

De Cambridge a Brighton: Poesia Concreta na Grã-Bretanha, uma entrevista com Stephen Bann*

Gustavo Grandal Montero**
University of the Arts London

Resumo

Extensa entrevista com o historiador da arte, curador e poeta concreto Stephen Bann, realizada por Gustavo Grandal Montero, concentrando-se em seu trabalho curatorial, crítico e artístico da década de 1960, em que esteve intimamente envolvido com o desenvolvimento da poesia concreta no Reino Unido. Bann associou-se precocemente com Ian Hamilton Finlay, co-organizou a *Primeira exposição internacional de poesia concreta e cinética* (Cambridge, 1964) e foi o curador da *Exposição de Poesia Concreta* para o Primeiro Festival de Brighton, em 1967. Organizou *Concrete poetry: an international anthology* (1967) e publicou vários textos críticos influentes, ao mesmo tempo em que desenvolvia sua própria prática poética concretista. Sua associação com *Noigandres* (especialmente com Augusto e Haroldo de Campos) e com outros poetas concretos no Brasil (Pedro Xisto) também será aqui discutida.

Palavras-chave

Poesia concreta; neo vanguardas; exposições.

Abstract

Extensive interview with art historian, curator and concrete poet Stephen Bann by Gustavo Grandal Montero, focusing on his curatorial, critical and artistic work of the 1960s, closely involved with the development of Concrete poetry in the UK. Associated at an early stage with Ian Hamilton Finlay, he co-organized the *First International Exhibition of Concrete and Kinetic Poetry* (Cambridge, 1964) and was Director of the Concrete Poetry Exhibition for the inaugural Brighton Festival in 1967, edited *Concrete poetry: an international anthology* (1967) and published several influential critical texts, while developing his own Concrete poetry practice. His association with *Noigandres* (particularly Augusto and Haroldo de Campos) and other concrete poets in Brazil (Pedro Xisto) is also discussed.

Key-words

Concrete Poetry; Neo-avant-garde; exhibitions.

* 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.

** Gustavo Grandal Montero é bibliotecário e curador das coleções especiais no Chelsea College of Arts e Camberwell College of Arts (University of the Arts, London). Formado em história da arte, ele escreve regularmente sobre temas de arte e biblioteconomia e foi curador e co-curador de várias exposições e eventos. Em 2010 recebeu o prêmio de viagem e estudo da *Art Libraries Society* (ARLIS) no Reino Unido e Irlanda por sua pesquisa sobre a documentação de bienais. É membro do grupo de pesquisa *Transforming Artists' Books*, financiado pelo AHRC e vice-diretor do *Art Libraries Journal*. Trabalha atualmente em sua pesquisa de doutorado, sobre poesia concreta e arte conceitual na década de 1960.

Catalogue

Of the first international exhibition of concrete, phonetic and kinetic poetry held in the Rushmore rooms, St. Catharine's College, Cambridge, and sponsored by the Shirley Society.
From November 28th to December 5th, 1964, open 10 a.m. till 5 p.m.
With a supplementary kinetic forum in the Architecture School, Scroope Terrace, Cambridge, on Sunday, 29th November at 8.30 p.m., by kind permission of the Professor of Architecture and Fine Arts.

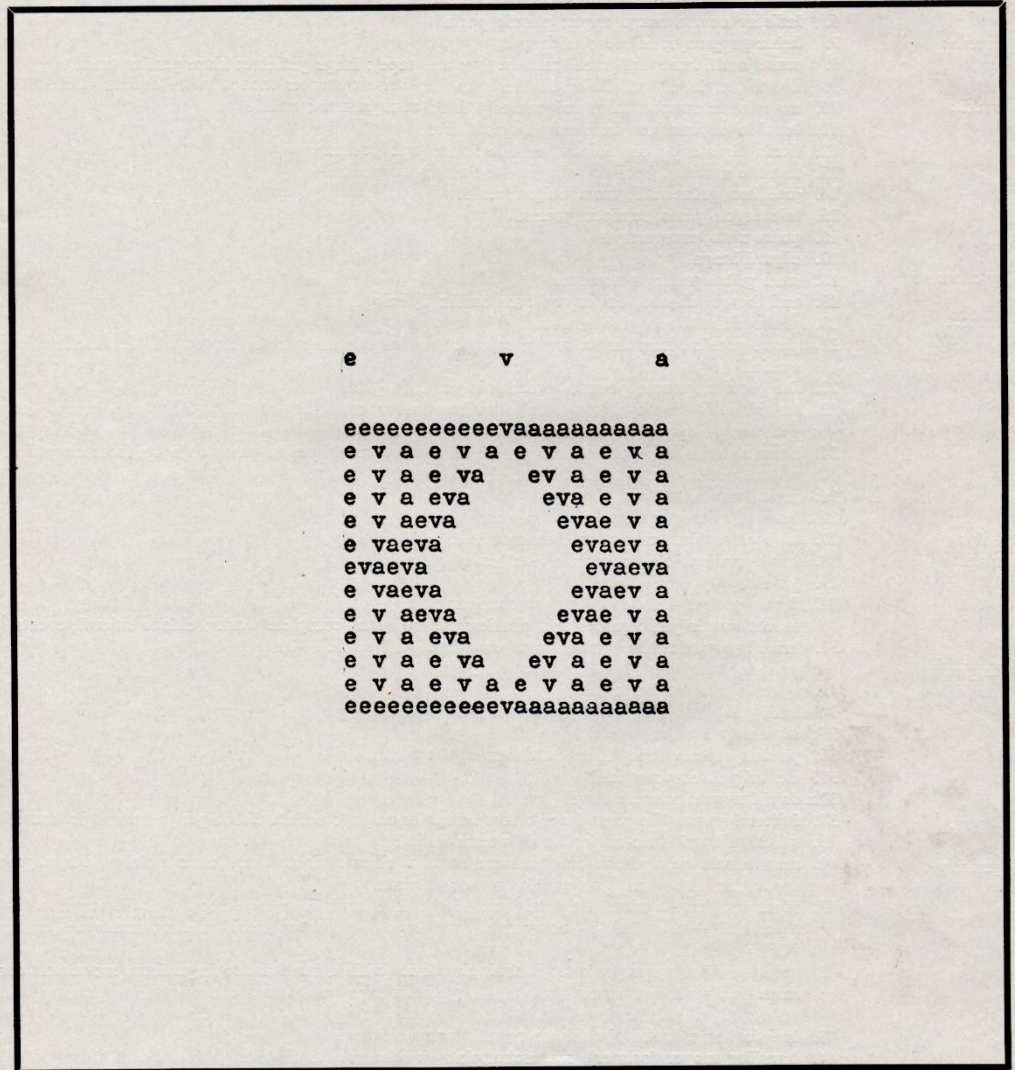


Fig. 1. Capa do Catálogo *First International exhibition of Concrete and Kinetic poetry*, 1964.
Reprodução da imagem: cortesia Stephen Bann

Uma série de exposições e eventos que se focavam no começo do desenvolvimento da poesia concreta na Grã-Bretanha ocorreram em Cambridge no final de 2014 e começo de 2015. Estas incluíam *Beauty and revolution: The poetry and art of Ian Hamilton Finlay* [*Beleza e revolução: A poesia e arte de Ian Hamilton Finlay*] (6 de dezembro de 2014 – 1º de março de 2015), organizada por Stephan Bann na Kettle's Yard; *A token of concrete affection* [*Uma amostra de afeição concreta*] (1º de dezembro de 2014 – 1º março de 2015), curada por Bronac Ferran no Centre of Latin American Studies, marcando o 50º aniversário da primeira exposição internacional de poesia concreta e cinética que ocorreu no St Catharine's College, Cambridge; *Graphic Constellations: Visual poetry and the properties of space* [*Constelações Gráficas: Poesia visual e as propriedades do espaço*] (22 de janeiro – 21 de fevereiro 2015), curada por Bronac Ferran e Will Hill na Ruskin Gallery; e o simpósio *Concrete poetry: International exchanges* [*Poesia Concreta: trocas internacionais*] (Centre of Latin American Studies, 14 de fevereiro de 2015). Junto a esses eventos, a publicação da importante correspondência entre Finlay e Bann (*Midway: letters from Ian Hamilton Finlay to Stephan Bann 1964-69*. London: Wilmington Square Books, 2014) proporcionou uma maior compreensão do período e do papel central desempenhado por Stephan Bann como organizador de exposições, crítico e editor, assim como de sua própria prática como poeta concreto.

Encontramos o professor Bann em Canterbury em um lindo dia de primavera para falar sobre a história da poesia concreta e outros movimentos artísticos e literários de neovanguarda no Reino Unido e no exterior, de 1964 até o fim daquela década e além.¹

Cambridge 1964

Gustavo Grandal Montero: Em novembro de 1964 a *Primeira exposição internacional de poesia concreta e cinética* (*First International exhibition of Concrete and Kinetic poetry*) foi inaugurada no St. Catharine's College, Cambridge [28 de novembro – 5 de dezembro], um evento sem precedentes no Reino Unido ou em qualquer outro país de língua inglesa. Você estava começando um doutorado em história, como você se envolveu com poesia

¹ Stephan Bann é professor emérito de História da arte na Universidade de Bristol, membro da British Academy desde 1998 (FBA, "Fellow of the British Academy") e condecorado da Monarquia Inglesa (CBE, "Commander of the Order of the British Empire", em 2004). Estudou no King's College (Cambridge), onde obteve o título de doutorado em 1967. Subsequentemente, foi nomeado Professor de Estudos Culturais Modernos na Universidade de Kent (Canterbury), e, em 2000, obteve nova nomeação, para a Cátedra de História da Arte em Bristol. A pesquisa de Bann abarca temas relacionados à representação na história e à disseminação de imagens impressas, com especial ênfase na França no século XIX. Tendo publicado extensamente ao longo de sua carreira como crítico e historiador da arte moderna, seu trabalho tornou-se referencial em ambas as áreas. Bann esteve envolvido com poesia concreta desde 1964 como curador, editor, crítico e poeta. Sua mais recente publicação é *Stonypath Days: Letters between Ian Hamilton Finlay and Stephen Bann 1970-72* (Londres: Wilmington Square, 2016).

concreta e com todos esses artistas e escritores do Reino Unido e do exterior que participaram da exposição?

Stephan Bann: Bem, a história é simples: eu estava envolvido com revistas estudantis em Cambridge. Tinha uma revista chamada *Granta*, que mais tarde se tornou bastante famosa, mas, nesse ponto, seu material era majoritariamente criado na universidade. Um dos editores, Reg Gadney, era um amigo que estava tentando expandir o interesse voltado especificamente para a poesia para o campo das artes visuais. Durante nossos anos de graduação, com Philip Steadman, outro amigo que eu conhecia desde os tempos de escola, organizei *The Society of Arts*, através da qual convidávamos artistas como, por exemplo, Victor Pasmore, para falar aos estudantes de Cambridge. Uma terceira pessoa que foi especialmente importante na minha introdução à arte concreta foi Mike Weaver. Mike era um pouco mais velho do que o resto de nós, ele tinha estudado em Cambridge, ido dar aulas em escolas por um período, e voltado para fazer um doutorado sobre William Carlos Williams com Donald Davie, a maior autoridade do país na época em poesia contemporânea norte-americana. O curioso era que ele ouvira falar sobre o trabalho de Ian Hamilton Finlay principalmente através de seus contatos nos Estados Unidos. Gente como Robert Creeley, Robert Duncan, Lorine Niedecker, ou mesmo Louis Zukofsky, tinham recebido muito bem o livro de Finlay, *The Dancers Inherit the Party (Os Dançarinos Herdam a Festa, nossa tradução)* [1960], e em 1963 ele [Finlay] se tornara a primeira pessoa a publicar uma coletânea de poesia concreta em inglês – uma coletânea chamada *Rapel*, resultado não só de contatos nos Estados Unidos, mas principalmente de contatos na América do Sul e na Europa Central. Ele já estava se correspondendo com Augusto de Campos em São Paulo e havia visto alguns trabalhos do grupo *Noigrandes*. *Rapel* chamou rapidamente a atenção de Dom Sylvester Houédard, que escreveu um artigo importante em *Typographica* sobre essa nova forma de poesia.

Então em 1964 nós quatro decidimos organizar a exposição que chamamos grandiosamente de *Primeira exposição internacional de poesia concreta e cinética*. O elemento cinético se devia ao fato de que Reg Gadney era um amigo próximo de um dos protagonistas da arte cinética em Paris, Frank Malina, mas também porque discutindo questões da forma poética com Ian Hamilton Finlay e outros, eu e Mike chegamos à conclusão que a arte cinética oferecia um percurso paralelo muito interessante para a arte e a poesia concretas, não só porque suas origens eram semelhantes – as origens do movimento moderno com gente como Malevich e, mais recentemente, Vasarely ou Max Bill, e assim por diante –, mas também porque, no caso de Finlay, havia um grande interesse em poemas na forma de folhetos, em que você devia virar as páginas para que o poema emergisse em sua sequência – algo, claro, que os poetas do *Noigandres* haviam feito nos anos 1950. Para a exposição no St. Catharine's nós também estávamos interessados em produzir

poemas motorizados, que envolviam um motor elétrico que projetava diferentes palavras em uma tela. Isso funcionou no caso de Mike Weaver, que produziu um poema que figurou na exposição. Acho que outras tentativas de produzir poemas motorizados falharam e nós realmente não tínhamos muito a apresentar naquela área em particular. Mas o que aconteceu é que Mike e eu continuamos a acompanhar a ideia de poesia cinética e ambos publicamos artigos no caderno de resenhas *Les Lettres*, editado pelo poeta francês Pierre Garnier. Nós dois também continuamos a nos corresponder com Ian Hamilton Finlay, e foi realmente através de Finlay e de sua publicação *Poor. Old. Tired. Horse.* (*Pobre. Velho. Cavalo. Cansado.*, nossa tradução), que estava se voltando cada vez mais a novas e empolgantes possibilidades gráficas, que começamos a manter contato com os poetas concretos que ele vinha acompanhando e publicando.

Dom Sylvester veio a nossa exposição em Cambridge. Ele estava com Charles Cameron. Eu me lembro muito bem dele – é impossível esquecê-lo, uma presença extraordinária e, como você provavelmente sabe, ele não apenas acabara de escrever um artigo para *Typographica* como também se correspondia intensamente com Finlay na época. De fato, seu arquivo, que infelizmente não está disponível agora, mas que eu tive a oportunidade de ver quando estava na Rylands Library, em Manchester, mostra como Finlay realmente se abriu a ele em um período em que estava muito infeliz. Isso foi antes dele conhecer sua futura esposa, Sue. Sua namorada anterior o havia deixado por outro e isso ocasionou uma grave crise de autoconfiança e um período difícil, no qual Sylvester foi muito importante para ele. Eles nunca se encontraram nesse período –iriam se encontrar depois. Sylvester não podia viajar, a não ser em negócios oficiais e, eventualmente, ele descobriu um mosteiro na Escócia que ele podia visitar como uma forma de passar por Edimburgo e pegar algumas publicações de vanguarda no caminho. De fato, ele costumava colecioná-las indiscriminadamente, e quando enviamos uma cópia de *Image* para o Ian em 1964, ele nos escreveu de volta algum tempo depois dizendo “Sylvester pegou a minha cópia de *Image*”. Como era um monge, ele não tinha dinheiro nenhum, então era impressionante que ele conseguisse fazer o que fazia. Mas ele era, como disse, muito próximo a Ian, e, logo, quando eu lhe escrevi, ele sabia a meu respeito e foi extraordinariamente generoso no envio de material – generoso até demais... No verão de 1966 eu estava no interior da França e ele me mandou pelo correio o que deve ter sido uma pasta completa com o trabalho de toda sua vida, que finalmente chegou nesse castelo remoto. Poderia ter se perdido facilmente e nunca ter chegado. Claro, escolhi algumas coisas desse material. Ele escreveu cartas nas quais podia-se perceber que para simplesmente colocar “Dear Stephen” [“Caro Stephen”] ele deve ter passado no mínimo 45 minutos datilografando. Portanto, era uma correspondência bastante inusitada, e o que me dei conta é que ele deve ter achado muito difícil escolher quais os trabalhos

que gostaria de ver selecionados, porque ele não queria discriminar um do outro. Foi muito difícil para nós fazer essa escolha de forma que correspondesse a suas expectativas. Suponho que Finlay e eu desejávamos fazer tudo de forma clara... Ian me escreveu após a primeira visita de Sylvester e disse que ele colocara todas essas pequenas revistas no chão e não sabia para onde olhar – era uma confusão só. Sylvester realmente estava no centro de um redemoinho de atividades, mas o que incomodou Finlay é que ele não parecia ter nenhum padrão evidente. Ele não conseguia diferenciar o que era bom do que era ruim, ou o que era interessante do que não era, e isso, é claro, era uma dificuldade para nós.



Fig. 2. “Orange poem”, 1964. Reprodução da imagem: cortesia Stephen Bann

GGM: Há uma lista dos artistas que participaram? Você tem alguma imagem da instalação? Algum registro do poema motorizado do Mike Weaver, por exemplo?

SB: Tem uma lista publicada em *Granta* [vol. 68 nº 1240, 28 de novembro de 1964]. Ao todo eram 93 itens, incluindo trabalhos de poetas e artistas e pequenas publicações. Entre os latino-americanos havia o grupo *Noigandres* (Augusto e Haroldo de Campos, Grunewald e Pignatari), Pinto, Xisto, Braga, e também artistas cinéticos da Venezuela, José Maria Cruxent, que fez caixas de luz que envolviam letras padronizadas atrás de uma tela moiré. Eu apresentei um trabalho em forma de pôster que chamei de “orange poem”, impresso por um amigo, David Maclagan, que na época estava no Royal College of Art. Não havia imagens, mas eu lembro do texto do poema motorizado: *OOM/BOOM/MUSHROOM*. As letras foram montadas em sequência, eu acho, de forma a permitir que essa série de palavras emergisse.

GGM: Você começou a produzir seu próprio trabalho de Poesia Concreta nessa época?

SB: Em 64, sim. Eu escrevia poemas desde muito cedo. Meu pai escrevia poemas, eu tinha consciência disso e me lembro que quando eu estava na escola, deve ter sido em 1955, um dos garotos mais velhos disse, “Você escreve poesia, né?”, e eu respondi, “Eu só escrevo sonetos” - o que não era estritamente verdade -, mas eu de fato ganhei uma medalha de ouro pela poesia na minha escola, a medalha de ouro da rainha [“The Queen's Gold Medal for Poetry”]. Mas eu também ganhei o prêmio do diretor da escola para arte e, na parede atrás de você, você pode ver os tipos de aquarelas que fazia. As de Munique foram feitas no começo do outono de 64, aliás, logo depois de eu conhecer Ian Hamilton Finlay e antes de eu ir para Paris para o meu ano de intercâmbio. Em outras palavras, eu estava interessado em me expressar artisticamente, mas meio que tinha atingido o fim da linha em termos de forma poética. Quando eu estava em Cambridge, por exemplo, fiz uma ou duas coisas – eu me lembro de fazer um longo poema que eu... eu não sei... eu estava em dúvida a respeito, eu o enviei para *Granta*, naquela época editada por David Frost, e ele foi rejeitado. Então você poderia dizer que eu procurava uma maneira de achar uma nova forma que fosse estrita, mas também uma maneira de experimentar com ideias de paisagem e com a experiência de construções e de construir espaços, e assim por diante, e quando eu descobri o trabalho de Ian Hamilton Finlay imediatamente isso realmente me pareceu uma possibilidade. Quando eu o conheci em agosto de 64, eu acabara de voltar e comecei a escrever para ele e mandar vários poemas – poemas claramente influenciados pelo trabalho dele, usando ideias que ele acabara de desenvolver, como poemas de pé, poemas em forma de sanfona - ele me

encorajava muito. A medida que o tempo passou, eu comecei a fazer menos aquarelas e mais poemas concretos...

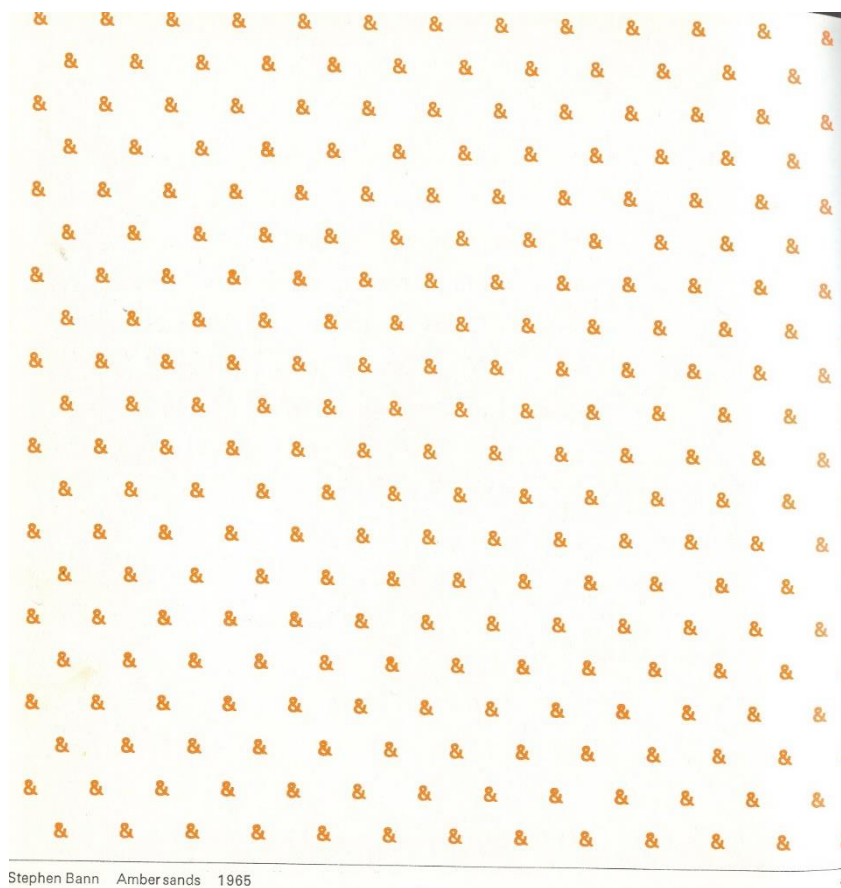


Fig. 3. "Amber sands", *Concrete poetry: an international anthology*, 1967. Reprodução da imagem: cortesia Stephen Bann.

GGM: Seus trabalho está incluído em várias antologias de poesia concreta. Ele foi exibido em outras exposições naquele período?

SB: "Ambers Sands" foi exibido no Festival de Brighton, onde Ken Cox fez os *ampersands* para meu poema, que foi montado no jardim interno do Royal Pavilion, e, mais tarde, também foi exibido em Folkestone, em uma mostra chamada *Scrambled Ego* [*Ego Mexido*, nossa tradução], e no Rutherford College, da Universidade de Kent, em 1969.

GGM: Você poderia falar a respeito de sua colaboração com *Tarasque*, *Stereo Headphones* e outras revistas de poesia nos anos 1960?

SB: Eu conheci Simon Cutts e Stuart Mills através de Finlay em 1967 (em 2007 Simon publicou um cartão da minha carta original pedindo para comprar suas publicações, datada de 12 de dezembro de 1967). Logo começamos a trocar

publicações e ideias. Phil, Mike e eu publicamos um artigo de Simon sobre Finlay na *Form 10* [1969]. Comecei a publicar meus poemas como “poemas cartão postal” na Tarasque Press, e esse arranjo continuou por muitos anos. Você pode encontrar meu artigo “Tarasque: Uma Introdução” no catálogo da exposição *Metaphor and motif (Metáfora e tema, nossa tradução)* [Midland Group Gallery, Nottingham, 1972], que era uma espécie de retrospectiva. Um dos meus poemas, chamado “touchstone” também está ali incluído. Como mencionei, também colaborei com *Les Lettres*, de Pierre Garnier, e, claro, com *Poor. Old. Tired. Horse*.

GGM: Os contatos para a exposição de 64 vieram de vocês quatro, mas tinha mais alguém aconselhando-os ou apresentando-os para gente, por exemplo, na Alemanha ou no Brasil?

SB: Bem, não, acho que não tínhamos nenhum contato anterior. Eu tinha forte interesse no novo romance francês e havia escrito a respeito de Robbe-Grillet para *Granta*. Meu primeiro artigo publicado foi a respeito de um novo escritor francês chamado Robert Pinget, que era amigo de Samuel Beckett e que escrevia, de certa forma, no mesmo estilo. Em 1964 eu estava prestes a ir para a França, para o segundo ano do meu doutorado, que era sobre um tema histórico francês, e isso me possibilitou dar continuidade aos contatos que eu fizera para a exposição no St Catherine's College. Eu não tinha nenhum contato na Alemanha naquela época, mas fui a Munique no começo do outono de 1964 porque pensava que aprender um pouco mais de alemão seria importante para o meu doutorado, e, rapidamente, em um ou dois anos, através de Eugen Gomringer, conheci vários poetas alemães e austríacos que viriam a contribuir para a antologia de poemas concretos que eu fiz para o *Beloit Poetry Journal*, em 1966.

Devo explicar que quando nós quatro trabalhávamos juntos surgiu a oportunidade para prosseguirmos para além de *Granta*, que era uma publicação universitária, para uma revista que Philip Steadman editou e gerenciou de forma a servir aos nossos propósitos, chamada *Image*. *Image* era um publicação comercial que eu não conhecia, uma publicação genérica, que tinha uma grande circulação e nós conseguimos, bem, ele conseguiu, gerenciá-la e por três edições pudemos publicar artigos sobre o assunto que escolhêssemos. Decidimos, primeiramente, fazer uma edição sobre poesia concreta e arte cinética [outubro de 1964], que foi publicada mais ou menos ao mesmo tempo que a exposição no St Catherine's College e incluiu importantes contribuições do Brasil e Alemanha, assim como dos artistas cinéticos parisienses. Isso foi quando a gente publicou a famosa carta de Ian Hamilton Finlay para Pierre Garnier – bem, a carta se tornou famosa porque foi reimpressa em diversas ocasiões, mas isso foi uma das coisas que decidimos trazer para o primeiro plano na revisão da arte concreta. Os números seguintes

que editamos não foram, é claro, exclusivamente sobre poesia concreta. Na primeira edição de *Form*, a revista que Philip Steadman resolveu então criar e ter total controle sobre, nós publicamos alguns poemas de Pedro Xisto, do Brasil, e a terceira edição teve uma série de poemas de Ian Hamilton Finlay. Esse foi um recomeço muito importante porque, no caso de *Image*, tivemos que lidar com as diretrizes dos editores. Inicialmente eles nos apoiavam porque podiam colocar anúncios na universidade, tivemos anúncios em cor para Women's Royal Air Force [Força Aérea Real Feminina], que deve ter se revelado um sucesso já que nos permitiram usar cores na edição inteira, e ao menos nos três números que organizamos tivemos certa liberdade. No caso de *Form*, contudo, Phil Steadman estava extremamente interessado no design e nos aspectos tipográficos da revista (ele estava estudando arquitetura em Cambridge, com o Professor Sir Leslie Martin). *Form* foi um recomeço, foi algo que lhe deu completa liberdade, não só na tipografia e no design, mas também em poder envolver a gente na escolha dos tipos de artigos que queríamos publicar. Funcionou muito bem. Reg Gadney não estava envolvido com a revista porque foi para os Estados Unidos naquela época, mas ele estava envolvido na nossa produção de um livro chamado *Four Essays on Kinetic Art* [Quatro Ensaios sobre Arte Cinética]. Mike Weaver e eu contribuimos com aspectos diferentes da pauta de *Form*. Mike, que inicialmente era o editor nos EUA porque também estava nos Estados Unidos, interessava-se por fenômenos como o Black Mountain College e fez toda uma série de artigos muito interessantes e importantes, entrando em contato com gente como Albers e encontrando documentos originais. Também lançou uma série que eu acho que foi crucial para *Form* e realmente muito importante historicamente, que apresentava e registrava as revistas da vanguarda histórica. Dessa forma nós fomos capazes de estabelecer contato com pessoas como Raoul Hausmann e Hans Richter, que tinham sido personagens importantes nos anos 1920, e não apenas estavam vivos, mas interessados em se comunicar e falar a respeito de seus trabalhos. Por outro lado, meu material dava mais ênfase para o que acontecia na Europa. Eu traduzi o primeiro trabalho de Roland Barthes para o inglês na primeira edição de *Form*. Também publiquei Robert Pinget e outro importante poeta e escritor chamado Pierre Albert-Birot, que era amigo de Apollinaire e criara uma revista na guerra de 1914/18 chamada *SIC* (*Sons, Idées, Couleurs*).

Em seguida, contribuí com mais textos sobre estruturalismo e também fiz uma reportagem sobre arte cinética na Checoslováquia, que foi publicada em 1968. Phil era o eixo central, o diretor da publicação, e isso também trazia responsabilidades financeiras. O foco de Mike eram revistas da América do Norte, e, de fato, ele também começou a trabalhar com fotografia americana, o que mais tarde se tornou sua área principal de trabalho e o é até hoje. Eu, por outro lado, estava examinando mais as dimensões européias e foi por isso que, por exemplo, pareceu apropriado, quando organizei a exposição de

poesia concreta para o primeiro Festival de Brighton, que tivéssemos o catálogo e um artigo do Gomringer publicados naquela edição.

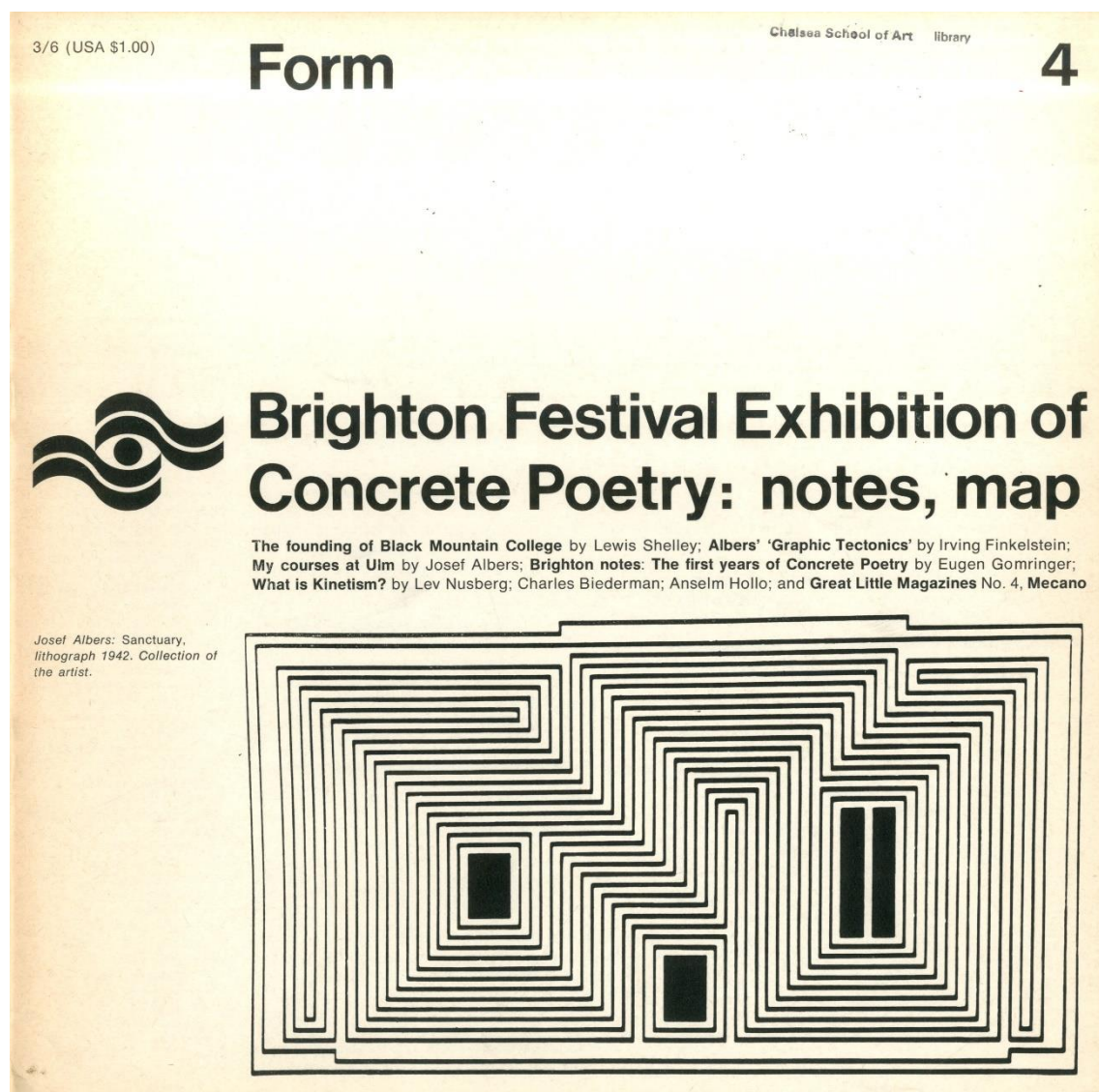


Fig. 4. Capa, *Form*, nº 4. *Brighton Festival Exhibition of Concrete Poetry: notes, map*, 1967. Reprodução da imagem: cortesia Stephen Bann

GGM: Vocês tinham algum apoio oficial ou financiamento público, ou a *Form* era auto-financiada?

SB: A *Form* era inicialmente inteiramente financiada por Phil e, claro, conseguimos algumas receitas, mas nunca chegou a render dinheiro e acabou com a edição número 10, em 1969. Em certo estágio tivemos subsídio do *Arts Council* –acho que Norbert Lynton, diretor de arte do *Arts Council*, apoiava a iniciativa. Na verdade, quando Phil decidiu terminar a publicação, bastante gente escreveu dizendo “Nós estamos dispostos a pagar mais pela

publicação”, e aquilo foi uma pena. Teve de fato um coro de lamentação pela revista, a qual claramente muitas pessoas davam grande valor.

GGM: Por que vocês decidiram parar de publicá-la?

SB: Bem, por muitas coisas, realmente. Uma delas é que nós não estávamos mais em contato frequente um com o outro. Durante o período de 64 a 67, ou talvez mesmo até 68, eu estava frequentemente em Cambridge, e Phil também estava em Cambridge. Inicialmente, dividíamos um chalé com Reg Gadney em Girton Village (Duck End), e, mais tarde, eu dividi uma casa com Phil Steadman na Rua Norwich, em Cambridge. No fim de 69 Mike Weaver voltou para Inglaterra e conseguiu um trabalho na Universidade de Exeter, e, de fato, Exeter então apoiou a administração da revista e cuidou das assinaturas, e outras coisas mais. Mas eu suponho que você poderia dizer que nossos interesses tomaram rumos razoavelmente diferentes. Eu me mudei para a Universidade de Kent no fim de 1967. Em 1969 tornei-me vice-editor e em seguida editor de uma revista um pouco diferente, chamada *Twentieth Century Studies* [*Estudos do Século XX*, nossa tradução], na Universidade de Kent. Continuei a publicar artigos sobre Haroldo de Campos nessa revista, por exemplo, afim de não perder contato nesse sentido. Mas acho que todos concluímos que chegara a hora de encerrar a revista em sua 10a edição. Era um volume enorme de trabalho que caía nos ombros do Phil e também, nesse ponto, as coisas estavam complicadas financeiramente.

GGM: Você esteve envolvido com a segunda exposição de poesia concreta em 65 [OXPO, *2nd International Exhibition of Experimental Poetry*, St. Catherine's College, Oxford, 7 a 18 de junho]?

SB: A de Oxford? Bem, de certa forma, sim. Charles Cameron, editor de *Isis*, que era amigo de Dom Sylvester Houédard, e também, aliás, na época namorado da Mary Moore, veio à exposição de Cambridge, e aí no ano seguinte duas coisas aconteceram em Oxford. Uma foi que Frank Malina, o artista cinético que era amigo de Reg, teve um grande trabalho, provavelmente o maior trabalho em espaço público que ele já produziu, na *Headington Hill Hall* em Oxford, que era a sede da editora Pergamon, do Robert Maxwell Group, e nós todos fomos ao evento. Também, uma edição de *Isis* foi produzida, como *Granta* o fizera no ano anterior, com artigos sobre arte cinética e poesia concreta. Acho que eu até escrevi um artigo, tenho quase certeza que sim. Não direi que eles estavam nos imitando, mas certamente havia uma pauta similar sendo explorada em Oxford. Oxford, claro, era muito próxima geograficamente à área de Gloucestershire aonde Dom Sylvester morava, além de Ken Cox e John Furnival. Eles eram da área, e por isso Oxford era um bom lugar para ter uma exposição desse tipo.

GGM: E sobre a exposição no ICA², *Between Poetry and Painting* [22 de outubro a 27 de novembro de 1965], você esteve pessoalmente envolvido?

SB: Não. Jasia [Reichardt] veio a nossa exposição em 64, ela já devia estar planejando a exposição no ICA na época. Havia muitos trabalhos, o poema coluna do Ian Finlay, com design do John Furnival, e muitas outras coisas. Havia também um texto do Sylvester no catálogo, um de seus textos impenetráveis. Acabei conhecendo a Jasia muito bem, especialmente por causa do tio dela, Stefan Themerson. Eu já escrevera sobre a editora Gaberbocchus, do Themerson, no começo dos anos 60, fiz a resenha de alguns de seus trabalhos para *Granta*. Convidamos o Stefan para dar uma palestra sobre o Kurt Schwitters em Cambridge. Portanto, eu certamente a conhecia e a exposição era muito interessante, mas não era na verdade... não refletiu muito diretamente, assim o sentimos, o tipo de trabalho em que nós estávamos interessados. Havia muitos materiais diferentes envolvidos, e a ideia central do “entre poesia e pintura”, para tocar no cerne da questão, não nos parecia importante. Aquilo era algo válido em seus próprios termos, ao invés de algo que ficava entre duas coisas.

GGM: Expandiu e aumentou o interesse e conhecimento sobre poesia concreta...

SB: Sim, expandiu e de fato refletiu o interesse que já havia. Se pensarmos em algo como o Festival de Poesia do Albert Hall [International Poetry Incarnation, 11 de junho de 1965] que, claro, como todo mundo sabe, performances de Alexander Trocchi bêbado e assim por diante, mas também tinha Ernst Jandl, que era realmente marginal em termos de Viena naquele estágio, ou ao menos ele se sentia assim, e ele ficou deliciado de alcançar tamanho sucesso. Portanto, do ponto de vista do interesse popular em poesia, a poesia concreta e o tipo de coisa que ele fazia eram parte do panorama geral, e certamente *Between Poetry and Painting* foi parte disso.

GGM: Algumas perguntas a mais sobre as conexões internacionais. Você tinha alguma conexão com gente como Dieter Roth ou Wolf Vostell naquele tempo?

SB: Não, eles realmente não me interessavam. Eu fiz a resenha de livros para o TLS³ e me lembro de ter feito a resenha de um livro sobre *Happenings* editado por Vostell naquele estágio. Creio que fiquei sabendo a respeito do trabalho de Dieter Roth mais ou menos no mesmo período em que Hansjörg Mayer estava publicando *Die Blaue Flut*, do qual recebi uma cópia, ele também me mandou *Sweethearts* do Emmett Williams naquele momento. Mas esse era

² N.T.: Institute of Contemporary Art, em Londres.

³ N.T.: *The Times Literary Supplement*.

um lado da produção contemporânea de vanguarda sobre o qual nós não estávamos realmente interessados. Era o outro lado da moeda, um desenvolvimento dos *Happenings* dadaístas, e mesmo que estivéssemos interessados nisso historicamente, por causa da conexão com Haussmann e Schwitters, e assim por diante, não tínhamos conexões diretas com isso em termos do mundo contemporâneo.

GGM: Você conhecia a revista que Roth, Wyss e Gomringer publicaram?

SB: *Spirale*? Bem, através do Gomringer, sim, porque Gomringer publicou o seu primeiro livro, *Konstellationen*, na *Spirale*, então esse era um precedente importante, sim. E também era quadrada, não era?

GGM: As últimas, não as primeiras, eu acho, mas nós [Biblioteca do Chelsea College of Arts] não temos a coleção toda. Estou sempre de olho, mas elas são muito raras.

SB: De fato, quando eu estava em contato com ele, ainda naquela época, eu acho que ele já não tinha mais cópias das revistas, mesmo na metade dos anos 60 já não havia muitas cópias. Naquela época Gomringer produziu sua própria revista, *Poesia Concreta* [*Konkrete poesie*], mas o dinheiro dele também acabou. Sabe, o último número, sobre Claus Bremer [nº 11, 1964] teve que ser datilografado e copiado por fotolitografia, e ele nunca fez um número sobre Ian Hamilton Finlay, eu acho que porque não havia dinheiro para fazer impressão tipográfica. Naquela época era relativamente caro fazer uma revista. A primeira vez que editei uma revista, com impressão tipográfica, eu estava na escola, nós conseguimos anúncios, foi a única revista com a qual me envolvi que conseguiu render algum dinheiro. Daí quando mudamos para lito offset, tornou-se mais fácil, mas ainda era bastante caro... Digo, o preço da impressão era ainda muito alto na época, e não era possível fazer impressão a partir de computadores, como hoje em dia.

GGM: Que tipo de circulação teve *Form*? Atingiu 1.000 cópias?

SB: Essa é uma pergunta difícil de responder. Não sei exatamente quantas cópias, mas tenho quase certeza de que não chegou a 1.000. Num certo ponto eu cheguei a ver uma lista que Phil fez das cópias vendidas. Era necessário fazer isso quando recebíamos dinheiro do *Arts Council*, mas eu me esqueci. Acho que cerca de 500 cópias já teria sido um bom número nessa época, certamente para uma revista desse tipo. Talvez tenhamos ajustado o número de acordo com a demanda, mas nunca foi muito, porque, como disse, mesmo com não mais do que 1.000 cópias, a distribuição e gerenciamento das vendas teriam ultrapassado nossa capacidade de organização naquela época.

Antologias de 1966 e 1967

GGM: Daí você começou a trabalhar em uma edição especial do *Beloit Poetry Journal* em 66 e em sua *Anthology* [*Concrete poetry: an international anthology*] em 67, antes de Brighton.

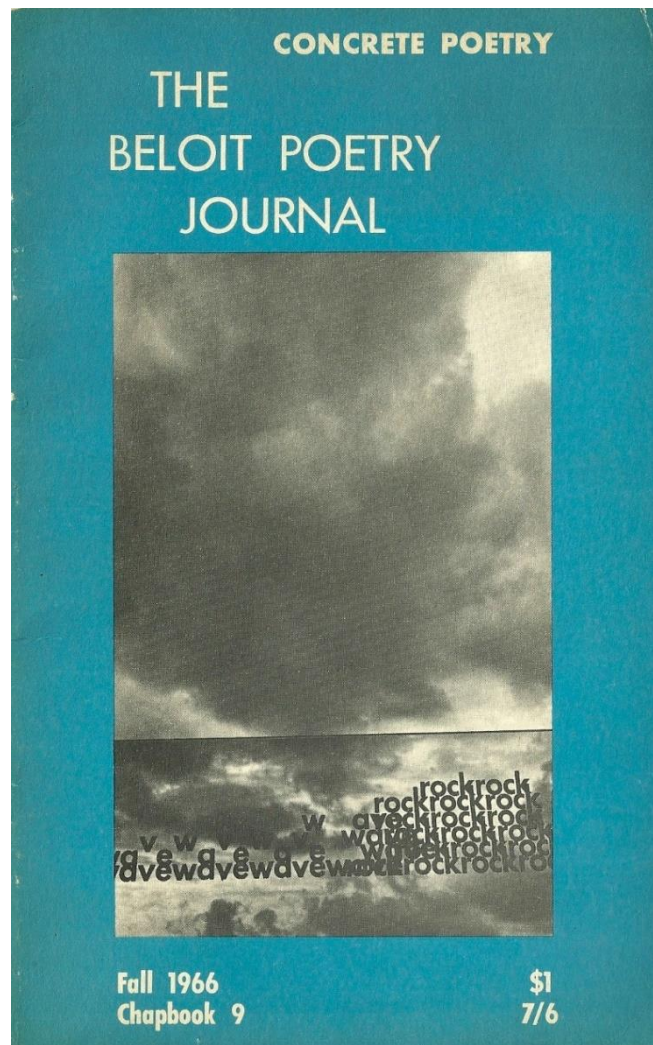


Fig. 5. Capa de *Beloit Poetry Journal*, Fall 1966. Reprodução da imagem: cortesia Stephen Bann

SB: Um ano antes, ou mais. *Beloit* foi publicado no outono de 1966 e foi realmente o primeiro projeto que surgiu através da nossa comunicação geral com Ian Hamilton Finlay, porque naquela época ele recebia muitos convites, principalmente dos Estados Unidos, para contribuir para revistas ou editar coisas. A carta relevante está na coletânea *Midway* [*Midway: letter from Ian Hamilton Finlay to Stephan Bann 1964-69*]. Em determinado momento ele escreve: “Iremos, eu e Mike, editar esse número do *Beloit Poetry Journal*”, uma publicação muito respeitável que estava sugerindo que ele fizesse um número

sobre poesia concreta. Ele não estava muito interessado, ele tinha sua própria revista que ele editava de modo diferente. Mike não podia fazer porque estava prestes a se mudar para os Estados Unidos, mas eu decidi editá-la e isso significou que desde o começo eu estive em contato com um pequeno grupo de poetas concretos, poetas concretos clássicos, como eu os via, no Brasil, na Alemanha e, claro, Sylvester Houédard, Ian Hamilton Finlay e Edwin Morgan na Grã-Bretanha. Então isso foi uma espécie de teste, e eu acho que foi bastante bem sucedido. Esse número foi produzido em litografia offset, e Phil Steadman fez o design gráfico para mim. Acho que Ian Finlay ficou satisfeito com a seleção de poemas e nessa época ele estava sempre me encorajando a fazer mais na área de poesia concreta. O que eu consegui fazer então (e agora, quando eu penso a respeito, acho que tive muito sorte) foi despertar o interesse de Alan Ross, da London Magazine Editions, sobre a ideia de fazer uma antologia.

London Magazine Editions publicava a *London Magazine*, onde eu publiquei o meu primeiro artigo. Acho que foi provavelmente Reg Gadney quem me apresentou para a revista. Não sei se a revista dava prejuízo, mas a esposa de Alan Ross, Jennifer, era muito rica, então acho que ele não precisava ter um grande lucro. Ele também havia começado essa coleção de livros, London Magazine Editions, e convidou-me para fazer a antologia sobre poesia concreta, colocando-me em contato com um design gráfico chamando Rob Costley (aliás, ele faleceu há algumas semanas), que se tornou, por muitos anos, um colaborador bem próximo ao Finlay. Mas essa foi a primeira tentativa de fazer um livro de poesia concreta e Alan Ross foi para a Austrália cobrir um torneio de cricket – porque entre seus outros talentos, ele era um correspondente de cricket –, então ele nos deu carta branca e, de fato, sei que gastamos com a publicação mais do que ele planejara. Quando voltou, ele provavelmente achou que tínhamos levado a London Magazine Editions à falência, mas na verdade não foi o caso, as cópias se esgotaram rapidamente e, mais tarde, acho que dez anos depois, o TSL fez uma pesquisa que dizia que era a antologia de poesia mais amplamente presente nas bibliotecas britânicas entre as que eles pesquisaram. Isso aconteceu em parte devido a uma resenha muito positiva feita por um dos principais críticos da época, Cyril Connolly, no *Sunday Times*. Acho que ele era próximo do Alan Ross, logo, novamente, tivemos muita sorte. Então, Finlay disse, “Você faria isso?”, e de tempos em tempos ele me sugeria alguns nomes e assim por diante, e eu mesmo já tinha algumas pessoas em mente. Por exemplo, outro dia eu encontrei uma carta do Hanjörg [Mayer], porque entrei em contato com ele a respeito do Claus Bremer, na Alemanha, e ele me deu seu endereço. Assim, juntei os nomes e fui adiante com o projeto. Decidimos, por exemplo, que teríamos somente uma cor na impressão, que era um amarelo aberto e alaranjado, e isso veio a funcionar muito bem para um poema famoso do Garnier, que deveria ser impresso em cor, para um dos meus poemas, e para

um poema do Dom Sylvester, que ganhou uma versão definitiva. Fiz isso enquanto terminava o meu doutorado. O livro foi publicado alguns meses depois, em 1967, mas eu fiz o trabalho de preparação no ano anterior, com muitos conselhos do Finlay, mas ele certamente não dizia “Você deve publicar isso ou aquilo”. Eu tinha liberdade e ele geralmente concordava com os poemas que eu decidia publicar.

GGM: Havia algum critério em sua seleção para o *Beloit* e depois para *Anthology*? Você falou de “poetas concretos clássicos”. Você estava interessado em criar ou desenvolver um cânone e uma narrativa do desenvolvimento da poesia concreta, com origens em Gomringer e Noigandres?

SB: Essa é uma pergunta interessante. Eu não estava conscientemente excluindo nenhum poeta que me parecia pertencer ao movimento. Por outro lado, não fiz grande esforço para incluir todo mundo. Em linhas gerais, parti do pressuposto que o alinhamento Gomringer/Noigandres criara uma nova onda de poesia concreta. Não havia porque ficar se debatendo sobre quão contínuo seria esse eixo em relação às várias correntes da poesia de vanguarda – nós havíamos publicado Hausmann e Schwitters em *Form*, mas isso era mais devido a um interesse histórico. Soube, por exemplo, que o poeta americano Ronald Johnson não ficou feliz de ter sido deixado de fora. Eu mal conhecia seu trabalho, mas Finlay o conhecia bem, e publicou-o em *Poor. Old. Tired. Horse*. Naquela ocasião Finlay me disse que eu não deveria me preocupar, já que o trabalho de Johnson havia sido publicado em várias antologias contemporâneas. Quando Mary Ellen Solt publicou sua antologia em *Hispanic Arts*, um ano mais tarde, eu me dei conta de que poderia ter incluído um poeta como [Öyvind] Fahlström. Emmett Williams publicou sua antologia mais ou menos na mesma época, e (como acontece) com um princípio muito diferente de seleção e conceito de design gráfico. Eu pensava que meu princípio era melhor, mas não alegava estabelecer um cânone.

GGM: Sua *Anthology* saiu no final de 67?

SB: Acho que tive as primeiras cópias em setembro e foi mais ou menos no mesmo momento que *An anthology of Concrete Poetry*, de Emmett Williams, saiu. Nós nos correspondemos sobre isso, primeiramente porque Emmett colocou um poema meu na antologia dele. Ian também sabia que Emmett Williams estava planejando uma antologia, mas naquela época muitas pessoas estavam planejando antologias e não era muito claro quando elas seriam publicadas. No fim, ambas foram publicadas mais ou menos na mesma época, então muitas pessoas puderam fazer comparações e isso causou um certo desconforto ou crise porque Dick Higgins, da *Something Else Press*, escreveu-me uma carta extremamente desrespeitosa, com a qual eu fiquei bastante

surpreendido, e as pessoas para quem eu a mostrei, como Finlay, também ficaram surpresas. Emmett Williams me disse que “mesmo que eu achasse que era uma má antologia, o que eu não acho, eu não teria escrito uma carta como aquela”. Ian Finlay começou então a perguntar às pessoas, “O que você acha?”. Ele não gostou nada da antologia de Williams porque todo o controle da tipologia não foi conduzido por Emmett Williams mas por Dick Higgins. Muitos dos poetas nunca tinham visto seus poemas daquela forma. Meu “st. eeples”, por exemplo, foi publicado em uma fonte bizarra que sempre achei que alterou completamente seu interesse ou significância. Os brasileiros tiveram uma reação muito interessante em relação à postura de Dick Higgins. Digo, os irmãos Campos, em particular. Achei uma carta do Augusto citando a visão do Haroldo de que Dick Higgins estava tentando reivindicar ou afirmar as origens da poesia concreta como sendo norte-americanas, o que, é claro, Haroldo disse que historicamente não era possível. De qualquer forma, eu não tinha nenhum problema com Emmett Williams e mais tarde passei a encontrar Dick Higgins de tempos em tempos, e nós não falávamos sobre o assunto. Mas minha perspectiva, de alguma maneira, deve ter tocado em um ponto sensível... Digo, minha antologia não era poesia concreta como ele a via. O que eu decidi fazer foi usar uma fonte uniforme, uma fonte sem serifa, ter um número menor de poetas e arranjá-los em sessões geográficas. Dick Higgins não gostou de nada disso. Ele arranjara tudo alfabeticamente, o que cria uma antologia mais dinâmica, mas eu achei que era menos útil do que ter Europa, América do Sul, Ilhas Britânicas e Estados Unidos como categorias separadas.

GGM: E claro, isso se tornou, de certa forma, padrão para outras antologias. A antologia de Solt usa majoritariamente uma fonte única, e tem um arranjo bem geográfico...

SB: Sim, essa foi a antologia que saiu no ano seguinte. Eu não estava em contato com a Mary Ellen Solt na época, mas entramos em contato depois. Ela decidiu fazer algo que fora obviamente endossado pela *Hispanic Arts*⁴, um registro totalmente geográfico, incluindo pessoas sobre as quais eu não tinha a menor ideia a respeito, como Öyvind Fahlström, e também publicar muitos documentos originais. Ela conseguiu fazer com que eles gastassem bastante dinheiro com a publicação – tenho certeza que a *Hispanic Arts* mais ou menos que faliu com o custo essa edição, mas, por outro lado, foi um documento muito importante e ela pôde usar diferentes cores na edição inteira. Portanto, foi ótimo que essa antologia em particular foi publicada, e houve várias outras.

Minha antologia teve uma recepção bem negativa na Grã-Bretanha, vinda do Bob Cobbing. Na realidade, Bob Cobbing veio a um festival na Universidade de Kent e fez uma performance de um poema dizendo que minha antologia

⁴ N.T.: ARTES HISPANICAS / HISPANIC ARTS. A magazine of literature, music and visual arts, publicada pela Indiana University, de 1967 a 1968.

deveria ser “banida” porque, bem, ele não estava incluído nela. Mas, repito, isso foi o resultado de uma decisão bastante difícil porque, parcialmente através da correspondência eu tive com o Finlay, eu via a poesia concreta primariamente como uma forma de expressão visual, mesmo que ambos concordássemos que havia poetas que eram visuais e fônicos ao mesmo tempo – Ernst Jandl é um bom exemplo, pois, de alguma forma, fazia o tipo de casamento perfeito entre o poema na página e o poema como performance. Mas nós não achávamos o trabalho do Bob Cobbing, por exemplo, particularmente interessante. Cobbing, claro, colaborou e contribuiu com a antologia de Hansjörg [1966], mas com um poema que, penso, era essencialmente um poema falado e nada além, aquele com “grr grr grr” [“Grin”]. Digo, não acho que seja particularmente interessante de olhar, do meu ponto de vista era essencialmente um poema-performance.

Exposição de poesia concreta, Brighton Festival, 1967

GGM: Você foi o diretor da Exposição de poesia concreta, no primeiro Festival de Brighton, em 1967 [14-30 de abril].

SB: Sim. Novamente, isso aconteceu em parte porque o Ian Hamilton Finlay estava se correspondendo com pessoas que sugeriam isso. Na época, o Festival de Brighton estava começando, era o primeiro ano, e eles decidiram ter uma grande conferência de artes visuais, bem como duas grandes exposições, uma do Clive Latimer, do *Hornsey College of Art*, que aconteceria para além do cais [de Brighton] e que era de arte cinética, e outra de arte concreta para acontecer na cidade inteira. Bem, essa foi a proposta que eu fiz, e que foi aceita - envolvia banners, objetos na parede, objetos livres e até, no caso de Ken Cox, um objeto que deveria ficar flutuando entre os cais. Digo, era realmente incrivelmente ambicioso, acho que meu orçamento total era de apenas £600 e eu não tinha honorários. De fato, já muito tarde eu perguntei para o diretor do festival, “Talvez eu possa ter um pagamento”, e ele disse, “Bem, infelizmente é um pouco tarde para isso...”. De qualquer forma, obviamente, não fiz aquele trabalho pelo pagamento. Era de deixar qualquer um nervoso porque, primeiramente, era necessário obter uma série de colaborações e, por sorte, consegui a ajuda de Ed Wright não só com os banners, que foram feitos por Roger Limbrick no Chelsea College of Arts, mas também com a organização da tipografia da série de postais e com o poema cubo, que fora concebido por Philip Steadman. As outras pessoas, como John Furnival e Ken Cox, produziram trabalhos em escalas manejáveis. Hansjörg produziu suas colunas de caracteres e encontramos lugares para elas. Não havia maiores formas de vandalismo. Mas houve um vendaval terrível que, infelizmente, fez com que o trabalho do Cox afundasse, e isso levou muitas pessoas a escreverem para os jornais de Brighton porque tornou-se perigoso velejar naquele ponto. Mas o trabalho havia ficado lá por tempo suficiente para

que as pessoas passassem em torno com iates e o fotografassem, e até para que uma reportagem de televisão fosse realizada a seu respeito.

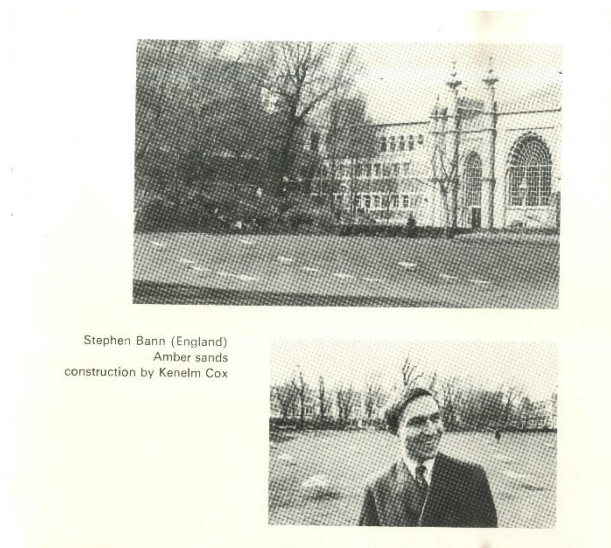


Fig. 6. “Concrete Poetry at the Brighton '67 Festival”. *Poor.Old.Tired.Horse*, nº 24, p. 7 (detalhe). Fotografias de Graham Keen. Reprodução da imagem: cortesia Stephen Bann.

A exposição ganhou uma crítica bastante positiva no *The Times*, feita pelo Guy Brett, que, naquela época, estava bastante interessado em arte cinética, mas também em várias formas de expressão modernista. Ele escreveu que a exposição de arte cinética poderia ter muito bem acontecido em outro lugar, o que é verdade, e escreveu sobre a “esplêndida” exposição de poemas concretos, dizendo que poderia ter sido muito maior se tivesse mais recursos. Mas, ao mesmo tempo, a exposição chamou sua atenção e ele ficou impressionado com ela. É muito difícil colocar 10 ou mesmo 12 objetos em uma cidade como Brighton, onde há tanto mais para se ver... O que nós conseguimos fazer... Eu não sei se você já viu as fotografias que foram tiradas da exposição... uma delas, por exemplo, mostra o Pavilhão⁵ atrás de dois trabalhos do Ian Hamilton Finlay, outra mostra o grande banner de Claus Bremer, que estava na frente do Pavilhão. Conseguimos um registro fotográfico muito bom e, mais tarde, Ian Finlay compilou uma edição do *Poor. Old. Tired. Horse*. baseada na exposição (nº 24). Fiz uma entrevista para televisão com Robert Robinson que, como todas as entrevistas de televisão, ficou um pouco artificial, nós meio que andamos em torno como se estivéssemos falando, e depois a fala foi adicionada, com tudo montado pelo editor. Ian Finlay achou que ele foi irreverente demais.

⁵ N.T.: Royal Pavilion of Brighton.



Fig. 7. Banner (Claus Bremer “Ein text passiert”) com “Amber Sands” ao fundo. Fotografia de Patrick Eagar. Reprodução da imagem: cortesia Stephen Bann

GGM: Desculpa, ainda existe?

SB: Não sei, realmente não sei, provavelmente não, mas talvez. Eu nem me lembro para qual programa era, um dos programas de arte feitos naquela época, mas gostei de falar com ele e acho que ele foi bastante receptivo. Nós também tivemos uma exposição do trabalho do Finlay no *Festival Club*. Aliás, tirei essa fotocópia para você, é a lista oficial de todos os trabalhos – eu tinha perdido mas achei novamente – e mostra tudo o que estava lá.

GGM: Uau, maravilha. Eu já vi a maioria desses trabalhos, mas acho que eu não vi... por exemplo, não me lembro da peça do Edwin Morgan para os ônibus.

SB: Bem... é interessante porque essa foi a única coisa que foi comissionada, nós demos a ele £30, ou algo assim, pela comissão. Porque logo cedo creio que me sugeriram realizar um festival de poema e eu achei uma boa ideia, e eu escrevi ao Ian, que me respondeu, “Eu achei que você pediria isso e não é o tipo de coisa que eu quero fazer”. Mas eu perguntei: “Que tal Edwin Morgan?”. Ele disse, “Sim, é exatamente o tipo de coisa que ele gostaria de fazer”, porque, como sabemos, ele se tornou mais tarde o primeiro poeta laureado da Escócia, e um poeta laureado tem que escrever poemas para ocasiões especiais. Mas não seria um poema simplesmente impresso em um pôster. O que nós decidimos, parecia incrivelmente complexo, é que teríamos uma série de adesivos verdes impressos que seriam colocados nos ônibus de Brighton e também teríamos um tipo de uma chave, que incluiria todos esses adesivos, e que seria colocada em um, ou dois, ou três lugares. Então por um tempo os ônibus em Brighton circulavam com esses adesivos. Eu ainda tenho um ou dois deles.

GGM: Eu adoraria vê-los, e eu adoro a ideia de usar adesivos.

SB: Sim, adesivos. Penso que nem todos os motoristas os colocavam, então não foi a frota completa, mas Edwin Morgan ficou muito feliz com a ideia porque era um poema permutacional e era isso que lhe interessava na época. Seus poemas concretos eram frequentemente permutacionais e ter a permuta em termos de ônibus se movendo de um lado para o outro pareceu uma ideia legal, e que, de certa forma, funcionou. Tiramos algumas imagens dos ônibus com adesivos.

GGM: Como vocês selecionaram os colaboradores?

SB: Uma das coisas que foi bastante importante é que tivemos o apoio do Sir Hugh Casson. Casson era um arquiteto de destaque, acho que em certo ponto ele foi o presidente da Royal Academy e era bem conhecido naquele tempo. Creio que ele morou em Brighton ou perto de Brighton, de qualquer forma ele sabia o que estava acontecendo no festival. Inicialmente, entramos em contato com ele por causa de outra coisa, e de algum modo a ideia de fazer o festival em Brighton emergiu. Isso foi no outono de 66. Foi em um estágio em que as coisas tinham que ser feitas muito rapidamente. Ed Wright já estava em contato e trabalhando com Ian Finlay, então isso significou que tivemos acesso à Chelsea [Edward Wright era Chefe de Design Gráfico da Chelsea College of Art desde 1963]. Havia este jovem estudante chamado David de Silva, eu frequentemente me pergunto o que terá acontecido com ele porque ele fez essa construção enorme do Mathias Goeritz [“Oro”], que ficava na fachada à beira-mar do prédio de concreto que pertencia à *Rank Corporation*, que na

época tinha uma enorme superfície concreta completamente despida. Por causa de suas conexões no West Country, Furnival e Cox trabalhavam em escolas de arte e foram capazes de desenvolver algo mais ambicioso do que teria sido o caso com poetas concretos trabalhando em seus próprio ateliês. Ken Cox não apenas fez sua própria construção, mas também executou os grandes *ampersands* cor de laranja para o meu poema “Amber Sands”, que foram montados no jardim central do *Royal Pavilion*. Acho que havia 23 deles, em uma configuração de 5/4/5/4/5. Mostrarei um para você mais tarde... Dei um para Jasia Reichardt, e dei mais alguns para outras pessoas ao longo dos anos, eu agora tenho somente quatro ou cinco. Mas posso te mostrar como eles eram. Você viu a alteração, não? Então Ken Cox fez tudo aquilo, ele foi extraordinariamente cooperativo, mas também ambicioso em relação ao que pretendia fazer e ao que ele era capaz de fazer na época. Foi horrível, cerca de um ano mais tarde ele morreu em um acidente.

Eu recebi uma resposta bastante entusiasmada do Gomringer, que nunca tinha tido um poema seu em um banner, e do Bremer. Acho que eles nunca viram a exposição, tenho certeza que não, mas, novamente, foi uma boa ideia ter seus trabalhos montados em árvores. Penso que os trabalhos do Finlay foram importantes porque foi a primeira vez que ele teve seu trabalho colocado em um lugar público, em espaço aberto, e isso foi, realmente, para ele, uma espécie de experiência de aprendizado, e em alguns aspectos uma experiência de aprendizado desagradável porque houve uma disputa que foi encoberta, até demais, nas cartas em *Midway*, envolvendo o escultor Henry Clyne, de Gloucestershire, que de fato executou os trabalhos e, claro, trouxe-os a Brighton e instalou-os. Escrupulosamente, eu sempre coloco “construção de Henry Clyne” no catálogo e assim adiante, mas na plaquinha que ficava atrás do trabalho simplesmente dizia-se Ian Hamilton Finlay, e Clyne ficou muito incomodado com isso, e essa omissão mais tarde levou à grande briga em que ele perguntou ao Finlay se ele não deveria pagá-lo pelo uso de seus poemas, causando muito mal estar.

Eu acho que no caso do Finlay ele estava passando por um período dolorido, no qual tinha que contar com colaboradores, porque não podia esculpir pedras e esse tipo de coisa, mas os colaboradores frequentemente pensavam que eles eram artistas, na realidade, na maioria das vezes, eles eram de fato artistas, preocupados com seus próprios trabalhos e, portanto, facilmente ficavam incomodados sobre não ganhar crédito integral de um trabalho que eles haviam feito. No fim, é claro, ele entendeu isso, mas nessa fase essa era uma questão difícil e divisora.

GGM: Você mencionou sua colaboração com Ed Wright, você o conhecia bem antes de Brighton?

SB: Ed Wright propiciou-nos muitas conexões, mas não sei ao certo como exatamente ele se envolveu com Finlay, o que eu sei é que a primeira coisa que ele produziu com Finlay foi esse lindo poema dobrável, “Four sails”, que, mais tarde, foi transformado em um poema de vidro. Isso teria sido em 66, acho, de fato, há uma longa correspondência a respeito porque, por várias razões, era difícil de ler as primeiras versões produzidas, e acho que, por fim, ele usou letras desenhadas à mão. Foi um dos momentos em que Finlay estava muito ansioso sobre o resultado de um trabalho, e o design estava num vai e volta, mas Finlay ficou muito satisfeito quando finalmente esse poema tomou forma. Ed Wright, com sua ligação latino-americana, claramente era alguém que reagiu positivamente e estava interessado em um movimento internacional que também recorreria às suas habilidades como tipógrafo e desenhista gráfico. Ainda tenho algumas cartas do Ed Wright pedindo que contas fossem pagas, não que estivéssemos atrasados, mas elas eram utilizadas para retirada de materiais para os vários itens de Chelsea, e assim por diante.

GGM: O departamento têxtil fez os banners, e o poema cubo e os cartões também foram feitos em Chelsea, no departamento gráfico.

SB: Sim, eles todos foram feitos em Chelsea, bem como, suponho, a construção em metal do David de Silva para o muro do prédio da Rank. Imagino que tenha sido em um departamento de metal, porque ele era um estudante em Chelsea.

GGM: Quem teve a ideia para os banners?

SB: Não me lembro. Talvez a ideia tenha surgido de conversas entre Finlay e eu.

GGM: Você concorda com a ideia que [o Festival de] Brighton em 1967 marcou o zênite do desenvolvimento da poesia concreta na Grã-Gretanha, mas talvez também a abertura de novas possibilidades?

SB: De certa forma, eu concordaria com o termo “zênite”, porque apesar das limitações, a exposição mostrou ambição e um senso de coerência que não haviam sido vistos antes, e que não seriam vistos novamente, ao menos em uma exposição coletiva. Os próximos passos vieram em exposições individuais, como na exposição final de Ken Cox na [galeria] Lisson [1968], e as sucessivas exposições de Finlay na Axiom Gallery (1969) e na Inverleith House, em Edimburgo (1972). A exposição da Tarasque no Midland Group Gallery em 1972 foi, talvez, a próxima mostra coletiva que foi bem-sucedida e coerente – mas era de natureza bastante diferente, e não tinha um escopo internacional. Quanto a novas possibilidades, bem, novamente, Finlay nunca

parou de explorá-las. Até Gomringer, embora a maioria de seus trabalhos tenham permanecido como palavras em uma página, construiu alguns sofisticados trabalhos esculpidos em pedra em cenários ambientais que remetem, mesmo que de forma distante, à experiência de Brighton.



Fig. 8. *Six concrete poems: Brighton Festival*, cartões em envelopes, 1967. Reprodução da imagem: cortesia Stephen Bann

Pós-concreto

GGM: E você começou a ficar menos, ao que me parece, muito menos, envolvido com poesia concreta depois de 68. Seus interesses estavam mudando?

SB: Na última carta da antologia *Midway*, de dezembro de 69, Ian escreveu-me dizendo que aquela década de poesia concreta havia acabado, e isso não era apenas uma ideia brusca. Acho que na minha correspondência com ele e com outras pessoas, nós sentíamos que talvez não fosse mais possível identificar a poesia concreta com os mesmos tipos de qualidade que estiveram presentes em Gomringer e o grupo Noigandres. Havia uma mudança crucial acontecendo. Falávamos a respeito disso, até certo ponto, em termos de pós-concreto, e, no caso de Finlay, isso significou praticamente deixar para trás a era de experimentos tipográficos que exploravam letras desenhadas à mão, inscrições, e letras esculpidas. Há uma conexão muito próxima entre algo como as provas de Hansjörg Mayer que Finlay cortou para formar a base do

poema de vidro “Wave/Rock”, em 1966, e, por outro lado, sua colocação de um poema que tinha sido esculpido por Michael Harvey em um jardim. É uma conexão muito próxima, mas nesse último estágio já não é mais poesia concreta. Acho que nós dois sentimos isso no início dos anos 70. Por exemplo, John Sharkey estava produzindo uma antologia que foi publicada naquela época, e Ian disse que ele não queria fazer parte dela, porque não mais sentia que esse tipo de publicação representava seus interesses e filiações diretos. Na Alemanha eu acho que era diferente. Eugen Gomringer, que teve uma festa por seu aniversário de 90 anos em que estive, há poucas semanas atrás, era realmente um artista concreto que também era poeta, e é um fenômeno muito significativo que a conexão próxima que ele tinha com arte concreta ainda estava sendo demonstrada no seu aniversário por artistas que, obviamente, viam uma conexão muito próxima entre seus trabalhos e os deles. No meu caso, no começo dos anos 70 eu estava ligado ao *Systems group* e a exposição do *Systems*, que ocorreu em 1972 na Whitechapel Gallery. Arranjamos para que ela coincidissem com o primeiro concerto do Steve Reich em Londres, mas também colocamos uma gravação e uma representação visual de um poema de Robert Lax na entrada da exposição. Então, a esse respeito, ainda havia uma conexão próxima. Acho que os artistas do *Systems* ainda se moviam entre, digamos, a pintura plana e o contexto da escultura e da arquitetura, mas, ao mesmo tempo, eles também estavam muito interessados em como a música contemporânea se desenvolvia e, potencialmente, em como a poesia se desenvolvia. Eu continuei a ter interesse em Robert Lax, em Gomringer e obviamente em Finlay. Na época, eu ainda estava em contato com os poetas do *Noigandres* e publicando artigos do Haroldo de Campos. Eu também já estava em meio ao planejamento da minha antologia de escritos construtivistas até o presente [*The tradition of Constructivism*], que finalmente saiu em 74, mas que já havia sido quase que inteiramente planejada em 1970. Creio que a coisa mais longa que eu já escrevi sobre poesia concreta nos anos 1960 foi para esse livro chamado *Studies in the Arts* [1968], organizado por Francis Warner. O texto original tinha sido apresentado como uma palestra dada em 1966, no *St Peter's College*, em Oxford. Também editei uma pequena seleção com o título de “Concrete poetry and after” [“poesia concreta e depois”, nossa tradução], para um número comemorativo da *London Magazine*, em 1969. Mas quando eu finalmente escrevi um artigo sobre poesia concreta para uma antologia internacional de escritos modernistas [“Constructivism and literature”, publicado em francês no volume *Les avant-gardes littéraires*, 1984], eu a vi atingindo um ponto, por volta dos anos 1970, onde ela se transformava em outra coisa.

Referências selecionadas

1963

Poor. Old. Tired. Horse., editado e publicado por Ian Hamilton Finlay, 1962-7. Edimburgo: Wild Hawthorn Press. [Os números 6, 8 e 10 incluem traduções de

Augusto de Campos e Pedro Xisto (nº 6), Eugen Gomringer (nº 10), e poesia concreta em inglês por Finlay (nº 8 e 10), Dom Sylvester Houédard e Edwin Morgan (nº 10 “Concrete number”)]

Ian Hamilton Finlay. *Rapel: 10 fauve and suprematist poems*. Edinburgh: Wild Hawthorn Press.

Dom Sylvester Houédard. “Concrete poetry & Ian Hamilton Finlay”. *Typographica* nº 8 (New Series).

1964

First International exhibition of concrete and kinetic poetry. Cambridge: St Catharine’s College.

Granta, vol. 68, nº 1240, 28 nov. 1964. Stephen Bann. “Communication and structure in Concrete poetry”. *Image*, out. 1964, p. 8.

1965

Between Poetry and Painting. Londres: ICA. Stephen Bann, “Poem-prints”, *Image*, out. 1965, pp. 6-9.

1966

Hansjörg Mayer. *Concrete poetry: Britain, Canada, United States*. Londres: Edition Hansjörg Mayer. [Portfólio de edição limitada]

Stephen Bann (org). *Beloit Poetry Journal*, vol. 17, nº 1, Fall 1966 (Concrete Poetry special issue).

Stephen Bann. “Kinetic art and poetry”. *Image*, Winter/Spring 1966, pp. 4-9.

Stephen Bann. “Concrete poetry”. *Architectural Review*, vol.139 nº 38, abril 1966, pp. 308-310.

Form, organizado por Philip Steadman, Mike Weaver e Stephen Bann, 1966-69. Cambridge: P. Steadman.

Stephen Bann et al. *Four essays on Kinetic art*. St. Albans: Motion Books.

1967

Stephen Bann (org.). *Concrete poetry: an international anthology*. Londres: London Magazine.

Emmett Williams, (org.). *An anthology of Concrete poetry*. Nova Iorque: Something Else Press.

Brighton Festival, Concrete Poetry Exhibition, diretor Stephen Bann. Publicações: Augusto de Campos, Ian Hamilton Finlay, Eugen Gomringer, José Lino Grunewald, Dom Sylvester Houédard, Gerhard Ruehm, *Six concrete poems: Brighton Festival* [cartões em envelope, com “From line to constellation”, de Eugen Gomringer (1954, tradução em inglês por Mike Weaver, *Image*, out. 1964)]. Londres: Chelsea School of Art.

Augusto de Campos, *Linguaviagem [poemcube]*. Londres: Chelsea School of Art.

Brighton Festival, Concrete Poetry Exhibition [List of works].

Poor. Old. Tired. Horse. nº 24 Concrete poetry at the Brighton ‘67 Festival.

Form nº 4. Brighton Festival Exhibition of Concrete Poetry: notes, map.

Guy Brett. “Kinetic art on Brighton pier”. *The Times*, 15 abril 1967, p. 7.

Stephen Bann. "Concrete Poetry Exhibition Brighton". *London Magazine*, maio 1967, pp. 67-69.

Charles Verey. "A view from the pier". *Architects Journal*, vol. 145 n° 17, 26 abril 1967, pp. 967-969.

Stephen Bann. *Fleece*. Edinburgh: Wild Hawthorn Press.

1968

Mary Ellen Solt (org.). *Artes Hispanicas/Hispanic Arts*, vol. I n° 3 & 4, Winter/Spring 1968, Concrete Poetry. [Publicado como uma monografia: *Concrete poetry: a world view*. Bloomington: Indiana University Press, 1970]

Stephen Bann. "A context for Concrete poetry". In: Francis Warner (org.). *Studies in the Arts*. Oxford: Blackwell.

1969

Stephen Bann. "Ian Hamilton Finlay: The structure of a poetic universe". *Studio International*, vol. 177 n° 908, jan. 1969, pp. 78-81.

Stephen Bann. "Concrete poetry and after". *London Magazine*, n° 100 (N.S.), jul/ago 1969.

1970

Stephen Bann. "Tarasque: An introduction". *Metaphor and motif*. Nottingham: Midland Group Gallery, 1972.

Stephen Bann (org.). *The tradition of Constructivism*. Nova Iorque: Viking, 1974.

Stephen Bann, "Constructivisme", In: *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle* (org. Jean Weisgerber). Budapeste: Hungarian Academy of Sciences, 1984, pp. 1010-1026.

Stephen Bann (org.). *Midway: letters from Ian Hamilton Finlay to Stephen Bann 1964-69*. Londres: Wilmington Square Books, 2014.

Artigo recebido em fevereiro de 2016. Aprovado em maio de 2016