasono Katue e Augusto de Campos.

A autora compara a poesia concreta à pintura, tal qual como fez originalmente Gomringer, evidenciando a experiência material do leitor com o poema, ou seja, já não se lê o poema, mas percebe-o. Além disso, ela cita indiretamente Max Bense quando afirma que as questões semânticas do poema concreto, que aparecem diferentemente na prática de cada grupo, acabam por dividir aqueles que acreditam que os signos não podem abdicar de seus significados, enquanto outros acreditam que a nova poesia pode carregar pura “informação estética”.

¹¹⁹ A única diferença na seleção de Lora-Totino é que ele acrescenta Mario Chamie para figurar entre os poetas brasileiros, diferentemente de Mary Ellen Solt.

Solt (1968, p. 8) observa que os materiais linguísticos da poesia concreta apresentam “uma nova relação com o espaço (a página ou seu equivalente) e/ou com o tempo (abandonando o verso linear)” e que o problema a ser resolvido no poema está pautado em sua estrutura.

Embora ela não cite diretamente nenhum dos autores, há uma grande proximidade entre o que diz Solt e o que está posto no “plano piloto para a poesia concreta”, no manifesto de Gomringer, “do verso à constelação”, e no manifesto de Max Bense, “poesia concreta”, evidenciando uma certa predileção da autora pelos agentes considerados pioneiros na criação da poesia concreta, a considerar a mobilização teórica presente no texto de introdução.

Já o que se vê no interior dos subitens são frutos das diversas leituras e investigações da autora a respeito do trabalho dos poetas de cada país. Os países estão organizados, em sua maior parte, a modo de evidenciar as relações entre os grupos. A autora divide os subitens começando com a Suíça, representada por Gomringer; segue ao Brasil, com o grupo Noigandres – núcleo duro (o que está compilado na antologia *Noigandres 5*) e o grupo ampliado em torno da revista *Invenção*; depois há uma menção à Alemanha, evidenciando as relações de amizade entre Bense e Mayer com o Brasil e, então, menção aos poetas austríacos, o grupo de Viena e, especialmente, o conhecimento de Ernst Jandl sobre os poemas de Gomringer.

O desenho fronteiro dessas relações se pauta também em torno do alemão como língua comum dos países, com exceção, é claro, do Brasil. Mas mesmo a Áustria, embora muito próxima geográfica e linguisticamente da Suíça de Gomringer e da Alemanha de Bense-Walther e Mayer, tem uma história paralela com o concretismo, distante procedimental e teoricamente dos demais postulados publicados até os anos de 1960 e com conexões de amizade restritas ao espaço da escola técnica em Stuttgart.

Essa “distância” pode ser percebida por meio do texto de Solt (1968, p. 21), uma vez que não há menções sobre intersecções com os países vizinhos ou mesmo práticas comuns entre os poetas austríacos e os demais poetas do universo internacional. Há um esforço em classificar o “Wiener Gruppe” como um grupo de poesia concreta, feito por grande parte dos antologistas, que fica evidente na antologia de Solt, uma vez que, quando busca-se aprofundar e exemplificar a relação do grupo tanto pela história quanto pela materialidade dos poemas, encontra-se apenas um paralelo e não uma verdadeira conexão.

No texto sobre a Islândia, a autora apresenta como representante apenas Diter Rot, que foi de fato um poeta importante do começo do movimento, principalmente em razão da sua amizade e co-produção da revista *Spirale* com Gomringer, sua participação no Darmstadt Circle e suas atividades em torno de galerias de arte Suíças. O texto é bastante curto, em comparação com outros da introdução, configurando-se apenas como uma pequena menção, em nosso

entendimento, a fim de não perder o lastro da ideia de território, uma vez que Diter Rot escreveu em Alemão, estudou e trabalhou na Suíça, mas, segundo a autora, ele se identificava como islandês (Solt, 1968).

A menção à Tchécua apresenta um longo texto, relacionando a poesia feita ali à influência de Max Bense e do grupo Noigandres. A autora comenta poemas de autores da primeira geração: Ladislav Nováks, Jiří Kolář, Josef Hiršal, Václav Havel e da segunda geração, Jiří Valoch, Eduard Ovcáček e Zdeněk Barborka, evidenciando a variedade da representação tcheca no livro – o que também se configura como uma pesquisa mais aprofundada no tema.

Solt (1968) demonstra, por meio da análise dos poemas, a predominância do grafismo na vertente tcheca e a relação do indivíduo com a sociedade na primeira geração e o uso de novas tecnologias, especialmente na segunda geração de poetas. Além disso, ela demonstra relações dos poetas com outros grupos, ao mencionar a visita de Haroldo de Campos à Praga no ano de 1964 – mesmo ano que visita Hansjörg Mayer.

No subitem que trata de “Turquia, Finlândia e Dinamarca”, há apenas um pequeno texto que parece tentar conectar a atividade isolada de cada um dos três países a um desenho internacional, marcada pela passagem em que a autora cita o poeta turco Yüksel Pazarkaya e a similaridade da sua poesia com a feita em Stuttgart; o poeta Kurt Sanmark, da Finlândia, cujo trabalho ficou conhecido pela autora através da seleção feita por Max Bense e Elizabeth Walther na revista *Rot* e Vagn Steen, poeta dinamarquês que tampouco se identificava com a poesia concreta, segundo a própria autora.

A curta menção a esses realizadores, representados por seus países, apresenta alguns indícios de que eles só estão ali para corroborar com o recorte de “visão mundial” apresentado pela autora no título do livro. O mesmo fenômeno acontece nos subitens “Portugal”, “México”, “Canadá” e “Japão”, em que a antologista cita apenas um ou poucos poetas para defender a ideia de um movimento internacional ampliado.

Já nos subitens “Suécia”, “França”, “Bélgica”, “Itália”, “Espanha”, “Inglaterra”, “Escócia” e “Estados Unidos”, a autora encontra maior amparo tanto textual quanto de contato entre poetas concretos para justificar a aparição desses países. É ao comentar sobre a poesia espanhola que a autora traz dados mais novos, uma vez que os autores representantes do país aparecem raras vezes em outras seleções internacionais.

Em suas conclusões, Solt (1968, p. 59) reforça a pretensão de “dar uma volta ao mundo com a poesia concreta”, o que de fato faz. Em seu texto, ela mais parece viajar “com” a poesia concreta aos países, buscando por relações entre a prática e a poesia concreta, do que de fato viajar “em busca da” poesia concreta. Em relação à diversidade do material, a autora explica

que “se ainda não sabemos o que é [a poesia concreta], exceto por algumas conclusões relativas à "pura" ou ao que pode vir a ser conhecido como poesia concreta "clássica", é o triunfo das novas formas experimentais, e não seu fracasso”.

A autora questiona a canonização da forma do poema concreto, do mesmo modo como aconteceu com o soneto, demonstrando sua preocupação sobre sua duração na história da poesia. Ela apoia-se em Weaver para tecer comentários sobre as questões procedimentais da poética concreta, dedicando-se a discutir, especialmente, o aspecto cinético de determinadas obras relacionadas aos grupos concretistas.

Desse modo, a autora parece deixar em aberto qualquer tipo de conclusão, uma vez que apresenta aquilo que pode ser considerada a poesia concreta clássica, nascida entre Brasil, Suíça e Alemanha – e representada pelos textos-manifestos publicados na antologia –, limitando-se em propor, por meio da discussão sobre a poesia cinética – representada, principalmente, pelos poetas norte-americanos – e da poesia visual, qual seria o futuro da poesia concreta da segunda geração.

Um dado interessante que aparece nos textos sobre os países são as citações diretas que a autora retira de cartas enviadas aos poetas, mostrando um diálogo entre antologista e autores. Os dados podem ser encontrados nas referências em notas de rodapé e, ao todo, constam nove correspondências com os (as) poetas: Eugen Gomringer, Augusto de Campos, Ernst Jandl, Emmett Williams, Grapp Mayer, Jean-Marie Le Sidaner, Paul de Vree, Peter Greenham e Robert Lax. Além disso, é possível notar, por meio das notas de rodapé, que a autora consultou a antologia de Emmett Williams em diversos momentos, fazendo as devidas referências.

Em suma, a antologia de Solt apresenta, de fato, uma visão mundial da poesia concreta, mostrando ora pontos de contato mais sólidos e ora uns mais distantes. No entanto, o denso material paratextual é um convite a entender o modo como a autora via o movimento internacional e como queria apresentá-lo aos seus leitores. Sem dúvida, sua antologia contribuiu tanto para a divulgação quanto para a canonização do movimento, principalmente no que se refere às traduções de manifestos para a língua inglesa, denotando um aprofundamento da autora acerca das questões teóricas da prática de poesia concreta.

5 CONCLUSÃO

A produção de antologias sobre poesia concreta não só popularizou o tema como instigou muitos autores e organizadores a contribuírem para dar corpo e voz a essa tendência. A profusão de publicação de materiais antológicos ao longo dos anos de atividades do grupo paulista, e de outros grupos internacionais, possibilitou um espaço de diálogo entre autores e trouxe mudanças significativas para a história da literatura mundial.

Neste trabalho, buscamos enfatizar a recepção da poesia concreta brasileira, centralizada no grupo Noigandres. No entanto, essa *volta ao mundo* através dos livros nos possibilitou olhar para aspectos da obra e do legado concreto que até então apareciam dispersos. Esta pesquisa reuniu – tal qual uma antologia reúne – fragmentos descontextualizados publicados em diversos materiais antológicos e mostrou que, apesar da aparente aleatoriedade, havia um fio condutor que passava de impresso a impresso, costurando uma história da poesia concreta que ainda se desdobra nos dias de hoje.

A escolha de analisar, comparativamente, as antologias do tema em dois campos distintos, um que chamamos de unipolar (nacional) e outro que consideramos multipolar (internacional), serve para refletir um objeto que, embora possa ser situado por idioma e território, fora supranacional (ou talvez se possa dizer cosmopolita ou mesmo internacionalista) desde o princípio. Por isso, não é possível falar de poesia concreta sem considerar o intercâmbio ocorrido durante quase duas décadas, não só entre América do Sul e Europa, mas também na sua passagem pela Ásia e pela América do Norte.

A troca de ideias é o que marca esse intercâmbio que aconteceu por meio dos encontros (deslocamentos dos agentes) e através das publicações. As primeiras exposições internacionais, realizadas na Alemanha, que conhecemos pelos catálogos, mostram o esforço genuíno do grupo de Stuttgart em reunir, exhibir e publicar poetas estrangeiros – especialmente os brasileiros que, nos primeiros anos de atividade transnacional, eram os únicos que não tinham o alemão como língua franca.

Logo na metade dos anos 1950, no Brasil, os poetas do grupo Noigandres já tinham exibido seus poemas em museus. No começo da década de 1960, publicaram uma antologia de teor revisionista para celebrar uma década de poesia concreta. Enquanto o mundo ainda descobria o que era essa corrente literária, os poetas brasileiros travavam suas batalhas no campo editorial nacional, que os recebia com desconfiança. Os poetas usavam o espaço que tinham no jornal para discutir a poesia estrangeira, o que levou a uma produção teórica extensa,

uma vez que os experimentos ficavam no campo do discurso, já que o jornal não dava espaço para a experimentação estética propriamente dita.

Embora produzissem alguns livros autopublicados e suas revistas fossem feitas quase de maneira artesanal, os poetas do grupo Noigandres não eram editores, tipógrafos ou artistas do livro¹²⁰. Por isso, ao olhar comparativamente a cena brasileira e a cena alemã (enquanto centro editorial), o que se vê são estratégias de intervenção distintas. Enquanto os brasileiros publicavam suas resenhas, críticas e ensaios nos jornais para um público mais amplo, o grupo alemão realizava exposições e publicava livros e revistas, com certa sofisticação editorial, para artistas e o público universitário. A opção dos brasileiros, esteticamente ancorada em propostas do poeta Ezra Pound, dava conta da crítica e da tradução como tarefas poéticas e militantes, determinadas a divulgar os trabalhos e a poética da vanguarda concreta, com isso formando o público capaz de assimilar as transformações propostas. O grupo alemão, por sua vez, atuava em circuito fechado, refinando instrumentos e experimentando com a linguagem a partir de um sistema de trocas e diálogos que estava embasado no público já acostumado com os projetos de matriz construtiva e com as poéticas de caráter visual.

Os impressos contam, portanto, histórias paralelas de um mesmo movimento. As diferenças que tomamos como territoriais, focalizando os países de origem de cada grupo, refletem, mais propriamente, as condições de produção de impressos, os espaços de divulgação e circulação desses materiais e a recepção que tiveram em seus respectivos campos de atuação. Dizem algo do campo literário em que cada experiência disruptiva e de invenção estava inserida.

É por essa razão que a história do movimento internacional começa a ser remontada nesta tese pelo fator *encontro*. Com o pacto transnacional firmado, o segundo passo fora a publicação coletiva. Ao aceitar o nome proposto pelo grupo Noigandres, Gomerlinger propõe uma antologia: o gênero predileto dos editores de poesia. O ato de reunir poetas diversos, de línguas diversas em uma única publicação encontra no gênero seu lugar ideal de propagação. Da mesma forma, as exposições em pequenos centros, galerias ou salas de universidades chegavam nos diversos cantos do globo a partir das páginas de catálogos organizados e produzidos pelos próprios poetas.

¹²⁰ A invenção, em especial no que se refere a objetos tridimensionais, estava no cerne da poesia concreta desde o princípio. No entanto, embora os poetas do grupo Noigandres soubessem projetar, precisavam de executores para suas obras. Os experimentos em livro surgem só no fim da década de 1960, fruto da amizade entre Julio Plaza e Augusto de Campos. A partir desse momento, nascem as publicações mais experimentais que inserem os livros brasileiros no radar dos livros de artista mundial.

No Brasil, as duas antologias publicadas, independentes do grupo *Noigandres*, apresentaram uma distância temporal acentuada em relação aos anos de atividade do grupo. São ao menos duas décadas de distância entre a antologia *Noigandres 5* e a organizada por Simon e Dantas (1982), *Literatura Comentada: Poesia Concreta*, e quatro décadas em relação à antologia de Bandeira e Barros (2002), *Grupo Noigandres*. Esses dados mostram que, embora tenha tido uma recepção tardia no país, o concretismo passou por *loopings* de retomada de interesse, sendo sempre “redescoberto”.

Entretanto, ao analisar ambos os livros, notamos lacunas em relação às questões históricas, teóricas e procedimentais que julgamos oriundas dessa recepção acidentada. Concluimos que a antologia didática de Simon e Dantas (1982), embora tenha extrapolado as fontes primárias, fê-lo de maneira descontextualizada e pouco embasada; enquanto o catálogo comemorativo de Bandeira e Barros (2002) se ateve fortemente às fontes primárias, mas a ponto de não oferecer fontes secundárias que enriquecessem a seleção.

Desse modo, a investigação acerca das antologias internacionais trouxe uma carga de continuidade e complementariedade para a análise das publicações nacionais. Como já antes apontado, é possível que a antologia *Noigandres 5*, a única publicada na época de grande efervescência do movimento, tenha sido feita em função de outras antologias da poesia concreta brasileira organizadas fora do Brasil. Assim, concluimos que a produção estrangeira descentralizou os discursos sobre o tema veiculados por agentes do grupo *Noigandres* no país e, com isso, abriu novas possibilidades de recepção para o legado concretista – em uma expansão de fontes e documentos de época.

O olhar comparativo devolve às antologias aquilo que lhes fora retirado por sua própria mediação, uma vez que busca reestabelecer os vínculos aparentemente “desatados” com as suas fontes. O lastro contextual apagado pela “nova moldura”, enquanto gesto formador da atividade antológica, torna-se visível quando posto, de forma ideal, na roda de leitura de Agostino Ramelli, que criara um objeto capaz de colocar em perspectiva diversos livros e que tinha como fim “otimizar a relação entre os movimentos do pensamento, do olhar e da mão” (JACOB, 2014, p. 78).

A estimulação dos sentidos evocada pela máquina de Ramelli denota um dos gestos essenciais para a realização desta pesquisa: estar diante dos objetos – no plural. As antologias de poesia concreta existem em função de si mesmas e seus significados, enquanto objetos antológicos, se justificam pela intertextualidade que as conectam com a antologia “ideal” – o livro único, infinito, atemporal.

Em razão da extensão do *corpus* analisado nesta tese, propomos a apresentação de alguns itens que sumarizam, na forma de perguntas e respostas objetivas, os principais critérios utilizados na composição das antologias. Dessa forma, é possível visualizar a dimensão complementar dos dois universos de pesquisa – o unipolar e o multipolar –, evidenciando suas semelhanças e diferenças. Categorizar as antologias tendo em vista as noções de autoria, ordenação, suporte, seleção, etc. nos permitiu condensar informações que pareciam desconexas, mas que ganham razão de ser quando vistas comparativamente.

1. Qual o cânon brasileiro representado nas antologias de poesia concreta?

Nas antologias brasileiras publicadas no país e no exterior, há um destaque para os fundadores do movimento, os irmãos Campos e Décio Pignatari, com inclusão à participação de Ronaldo Azeredo e José Lino Grünwald. Esse recorte de agentes aparece na maioria das antologias estudadas. Em um universo de 7 publicações, Edgard Braga e Pedro Xisto estão presentes em 3 delas e Wladimir Dias-Pino em 2. As seleções apresentam certa diversidade, em especial ao trazerem poetas simpatizantes da poesia concreta, que apareceram em apenas uma das antologias. Os poemas reproduzidos correspondem, em sua maior parte, à fase ortodoxa – o que fica explícito pelo recorte de agentes.

Nas antologias internacionais, a aparição de poetas brasileiros é mais extensa, porém menos abrangente, pois há uma repetição dos agentes nas seleções. O trio fundador está presente em todas as seleções, algumas vezes representado apenas por um dos integrantes. O recorte de agentes participantes mais comum é aquele composto pelo Grupo Noigandres-Invenção: os irmãos Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo, José Lino Grünwald, Pedro Xisto e Edgard Braga. Os poetas Wladimir Dias-Pino e José Paulo Paes aparecem em 2 seleções distintas. Além de textos teóricos, as antologias apresentam poemas da fase ortodoxa e da fase pós-vanguarda.

Quando comparados os dois campos de publicação, o brasileiro e o internacional, vê-se que no Brasil a fase ortodoxa ganhara mais destaque por parte dos antologistas, marcada pela atuação do grupo em torno da revista *Noigandres*. Os poemas produzidos nessa fase criaram o cânone da poesia concreta no campo literário do país, sendo reproduzidos em materiais didáticos e outros manuais em que a poesia concreta era citada, especialmente nas antologias.

Já no campo literário internacional, há um destaque tanto para a contribuição correspondente à fase Noigandres quanto para a época de edição da revista *Invenção*, marcada pela alta frequência de aparição do grupo ampliado. O destaque dado à fase pós-concreta

brasileira pode ser um dos precursores para o desenvolvimento da poesia visual enquanto corrente estética, que ocorreu logo após ao *boom* de publicações de antologias da poesia concreta¹²¹. O cânone construído através desses materiais colocara o grupo brasileiro em destaque, uma vez que ele é mencionado na maior parte das publicações. Textos teóricos e poemas da fase ortodoxa também foram considerados precursores e representantes de poesia concreta da chamada “primeira fase do movimento internacional”, que incluía Gomringer e os poetas alemães.

2. Quem são os autores dessas antologias?

Poetas, editores, curadores, acadêmicos e estudiosos compõem a lista de autores das antologias de poesia concreta. Como as publicações apresentam suportes distintos, o rol de antologistas é variado. Em grande parte dos materiais há um grau de envolvimento do antologista com o tema, marcado pela publicação de um poema de sua autoria na seleção. Desse modo, por mais que alguns autores abordem o assunto de um ponto de vista acadêmico, com elaboração de textos teóricos e de análise crítica, os poetas se mostraram maioria entre os autores.

Notou-se que, no Brasil, as antologistas apresentam ao menos um autor dedicado à produção desses materiais de maneira sistemática. Tanto Iumma Maria Simon quanto João Bandeira já assinaram outros materiais antológicos, como livros e catálogos. Já enquanto organizadores da revista *Noigandres*, o grupo de poetas reforça a participação desses agentes na organização de antologias com a reprodução de seus próprios poemas. No entanto, o trio fundador se dedicara à produção de antologias de autor desde os meados dos anos 1960.

No campo internacional, é possível encontrar muitos poetas entre os autores, tal como na antologia de Solt (1968), L.C. Vinholes (1961), Lora-Totino (1966), Williams (1967), Bann (1967), Mayer (1965), Costa e Silva (1962) e outras. No entanto, muitas vezes esses autores são acadêmicos e poetas, editores e poetas, curadores e poetas e acabam valendo-se de posições privilegiadas dentro do campo da literatura e das artes para criar autoridade na assinatura da publicação.

¹²¹ Segundo levantamento do site Monoskop, após os anos 1970 há uma reinserção de antologias no campo editorial que buscam reunir e organizar poemas que se comunicam com a corrente estética da poesia visual. Como não houve um movimento internacional da poesia visual, esses materiais trazem poemas produzidos em diferentes épocas ou com recortes nacionais.

Olhadas comparativamente, as antologias brasileiras e internacionais trazem um recorte de autores aproximado, embora no exterior a presença de poetas seja mais expressiva. Como no exterior há um maior número de antologias publicadas, há uma diversidade de fatores no quesito autoria, como, por exemplo, catálogos assinados por mais de um autor, denotando a característica coletiva do projeto. Há também a aparição de um mesmo autor produzindo diversos materiais com o tema da poesia concreta, como é o caso de Bense (1959; 1965) e Mayer (1964; 1965; 1966). Esses autores figuram como “publicadores” ou “editores”, uma vez que organizaram sistematicamente a produção de diversos materiais coletivos e individuais.

3. Como os títulos expressam o recorte antológico?

Os títulos costumam ser longos, abarcando o aspecto antológico, o recorte internacional e o tipo específico de poesia, o que cria uma orientação ao leitor acerca dos poemas que serão encontrados no material. Dentro da diversidade de textos, alguns títulos trazem os mesmos termos em distintas línguas (2); grande parte traz no título o termo “Poesia concreta” (18); alguns trazem o termo “antologia”, especificando o caráter do material (5); nas antologias supranacionais, há a menção ao recorte nos títulos, por meio do termo “internacional” ou “*world*” (4) e, em alguns títulos, há o uso do termo “visual” (3).

Todas as antologias brasileiras, publicadas no país e no exterior, trazem o termo “concreta/concreto”. Há alguma distinção ao que se refere à publicação de Bense (1959), que usa o termo “Konkrete Texte”, como uma reunião de textos concretos. A antologia de Bandeira e Barros (2002), por fazer parte da coleção “Arte concreta paulista”, também aborda a questão de forma mais abrangente. O volume que trata especificamente da poesia é delimitado apenas pela atuação do grupo Noigandres, trazendo no título o mesmo nome.

Há pouca diversidade nos títulos das antologias internacionais. Com exceção das antologias que mencionam a poesia visual, a maioria utiliza o termo “poesia concreta”. Por terem sido publicadas em países diferentes, em um curto espaço de tempo, cada uma delas aparenta reunir um conjunto de poemas que dialogue com outros materiais, mas com um destaque para a produção nacional do país de origem da publicação. No entanto, isso não está explícito nos títulos, mas na narrativa construída através dos textos de apoio e na seleção de poemas.

O uso do termo antologia nos títulos mostra a predileção por esse tipo de publicação enquanto gênero oficial da divulgação e sistematização do movimento internacional da poesia concreta. A forma antológica traz tanto uma tomada de posição por parte do antologista frente

à história literária quanto estabelece diálogo com os outros materiais publicados, criando um cânone compartilhado em que cada autor contribui a partir do seu ponto de vista e localização geográfica.

Da mesma forma, o uso do termo “internacional” nos títulos mostra não só uma pesquisa ampliada e articulada por parte dos antologistas como também traz uma noção de supranacionalidade ao material publicado, construindo o movimento transnacional. Por meio desse recorte, é possível reconhecer as conexões entre grupos, as predileções por certos autores e a história complementar que se formara por meio de encontros entre os poetas em nível global.

4. Qual a ordenação das antologias?

A ordenação dos poemas em cada uma das antologias brasileiras segue diferentes modelos. Tanto a antologia *Noigandres 5* quanto a *Grupo Noigandres* apresenta os autores em uma ordem que parece aleatória. No entanto, é preciso considerar a possibilidade da ordenação se dar por idade, do poeta mais velho ao mais novo – porém, obedecendo dois momentos. Uma ordenação de idade é estabelecida para o trio Noigandres, hierarquizada em Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos; enquanto a outra é estabelecida entre os demais membros, estando José Lino Grünewald¹²² à frente de Ronaldo Azeredo, o mais jovem de todos¹²³. Já na antologia *Poesia Concreta*, a ordenação é heterogênea. Ora os antologistas utilizam critérios cronológicos, ora temáticos (Fraisse, 1997) ou procedimentais. Até certo momento, há uma estabilidade em relação ao critério de ordenação, mostrando a evolução dos poemas ao longo do tempo, mas a sequência dá vazão a outras discussões propostas no material.

Nas diferentes antologias internacionais é possível ver também uma heterogeneidade em relação à ordenação. O critério cronológico aparece quando há alguma distância temporal de maior amplitude, por exemplo, quando o antologista estabelece uma comparação da poesia concreta com poetas ou grupos das vanguardas históricas do começo do século XX – como

¹²² É notória a diferença que os integrantes faziam entre o núcleo duro do grupo Noigandres e os demais membros. José Lino Grünewald é mais velho que Augusto de Campos apenas por 1 dia, já que ambos nasceram em fevereiro, Campos no dia 14 e José Lino no dia 13.

¹²³ Em entrevista, Augusto de Campos relata ter sido convidado pelo editor da Duas Cidades para publicar o “Teoria da poesia concreta” e, na ocasião, disse que aceitaria se Décio Pignatari fosse publicado pela editora logo em seguida. Ele comenta “eu achava que o Décio, mais velho quatro anos do que eu, era o poeta mais importante para ter as suas obras reunidas em volume. Assim se fez. A nova edição da *Teoria da Poesia Concreta* (depois de vinte anos) saiu em 1976. *Poesia Pois é Poesia*, em 1977. E o meu *VivaVaia*, dois anos depois. Eu tinha já 48 anos”. Por meio do relato de Campos é possível perceber como a questão da idade estabelecia uma hierarquia entre eles.

pode ser visto na antologia de Bense (1959). No entanto, o critério cronológico não aparece marcado textualmente, apenas em nível de organização dos poemas nas páginas.

Outro critério de ordenação muito comum nas publicações internacionais é o fator geográfico. Ele pode se dar por meio de grupos de poetas de um mesmo país apresentados em sequência nas páginas do impresso ou por “uma suposta ordem cronológica de aparição” da estética concreta em diferentes países. Nesse último caso, seria uma ordenação híbrida, pois envolve ordem cronológica e geográfica em um mesmo modelo. No caso específico da história da poesia concreta, em que se admite dois países como marco zero do movimento, optar por uma ordenação dessa natureza requer tomar posicionamento a respeito da “nacionalidade” da corrente literária. Esse tipo de ordem aparece na antologia de Solt (1968) e exemplifica como o modo de organização dos poemas comunica as escolhas históricas e ideológicas do antologista.

Maneiras aleatórias de ordenação também podem se combinar com aportes cronológicos – de fato, é a forma mais difundida de ordenação nas antologias, em razão da sua função historiográfica. Na antologia de Williams (1967), embora não haja uma aparente ordem de organização, as sequências de poemas de um mesmo autor obedecem ao critério cronológico, do mais antigo ao mais recente. Embora pareça óbvia a ordenação cronológica, é comum encontrar antologias sem qualquer critério aparente, tal como o catálogo *Poesia concreta* (1969); outras estão ordenadas segundo similaridades plásticas, como no caso da *rot 21* (1965) e, ainda, há antologias que não preveem ordenação de modo mais estrito, pois são feitas de folhas soltas não-numeradas, como é o caso das antologias de Mayer (1964; 1965) e do catálogo *Concrete Poetry* (1968).

5. Quais textos de apoio aparecem nas antologias?

Os textos de apoio são elementos essenciais para a contextualização das seleções antológicas. Nas antologias brasileiras, dois dos três materiais publicados no país trazem textos de prefácio/posfácio, notas explicativas e biobibliografias dos poetas. A antologia de Bandeira e Barros (2002) revisita a história do grupo Noigandres em seus primeiros anos de atuação. Além de texto de introdução, os antologistas exibem imagens de cartas, páginas de jornal, fotos e outros documentos. A base textual sustenta o gesto de “exibição” que a antologia faz, uma vez que ela pode ser entendida como uma antologia-catálogo e é derivada de uma exposição de arte.

A antologia de Simon e Dantas (1982), por outro lado, faz uma apresentação do movimento paulista de poesia concreta. A maneira híbrida de ordenar (cronológico/temático) orienta os textos de apoio, reforçando uma abordagem didática dos tópicos – localizando-os no tempo e direcionando-os para a construção da história da literatura de maneira geral. Os antologistas se fazem presentes enquanto historiadores e críticos, uma vez que comentam procedimentos nos poemas e emitem juízo de valor a respeito do conteúdo ou dos desdobramentos históricos do movimento. Desse modo, são os textos de apoio que guiam a leitura do material, fazendo a mediação entre a interpretação dos antologistas e a informação estética presente nos poemas.

Nas antologias internacionais, vê-se maior diversidade em textos. Há duas categorias para distinguir os padrões observados: as antologias com poucos textos de apoio e as antologias contextualizadas. A primeira categoria é composta por antologias com um mínimo de apoio textual, abrangendo materiais com nenhum texto (*Edition et.*, 1966) a materiais com apenas uma manifestação do editor/organização, que pode estar em prefácio, posfácio ou texto explicativo. Constam nessa primeira categoria as antologias alemãs do começo dos anos 1960 e algumas publicadas na metade da década em outros países, como a antologia de Lora-Totino (1966) e Wildman (1967). Se cruzarmos os dados a respeito dos autores das antologias e da quantidade de textos de apoio presentes, é possível notar que antologias escritas por acadêmicos apresentam maior contextualização do que aquelas organizadas por poetas e artistas.

Já a segunda categoria é composta por materiais cujos textos de apoio não só acompanham a seleção, mas fornecem informações, comentários e o devido contexto para a apreciação dos poemas. Além disso, há, no conteúdo desses textos, indícios que apontam para uma tomada de posição do antologista frente ao tema, o que acaba por inserir o material no universo da historiografia literária. Dentre as antologias estudadas, destaca-se a antologia de Solt (1968), considerada a mais contextualizada, uma vez que traz tanto textos teóricos de manifestos quanto poemas. Além disso, no interior dos capítulos, a autora evidencia/suprime informações que corroboram sua proposta de organização, criando um “argumento” próprio a respeito do movimento.

Esse modo de se posicionar no campo literário também é visto na antologia de Bann (1967) e de Williams (1967). Embora ambas as propostas sejam mais suscintas em relação a textos, em comparação com a antologia de Solt – que tem um viés didático e documental –, elas trazem em suas introduções diálogos com outras antologias, buscando preencher uma lacuna de conhecimento ou mesmo inserir novos tópicos, o que dá um sentido de complementariedade

e continuidade para a história da poesia concreta, de maneira específica, e para a história da literatura, de maneira geral.

6. Quais os suportes de publicação mais frequentes?

Os suportes utilizados para a publicação são similares tanto no país quanto no exterior. Entre eles, destacamos: a revista, o catálogo de exposição e o livro. Há ainda o uso de encartes e plaquetes, especialmente quando editor publica uma “coleção” do tema, com impressos produzidos esporadicamente, mas que podem ser reunidos para assumir formato de livro. A única antologia considerada encarte é a de Gomringer (1960), publicada junto a edição de *Spirale* 8. Já as produções em plaquete são tanto do poeta suíço-bolivariano (Gomringer, 1964) quanto de Hansjörg Mayer (1966) – embora a série Futura tenha sido reunida em livros anos depois.

A revista fora um dos suportes mais utilizados para a divulgação da poesia concreta. Ela aparece especialmente nos primeiros anos do movimento internacional, a maior parte das vezes enquanto tema do número – com dedicação exclusiva – (*Chicago Review*, 1967); (*Modulo*, 1966); (*The beloit poetry journal*, 1966) e raras vezes configura uma seção de um número específico de revista (*El corno emplumado*, 1964). Após os primeiros experimentos dos editores alemães, são as revistas que trazem o recorte internacional para uma discussão transnacional ampliada, logo no começo da segunda metade da década de 1960.

No Brasil, a revista aparece no formato de livro. A *Noigandres* 5 traz em seu expediente apenas a intenção de reunir a obra publicada ao longo dos últimos dez anos naquela edição comemorativa; no entanto, apresenta a revista feita em brochura, com o caderno costurado e organizada com sumário na folha de rosto e todos os poemas em sequência. O único “desvio” editorial presente no número 5 é um encarte com poema de Décio Pignatari.

Os catálogos de exposição estão entre os suportes mais utilizados pelos antologistas/curadores¹²⁴ e funcionam tanto como materiais para documentação das exposições quanto para divulgação das obras e artistas/poetas selecionados para a mostra. É comum encontrar, nesses materiais, uma diversidade de agentes participantes, uma vez o curador não necessariamente é o editor/organizador do catálogo. Além disso, é possível encontrar textos de

¹²⁴ Alguns catálogos produzidos entre os anos de 1959-1969 não foram possíveis de serem encontrados para a análise comparativa, por isso eles não aparecem na lista de antologias estudadas. No entanto, a fim de documentação, os títulos estão dispostos em uma lista geral de antologias internacionais (Anexo C).

teóricos convidados para comentar a mostra, o que faz dos catálogos materiais de autoria múltipla.

Além disso, os catálogos se mostraram publicações híbridas, já que algumas se assemelham a um livro, não só em aparência, mas também na organização interna. No caso da antologia de Bandeira e Barros (2002), vê-se que o material traz traços dos dois suportes: ele dialoga com forma de apresentação do catálogo e, ao mesmo tempo, apresenta diversos paratextos de livro, inclusive com registro na Biblioteca Nacional. No campo internacional, as algumas compilações oriundas de exposições também ficam nesse entrelugar entre o livro – enquanto saber sistematizado – e o catálogo – enquanto documento histórico.

O livro enquanto suporte aparece nos mais diferentes formatos. O uso do livro se faz presente em dois momentos distintos: na produção alemã do começo da década de 1960 e nas antologias de viés canônico do fim da década. O formato quadrado dos livros se mantém como traço comum do legado concretista: ele aparece nos primeiros experimentos de Mayer (1964; 1965) e Bense (1959; 1965) e depois em Bann (1967) e Solt (1968)¹²⁵. As duas versões do livro de Emmett Williams, as únicas antologias produzidas por uma editora com estrutura comercial, trazem formato retangular – dialogando com o formato do livro tradicional –, assim como a antologia em livro brasileira, de Simon e Dantas (1982).

O uso de diferentes suportes nas distintas fases da produção de antologias aponta para um estabelecimento dos espaços de divulgação e crítica que o movimento foi alçando ao longo do tempo. A prática brasileira mostra uma tendência em autopublicação¹²⁶ que dialogava tanto com as escolas alemãs quanto com os experimentos editoriais de Eugen Gomringer. Mesmo as revistas usadas na divulgação dos materiais eram autogeridas ou editadas por parceiros e amigos. No entanto, quando o movimento começa a se expandir – a partir de seus polos originais –, nota-se um interesse por parte de revistas acadêmicas e literárias a publicarem antologias assinadas por um editor/organizador convidado.

A sedimentação das questões históricas e o estabelecimento de um cânone para a poesia concreta surgem do processo de publicações antológicas em série que acontece entre os anos de 1960-1970. A fase do uso do livro enquanto suporte – mas não mais o livro de artista autopublicado e, sim o livro comercial e o livro acadêmico/didático – marca o momento em que “os livros” dão espaço a um “livro” – um material de referência completo, que dialoga com

¹²⁵ Augusto de Campos usa o mesmo formato quadrado para publicar seus livros de poesia a partir dos anos 1990, mantendo a tradição estética da forma do livro.

¹²⁶ Sobre este tópico, ver: MATTAR, Marina Ribeiro; SILVA, Rogério Barbosa da. O autor-editor: o caminho paralelo da poesia concreta *In* Terceira Margem, v.22, pp. 117-136, 2019. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/23698>.

as demais publicações do tema e tenta “esgotar” o assunto, seja porque ele estampa esse desejo na quarta capa de forma sensacionalista (Williams, 1967) ou seja porque ele faz um exame tão detalhado que acaba por se tornar a referência única e “oficial” (Solt, 1968).

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. Tradução de Regina Ainda Crespo; Rodolfo Mata. Revisão: Gênese Andrade. São Paulo: Edusp, 2005. 408 p.
- ALENCAR, João Nilson Pereira de. *Políticas culturais: antologias: a constituição de cânones literários no modernismo tardio*. 2007. 307 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.
- AMARAL, André Luiz. *Linguagem e transcendência na poesia experimental de Ana Hatherly*. Orientador: Orlando Nunes de Amorim. 2019. 203 f., il. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/883dfbe9-93b0-4c30-8c7e-ebb3ace80cfb/content>. Acesso em: 23 jan. 2023.
- AMARAL, Emília *et al.* *Novas palavras*. São Paulo: FTD, 2003. (Coleção Novas Palavras).
- ANTONIO FERREIRA LEILOEIRO PÚBLICO. *Lote 292: Livro Antologia Noigrandes 5 - do verso à poesia concreta*. Massao Ohno Editora, São Paulo, 1962. Rio de Janeiro: Antônio Ferreira Leiloeiro Público, [2018?]. Disponível em: <https://www.antonioferreira.lrl.br/peca.asp?ID=145616>. Acesso em: 08 dez. 2023.
- ANUNCIÇÃO, Viviane Carvalho da. O que há em uma carta? Correspondências entre poetas concretos brasileiros e britânicos. *VIS Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB*, Brasília, v. 15, n. 2, p. 112–127, jul./dez. 2016. Disponível em: <https://www.periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/20395>. Acesso em: 29 set. 2023.
- A POLLONIO, Umbro. Introduzione. In: MASLOW, Dietrich; LORA-TOTINO, Arrigo (curadores). *POESIA CONCRETA: indirizzi concreti, visuali e fonetici*. Veneza, IT: Bienal de Veneza, 25 set.-10 out. 1969. Catálogo de exposição. 155 p., il., 23 cm. p. 5-6.
- ARGAÑARAZ, Nicteroy Nazareth. N. N. *Poesía Latinoamericana de vanguardia: de la poesía concreta a la poesía inobjetal*. Montevideo: Ediciones O Dos, 1992. 107 p., il., 19 cm.
- ARTIST BOOKS AND MULTIPLES. Capa e contracapa de *Concrete poetry: a world view*. SOLT, Mary Ellen. 1970. (Postado em: 13 abr. 2018). Disponível em: <https://artistsbooksandmultiples.blogspot.com/2018/04/concrete-poetry-world-view.html>. Acesso em: 02 fev. 2024.
- ÁVILA, Affonso. *O poeta e a consciência crítica*. São Paulo: Summus, 1978. 144 p.
- ÁVILA, Carlos. “Invenção”: uma reedição necessária. In: *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 13, p. 95-101, dez. 2006. Disponível em:

http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3218/3162. Acesso em: 06 out. 2023.

AZEREDO, Ronaldo. *É difícilimo predizer o destino disso...* São Paulo: Edições Invenção, 1972. (Poema-livro financiado por Alfredo Volpi).

AZEREDO, Ronaldo. *Paisagem*. São Paulo: Edições Invenção, 1973. (Poema-livro financiado por Alfredo Volpi).

BALGIU, Alex; DE LA TORRE, Mónica (org.). *Women in concrete poetry: 1959-1979*. New York: Primary Information, 2020. 479 p., 8 x 1 x 9 in.

BANDEIRA, João (org.). *Arte concreta paulista: documentos*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. 96 p. 29,0cm x 21,0cm x 1,2cm.

BANDEIRA, João; BARROS, Lenora de (curadores). *Arte concreta paulista: grupo Noigandres*. São Paulo: Cosac Naify: CUMA da USP, 2002. 80 p. (Coleção Arte Concreta Paulista).

BANN, Stephen. De Cambridge a Brighton: Poesia Concreta na Grã-Bretanha, uma entrevista com Stephen Bann. [Entrevista cedida a] Gustavo Grandal Montero. *VIS Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB*, Brasília, v. 15, n. 2, jul./dez. 2016. Entrevista publicada originalmente em inglês: GRANDAL MONTEIRO, G. (2015) From Cambridge to Brighton: Concrete poetry in Britain, an interview with Stephen Bann. *In: Bodman, S. (ed.) Artist's Book Yearbook, 2016-2017*. Bristol: Impact Press/UWE. Tradução: Fernanda Albertoni. Revisão: Maria de Fátima Morethy Couto.

BANN, Stephen (ed.). *Concrete poetry: an international anthology*. London, LON: London Magazine Editions, 1967. 197 p.

BANN, Stephen (ed.). Concrete poetry. *The Beloit Poetry Journal*, Beloit, WI, v. 17, n. 1, 1966. Chapbook 9. Edição Especial. Disponível em: https://ubu.com/media/text/vp/bann_beloit_poetry_review_1966.pdf. Acesso em: 13 set. 2023.

BELLESA, Mauro. O início da arte concreta e neoconcreta no Brasil. Entrevistado: João Bandeira. São Paulo: IEA, 2017. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/noticias/as-exposicoes-inaugurais-da-arte-concreta-e-neoconcreta>. Acesso em: 10 out. 2023.

BELOIT POETRY JOURNAL. Windham, ME: Beloit Poetry Journal. Disponível em: <https://www.bpj.org/about/masthead>. Acesso em: 10 maio 2023.

BENEDICT, Bárbara M. *Making the modern reader: cultural mediation in early modern literary anthologies*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1996. Series Princeton Legacy Library.

BENSE, Max (curador). *Konkrete poesie*. Hamburg, GER: Humboldt, n. 13, 1966.

BENSE, Max (apresentação). *Konkrete Dichtung aus Brasilien*, Universidade de Freiburg, Alemanha, 1963.

BENSE, Max. *Theorie der texte*. Eine einfühung in neuere auffassungen und methoden. Köln, DE: Kiepenheuer & Witsch, 1962.

BENSE, Max. *Noigandres-Gruppe - Texttheorie*. Technischen Hochschule. Stuttgart, Wintersemester 1959/60. Disponível em:
https://www.stuttgarterschule.de/bense_konkret1.htm. Acesso em: 02 jan. 2024.

BENSE, Max (org.). *Konkrete Texte*. Stuttgart: Technische Hochschule Stuttgart, 1959.
 BENSE, Max. Noigandres-Gruppe: Texttheorie. [19--?]. Disponível em:
https://www.stuttgarter-schule.de/bense_konkret1.htm. Acesso em: 17 dez. 2023.

BENSE, Max. *Aesthetica: Metaphysische beobachtungen am schönen*. Stuttgart: Deutsche Verlag-Aktien-Gesellschaft, 1954. 177 p. 20 cm.

BENSE, Max; WALTHER, Elisabeth (ed.). *Rot 41: konkrete poesie international II*. Stuttgart: Edition Rot, 1970. (Série Rot).

BENSE, Max; WALTHER, Elisabeth (ed.). *Rot 21: konkrete poesie international*. Stuttgart: Hansjorg Mayer, 1965. 4 p. (Série Rot). Disponível em:
https://monoskop.org/images/0/08/Rot_21_konkrete_poesie_international_1965.pdf. Acesso em: 01 out. 2023.

BENSE, Max; WALTER, Elisabeth (ed.). *Rot 14. João Cabral de Melo Neto: der hund ohne federn*. Tradução: Willy Keller. Apresentação: Haroldo de Campos. Stuttgart: Hansjörg Mayer, 1964. (Série Rot).

BENSE, Max; WALTHER, Elisabeth (ed.). *Rot 7: noigandres/konkrete texte*. Stuttgart: edição de autor, 1962. (Série Rot).

BERND, Zilá. Colocando em xeque o conceito de literatura nacional. *In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL RELAÇÕES LITERÁRIAS INTERAMERICANAS SOBRE TERRITÓRIO E CULTURA*, 1., 2007. [Niterói]. **Anais [...]**. [Niterói]: UFF, 2007. 11 p. Disponível em: <http://www.artistasgauchos.com.br/zila/pdf/UFF2007.pdf>. Acesso em: 11 jan. 2024.

BIENNALE DI VENEZIA; BELLOLI, Carlo.; FRANCALANCI, Ernesto L. *Poesia concreta: Indirizzi concreti, visuali e fonetici*. Esposizione. Dietrich Mahlow; Arrigo Lora-Totino (curadores). Venezia: Stamperia di Venezia, out. 1969.

BONVICINO, Regis. (org.). *Desbragada*: Edgard Braga. São Paulo: Max Limonad, 1984.

BORY, Jean-Francois (ed.). *Once again: concrete poetry*. New York: New Directions, 1968. 132 p.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 431 p.

BRITO, Mário da Silva. *Universo de Mário da Silva Brito*. São Paulo: Edameris, 1961. Diagramação e capa: Hemelindo Fuaminghie Décio Pignatari. Disponível em:

http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/mario_da_siova_brito.html. Acesso em: 01 out. 2023.

CADÔR, Amir Brito. Publicamos para encontrar camaradas. *ARS*, São Paulo, v. 18, n. 38, 297-313, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/164764/160476>. Acesso em: 12 out. 2023.

CAMPOS, Augusto. [Sem título]. Entrevistador: Omar Khouri. **Blog de Omar Khouri**, Lisboa, 16 dez. 2015. Disponível em: <http://www.nomuque.net/escritosdelisboa/uncategorized/18-as-origens-da-poesia-experimental-em-portugal/>. Acesso em: 15 set. 2023.

CAMPOS, Augusto de. *Viva vaia: poesia 1949-1979*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CAMPOS, Augusto de. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CAMPOS, Augusto de. Poesia-Bumerangue-concreta. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta*. Textos críticos e manifestos 1950-1960. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975. p. 5-6. (Introdução à 2ª edição). Publicação original em Fórum, órgão oficial do Centro Acadêmico 22 de Agosto da Faculdade Paulista de Direito, ano I, n. III, outubro de 1955. Disponível em: https://monoskop.org/images/1/1f/De_Campos_Pignatari_De_Campos_Teoria_da_poesia_concreta_Textos_criticos_e_manifestos_1950-1960_2a_ed.pdf. Acesso em: 16 set. 2023.

CAMPOS, Augusto de. *Poetamenos (1953 - 1973)*. São Paulo: Edições Invenção, 1973.

CAMPOS, Augusto *et al.* *Antologia Noigandres 5: do verso à poesia concreta*. São Paulo, Massao Ohno, 1962. Obras de Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, José Lino Grünwald, Ronaldo Azeredo.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta*. Textos críticos e manifestos 1950-1960. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975. 208 p. Disponível em: https://monoskop.org/images/1/1f/De_Campos_Pignatari_De_Campos_Teoria_da_poesia_concreta_Textos_criticos_e_manifestos_1950-1960_2a_ed.pdf. Acesso em: 16 set. 2023.

CAMPOS, Augusto de; PLAZA, Julio. *Poemóviles*. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2010. (Selo Demônio Negro). 21 cm. Capa desdobrável, papelão, contendo 12 poemóviles.

CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: 34, 2004.

CAMPOS, Haroldo. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CAMPOS, Haroldo de. *Xadrez de estrelas: percurso textual (1949-1974)*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CAMPOS, Haroldo. Em olho por olho a olho nu. *AD - Arquitetura e Decoração*, São Paulo, n. 20, nov./dez. 1956. (Republicado no "Suplemento Dominical" do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 28 de abril de 1957).

CAMPOS, Raquel Bernardes. *Entre vivas e vaias: a visualidade concreta de Augusto de Campos*. Orientador: Piero Luis Zanetti Eyben. 2019. 153 f. Tese (Doutorado em Literatura) - Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2019. Disponível em: <http://www.realp.unb.br/jspui/handle/10482/35067>. Acesso em: 21 jan. 2023.

CARDOZO, Mauricio Mendonça. Traduzir, remontar: antologia e a invenção do objeto traduzido. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 41, n. 3, p. 33-57, set-dez. 2021. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2021.e83237>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/83237/47438>. Acesso em: 19 set. 2023.

CEREJA, William Roberto; MAGALHÃES, Thereza Cochar. *Português: linguagens*. São Paulo: Atual, 2003. 672 p., il.

CHARTIER, Roger. Textes, imprimés, lectures. In: POULAIN, Martine. (ed.). *Pour une sociologie de la lecture, Lectures et lecteurs dans la France contemporaine*. Paris, Éditions du Cercle de la librairie, 1988. p. 11-28. (Collection Bibliothèques). Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1003769h/>. Acesso em: 01 out. 2023.

COM A PALAVRA, Arnaldo Antunes. Direção: Marcelo Machado. Produção Executiva: Fábio Delloro; Giovana Amano. São Paulo: Marcelo Machado Produções Artísticas, 2018. 1 filme (1h20m). Documentário autobiográfico.

CONCRETE Poetry: an exhibition in four parts. Vancouver, CAN: *British Columbia Press*, Vancouver, 28 de março a 19 de abril, 1969. 31 p., 28 x 22 cm. Catálogo.

COSSON, Rildo. Antologia literária no livro didático: três modelos históricos. *Revista Nanquim*, Varginha, v. 1, n. 1, jun. 2022. 21 p. Disponível em: <https://www.gelldis.com.br/revista/index.php/k/article/view/45/21>. Acesso em: 12 out. 2023.

COSTA SILVA, Alberto da (org.). *Antologia da poesia concreta brasileira*. Lisboa: Serviço de Propaganda e Expansão Comercial da Embaixada do Brasil, 1962.

CLÜVER, Claus. Concrete poetry: critical perspectives from the 90s. In: JACKSON, K. David; VOS, Eric; DRUCKER, Johanna. *Experimental Visual Concrete: avant-garde poetry since the 1960s*. Amsterdã: Rodopi, 1996.

CLÜVER, Claus. From Imagism to Concrete Poetry: Breakthrough or Blind Alley?. In: Rudolf Haas. (Org.). *Amerikanische Lyrik: Perspektiven und Interpretationen*. Berlin: Erich Schmidt, 1987, p. 113-130.

DALVI, Maria Amélia. *Texto Poético*, v. 12, n. 20, p. 62-91, 2016. (Coleção Literatura Comentada: Leitura e Poesia). Disponível em: <https://doi.org/10.25094/rtp.2016n20a337>. Acesso em: 18 dez. 2023.

DAMASCENO, Djavan. [S. l.], 21 maio 2021. Facebook: Poesia Concreta. Disponível em: <https://www.facebook.com/PoesiaConcreta>. Acesso em: 29 set. 2023.

DICKEY, James. In the Presence of Anthologies. *The Sewanee Review*, 66.2, 1958, p. 294-314.

DÖHL, Reinhard. Wie konkret sind Ernst Jandls Texte oder Ernst Jandl und Stuttgart. [199-?]. Disponível em: <https://www.stuttgarter-schule.de/jandlstu.htm>. Acesso em: 11 jan. 2024.

DÖHL, Reinhard. Konkrete literatur. In: DURZAK, Manfred (org.). *Die deutsche literatur der gegenwart: aspekt und tendenzen*. Stuttgart: Phillip Reclam, 1971. p. 257-284. 22 cm.

DÖHL, Reinhard. Haroldo de Campos in Stuttgart. In: *Vida em Stuttgart. Diário de uma Cidade*, [S. l.], v. 39, n. 3, p. 23, mar. 1964. Disponível em: <https://www.stuttgarter-schule.de/camposstu.htm>. Acesso em: 11 jan. 2024.

DONGUY, Jacques. *Une generation: 1960-1985*. Paris: H. Veyrier, 1985.

FAHLSTRÖM, Öyvind. *Manifesto para a poesia concreta: mutu umi zif ile rivoanisa erimoc racom hop*. Tradução: Marcia Sá Cavalcate Schuback. Rio de Janeiro: Cobogó, 2016. 64 p. 11,5 x 15,3 cm.

FENSKE, Elfi Kürten (pesquisa, seleção e organização). *Haroldo de Campos: transcrições poéticas*. [S. l.]: Templo Cultural Delfos, jul. 2021. Página original: fev. 2016. Disponível em: <https://www.elfikurten.com.br/2016/02/haroldo-de-campos.html>. Acesso em: 17 set. 2023.

FERRAN, Bronac. *Autopoetics: Hansjörg Mayer's titles of the nineteen-sixties*. 2020. Supervisors: Martin Eve; Steve Willey. 2020. Thesis (PhD) - Birkbeck University of London, London, 2020. Disponível em: https://eprints.bbk.ac.uk/id/eprint/51176/1/BRONACFERRANPHDTHESISAUTOPOETICS_HANSJORGMEYERTITLESOFTHENINETEENSIXTIES.pdf. Acesso em: 4 fev. 2020.

FERRAN, Bronac. *The smell of ink and soil: the story of [Edition] Hansjörg Mayer*. Köln: Walther König, 2017. 272 p., il. color, 17.02 x 2.03 x 22.86 cm.

FERREIRA, Glória. Crítica e tempo: entrevista com Glória Ferreira. [Entrevista cedida a] Amanda Bonan e Clarissa Diniz. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 20, jun. 2013. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/12957/10006>. Acesso em: 12 out. 2023.

FOWLER, Alastair. Genre and the Literary Canon. *New Leterary History*, [S. l.], v. 11, n. 1, p. 97-119, Autumn 1979. Anniversary Issue. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/468873?typeAccessWorkflow=login>. Acesso em: 12 out. 2023.

FOX, Margalit. *Mary Ellen Solt, poet of words and shapes, dead at 86*. *The New York Times*, New York, 03 July 2007. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2007/07/03/arts/03solt.html>. Acesso em: 27 abr. 2023.

FRAISSE, Emmanuel. *Les anthologies en France*. Vendôme: P.U.F, 1997.

FRANCO, Maria Ciavatta. Quando nós somos o outro: questões teórico-metodológicas sobre os estudos comparados . *Educação & Sociedade*, ano XXI, v. 21, n. 72, p.197-230, ago. 2000.

FRANK, Peter. *Something Else Press: an annotated bibliography*. Brattleboro, USA: McPherson & Company. 1983. 89 p., il., p&b, 13.34 x 1.27 x 20.96 cm. ISBN 0914232401.

FONDAZIONE BERARDELLI. *Modulo*: revista di cultura contemporânea, numero 1 - poesia concreta. Masnata-Trentalance: Génova, 1966. Disponível em: <https://www.fondazioneberardelli.org/book.php?id=2358>. Acesso em: 02 fev. 2024.

GARCÍA MARTÍN, José Luis. El canon, las generaciones, las antologías: algunas consideraciones en primera persona. *Renacimiento*, n. 23/24, 1999. p. 8-15.

GENETTE, Gérard. *Introdução ao arquiteyto*. Lisboa: Vega, 1987.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução: Alvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009. 376 p. 23.6 x 16 x 2.6 cm.

GOSKE, Daniel. Joint Ventures in a Forked Tongue? Transatlantic Modernism in Poetry Anthologies, 1917 to 1958. In: KORTE, Bárbara; SCHNEIDER, Ralf; LETHBRIDGE, Stefanie (ed.). *Anthologies of British Poetry: Critical Perspectives from Literary and Cultural Studies*. Amsterdam - Atlanta, GA: Rodopi, 2000. p. 147-169. Disponível em: <https://www.gbv.de/dms/goettingen/324493134.pdf>. Acesso em: 09 fev. 2024.

GOLDSMITH, Kenneth. Make it new: post digital concrete poetry in the 21st Century. In: BEAN, Victoria (org). *The new concrete: visual poetry in the 21st Century*. London: Hayward Publishing, 2015.

GOMRINGER, Eugen. *Theorie der konkreten poesie, texte und manifeste 1954-1997*. Wien, AT : Edition Splitter, 1997.

GOMRINGER, Eugen. *Konkrete poesie : deutschsprachige autoren*. Stuttgart: Phillip Reclam, 1976.

GOMRINGER, Eugen. *Visuelle poesie anthologie*. Stuttgart: Phillip Reclam, 1996.

GOMRINGER, Eugene. *Konkrete poesie / poesia concreta n. 3. ideogramme, idéogrammes ideograms ideogramas*. Frauenfeld, CH: Eugen Gomringer Press, 1965. (Série Konkrete poesie/ poesia concreta, n. 1-11)

GOMRINGER, Eugen (ed.). *Konkrete poesie / poesia concreta*. Frauenfeld, CH: Eugen Gomringer Press, 1960-1965. 20 a 32 p. Plaquetes de 20,8 x 15,2 cm. (Série Konkrete poesie poesia concreta, n. 1-11).

GOMRINGER, Eugen. *Zeitschrift für konkrete kunst und gestaltung*. Bern, CH: Spirale 1960. 44 p., il.

GRÜNEWALD, José Lino. Traduções. Disponível em: <https://joselinogrunewald.com.br/traducoes.php?page=1>. Acesso em: 23 set. 2023.

GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Barcelona: Austral, 1985. 517 p.

GUSMÃO, Manuel. *Tatuagem e palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. 552 p.

HANSJÖRG MAYER WEBSITE. Disponível em: <https://hansjorgmayer.com/vertical.php#>. Acesso em: 02 fev. 2024.

HOLZHAUSEN, Marlene. Poesia concreta: dois percursos, um diálogo. 1996. 275 f. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Alemã) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

HÖKE, Bernhard (org.). *Edition et n. 1. [Visual/ Concrete-poetry]*. Christian Grützmacher (ed.). Berlin: Verlag Christian Grützmacher, 1966. 23 x 23 cm.

HOPKINS, David. On Anthologies. *The Cambridge Quarterly*, v. 37, n. 3, Sept. 2008, p. 285–304. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/42967005>. Acesso em: 11 Feb. 2024.

HOUÉDARD, Dom Sylvester. Paradada. *Times Literary Supplement*, [Londres], 1964. INSTITUTO DE ESTUDOS AVANÇADOS. Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2023. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/>. Acesso em: 10 out. 2023.

INTERNATIONALE MANUSKRIFT AUSSTELLUNG KONKRETE POESIE. Wuppertal: Kalender Verlag, 1961. Disponível em: <https://www.theideaofthebook.com/pages/books/253/emmett-williams-ronaldo-azedo-decio-pignatari-haroldo-de-campos-augusto-de-campos-noigandres-4/internationale-manuskript-ausstellung-konkrete-poesie?soldItem=true>. Acesso em: 03 fev. 2024.

JACOB, Christian. *Qu'est-ce qu'un lieu de savoir?* Marseille: OpenEdition Press, 2014. Disponível em: <http://books.openedition.org/oep/423>. Acesso em: 6 jan. 2024.

KHOURI, Omar. Noigandres e Invenção: revistas porta-vozes da poesia concreta. *FACOM*, São Paulo, n. 16, p. 20-33, 2. sem. 2006. Disponível em: https://www.faap.br/revista_faap/revista_facom_facom_16/omar.pdf. Acesso em 02 set 2023.

KHOURI, Omar. *Revistas na era pós-verso: revistas experimentais e edições autônomas de poemas no Brasil dos anos 70 aos 90*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

KHOURI, Omar. *Poesia visual brasileira: uma poesia na era pós-verso*. 1996. 342 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1996.

KOSICK, Rebeca. *Material poetics in hemispheric america*. Words and objects 1950-2010. Edinburgh University Press, [S. l.], 2020. 240 p.

KORTE, Barbara. Flowers for the Picking Anthologies of Poetry in (British) Literary and Cultural Studies. In: KORTE, Bárbara; SCHNEIDER, Ralf; LETHBRIDGE, Stefanie (ed.). *Anthologies of British Poetry: Critical Perspectives from Literary and Cultural Studies*. Amsterdam - Atlanta, GA: Rodopi, 2000. p. 1-32.

LACEY, Tony. The Anthology Problem: a Publisher's View. In: KORTE, Bárbara; SCHNEIDER, Ralf; LETHBRIDGE, Stefanie (ed.). *Anthologies of British Poetry: Critical*

Perspectives from Literary and Cultural Studies. Amsterdam - Atlanta, GA: Rodopi, 2000. p. 333-342.

LEITE, Marli Siqueira. *Ronaldo Azeredo: o mínimo múltiplo (in)comum da poesia concreta*. Vitória: EDUFES, 2013. 136 p. il.

LETHBRIDGE, Stefanie; KORTE, Barbara. Poetry Anthologies: a bibliography of secondary sources. In: KORTE, Bárbara; SCHNEIDER, Ralf; LETHBRIDGE, Stefanie (ed.). *Anthologies of British Poetry: Critical Perspectives from Literary and Cultural Studies*. Amsterdam - Atlanta, GA: Rodopi, 2000. p. 33-41.

LORA-TOTINO, Arrigo (dir.). *Modulo: revista de cultura contemporânea*. Número 1. Poesia concreta. Génova: Masnata-Trentalance, 1966.

LORA-TOTINO, Arrigo. Poesia da ascoltare. In: *POESIA CONCRETA: indirizzi concreti, visuali e fonetici*. Veneza, IT: Bienal de Veneza, 25 set.- 10 out. 1969. 155 p. Catálogo de exposição. 155 p., il., 23 cm. p. 19-49.

LUDWIG, Hans-Werner. "Make It New": The Politics of British Poetry Anthologies from the 1950s and 60s to the Present Day. In: KORTE, Bárbara; SCHNEIDER, Ralf; LETHBRIDGE, Stefanie (ed.). *Anthologies of British Poetry Critical Perspectives from Literary and Cultural Studies*. Amsterdam - Atlanta, GA: Rodopi, 2000. p. 171-192.

MALLARMÉ, Stéphane. *Poemas*. 2. ed. Tradução: GRUNEWALD, José Lino (org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. (Poema Livro. Coleção Poesia de Todos os Tempos). 143 p.

MASSI, Augusto (org.). Bibliografia sobre poesia brasileira: 1960-1990. *Travessia*, Florianópolis, n. 24, p. 138-147, 01 jan. 1992. (Poesia Brasileira Contemporânea). Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17098/15644>. Acesso em: 27 set. 2023.

MAYER, H. *Konkrete poesie international. 13 visuelle texte*. Stuttgart: Hansjörg Mayer, 1964. Disponível em: https://monoskop.org/images/9/99/Konkrete_Poesie_international_13_Texte_1965.pdf. Acesso em: 04 jan. 2024.

MAYER, Hansjörg. *Alphabetenquadratbuch I*. [S. l.]: Hansjörg Mayer, 1965.

MAYER, Hansjörg (ed.). *Futura*. Stuttgart: Edition Hansjörg Mayer, [1965-1966]. (Série n. 1-26).

MENEZES, Philadelpho. *Roteiro de leitura: poesia concreta e visual*. São Paulo: Editora Ática, 1998. 144 p. (Coleção Roteiro de leitura).

MENEZES, Philadelpho. *Poética e visualidade*. Uma trajetória da poesia brasileira contemporânea. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991. 198 p.

MONOSKOP INDEX. Disponível em: <https://monoskop.org/Index>. Acesso em: 01 set. 2023.

- MONOSKOP. *Anthology of concretism*. Eugene Wildman (ed.). 2nd. ed. rev. ampl. 1970 (Capa). Disponível em: https://monoskop.org/images/0/0a/Wildman_Eugene_ed_Anthology_of_Concretism_2nd_ed_1970.pdf. Acesso em: 2 fev. 2024.
- MUJICA, Barbara. Teaching literature: canon, controversy and the literary anthology. *Hispania*, [S. l.], v. 80, n. 2, p. 203-215, maio 1997. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/345879>. Acesso em: 13 out. 2023.
- PERLOFF, Marjorie. *Poetic license: essays on modernist and postmodernist lyric*. Evanston: Northwestern University Press, 1990.
- PERLOFF, Nancy. *Concrete poetry: a 21st-century anthology*. London: Reaktion Books, 2021. 224 p. il., color.
- PHILLPOT, C. Books, book objects, bookworks, artist's books. *Artforum*, New York, v. 20, n. 9, p. 77-79, May 1982. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/198205/real-lush-35599>. Acesso em: 12 set. 2023.
- PIGNATARI, Décio. *Poesia pois é poesia: 1950-1975*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- PIGNATARI, Décio. A situação atual da poesia no Brasil. In: PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 99-120. (Coleção Debates).
- PIGNATARI, Decio. Contracapa. *Revista Noigandres 5 do verso a poesia completa*. São Paulo: Massao Ohno Editora, 1962.
- PIGNATARI, Décio. A situação atual da poesia no Brasil. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CRÍTICA E HISTÓRIA LITERÁRIA DE ASSIS, 2., 1961, Assis-SP. *Anais [...]*. Assis: Ffcl, 24-30 jul. 1961.
- PIGNATARI, Décio; PINTO, Luis Ângelo. Nova linguagem, nova poesia. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950 -1960*. São Paulo: Duas cidades, 1975, p. 159.
- PLAZA, J. Samizdat como comunicação alternativa. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, ano 60, n. 72.66, p. 50, 30 mar. 1980. Folha Ilustrada, 5º caderno. Disponível em: <https://bit.ly/3qtNtG9>. Acesso em: 12 abr. 2022.
- POESIA concreta: indirizzi concreti, visuali e fonetici. Veneza, IT: Bienal de Veneza, 25 setembro a 10 outubro de 1969. 155 p. Catálogo de exposição. 155 p., il., 23 cm.
- REIS, Pedro. *Poesia concreta: uma prática intersemiótica*. Porto: UFP, 1998.
- ROMANI, Luca Francisco. *Sound in brazilian and german concrete poetry*. 2017. 271b. These. (Doktor der Philosophie) - Philosophischen Fakultät, Eberhard Karls Universität Tübingen: Universidade Federal Fluminense, Tübingen: Niterói, 2017. Disponível em: <https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/bitstream/handle/10900/75445/Thesis%20%28Pdf%29%20Luca%20Romani.pdf?sequence=2>. Acesso em: 18 set. 2023.

SABIO PINILLA, José Antonio. *¿Es la antología un género? A propósito de las antologías sobre la traducción.* *Hikma*, [S. l.], v. 10, p. 159, 1 out. 2011.

SEMANA NACIONAL DE POESIA DE VANGUARDA, 1, 1963, Belo Horizonte. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1963.

SEDLMAYER, Sabrina. Constelações editoriais: o formato antológico e suas implicações éticas. *In: SEMINÁRIO DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA: PORTUGAL E ÁFRICA*, 8., 2012, Niterói. Anais [...]. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 03-05 out. 2012. p. 153-162. Disponível em: http://nepa.sites.uff.br/wp-content/uploads/sites/220/2019/04/anais_viii-Coloquio.pdf. Acesso em: 29 set. 2023.

SERRANI, Silvana. Antologia: escrita compilada, discurso e capital simbólico. *Alea Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 270-287, jul./dez. 2008.

SILVA, Anderson Pires da. Antologia poética: a geração marginal e o modernismo de 22. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 12, n. 2, p. 37 - 46, jul./dez. 2008.

SIMON, Lumna Maria; DANTAS, Vinícius de Avila. *Poesia concreta*: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e críticos e exercícios. São Paulo: Abril Educação, 1982. 111 p. (Coleção Literatura Comentada). Disponível em: <https://monoskop.org/images/f/fb/Poesia-concreta-colecao-literatura-comentada-1982.pdf>. Acesso em: 16 set. 2023.

SOLT, Mary Ellen. *Concrete poetry: a world view*. Bloomington, IN: Indian University Press, 1968. 311 p., 27 cm, capa dura.

SOLT, Mary Ellen. *A World look at Concrete Poetry*. *Revista Hispanic Arts*, [S. l.], v. 1, n. 3/4, 1968. 312 p.

TAPSCOTT, Stephen. *Twentieth-century latin american poetry: a bilingual anthology*. Austin, TX: University of Texas Press, 1996. 444 p., 26.77 x 20.47 x 2.54 cm.

TELES, Gilberto Mendonça. A experimentação poética de bandeira. *Revista de Letras*, Fortaleza, v. 1, n. 9/10, 28 jun. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17520/16099>. Acesso em: 25 nov. 2023.

THE BELOIT POETRY JOURNAL. Disponível em: <https://www.bpj.org/about/masthead>. Acesso em: 08 jan. 2024.

THE IDEA OF THE BOOK. *Poesia concreta*, 1962. (Capa). Disponível em: <https://www.theideaofthebook.com/pages/books/994/augusto-de-campos-wladimir-dias-pino-ronaldo-azeredo-xisto-pedro-marcelo-moura-manuel-bandeira/poesia-concreta>

THE IDEA OF THE BOOK. *Revista Artes Hispanicas/Hispanic Arts*, Richmond, VA: The Macmillan Company for Indiana University Press, v. 1, n. 3 -4, 1968. Disponível em: <https://www.theideaofthebook.com/pages/books/444/willis-barnstone-ferdinand-kriwet->

augusto-de-campos-ed-mary-ellen-solt/artes-hispanicas-hispanic-arts-volume-1-number-3-4?soldItem=tru. Acesso em: 04 fev. 2024.

UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA. Concrete Poetry: An Exhibition in Four Parts. Apresentação de Alvin Balkind. Vancouver, CAN: UBC Fine Arts Gallery, 1968.

UNIVERSITY OF ILLINOIS CHICAGO. Eugene Wildman. Chicago: University of Illinois Chicago, 2023. Disponível em: <https://engl.uic.edu/profiles/wildman-eugene/>. Acesso em: 03 out. 2023.

VAN TIEGHEM, Paul. *La littérature comparée*. Paris, Armand Colin, [1931] 1994.

VERA NUNES LEILÕES. *Lote 164: CAMPOS, Augusto de et al. ANTOLOGIA NOIGANDRES 5: do verso a poesia concreta*, São Paulo: Massao Ohno, 1962. São Paulo: Vera Nunes Leilões, [2022?]. Disponível em: <https://www.veranunesleiloes.com.br/peca.asp?ID=14424269>. Acesso em: 23 dez. 2023.

VINHOLES, Luiz Carlos. Antologia de poesia concreta brasileira. *Revista Design*, Tókyo, 1961.

VINHOLES, Luiz Carlos. *A linha do horizonte não divide o mundo que tem à frente: entrevista com o artista L. C. Vinholes*. [Entrevista cedida a] Mari Lúcie da Silva Loreto. *Paralelo 31*, Pelotas, v. 11, n. 11, p. 212-227, dez. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/paralelo/article/view/15047/9266>. Acesso em 02 set 2023.

YEATS, W. B. *The Oxford Book of Modern Verse 1892-1935*. Oxford: Oxford University Press, 1936. Disponível em: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.459263/page/n1/mode/2up>. Acesso em: 30 set. 2023.

WALTHER-BENSE, Elizabeth. 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.

WILDMAN, Eugene. *Anthology of concretism*. 2nd. ed. ampl. rev. Chicago: The Swallow Press, 1970. 165 p., 24 cm. (Título na 1st ed. The Chicago review anthology of concretism). Disponível em: https://monoskop.org/images/0/0a/Wildman_Eugene_ed_Anthology_of_Concretism_2nd_ed_1970.pdf. Acesso em: 2 fev. 2024.

WILDMAN, Eugene (ed.). Anthology of concretism. *Chicago Review*, Chicago, v. 19, n. 4. p. 3-144, 1967. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/25294139.pdf>. Acesso em: 04 set. 2023.

WILLETT, John. Poetry, prose and the machine. *Times Literary Supplement*, [Londres], maio 1962.

WILLIAMS, Emmett (ed.). *An Anthology of concrete poetry*. New York: Something Else Press; Frankfurt: Hansjörg Mayer, 1967. 342 p.

WROBEL, Jasmin. Roteiros de palavras, sons, imagens: os diálogos transcriativos de Haroldo de Campos. *Brasiliانا: Journal for Brazilian Studies*, v. 9, n. 1, p. 622–625, 5 set. 2020. Disponível em: https://publications.iai.spk-berlin.de/servlets/MCRFileNodeServlet/riai_derivate_00000093/LB_29_roteiros.pdf. Acesso em: 11 jan. 2024.

APÊNDICE A - Levantamento de publicações internacionais de poesia concreta

Quadro 6- Levantamento de publicações internacionais de poesia concreta

Poésie de mots inconnus, ed. Iliazd (Ilya Zdanevitch), Paris: Le Degre 41, 1949.
Concrete Poesie international. 13 Texte, Stuttgart: Hansjörg Mayer, 1965.
Schrift und Bild / Schrift en beeld / L'art et l'écriture / Art and writing. Mahlow, Dietrich (ed.). Frankfurt am Main: Typos Verlag, 1963.
Poesie visive, ed. & intro. Lamberto Pignotti, Bologna: Sampietro, 1965.
Astronauts of Inner Space: An International Collection of Avant-garde Activity, ed. Jeff Berner, 1966.
Cadernos de hoje: Poesia Experimental n. 2. Herberto Helder; António Aragão (orgs.). Lisboa: edição dos autores, 1966.
Beloit Poetry Journal 17(1), ed. Stephen Bann, 1966.
Modulo 1: "poesia concreta", ed. Arrigo Lora Totino, Torino, 1966, 119 p.
<i>Concrete Poetry: An International Anthology</i> , ed. Stephen Bann, London: London Magazine Editions, 1967.
An Anthology of Concrete Poetry, ed. Emmett Williams, New York: Something Else Press, and Stuttgart: hansjörg mayer, 1967; repr., New York: Primary Information, 2013, 342 p.
<i>Experimentální poezie</i> , eds. Josef Hiršal and Bohumila Grögerová, intro. Miloš Jůzl, Prague: Odeon, 1967, 265 p.
concordancia de artes: exposición—rotor internacional de concordancia de artes. Madrid: Publicaciones Españolas Cuadernos de Arte, 1967.
slovo, písmo, akce, hlas: k estetice kultury technického veku. Grögerová, Bohumila; Josef Hirsal (eds.). Praga: ceskoslovenský spisovatel, 1967.
<i>Bientot</i> , ed. Jean Francois Bory, 1967.
Anthologie zur Visuelle Poesie. Münster: Westfälischen Kunstverein, [1968].
<i>Once Again</i> , ed. Jean-François Bory, New Directions, 1968, 132 p.
Chicago Review 19(4): "Anthology of Concretism", ed. Eugene Wildman, Chicago, Sep 1967, 144 pp; rev. & exp. as <i>Anthology of Concretism</i> , Chicago: Swallow Press, 1969; 2nd ed., 1970.
<i>Artes Hipánicas/Hispanic Arts: A Magazine of Literature, Music and Visual Arts / Revista de Literatura Musica y Artes Visuales</i> , 1(3-4): "A World Look at Concrete Poetry", ed. Mary Ellen Solt, Spring 1968; new ed. as <i>Concrete Poetry: A World View</i> , Bloomington: Indian University Press, 1970, 311 p.
Expo / Internacional de Novísima Poesía / 69. Jorge Romero Brest (org.). Buenos Aires, 1969.
bit INTERNATIONAL 5–6: oslikovljena rijec, the word image, konkretna poezija, poésie concrète. Horvat-pintaric, Vera (org.) Zagreb: Galerije grada Zagreba, 1969.
Visuelle poesie: residenz salzburg : gesellschaft für moderne kunst : märz/april 1969. Weiermair, Peter (ed.) Np, 1969.
<i>Experiments in Prose</i> , ed. Eugene Wildman, Chicago: Swallow Press, 1969.
The Cosmic Chef, ed. bpNichol, Oberon Press, 1970.
<i>Exempla: documenti di poesia concreta e visuale / Documents of Concrete and Visual Poetry</i> , ed. Maurizio Nannucci, Florence: Exempla, 1970.
rot 41: "konkrete poesie international II", eds. Max Bense and Elisabeth Walther, Stuttgart, 1970.

Fonte: autoria própria

APÊNDICE B – Lista de publicações de Augusto de Campos pela Galileu Edições

Coleção Extraduções e Extraviagens

- Rimbaud: extraduções – (2019) Augusto de Campos
- Marianne Moore: extraduções – (2019) (Augusto de Campos
- Retrato de Sylvia Plath como artista: extraduções – (2018) Augusto de Campos
- Esses Russos – Extraduções – (2019) Augusto de Campos
- Latinogramas: extraduções – (2019) Augusto de Campos
- Baudelaire – O Albatroz – (2018) Augusto de Campos
- Poetas bizarros na internet (poetas maneiristas) – (2020) Augusto de Campos
- Paraulas para Palau (catalão) – (2020) Augusto de Campos
- Poetas da resistência italiana – (2020) Augusto de Campos
- Franceses: de Nerval a Roussel – (2020) -Augusto de Campos
- Irmãos Humanos (poetas franceses, Vignon etc) – (2020) Augusto de Campos
- Irmãos Hispanos – (2020) Augusto de Campos
- Dessurrealistas: franceses (2021) – Augusto de Campos
- Aura barroca – (2021) Augusto de Campos
- Entreshakespeares: Boyd a Wylcott – (2021) Augusto de Campos
- Extraviagens - Dados os dados – Verne e Mallarmé – (2021) Augusto de Campos
- Extraviagens – Um encontro: Traduções e Fernando Pessoa – Augusto de Campos (2021)
- Extraviagens – Ghérasim Luca: dessurrealista – (2022) Augusto de Campos
- Mesósticages – poema para John Cage – (2022) Augusto de Campos
- Americana – (poesia americana traduzida) – (2023) Augusto de Campos

Entrevistas e ensaios

- Augusto de Campos: (2019) -poesia e ditadura
- Augusto de Campos – (2019) -Duas Entrevistas
- Augusto de Campos – Três entrevistas, por Claudio Daniel

Revistas

Revista Bunker 1 - de literatura e artes plásticas – Dossiê Décio Pignatari (Augusto de Campos e outros)

ANEXO A - Correspondência trocada entre o grupo Noigandres e Hansjörg Mayer

Figura 37 – Carta de Haroldo de Campos para Hansjörg Mayer, em 15/11/1964

it will be perhaps possible to manage an exhibition for your works and
 3 visuelle texte here, at goethe institut. i'll talk to the institute's
 director in order to provide it. and by the way: congratulations on
 yr sucess!

i think reinhard is working very much hard on his doctoral thesis,
 but professor bense and frau walther have a short vacancy time at rio
 de janeiro, last month. prof. bense has very definite plans about our
 international magazine, including a german and/or british sponsorship.
 it's very good, i think.

important adresses: **mexico city:** sergio mondragón & margaret randall, a
 couple of poets, the editors of "the plumed horn" / "el corno emplumado",
 a kind of beat magazine (number 10 included an anthology of brazilian con-
 crete poetry; i'm the brazilian correspondent): mondragón, i believe,
 will put you in touch with all interesting people at mexico city and is
 also able to give you adresses of writers and artists at other latin
 american capitals. at caracas, venezuela (embajada del brasil - edificio
 'patro altamira - plaza sur, altamira) is a good friend of ours, the poet
 aberto da costa e silva, editor of an anthology of brazilian concrete
 poetry at lisbon. at buenos aires, you have miguel grinberg, the editor
 of "eco contemporaneo": c.c. central, 1933 buenos aires (postal adress)
 (phone: 86-2151), also an almost "beat" poet, in touch with noigandres
 group. at méxico city, lives an interesting poet from guatemala (he has
 done a book of "calligrammes"), otto-raúl gonzález: calle emiliano zapata
 507-k - unidad san esteban, méxico (10). at montevideo, uruguay,
 prof. hugo rodriguez urrutu - canelones 2726. (at santiago de chile,
 the composer (for a time, in charge of the studio for electronic music
 at karlsruhe, germany) José vicente asuar, c/o "revista musical chilena",
 compania 1264, casilla 2.100). it's all, i think. --- but, at new york
 city, you have to visit louis zukofsky (old dictionist poet, a friend of ezra pound
 and - 77 seventh avenue, new york (11) - old zuk is now in touch with my brother
 augusto. - also d. d. paige the editor of atky magazine, interested in the times ect.
 suppl. number on avantguard poetry: - 34 WEST 57 STREET N. YORK (19)
 do you intend to go to san francisco, california, to visit "beat"'s
 capital? i mean lawrence ferlinghetti's "the city lights bookshop",
 261/271 columbus avenue, san francisco 11, california. i think it would
 be worth doing.

meanwhile, don't forget to write me a few lines about the reception of
 this letter. brazilian post-office allways a little aleatory (like lygia
 clark's variable objects...). yrs very friendly

ar/ar

Fonte: Ferran (2020)

Figura 38 – Carta de Haroldo de Campos para Hansjörg Mayer, de 4/2/1965

são paulo 4 2 65
 debabel
 fields covered by the magazine
 promote experimental work in all fields of the arts specially dealing
 with creative texts new typography theoretical articles written by
 artists philosophers or critics
 character of the magazine
 international including as many countries as possible
 starting with germany brasil usa england france italy spain portugal
 tchecoslovaquia austria switzerland mexico argentine chile japan scotland
 iceland
 representatives and editors
 board of directors max bense reinhard döhl helmuth heissenbuettel jandl
 haroldo de campos
 typography and lay-out hansjörg mayer
 editors in every country connected with the magazine jonathan williams
 (usa) ian (scotland) mike weaver (england) henri chopin pierre garnier
 (france) mario diacono (italy rome) carlo belloli (italy milan) pilar
 gomez bedate (spain) melo e castro (portugal) josef hirsal (prague)
 jandl (austria) gomringer (zürich) belloli (basel) mathias goeritz (mexico)
 romero brest (argentine) asuar (chile) vinholes (japan) diter rot (iceland)
 the editors will make the first selection of the material of their countries
 except in case of special invitations
 final decisions in view of organising the actual number will belong to
 the the board of direction
 content
 the first number will be dedicated to concrete trends in art following
 numbers will present other tendencies but considered from a concrete point
 of view concrete for us is not a scholastic term but an open idea
 including many possibilities of material research in art
 communication
 main languages are english french and german creative texts will be
 presented in the original language with keys or translations in at least
 one of the three main languages
 typography
 will be manifested in the first number instructions for preparing

Fonte: Ferran (2020)

Figura 39 – Carta de Haroldo de Campos para Hansjörg Mayer, de 4/2/1965

Arno Holz - Luchterhand -- possibility of new phantasm edition as a review copy. 3 articles already published on the most important Brazilian newspaper ("O Estado de São Paulo") dealing with Arno Holz (including a creative translation into Portuguese of "Barocke Marine"). (Frau Anita Holz - by the way - was born in South America (Argentine).)

- catalogue of the exhibition "Schrift u Bild"
- German edition of my "Servitude of Passage" (possibility of). to talk about it with Reinhard.
- tape records with bits of the most experimental jazz players. tape record (Reinhard knows about it) with poems by Jandl, Helms' Golem text, Reinhard's piece for voices and noises, Schwitters' "Ursonate", etc.

copies of photos of popconcretes, Brasília & Ouro Preto series, etc.

an article (for invention 5) about new experimental film in Germany and U.S.A. written in German (I'll do the Eng. translation).

greetings (thousands of) to Heidi Reinhard, Prof. Bense, Frau Walther, Kirchberger, and all other friends of Stuttgart.

Haroldo de Campos, 4.2.65

- essays or articles on Arno Schmidt (especially those dealing with his first books - Leviathan, etc.)
- photo of A. Schmidt (to illustrate an article on him)
- Harig's not number

Fonte: Ferran (2020)

Figura 42 – Carta de Haroldo Campos a Hansjörg Mayer, em 16/2/1966

São paulo, 16.2.66

dear hansjörg:

i've just received yr letter of 8 february.
it's good to know you in london teaching typography!
by the way: there is a man in london preparing an
international anthology of concrete poetry - robin
greer, 17 tryon house, mallord street, london sw3;
i think useful to keep in touch with him, to provide
for an effective representation of noigandres and
stuttgart groups. we have sent to him, a few days
ago, by air mail, our stuff. anthology to be brought
out by trigram press.

re mathias goeritz affair: i'll write to him. sergio
mondragón (the plumed horn) has all invention's num-
bers and all our books: he might lend them to mathias
in order to be exposed. i'll dispatch to mathias, by
~~xxxxxxx~~ air mail, some placards from
noigandres 4 (big poster-like poems bense had placed
on the wall at studium generale). ok?

about yr publications: i received futura 1, 3, 4 and
baby especial. rot till number 23 (included).
so, i didn't receive: futura 2 and, most important
of all, i didn't receive the catalogue of yr typopems,
with my text. ~~xx~~ please, send me it (again?), if
possible by air mail. i'm looking forward to seeing
it.

proofs of my galaxy text already received, corrected
and sent back to frau walther. yr lay out is very
good. thanks a lot.

augusto has a new text (inedit) i believe fit to yr
futura series. i enclose it to this letter. by its
nature, it avow some typographical variations at yr
pleasure. there is a basic semantic play between 2
words diametrally opposed from the meaning point of
view, but extremely linked from the visual one:
LIXO (as in french, ordures) and LUXO (as in french,
luxe). get a look to it.

yr ever
Haroldo

best regards from carmen, ivan and all friends.

Fonte: Ferran (2020)

Figura 43 – Carta de Augusto de Campos a Hansjörg Mayer, em 6/5/1966

spaulo 6 may 66

dear hansjörg,

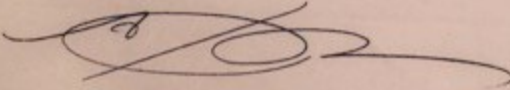
haroldo told me that you are interested in doing my "luxo" poem. thank you. he also asked me to do a little note on the poet and on the poem as in the other futura. (*)

i dont know how are you intending to do the "luxo" display. i had planned it in a three-fold presentation but i think your futura six-fold (i am not counting the "pages" reserved for the title and notes) will fit all the same with the poem printed right in the middle so that you have six equal pieces of the LIXO ~~word~~ word. but of course you will judge better and you have all freedom to manipulate it.

also: if the little biography is not little enough, you can cut it at your will.

thank you again.

with all my best wishes,


augusto

(*) the title is : luxo.

Fonte: Ferran (2020)

Figura 44 – Carta de Augusto de Campos a Hansjörg Mayer, em 4/10/1966

i refrained from writing before because haroldo said you would be out in a little trip for some time.

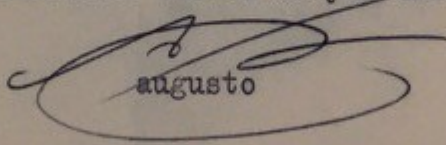
now i think it's time to write and thank you very much for the futura 9 luxu/lixo. and the 100 copies that just arrived.

i had some trouble in the post for getting the copies: they wanted me to explain what was the purpose of that luxu/lixo leaflet... and were not too much convinced when I talked of a poem, a work of art. you can guess what a kaffian situation it was, but all ended well.

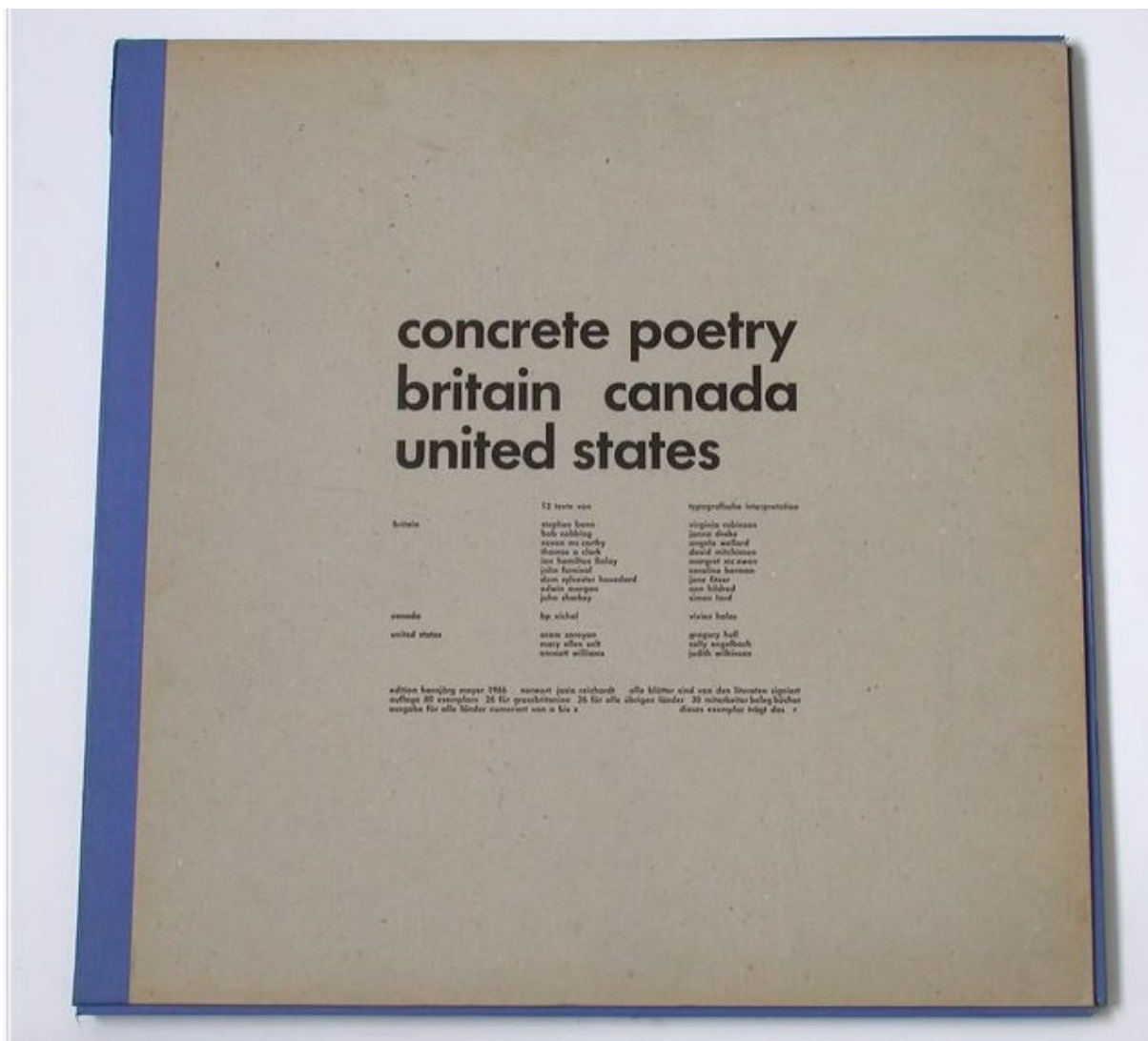
you have done a beautiful typographical job, and even a tour de force conciliating my own project with your futura standards. you were not merely an editor but a real collaborator of the "poet letter collector". i am grateful to you.

my own original version will be printed in the next issue of INVENÇÃO and i hope you like it with all its kitsch rococo elements, which add a semantical dimension. I think myself it's a fascinating experience to have these two different displays of the poem standing by each other.

again many thanks and best wishes to you and the futura future


 agosto

Fonte: Ferran (2020)

ANEXO B – Publicações coletivas de Hansjörg Mayer¹²⁷Figura 45 – Capa da antologia *Concrete poetry: britain, canada, united states* (1996)

Fonte: Hansjörg Mayer website

¹²⁷ Soma-se a essas publicações o livro *13 visuelle Texte*, de 1964, cuja capa está reproduzida na Figura 13.

Figura 46 – Capa da antologia *Konkrete poesie international* (1965)



Fonte: Hansjörg Mayer website