

Território dos poemas silenciosos: o jardim de sendeiros que confluem



Maria Angelica Melendi

Professora adjunta do Departamento de Artes Plásticas da EBA/UFMG e pesquisadora do CNPq. Investiga as estratégias de memória desenvolvidas pela arte contemporânea na América Latina em relação aos terrorismos de Estado e à violência social, assunto sobre o qual tem publicado artigos em livros, jornais e revistas acadêmicas nacionais e internacionais.

RESUMO

A partir da análise de alguns trabalhos de Ian Hamilton Finlay e Joan Brossa será percorrido um território onde poesia visual e artes visuais se entrelaçam e se contaminam. Pretende-se desvendar um espaço cinzento, que tem suas raízes em antigas tradições, onde as categorias naufragam.

Sei que algumas pessoas pensam que a tradição é algo morto, contrário ao seu próprio desenvolvimento ou expressão, mas eu sempre achei a tradição absolutamente libertadora. (FINLAY, 1995, p. 47)

Porque todo es juego y nada es juego. (VIGO, 1991, n. p.)

Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol. (HUIDOBRO, 1957, p. 39)

Un laberinto de símbolos - corrigió - un invisible laberinto de tiempo. A mí, bárbaro inglés, me fue dado revelar ese misterio diáfano. (BORGES, 1974, p. 477)

Nas colinas do sul da Escócia, longe dos circuitos da arte, existe um jardim. Lagos, arvoredos e canteiros agrestes desvelam e ocultam fontes, velhos bancos de pedra, colunas, santuários. O jardim chama-se *Little Sparta*, e um passante atento caminharia pelas suas trilhas pensando andar pelos quadros de Poussin ou de Lorrain. Talvez a obra mais importante do poeta escocês Ian Hamilton Finlay, *Little Sparta*, inscreva-se na genealogia dos jardins ingleses do século XVIII, nos quais a estética do pinturesco propiciava o desvelamento paulatino de surpresas a partir dos passos do visitante. Olhar para *Little Sparta* pressupõe uma atitude peripatética, através da qual se vai constituindo um sentido, que nunca é fixo, que sempre é mutável. O visitante percorre as matas frondosas, beira os lagos e os canteiros de ervas floridas e então, inesperadamente, descobre o que há de oculto entre eles: gastos bancos de mármore com inscrições, pedras com frases quase cobertas pela relva, colunas e templos de estilo clássico, navios, tanques, armas da Segunda Guerra Mundial, às vezes da Alemanha nazista. No plácido lago dos nenúfares, um porta-aviões é uma fonte; na beira do pântano emerge a torre de um submarino atômico: a escultura *Nuclear Sail*.

O desconcerto, a inquietação, a suspeita assaltam o viajante e começam a corroer, na sua mente, a idealização do mundo clássico operada pela cultura contemporânea. Assim, ele adverte que o jardim de *Little Sparta* é uma das moradas da morte.

Na enigmática pintura de Nicolas Poussin, *Os pastores da Arcádia*, 1655, dois pastores apontam para um túmulo no qual aparece gravada a frase *Et in Arcadia Ego*. Para Louis Marin (1988, p. 87), a epígrafe latina é o equivalente visual da clássica *oratio imperfecta*, uma sentença na qual alguma das

partes foi apagada. Na *oratio imperfecta*, o verbo era geralmente omitido, cabendo ao leitor completar o sentido ambíguo e indeterminado com a palavra perdida. Como nota Panofsky (1976, p. 378 *et seq.*), nessa frase o sujeito perdido é a morte. *Et in Arcadia Ego* deve ser entendido como: até eu — a morte — estou aqui, na Arcádia.

Em *Little Sparta*, Finlay evoca Poussin, mas ordena as belas capitais latinas numa pedra na qual está entalhado um tanque nazista camuflado. O topo renascentista é relido pelo poeta, para desconstruir as aproximações ecológicas neorromânticas que tentam trivializar nossa noção de natureza.

Menos uma elegia que um *memento mori*, os emblemas da morte de Finlay restauram o ciclo natural e o deslocam para o lugar da cultura. Na tradição anglo-saxã de Blake, Finlay atribui aos clássicos, e não aos bárbaros ou aos clérigos, a destruição e a guerra.

O espaço alegórico do jardim, emblema do paraíso terrestre e da inocência perdida, instaura-se, também, ao invocar esteticamente as origens meridionais da civilização greco-romana. No árido páramo da Escócia setentrional, o jardim mediterrâneo sobrevive com dificuldade. Assim, *Little Sparta* é um jardim transplantado, no sentido da *translatio* neoclássica: a transposição dos valores clássicos longe do berço mediterrâneo da cultura ocidental.

No amplo espaço gramado, perto do lago do templo, a vegetação reproduz a aquarela de Albert Dürer, *Das Grosse Rasenstück*; uma pedra entalhada com a assinatura do artista alemão completa a cena. Junto do lago superior, sobre uma pedra lê-se: *See POUSSIN, Hear LORRAIN* (ABRIOUX, 1989, p. 77). Ao utilizar a arte como um modelo para reconstituir a paisagem, Finlay dá uma volta de parafuso nos mecanismos da representação. Nossas fantasias sobre a natureza são problematizadas e questionadas até os seus limites. Nesse espaço bucólico, nada é natural e tudo é construído.

Um pequeno templo dedicado a Apolo, divindade da beleza clássica e da harmonia, ostenta, na sua fachada, escamoteado entre os atributos clássicos, o elemento discordante de uma realidade contemporânea:

TO APOLLO
HIS MVSIC
HIS MISSILES
HIS MVSES. (ABRIOUX, 1989, p. 77)



Inscrição elegíaca junto al estanque superior, 1975. Piedra. Realizado con John Andrew.

Dentro do templo, as alusões à Revolução Francesa parecem recuperar certa idealização bucólica dos seus ideais igualitários, mas as sentenças jacobinas *OUSARI! É A POLÍTICA DA REVOLUÇÃO* ou *O TERROR É A PIEDADE DA REVOLUÇÃO*, inscritas nas suas paredes, deslocam o aparente arcadismo para uma tradição clássica de extermínio e de aniquilação.



Para o crítico francês Ives Abrioux (1989, p. 84), “a ‘tradução’ moderna de Finlay mostra a inquietante estranheza de que está imbuído o lirismo no nosso mundo dessacralizado”. Emblema da poesia lírica e da música, o Apolo de Bernini, refeito por Finlay, com uma submetralhadora nas mãos, transporta do passado para o presente histórias de violência e morte. Apolo retorna das regiões hiperbóreas, mas retorna transfigurado em Louis Antoine de Saint-Just, o Apolo da Revolução Francesa, um anjo da morte que ronda as cidades destruídas e os campos de extermínio multiplicados por uma guerra que não cessa.

No extremo mais longínquo de *Little Sparta*, uma frase de Saint-Just, gravada em fragmentos de pedra, fecha o jardim e o poema: “A ordem presente é a desordem do futuro” (ABRIOUX, 1989, p. 86).

Borges, em *El jardín de senderos que se bifurcan*, propõe um labirinto que é um romance. Onde se esperava uma construção de pedras ou tijolos, ou, pelo menos, um jardim, encontra-se um livro. “Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan” (BORGES, 1974,

p. 477), escreve Ts’ui Pen, e sua escritura cria, com palavras, um labirinto de tempos divergentes, convergentes, paralelos. Um labirinto temporal, “un laberinto de símbolos” (BORGES, 1974, p.477).

Em *Little Sparta*, o poeta escocês constrói um jardim real, com seus canteiros de flores, seus arvoredos, seus lagos, suas ruínas. Mas esse jardim é um poema no qual, à diferença do jardim borgiano, os caminhos confluem. Se o romance de Ts’ui Pen pretendia-se infinito, interminável, o jardim inacabado de Finlay, jardim físico de terra e pedras, contém em si um germe de finitude, um ponto de corrupção e de morte.

Vagas de sentido inundam o jardim, sempre em construção, sempre em ruínas. As vezes que ressoam nas alamedas vêm de outros tempos e espaços: Saint-Just, mas também Hölderlin, Pater, Rousseau, Corot, Piranesi, Poussin, Lorrain, Dürer... Esse jardim de terra arada, adubada e semeada, esse jardim florido e frutal é também arado e semeado com os textos que nele se inscrevem e se multiplicam. Um jardim que não é nunca pura presença, mas que jamais será pura ausência.

Como se não pudesse falar sua língua (mas qual é sua língua?), Ian Hamilton Finlay constrói sua obra com os fragmentos e as ruínas da linguagem dos outros. Essa estética do fragmento e da ruína, própria da sensibilidade romântica, evoca também o sentimento elegíaco de uma tradição artística que age por deslocamentos e inversões. Assim, os poemas de Finlay, ao reinscreverem o sentido das palavras dentro de uma materialidade física específica, deslocam o puramente verbal e, ao mesmo tempo, fazem com que a poesia retome suas raízes etimológicas de *poiesis*. O pacto poético é renegociado radicalmente. Ler um poema não se reduz a achar sentido numa lista determinada de significantes verbais. Seus textos visuais e vegetais exigem do leitor a articulação das relações entre um determinado conjunto de palavras (às vezes uma só palavra), o meio em que elas estão inscritas, os contextos espaciais e temporais a que remetem, o ambiente que as rodeia.

O poeta nasceu em Nassau, Bahamas, em 1925, e foi educado na Escócia até o começo da guerra, quando foi enviado às Ilhas Orkney. Seu primeiro livro de poemas, *The Dancers Inherit the Party*, 1960, foi escrito em inglês, mas havia alusões ocasionais ao dialeto *orkney*. No seu segundo volume, *Glasgow Beasts*, 1961, uma coleção de poemas sobre metamorfoses animais, Finlay es-

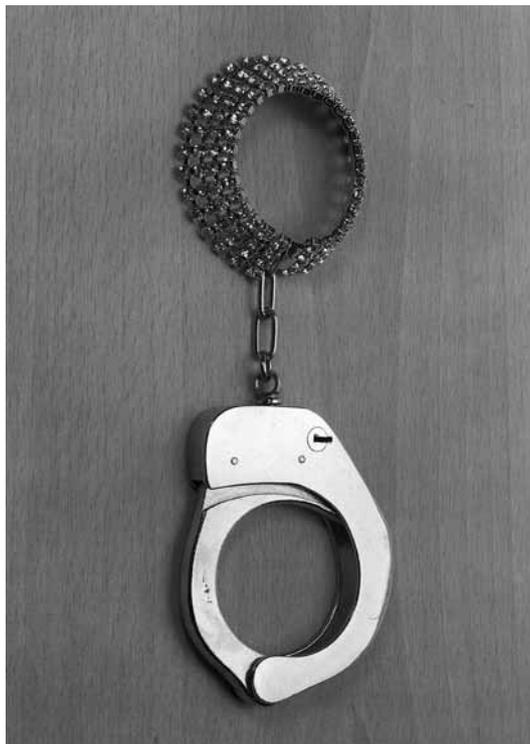


creve no quase impenetrável dialeto da classe operária de Glasgow, cidade onde estudou arte antes de ingressar no exército. Em *Glasgow Beasts*, sua poesia começa a explorar a visualidade. A partir desse livro, o artista, em colaboração com outros artistas, artesãos e arquitetos, cria poemas numa ampla variedade de mídias — pedra, gesso, bronze, néon, bordados — além de *Stonypath*, o jardim mais tarde rebatizado como *Little Sparta*, em processo desde 1967.

Artista ímpar como Finlay, o poeta catalão Joan Brossa vê seu trabalho legitimado também no circuito das artes plásticas.

Brossa, que escreveu seus primeiros poemas durante a Guerra Civil Espanhola, nas filas da *Frente Republicana*, conheceu, em 1941, Joan Miró, a quem atribui uma forte influência moral e estética sobre sua obra poética. Em 1948, o poeta catalão funda, com Antoni Tàpies, Joan Ponç, Modest Cuixart, Joan Josep Tharrats e Arnau Puig, a revista *Dau al Set*, uma das primeiras iniciativas de recuperação do espírito vanguardista no

pós-guerra franquista. *Dau al Set*, a sétima cara do dado, unia interesses contemporâneos — o existencialismo, as novas tecnologias, o jazz — à magia, ao maravilhoso, ao demoníaco — motivos caros aos surrealistas.



Poema Objeto, 1988.
2 x 18,5 x 7 cm.
Edição seriada.

O conceito de poesia de Joan Brossa compreende poemas escritos, poemas-objeto, poemas visuais, poemas "transitáveis" (realizados nas três dimensões do ambiente urbano) e, ainda, poesia cênica e ações-espetáculo, algumas das quais se assemelham às ações e aos *happenings* dos anos 1950 e 1960. "Es la imagen y no la palabra la que atesora la poesia" (BROSSA, 1997, n. p.), escreve o poeta na apresentação da sua peça teatral *Poemància*, 1981, "un espetáculo visual, sin texto, que se mueve entre el music hall y el teatro" (BROSSA, 1997, n. p.).

Na Bienal de Veneza de 1997, os poemas-objeto de Brossa conviveram, mais uma vez, lado a lado com os objetos das artes plásticas. Nesses trabalhos, o poeta justapõe dois elementos provenientes da realidade cotidiana, muito distantes um do outro ou, pelo contrário, análogos. Assim, num poema, um par de algemas não é tal, porque uma das peças é um bracelete de brilhantes; noutra, o revólver atravessa o alvo, inutilizando-o e inutilizando-se.

Não há palavras nesses poemas; pelo menos, não há palavras escritas. Para Joan Brossa (1997, n. p.) "les paraules són les coses". À ambiguidade dos signos, Brossa opõe a materialidade dos objetos, mas, com um passe de mágica, retira destes todo o peso e toda a opacidade. São o que são, mas também são outra coisa.

O alvo e o revólver entrelaçam-se numa relação impossível, porque o cano da arma atravessa o centro do círculo. Mas, como não ver uma metáfora do ato sexual, cômica e perversa ao mesmo tempo, nessa penetração absurda e sutil?

No interior da garrafa de vidro, há várias peças de um *puzzle*. Na boca da garrafa, há um funil, também de vidro, também com peças do *puzzle*. Ao olhar uma segunda vez, observaremos que o funil, em vez de favorecer a entrada das peças, a impede. Um selo de correio transforma a luva numa mensagem? No lugar da algema, a pulseira de diamantes sugere que há prisões suntuosas?

No rarefeito espaço poético de Brossa não há lugar para precisas citações literárias ou artísticas. Uma crítica irônica corrói como um vírus a linguagem verbal, matéria-prima do poema. Como Ramon Llull, *El Gran Fantástico*, o sábio catalão da Idade Média, seu conterrâneo, Brossa tensiona e confronta os campos do conhecimento a partir da possibilidade de uma arte combinatória. A magia,

o transformismo, o jogo, o acaso esperam na sétima face do dado. *Dau al set*, a face oculta e paradoxal, que se constitui como o ponto de partida de uma vertiginosa proliferação de sentidos. Como o mágico dos *tarots*, como o prestidigitador, Brossa põe sua mesa sobre a terra plana. Sobre ela, exhibe e escamoteia os sentidos escondidos nos objetos que manipula.

Se o poema é, em princípio, uma transgressão do código da linguagem (COHEN, *apud* PADÍN, 1997, n. p.), uma espécie de patologia da linguagem,

Poema Objeto, 1988. 41, x 8,5 cm. Edição seriada.



num segundo momento percebe-se que a poesia destrói a linguagem para reconstruí-la numa outra ordem. Nessa outra ordem, parecem se colocar os projetos de Finlay e de Brossa, que reivindicam para si, com ênfase, o estatuto de poetas.

A poesia espacial contemporânea nasce com Mallarmé, que lança a teoria da “fragmentação da ideia estética em imagens alotrópicas” (MALLARMÉ, *apud* CAMPOS, 1975, p. 99). Mallarmé reinaura o uso plástico do espaço branco da página e a proliferação tipográfica que interrompe o processo discursivo tradicional. Para Octavio Paz, o legado de *Un coup de dés* é a possibilidade de uma forma: um poema fechado para o mundo, mas aberto para um espaço sem nome. Cabe ao poeta do futuro habitar o espaço aberto pelo poema de Mallarmé (PAZ, *apud* AGUILAR, 1995, p.54).

Apollinaire retoma, nos seus textos teóricos, essa linha de pensamento, porém seus *Caligramas* reabilitam um figurativismo que ele próprio tinha considerado destituído pelo cubismo pictórico (AGUILAR, 1995, p. 72). Os *Caligramas*, inscritos na tradição da *technopaegnia*, das *carmina figurata* ou dos labirintos barrocos, parecem se perder na pictografia, numa figuração artificial, imposta.

A poesia visual passa, na modernidade, por um processo de semantização da letra. A transparência do signo é questionada através de tipologias específicas para o desenho das letras. O signifiante torna-se opaco e antecipa, visualmente, sentidos outros. O aspecto significativo da tipografia foi explorado pelas vanguardas futuristas e dadaístas, mas, como lembra Panofsky, o tipograma, já na Renascença, é utilizado como elemento signifiante.

Quando Vasari estendeu seus esforços imitativos até a própria inscrição, o que o atraía não era, evidente-

mente, a inscrição gótica de um ponto de vista artístico [...]mas julgou que mesmo a forma das letras expressa o caráter e o espírito de uma determinada fase histórica. (PANOFSKY, 1976, p. 289)

Nesse sentido, pode-se apontar para a utilização dos tipos góticos pelo nazismo, e das capitais latinas, disseminadas nos muros da Itália, pelo fascismo, em oposição à tipografia Bauhaus, simples, austera e funcional.

Na América hispânica, a poesia espacial nasce sob a estrela do poeta chileno Vicente Huidobro que, no manifesto do *Creacionismo*, 1917, propõe “hacer un poema como la naturaleza hace un árbol” (HUIDOBRO, 1957, p. 39). O poeta parafraseava um antigo verso aymara: “No cantes a la lluvia poeta, haz llover” (HUIDOBRO, 1957, p. 39). Um dos fundadores da revista *Nord Sud*, junto com Guillaume Apollinaire, Pierre Reverdy, Tristan Tzara e Max Jacob, Huidobro, nos poemas de *Hallalli*, 1916, e de *Equatorial*, 1918, explora a espacialidade da palavra e a abre para uma polifonia de sentidos.

O peruano César Vallejo, em *Trilce*, 1922, também constrói uma nova visualidade, a partir de variações tipográficas e de espaçamentos que operam semanticamente. Oliverio Girondo, na Argentina, explora o espaço como âmbito privilegiado da criação poética, ora adicionando imagens ao poema, ora interpenetrando o verbal e o visual. Na década de 1940, os poetas dos movimentos rio-platenses *Arte Concreto Invención* e *Madí* trabalhavam com o isomorfismo forma-conteúdo, muito próximo do que faria o grupo brasileiro Noigandres na década de 50.

Os membros desse grupo — Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari — elaboraram um levantamento crítico das experiências visuais na poesia, para instituir seu *paideuma*: a

poesia ideográfica chinesa, através das leituras de Fenollosa, Ezra Pound, James Joyce, Mallarmé, e. e. cummings, e “pq NÃO os FUTURISTAS? — ‘processo de luz total’ contra DADAÍSTAS? — ‘o black out da história’” (CAMPOS, 1975, p. 53).

Claramente afiliada ao projeto de modernização do Brasil, a poesia concreta coloca o fazer poético no campo construtivo e funcional do *design*. Criase, assim, uma genealogia atípica (AGUILAR, 1995, p. 66), que, ao mesmo tempo em que relaciona a poesia à arquitetura, à pintura e à escultura, recupera para o poeta a função de fazer objetos úteis. Em *olho por olho a olho nu*, Haroldo de Campos manifesta que a poesia concreta “substitui o mágico, o místico e o ‘maudit’ pelo ÚTIL” (CAMPOS, 1975, p. 54).

Uma relação profunda entre a poesia visual e as artes plásticas pode ser rastreada a partir dos movimentos de vanguarda: o cubismo interpretado pelos textos de Apollinaire, o movimento plástico que seguiu os manifestos futuristas de Marinetti, o trabalho conjunto de poetas e artistas plásticos no dadaísmo e no surrealismo. No pós-guerra, Ernst Gomringer foi, por vários anos, secretário particular de Max Bill, na célebre Escola de Estética Industrial de Ulm. A primeira Exposição Nacional de Arte Concreta (que incluiu poemas-cartazes) abriu em dezembro de 1956 em São Paulo e no Rio de Janeiro em fevereiro de 1957, depois da estada de Max Bill no Brasil, em 1951, por ocasião da sua participação na Bienal de São Paulo. No Rio de la Plata, os grupos *Arte Concreto Invención* e *Madí* reuniam arquitetos, artistas plásticos e poetas.

Ian Hamilton Finlay estudou arte em Glasgow e declara-se admirador de artistas como Juan Gris, Braque, Léger, Metzinger e, entre os do passado, David, Puvis de Chavannes, Corot, Poussin, Lorrain.

Joan Brossa, que trabalha em colaboração com artistas plásticos como Antoni Tàpies, explora um espaço que se expande do poético para o plástico, o performativo e o cênico.

Na América Latina, em meados da década de 1960, várias tendências da poesia experimental, como o *letrismo* francês difundido através da revista cubana *Signos*, dirigida por Samuel Feijóo, a poesia visual divulgada do México pelo artista plástico e poeta Mathías Goeritz, a poesia *visiva* italiana, o *espacialismo* de Pierre Garnier, o poema/processo de Wladimir Dias-Pino, floresceram num espaço receptivo, aberto pelos poetas concretos no Brasil e pelo grupo *Madí* no Rio de la Plata.

Os participantes da 2ª Expo Nacional do Poema/processo, no dia 26 de janeiro de 1968, “realizaram um rasga-rasga de livros de poetas discursivos (Drummond, Cabral e seus satélites)” (DIAS-PINO, 1971, n. p.) nas escadarias do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Ligados à tradição concretista, esses artistas não separavam a poesia das artes plásticas (MORAIS, *apud* DIAS-PINO, 1971, n. p.). Seguindo esse princípio, apresentaram seus trabalhos no evento “Arte no Aterro”, no Museu de Arte Moderna do Rio do Janeiro e em exposições de arte e de poesia visual no Brasil e no exterior.

Em 1969, o artista argentino Edgardo-Antonio Vigo organizou, no Instituto Di Tella, a mostra *Expo Internacional de Novísima Poesía/69*, com trabalhos de poetas visuais e poetas fônicos da América Latina, América do Norte, Europa e Japão. Nessa oportunidade divulgou seu texto “De la poesía/proceso a la poesía y/o a realizar” (VIGO, 1970, p. 6). Nele, estabelece a genealogia do poema/proceso a partir do grupo Noigandres.

Ian Hamilton Finlay já observara que o componente visual da poesia concreta é mínimo. Para ele, o conceito do poema como objeto, do grupo Noigandres, é “uma metáfora realmente muito exata. Mas isso significa algo muito diferente de fazer poemas em objetos de vidro ou algum outro material” (FINLAY *apud* ZURBRUGG, 1995, p. 47).

A práxis do poema/proceso, considera Vigo, leva a uma abertura do campo poético para além do concreto, do tipográfico, do puramente visual e desemboca no objeto-poema. O objeto-poema, poema para ser visto, manuseado, gasto, é o oposto do poema-objeto da tradição dadaísta e surrealista, ainda fixado numa certa literalidade. Depois de analisar as possibilidades visuais e espaciais do objeto-poema, o artista argentino propõe dois desenvolvimentos sucessivos: o poema para armar e o poema a realizar. A proposta de Vigo consiste na “activación más profunda del individuo, la realización por él del poema” (VIGO, 1994, p. 8-12). O centro do fazer artístico é deslocado ao leitor/espectador — agora criador; o artista é um projetista (ou, como queria Lygia Clark, um propositor).

O projeto de Vigo insere-se na revisão dos mecanismos de criação, difusão e recepção da arte que se põem em marcha nesse período. Como Vigo, outros artistas (plásticos?), como Wladimir Dias-Pino, Luis Bénédict, Horacio Zabala, Marie

Orensanz, circularão por esse campo ampliado, agora interstício entre a arte conceitual e a poesia visual, como o haviam feito nas décadas anteriores Ferreira Gullar e Gyula Kósice.

Na última década, as tecnologias digitais e midiáticas demonstraram-se como espaços privilegiados para a subversão da linguagem poética. O grupo argentino *Paralengua* define-se como “un espacio poético aglutinador de aquellas propuestas que intentan una alternativa frente a la ‘tradicional técnica’ del soporte libro y la escritura impresa en los modos usuales” (ESTÉVEZ, *apud* PADÍN, 1995, p. 25).

No site *Posttypographica* e na revista *Xul* — homenagem a Xul Solar, artista plástico, escritor e criador da *Panlengua* —, o grupo *Paralengua* propõe-se à ampliação do conceito do poético e à dissolução dos limites entre as disciplinas artísticas. Poemas interativos que se dimensionam no espaço virtual, palavras em movimento que se combinam e recombinaem interminavelmente, imagens que são letras e letras que interagem com imagens. Signos em rotação, como queria Octavio Paz.

Da imobilidade atemporal da pedra, um poema-escultura de Ian Hamilton Finlay evoca o infinito ondular e proliferar dos signos. *UNDA* (onda em latim) é um poema de uma só palavra, instalado no *campus* da Universidade de San Diego (UCSD), na Califórnia.

UNDA consiste em cinco blocos de pedra, nos quais estão entalhadas, em várias sequências, as letras U, N, D, A e a marca de revisão J, utilizada com o sentido de “trocar de lugar estas letras”. Cada sequência de letras leva a marca, de tal maneira que, apesar da aparente desordem dos signos, cada bloco contém a mesma palavra:

UNDA. Um signo sinuoso, como uma onda, serpeia pelas letras e as desloca para sua necessária ordem semântica.

UNDA foi construído com pedra calcária de Cotswoods, Inglaterra, escolhida pela similitude da sua cor com a dos penhascos perto do *campus* da UCSD. As pedras, cortadas rudemente, alinham-se com o horizonte distante do mar. Uns poucos eucaliptos e pinheiros foram plantados em cada extremo do poema-escultura. As novas árvores emolduram a peça, dialogam com as árvores ao longe e criam a sensação de um sítio especial. A onda que flui entre as letras e as organiza é, como as mesmas letras, um traço, um signo cujo dinamismo é assimilado ao fluir da natureza e do tempo e ao fluir natural da linguagem.

Afastado do espaço virtual, fixado ainda na concreta materialidade da rocha, Ian Hamilton Finlay também coloca em rotação os antigos signos inscritos na pedra. O processo poema-objeto-poema não para, e os caminhos, que se bifurcavam, agora confluem.

REFERÊNCIAS

ABRIOUX, Ives. El jardín como figura poética. El Paseante, Madrid, n.13, p.74-90, 1989.

AGUILAR, Gonzalo. El combate tipográfico. Syc, Buenos Aires, n. 6, p. 53-76, ago. 1995.

BORGES, Jorge Luis. Obras completas. Buenos Aires: Emecé, 1974.

BROSSA, Joan. Poemas objetos: el poeta prestidigitador. El Paseante, Madrid, n.10, p. 8, 28, 42, 52, 74, 94, 116, 117, 1997.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960*. São Paulo: Brasiliense, 1975.

DIAS-PINO, Wladimir. *Processo: linguagem e comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1971.

FINLAY, Ian Hamilton. Interviewed by Nicholas Zurbrugg. *Art & Design Magazine*, London, n. 45, p. 47-55, 1995.

HUIDOBRO, Vicente. *Poesia y prosa: antología*. Madrid: Aguilar, 1957.

MARIN, Louis. *Calligram: essays in the new art history from France*. London: Norman Brysson, 1988.

PADÍN, Clemente. Paralengua, la otra poesia; los quiebres en la tradición poética argentina del siglo XX. *Graffiti*, Montevideo, v. 6, n. 55, p. 22-28, ago. 1955.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Trad. Maria Clara Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1976.

VIGO, Edgardo-Antonio. De la poesia/proceso a la poesia y/o a realizar. *Diagonal Cero*, La Plata, n. 6, p. 9-13, 1970.

VIGO, Edgardo-Antonio. Anteproyecto de proyecto de un pretendido panorama abarcativo. Buenos Aires: [s.n.], 1991. (Catálogo de exposição, 1991, Fundación San Telmo).

