

O que há em uma carta? Correspondências entre Poetas Concretos Brasileiros e Britânicos

Viviane Carvalho da Anunciação*
University of Cambridge

Resumo

O artigo examina a recepção da Poesia Concreta brasileira no Reino Unido. Por meio da análise dos poemas do grupo Noigandres no *The Times Literary Supplement* de 1964, demonstramos como o caráter político e social do movimento é apropriado e reinterpretado por autores como Edwin Morgan e Ian Hamilton Finlay. Ademais, exploramos também como as correspondências particulares entre os escritores corroboraram para uma visão mais complexa da obra dos seus principais representantes no Brasil.

Palavras-chave

Poesia concreta; Noigandres; Edwin Morgan; Ian Hamilton Finlay; cartas; Times Literary Supplement.

Abstract

The article examines the reception of Brazilian Concrete Poetry in the United Kingdom. In light of the analysis of the poems by the Noigandres group in the *The Times Literary Supplement*, it shows how the political aspect of the group is assimilated and reinterpreted by writers such as Edwin Morgan and Ian Hamilton Finlay. It also explores how the personal correspondence between the authors contributed to a more complex view of the works by the pioneers of the movement in Brazil.

Key-words

Concrete Poetry, Noigandres, Edwin Morgan, Ian Hamilton Finlay, letters, Times Literary Supplement.

* Viviane é doutora em poesia inglesa pela Universidade de São Paulo e Queen's University Belfast. Foi professora adjunta I da Universidade Federal da Bahia e agora é Professora Associada do Centro de Estudos Latino Americanos da Universidade de Cambridge, onde leciona português e pesquisa a correspondência entre poetas concretos brasileiros e britânicos.

Teria o mesmo nome se...?

Ao examinar a correspondência entre os poetas Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, o crítico cultural Silvano Santiago argumenta que as cartas escritas por poetas representam um exercício de auto-reflexão e purgação. Ao mesmo tempo em que são discutidas questões de método e escolhas artísticas, o ato confessional cria um mecanismo de expectativa e ansiedade. Assim sendo, a resposta de uma missiva age como anti-depressivo e antídoto para determinado dilema subjetivo (Santiago, 2006: 65). Se por um lado Santiago atenta para o caráter pessoal e confidencial dos escritos pessoais, por outro (devido talvez ao exame particular da correspondência entre os dois autores em questão), o crítico ignora uma propriedade essencial dessas trocas: o seu poder intrínseco de difundir e expandir movimentos artísticos. Com o intuito de demonstrar como o aspecto pessoal torna-se um agente promotor de projetos estéticos, este artigo re-traça a correspondência pessoal e criativa entre a poesia concreta no Brasil e no Reino Unido, discutindo suas consequências artísticas e escolhas estéticas para determinados grupos e autores.

Uma carta de um leitor

Tamãha é a importância das cartas que o início da correspondência entre a poesia concreta no Brasil e no Reino Unido se deu por meio de uma. De acordo com Alec Finlay, a primeira menção foi feita pelo poeta português E. M. de Melo e Castro no *The Times Literary Supplement* de 25 de maio de 1962. Seu texto foi publicado na seção “carta dos leitores” e criticava o periódico por não ter incluído os poemas do grupo *Noigandres* em seu artigo especial “Poetry, Prose and Machine”. De acordo com o poeta, o grupo brasileiro estava criando seguidores em Portugal e se destacando como pioneiro de uma nova vanguarda artística:

Li com muito interesse o artigo “Poetry, Prose and the Machine” escrito por um correspondente especial no seu volume de 04 de maio, porém fiquei surpreso com a falta de menção ao crescente movimento de poesia concreta que se originou no Brasil e que agora chega a Portugal. De fato, a poesia concreta é um experimento bem sucedido da escrita poética ideogramática e diagramática da qual o seu correspondente trata (Melo, 1962).¹

Para o poeta, a escrita ideogramática e diagramática aboliria, por completo, o verso tradicional. Tal argumento inspirou alguns artistas a entrar em contato com os poetas brasileiros, pois a conformidade com estilos tradicionais de arte não mais lhes interessava. O primeiro deles foi o escocês Ian Hamilton Finlay que, no dia 14 de junho do mesmo ano, escreveu a Augusto de Campos,

¹ No original: I have read with great interest the article “Poetry, Prose and the Machine” by a special correspondent in your issue of May 4, but I cannot help feeling surprised at his not mentioning of the increasingly important movement of poesia concreta, which originated in Brazil and is now reaching Portugal. In fact, poesia concreta is a successful experiment in ideogrammatic and diagrammatic writing and poetic creation precisely on the lines to which your Correspondent refers. (Melo, 1964, *Letters to the Editor*)

pedindo uma contribuição para a sua revista poética *Poor Old Tired Horse* (*P.O.T.H.*). Augusto de Campos cordialmente respondeu ao poeta, enviando-lhe o material requisitado. Seu tom, apesar de pessoal, também expressava algo de informativo a respeito do movimento de poesia concreta que já estava em uma fase mais desenvolvida no Brasil:

o nosso grupo publica os seus próprios poemas em um volume coletivo (NOIGANDRES), que teve publicações em 1952, 1955, 1958, e terá o seu quinto número em breve. Nós estamos trabalhando na edição de uma revista de vanguarda de arte e poesia (INVENÇÃO), cujo primeiro número foi recentemente editado. (Carta de A. de Campos a IHF, arquivo pessoal do autor)²

Além de instruir Finlay a respeito das publicações do grupo *Noigandres*, Augusto de Campos fornece informações adicionais a respeito das relações internacionais em poesia concreta:

Se você ou alguém estiver interessado em “poesia concreta” eu posso enviar mais informação e/ ou textos adicionais (revistas de arte como “Spirallo” (Berna, Swytz), “Nota” (Munich) e “Rot” (Stuttgart) publicaram poesia concreta brasileira recentemente.³

A partir da passagem citada é possível entrever que Augusto de Campos procurava um interlocutor para sua arte, visto que muitos dos experimentos em poesia concreta não eram bem recebidos no Brasil. Ademais, a referência a múltiplas publicações internacionais fornecia respaldo e prestígio ao movimento como um todo. É importante ressaltar que esse contato foi feito em inglês e que, mesmo com uma compreensão reduzida dos poemas, a poesia concreta foi bem recebida no contexto britânico. É válido ressaltar que o único auxílio que Finlay possuía para compreender os poemas eram os seus glossários em anexo.

Com isso, em março de 1963, no número cinco da revista *P.O.T.H.*, os poemas de Augusto de Campos, Pedro Xisto e Marcelo Moura foram publicados. A diferença principal entre as criações dos brasileiros e dos demais autores é a atenção dada aos espaços em branco do papel, às relações simbólicas entre palavras e às formas geradas pela distribuição das letras na página. Outra característica que destacava os poetas brasileiros dos demais era a impressão de seus poemas na horizontal, ao invés da tradicional forma vertical. Tal dado, apesar de simples, forçava o leitor a se comprometer com o texto de maneira

² No original: Our group edits its own poems in a collective book (NOIGANDRES), which appeared in 1952, 1955, 1956, 1958, and soon will bring out its 5th number. We are engaged too in the edition of a magazine of “avant-garde” art and poetry (INVENÇÃO), whose first number has just [been] issued. (Carta de A. de Campos a IHF, arquivo pessoal do autor)

³ No original: If you or somebody else be interested in “concrete poetry” I can send more information and/or additional texts (art magazines such as “Spirallo” (Berna, Swytz), “Nota” (Munich) and “Rot” (Stuttgart) have published Brazilian concrete poetry recently). (Carta de A. de Campos a IHF, arquivo pessoal do autor)

mais dinâmica, pois necessitava manipular o volume fisicamente. Tal atitude está em consonância com as palavras de Augusto de Campos: “o exercício e prática da Poesia Concreta veio relembrar aos poetas e aos homens que se escreve com as mãos e que o ato físico de escrever... pode-se fazer com palavras, com gestos, ou com objetos” (Campos, 1973:16). Com isso, outras operações são criadas na mente do leitor: a palavra acopla-se à imagem que sugere um som ou cadência que, por sua vez, retorna à expressão verbal, de forma cíclica.

Mais cartas e traduções

Além de Ian Hamilton Finlay, outro poeta escocês que demonstrou grande interesse na poesia concreta do Brasil foi Edwin Morgan, amigo de E. M. Melo e Castro. Morgan, em 8 de agosto de 1963 (logo após a publicação de *P.O.T.H.*), escreveu uma carta a Augusto de Campos, agradecendo ao poeta por ter lhe enviado a revista *Invenção* número dois, onde havia sido publicada uma pequena seleção de quatro de seus poemas. Além de Morgan, o volume contava com poemas de Ian Hamilton Finlay, Eugen Gomringer, Vladimir Mayakovsky, dentre outros. Embora nossa pesquisa nos arquivos pessoais não tenha conseguido recuperar a missiva inicial da correspondência entre Augusto de Campos e Morgan, é possível deduzir, a partir da resposta de Morgan, que essa troca mútua de poemas foi de fundamental relevância para a difusão do movimento no Reino Unido. Como Morgan coloca em sua carta: “estou anexando alguns poemas e traduções... Duas traduções de poemas seus — os quais estou tentando publicar, junto com outras versões, em nosso *Times Literary Supplement*, uma instituição um pouco conservadora — mas vamos ver”.⁴ (Morgan, 2015: 100) Morgan também escreveu a Ian Hamilton Finlay, reiterando seu desejo de ver os poemas de Augusto de Campos no *TLS*:

Você recebeu do Augusto a nova *Invenção* com os nossos poemas? Toda a revista é interessante e bem documentada. Eles são os pioneiros do movimento em São Paulo. Poesia concreta deveria ser publicada e discutida, mas como fazer isso nesse país? Eu mandei traduções dos concretistas brasileiros para o *TLS* meses atrás, mas não obtive resposta.⁵ (Morgan, 2015: 101)

Outro aspecto sobre a poesia brasileira que despertou a curiosidade de Morgan foi o engajamento político do movimento concreto — aspecto esse que foi quase completamente ignorado pela crítica no Brasil. Ao escrever para Augusto de Campos ele afirma que foi surpreendido pela “variedade de

⁴ No original: I am enclosing a few poems and translations... Two translations of poems by yourself — which I am trying to get into print, together with some other versions, in our *Times Literary Supplement*, a somewhat conservative organ — but we shall see.

⁵ No original: Did you get from Augusto the new *Invenção* with our poems in it? The whole magazine is interesting and well-documented too. They're a go-ahead lot in São Paulo. Concrete poetry should be published and discussed, but how is it to be done in this country? I sent translations of the Brazilian concretists to *TSL* many months ago, but have had no reply.

abordagens” (2015: 100) da poesia concreta brasileira, pois elas começavam em simples formas geométricas e chegavam a poemas politicamente engajados. Ele cita, com grande entusiasmo, o poema “ Cuba Sim lanque Não”⁶ (2015: 101) e o compara aos poemas do norte-americano Jonathan Williams, que também usou a poesia para falar sobre o problema do racismo nos Estados Unidos.

Aliada à voz incessante de Edwin Morgan, a carta pública de Melo e Castro continuou a provocar novas repercussões culturais. O dito conservador *The Times Literary Supplement* de 3 de setembro de 1964, publicou uma edição dedicada à poesia de vanguarda internacional. Em destaque, estava a poesia concreta do Brasil, com as traduções que Morgan havia feito — e enviado a Augusto de Campos e Ian Hamilton Finlay. No artigo introdutório, o editor celebrava a arte de vanguarda e destacava que:

estamos começando... a sentir a crescente limitação da prosa linear... devemos estendê-la à segunda dimensão... e também a diagramas, formas e outras conexões... recentes desenvolvimentos da tecnologia impressa fez com que isso se tornasse mais fácil ao superar a rigidez do metal e as dificuldades envolvidas em imprimir textos e ilustrações na mesma página; e eles requerem o tipo de consciência verbal que esse movimento de artistas e designers nos estão ajudando a desenvolver”⁷ (TSL, 1964:775).

É importante destacar que o editor coloca a ascensão de novas tecnologias como um dos fatores que preconizados pelo movimento concretista. É como se a sensibilidade artística estivesse sendo transformada de acordo com as novas tecnologias. Argumento esse similar ao de Walter Benjamin quando atenta para a mudança de sensibilidade gerada pela popularização da fotografia e do cinema (Benjamin, 1968: 234). Se, por um lado, o paradigma tecnológico foi fundamental para a criação da poesia concreta no Brasil, por outro lado, o seu desenvolvimento e revisão estética se deu devido a outros fatores, como o golpe militar em abril de 1964 e o crescimento da música popular.

⁶ I am struck by the great variety of approach, from the most abstract and patterned to the committed (I like very much your Cuba Sim lanque Não). It is good to keep the concrete method capable of doing different things from effects of pure place, relation, and movement to effects of satire, irony and direct comment.

⁷ No original: We are beginning increasingly... to feel the limitations of linear prose... we need to extend it by the second dimension... but also diagrams, patterns and other cross connections... recent developments in printing technology have made this easier than before by overcoming the rigidity of metal type and the difficulties involved in printing text and illustrations on the same page; and they call for just the kind of verbal awareness that this particular movement of writers and designers is helping us to evolve.

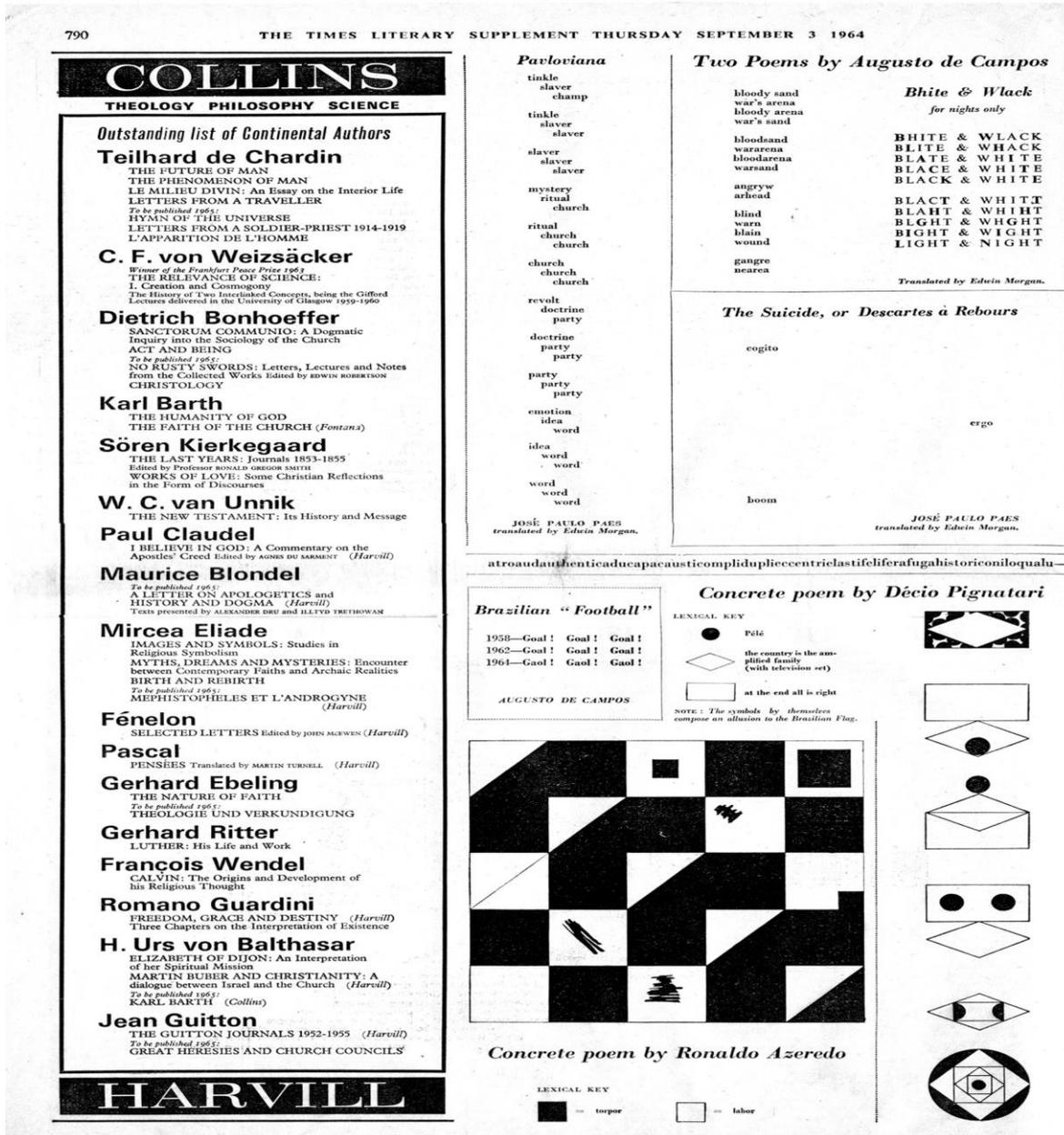


Fig.1. Times Literary Supplement. Edição de 3 setembro 1964.

Como natural reflexo de seu período histórico, nos poemas escolhidos para esse volume do TLS, o tema político é destacado; porém, ele não é usado de forma explícita, mas desconstruído por meio da re-apropriação de discursos científicos, televisivos e midiáticos. Distribuídos em uma página do periódico, os poemas dos concretistas brasileiros são divididos em traduções e poemas semióticos. Enquanto dois poemas de Augusto de Campos e José Paulo são transpostos para o inglês, três dos demais não necessitaram de traduções, pois trabalhavam com linguagens simbólicas e visuais. Essa preferência pelos

símbolos e códigos marca o início dos poemas semióticos criados por Décio Pignatari. A divisão entre os dois tipos de linguagem poética possibilitou a familiarização do leitor com a evolução de formas da poesia concreta no Brasil e demonstrou como seus procedimentos estavam constantemente em mutação.

Os dois poemas de José Paulo Paes, “Pavloviana” e “The Suicide, or Descartes a Rebours” tratam dos condicionamentos sociais e de como a linguagem poética pode despertar a consciência individual para certos automatismos diários. “Pavloviana” faz referência ao fisiólogo russo e Nobel em medicina, Ivan Pavlov, cujos experimentos demonstraram que a fisiologia humana responde a condicionamentos culturais. Nesse poema, Paes trata de quatro condicionamentos: a fome, a espiritualidade, a política e a apreciação estética. Tais linhas temáticas são subdivididas em três tercetos, que, por sua vez, são formados por versos de três palavras, cuja última é repetida de forma crescente. A aproximação de sensações físicas às escolhas subjetivas, como a política e a estética, sugere a presença de ideologias como um agente formador de opiniões e preferências artísticas. Se o poeta, em religião e política, provavelmente se referia à “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”, cujo resultado foi a legitimação do golpe militar, em arte, ele estaria contra uma poesia de cunho romântico e etéreo, que automatizava o leitor e não o deixava transpor barreiras doutrinárias. Em última instância, as repetições de palavras também sugerem o quanto a rotina pode tornar os seres humanos seres irracionais e movidos por ações inconscientes.

“The Suicide, or Descartes a Rebours”, além de tratar de automatismos racionais, apresenta uma visão pessimista da ilustre frase do filósofo iluminista René Descartes. Ao invés da célebre *cogito ergo sum* (*penso, logo existo*), o poeta substitui *sum* por *boom*, criando uma ambiguidade: seria o pensamento responsável por ideias geniais e períodos de efervescência econômica, os chamados *booms*? Ou seria ele causador de tragédias como a explosão da bomba atômica, visto que *boom* é a onomatopeia relativa a explosões? A resposta é deixada a cargo do leitor, pois Paes cria um conceito polissêmico, em que a resposta escapa a condicionamentos e força o leitor a reconsiderar as respostas fora do campo semântico da linguagem. Como Augusto de Campos defende, o poema concreto “não transmite as mesmas coisas que o discurso” ou seja, não transmite a “língua em seu uso literal”⁸; na verdade, comunica uma hipótese ou uma questão, que não requer uma pronta resposta, mas uma reflexão.⁸ Se, por um lado, a reflexão linguística foi possível por intermédio da forma concreta, por outro lado, a reflexão política só poderia ter sido feita por aqueles que estavam mais informados a respeito dos acontecimentos brasileiros da época.

⁸ CAMPOS, Augusto de. *The Concrete Coin of Speech*. No original: [the concret poem] does not communicate the same things as discourse, using this word in the sense given it by Susanne K. Langeras “language in its literal use”

Os poemas de Augusto de Campos, por outro lado, constroem quadros simbólicos. “Bhite and Wlack” brinca com a ideia do “branco e preto”, em quatro blocos de palavras que transformam e fundem as letras do oximoro. Enquanto nos primeiros dois quadrados essa construção de letras faz com que as palavras “black” e “white” sejam vistas de forma paralela, nos outros dois as palavras “night” e “light” ganham destaque como se fizessem parte de uma montagem enigmática. Nesse domínio, tanto poeta como leitor tornam-se construtores de sentido em um universo no qual a linguagem linear não é capaz de expressar os quadros panorâmicos que criam a complexidade da mensagem. O mesmo acontece com “bloody sand/ war’s arena”: enquanto a distribuição de letras transforma a dispersão gráfica dos versos, as construções semânticas sugerem um cenário de escassez e violência. Ambos os poemas expressam “a ideia de uma linguagem na qual a forma dos signos seja projetada de modo a condicionar a sintaxe, dando margem a novas possibilidades quanto à comunicação” (Pignatari, 2006: 222). Com isso, representam a fase mais desenvolvida da poesia concreta, mais simbólica e visual.

Se, por um lado, a criação do signo domina o processo criativo dos concretos da década de 1960, por outro lado, o político não deixa de fazer parte de suas composições. O poema “Brazilian Football”, escrito por Augusto de Campos e publicado na mesma página do TLS é talvez o mais perspicaz do volume. Sua visão crítica do golpe militar é somada à da etimologia da língua inglesa, criando um símbolo em que política e filologia aliam-se para criação de sentido. No poema, por meio de um jogo de sentidos com as datas 1958, 1962 e 1964, o poeta expressa a súbita transformação do sentimento de otimismo e felicidade promovido pela vitória nas copas em encarceramento e opressão provocado pela legitimação da ditadura. Enquanto o “goal” é o léxico que representa os dois primeiros anos, “goal” é o representante do último. Apesar da escrita “gaol” ser usada mais comumente no Reino Unido, a mensagem foi bastante apropriada para o TLS pois o público, acostumado com a grafia, compreenderia imediatamente o jogo de sentidos. O poema “Brazilian Football” torna-se um protesto silencioso contra os rumos históricos do país e, acima de tudo, coloca, na autonomia da forma, a liberdade de pensamento que havia sido enclausurada pelo governo brasileiro durante o período.

Os poemas de Ronaldo Azeredo “work/torpor” e “Pelé” de Décio Pignatari levam o poema semiótico a um nível acima do verbal. Pignatari, citando Apollinaire, afirma que a inteligência humana se habitua a ler os mesmos tipos de linguagens e que é preciso construir e revolucionar o habitual com a “criação de novos conjuntos de signos, novas sintaxes (...) novas linguagens projetadas e construídas de acordo com cada situação” (Pignatari, 2006: 22). Nesse caso, Pignatari também aproveitando da ideia do futebol, desenha uma

partida imaginária entre o jogador e a nação brasileira. Seu entusiasmo com as copas e encanto com a arte do jogador são traduzidas por meio de imagens que recriam a iconografia da bandeira brasileira. O último quadro, em que há uma simbiose entre o jogador e a ideia de um povo, o poeta também reafirma, artisticamente, a sua busca por uma multiplicidade de linguagens. Enquanto Pignatari finaliza a sua composição em uma tonalidade mais positiva, Azeredo retoma uma ideia mais radical de trabalho. Seu poema, distribuído em forma de um jogo de xadrez, representa o tema do trabalho e do torpor. Segundo a chave léxica, há mais torpor do que trabalho nesse tabuleiro, levando o leitor a concluir que o mundo do trabalhador é regido por uma ordem perversa, na qual a satisfação é substituída pela apatia e desânimo. Parece que, por meio desse arranjo de ideias e de imagens, o poeta quer também criticar a sociedade capitalista em que o trabalhador não é valorizado por seu esforço. Há, de uma forma geral, um desânimo resignado, onde a indiferença toma conta. Através de quase uma página inteira, com poemas desafiadores e, por vezes, aparentemente incompreensíveis, o TLS mostrou a diversidade da poesia concreta brasileira e, por sua visibilidade, chamou a atenção de poetas e críticos britânicos.

O primeiro a escrever sobre os poemas foi, novamente, Ian Hamilton Finlay. Em uma de suas cartas, recolhidas pelo crítico de arte Stephen Bann, Finlay escreve com muita curiosidade sobre os poemas publicados no jornal:

O que você achou do poeminha código de Décio no TLS Eu não o entendo de forma nenhuma, nem ninguém a quem eu o mostrei. Isso não quer dizer que eu não goste dele, o que eu fiz da primeira vez que o li, mas estive pensando que ele não funciona muito bem por meios estéticos, mas é apenas uma álgebra visual. Quer dizer, como uma alegoria, em oposição ao símbolo. Ou as palavras trabalham de forma derivativa e não devido a algo implícito nas linhas. De toda forma, é muito interessante. E, talvez, eu não compreenda o método. Estou com muita inveja desses poemas brasileiros sobre o futebol, com referências ao Pelé, etc. porque eu sempre quis escrever um poema sobre futebol, mas nunca soube como.⁹ (Finlay *apud* Bann, 2014)

A partir do excerto da carta a Bann é possível entrever que, embora escrevendo uma mensagem pessoal, endereçada a uma pessoa específica, Finlay começa a desenvolver um pensamento abstrato, ou seja, uma teorização sobre sua arte e, muito provavelmente, sobre os rumos que pretendia seguir. Conceitos como alegoria e símbolo são discutidos precisamente em relação aos códigos apresentados pelo poema “Football” de Décio Pignatari e “Brazilian Football” de Augusto de Campos. Tal

⁹ No original: What do you think of wee Décio's code poem in the TSL I don't understand it at all, and neither can anyone else I have showed it to. That wouldn't stop me liking it, which I did at first, but then I was thinking that it does not really work by aesthetic means, but it is just kind of a visual algebra. I mean like allegory as opposed to symbol. Or the shapes work heraldically and not because of something implicit in the being of the lines. All the same it is interesting. And, perhaps I do misunderstand the method. I feel awfully jealous of these Brazilian football poems and references to Pele, etc. because I've always wanted to do a football poem but never seen how.

encantamento com uma fase um pouco mais tardia da poesia concreta brasileira provoca mudanças efetivas na poesia de Finlay, cujas bases teóricas também estavam sendo influenciadas pelo concretista Eugen Gomringer e os movimentos de arte abstrata americana, como postulados pela poesia de Robert Lax e a arte de Ad Reinhardt.

Se, por um lado, a plasticidade das imagens e a liberdade da forma dos poemas impressos no TLS levaram Finlay a refletir sobre a alegoria e o símbolo, por outro lado, a questão não foi completamente assimilada pelo poeta. Na verdade, esses poemas fazem parte de um universo de reflexão que estava sendo elaborado por Edwin Morgan e inserido, de maneira velada, no conteúdo público do importante jornal britânico. Como mencionado anteriormente, foi exatamente Morgan quem os traduziu e fez a escolha de poemas para o periódico. Contudo, essa visão mais específica sobre a publicação não poderia ter sido apreendida sem um estudo mais metucioso da carta escrita por Morgan a Augusto de Campos e a Finlay.

O universo teórico de Edwin Morgan (a respeito dos poetas brasileiros) também influenciou o poeta inglês Dom Sylvester Houédard. Em uma de suas cartas ao poeta concreto, e também monge beneditino, Morgan assume uma posição de comentador e instrutor. Ao criticar a palestra de Houédard proferida no *Royal College of Art*, em 1964, o poeta escocês atenta para a heterogeneidade da poesia concreta e para a importância de se manter o conceito de mimese na análise de suas mais recentes manifestações. Para Morgan, quanto mais distante do conceito de mimese, menos interessante a poesia concreta seria: um exemplo seria o trabalho do norte-americano Emmett Williams.¹⁰ Em contrapartida à poesia concreta desprovida de mimese estaria a dos brasileiros que, como Augusto de Campos, conseguiram manter efeitos satíricos e criar novos conceitos e representações. Essa visão foi reiterada em seu ensaio “Into the Constellation: Some thoughts on the origin and Nature of Concrete Poetry” (1974), em que Morgan distinguiu os movimentos concretistas da Alemanha, Brasil e República Checa. Enquanto Eugen Gomringer propunha uma arte que tinha uma função orgânica na sociedade, o segundo e terceiro grupos desenvolveriam criações complexas e militantes que desafiavam a hegemonia das sociedades industrializadas e criticavam o *status quo* de seus lugares de origem.

O concreto objetificado

A medida em que a importância de Edwin Morgan aumentava, devido à qualidade de seus poemas e a maestria de suas traduções, sua predileção pelo concretismo brasileiro também influenciava Ian Hamilton Finlay. Na carta

¹⁰ No original: I think your point 9 (concrete non-mimetic) is a somewhat severe reading of the situation since art of any kind is and must be in some way mimetic and I find no disgrace or contamination on this — or should I put it this way, that the further concrete moves away from some sense of mimesis the less interesting it becomes (e.g. Emmet Williams), and I might add... some concrete is didactic or satirical and this is, as should be, since I look on concrete as a medium in which different things can be done — a Brazilian poem on Castro's Cuba as well as a point of exclamation-marks by Diter Rot. (Morgan, 2015: 118)

de 17 de março de 1965 a Ian Hamilton Finlay, o poeta reforça sua defesa da poesia concreta brasileira no momento em que Pierre Garnier publica seu manifesto sobre o *Espacialismo* e não consegue apoio do grupo de poetas checos e do grupo *Noigandres*. Para ele:

algumas diferenças [no movimento da poesia concreta] estavam postas desde o início... Sempre preferi os brasileiros, como você sabe — eles eram mais alegres, energéticos e intencionais e, acho que mais inteligentes também; mas de todo modo, não vou defendê-los sem necessidade, o melhor do seu trabalho perdurará, assim como o melhor de Eugen [Gomringer]¹¹.

A defesa de Morgan, tanto pública quanto privada, do movimento concreto brasileiro perdurou e provocou mudanças profundas no trabalho de Finlay. Enquanto Morgan começava a deixar a atividade da poesia concreta de lado para seguir seu caminho como tradutor e professor universitário, Ian Hamilton Finlay elaborava o conceito de símbolo dentro da poesia concreta. Para ele, era necessário que a poesia concreta encontrasse outros materiais, de modo a explorar novas possibilidades artísticas (Finlay, 2012: 36). No intuito de transformar novamente essas práticas e partir dos poemas semióticos e das relações simbólicas entre os objetos, Finlay estabelece uma associação mais abrangente entre espaço e poesia, em que o poema “Arcady” torna-se o paradigma. Através de uma linha formada pelas letras do alfabeto, seguida de uma série de quatro perguntas que guiam a interpretação do leitor, Finlay começa a pensar em uma disposição física e geográfica dos poemas. Ao final das questões, há ainda uma questão adicional acerca das perguntas. A reprodução do alfabeto em forma de poema faz com que o poeta comece a se questionar se as letras poderiam ser o meio mais interessante para a construção de uma nova utopia — em sua terminologia, uma nova Arcadia.

Arcady

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

Some questions on the poem

1. The poem is no more than an alphabet with a title. Why should an alphabet be presented as a poem and given the title “Arcady”?
2. “Roam is a verb we associate with Arcady. Can one roam around the letters of the alphabet? Might it be that the letters are compared to the fields and forests, mosses and springs of ancient pastoral landscape? If so, why?
3. Is it relevant to the effect of the poem that the letters are given caps, when they might be lower case? Could letters possibly have existed before words? Can you imagine their appearance?

¹¹ No original: some differences were there (inherent) from the beginning... I always preferred the Brazilians, as you know — they were more gay, sprightly, and purposive, and I think more intelligent too; at any rate let me not defend them needlessly, the best of their work will stand, as will the best of Eugen’s. (Morgan, 2015: 133)

4. The original Dada-ists of 1916 wrote a number of poems composed entirely of single letters. Do you think that “Arcady” is, (a) a non-poem; (b) a neo-Dada poem; (c) a poem that tries to civilize a neo-Dada cliché by turning it into a light-hearted classical conceit?

A question on the questions

In your opinion do the questions show a classical conceit?

Ao configurar as questões parece que Finlay não deseja que elas sejam respondidas pelo leitor, mas que sirvam de guia para o desenvolvimento de seu trabalho. O poeta encontrou essa forma de expressão na construção de um imenso jardim onde poemas literalmente concretos eram dispostos em rochas. Como ele defendeu, essas eram formas visionárias que obedeceriam a uma estrutura orgânica, porém, ao mesmo tempo, simbólica e satírica. Intitulado Stonypath/ “Little Sparta”, o jardim era o espaço ideal para que o poema concreto não fosse

excêntrico ou bizarro, mas tão natural quanto a inscrição em uma pedra ou em um memorial [...] a poesia concreta oferece [...] uma forma de trazer a poesia de volta ao centro da sociedade — por exemplo na arquitetura [...] o poema puro é inesgotável; não é para ler mas contemplar [...] tudo isso é um pouco novo, e eu acho que ninguém — nem os poetas — compreenderam as possibilidades. Longe de ser um fim, a poesia concreta [...] é realmente apenas um começo.¹² (Finlay apud Alec, 2012: 37)

Com a intenção de reiniciar a sua produção poética, Finlay desbravou-se na construção de um jardim onde ideias eram articuladas de forma livre e espontânea. Entretanto, dentro a sua formulação teórica, Finlay não deixou de mencionar a construção de uma política cultural em que as ideias libertárias de Jean Jacques Rousseau seriam a base de uma poética revolucionária. Outro importante aspecto do jardim-poético de Finlay é a construção de objetos, ou seja, a poesia passa a se tornar uma peça maleável e única, assim como uma escultura ou obra de arte. A questão do objeto também retornou mais tarde aos poetas do grupo *Noigandres*, especialmente com a criação da obra *Caixa Preta* de Augusto de Campos e Júlio Plaza.

A partir da trabalho com a linguagem, Finlay expande os seus horizontes e começa a trabalhar com o concreto propriamente dito. Tal transição faz parte da troca de cartas e, principalmente, processos artísticos com os pioneiros do grupo *Noigandres*. Dessa maneira, a correspondência entre Augusto de Campos, Ian Hamilton Finlay e Edwin Morgan fixou um arcabouço teórico que não beneficiou somente os poetas britânicos, mas também garantiu visibilidade e promoção internacional à poesia brasileira.

¹² No original: in which the poem is not eccentric or bizarre, but as natural as the inscription on a stone of a memorial [...] concrete poetry offers [...] a way of bringing that art right back into the very centre of society — i.e. into architecture [...] the pure poem is inexhaustible; it is not for reading but contemplating [...] All this is quite new, and I think no one — not even the poets — has quite understood the possibilities. Far from concrete poetry being an end [...] it is really only a beginning.

Para Cambridge, com afeto...

Outro correspondente de Ian Hamilton Finlay e entusiasta sobre a poesia concreta foi o crítico de arte Stephen Bann. Ainda como estudante de doutorado do King's College, da Universidade de Cambridge, junto com mais três amigos (Mike Weaver, Philip Steadman e Reg Gadney), Stephen Bann organizou, no St. Catherine's Collge, "A Primeira Exposição Internacional de Poesia Concreta, Kinética e Fônica" (*The First international Exhibition of Concrete, Kinetic and Phonic Poetry*). Os estudantes em questão tornaram-se grandes artistas e a sua iniciativa precoce reuniu importantes poetas de diversos países e exibiu poemas de Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Luiz Angelo Pinto, e Pedro Xisto. De acordo com Stephen Bann, os trabalhos exibidos consistiam na Antologia *Noigandres*, números 4 e 5 e no "Cubagramma" e "Cidade" de Augusto de Campos. Desse contato, também surgiu a publicação na Revista *Form*, número 04, com poemas concretos de Pedro Xisto.

De tal iniciativa, surgiram outras publicações organizadas por Bann que ressaltavam a importância e o trabalho dos concretistas brasileiros. Os editores do *Beloit Poetry Journal* escolheram Stephen Bann como organizador do volume de outono de 1966, completamente dedicado à poesia concreta. Foram também publicados poemas dos irmãos Campos, de Décio Pignatari, Pedro Xisto e Edgard Braga.

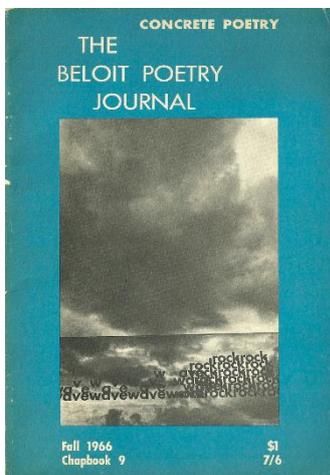


Fig.2. *The Beloit Poetry Journal*. Volume 17, número 1, Fall 1966.

Como Bann coloca, dessa modesta publicação surgiu um convite ainda maior, que foi a organização da *Antologia Internacional de Poesia Concreta, Concrete Poetry: An International Anthology*, publicada pela edição London Magazine em setembro de 1967. Essa antologia, junto com a de Mary Ellen Solt, é ainda uma das mais respeitadas, por traçar a origem do movimento concretista por meio de um método histórico bem definido.

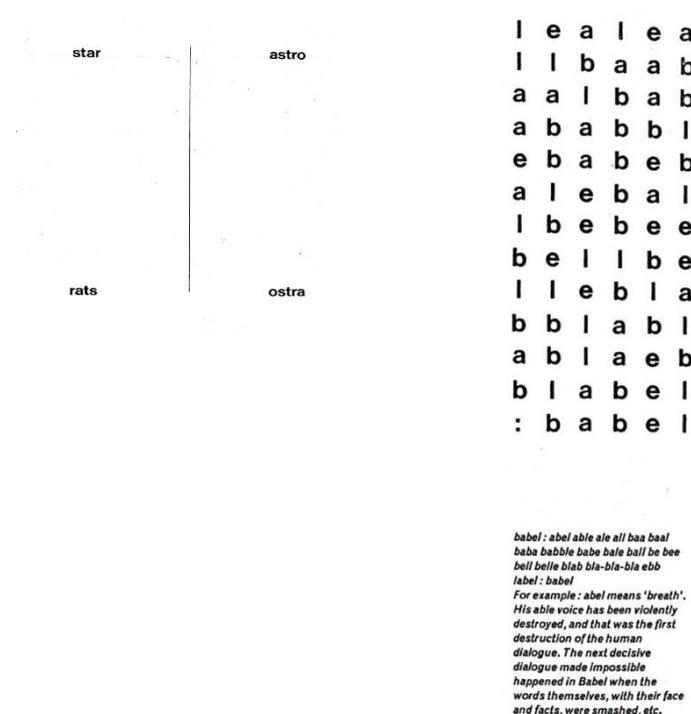


Fig.3. Form 1 e 4. Gritton: Cambridge, 1966-1969.

Se por um lado Bann utiliza critérios cronológicos bem definidos para a sua análise poética, por outro lado, o crítico também vale-se de um arcabouço teórico relevante para a sua reflexão. A revista *Form*, publicação conjunta com os colegas de Cambridge, também havia se tornado um grande veículo de divulgação da teoria pós-estruturalista. O primeiro volume, de 1965, apresenta a primeira tradução de “The activity of Structuralism” de Roland Barthes e três poemas de Pedro Xisto – que também estava em contato com Stephen Bann. Guiando o leitor na direção dos poemas, na tradução do texto de Barthes, Bann esclarece:

Essa é uma versão editada do artigo que M. Barthes escreveu para ‘Les Lettres Nouvelles’ e que foi reimpresso na sua coleção de ‘Essais Critiques’ (1964). O artigo oferece um novo modelo para a relação entre trabalho, artista e mundo, o que é relevante para muito da literatura e arte contemporânea. Os poemas de Pedro Xisto, no final da edição, são um exemplo disso.¹³ (Bann, 1966: 12)

¹³ No original: This is a slightly shortened version of the article which M. Barthes wrote for ‘Les Lettres Nouvelles’, which was reprinted in his collection of ‘Essais Critiques’ (1964). It provides a new model for the relationship of the work, the artist and the world, which is relevant to much contemporary literature and art, as well as to examples given. The poems of Pedro Xisto, featured elsewhere in the magazine, are a case in point.

Os três poemas de Xisto, escritos originalmente em inglês, adquiriram a função de conferir uma nova roupagem à arte, cuja visão se afastava da poética tradicional e ganhava referências internas. Os poemas “Yearn”, “Ostra/ Astro” e “Babel” operam segundo o princípio geométrico da reversão da imagem. Assim como na ótica, em que imagens, devido ao posicionamento de espelhos, são invertidas e reconfiguradas, os poemas aqui são igualmente reescritos pela ótica.

Enquanto “Yearn” e “Ostra/Astro” revertem estruturalmente a posição de suas letras, “Babel” – assim como o “Fluvial/ Pluvial” de Augusto – oferece uma origem para a arte concreta. Ao invés do mundo servir de referência para a poética – segundo os meios, modos e materiais aristotélicos – aqui será a palavra a primeira fonte de inspiração da arte. A sua “materialidade singular” será o horizonte da nova poesia que pretende desafiar as teorias tradicionais. Como continuação dessa publicação, Pedro Xisto escreveu para Bann em 4 de fevereiro de 1967:

Obrigada por tudo. Gostei da formatação e das notas aos meus poemas em ‘FORM’/‘BELOIT’. Quanto à minha eventual contribuição à antologia, não tenho nada melhor a fazer além de agradecê-lo por selecionar os poemas e dados biográficos.¹⁴ (Xisto, 1967)

É evidente que a antologia a qual Xisto se refere é a internacional e que contou com alguns dos seus poemas.

O número 1, porém, não foi o único de *Form* que contou com a presença de brasileiros. O número 4 foi também dedicado à comemoração do “The Brighton Festival”, de 1967. Festival em que a poesia concreta não ficou restrita às salas das galerias, mas foi impressa nas ruas e nas praças da cidade. Além disso, uma série de cartões postais com imagens de Augusto de Campos e José Lino Grünewald também foram distribuídos para a população. O volume, juntamente com *Granta*, outra revista dedicada à poesia experimental, ressaltaram a relevância do movimento na criação de uma poética de vanguarda – ou de *mudança da guarda* – como o *The Times Literary Supplement* escolheu nomear as novas experimentações poéticas.

Uma carta...

Existiram outras cartas e contatos entre brasileiros e ingleses que esse artigo não examinou. Porém, resolvi demonstrar como a carta de E. M. Melo e Castro pôde ajudar a difundir e avançar os movimentos de vanguarda e, principalmente, na difusão do grupo concretista na Europa. Nesse sentido,

¹⁴ No original: Thank you all the times. I certainly appreciated the arrangement and the notes on my poems in ‘FORM’ and ‘BELOIT’. So far as my eventual contribution to the expected anthology, I have nothing better to do than to thank you for selecting yourself both the poems and the biographical details.

nesse caso, não houve resíduos confessionais ou purgativos presentes nas cartas entre os artistas em questão, mas simplesmente a intenção de criar uma nova paisagem poética. Aquela que rompe barreiras geográficas e linguísticas e começa a operar, de diferentes maneiras e modos, nos distintos lugares em que chegam.

Referências

- AGUILAR, G. M.. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.
- BANN, Stephen. *Midway: Letters from Ian Hamilton Finlay to Stephen Bann 1964-69*. London: Wilmington Square Books, 2014. (Kindle)
- _____. *The Belloit Poetry Journal*. Volume 17, Number 1, Fall 1966.
- _____. (et. al). *Form 1 e 4*. Gritton: Cambridge, 1966-1969.
- BENJAMIN, Walter. *Illuminations*. London: Pimlico, 1968.
- CAMPOS, Augusto. Carta a Ian Hamilton Finlay, 14 de Junho de 1962.
- CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos 1950 – 1960*. São Paulo: Brasiliense, 1987. (2ª. Ed.)
- DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal. De Sócrates a Freud e além*. Trad. Ana Valéria Lessa e Simone Perelson. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007
- FINLAY, Ian Hamilton. *Rapel – 10 Fauve and Suprematist Poems*. Scotland: Wild Hawthorn Press, 1963.
- _____. (Org. Finlay, Alec). *Selections*. California: University of California Press, 2012.
- _____. *P.O.T.H.* 6 e 21. Scotland: Wild Hawthorn Press, 1963 e 1967.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992.
- LEFEVERE, Andre. "Beyond Interpretation or the Business of (Re) Writing". *Comparative Literature Studies*, Vol. 24, No. 1, 1987, pp. 17-39.
- MORGAN, Edwin. *The Midnight Letterbox Selected Correspondence 1950 - 2010*. Edited by James McGonigal and John Coyle. Scotland: Carcanet Press, 2015.
- SANTIAGO, Silviano. Suas cartas, nossas cartas. In: *Ora (direis) puxar Conversa!* Ensaio literários. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- SMITH, Stewart. *The Poet's Blueprint: The Pastoral and Avant-Garde in Ian Hamilton Finlay's Poor. Old. Tired. Horse*. Revista Canaria de Estudios Ingleses, 62; April 2011, pp. 55-70.
- THOMAS, Greg. *Concrete Poetry in England and Scotland 1962-75: Ian Hamilton Finlay, Edwin Morgan, Dom Sylvester Houédard and Bob Cobbing*. PhD Thesis: University of Edinburgh, 2013.
- XISTO, Pedro. Carta a Stephen Bann. 4 February 1967.

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