Revista do Centro de Estudos Portugueses

v. 40 n. 63 jan./jun. 2020

ISSN 1676-515X (Impressa)
ISSN 2359-0076 (eletrônica)

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida
Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE LETRAS
Diretora: Graciela Inés Ravetti de Gómez
Vice-Diretora: Sueli Maria Coelho

CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES
Coordenadora: Silvana Maria Pessôa de Oliveira

CONSELHO ADMINISTRATIVO

Silvana Maria P. de Oliveira (Coordenadora)

Ana Lúcia Esteves dos Santos
Luiz Fernando Ferreira Sá
Marcus Vinícius de Freitas
Maria Cecília Bruzzi Boechat
Matheus Trevizam
Mônica Valéria Costa Vitorino
Raquel dos Santos Madanêlo Souza
Viviane Cunha

CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA

Ângela Vaz Leão, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUCMinas), Belo Horizonte/MG, Brasil
Annie Gisele Fernandes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo/SP, Brasil
Annick Moreau, Universidade de Poitiers, Poitiers, França
Arnaldo Saraiva, Universidade do Porto (UPorto), Porto, Portugal
Bernardo Nascimento de Amorim, Universidade de Ouro Preto (UFOP), Ouro Preto/MG, Brasil
Cid Ottoni Bylaard, Universidade Federal do Ceará, (UFC), Fortaleza/CE, Brasil
Ida Maria Santos Ferreira Alves, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói/RJ, Brasil
Joana Matos Frias, Universidade do Porto (UPorto), Porto, Portugal
Lélia Maria P. Duarte, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUCMinas), Belo Horizonte/MG, Brasil
Marcus Vinícius de Freitas, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/MG, Brasil
Maria Mercedes Brea, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Espanha
Maria Zilda Ferreira Cury, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/MG, Brasil
Paola Poma, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo/ SP, Brasil
Raquel dos Santos Madanêlo Souza, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/ MG, Brasil
Sandro Ornellas, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador/ BA, Brasil
Silvana Pessoa Oliveira, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/ MG, Brasil
Sofia de Sousa Silva, Universidade Federal do Rio de Janeiro(UFRJ), Rio de Janeiro/ RJ, Brasil
Viviane Cunha, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/MG, Brasil

ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA

Centro de Estudos Portugueses
FACULDADE DE LETRAS DA UFMG
Av. Antônio Carlos, 6627 - Sala 4003 - Pampulha
31270-901 - Belo Horizonte - Minas Gerais - Brasil
Fone: (31) 3409-6009
e-mail: jmitraud.pessoa@ig.com.br

Revista do Centro de Estudos Portugueses

Revista do CESP	Belo Horizonte	v. 40	n. 63	126 p.	jan./jun. 2020

Direção:
Silvana Maria Pessôa de Oliveira

Organização deste número:
Silvana Maria Pessôa de Oliveira (UFMG)
Maria do Socorro Fernandes de Carvalho (Unifesp)
Raquel dos Santos Madanêlo Souza (UFMG)
Roberto Bezerra de Menezes (UFMG/CAPES)

Normalização e Diagramação: Alda Lopes

Secretaria: Stéphanie Paes

Capa: Pedro Freitas

Ficha Catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Biblioteca da FALE/UFMG

REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES. - v. 1,
n. 1, (jun. 1979). - Belo Horizonte : Faculdade de Letras da UFMG,
1979 -
il. ; 22 cm.

Resumo bilíngue.
Semestral.
Continuação do Boletim do Centro de Estudos Portugueses, a partir do v. 21, n. 28/29, (jan.-dez. 2001).
ISSN 1676-515X (impressa)
e-ISSN 2359-0076 (online)

1. Literatura portuguesa. 2. Literatura brasileira. 3. Literatura africana (Português). 4. Língua portuguesa. 5. Lingüística.

CDD : 869
469

S u m á r i o

NOTA DE APRESENTAÇÃO

Silvana Maria Pessôa de Oliveira
Maria do Socorro Fernandes de Carvalho
Raquel dos Santos Madanêlo Souza
Roberto Bezerra de Menezes 7

DOSSIÊ E. M. DE MELO E CASTRO

Iluminismo, precisa-se!
Enlightenment needed
Ernesto Manuel de Melo e Castro 11

Poema inédito
Ernesto Manuel de Melo e Castro 23

EMMC. Performance
EMMC. Performance
Moacir Amâncio 25

A improvável poesia concreto-visual acontece: relato afetivo e reflexões desautorizadas
The Unlikely Concrete-Visual Poetry Happens: Affective Account and Unauthorized Reflections
Antônio Simplício de Almeida Neto 33

Objectotem e a descoberta de um novo mundo poético
Objectotem and the Discovery of a New Poetic World
Franklin Larrubia Valverde 41

"Toda a minha vida escrevi": leitura de três livros de Melo e Castro
All my life I wrote": reading three books by Melo e Castro
Maria do Socorro Fernandes de Carvalho 51

Infinito e segredo nas poéticas da combinação de Melo e Castro e de Herberto Helder
Infinite and Secret in the Poetics of Combination of Melo e Castro and Herberto Helder
Sandro Santos Ornellas 59

A experiência com o soneto na poética de E. M. de Melo e Castro
Experience with the Sonnet in E. M. de Melo e Castro's Poetry
Roberto Bezerra de Menezes 75

Intertextualidade e transgressão na poesia experimental portuguesa
Intertextuality and Transgression in the Experimental Portuguese Poetry
Matthews Carvalho Rocha Cirne 89

Diálogos entre Ernesto de Sousa e a Poesia Experimental Portuguesa
Dialogues between Ernesto de Sousa and the Portuguese Experimental Poetry
Rui Torres 107

Revista do CESP, Belo Horizonte, v. 40, n. 63, p. 7-8, 2020

Nota de Apresentação

Este Dossiê da Revista do Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais é uma coletânea dos textos apresentados por ocasião do Colóquio "Pensar a palavra-experiência", realizado em homenagem ao poeta português E. M. de Melo e Castro. Concebido pelo Centro de Estudos Portugueses (FALE/UFMG) e pelo Grupo de Estudos Lírica de Agudeza (UNIFESP-campus de Guarulhos), o Colóquio reuniu estudiosos e pesquisadores provenientes de diversas regiões do país e teve a alegria de poder contar com a presença do próprio homenageado, que proferiu a conferência que abre este Dossiê. Agradecemos a Melo e Castro a generosidade de haver facultado aos organizadores deste volume a publicação de um poema inédito, sem título, que acompanha, no referido Dossiê, o texto da conferência.

Na sequência da conferência de abertura, Moacir Amâncio elucida alguns aspectos da poética de Melo e Castro, vinculando-a aos movimentos experimentais vanguardistas, tanto na Europa quanto no Brasil.

Por sua vez, Antônio Simplício de Almeida Neto apresenta um relato autobiográfico no qual busca "recuperar seus primeiros contatos com a poesia visual-experimental ao longo dos anos 80", prestando, assim, uma muito particular e afetiva homenagem ao engenheiro-poeta nascido na Covilhã.

No mesmo diapasão, Franklin Larrubia Valverde oferece ao leitor, também em registro autobiográfico, um relato sobre o seu "despertar para a poesia" após ter assistido a uma aula sobre o poema "Objectotem", de E. M. de Melo e Castro.

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2358-9787.40.63.7-8

O artigo de Maria do Socorro Fernandes de Carvalho analisa as conexões existentes entre a poesia experimental de E. M. de Melo e Castro e a poesia concreta brasileira, com foco na análise dos livros *Queda Livre*, *Ideogramas* e *Poligonia do soneto*.

Por seu turno, Sandro Santos Ornellas explora os usos que, em sua poética, Melo e Castro e Herberto Helder fazem do método cibernético da combinação. A partir da análise de semelhanças e diferenças existentes na forma como ambos os poetas utilizam este método combinatório, o ensaísta busca aproximar poesia e tecnologia.

Já Roberto Bezerra de Menezes reflete sobre o posicionamento assumido por Melo e Castro, poeta reconhecidamente de vanguarda, perante a tradição. Dentro deste universo, o soneto foi a forma escolhida para levar a cabo tal investigação.

Matthews Carvalho Rocha Cirne empenha-se em analisar a dupla face de E. M. de Melo e Castro: o poeta e o ensaísta. Trata, ainda, das fronteiras existentes entre o poema e o ensaio, relacionando-os aos movimentos estéticos de vanguarda.

Fechando o Dossiê, o artigo de Rui Torres propõe-se, a partir dos estudos críticos de Ernesto de Sousa, refletir acerca de certos "ecos e nexos" entre os vários recursos e procedimentos criativos utilizados pela poesia experimental portuguesa, a saber: o diálogo com o leito, o diálogo com a escrita e o diálogo com a tradição.

Com esta publicação, E. M. de Melo e Castro junta-se aos poetas que vem compondo a galeria dos mais expressivos representantes da poesia portuguesa moderna e contemporânea abrigados nos Dossiês temáticos desta Revista.

Silvana Maria Pessôa de Oliveira (UFMG)
Maria do Socorro Fernandes de Carvalho (Unifesp)
Raquel dos Santos Madanêlo Souza (UFMG)
Roberto Bezerra de Menezes (UFMG/CAPES)

DOSSIÊ
E. M. DE MELO
E CASTRO

Iluminismo, precisa-se!

Enlightenment needed

Ernesto Manuel de Melo e Castro
Poeta
ercastropt@gmail.com

Resumo: Conferência lida no dia 23 de outubro de 2019, na Universidade Federal de São Paulo, campus Guarulhos, durante o Colóquio "Pensar a palavra-experiência": homenagem a E.M. de Melo e Castro.

Palavras-chave: poesia portuguesa contemporânea; experimentação; vanguarda.

Abstract: Conference read on October 23, 2019, at the Federal University of São Paulo, Guarulhos campus, during the Colloquium "Pensar a palavra-experiência": Homenagem a E.M. de Melo e Castro.

Keywords: contemporary portuguese poetry; experimentation; vanguard.

Observações Preliminares

1. Poderá dizer-se que o Iluminismo do século XVIII foi antecipado por certos aspectos da cultura medieval dos séculos XII e XIII? Tal pergunta de facto vem ao encontro de trabalhos meus sobre as origens remotas da IA e suas bases combinatórias com Ramon Lull mas também das origens da lírica portuguesa com as cantigas de amigo.

2. Mas logo me ocorreu que o salto semiótico entre o agora e a Idade Média ocorreria numa concepção do impreciso na sociodinâmica da cultura, o que me recordou do meu Mestre e depois amigo Abraham Molles e das suas aulas e conferências extraordinárias cheias de saltos heurísticos imprevistos, propostas transgressivas e reveladoras de um pensamento não só filosófico como poético.

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2358-9787.40.63.11-21

3. Por isso imaginei que a minha actual e de sempre, actividade poética, mas também da leitura recente de uma belíssima História da ficção científica, de Adam Roberts, que remonta às origens desse gênero literário em textos medievais, poderia aproximar poesia e ficção científica, pois ambas trabalham com a invenção e com as palavras, podendo colocar a questão se a ficção científica é poesia ou se inversamente a poesia é ficção científica...

4. Assim sendo... ou probabilisticamente, podendo ser, organizei esta minha minha comunicação no triângulo semiótico de Poesia/Ficção Científica/Inteligência Artificial. Tenho sempre presente que por Iluminismo se entende um movimento filosófico caracterizado pela centralidade da ciência e da racionalidade crítica como questionamento implicando a recusa de todas as formas do dogmatismo.

5. Não respondendo por enquanto a estas questões, inicio a minha exposição com dois videopoemas construídos a partir de imagens fractais criadas por mim no programa Fractint, no começo do século XXI.

Comunicação

Para iniciar esta minha comunicação proponho a leitura do seguinte fragmento de um texto que publiquei como posfácio do meu livro de poemas *No limite das coisas*, de 2003, com o seguinte título: "Quando o futuro é presente":

> Todos sabemos que a media é a mensagem, mas temos de deixar de fingir que ignoramos que só a media existe. Forças pesadas continuarão a tentar considerar-nos apenas como efeitos especiais numa outra superprodução que tem por fim reduzir as dimensões do próprio globo terrestre a uma ínfima partícula desprezível, mas no entanto de peso insuportável até para o próprio Atlas. Apontam-nos a desmaterialização para pesadamente nos diminuírem e assim voltarmos a ser escravos não se sabe já de quem nem para quê, visto que os deuses se ausentaram do processo e, se ainda existem, esperam-nos em outras galáxias...
>
> No entanto, o que dizemos é o que somos e o que vemos é o que existimos. O que inventamos é o que certamente seremos, com

> um arbítrio que se diz livre. A luta entre o aumento totalitário do peso e a complexidade crescente dos elementos leves da nossa percepção acelerada está ainda no começo, mas já é o índice de que a superprodução em que estamos envolvidos e a que chamamos vida, se transformará de material em virtual, de global em sideral, para ser totalitária em vez de poética. Sim, poética porque invenção de si própria nos limites e transgressões paracinestésicas e transparentes. Isto porque, se os media são a mensagem, então a nossa percepção é o que existimos e o que escrevemos é o que somos, mas também o que desejamos nem sempre é o que seremos, numa indeterminada interactividade poliédrica e em transformações inesperadas e irrepetíveis.
>
> Assim, a virtualidade caóticamente acelerada poderá vir a dizer-nos que o futuro é o único tempo conceptual em que a energia que somos projecta a sua leveza e por isso se delineia em formas leves e fluidas.
>
> Desde há muitos séculos só os poetas e os visionários alucinados se apercebem desta evidência: o peso esmaga mas a leveza liberta. (MELO E CASTRO, 2003, p. 48).

***

Segundo um notável artigo de Edson Aran, publicado na *Folha de São Paulo*, em 18 de agosto de 2018, sobre as conseqüências para o mundo do trabalho no globo terrestre, da já presente inteligência artificial, com o título "Esqueça crachá e carteira de trabalho: agora tudo é volátil, incerto, complexo e ambíguo". Neste artigo apresentam-se os prós e os contras daquilo a que já se pode chamar a nova revolução digital que rapidamente produzirá transformações sociais e culturais com repercussões globais na nossa vida. Mas o que me despertou mais interesse foram justamente as quatro características já em curso dessas transformações indicadas pela sigla de origem nos Estados Unidos, V.I.C.A, ou seja, Volátil, Incerto, Complexo e Ambíguo. É que estas qualidades atribuídas às modificações sociais e econômicas resultantes da referida inteligência artificial, são conceptos característicos da poesia e são precisamente usados para caracterizar a poesia experimental praticada desde os anos 50 e 60 do século XX até a atualidade. De facto, a ambigüidade, a complexidade, e a fluidez ou leveza são parâmetros poéticos e críticos da mais avançada poesia das últimas décadas e constituem-se como índices semióticos das mais recentes manifestações

artísticas. De facto a exposição de todo o meu trabalho poético que em 2006 realizei no Museu de Arte Contemporânea de Serralves na cidade do Porto em Portugal foi "O caminho do leve".

Será que finalmente as barreiras tradicionais entre arte e tecnologia podem ser abolidas pelo advento da inteligência artificial? Ou será tudo ficção científica, podendo dizer-se que poesia é ficção científica? Ou que reciprocamente a mais actual ficção científica é poesia?

Por uma casual coincidência quando escrevia as questões que acabo de formular, recebi por email as provas do último número da revista portuguesa A Ideia (número do outono de 2018) nelas descobri dois artigos sobre a grande escritora de ficção científica Ursula Kroeber Le Guim! É de um desses artigos de autoria de Ana da Palma, que faço o seguinte recorte:

> Ursula K. Le Guim (nos seus livros) deixou-nos universos atravessados pelo perfume de uma flor nocturna cujo aroma percorre triliões de quilómetros. Universos conectados por borboletas viajantes espalhando pólen e palavras. Por um lado trata-se do universo em que vivemos... uma vida cheia... ela viu a grande depressão, a segunda guerra mundial, as bombas atómicas sobre o Japão, a guerra fria mundial, a repressão colonial a devorar corpos, sentiu as guerras colonialistas... viu o fim da URSS, as migrações sem fim de multidões perdidas no Oriente Médio... e as soluções a curto prazo que têm efeitos negativos sobre a vida de todos nós... Mas a lucidez das suas palavras também nos ensina que pode haver uma outra forma de viver quando diz: Nós vivemos no capitalismo; seu poder parece inevitável; o mesmo fez os direito dos reis. Qualquer poder humano pode ser enfrentado e mudado por seres humanos. A resistência e a mudança geralmente começam na arte e muitas vezes na nossa arte... a arte das palavras (LE GUIM *apud* PALMA, 2018, s/p).

A arte das palavras que se sintetiza na poesia e pode articular-se geneticamente com a ficção científica, ou seja, com a fantasia e o rigor da inovação que é sempre o dizer da verdade e da liberdade. Valores esses cujo âmbito é universal e intemporal. As interrogações andam no ar...

É assim possível, se não inevitável, darmos um salto no tempo e procurarmos as luzes que poderão iluminar o nosso caminho nos dois sentidos, para a frente ou para trás... ao encontro das vozes que mais nos podem revelar o como e o porquê do nosso sentir e pensar contemporâneo.

Nesse intento e necessidade poderemos encontrar pontos luminosos como por exemplo os poetas medievais do Cancioneiro de Amigo em português e o seu/nosso contemporâneo Ramon Lull do século XIII, no arriscado entender do que somos ou almejamos ser quando adotamos como nossas as mais arriscadas inovações tecnológicas resumidas por exemplo nas expressões "inteligência artificial" ou "singularidade tecnológica", de Ray Kurzweil. Nesta perspectiva, Ramom Lull representa para nós um raio de luz que da obscura Idade Média chega até nós como mito também da inventividade e da inquietação, já que na sua juventude ele foi um atrevido namorador e é interessante referir o seguinte poema pícaro do poeta português nosso contemporâneo Alexandre O'Neill:

> Raimundo Lulio, a mulher casada
> Que cortejaste, que perseguiste
> Até entrares, a cavalo, pela igreja
> Onde fora rezar
> Mudou-te a vida quando te mostrou
> (é isto que amas?)
> De repente a podridão do seio.
> (O'NEILL, 1982, p. 32).

De facto, este episódio biográfico regista o momento crucial da vida de Ramon Lull que de libertino se transformou em inventor, construindo com papel e linha as primeiras máquinas combinatórias que são pequenos objectos que eu já tive o previlégio de ter nas minhas mãos quando fui a Palma de Maiorca de propósito para estudar a sua grande arte maior!

De facto, define-se uma arqueologia do contemporâneo digital se traçarmos uma linha direta conectando Ramon Lull, um catalão do século XIII a Nicholas Negroponte, um norte-americano do século XX. Tal linha de comunicação passará necessariamente pelo filósofo alemão Leibniz, do século XVII, que acreditava que todos os problemas do pensamento se poderiam resolver pelo cálculo. No entanto, quatro séculos antes, Ramon Lull estava convencido de que poderia demonstrar aos muçulmanos a superioridade da fé católica, através de operações mecânicas de vários engenhos combinatórios que inventou e realizou em papel ou apenas projetou e desenhou. Nessa missão religiosa mas também científica empenhou toda a sua longa vida, embora nunca tivesse obtido o reconhecimento desejado.

Ambos, Ramon Lull e depois Leibniz, estavam intimamente convencidos de que a natureza imaterial tanto do pensamento como da fé se poderiam manifestar e comunicar através de construções rigorosas exteriores ao próprio pensamento e à fé religiosa. Ramon Lull usou operações de lógica combinatória realizadas sem a intervenção nem do pensamento humano nem divino, mas sim por esquemas geométricos, quadros, triângulos e círculos, articulados entre si, onde estavam inscritos os conceitos simples a combinar e as propriedades e atributos do Deus católico. Esses pequenos e frágeis instrumentos que ele próprio construía constituíam, com as exemplificações e conclusões certas e irrecusáveis a que permitiam chegar, a sua Arte Maior, que lecionou em Paris e em Roma, mas também em toda a Europa e Norte da África, respondendo também a todas as questões postas pelos seus discípulos. Mas sem conseguir convencer nem o papa nem os muçulmanos, que obviamente, não podiam aceitar, por razões diferentes, um conhecimento religioso que não fosse obtido pela fé ou pela revelação divina. No entanto, Ramon Lull foi o inventor de uma nova lógica não aristotélica, a lógica combinatória que hoje impregna a literatura experimental, realizada ou não, usando instrumentos informáticos.

Quanto a Leibniz, dele diz Wolfgang Rod:

> A aplicação do cálculo a problemas concretos exige a interpretação do conteúdo, isto é, dos signos simples que nele ocorrem e que, por sua vez, se referem a todos os signos complexos. Leibniz esperava poder listar completamente os conceitos associados a símbolos simples e, assim, elaborar um alfabeto do pensamento a partir do qual seriam formados todos os conceitos compostos. De acordo com esta concepção leibniziana de lógica, o cálculo (*calculus universalis)* doutrina geral dos signos (*characteristica universalis*) e o alfabeto do pensamento estão intimamente relacionados. (ROD, 2008, p. 56)

O alfabeto do pensamento, para Leibniz, constituiria o instrumento que, utilizando o cálculo lógico, permitiria formular todos os pensamentos possíveis, independentemente do significado ou conteúdo semântico, porque, esse, dependia dos signos simples de que se partia para a obtenção dos signos complexos desejados e possíveis e suas interpretações.

Temos, portanto, aqui, uma computação rigorosa a produzir ideias novas, ditas compostas ou complexas. Mas como o intento de Leibniz é universal, o alfabeto do pensamento a constituir deveria ser formado

por uma seleção de signos simples (tal como o alfabeto é composto por letras) que permitiriam formular todos os signos complexos possíveis, portanto todos os conceitos do pensamento humano!

Assim a arte maior (combinatória) de Ramon Lull e o alfabeto do pensamento de Leibniz, configuram aquilo a que nós hoje chamamos de computador, máquina de calcular rigorosa e universal que, usando um código digital, permite fazer tudo e dizer tudo o que o homem desejar, podendo mesmo ir além desses desejos ou expectativas, como é claramente a exploração combinatória, mas também randômica que possibilita a produção de obras de arte, ditas infoarte e infopoesia, e a geração de imagens fractais ou de caos determinista. Mas também permite todas comunicações, pluridirecionais e simultâneas, matematicamente possíveis, que a internet configura. E assim chegamos a Nicholas Negroponte e ao famoso código binário a que chamamos digital.

Negroponte, no seu livro *A vida digital*, já de 1995, mas que permanece atual e pode ser considerado como uma 'bíblia' da comunicação digital, apresenta-nos um estudo comparativo entre os átomos pesados, lentos e caros da era industrial e os *bits* (unidades de informação), sem massa nem volume, que viajam à velocidade da luz e que totalmente alteram e transformam a natureza de informar e o significado de comunicar.

Como já referi, o outro feixe de luz que nos vem da Idade Média, iluminando toda a poesia em português é constituído pelas cantigas de amigo, que são a verdadeira fonte de toda a poesia galaico-portuguesa, não se podendo confundir essa poesia com as produções poéticas dos trovadores provençais que são da mesma época, ou seja, dos séculos XII e XIII.

É que as cantigas de amigo têm características próprias morfológicas e sintáticas, únicas e típicas na Península Ibérica. A primeira dessas características é que sendo de autores masculinos são escritas no feminino, isto é, a sua voz é quase sempre de uma jovem mulher. As outras características são expostas por exemplo no livro *Do cancioneiro de amigo*, de Stephen Reckert e Helder Macedo e podem ser sinteticamente resumidas, como passo já a referir em duas cantigas que me parecem exemplificarem com especial nitide (inconsciente e como quem diz subliminarmente) na maneira como se processa através de signos lingüísticos, a relação mútua entre o poeta e a sua *persona* feminina, sintetizada em alguns conceitos chave, geralmente dualidades e não raro antíteses, incluindo as seguintes categorias: o tempo e o espaço, o real e o imaginário, a morte e o amor, o eu e o outro, o destino e a

liberdade, a natureza e a sociedade, Deus e os signos mesmos em que óbvia e forçosamente se exprimem.

É que o tempo nas cantigas de amigo é invariavelmente subjectivo e pessoal e o espaço define-se com o mesmo critério vago e relativista. Esta relatividade não nos surpreende no contexto em que tempo e espaço são encarados automaticamente como simples manifestações contingentes do eterno e do infinito. As implicações desta mesma atitude são mais curiosas e originais quando é o valor da realidade física que se põe em questão, como é o caso de muitas cantigas de amigo em que o paralelismo e a repetição são os valores da comunicação. Vejamos então os dois exemplos de autoria do rei de Portugal, Dom Dinis:

Levantou-s'a velida
Levantou-s'alva
E vai lavar camisas
Em o alto
Vai-las lavar alva

Levantou-s a louçãa
Levantou's a alva
E vai lavar delgadas
Em o alto
Vai-las lavar alva

Vai lavar camisas
Levantou-s alva
O vento lhas desvia
Em o alto
Vai-las lavar

E vai lavar delgadas
Levantou-s alva
O vento lhas levava
Em o alto
Vai-las lavar alva

O vento lhas desvia
Levantou's alva
Meteu's alva em ira
Em o alto
Vai'las lavar alva

O vento lhas levava
Levantou's alva
Meteu's alva em senha
Em o alto
Vai-las lavar alva
(RECKERT; MACEDO, 1996, p. 43).

Veja-se outra cantiga de Dom Dinis:

Ma madre velida
Vou-ma la baila
Do amor

Ma madre loada
Vou-ma bailada
Do amor

Vou-ma la bailia
Que fazem em vila
Do amor

Vou-m'a a la bailada
Que fazem em casa
Do amor

Que fazem em vila
Do qu'eu bem queria
Do amor

Que fazem em casa
Do qu'eu muit'amava
Do amor

Do qu'eu bem queria
Chamar-m'am garrida
Do amor
(RECKERT; MACEDO, 1996, p. 34).

E esta cantiga de Pero Meogo:

– Digades filha, mya filha velida
Porque tardaste na fontana fria
Os amores ey.

– Digades filha, mya filha louçana
Porque tardaste na fria fontana
Os amores ey.

– Tardey mya madre na fontana fria
Cervos do monte a aúgua volvian.
Os amores ey.

– Tardey mya madre na fria fontana
Cervos do monte volviam a áugua.
Os amores ey.

– Mentir mya filha mentir por amigo
Nunca vi cervo que volvess'o rio
Os amores ey.

– Mentir mya filha mentir por amado
Nunca vi cervo que volvess'o alto.
Os amores ey.
(RECKERT; MACEDO, 1996, p. 68).

Para uma conclusão

Esta minha comunicação, que iniciei fazendo considerações sobre poesia e ficção científica, penso poder dizer-se que contém um tema geral na proposta de um novo Iluminismo tanto dos séculos XII e XIII como do século nosso contemporâneo. É que sinteticamente nela se fazem duas propostas referentes a dois temas culturais muito diferentes: a personalidade inventiva de Ramon Lull e os poetas peninsulares ibéricos das cantigas de amigo, pois julgo que embora distintos nas suas vivências humanas e desconhecendo-se mutuamente, hoje elas podem constituir referências complementares de um urgente projecto de ressurgimento cultural e humano, no qual a invenção e a inteligência se entrecruzam e mutuamente se implicam num possível novo mundo em transformação, onde o futuro se espelha no passado, para poder ser presente.

São Paulo, setembro de 2018.

Referências

ARAN, Edson. Como será o trabalho no mundo 'volátil, incerto, complexo e ambíguo'. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 18 ago. 2018. Sobre tudo, Carreiras, [s. p.]. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/sobretudo/carreiras/2018/08/1979151-esqueca-cracha-e-carteira-de-trabalho-agora-e-tudo-volatil-incerto-complexo-e-ambiguo.shtml. Acesso em: 20 ago. 2018.

MELO E CASTRO, Ernesto Manuel Giraldes. *No limite das coisas*. Porto: Campo das Letras, 2003.

NEGROPONTE, Mário. *A vida digital*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

O´NEILL, Alexandre. *Poesias Completas* 1951/1981. Prefácio de Clara Rocha. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1982.

PALMA, Ana da. Ler e reler Ursula Kroeber Le Guin. Disponível em: https://aideia.blog/revista. Acesso em: 14 ago. 2018.

RECKERT, Stephen; MACEDO, Helder. *Do Cancioneiro de Amigo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

ROD, Wolfgang. *O caminho da filosofia:* dos primórdios até o século XX. Brasília: Editora da UNB, 2008.

Recebido em: 28 de outubro de 2019.

Aprovado em: 15 de dezembro de 2019.

Poema inédito

Ernesto Manuel de Melo e Castro
Poeta
ercastropt@gmail.com

Recebido em: 28 de outubro de 2019.
Aprovado em: 15 de dezembro de 2019.

eISSN: 2358-9787

EMMC. Performance

EMMC. Performance

Moacir Amâncio
Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil
moamam@globo.com

Resumo: A poesia do autor português Ernesto Manuel de Melo e Castro, radicado no Brasil, desconhece limites geográficos e da expressão, pautando-se pelos ritmos da liberdade. Sua obra, marcada pelo concretismo brasileiro, confirma o movimento, conferindo-lhe não um papel de superioridade e influência, mas um papel de diálogo, de junção das experiências e a busca de linguagens contemporâneas. O que não se limita à experimentação expressiva, pois implica a atuação num espectro amplo e da quebra de tabus. O questionamento incansável é a pauta de sua obra.

Palavras-chave: poesia portuguesa; vanguarda; experimentação; concretismo; barroco.

Abstract: The poetry of Portuguese author Ernesto Manuel de Melo e Castro, based in Brazil, is oblivious to limits of geography and expression, guided instead by the rhythms of freedom. His work, marked by Brazilian Concretism, confirms the movement, providing not a role of superiority and influence, but of dialogue, of bringing together experiences and the search for contemporary languages. This is not limited to expressive experimentation, as it implies acting on a broad spectrum and breaking taboos. The tireless questioning is his work's agenda.

Keywords: Portuguese poetry; vanguard; experimentation; concretism; baroque.

EMMC, ou Melo e Castro, é uma encenação do poeta integral, ou seja, aquele capaz de transformar sua existência nessa prática que beira a mística e transita pelas coisas todas quando o mundo é relido, reinterpretado e reescrito na forma, na letra, na voz. Estariam as palavras

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2358-9787.40.63.25-32

esgotadas, ou o que se esgotou é a alienação sistemática entre a palavra e o que ela designa, propondo-se então o religamento de verbo e objeto, e coisa, para recuperar uma integralidade nem um pouco pacífica, mas de novo explosiva. Ao mesmo tempo amplia-se o conceito de performance. Assim, o poeta Melo e Castro aciona em sua micro experiência individual, um drama cósmico, na busca, consciente-intuitiva, de um ajuste-desajuste sintonizado, também, com mestres do judaísmo em sua vertente mística praticada na Ibéria medieval. Estamos falando de poesia e também de raízes culturais que, dizendo-se ibéricas, ligam-se a fontes diversas onde pontuam grandes rabinos, grandes filósofos, grandes místicos tanto judeus e islâmicos, como cristãos, sem deixar de lado as enormes heresias, que se não regridem, renovam.

Contra essa multiplicidade cultural e étnica levantou-se a inquisição hispano-portuguesa no fim da idade média, estendendo-se, na Lusitânia, até o início do século XIX. O grande objetivo foi promover a "conversão" de judeus e muçulmanos ao catolicismo. No decorrer do tempo os judeus se tornaram o alvo principal. Mesmo combalida, ela durou até 1821, quando foi extinta, com direito a sequelas permanentes. É contra projetos totalitários, como o da inquisição e similares que se coloca o fazer poético de Melo e Castro, ao buscar o medievo de Raimundo Lúlio e a festa barroca da instauração poética de Góngora focada na palavra como célula em transformação, o multilinguísmo ibérico e o rompimento dos limites do texto e das formas poéticas tradicionais ou mais correntes.

Assim, pelo labirinto da cultura ibérica, seus desvios criadores e a matéria subterrânea desse chão, ele se colocaria na linha descendente a partir dos seus ancestrais judeus fixados na região norte de Portugal, inclusive a Covilhã, onde o poeta nasceu em 1932, tendo entre os primos ninguém menos do que Fernando Pessoa, que celebra na pluralidade dos heterônimos suas mutações em permanente movimento. Não se trata de um aspecto apenas curioso, pitoresco. Falo de uma condição existencial ibérica que se manifesta no agir do homem. Uma tendência notável entre cristãos-novos dos séculos passados, como apontam as investigações de Yermiahu Yovel (1993), entre outros, com suas elaborações sobre a instabilidade e a incerteza a respeito de tudo que os envolvia, tornando-os inventores permanentes de vida e expressão. Um modo de colocar em movimento a crise da leitura e do significado unívoco e que se esgota nele mesmo, no não significado, de onde ressurge como esfinge, mãe de todos os sentidos.

Comecei a pensar a respeito disso em relação a Melo e Castro quando, no final do segundo milênio, em Lisboa, conversamos durante horas sobre vida e literatura. Mas de repente um detalhe na sala me chamou a atenção. Perguntei a Melo e Castro por que ele tinha uma *qeará*, a tradicional bandeja judaica da celebração de Pessah, ou a Páscoa dos Judeus, em sua casa. Ele me explicou que, sendo descendente de cristãos-novos, marranos, judeus, ao ser informado por uma amiga que ela iria a Israel, pediu-lhe para trazer alguma lembrança de lá. E a lembrança foi exatamente essa *qeará,* a bandeja do Pessah, uma festa da renovação e da esperança no conserto do mundo, o *tiqun*, em hebraico. A travessa, circular, é um símbolo resumido, mandala que contém espaços outra vez circulares para exposição de alimentos destinados ao consumo ritual e ao entendimento verbivocovisual (dos concretos, aos quais Melo e Castro aderiu ainda jovem, sabendo que fronteiras só existem na ficção dos poderes) num conjunto das orações e cantos da celebração lembrando a saída dos hebreus do Egito após todas aquelas pragas, rumo à liberdade, mas, como sabemos, a paradoxal liberdade do deserto. É um artefato poético no qual as pessoas lembram as dificuldades e as glórias da vida coletiva e individual, perante o mistério dos desígnios divinos sempre inalcançáveis em suas significações.

A travessa de louça, tão sutil, tão quebrável quanto a palavra para uma simbologia tão forte, me fez pensar no evento cabalístico sobre a criação do universo. É o episódio conhecido por *Shevirat haKelim*, a Quebra dos Vasos, ou dos Utensílios, quando a potência da luz divina provocou o estilhaçamento de recipientes que a continham e formou-se o mal, o *Sitrá Ahará*, Outro Lado, Satã que se desgarrou e a "matéria" dos vasos em fragmentos mudou-se em cascas horríveis, digamos assim (SCHOLEM, 1989). Acabou-se com essa falha original o estado de perfeição e 288 centelhas se espalharam. Somente a ação humana pode manter as centelhas vivas e em contato com a luz inaugural. Se somarmos os números 2, 8 e 8 teremos 18, ou Hai (יח), vivo, símbolo da vida que prossegue nessa quebra, onde pode ser percebida uma analogia com a opção de Eva seguida por Adão no paraíso, de comer o fruto da árvore proibida, fundando-se, graças a ela, a humanidade como a conhecemos. E esta é a tarefa dos homens sintetizados nessa missão na figura do poeta, como sabemos, aquele que faz, empenhado em captar no movimento da passagem a unidade perdida,

este é o conserto das coisas, o *tiqun*, em hebraico.[1] Walter Benjamin relaciona essa quebra com a quebra do sentido das palavras isoladas de seus objetos. No âmbito da dicotomia estaria, como sugerido acima, o próprio passo da desobediência de Adão e Eva ao comerem o fruto da árvore do conhecimento, quando o bem e o mal se apartaram (ELIADE, 1991, p. 127 e sgs.) Perdeu-se o sentido da frase divina segundo a qual, após a criação, Deus viu que "tudo era bom" (Gênesis, 1:31). A quebra dos vasos foi, assim, uma quebra idiomática:

> O conhecimento do bem e do mal abandona o nome, é um conhecimento exterior, a imitação não criativa do verbo criador. Nesse conhecimento o nome se aparta: o pecado original é o momento natal do *verbo humano*, aquele no qual o nome não vive mais intacto, aquele que se apartou da língua que nomeia, a língua que conhece, pode-se dizer sua própria magia imanente, para se tornar mágica expressamente, em qualquer tipo de exterior. A palavra deve comunicar *qualquer coisa* (fora dela mesma). Esse é realmente o pecado original do espírito lingüístico. (BENJAMIN, 1971, p. 93)

Da distinção, da dicotomia, surge o julgamento e a abstração, uma vez que o "homem, pelo pecado original, quebra o imediato da comunicação do concreto" (BENJAMIN, 1971, p. 93). Ou, diríamos, a comunicação direta do concreto. O nome se distancia da coisa, rumo ao abstrato, evidenciando-se uma diferença que ressalta entre o pensamento grego e as concepções judaico-rabínicas. Segundo Platão em seu *Crátilo*, nomear é uma "ação" e falar seria uma "ação que se *refere* às coisas", ou "ação em torno das coisas", a partir do *peri* grego, que evidencia mais ainda o distanciamento entre palavra e ser (PLATÃO, 1967, p. 397). O homem terá de isolar as coisas para poder pensá-las, e, neste sentido, umas se estranham ante as outras. Há um distanciamento entre a percepção humana via palavrae a coisa, *davar* (רבד), que em hebraico significa tanto palavra quanto coisa e isso confere uma nota peculiar à tradição interpretativa, ao conceito da leitura e seu desmanche na combinatória cabalística, portanto, da intelecção nas tradições hebraico-judaicas.[2] (AMÂNCIO, 2010, p. 33-55).

---

[1] Ver também Scholem (*Cabala*, p. 123-130 e *A Mística Judaica*, p. 268-281).

[2] Tratei do tema no livro *Yona e o Andrógino – notas sobre poesia e cabala* (2010). Ver capítulo 2, de onde pinço os trechos das citações.

Deve-se lembrar porém a seguinte observação de Boman:

> Embora *davar* signifique *coisa* e *palavra* em hebraico, é crucial assinalar que *coisa* não tem a ver com as conotações gregas de *substância* e *ser*. Evidentemente, o objeto físico em si não era considerado idêntico à palavra que o designava, mas para a mente hebraica, a realidade essencial da mesa era a palavra de Deus, não uma ideia da mesa, como na visão platônica. (1970, p. 69)

Temos que *davar* (דבר), além de coisa é "ação, fato eficiente, evento, matéria, processo".[3] Ou implicaria o contínuo perceber na palavra.

Na visão grega, significados variados podiam se encaixar num conceito único, o que, explica Boman, torna-se básico para que se entenda a ideia de *logos*. Na comparação entre o termo hebraico e o grego *logos* situa-se o marco zero, assinala Susan Handelman (1982, p. 32). Enquanto o pensamento grego seguia a tendência de juntar diversos sentidos num só, em direção ao "universal, o geral, o unívoco", o pensamento rabínico, ao contrário, vai rumo à "diferenciação, à multiplicidade metafórica, ao múltiplo significado". Nessa busca de palavras e suas ligações "num texto expansivo", não existe um "confinamento de significado na ontologia da substância". Deus falou e os homens continuam ouvindo – e essa fala prossegue em seu fluxo diferencial infinito. Enquanto os gregos contam a figura e o espaço que a confina, os judeus operam o eco e sua extensão num tempo *onde* o texto primordial ressoa novos significados na máquina sem fim da interpretação que confirma e estende aquele texto, aquela coisa (*davar*), aquela realidade que se está a criar.

Ou, nas palavras de Benjamin, após perguntar o que a língua comunica?, para responder: "Ela comunica a essência espiritual

---

[3] Explica Boman: "*davar* é uma palavra carregada de força e, como tal, pertence ao antigo tipo oriental de 'palavra', mas esta palavra de Deus não é como no resto do antigo Oriente, pois ela não é nem principalmente uma emanação divina nem essencialmente uma hipóstase material numa religião natural da fertilidade. *Davar* é sempre o ato de *uma mente* e, portanto, é de um tipo totalmente diferente em princípio do resto do Oriente também, mas eles nunca foram capazes de imprimir seu selo sobre o conceito de 'palavra'. Como um ato da mente, *davar* é muito próximo da ideia grega do *logos*; nós lembramos a observação de Passow de que *logos* é usada somente em relação às principais funções do homem pensante. Nós temos aqui um clássico exemplo de como uma similaridade formal de longo alcance pode combinar-se com um material diferente em gênero, e muita diferenciação formal e afinidade material."

correspondente. É fundamental saber que essa essência espiritual se comunica *na* língua e não *por* ela". E:

> A língua comunica a essência linguística das coisas. Mas dessa essência a manifestação mais clara é a língua mesma. À pergunta: "O *que* uma língua comunica?" Deve-se à vista disso responder: "Toda língua se comunica a si mesma". (BENJAMIN, 1971, p. 81)

Pode-se dizer: como sempre escapa de si mesma, em contínua desestabilização, a língua não se congela em conteúdos (AMÂNCIO, 2010, p. 37).

Melo e Castro, pode-se dizer, lança uma ponte entre o passado, o presente e o futuro incógnito, mas possível. Sua poesia visual, que tem ares de novidades do consumo poético do século 20, também se enraíza na poesia barroca e aqueles objetos poéticos, seus labirintos, as máquinas de produzir poemas em correspondência com a arte das combinações de Lúlio e Abuláfia, que usavam círculos giratórios com letras para fazer vibrar o significado último-primeiro da palavra meditada. Esse momento ganha evidência na experimentação-teorização-poema (info) de Melo e Castro a partir de uma poética implícita no píxel, quando a palavra se obscurece e o ponto luminoso revela-se a possibilidade do significado, o ruído das coisas, a música das esferas recheada de inovações ou descobertas na leitura ou desleitura, como diz, possibilitadas pela ciência e pela técnica que nunca o assustaram nem aos demais concretos, sem esquecer o posterior e interestelar Eduardo Kac (BEIGUELMAN, 2017). A ciência torna-se poética e vice-versa. E a religião, poesia que transborda, como nestas palavras de Abuláfia (Saragoça 1240, Comino 1291?) sobre a ciência da combinação das letras:

> Sabei que o método do *tseruf* pode comparar-se à música; pois o ouvido ouve sons de combinações diversas, conforme o caráter da melodia e do instrumento. Assim, dois instrumentos diferentes podem formar uma combinação, e se os sons se harmonizam, o ouvido de quem escuta experimenta uma sensação agradável, ao conhecer as diferenças. As cordas dedilhadas pela mão direita ou pela esquerda vibraram, o som delas é doce ao ouvido. E do ouvido, a sensação viaja até o coração, e do coração até o baço (o centro da emoção); a união das diferentes melodias produz sempre novo prazer. É impossível produzi-lo exceto pela combinação de sons e o mesmo é verdade quanto à combinação das letras.

> Toquemos a primeira corda, que é comparável à primeira letra, e dedilhemos a seguir a segunda, a terceira, a quarta e a quinta, os diversos sons se combinam. E os mistérios que se exprimem nessas combinações rejubilam o coração que conheceu seu Deus e que se inunda de uma alegria sempre renovada. (ABULÁFIA, 1968, p. 587)

Deve-se notar que Melo e Castro é, ainda, incentivador e mentor de pesquisas sobre a visualidade e as invenções no barroco português. Enfim, o engenheiro, metáfora corrente na poesia brasileira dos anos 50-70, mais ou menos, lembremos, deixa de ser metáfora (de resto, muito expressiva e eficiente na sua síntese programática) em Melo e Castro, um dos poetas fazedores na tendência, capaz de por a mão na fugidia matéria, tornando a teoria e a inspiração um fato multiplicável, seu (des)conserto. Com *esse* ou com *cê*? No círculo vital da *qeará*. Contra a idolatria da palavra, o impasse do significado morto, a heresia em processo permanente, o desler contido no próprio ato da leitura, como ele proporia em *Algorritmo*, publicado no Brasil, como outros de seus livros, desde a instalação do poeta neste lado do Atlântico, no qual trata da ilegibilidade, da leitura encontro e confronto na linguagem, seja ela qual for. É quando a palavra e a coisa são evidenciadas na instável malha de luz dos píxels, uma explosão que prossegue ao mesmo passo em que é captada. Cada ponto vibra em seu fragmento de luz que faz supor uma inteireza díspare, expressão que nos acossa com a urgência do seu enigma. Nessa obra Melo e Castro expõe a teoria e a prática ao mesmo tempo que se realiza a fragmentação de sentidos superpostos, claro e escuro são uma só e a mesma coisa ao mesmo tempo, ou como ele diz:

> A ilegibilidade que aqui se escreve não é efetivamente nem do texto nem do leitor, mas sim de ambos, interativando a opaci(vi)dade de um com a negolucidez do outro. Não existe a ilegibilidade do sentido porque ele sempre se lê todos os sinais (não há sinais inocentes) mas sim a constante variabilidade e oscilação entre *sentido literal*, *sentido metafórico*, *sentido visual-visual* e transentido, tendendo para o transzero da mensagem: transliteralidade que se abre para a ilegibilidade dialética, para a poética da desleitura, para o próprio poético." (MELO E CASTRO, 1998, p. 65)

Referências

ABULÁFIA, A. *In*: GUINSBURG, J. (org.). *Do estudo e da oração*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

AMÂNCIO, M. *Yona e o andrógino:* notas sobre poesia e cabala. São Paulo: Nankin/Edusp, 2010.

BEIGUELMAN, G. *Ora direis, ouvir estrelas*, 2017. Disponível em: https://www.select.art.br/ora-direis-ouvir-estrelas/.

BENJAMIN, W. *Sur le langage en general et sur le langage humain*. *In*: _____. *Ouvres*, I. Paris: Le Lettres Nouvelles, 1971.

BOMAN, T. *Hebrew Thought Compared with Greek*. London: Norton Publising, 1970.

ELIADE, M. *Mefistófeles e o Andrógino*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1991.

HANDELMAN, S. *The Slayers of Moses: The Emergence of Rabbinic Interpretation in Modern Literary Theory*. Albany: State University of New York Press, 1982.

MELO E CASTRO, E. M. de. *Algorritmos*. São Paulo: Musa Editora, 1998.

PLATÃO. *Crátilo* (diálogo). Paris: GF-Flammarion, 1967.

SCHOLEM, G. *Cabala*. Rio de Janeiro: A. Koogan Editor, 1989.

SCHOLEM, G. *Mística Judaica*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

YOVEL, Yermiahu. *Espinosa e outros hereges*. São Paulo: Editora Imprensa Nacional, 1993.

Recebido em: 23 de dezembro de 2019.

Aprovado em: 26 de janeiro de 2020.

Revista do CESP, Belo Horizonte, v. 40, n. 63, p. 33-40, 2020

A improvável poesia concreto-visual acontece: relato afetivo e reflexões desautorizadas

The Unlikely Concrete-Visual Poetry Happens: Affective Account and Unauthorized Reflections

Antônio Simplício de Almeida Neto
Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), São Paulo, São Paulo / Brasil
asaneto@unifesp.br

Resumo: Esse artigo apresenta um relato autobiográfico no qual o autor procura recuperar seus primeiros contatos com a poesia visual-concreta-experimental ao longo dos anos 1980 em função de deslocamentos provocados por diferentes sujeitos presentes nas relações estabelecidas no meio universitário do curso de graduação em História. Escapando de uma perspectiva histórica teleológica e de supostos encadeamentos lógicos e objetivos de causa e efeito, entende sua trajetória lítero-poética como decorrente de improváveis intercorrências no campo social em que se inseria. Ressalta, por isso mesmo, a importância dos processos educativos básicos e acadêmicos na promoção dos deslocamentos criativos e *poiéticos*. Traz, finalmente, um poema-visual de sua autoria em que relaciona história, memória e o fazer poético.

Palavras-chave: poesia visual; poesia experimental; concretismo; autobiografia; memória.

Abstract: This article presents an autobiographical account in which the author seeks to recover his first contacts with visual-concrete-experimental poetry throughout the 1980s due to displacements caused by different subjects present in the relationships established in the undergraduate course in History. Avoiding a teleological historical perspective and supposed logical links and objectives of cause and effect, he understands his literary-poetic trajectory as a result of unlikely complications in the social field to which he belonged. It therefore emphasizes the importance of basic and academic educational processes in the promotion of creative and poietic dislocations. Finally, he brings a visual poem of his own in which he relates history, memory and poetic making.

Keywords: visual poetry; experimental poetry; concretism; autobiography; memory.

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2358-9787.40.63.33-40

Instado a apresentar um "relato afetivo" acerca da poesia concreto-visual no evento *Pensar a Palavra-Experiência*, em homenagem ao poeta E. M. de Melo e Castro, organizado pela Unifesp e UFMG (23/outubro/2019), entendi por adequado nominar minha comunicação por *A improvável poesia concreto-visual acontece: relato afetivo e reflexões desautorizadas*.

Provavelmente o convite para participar desse evento deveu-se a minha episódica presença numa conferência proferida por Melo e Castro na Unifesp-EFLCH, em meados de 2017. Vendo os cartazes de divulgação pelos corredores do *campus*, juntei-me ao pequeno grupo de interessados, o que não me surpreendeu, dado que a modalidade de poesia visual/experimental não é muito popular, o que nos torna um diminuto e seleto grupo de leitores. "Pérolas aos poucos!", diria o compositor/músico e professor José Miguel Wisnik.[1] O fato é que entre as poucas pessoas presentes, quem arrisca uma pergunta sobre o lugar das vanguardas no mundo contemporâneo acaba por ser imediatamente identificado como sendo alguém minimamente familiarizado com o tema.

Não sendo especialista nesse tipo de poesia, mas apenas um modesto leitor contumaz e praticante bissexto, aceitei, não sem relutância, o convite para a apresentação de um relato que fosse estritamente afetivo. Acresça-se a isso o fato de que minhas reflexões não têm autoridade literária acadêmica, dado que não sou pesquisador desse campo. Por isso o subtítulo "relato afetivo e reflexões desautorizadas". Contudo, não posso me furtar a mencionar que falo de outro lugar que ocupo, também acadêmico, de historiador, pesquisador e formador de professores, junto ao Departamento de História dessa Universidade.

Ainda sobre o título atribuído, essa modalidade de poesia concreto-visual chegou até mim de maneira absolutamente improvável, sobre o que procurarei discorrer. Não foi através das relações familiares ou pela educação escolar, ao menos não diretamente. Foi, pelo contrário, obra do acaso, por assim dizer, e contra todas as evidências.

Dando tento ao tema, ocorre que nós, historiadores, somos ensinados nos cursos de Graduação e Pós-Graduação, a identificar e explicar possíveis causas que levam a determinados eventos. Contudo, nem sempre identificamos com objetividade esse caminho e nem sempre (ou quase nunca) há nobreza de intenções e oferta possibilidades nos

[1] Refiro-me à música Pérolas aos Poucos do CD homônimo. Maianga Discos. 2003.

caminhos percorridos rumo à arte e, mais precisamente, como é o caso dessa explanação que percorre um caminho rumo à poesia. O sociólogo Pierre Bourdieu já nos alertou para a ilusão (auto)biográfica, com sua "preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito e à causa eficiente ou final entre os estados sucessivos" (2000, p. 184). Uma trajetória de vida, qualquer que seja ela, está submetida às intercorrências do campo social na qual se insere e aos diferentes agentes sociais, de modo que as ações e relações estabelecidas, tidas como objetivas, frequentemente não o são.

Como não ceder à tentação das explicações teleológicas que pinçam e concatenam episódios de uma trajetória já percorrida simulando certa linearidade narrativa em direção ao fim almejado? Quais eventos selecionar? Quais sujeitos elencar? Quais relações estabelecer? A questão se assemelha à indigesta e irônica pergunta sobre como são feitas as salsichas. No caso em tela, o contato com certa poesia, não foi pela família ou meio social, dado a insuficiente proximidade com a poesia literária/letrada/culta/acadêmica, embora houvesse outras poéticas populares, por certo: da folia de reis que percorria as ruas da vila onde morava na periferia de São Paulo, dos versos decassílabos do pai retirante, do tio nordestino repentista, do trio de forró que animava as festas de um vizinho, da batucada de uma escola de samba, dos pontos de umbanda que ouvia à noite pela janela do quarto, da brincadeira das crianças nas ruas. Tampouco foi pela escola básica, que se esmerava no trato displicente com a literatura e a poesia, tão característica da precarização da educação escolar pública durante a ditadura cívico-militar brasileira. Atribuo, assim, ao acaso, que nunca é abolido, mesmo quando lançamos os dados, como sabemos via Mallarmé (1974).

O contato mais consistente com a poesia chegou através do cursinho pré-vestibular que, contudo, por se caracterizar como treinamento para uma finalidade específica, não abordava a literatura de vanguarda e experimental. De qualquer modo, foi possível pela primeira vez ter uma percepção das escolas literárias e da poesia em perspectiva temporal, observando mudanças, permanências e rupturas, o que possivelmente tenha tido alguma influência na alteração de rumos que me levou à graduação em História. Interessante notar que a *poiesis* – ato criativo e ação criadora – do conhecimento historiográfico reside a meu ver, justamente, na observação da temporalidade histórica com seus ritmos e durações. Mas isso é outra história.

Já os deslocamentos efetivos e afetivos no sentido da poesia concreto-visual deram-se somente no período em que cursava Graduação em História na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), por vias indiretas e absolutamente improváveis, através de um estudante de arquitetura que cruzou meu caminho em meados dos anos 1980, por intermédio de sua namorada, também estudante de História.

Observando as camadas arqueológicas desse passado recente, parece-me que o primeiro deslocamento afetivo tenha sido o próprio encontro com esse estudante de arquitetura que admirava artes plásticas e produzia gravuras, pinturas e maquetes numa espécie de ateliê que era seu quarto de dormir. Esse deslocamento inicial deu-se pela simples possibilidade que a universidade abre, ou deveria abrir, aos estudantes de encontrar outras referências, outros grupos, sair de seu lugar, ser mobilizado, mirar o outro e desejar, perceber que "então ser era possível" (FELINTO, 2019, p. 66), descobrir que é possível ser outras coisas, que é possível deixar a destinação e seguir o próprio destino (PIGNATARI, 1992, p. 145).

O segundo deslocamento afetivo deu-se quando, após um evento lítero-etílico-musical, apresentei alguns primários e precários poemas ao referido aprendiz de arquiteto que me sugeriu que procurasse pensar em dispor o poema, as palavras e as letras pelo branco do papel, rompendo com a linearidade do texto convencional. Aquilo foi absolutamente perturbador!... Eu que mal sabia (na verdade, não sabia) a métrica, deveria usurpar a forma e o ritmo convencionais? Como fazê-lo com os parcos recursos literários aprendidos no cursinho pré-vestibular? Com quais referências literárias? Eu que mal descobrira Drummond e Bandeira, fui lançado num abismo poético cognitivo.

Aturdido, deambulando em busca de uma solução, lembrei-me vagamente de algum texto perdido em minha memória, possivelmente daquela seção final dos livros escolares de Língua Portuguesa nunca trabalhada pelos professores, em que a forma fazia alusão ao conteúdo, figurativismo, como descobri mais tarde. Assim, intuitivamente, ocorreu-me que poderia fazer o mesmo. Pensei numa forma básica, uma montanha (vulcão), sobre a qual faria um texto com palavras e letras dispostas nesse formato. Parecia simples...

Fiz, assim, um primeiro poema visual denominado *Montanha*, nome precário para um texto figurativista igualmente precário, que dizia:

A MONTANHA QUEDA SOBRE O VALE E LÁ DO ALTO
COSPE FOGO E LAVA COM LAVA O VALE VELHO E
INSOLENTE QUE JAZ QUENTE, QUENTE, QUENTE,
QUENTE, QUENTE...

Dispus a letra "A" centralizada na primeira linha, as letras "MON" centralizadas na 2ª linha, "TANHA" na 3ª e assim por diante até as letras da palavra "QUENTE" que se repetiam ao final em duas ou três linhas simulando a lava do vulcão que escorria ao sopé da montanha. Tudo foi feito em máquina de escrever, já que ainda não havia computadores pessoais nos anos 1980 e eu ainda não conhecia outros recursos gráficos.

O terceiro e definitivo deslocamento afetivo ocorreu num derradeiro encontro com o amigo-quase-arquiteto, em que lhe apresentei, tal qual o aluno orgulhoso da tarefa bem feita, meu poema visual "Montanha". Como bom provocador, ele elogiou minha iniciativa, mas não se fez de rogado: sugeriu que eu usasse cores, indo além da letra preta no papel branco, que eu usasse letras/tipos diferentes (falou-me da existência da *Letraset*, lâminas de fontes e imagens decalcáveis), que eu saísse do papel, que eu pensasse texto/palavras/letras no espaço fora do papel, que experimentasse escrever em transparências, por exemplo, em acetato, lâminas de vidro, lâminas móveis, etc. Deslocamentos de alta densidade!

Os passos seguintes foram comprar um sarrafo de madeira com ranhuras onde pudesse dispor lâminas de vidro, adquirir *Letraset* e passar a fazer projetos, projetar poesia. Mas antes fui procurar livros com outro tipo de poesia, para além do Drummond e Bandeira (que são maravilhosos). O primeiro livro adquirido, ainda ao sabor do acaso, sem referências objetivas, foi a tradução de Maiakóvski da editora Perspectiva, guiado certamente pelos nomes dos tradutores concretistas (até então nomes vagos para mim) e pela organização espacial dos poemas, que embora não fossem visuais, diferiam da forma convencional. O fato é que precisava me apropriar dessa "coisa" com a qual estava me metendo e que me encantava à medida que comecei a entender, pensar e escrever dessa forma. Foram livros teóricos, poemas-pôsteres, poemas serigrafados, poemas móbiles, poemas-objeto, caixa em 3D, prosa-visual, traduções e toda sorte de publicações. Também buscava exposições, eventos e palestras de poesia concreto-visual. E, como se não bastasse, ainda organizei alguns saraus domésticos de poesia. E foi nesse caminho que cheguei ao poeta Ernesto de Melo e Castro, com os livros *Enquanto Jactos e Hiatos*, *Algorritmos: Infopoemas*, *Neo-Poemas-Pagãos* e *Quatro Cantos do Caos*.

Percebe-se que o percurso rumo à poesia concreto-visual-experimental aqui relatado de maneira linear, foi, sob muitos aspectos, improvável, devendo-se muito mais ao acaso dos deslocamentos afetivos que a qualquer lógica coerente e consequente de ações deliberadas.

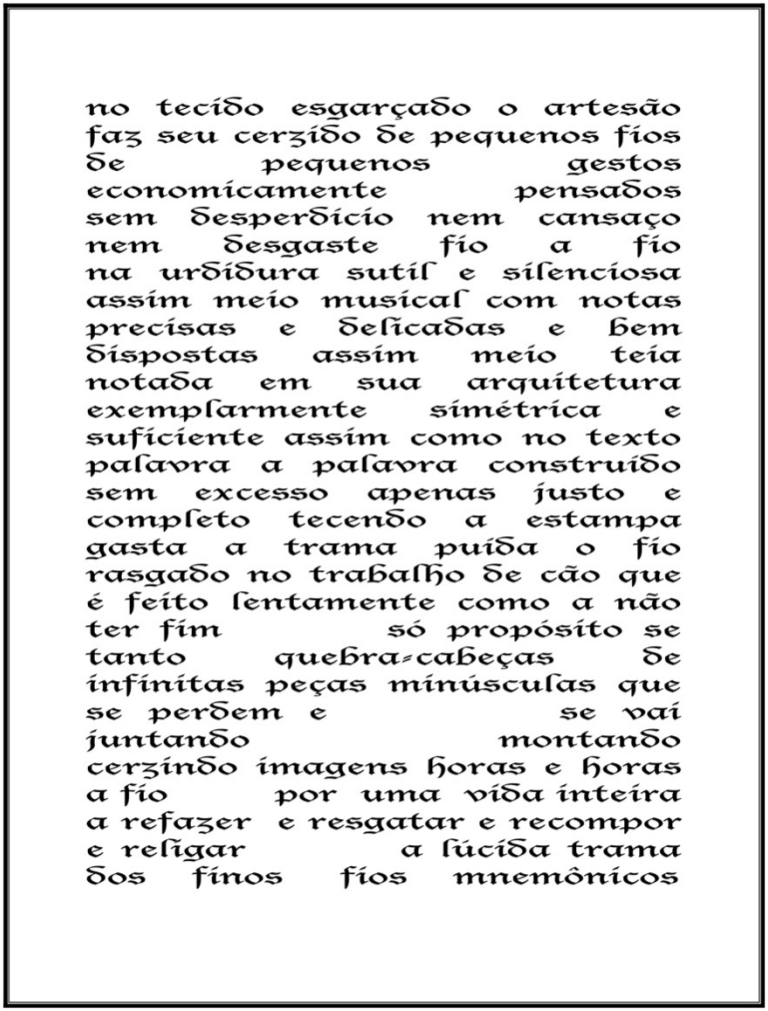
Finalmente, cedendo à tentação de controlar o acaso, pois, como na anedota do escorpião e do sapo, não posso negar minha natureza de historiador, professor e formador de professores, e, por outro lado, refutando a pretensão personalista contida nesse tipo relato que nada tem de extraordinário, chamo a atenção para dois aspectos à guisa de propor alguma conclusão decorrente dessa breve exposição:

Primeiro, destaco a importância da Universidade, principalmente a pública, no caso brasileiro, como sendo esse local privilegiado de encontros, deslocamentos e possibilidades. A ampliação do acesso às universidades ocorrido na última década e meia, notadamente as federais, que permitiu que diferentes grupos sociais antes alijados desse campo pudessem experimentar e desejar outras possibilidades tem demonstrado que é possível projetar e ir além do desígnio dito e decidido por outrem, que é possível desejar. Curiosamente, essas políticas têm sido fortemente combatidas para que retornemos ao reino da exceção e mediocridade do qual vínhamos ensaiando sair.

Um segundo aspecto que me chama a atenção é o fato de que na educação básica pública e privada, com algumas exceções, nem sempre se promovem os deslocamentos criativos, *poiéticos*, nos alunos. Não só na Literatura e na poesia, mas também nas diferentes disciplinas escolares, inclusive História. Em parte, podemos atribuir esse fato às permanências e tradições da cultura escolar (VIÑAO-FRAGO, 2007) e da forma escolar (VINCENT *et al.*, 2001), mas isso demandaria outras incursões teóricas que fogem ao escopo desse texto. Entendo que se a educação escolar tem uma *poiesis*, para os professores e para os alunos, certamente não está em decorar conteúdos inúteis e sem significado, mas em provocar deslocamentos que levem ao desejo de buscar e de criar. Infelizmente, os descaminhos curriculares do Brasil, cujo anseio prescritor não disfarça os interesses econômicos que movem os reformadores empresariais da educação, apontam em direção oposta ao ato criativo.

Enfim, trago essa narrativa memorialística e fragmentária em modo mais ou menos arbitrário com algumas breves ponderações, apenas pensamentos, ciente de que "todo o pensamento emite um lance de dados" (MALLARMÉ, 1974, p. 173), sobre cujos desdobramentos e repercussões não temos qualquer controle.

Findo com um poema de minha autoria, *Mnemo 32*, trabalho de maior maturidade no qual faço algumas referências ao ofício do historiador no trato com a memória e suas similaridades com atividade do artesão/tecelão e do trabalho de escritura do poeta, ao mesmo tempo em que deixo entrever na tessitura tipográfica os puídos e cerzidos da memória e do fazer poético.



Referências

ARGAN, G. C. *Projeto e destino*. São Paulo: Ática, 2004.

BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. *In*: FERREIRA, M. de M.; AMADO, J. (org.). *Usos & Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

CAMPOS, H.; CAMPOS, A.; PIGNATARI, D. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

FELINTO, M. *As mulheres do Tijucopapo*. São Paulo: Edição da Autora, 2019.

MAIAKOVSKI, V. *Maiakovski*: poemas. Tradução de Boris Schnaiderman, Haroldo de Campos, Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1982.

MALLARMÉ, S. *Mallarmé*. Organização, tradução e notas de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MELO E CASTRO, E. M. *Algorritmos*: Infopoemas. São Paulo: Musa, 1998.

MELO E CASTRO, E. M. *Enquanto Jactos e Hiatos*: poemas. São Paulo: Com-Arte, 1994.

MELO E CASTRO, E. M. *Neo-Poemas-Pagãos*. São Paulo: Annablume-Selo Demonio Negro, 2010.

MELO E CASTRO, E. M. *Quatro Cantos do Caos*. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2009.

PIGNATARI, D. *Panteros*. São Paulo: Editora 34, 1992. p. 145.

VIÑAO FRAGO, A. *Sistemas educativos, culturas escolares e reformas*. Portugal, Mangualde: Edições Pedago, 2007.

VINCENT, G.; LAHIRE, B.; THIN, D. Sobre a história e a teoria da forma escolar. *Educação em Revista,* Belo Horizonte, v. 33, p. 7-48, jun. 2001.

Recebido em: 12 de dezembro de 2019.

Aprovado em: 23 de janeiro de 2020.

Objectotem e a descoberta de um novo mundo poético

Objectotem and the Discovery of a New Poetic World

Franklin Larrubia Valverde
Centro Universitário Estácio, Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
ondalatina.1@gmail.com

Resumo: Este artigo traz um relato pessoal sobre o meu despertar para a poesia concreta e experimental depois de assistir a uma aula em meu curso de graduação na qual foi analisado o poema "Objectotem" de E. M. de Melo e Castro. Nele abordo também a importância da obra desse poeta português. Essas reflexões foram apresentadas de forma abreviada no colóquio Pensar a Palavra-Experiência: Homenagem a E. M. de Melo e Castro, realizado em outubro de 2019, na Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP, campus Guarulhos.

Palavras-chave: poesia concreta, poesia experimental, Melo e Castro.

Abstract: Report of the awakening of poet Franklin Valverde for concrete and experimental poetry after a class in which the poem "Objectotem" by E. M. de Melo e Castro was analyzed, as well as the importance of the work of the Portuguese poet. Presented at the Think the Word-Experience: Tribute to E. M. de Melo e Castro, held in October 2019, at the Federal University of São Paulo - UNIFESP, Guarulhos campus.

Keywords: concrete poetry, experimental poetry, Melo e Castro.

Introdução

Este artigo é o relato pessoal de meu percurso poético, desde o seu início até o despertar para a produção de uma poesia comprometida com os caminhos da experimentação, cujo *start* foi dado pela análise de um poema de autoria de E. M. de Melo e Castro. Começo descrevendo esse momento, em seguida abordo alguns poemas do poeta português e finalizo apresentando uma homenagem que lhe prestei recentemente,

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2358-9787.40.63.41-50

retomando a obra "Objectotem". Este conteúdo foi apresentado como palestra no colóquio *Pensar a Palavra-Experiência: Homenagem a E. M. de Melo e Castro*, realizado em outubro de 2019, na Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP, campus Guarulhos.

Começo descrevendo a experiência.

O que era a poesia

Meu primeiro contato com o universo poético ocorreu, como acontece com a maioria dos estudantes do ensino fundamental e médio, com a poesia versificada, rimada e metrificada, que seguia os cânones de uma produção tida como mais conservadora. Embora considere que esse contato dos estudantes com a linguagem poética seja importante e fundamental para um conhecimento basilar sobre a história da poesia e para conhecimento da evolução poética, pontuo que não se avançava para outras experiências literárias e, quando muito, chegavam aos versos livres do modernismo brasileiro com Mário de Andrade, Menotti del Picchia e Oswald de Andrade.

Acredito que minha experiência, já bem distante no tempo e circunscrita a um momento histórico muito diferente, continua ainda sendo a de muitos estudantes da atualidade, apesar de a chamada poesia mais experimental ou, como é chamada por alguns, de vanguarda, cada vez mais ganhe espaço não só nas salas de aula, mas também nas discussões literárias e produções acadêmicas dos mais diferentes tipos e níveis, desde a graduação passando pelas dissertações de mestrado e teses de doutorado.

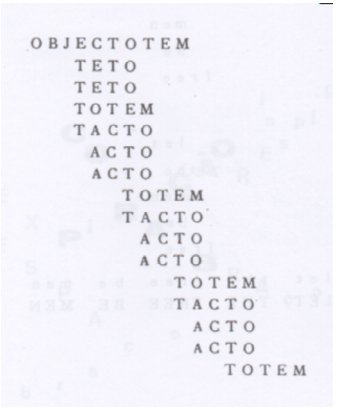
Uma epifania

Há alguns momentos na vida de todos nós que são reveladores, que do nada ou de um pequeno movimento ou atitude nos revelam uma nova perspectiva, que tem o poder de nos mostrar um novo caminho em nosso percurso. Esses momentos são verdadeiras epifanias. E foi isso que aconteceu comigo em uma aula de minha graduação em jornalismo, em 1979, ministrada pelo professor José Roberto – cujo sobrenome infelizmente não recordo – para os cursos de Português e Jornalismo da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Nessa aula foi analisado o poema "Objectotem" (FIGURA 1) de E. M. de Melo e Castro,

poeta português nascido em Covilhã, em 1932, e o maior expoente do concretismo em Portugal.

Até aquele momento, embora soubesse da existência da poesia concreta, não tinha elementos para entendê-la e muito menos apreciá-la em todas as suas possibilidades e magnitude. A análise feita de "Objectotem" me mostrou não só um novo caminho para apreciar a poesia, como também despertou o poeta que eu era, inaugurando uma nova estrada criativa na qual trafego até hoje em plena produção. Ver o poema como um "objeto", graficamente construído como um "totem", que também era produto de um "acto" e que construído pelo "tacto", erguia-se e chegava ao "teto", constituindo-se em um totem e novamente resultando em um objeto faz com que tenhamos um universo de interpretações e me deu uma outra dimensão para poesia.

FIGURA 1 – Poema Objectotem de E. M. de Melo e Castro



Fonte: Melo e Castro (1994).

Caminhos poéticos

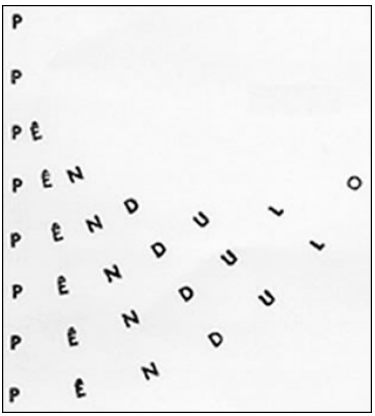
Esse foi meu primeiro encontro com a obra do poeta E. M. de Melo e Castro quem desde então não mais deixei de acompanhar e seguir.[1] A obra do poeta, além de imensa, é extremamente rica e plural.

[1] Vale registrar que o nosso primeiro encontro pessoal se deu através de um amigo em comum, o poeta Philadelpho Menezes, na própria Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Aqui destacarei algumas obras que servem para demonstrar toda sua genialidade.

De seus inúmeros livros, inicio com *Visão visual* (1994) no qual se encontra o poema "Pêndulo" (FIGURA 2) que, dentro do universo da poesia concreta, apresenta a mesma capacidade de síntese que o poema "Velocidade" de Ronaldo Azeredo. Nele, em uma palavra, aliada à disposição gráfica na página, o autor consegue transmitir semanticamente todo o seu sentido na forma como "Velocidade", a palavra, decola da página. Em "Pêndulo" vemos o mesmo princípio do poema citado, pois o movimento pendular da palavra traduz graficamente o significado de um pêndulo em ação.

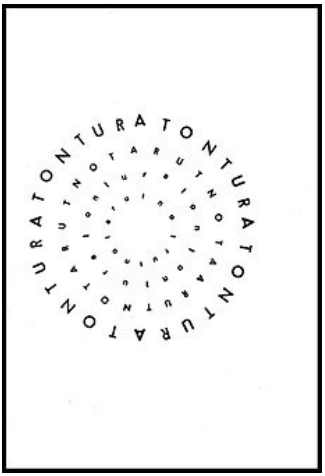
FIGURA 2 – Poema Pêndulo de E. M. de Melo e Castro



Fonte: Melo e Castro (1994).

Já em *Antologia Efémera* (2000) podemos destacar o poema "Tontura" (FIGURA 3), obra que não se contenta só em demonstrar graficamente os efeitos do seu significado semântico, mas também se transforma em motor indutor da própria tontura de quem mergulha nesse poema de forma desarmada. Sua leitura, se feita de uma maneira bastante rápida, em sentido horário e anti-horário ao mesmo tempo, é capaz de induzir o leitor a sentir a própria tontura. É uma obra que convida a uma "perigosa" interação.

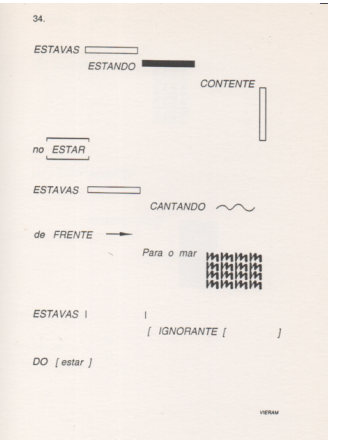
FIGURA 3 – Poema Tontura de E. M. de Melo e Castro



Fonte: Melo e Castro (2000).

A criatividade de E. M. de Melo e Castro também está desperta em *Enquanto [ ] [ ] Jactos [ ] e Hiatos: poemas* (1994), uma obra produzida pela COM-ARTE, editora do Laboratório do curso de Produção Editorial da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. A edição é rica em detalhes, mesclando palavras, desenhos e símbolos, incorporando os espaços em branco com uma maestria encontrada em poucos poetas. Esse texto (FIGURA 4) se desdobra em "jactos" e se recompõe em "hiatos" narrativos que apresentam criativos caminhos de leitura e apontam para inúmeras interpretações.

FIGURA 4 – Trecho de *Enquanto [ ] [ ] Jactos [ ] e Hiatos: poemas* de E.M. de Melo e Castro



Fonte: Melo e Castro (1994).

A obra recupera a essência da poesia concreta, pois "começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural", conduzindo a narrativa por um espaço qualificado, ao invés de um "desenvolvimento meramente temporístico-linear" (CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 1975).

O espírito criativo de Melo e Castro está sempre aberto para experimentações, buscando novos caminhos na produção poética, traduzindo sua inventividade em obras extremamente inovadoras. Esse é o caso de *Algorritmos: infopoemas* (1998), um livro de poemas nos quais o autor utiliza as estruturas e os recursos computacionais para formar a poesia como é o exemplo do poema "Eros 1" (FIGURA 5).

FIGURA 5 – Poema Eros 1 de E. M. de Melo e Castro

Fonte: Melo e Castro (1998).

Melo e Castro define essa série de infopoemas desta forma:

> A infopoesia, os infopoemas, ao atingirem graus de complexidade estrutural e perceptiva de outro modo impossíveis de alcançar, são, muito provavelmente, uma outra coisa que nada tem a ver com a poesia como ela é convencionalmente entendida. É que o nó da questão não está na poesia mas na poeticidade inventiva que agora se representa como uma virtualização da virtualização, o que pode tornar-se num ponto de não retorno para a própria percepção do poético, uma vez que as imagens são luz e a luz branca é a síntese total. (1998, p. 19)

Em *Algorritmos: infopoemas* (1998) os poemas não se bastam na função poética, adentrando pelo caminho das artes plásticas, dando como resultado imagens que dialogam com o abstrato assim com uma espécie de geometrismo.

Surpresa: a prosa

Merece também registro uma inclusão feita por Melo e Castro na prosa em um conto fantástico escrito em plena ditadura salazarista, cuja construção trabalha magistralmente duas narrativas em paralelo. Trata-se de *Eu índice N* (2012) no qual, segundo o autor, "em muitas coisas me parece ter uma componente de antecipação e até de premonição", pois a obra foi escrita há mais de 50 anos, "num tempo em que não se conheciam as aplicações de um código digital nem se considerava a existência de ciborgues". Esse texto, em uma primeira leitura aponta até para um mundo distópico, mas na verdade era uma crítica à dura realidade portuguesa, aprisionada pela ditadura de António de Oliveira Salazar.

Ainda, mesmo que seja a título de documentação, devemos falar sobre o livro *15 ODES OCAS* (2013), publicado em Portugal. Segundo Preto (2013), as Odes põem a nu "os paradoxos e contradições do nosso tempo e das suas representações, acertando com um tiro certeiro na banalidade do presente". A obra, graficamente, apresenta dois furos que perpassam todas as suas páginas, como se ela tivesse recebido tiros ou, simplesmente, demonstrando claramente o oco das odes. Melo e Castro sintetiza essa obra como sendo "textos de escarnho e mal dizer, de intervenção, denúncia, contestação e crítica" (MELO E CASTRO, 2013).

A experimentação

A experimentação utilizada por E. M. de Melo e Castro sempre foi para mim um grande exemplo e, de certa forma, um incentivo para me arriscar em minha criatividade na busca por novos caminhos de expressão poética. Esse foi o caso de minhas incursões pelos poemas-objeto. Dentro dessa seara organizei e ministrei, na Casa das Rosas – Espaço Haroldo de Campos de Poesia e Literatura, três oficinas: "Poema-Objeto: quando a poesia foge do papel" (2014), "Poema-Objeto: o encontro do design com a poesia" (2018) e "Páginas Abertas: Poema-Objeto" (2019). Em uma delas utilizei como fonte de inspiração o poema "Objectotem", de Melo e Castro, para criar o poema-objeto "Gambiarra Totem", visto na Figura 6.[2]

[2] No colóquio Pensar a Palavra-Experiência: Homenagem a E. M. de Melo e Castro o poeta foi presenteado com essa réplica.

FIGURA 6 – Poema-objeto Gambiarra de Franklin Valverde

Fonte: do autor (2019).

Essa foi, ao mesmo tempo, uma forma de homenagear o poeta e de resgatar a obra que me inspirou pelos caminhos da experimentação.

Considerações finais

No final de 2016 e início de 2017 celebramos os 60 anos da Poesia Concreta, período no qual ocorreram inúmeros eventos para comemorar e avaliar a importância desse movimento poético que transformou definitivamente a cena da poesia não só brasileira como mundial. Um dos de maior destaque foi *As ideias concretas – poesia 60 anos adiante*, exposição realizada na Casa das Rosas entre 02 de dezembro de 2016 e 28 de fevereiro de 2017, com curadoria de Julio Mendonça e Reynaldo Damazio. Esse evento reuniu as obras dos principais poetas concretistas da geração fundadora como Augusto de Campos, Décio Pignatari,

Haroldo de Campos, Ronaldo Azeredo, E. M. de Melo e Castro, Pedro Xisto e alguns poetas das novas gerações, que receberam influências desses artistas fundadores, entre os quais me encontro. Ser incluído na exposição foi um momento muito importante para mim, pois pude compartilhar o mesmo espaço com os meus mestres.

Hoje fico imaginando e valorizando esses momentos epifânicos, como aquela longínqua aula no final dos anos setenta na qual conheci "Objectotem". Se, por um acaso do destino tivesse faltado, o que eu seria hoje?

Referências

CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

MELO E CASTRO, E. M. *15 ODES OCAS*. Guimarães: Pé de Mosca, 2013.

MELO E CASTRO, E. M. *Algorritimos: infopoemas*. São Paulo: Musa, 1998.

MELO E CASTRO, E. M. *Antologia efémera*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000.

MELO E CASTRO, E. M. *Enquanto [ ] [ ] Jactos [ ] e Hiatos: poemas.* São Paulo: COM-ARTE, 1994.

MELO E CASTRO, E. M. *Eu índice N*. São Paulo: Lume Editor, 2012.

MELO E CASTRO, E. M. *Visão visual*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

PRETO, A. Prefácio. *In*: MELO E CASTRO, E. M. *15 ODES OCAS*. Guimarães: Pé de Mosca, 2013.

Recebido em: 15 de dezembro de 2019.

Aprovado em: 14 de fevereiro de 2020.

"Toda a minha vida escrevi": leitura de três livros de Melo e Castro

All My Life I Wrote": Reading Three Books by Melo e Castro

Maria do Socorro Fernandes de Carvalho
Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), São Paulo, São Paulo / Brasil
maria.fernandes@unifesp.br

Resumo: Este pequeno texto parte da constatação de recorrências literárias entre a Poesia Experimental de E. M. Melo e Castro e a Poesia Concreta brasileira, que tem origem no diálogo intertextual ocorrido no cerne das rupturas literárias das vanguardas nas décadas de 1950 e 1960 no Brasil e em Portugal. Trato dessas relações a partir da leitura de três livros de poesia escritos pelo poeta português: *Queda livre*, de 1961, *Ideogramas*, de 1962 e *Poligonia do soneto*, de 1963.

Palavras-chave: experimentação; poesia concreta; vanguarda; ruptura; modernidade.

Abstract: This text is based on the observation of literary recurrences between E. M. Melo e Castro's Experimental Poetry and Brazilian Concrete Poetry, which originates from the intertextual dialogue that took place at the heart of the literary ruptures of the avant-garde in the 1950s and 1960s in Brazil and Portugal. I deal with these relations from the reading of three poetry books written by the Portuguese poet: *Queda Livre*, 1961, *Ideogramas*, 1962 and *Poligonia do soneto*, 1963.

Keywords: experimentation; concrete poetry; *avant-garde*; rupture; modernity.

O ponto de partida deste texto é a constatação das recorrências literárias entre a Poesia Experimental de E. M. Melo e Castro e a Poesia Concreta brasileira. Essa constatação, em que pese ser manifesta na visualidade impactante dos poemas, tem origem no diálogo intertextual ocorrido no cerne das rupturas literárias das vanguardas nas décadas de 1950 e 1960 no Brasil e em Portugal.

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2358-9787.40.63.51-58

Gostaria de tratar de tal intertextualidade primeiramente tomando-a como programática pois, conforme está efetivamente escrito nos documentos da Poesia Experimental ou PO.EX., "o sentimento espacial é a principal diferença entre o poeta convencional e o experimental" (MELO E CASTRO; HATHERLY, 1979, p. 109-116). Os livros de poesia escritos por E. M. Melo e Castro nos quais eu gostaria de me concentrar são: *Queda livre*, de 1961, *Ideogramas*, de 1962 e *Poligonia do soneto*, de 1963.

Tomemos alguns pressupostos e conceitos que são substratos dessa matéria. O conceito de poesia concreta implica uma tendência internacional das vanguardas europeias, aproximadamente nos anos de 1950, 1960 e início de 1970, movimento no qual se inscreve vigorosamente a Poesia Concreta brasileira do *Grupo Noigandres*, formado pelos poetas Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Nesses anos explodiram movimentos vários em muitas partes do mundo, no Ocidente e no Oriente, pois havia experimentação também no Japão, por toda a Europa e as Américas várias. Os artistas de muitos países trocavam textos, jornais, materiais, livros e, por vezes, insultos. A comunicação efetivamente existia. A memória desses grupos e livros está sendo paulatinamente elaborada um pouco por todo lugar, no âmbito dos centros mais convencionais, como a universidade; ou mais rarefeitos, pela leitura dos seus públicos que, ao que parece, ainda existem.

Um conceito de poesia concreta pode ser este proposto por Eugen Gomringer: "fala-se de poesia concreta quando os elementos da linguagem na sua tríplice função verbal, visual e vocal se exploram simultaneamente e são aproveitados tanto do ponto de vista semântico como estético, ou seja, quando o texto, parcial ou totalmente, identifica o seu próprio mundo com o mundo linguístico externo, ou, como também se poderia dizer, quando o que as palavras expressam (com seus morfemas e suas conexões), no que diz respeito ao seu conteúdo, se reflete na disposição visual e na disposição verbal" (MELO E CASTRO; HATHERLY, 1979, p. 25).

Experimentação é, por sua vez, uma noção ampla, que implica frontalmente a preocupação filosófica e a prática da escrita do poema-objeto, entendido, sinteticamente, como a palavra da poesia que não objetiva nomear a linguagem da ordem social do discurso do cotidiano humano, mas visa agir sobre a linguagem e a língua. No livro que traz os documentos com seus pressupostos teóricos, fica claro que o poema-objeto é um meio de obtenção da plurissignificação textual. Para eles, o

conjecturado *utilitarismo* do poema-objeto é de natureza textual. No texto *Definição 2.05, Poema Experimental*, que faz parte da *Proposição 2.01*, presente no livro-texto da teoria e documentos da poesia experimental portuguesa publicado em 1981, temos a apreensão do que seja um poema para estes poetas-cientistas que fazem experiências com linguagem: objeto criado pelo homem com o objetivo de estudar o processo e o resultado dessas experiências. Objeto criado para através dele se estudarem e se surpreenderem as fases do processo criador e sua evolução e projeção no futuro. Vemos por aqui que a construção inclui o caráter processual tanto quanto a avaliação e reflexão sobre as possibilidades que o texto oferece dentro das normas de rigor e ambiguidade que o poeta cria e se impõe naquela construção. Ou seja, no estudo do resultado reside o valor de projeção do ato criador experimental. Segundo Ernesto de Sousa, "experimentação é o método decisivo na forja dos códigos renováveis. Experimental é assim o lado operatório de uma libertação metódica instrumental." (MELO E CASTRO; HATHERLY, 1979, p. 24). Daí entender-se que a obra experimental devia ter tudo à mostra, revelar seus métodos de construção, exibir sua forma. Uma definição mais completa do termo experimental pode ser o de uma investigação sobre a especificidade do poético e dos meios de sua realização e comunicação em suportes verbais e não verbais; no sentido científico, é método de verificação de resultados e no sentido humanista diz respeito às ocorrências vividas.

Em se tratando de uma prática, por um lado, fica sujeita à percepção do resultado derivado do ato criador experimental; como ação filosófica, por outro lado, experimentação é sinônimo de arte de vanguarda. Decorrência imediata dessa noção é a da relação efetiva do artista experimental com os meios de sua prática. Outra nuança nela embutida encontra-se na referida transparência do fazer poético, pois compreende-se que a obra experimental devia ter tudo à mostra, devia revelar seus métodos e meios de construção, exibir manifestamente sua forma.[1] Enfim, experimentação é termo pleno de significados: o grupo *Noigandres* a nomeia algo perto de "pesquisa poética".

Com o intuito de traçar um perfil da dimensão operacional de transformação da poética de Melo e Castro em relação aos pressupostos teóricos e instrumentais da PO.EX. e da Poesia Concreta, apresento

[1] A este propósito é que a antologia de quarenta anos de poesia de Melo e Castro intitula-se precisamente *Trans(a)parências*. Veja-se: MELO E CASTRO, 1990.

a seguir um breve panorama histórico de três livros: *Queda livre, Ideogramas* e *Poligonia do soneto.*

O livro *Queda livre*, publicado em 1961, marca o início de um processo de despragmatização da linguagem que vai caracterizar toda a obra do poeta. O livro é todo verbal, pois ainda não há incursão na visualidade total, apenas aparecem já nele os silêncios significativos dos brancos da página. A experimentação, nesse caso, revela-se sobretudo na parataxe das sentenças poéticas, na expressão do eu-poético já plenamente dilacerado e que desconfia das convenções do fazer poético, no uso de certo léxico da dureza e ferocidade mundanas representada num lirismo ardente da linguagem que frontalmente "muda mudando".

Neste momento de 1961, o poeta português inicia um diálogo aprofundado com o trabalho de invenção poética dos concretistas. Ainda assim, o *Queda livre*, como um todo, ainda apresenta sua construção com base na conceituação dos argumentos (com poemas centrados no verbo ser). O grau de referenciação apresenta importante perda, mas ainda tem um peso representativo. O livro é testemunho da tensão que iria tornar-se a principal alavanca da poética de Melo e Castro: a experimentação.

Num processo intermediário de busca de significação entre a discursividade do verso linear e hipotático e a explosão da sintaxe espacial, processo em que os elementos constitutivos do poema se articulam no espaço pelas suas posições relativas na página, como objetos formando um edifício, *Queda livre* já faz uso diferenciado de palavras, signos e imagens, mas ainda dentro dos limites da conceituação isolada, a qual tende progressivamente à própria dissolução, desmaterializando-se. Nesse livro há de fato uma ruptura sintática, de uma sintaxe subordinativa para uma sintaxe paratática nominal: substantiva e adjetiva que, embora carregada de valores conceituais com seus predicativos nominais, cria uma linguagem fortemente objetivada e substantiva. Não há uma fase "espacial" meramente figurativa, sem ruptura da linearidade sintática, na obra de Melo e Castro. O espaço, quando surge, possui valor estrutural que pode gerar significados na constituição do sentido do poema.

Tomemos dois aspectos relevantes para ilustrar nosso pensamento: o recurso da redundância e a substancialização da linguagem. A redundância é um instrumento experimental bastante contraditório quando aos efeitos que gera: à ausência do sentido esperado de uma sequência linear e convencional, mediante uma redundância, segue-se, da parte do leitor, a percepção de que se trata de um jogo jogado no

interior do texto. As relações semânticas que daí surgem não dependem quase nada da carga referencial das palavras, mas sim das resultantes desse efeito.

Por sua vez, o substantivo possui uma função específica na passagem de uma poética ainda adjetiva, discursiva e, portanto, hipotática, para uma poética que intensificou a qualidade intrínseca do objeto artístico da poesia: o nome. A substancialização da linguagem foi de fato uma ferramenta operacional da poesia concreta que contribuiu para a expressão da materialidade do signo, favorecendo a camada dos significantes. O ideograma da língua chinesa, como sabemos, é modelo de percepção para a poesia concreta.

Onze anos depois, o livro *Queda livre* foi republicado pela editora Assírio & Alvim, numa edição revista e aumentada com o texto *Aquiquanta*, um monólogo em prosa poética. Tem-se a impressão de que já estava tudo aqui, em gestação, nesta *Queda livre*.

Falamos desse livro seminal, mas há numerosos outros títulos. Do seu livro de contos *Sismo*, de 1952, ao *Ignorância da alma*, de 1956, o poeta ensaiou os primeiros passos rumo à espacialização, base sobre a qual sua poética viria a ser construída. A *Ignorância da alma* já incorpora o debate sobre a forma e o fazer da poesia. Temático e de certa forma expressionista, trata-se de um livro heterogêneo, pois possui desde textos reveladores do programa que seguirá até poemas formalmente imaturos, do artífice que ainda tateia na busca da expressão.

Ideogramas, publicado em 1962, pode-se considerar o primeiro livro de poesia concreta portuguesa. A poesia de Melo e Castro encontra-se num momento especificamente de vanguarda e experimentação. Nele a visualidade é fundante das significações dos vocábulos e o espaço total da página é componente semântico incontestável. Poemas seminais como *Edifício*, *Tontura* e *Pêndulo* encontram-se nesse título. Manchas gráficas arredondadas, retangulares e polimorfas fazem letras saltarem e fonemas soarem em desenhos e sons inesperados. Poemas como *Outras terras outras gentes* surgem irredutíveis. A segunda versão do livro, com textos criados a partir de 1963, encaminha-se diretamente para a comunicação eminentemente visual da poesia. A versão terceira, elaborada entre 1970 e 1985, possui textos totalmente desverbalizados.

O sentido da materialidade da palavra funda sua poética neste momento dos *Ideogramas*, quando há uma "completa concretização material das qualidades substantivas da obra de arte", livro que exibe

uma construção gráfica complexa com diversos tipos, tamanhos e formas gráficas. A desintegração da sintaxe é o principal desafio de sua experimentação. Em substituição à ordem da linearidade exige-se nova ordem: a geométrica, segundo a qual a disposição de um signo em relação a outro é o que gera sua significação. Efetivamente, a busca da materialidade do signo é o passo mais significativo da guinada para a poética concreta de sua obra na década de 1960.

A parataxe pressupõe apreensão imediata e conjunta do objeto de arte. Em alguns poemas, o elemento visual adquire um valor muito grande, porém não total porque a nova sintaxe espacial admite também a coexistência de significados conceituais, constituindo cada poema uma realidade ideogramática que compõe percepção visual e carga conceitual. Exemplos desta síntese são os citados poemas *Pêndulo*, *Edifício* e *Tontura*.

No ano seguinte, 1963, a *Poligonia do soneto* encontra-se no olho do furacão da ruptura de vanguarda. Entretanto, esse livro é uma verdadeira homenagem ao gênero do soneto que, como se sabe, ajudou a firmar a modernidade da língua portuguesa a partir da obra de Luís de Camões e seu indelével "soneto camoniano" no século XVI. Este é um aspecto pouco entendido pelo público da PO.EX., a meu ver: ligar vanguarda a destruição apenas é um reducionismo e falta de compreensão, pois a alegada "destruição das formas" só existe a par de uma ação "construtivista" que se encontra no cerne da noção de experimentação de toda a vanguarda dos anos 1960 em Portugal e no Brasil. Fora disso não há dialética das vanguardas, não há síntese construída, e não há coisa outra. A obra poética de Melo e Castro faz um encômio constante da poesia, de poesia a poesia, nunca a destrói, assim eu penso. A atitude de demolição é parte de um processo de construção por assim dizer "respeitoso ou elogioso". Por isso há todo tipo de soneto no *Poligonia*: soneto *Círculo*, soneto *Quadrado*, soneto som, soneto *Soma 14vezes* e outros, muitos outros.

Mas como poderia ser diferente? Os poetas sabem que esse gênero é um tesouro da arte poética. Com ele, e com a epopeia, o verso hendecassílabo alcançou pela primeira vez na história da língua portuguesa os altos cumes do estilo sublime; com a contribuição do soneto, a poesia em língua portuguesa firmou-se na cena letrada das modernas línguas neolatinas, emancipando-se das cultíssimas línguas-mãe, latim e grego; com o soneto os poetas do século XVII fizeram e

refizeram agudezas inauditas até então num som pequeno, mais baixo, com os instrumentos da lírica: a flauta, a viola, instrumentos tecnicamente mais aptos a produzir o sonzinho de poemas pequenos, com 14 versos, cujo breve vibrar de cordas era suficiente para soar diverso da tuba canora e sonorosíssima do longo poema épico, longo e troante. O livro *Poligonia do soneto* traz tudo isso conscientemente, por isso o tomo como encomiástico.

Depois de assumir a poética concreta, com todos os riscos experimentais e até sociais que daí aviessem, o livro retoma inesperadamente essa estrutura poética profundamente vinculada à convenção das letras portuguesas. No entanto, nesse livro o gênero poético do soneto é tomado em toda a sua polissemia como a metalinguagem da tradição literária. Passa a ser desconstruído de múltiplas maneiras, como a tentar provar-se que se trata de uma estrutura aberta a muitas possibilidades significativas. Todo o livro é metalinguagem do sistema fixo cuja autoridade genérica foi dada por Francesco Petrarca. É exatamente sua desconstrução o que torna este livro um exercício de experimentação que incorpora o risco e a invenção. O *Poligonia* faz um inventário da tradição poética portuguesa: os poemas citam outros poemas de Luís de Camões, Fernando Pessoa, Cruz e Sousa e outros autores.

A propósito, por fim, do diálogo entre a Poesia Concreta brasileira e a obra de Melo e Castro, podemos traçar recorrências entre os dois grupos lusófonos, brasileiro e português, a partir de três parâmetros formais de pesquisa: a comunicação não-verbal no domínio da comunicação poética, o processo de substancialização do texto e a revisão do soneto. A Poesia Concreta e a Poesia Experimental constituíram programas que não só existiram à partida de ambos os movimentos, mas se renovaram em modificações gradativas, necessárias e não menos importantes. Modificaram autofagicamente seus programas, no interior de suas dinâmicas próprias, fato que revalida seu alcance, pois essa "dialética dos programas" revela uma consciência poética de que a experiência é apenas seu caráter operatório. Tal consciência implica dois aspectos relevantes: é condição da poesia da modernidade literária e, ao mesmo tempo, é reveladora do componente do construtivismo, muito importante aos dois movimentos. O sentido de construção na PO.EX. é identificado com o processo poético. No caso da Poesia Concreta insere-se como continuidade de um processo evolutivo das formas dentro de certa tradição de modelos de poesia, chamada de "tradição inventiva",

vitalizada pelo poeta francês S. Mallarmé e, no que concerne ao específico da literatura brasileira, ao projeto antropofágico da poesia de Oswald de Andrade.

A experimentação e a poesia concreta na obra de Melo e Castro realizam-se por meio de uma releitura transgressiva da tradição literária portuguesa, numa linha progressivamente anticonceitual, com base na materialidade do texto poético e direcionada para a visualidade, cuja concentração se projetou no intervalo dos três livros citados, com a reversão e revisão dos eixos de conceituação formal e de leitura, que passou a exigir do leitor certa prática de leitura ativa. Alberto Pimenta concebe a transgressão anticonceitual na esfera de uma relação dupla com os modelos do passado e do presente, onde se encontra o desafio criativo. A transgressão, para ele, se configura como definição da própria arte em transformar a norma.

Para Melo e Castro, o que define a poesia é o ultrapassar da razão lógico-discursiva. Penso que a experimentação poética de Melo e Castro foi catalisada pelo movimento internacional de poesia concreta, tornada uma realidade textual e teórica pela ação da Poesia Concreta do Brasil. As bases de sua invenção, porém, são portuguesas e já se encontram definidas no conjunto de seu artesanato de poesia. A visualidade do poema concreto adentra a poesia experimental do poeta português a partir do principal elemento de composição: a utilização do espaço gráfico na organização do texto.

Referências

MELO E CASTRO, E. M. de; HATHERLY, Ana. *PO.EX. – textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa: Moraes Editora, 1979. (Coleção Margens do Texto, 11).

MELO E CASTRO, E. M. de. *Trans(a)parências*. Poesia – I.1950/1990. Sintra: Tertúlia, 1990.

Recebido em: 14 de janeiro de 2020.

Aprovado em: 6 de março de 2020.

Revista do CESP, Belo Horizonte, v. 40, n. 63, p. 59-74, 2020

Infinito e segredo nas poéticas da combinação de Melo e Castro e de Herberto Helder

Infinite and Secret in the Poetics of Combination of Melo e Castro and Herberto Helder

Sandro Santos Ornellas
Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, Bahia / Brasil
ssornellas@gmail.com

Resumo: A partir da colaboração entre Melo e Castro e Herberto Helder na direção do segundo número da revista PO.EX, de 1966, o texto propõe um diálogo entre os dois poetas quanto ao uso do método cibernético da combinação em suas poéticas. Toma-se inicialmente o contexto do pós-guerra, quando o método combinatório passa a ser chave de criação para os poetas. No fim do texto, chega-se à contemporaneidade, quando a tecnologia algorítmica parece controlar e conduzir destinos político-culturais. Nesse percurso, articulam-se algumas semelhanças e diferenças entre os usos da combinação pelos dois poetas, permitindo-nos pensar algumas contradições históricas na imbricação entre discurso poético e tecnologia, sendo infinito e segredo os elementos potencialmente políticos que as poéticas de Melo e Castro e Herberto Helder desenvolvem em suas combinações.

Palavras-chave: infinito, segredo, combinação, Herberto Helder, Melo e Castro.

Abstract: Based on the collaboration between Melo e Castro and Herberto Helder for the second issue of the PO.EX magazine, from 1966, the article proposes a dialogue between the two poets regarding the use of the cybernetic method of combination in their poetics. Initially, as of the post-war context, when the combinatorial method became the key of creation for some poets. In the conclusion, it reaches contemporary times, when algorithmic technology seems to control and drive political-cultural goals. Throughout the article, the author approaches some similarities and differences between the uses of the combination by the poets, enabling us to think some historical contradictions in the connection between poetic discourse and technology. This leads

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2358-9787.40.63.59-74

infinite and *secret* as potentially political elements in the Melo e Castro and Herberto Helder's poetics of combination.

Keywords: infinite, secret, combination, Herberto Helder, Melo e Castro.

1

Ernesto Manuel Geraldes de Melo e Castro (1932) é engenheiro português, mas também o poeta conhecido e reconhecido como E. M. de Melo e Castro, tendo começado a publicar logo ao início da segunda metade do século XX, anos 1950, quando se vivenciou a emergência de alguns eventos históricos, que aqui pontuo: 1) um desenvolvimento tecnológico inédito, abrindo possibilidades até então insuspeitáveis para a vida humana e 2) o então recente trauma da Segunda Grande Guerra (o que também possibilitou um salto tecnológico), com seus bombardeios aéreos, suas duas bombas atômicas, suas técnicas eugenistas em campos de concentração e seu redesenho geopolítico do mundo.

Em Portugal, essa conjugação também foi vivida, embora de modo bastante frágil sob o Salazarismo, já que sem qualquer desenvolvimento tecnológico e redesenho geopolítico. O futuro ainda estava na conta de um urgente fim do fascismo e do colonialismo. De qualquer modo, esses caminhos de mudança no pós-guerra implicavam pensar, digamos assim, como um engenheiro, que é capaz de criar máquinas, erguer pontes que ultrapassam os limites naturais e incrementar o desenvolvimento humano, tanto quanto o poeta é capaz de criar poemas, erguer frases e palavras que ultrapassam a simples função comunicativa da língua e incrementar o desenvolvimento da linguagem.

Registremos apenas que um engenheiro lida com cálculos, materiais, máquinas e produtos e foi isso o que muitos poetas de então encontraram na teoria cibernética de Norbert Wiener: modelos combinatórios para pensar sistemas de informação, que iam desde máquinas de cálculo computacional até seres biológicos, passando necessariamente pela linguagem humana. É muito dessa atmosfera, pintada a traços largos aqui, que emerge a poética (e a crítica) de Melo e Castro como hoje a conhecemos e lemos, pois o método combinatório da cibernética lhe permitiu fazer da sua poesia um lugar de testes, ajudando-o a criar – através da palavra "exata" (*mot juste*), que não deixa de ser palavra "justa" –, o que João Cabral de Melo Neto escreve no poema "O engenheiro": "o engenheiro pensa o mundo justo".

Percebemos o interesse em dispositivos tecnológicos por Melo e Castro mesmo antes do poeta vincular-se à Poesia Experimental nos anos 1960. Um exemplo é o poema intitulado "Máquina", da série de poemas juvenis, do ano de 1950.

> Luzes de mais
> ofuscam os meus olhos.
> Luzes de menos
> fazem-me doente.
> Deem-me um dispositivo automático
> para regular o sol
> ao nascer, no zênite e ao poente.
> (MELO E CASTRO, 2000, p. 25)

A partir da PO.EX, na década seguinte, Melo e Castro fez variado e criativo uso, não só de metáforas técnicas, mas de métodos técnicos para criação. Sobre esses métodos, ele escreve no artigo "Ver ter ser", originalmente publicado em 1968: "na minha parte do catálogo da Exposição Visopoemas, de 1965, escrevi o seguinte: outra consequência da sintaxe de justaposição proposta pela poesia concreta é a importância da análise combinatória, da qual podemos extrair uma sintaxe também combinatória" (1993, p. 48-9). A ideia da língua escrita como um código manipulável pelo poeta, assim como um engenheiro manipula números e materiais com vistas a obtenção de um resultado calculável, estava no horizonte de muitas das experiências que foram buscar, em processos de combinação, um método que permitisse aos poetas criar. Em "Máquina", acima, percebe-se essa vontade de regulação artificial do sol em seu excesso ou falta de luz natural. Essa vontade de regulação artificial também vale para a língua e é posta em prática no poema "1 texto e 6 postextos", do livro *Versus-in-versus*, de 1968.

> **texto —**
>
> amor tecendo amor
> amortecendo a morte
> amar-te sendo amor
> amar te sendo a morte

a morte sendo a morte
amar-te sendo amar-te
amor tecendo a morte
amor tecendo amor

postextos

1 – (interferência do "a"
sobre o "o")

amar tecendo amar
amartecendo a marte
amar-te sendo amar
amar te sendo a marte

a marte sendo a marte
amar-te sendo amar-te
amar tecendo a marte
amar tecendo amar

2 – (interferência do "o"
sobre o "a" com variações)

ó morte sem motor
omortecendo o morte
omor-te sendo humor
omor-te sendo o norte

o morte sendo o morte
omor-te sendo omor-te
omor tecendo o morte
o morte sem temor

3 – (interferência total
do "e" com uma variação)

emer tecende emer
emertecende e merte
emer-te sende emer
emer te sende e merte
e merte sende e merte

emer-te sende emer-te
emer tecende inerte
emer tecende emer

4 – (desvocalização)

m r t c nd m r
m rt c nd m rt
m r t s nd m r
m r t s nd m rt

m rt s nd m rt
m r t s nd m r t
m r t c nd m rt
m r t c nd amor

5 – (desconsonantização)

a o e e o a o
a o e e o a o e
a a e e o a o
a a e e o a o e

a o e e o a o e
a a e e o a a e
a o e e o a morte
a o e e o a o

6 – (variações aleatórias)

homem tirando o mar
íman tocando harpa
amanhecendo torpe
amante sendo amar
o muro canto mar

humor tocando a morte
o mar tecendo o mar
o morto canto muro
amar tocando a morte
(MELO E CASTRO, 2000, p. 91-93)

É um poema longo e resistente à paráfrase e à interpretação pelo leitor. Oferece-se sobretudo à descrição, cujo esforço ajuda a entender elementos da sua composição e o percurso produzido. Descrevo-o assim: há um "texto", tal como é nomeado, passível de vocalização e funcionando como uma espécie de motor de paradigmas lexicais, sintáticos, fonéticos e semânticos que vão sofrendo, nos seis "postextos" seguintes, interferências diversas nos seus padrões. São cinco interferências nomeadas: do "a" sobre o "o", do "o" sobre o "a" com variações, interferência total do "e" com uma variação, desvocalização e desconsonantização. No último "postexto", as interferências são chamadas "variações aleatórias". Poderíamos dizer que o texto gerador se organiza em torno da tópica romântica dos amantes que flertam com a morte por amar excessivamente.

Dessa tópica inicial, o poeta manipula aos poucos os paradigmas fornecidos no "texto" por uma análise que eu chamaria "técnica", pois baseada em combinações fonéticas e semânticas no primeiro e segundo postextos, como nos versos iniciais do primeiro postexto – "amar tecendo amar / amartecendo a marte", quando "amar" e "marte" se conjugam para trazer à cena amores em conflito. As combinações seguem até a quase completa dessemantização nos postextos 3, 4 e 5 (restam somente nos postextos 4 e 5 as palavras "amor" e "morte" respectivamente). Nessas interferências, importa perceber que *variação* e *aleatoriedade* parecem permitir uma análise de discursos culturais que giram em torno do par "amor e morte", enquanto nos lembram (a variação e a aleatoriedade) que o texto poético é uma espécie de máquina linguística cujos dispositivos técnicos são compostos por semas, fonemas e grafemas combinados em sintaxes, ritmos, sons e disposição na página. Sobre o livro no qual tal poema foi publicado, Melo e Castro diz que muitos textos ali foram submetidos a

> uma rigorosa aritmética [que] se realiza sintagma a sintagma e, por vezes, até palavra a palavra, obtendo-se uma sintaxe de justaposição em que o discurso lógico (e até poético) convencional é totalmente subvertido, atingindo-se um grau de elevada temperatura informacional (novidade) e uma desalienação quer das metáforas, quer dos estratos semânticos postos em causa" (1993, p. 108).

O núcleo desse método de Melo e Castro é a *análise combinatória,* que subverte códigos padronizados através da (re)combinação do próprio

código informacional, gerando probabilidades textuais novas. É a análise combinatória que vai de alguma forma modular grande parte da poética de Melo e Castro, desde os anos 1960 até nossos dias, quando cria poemas visuais a partir de algoritmos, o que demonstra ter ele permanecido fiel aos gestos analíticos de combinar e recombinar códigos e padrões.

2

Trago, para dialogar e melhor entender os dispositivos combinatórios de Melo e Castro, Herberto Helder, aquele dos anos 1960, que também assumiu praticar a combinação como criação em poemas e livros. Ambos colaboraram, junto com Antonio Aragão, como organizadores do segundo número de revista PO.EX em 1966. Diferente do engenheiro Melo e Castro, Helder não flertou com uma "rigorosa aritmética". O livro *A máquina lírica* teve sua primeira edição em 1964 como *Electronicolírica* e trazia uma nota muito citada (inclusive por Melo e Castro) em que Helder faz referência a uma experiência do poeta Nanni Belestrini de 1961, em Milão, no qual o italiano, "escolhendo alguns fragmentos de textos antigos e modernos, forneceu-os a uma calculadora electrónica que, com eles, organizou, segundo certas regras combinatórias previamente estabelecidas, 3002 combinações, depois selecionadas". Essa nota de Helder termina com o poeta afirmando que "o princípio combinatório é, na verdade, a base linguística da criação poética" (HELDER *apud* MELO E CASTRO, 1993, p. 234). Esse princípio combinatório em Helder está presente de modo explícito nos poemas "Máquina de emaranhar paisagens" e *Húmus*, ambos da década de 1960. Eles expõem o gesto de Helder em combinar textos de autores diversos, explicitando as fontes da combinação executada. *Húmus* abre com a nota: "Material: palavras, frases, fragmentos, imagens, metáforas de *Húmus* de Raul Brandão. / Regra: liberdades, liberdade" (HELDER, 2014, p. 224); já "Máquina de emaranhar paisagens" abre com os trechos da Gênesis, do Apocalipse, de Villon, de Dante, de Camões e do próprio Helder que servirão de chaves textuais para as combinações a seguir. Em ambos, Helder diz ao leitor quais são as chaves usadas nas suas combinações poéticas.

Essas chaves fornecidas ao leitor por Helder também estão no poema de Melo e Castro "1 texto e 6 postextos" como o "texto" inicial, sendo as "variações aleatórias" do último "postexto" uma provável síntese das combinações cujo processo é o próprio poema. Mas os textos de

Helder, diferentemente dos de Melo e Castro, não tornam visíveis para o leitor as interferências, variações e aleatoriedades testadas ao longo do processo de combinação. Helder entrega ao leitor o resultado já devidamente sintetizado – que no poema de Melo e Castro corresponde às "variações aleatórias" último "postexto".

Apesar de valer-se do modelo matemático-cibernético da combinação, Melo e Castro, por outro lado, sempre esteve atento às instabilidades e variações decorrentes da ação combinatória aplicada à linguagem humana. Vemos isso em um poema intitulado "Poética da transformação", de *Entre o rigor e o excesso: um osso*, de 1994:

> O mar é sempre o mar.
> Não há maneira de o mar deixar de ser mar.
> Por isso o mar está sempre a mudar.
>
> O ar é sempre o ar.
> Não há maneira de o ar deixar de ser ar.
> Por isso o ar está sempre a mudar.
>
> O desejo é sempre o desejo.
> Não há maneira de o desejo deixar de ser desejo.
> Por isso o desejo está sempre a mudar.
>
> O caos é sempre o caos.
> Não há maneira de o caos deixar de ser caos.
> Por isso o caos é a própria mudança.
>
> A letra P é sempre a letra P.
> Não há maneira de a letra P deixar de ser um P.
> Por isso o P, se muda, passa a ser outra letra:
> Qualquer coisa que desconhecemos.
> Sinal que apenas começa a revelar-se.
> (MELO E CASTRO, 2000, p. 182)

O poema possui um texto fortemente analítico, que se constrói através de três dispositivos combinatórios: 1) um *padrão* na combinação nas três primeiras estrofes, através da troca única dos substantivos que organizam o núcleo semântico de cada uma: mar, ar e desejo; 2) na quarta estrofe, a introdução da palavra "caos" traz uma *interferência* no padrão combinatório do terceiro verso de cada estrofe anterior, já que

semanticamente o caos não "está sempre a mudar", mas "é a própria mudança" do padrão das estrofes anteriores 3) a interferência do caos age como limite aleatório de todo padrão combinatório e transforma por completo a quinta estrofe, quando a expressão "letra P" é testada (por causa da introdução do "caos"?). A exatidão e descontinuidade da expressão "letra P" traz autorreferência ao poema e anuncia sua *transformação* em "Qualquer coisa que desconhecemos. / Sinal que apenas começa a revelar-se", dois últimos versos que escapam totalmente à lógica do texto, trazendo incerteza para qualquer padrão aplicado à linguagem verbal.

Esse poema traz ao meu argumento algo que Melo e Castro jamais deixou de pesquisar em suas infinitas combinações poéticas: o próprio *infinito* como elemento linguístico, introduzido pela aleatoriedade das interferências e pela transformação na combinação das letras finitas – e descontínuas – do alfabeto. A implicação disso é que, mesmo o que não existe, nem necessariamente tem nome, pode ser verbalmente enunciado com precisão, embora com indeterminação. O próprio poeta afirma isso em artigo, ao dizer que

> da análise combinatória à noção de 'modelo' é um passo e entra-se na consideração cibernética da linguagem e, portanto, do poema. Mas o soneto já é um 'modelo'. Um modelo de perfeição clássica... uma forma fechada. A noção cibernética de modelo (o poema-máquina) é, pela probabilidade combinatória, de natureza aberta, até o acaso total, até o caos. O modelo cibernético é todas as probabilidades além das possibilidades. Por isso ele é poético e despersonalizado simultaneamente. (MELO E CASTRO, 1993, p. 49).

Melo e Castro localiza o "poético" justamente na ordem das transformações infinitas – casuais, prováveis e infinitas – da linguagem, mesmo quando impossíveis de se realizar "fora da linguagem" verbal. Na poesia, os modelos são abertos a infinitas probabilidades, mesmo as consideradas impossíveis de significação. Por isso, em "1 texto e 6 postextos", há "variações" que aparecem incontroláveis e transformam o padrão das interferências de número 2 e 3 propostas pelo poeta, bem como no último "postexto", chamado "variações aleatórias", sempre prováveis, embora abertas, em qualquer modelo que use a linguagem humana. O poético, nesse sentido, seria uma linguagem potencial, mesmo que geralmente impossível de ser fora da língua, como nos últimos

versos da "poética da transformação": "o P, se muda, passa a ser outra letra / Qualquer coisa que desconhecemos / Sinal que apenas começa a revelar-se". Essa "outra letra" desconhecida, esse "sinal" é o que Melo e Castro chama "poético".

Mas se, em Melo e Castro, os poemas são tomados aqui como máquinas de análise combinatória da informação, em Herberto Helder eu – à título de hipótese – inverteria isso, chamando os poemas de máquinas de síntese combinatória da informação. Enquanto Melo e Castro se esforça por testar calculadamente a justaposição da letra, da palavra e da sintaxe até que algum elemento aleatório provoque inesperadas variações e transformações, Helder parece partir no meio do jogo de variação e transformação para chegar a alguma síntese combinatória, mesmo que impossível de ser plenamente inteligível. Eu diria que Helder efetua justaposições lexicais e sintáticas que guardarão em si alguns elementos (muito rarefeitos) de certo padrão de interferências. O dispositivo combinatório no poeta aparece sempre pela variação de alguns sinais discretamente dispostos nos textos. Por exemplo, logo no primeiro poema de *A máquina lírica* – "Em marte aparece a tua cabeça" – percebe-se haver dois núcleos autorreflexivos que interferem nos padrões sintáticos e semânticos do texto e sintetizam ao longo de todo o poema a aleatoriedade de interferências ao longo do poema: as expressões "queria dizer" e "agora sei". Logo à primeira estrofe do primeiro poema de *A máquina lírica,* isso é percebido:

> Em marte aparece a tua cabeça –
> eu queria dizer. No lugar onde
> desapareceu a janela,
> a cabeça de vaca de fogo, aparece
> a cabeça. Onde era a cortina fria,
> de pássaro escutando.
> Em marte, como a roupa bate o vento
> e na terra as ferraduras batem
> no meu cabelo.
> Como o fogo dentro da pedra turquesa,
> em marte aparece a tua
> cabeça de vaca. Por detrás da fria cortina –
> eu queria dizer.
> [...] (HELDER, 2014, p. 189).

A pontuação e a versificação dessa estrofe (como de todo o poema) sofrem permanentes interferências introduzindo o que Melo e Castro diz ser o modelo poético baseado na cibernética: "de natureza aberta até o acaso total", isto é, parece não haver funcionalidade, nem na pontuação, nem na quebra dos versos, que se dão aparentemente ao *acaso*. Na estrofe, esse modelo aberto parece funcionar como busca (mesmo que impossível de se entender por referências extratextuais) de uma síntese provável entre os substantivos que vão sendo incluídos e montados ao longo das orações: marte, cabeça, janela, vaca, fogo, cortina, pássaro, roupa, terra, ferraduras, cabelo e pedra. A aleatoriedade com que esses e outros elementos lexicais, posteriormente incluídos, interferem no poema aponta para a incerteza condicional da expressão "eu queria dizer" no início e no fim da estrofe. Quer-se-ia "dizer algo", mas não se sabe como dizer, nem se já foi dito, ao longo do dizer, talvez mesmo nem se saiba o que se queria dizer: tem-se apenas o desejo de dizer. Essa incerteza da primeira estrofe vai sendo vencida no restante do poema à medida em que os dispositivos nucleares – "queria dizer" e "agora sei" – surgem com variações: "Agora sei que devo saber, só", "Agora / sei que devo escrever os meus peixes", "Como só agora sei com as letras", "E só agora fazes / teu gesto com chuva, no meio das letras", "Eu agora sei escrevendo de lado o fogo / da cabeça" e "Só agora / escrevendo eu sei" – versos que fecham o poema.

Fica-se sem saber se o sujeito sabe de antemão aquilo que foi combinado e sintetizado ao longo do texto. Sabe-se apenas que o poeta escreveu o texto, numa espécie de síntese de prováveis combinações. Talvez seja justamente isso o que o poeta aprende: que não se sabe de antemão, só se sabe escrevendo. Diferentemente da análise combinatória, de método inicialmente controlado e explicitado aos leitores, a estrofe (como de resto todo o poema e, eu arriscaria mais, a poética herbertiana) parece perseguir, através de transformações majoritariamente aleatórias no texto, o surgimento do próprio poema, nada além. O "algo" que se quer dizer só é descoberto após o poema ter sido escrito, esse "algo" talvez seja o próprio poema – síntese de combinações testadas a partir de um modelo, se houver modelo, secreto.

3

Foram as vanguardas históricas do início do século XX que introduziram de modo criativo um uso da linguagem poética que tomasse máquinas como modelos. O futurismo italiano, o dadaísmo franco-suiço e o cubofuturismo russo-soviético fizeram o elogio da modernidade naquilo que ela teria de técnico, industrial, fabril, geométrico, calculável e manipulável. Peter Burger afirma em *Teoria da vanguarda* que esse ideário seria contraditório por deitar raízes na narrativa burguesa do progresso técnico e, ao mesmo tempo, desejar romper com a linguagem do utilitarismo burguês ao ambicionar o encontro entre vida e arte através do mesmo progresso técnico no âmbito da linguagem artística. É ainda no influxo dessas vanguardas no pós-guerra que tanto Melo e Castro quanto Helder experimentarão criar via dispositivos combinatórios.

O problema de fundo que se percebe nisso é que o culto à máquina levou muitos artistas do início do século XX a flertar intimamente com a ascensão dos totalitarismos, fazendo conexões entre máquinas, energia, autonomia, velocidade, aviões e agressividade libertadora, conforme se percebe no item 3 do *Manifesto futurista* de Marinetti, de 1909: "Nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o passo de corrida, o salto mortal, o bofetão e o soco" (Bernardini, 1980, p. 33). É desse ímpeto belicoso que Fernando Pessoa vai delinear muito de seu Álvaro de Campos inicial, "poeta futurista e engenheiro naval", cuja violência em muitos versos possui incontestáveis traços discursivos do totalitarismo, como em "Saudação a Walt Whitman":

> Abram-me todas as portas!
> Por força que hei-de passar!
> Minha senha? Walt Whitman!
> Mas não dou senha nenhuma...
> Passo sem explicações...
> Se for preciso meto dentro as portas...
> Sim — eu franzino e civilizado, meto dentro as portas,
> Porque neste momento não sou franzino nem civilizado,
> Sou EU, um universo pensante de carne e osso, querendo passar,
> E que há-de passar por força, porque quando quero passar sou Deus!
> (PESSOA, 2012, p. 122-3)

No item 5 do *Manifesto...* de Marinetti ainda se lê: "Nós queremos entoar hinos ao homem que segura o volante, cuja haste ideal atravessa a Terra, lançada também numa corrida sobre o circuito da sua órbita" (MARINETTI *apud* BERNARDINI, 1980, p. 34). Como não entender esse "homem que segura o volante" que "atravessa a Terra" tanto um sonho antecipatório da corrida espacial e da Guerra Fria do pós-guerra, quanto um eco longínquo, mas coerente, da camoniana "grande máquina do Mundo, / Etérea e elemental, que fabricada / Assi foi do Saber, alto e profundo, / Que é sem princípio e meta limitada" (CAMÕES, X, 80)? Nesses trechos literários e momentos históricos, encontramos o gesto humanista de vencer os limites impostos pela natureza, pelos deuses e, também, por outros homens, assim como esse mesmo gesto também esteve presente na viagem à lua, no desenvolvimento da energia atômica e na máquina nazista de eugenia. Tivéssemos tempo e erudição, não pareceria descabido fazer a relação entre o sonho humanista de superação dos próprios limites humanos e o uso da razão técnica como "um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas", conforme escreveu Álvaro de Campos-Fernando Pessoa na "Ode triunfal" (PESSOA, 2012, p. 71). O próprio "dispositivo automático / para regular o sol", cantado por Melo e Castro nos anos 1950, já foi, segundo Jonathan Crary, testado em fins dos anos 1990, visando através de espelhos em satélites "fornecer iluminação para a exploração de recursos naturais em regiões remotas, com longas noites polares, na Sibéria e no leste da Rússia" (2014, p. 14). Algumas consequências – para além dos ganhos empresarias – são "uma expressão hiperbólica de uma intolerância institucional a tudo o que obscureça ou impeça uma situação de visibilidade instrumentalizada e constante" (2014, p. 15). Por isso, tais projetos de superação dos limites naturais pela razão técnica produziram ao longo da história maravilhas e horrores. E é particularmente aos horrores que – intuo – tanto Melo e Castro quanto Herberto Helder estão atentos em suas técnicas combinatórias e podem nos ajudar a perceber "os excessos contemporâneos" de nós mesmos.

No início do século XXI, nossas narrativas humanas são cada vez mais geradas e conduzidas por robôs pós-humanos com vistas a orientar desejos de consumo e ímpetos políticos (ainda se houver diferenças entre ambos), reduzir riscos e aumentar eficiência, produtividade e lucro. Assim também belos poemas são criados por inteligência artificial a partir de algoritmos. Estaria "a grande máquina do mundo", após sujeitar os deuses pagãos, prestes a sujeitar os próprios humanos na sua inteireza?

*

Na poética combinatória de Melo e Castro, sublinho o infinito como elemento linguístico que torna os modelos de enunciação abertos ao acaso e ao aleatório. Na poética combinatória de Herberto Helder, sublinho a ocultação de algum possível modelo combinatório, o que faz do segredo resultado de um gesto que prima pela "regra" de *Húmus*: "liberdades, liberdade". Por isso, *infinito* e *segredo* são duas faces da mesma inteligência que os poetas demonstram no uso da técnica combinatória. Diante do inevitável excesso de controle e vigilância tecnológica em que vivemos, diante da crescente delegação da pesquisa de caminhos culturais e políticos à eficiência produtivista dos algoritmos, Melo e Castro e Herberto Helder – poetas que nasceram, cresceram e escreveram sob o salazarismo – parecem encontrar no infinito e no segredo pontos cegos em que a razão técnica aplicada à linguagem humana se abre ao acaso que define o que pode ser humano.

Leiamos o texto de Melo e Castro "Tudo pode ser dito num poema", publicado em 1971, no livro *Álea e vazio*.

Tudo pode ser dito num Poema

1) propõe-se o seguinte modelo

acaso A é B (em presença / na ausência) de A (ou de B, ou de C, etc.)

2) A e B são um par de contrários

exemplos:

tudo – nada
bem – mal
alto – baixo
belo – feio
preto – branco
etc. etc.

3) A e B são substantivos ou pronomes

exemplos:

homem – deus
arma – braço
casa – fogo
amor – vento

eu – tu
tu – ele

etc. etc.

4) C é aleatório

5) escolha as suas palavras e desenvolva o modelo segundo uma regra combinatória

6) estude atentamente as proposições resultantes

7) não suspenda a sua pesquisa: tudo pode ser dito num poema

EXEMPLOS

acaso tudo é nada em presença de tudo
acaso nada é tudo em presença de tudo
acaso tudo é nada em presença do nada
acaso nada é tudo em presença do nada
acaso tudo é tudo em presença de tudo
acaso tudo é tudo em presença do nada
acaso nada é nada em presença de tudo
acaso nada é nada em presença do nada

acaso tudo é nada na ausência de tudo
acaso nada é tudo na ausência de tudo
acaso tudo é nada na ausência do nada
acaso nada é tudo na ausência do nada
acaso tudo é tudo na ausência de tudo
acaso tudo é tudo na ausência do nada
acaso nada é nada na ausência de tudo
acaso nada é nada na ausência do nada

(MELO E CASTRO, 2000, p. 105-6)

Eu o descreveria como sendo um modelo abstrato de regra combinatória (número 1), somado com propostas controladas para execução (números 2 e 3) e também com a proposta de uso de elementos aleatórios (número 4), resultando na execução propriamente dita (números 5 e 6), seguida de alguns exemplos concretos daí resultantes. A proposição 7 – "Não suspenda a sua pesquisa: tudo pode ser dito num poema" – afirma que a execução de um poema possui modos infinitos de se dar, o que lhe forneceria sua humanidade potencial – embora não uma humanidade humanista.

A proposição "tudo pode ser dito num poema" relembra o princípio que Jacques Derrida assegura à literatura: "o direito a dizer tudo" (1995, p. 47). Se para o pensador esse "dizer tudo" (*tout dire*) ganha traços de indecidibilidade entre "dizer tudo" e definitivamente e "dizer qualquer coisa" (2014, p. 49), o poeta Melo e Castro claramente opta por um dizer tudo como um *dizer infinito*, embora hoje esse "direito" da literatura tenha sido confiscado como um *dizer definitivo* de leis que punem, bloqueiam novas combinações e direcionam caminhos coletivos. Esse princípio – "poder dizer tudo" –, deslocado como "infinito" por Melo e Castro, liga o destino das democracias modernas ao destino da literatura moderna, segundo Derrida, e faz com que nos deparemos com um dos muitos impasses contemporâneos relativos à prática da liberdade de expressão.

Eu diria, portanto, que Melo e Castro e Herberto Helder, em seus atos poéticos demonstram de modo coerente ao longo das décadas o que pode a poesia quando faz valer seu "direito a dizer tudo". Em suas combinações poéticas estão duas das chaves de resistência - infinito e segredo – aos assombros moralistas e punitivistas que ganham discursos políticos conservadores e progressistas no século XXI. Seus poemas mostram um pouco como, pela mesma linguagem que nos controla legalmente, podemos achar infinitas potências de dizer o que ainda não foi dito e nunca será totalmente, pois permanece sempre em algum ponto como segredo, pois tudo (sempre) pode ser dito num poema, sobretudo o que ainda não foi dito.

Referências

BERNARDINI, A. F. (org.). *O futurismo italiano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BURGER, P. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993.

CAMÕES, L. de. *Os Lusíadas*. Ed. Álvaro J. da Costa Pimpão. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Instituto de Alta Cultura, 1972.

CRARY, J. *24/7: capitalismo tardio e fins do sono*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

DERRIDA, J. *Paixões*. São Paulo, Papirus, 1995.

DERRIDA, J. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2014.

HELDER, H. *Poemas completos*. Porto: Porto Editora, 2014.

MELO E CASTRO, E. M. de. *O fim visual do século XX e outros textos críticos*. Org. Nádia Batella Gotlieb. São Paulo: EDUSP, 1993.

MELO E CASTRO, E. M. de. *Antologia efêmera (1950-2000)*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000.

PESSOA, F. *Poemas de Álvaro de Campos*. Ed. Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

Recebido em: 11 de fevereiro de 2020.

Aprovado em: 24 de fevereiro de 2020.

Revista do CESP, Belo Horizonte, v. 40, n. 63, p. 75-87, 2020

A experiência com o soneto na poética de E. M. de Melo e Castro

Experience with the Sonnet in E. M. de Melo e Castro's Poetry

Roberto Bezerra de Menezes
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
robertobmenezes@gmail.com

Resumo: A poética de E. M. de Melo e Castro, um dos maiores representantes da Poesia Experimental em Portugal, fundamenta-se num jogo constante com as linguagens disponíveis, da escrita à imagética, da escrita enquanto imagem, da imagem enquanto inscrição. O objetivo desta reflexão é procurar compreender a postura do poeta perante a tradição partindo de suas experimentações em torno do soneto e de sua busca pelo que chamou "poligonia total da experimentação poética". Para isso, recorreremos à obra *Poligonia do soneto* (1963) e a textos teóricos e reflexivos do autor, além de outras leituras críticas.

Palavras-chave: soneto; poesia experimental portuguesa; tradição; forma.

Abstract: The poetics of E. M. de Melo e Castro, one of the greatest representatives of Experimental Poetry in Portugal, is based on a constant game with the available languages, from writing to imagery, from writing as image, from image as inscription. The purpose of this reflection is to seek to understand the poet's attitude towards tradition based on his experiments on the sonnet and on his search for what he called "the total polygon of poetic experimentation". For this, we will use the work *Poligonia do soneto* (1963) and the author's theoretical and reflective texts, as well as other critical readings.

Keywords: sonnet; Portuguese experimental poetry; tradition; form.

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2358-9787.40.63.75-87

1. A poligonia total da experimentação poética

E. M. de Melo e Castro, um dos principais representantes do experimentalismo poético em Portugal, possui uma vasta obra, publicada entre os anos 50 e os dias atuais. Nesta reflexão, procurarei destacar suas experimentações em torno da forma fixa soneto, tornando-a, de um lado, lembrança da forma, e de outro, potência renovada. Para isso, partirei de alguns poemas de *Poligonia do soneto*, livro que teve sua primeira edição em 1963.

Inicialmente, é importante destacar que Melo e Castro sempre procurou pensar não somente sua própria produção, mas a de muitos outros autores que transitavam pela mesma seara ou que, sendo, segundo sua leitura particular, de uma linhagem puramente textual, como é o caso paradigmático de Camões, foram analisados a partir do ponto de vista da materialidade linguística que tanto interessa ao poeta quanto ao crítico, duas facetas inseparáveis e complementares quando se pensa em Melo e Castro.

E é destacando essa consciência crítica que recordo a resposta do autor ao inquérito "Falando de Jorge de Sena" para a revista *O tempo e o modo*, em 1968. Em sua, pode-se dizer, homenagem a Sena, Melo e Castro diz ter encontrado nos seis sonetos da seção "Genesis", de *Coroa da terra*, livro de 1946, a intelectualidade que necessitava em tenra idade – seguindo a informação por ele dada, seu encontro com os sonetos senianos se deu em 1948, quando contava com apenas 16 anos –; relata ele ainda que tais sonetos de Sena o influenciaram diretamente quando da composição de seu volume *Poligonia do soneto*. Cito um trecho do depoimento de Melo e Castro:

> Aí encontrei uma amostra do que depois vim a compreender ser muito importante para mim: que o soneto é uma estrutura e é uma unidade de tratamento da linguagem poética, constituindo uma descida vertical na pesquisa e na construção do poema considerado como um objeto. No meu livro «Poligonia do soneto» fiz experiências criadoras neste sentido, procurando uma revivificação existencial da escrita do soneto. (1968, p. 383)

Dessa declaração fica muito fortemente marcada a memória da leitura juvenil e os rastros produtivos e inquietantes que dela permaneceram. Mas também a imagem do soneto como uma unidade estruturada, "[...] um «modelo». Um modelo de perfeição clássica... uma

forma fechada." (MELO E CASTRO, 1979, p. 163) a que o poeta precisa aceder num esforço verticalizado para a criação de um "objeto", o poema enquanto resultado da experiência poética. E é precisamente essa forma fechada que irá chamar a atenção de Melo e Castro, fazendo irradiar as possibilidades desse circuito em linguagem que se quer declaradamente experimentalista, de modo a esgarçar a "perfeição clássica", romper a "forma fechada", com vistas, naturalmente, à elaboração de seu propósito poético experimentalista.

O termo "poligonia", presente no título do volume em questão, sugere os muitos lados de uma forma, neste caso, da forma soneto. Pode-se, portanto, pensar nesse conjunto como uma abertura à construção do poema enquanto objeto poligonal. Entre as possibilidades de significação de "poligonia", elencadas pelo autor no princípio do volume, estão: "qualidade de polígono"; "conhecimento vário e múltiplo"; "de muitas agonias" (2000, p. 76).

Em outro momento, no texto "Ver-Ter-Ser", uma espécie de "relatório pessoal", o poeta usa a imagem da poligonia não mais para se referir a esses poemas, mas, acrescido do qualificativo "total", recorre a uma possibilidade de aprofundamento dos processos anteriormente levados a cabo. Leia-se o trecho: "Assim passei eu a uma fase de experimentação ainda mais aberta no campo da linguagem, interessando-me não já uma projecção do poema em duas ou três dimensões mas sim a poligonia total da experimentação poética." (1979, p. 163). É válido ressaltar que, neste momento do referido texto", o poeta já havia dado a rever seu percurso inicial sobre o movimento vanguardista da poesia concreta e também do que se produziu nesse sentido em Portugal, a poesia experimental portuguesa, e procura aventar o futuro dessa poética ligado agora à cibernética, a uma arte em movimento que, quando se apresenta estática, nada mais é que uma "petrificação ideal" de um "modelo aberto" (1979, p. 163). O desejo que o atravessou então era de perspectivação de uma verdadeira revolução da linguagem poética, elevando-a ao que chamou oportunamente de "poligonia total". Esse desejo percorre toda a poética do autor, faz parte do que ele entende por poesia, sempre pronto a levar aos limites o texto poético, aliando tradição e permanente renovação.

Não é demasiado ainda recordar que o volume de que ora nos ocupamos foi publicado no ano imediatamente anterior ao da publicação do primeiro número da revista *Poesia Experimental*, que teve entre

seus organizadores António Aragão e Herberto Helder, a quem Melo e Castro se juntou, em 1966, para o segundo e derradeiro número. Na sequência então do pioneiro volume *Ideogramas* (1962), considerado o primeiro livro de poemas visuais e concretista em Portugal, *Poligonia do soneto* antecipa muitas das discussões poéticas que foram apresentadas em *Poesia Experimental*, mesmo que a crítica tenha apontado ainda haver uma certa insipiência na proposta então em curso, como atesta o comentário crítico de António Ramos Rosa para a revista *Colóquio* (1964, p. 70-71):

> Em *Poligonia do Soneto*, na sua heterogeneidade, apesar da estruturação ordenadora sonetística (o poeta ora segue a via concretista, ora se ensaia num discursivismo de ressonância cabral-melo-netiana em que os nexos lógico-sintácticos se mantêm intactos, ora ainda reduz estes, num para-concretismo em que apenas subsiste um mínimo de discurso possível), é uma obra um pouco desigual, reveladora da fase incipiente do experimentalismo português, mas recheada de alguns momentos significativos muito belos, como por exemplo o sonetillho 15, em que todo o drama do poeta na sua luta com as palavras se não evidencia com coerência e plena expressividade: «como quem se abre num poço / e num poço só se devora / assim o poeta rasga / a boca do corpo agora». Seja como for, e para além da validade individual desta obra, deve considerar-se Melo e Castro, pela continuidade do seu esforço exemplar, o mais lídimo cultor do experimentalismo em Portugal.

A busca da poligonia poética do soneto, que Melo e Castro qualificou posteriormente de "total", reaparece no texto-introdução de *Poesia Experimental I* assinado por Herberto Helder, mostrando o quanto a poética de Melo e Castro e de seus pares procuraram, por algum tempo, encontrar uma teoria orientadora comum, preocupação recorrente em agrupamentos. Veja-se o trecho em questão:

> Estes cadernos de poesia experimental pretendem assumir a responsabilidade de afirmar que, perante a consciência do homem (testemunha), coisas e acontecimentos – carregados de ambígua energia – suscitam, para a revelação, uma liberdade experimentadora que se executa, evidentemente, em sentido poligonal. (HELDER, 1979, p. 33)

De fato, reiterando as palavras de António Ramos Rosa acima transcritas, Melo e Castro é, ainda hoje, lido como um poeta coerente com seus princípios poéticos, como aquele que procura diuturnamente reinventar-se à luz das experiências já postas em rede, sem perder de vista a contribuição de alguma tradição literária.

2. Desarticular, experimentar

É de conhecimento geral que a origem do soneto remonta ao século XIII, na que se convencionou chamar "escola siciliana", reunida em torno de Frederico II. Giacomo da Lentini era responsável pela coordenação desse grupo, que produziu centenas de poemas de amor cortês. É a ele dado o crédito pela criação do soneto e pela primorosa elaboração de sua estrutura argumentativa, frequentemente relacionada a sua faceta de matemático.

Entre os sonetos de Melo e Castro, encontramos um exemplo que busca negar o mais repercutido tema da poesia e, especialmente, do soneto: o amor, presente em famosos sonetistas como Petrarca e Luís de Camões. Ei-lo:

> amor não sentimento não ternura
> não desejo não sexo não amor
> amor nada concreto não os olhos
> preso nunca no peito não por certo
>
> amor fascínio fuga sal sedento
> não ângulo não vértice de vidro
> não as ruas desertas pensamento
> amor não sentimento não sentido
>
> não amor não entrega nunca posse
> a fuga porque não nada fragmento
> não amor por amor nunca deserto
>
> amor não violento não de vento
> não amor desejado mão de invento
> amor sempre de não de tempo a tempo (1983, p. 105)

É de se destacar que as reiteradas negativas – "não", "nunca", "nada" – presentes no soneto ajudam menos a formar uma imagem e mais a desarticular a que tradicionalmente se conhece do soneto de amor, nisso incluso o decassílabo. "Essa minha voz não sintaxe/ função desarticular" (1983, p. 108) é evidente na estrutura paratática do poema. Em texto sobre Ezra Pound, Melo e Castro chega a propor que a "Parataxis virá a ser (é hoje) o método da escrita/invenção poética moderna" (1977, p. 204). Apesar de muitos teóricos afirmarem ser a parataxe mais próxima do que se entende hoje por "pós-moderno", ao passo que a hipotaxe seria a estrutura moderna por excelência, para Melo e Castro, a prática moderna é a de invenção, portanto o descentramento proposto pela parataxe seria um artifício a se destacar e emular no poema experimental.[1] E é precisamente a artificialidade da expressão do amor em poesia que o poeta parece criticar, defendendo a "mão de invento", o "pensamento", o fazer poético como exercício criativo e mental. Isabel Monteiro, ao comentar esse mesmo poema, diz que, nele,

> são utilizados maioritariamente substantivos, participando pois do desejo concretista de substantivação textual, dado que a Poesia Concreta tende para o mínimo denominador comum da linguagem, em que as palavras se justapõem e estabelecem relações agramaticais, isto é, baseadas em magnetismos próprios e não em regras da sintaxe discursiva (2000, p. 132).

Semelhante desejo de desarticulação discursiva é encontrado em "Sones soneticum", que, pelo título, já dá a ver a recuperação da estrutura da língua latina que irá servir de fundamento para o soneto. Entretanto, essa estrutura serve mais à intenção cômica de ridicularização da seriedade implicada na forma soneto, dando a ver, em eco, o latim macarrônico encontrado em autores como Gil Vicente. Veja-se:

---

[1] Encontramos a oposição anunciada em *The dismemberment of Orpheus*, de Ihab Hassan, por exemplo. Em seu argumento, construído para diferenciar moderno e pós-moderno, o teórico propõe uma tabela para ressaltar algumas distinções, entre elas hipotaxe x parataxe.

SONES SONETICUM
ornipuri palente condurita
parladina sulnata infiliana
citronela contuta calacita
oropeta maluna dastriana

tofural solipendo ordinfesto
apertindo vizantes plurinates
trefibiclo clinate biliestro
capileta sedulor fadiates

carmetamo melane sinditoro
mendunfila cecultro anoritana
rozorates tremenfus copetoro

perunital compluto lartendur
filofedito dondoro comburnates
arnipluro sulim infiriadur (1983, p. 104)

É nítido o desejo do ilegível, no sentido tradicional de leitura, neste exemplo. Nota-se, muito claramente, seu formato de soneto, com rimas e sílabas métricas rigorosas, mas o nível do conteúdo permanece inacessível, uma vez que ele não é passível de tradução e, muito provavelmente, não foi construído para tal fim. Aqui, encontramos mais uma vez o recurso à parataxe como estratégia de desarticulação semântica e de provocação metaplástica (cf. MONTEIRO, 2000, p. 126), com ênfase nas camadas visual e sonora do poema. Em resumo, a desfiguração intencionalmente cômica das palavras correntes, mediante a manipulação fônica e a invenção vocabular, objetiva a perda de significado, pairando o texto como sugestão visual e sonora, camadas que podem passar despercebidas em poemas sem claro apelo estético direcionado a estes aspectos. Tal atitude pode ser sintetizada com as seguintes palavras de outro soneto: "minha voz é só timbre/ o resto é surdo e rouco/ o sono ritmo rosto/ os sentidos do avesso" (1983, p. 108).

A experiência da plasticidade da forma é elevada a um grau mais significativo no controverso "Soneto soma 14x" (1983, p. 107):

SONETO SOMA 14x

1 4 3 4 2
2 3 3 0 6
4 1 6 1 2
3 2 2 1 6

5 0 0 1 8
2 1 2 5 4
1 4 0 1 8
3 2 4 1 4

3 1 2 3 5
5 4 1 2 2
3 0 4 2 5

4 3 3 1 3
5 1 2 1 5
8 9 3 5 3

Em estudo sobre *O silêncio dos poetas*, Alberto Pimenta utiliza o poema de Melo e Castro para exemplificar uma atitude de "contrafacção dos modelos", "dos géneros e topoi usados pelo sistema poetológico" (2003, p. 223). É interessante notar que Melo e Castro o esvazia de palavras e de conteúdo, reduzindo-o, portanto, a números distribuídos em uma forma, ou, como dito por Pimenta, em uma "*estrutura*" (2003, p. 230, grifo do autor). Com cinco algarismos por verso, o poeta sugere, se somados, a contagem representativa do soneto, 14, com exceção do último, dobrado para estampar a chave de ouro do soneto italiano. Como parte dessa memória da forma, o poeta decide ainda manter o esquema rimático (abab cdcd eae fef). Mas talvez o mais relevante a se destacar nesse poema é a ausência do numeral 7, como nos alerta Pimenta. Isso se deve pela inusual divisão dos 14 versos do soneto por 2. Quando se quer dividi-lo, recorre-se à separação das quadras dos tercetos: 8 versos para um lado, 6 para o outro; nunca 7 para um lado, 7 para o outro.

Mais um exemplo de experimentação poética, em que as palavras tendem primordialmente a um jogo, a um processo, encontramos no poema "Mausoléu" (2000, p. 79), à primeira vista assemelhado a um acróstico:

MAUSOLÉU
MAU SOL EU
AU SO LEUM
U SOL EUMA
MARSUPIAL

SOLEU MAU
OLE UMA US
LEUMA USO
SOLIDO SAL

SOLE DO NO
EU MAU SOL
MAR SOL IDO

SAL MORREU
MAR SOB MAR
MAUSOLÉU

Mesmo não sendo exatamente um acróstico, o poema se constrói a partir da decomposição da palavra-título: "mausoléu", termo que evoca o caráter estético de um túmulo, ou seja, o suntuoso espaço que ocupa um corpo morto. Podemos, naturalmente, entender esse corpo morto como a forma tradicional do soneto e seus temas, ambos alvos do poeta nesta *Poligonia do soneto*. Numa recusa da emulação do que é sinônimo não de invenção, mas de cópia, Melo e Castro erige seus sonetos acima dos restos da tradição, intentando ver o caminho não trilhado ou, mais verdadeiramente, ceifando aquele que a si melhor convém.

3. Arte poética

No entanto, nem só de experimentação desintegradora se faz a poesia de Melo e Castro nestes sonetos. Passo agora a uma seleção de poemas que, longe de propor uma reflexão exclusivamente dedicada à forma do soneto, ajudam a construir imagens da poética do autor, em muitos casos, verdadeiras artes poéticas que extrapolam as preocupações formais até aqui expostas.

O poema de abertura, "Poeta objecto", é um desses casos. Sua estrutura comparativa, patente na repetição da expressão "como quem" em quatro momentos, denuncia essa maneira analítica de se mirar o poema,

um verdadeiro objeto manipulável e, ao mesmo tempo, manipulador, capaz de fazer sobrar aquele que escreve, aquele que edifica objetos poéticos.

> POETA OBJECTO
> como quem abre um poço
> e quente se desdobra
> junto dos objectos
> como quem vê e sobra
>
> a obra se objectiva
> em pele e seu volume
> como quem sente quente
> do frio o frio lume
>
> vibrado poeta objecto
> todo olhar só fermento
> de tacto devorado
>
> como quem desinventa
> o corpo nos objectos
> e neles se dá e tenta (1983, p. 101)

Como Carlos Drummond de Andrade em "Procura da poesia" – recorde-se o trecho: "Penetra surdamente no reino das palavras./ Lá estão os poemas que esperam ser escritos. / Estão paralisados, mas não há desespero,/ há calma e frescura na superfície intata." (2009, p. 142) –, Melo e Castro parece sugerir a existência de um lugar no qual os objetos, os poemas, estão; neste caso a imagem utilizada é a do poço, a mesma que Jorge de Sena, declaradamente uma inspiração para o Melo e Castro leitor juvenil, utilizou em seu conto "Super flumina babylonis", no qual Camões é protagonista, abandonado e doente, em busca de cumprir a encomenda da escrita da famosa redondilha "Babel e Sião". Recordo um trecho mais próximo do final, no qual Camões se encontra sozinho em estado febril e em que o poço é imagem central:

> Estranhamente, no silêncio e no fluxo dos pensamentos, o poço abriu-se insólito e translúcido na sua profundeza negra, com as pequeninas formas flutuantes, e uma subia, subia, tomando cor e feições de uma medusa terrífica. A porta rangeu, e uma vaga claridade fez emergirem os objectos, como formas planas, sem sombras na luz fraca. Os passinhos soaram leves. (1966, p. 163)

Apesar de não estar em plena condição física, Camões se esforça para levantar e escrever:

> [...] Tudo falhara, tudo, e a própria poesia o abandonara, receosa dos seus olhos penetrantes que viam o fundo das coisas. Era o poço com as formas flutuando. Mas era um grande poeta, transformava em poesia tudo o que tocava, mesmo a miséria, mesmo a amargura, mesmo o abandono da poesia. Tremendo todo, mas com a mão muito firme, começou a escrever... Sobre os rios que vão de Babilónia a Sião assentado me achei... Riscou, desesperado. Recomeçou. Sobre os rios que vão por Babilónia me achei onde sentado chorei as lembranças de Sião e quanto nela passei...
> E ficou escrevendo pela noite adiante. (1966, p. 165)

Longe de mostrar uma imagem de Camões apenas convalescente, o final do conto de Sena reitera a força de sua poesia, nascente mesmo nos momentos do fim de uma vida eivada de sofrimento.

Ao contrário do poço de Sena, Melo e Castro, em seu soneto, insinua-se em meio à substância quente do poço, com seus objetos quentes. Nessa visitação poética, o escritor "sobra", "devorado", se "desinventa" enquanto corpo e "a obra se objectiva". Essa imagem de consubstanciação e de apagamento reflete de modo preciso o projeto experimental de Melo e Castro, em que o embate com as formas e os objetos é essencial, mas também o reconhecimento de que a língua possui suas potencialidades e que o poeta apenas as põe em evidência, perspectiva também presente no poema abaixo transcrito:

> o objecto é em si mesmo
> em sua forma avulta
> como a resposta boa
> faz esquecer a pergunta
>
> é descoberta toda
> em si própria a vida
> que o poeta penetra
> sabe devora vira
>
> fica mudo nu uno
> ainda que integrado
> ainda que soluçado

objecto indeterminado
como homem só e alto
na rua pequeno átomo (2000, p. 77)

Igualmente, esse soneto dá a ver a potência do poema em detrimento do poeta, "mudo nu uno", parte integrante e ao mesmo tempo indeterminante do objeto poético, um "pequeno átomo". Quer como resultado da inspiração, quer como produto do esforço humano, o poema, para Melo e Castro, é a resposta a que se deve perquirir até que a pergunta essencial passe a não mais ser necessária. Desse pensamento fica a defesa da linguagem e de suas potencialidades, manobradas pelas mãos dos poetas ao longo dos séculos.

Em vista disso, podemos dizer que, reafirmando as palavras de Ana Hatherly, a poesia concreta e a poesia experimental "exigem uma autêntica revolução na maneira de ler, de interpretar e conceber a expressão poética" (1979, p. 150), justamente porque buscaram reinventar a maneira de se escrever poesia e de se pôr em movimento a linguagem ancorada no propósito artístico.

Para efeitos conclusivos, recorro a um soneto de Melo e Castro em que a metáfora do soneto como casa poética aparece reforçada pela ideia de liberdade para a invenção, defesa essa fundamental para a poesia em verso, em prosa e visual do autor:

as casas têm quatro paredes
mas há paredes de veneno
a nossa tem mais paredes
para protecção do invento
para este nosso abraço
quatro são poucas paredes
é preciso ocultar o espaço
do amor com verdade dentro

assim por amor pedreiro
desta casa vou tecendo
como bicho a seda do encanto

o tecto o chão envolvendo
o espaço maior ficando
os dois libertos lá dentro (2000, p. 78-79)

Referências

ANDRADE, C. D. de. *Nova reunião*: 23 livros de poesia. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009. (Vol. 1)

HASSAN, I. *The dismemberment of Orpheus*. London: The University of Wisconsin Press, 1982.

HATHERLY, A. Reinvenção da leitura. In: HATHERLY, A.; MELO E CASTRO, E. M. de. *PO-EX* – Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa. Lisboa: Moraes Editores, 1979. p. 138-152.

HELDER, H. Texto-introdução a *Poesia Experimental I*. In: HATHERLY, A.; MELO E CASTRO, E. M. de. *PO-EX* – Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa. Lisboa: Moraes Editores, 1979. p. 33-34.

MELO E CASTRO, E. M. de. *Antologia efêmera*: poemas 1950-2000. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000.

MELO E CASTRO, E. M. de. Falando de Jorge de Sena. *O tempo e o modo*, Lisboa, s. 1, n. 53, p. 382-383, abr. 1968.

MELO E CASTRO, E. M. de. *In-novar*. Lisboa: Plátano Editora, 1977.

MELO E CASTRO, E. M. de. *Autologia* – Poemas escolhidos 1951-1982. Prefácio de Dernando Segolin. Lisboa: Moraes Editores, 1983.

MELO E CASTRO, E. M. de. Ver-Ter-Ser. In: HATHERLY, A.; MELO E CASTRO, E. M. de. *PO-EX* – Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa. Lisboa: Moraes Editores, 1979. p. 153-165.

MONTEIRO, I. P. J. M. Dissolução e reinvenção do soneto em E. M. de Melo e Castro. 2000. 165f. Dissertação (Mestrado em Estudos Portugueses e Brasileiros) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2000.

PIMENTA, A. *O silêncio dos poetas*, precedido de Reflexões sobre a função da arte literária e de A dimensão poética das línguas. Lisboa: Cotovia, 2003.

ROSA, A. R. E. M. de Melo e Castro – Poligonia do soneto. *Colóquio* – Revista de Artes e Letras, Lisboa, n. 29, p. 70-71, jun. 1964.

SENA, J. de. Super flumina babylonis. In: *Novas andanças do demónio*: contos. Lisboa: Portugália, 1966. p. 149-165.

Recebido em: 9 de janeiro de 2020.

Aprovado em: 10 de março de 2020.

Revista do CESP, Belo Horizonte, v. 40, n. 63, p. 89-106, 2020

Intertextualidade e transgressão na poesia experimental portuguesa

Intertextuality and Transgression in the Experimental Portuguese Poetry

Matthews Carvalho Rocha Cirne
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil
matthews_cirne@hotmail.com

Resumo: A poesia experimental encontra-se constantemente vinculada às obras ensaísticas dos autores que integraram o movimento, em suas diversas fases. Este artigo tem por objetivo compreender a poética de E. M. de Melo e Castro através dos seus ensaios. O ponto de partida será o livro *Literatura portuguesa de invenção* (1984), do qual serão destacados alguns pontos de interesse, que são a transgressão e a intertextualidade. Buscaremos ainda traçar as fronteiras existentes entre o poema e o ensaio, bem como a relação de ambos com os movimentos de vanguarda e o mecanismo inventivo denominado *poesia programática*, resultado de um trabalho de pesquisa histórica que reinseriu o Barroco na poesia portuguesa desde o final dos anos 50. As reflexões de Clément Rosset, Georges Didi-Huberman, Hannah Arendt, Marcos Siscar e Walter Benjamin subsidiarão este estudo interpretativo da obra de Melo e Castro.

Palavras-chave: intertextualidade; experimentalismo; transgressão; vanguardas.

Abstract: The experimental poetry is constantly linked to essayistic works of authors that integrated the movement, in their several phasis. This article seeks the understanding of the poetics of E. M. de Melo e Castro through his essays, as well as their relationship with the movements of vanguard and the inventive mechanism called poesia programática, result of a work of historical research that reinserted the Baroque in portuguese poetry since the late 50's. The reflections of Clément Rosset, Georges Didi-Huberman, Hannah Arendt, Marcos Siscar and Walter Benjamin will subsidize this interpretative study of the work by Melo e Castro.

Keywords: intertextuality; experimentalism; transgression; vanguards.

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2358-9787.40.63.89-106

em todo o jogo
há uma peça que falta:
é ela que nos joga
e que decide.

E. M. de Melo e Castro

Eu gostaria de fazer uma arte que
tocasse as coisas mais profundas e importantes
e durasse mil anos: e não deve ser tão séria.

Bertolt Brecht

A poesia experimental portuguesa, desde o seu surgimento, manteve um estreito vínculo com o ensaio, como uma forma de reconhecimento de novos modos de escrita que surgiram na segunda metade do século XX em Portugal, além de estabelecer novos protocolos de leitura. Desse gesto autorreflexivo criou-se um modo autêntico de relação com o poema visual, no qual é decisivo o processo de *construção da visualidade*, que se distingue da imagem metafórica firmada na poesia que antecedeu o movimento integrado por E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, Salette Tavares, Alberto Pimenta, António Aragão, Silvestre Pestana, dentre outros. Cito a primeira estrofe (ou ponto) do poema "Do variante variado", do livro *Resistência das palavras* (1975), que exprime bem a transgressão em relação à imagem metafórica:

É metáfora. Todos sabemos que a raiz é metáfora.
Não há raiz alguma nem dentro nem fora da galáxia.
Só porque um tronco se penetra em solo ou porque
duas coisas se conectam logo a raiz ressalta. Ou
metáfora lega a sua imagem. Que se as coisas pro-
vêm de outras coisas não é a mão que resulta do
braço nem como o filho se prolonga Pai. A raiz assegura
mas não mais. Está já fora da meta do
ouvido da táctica do tacto do
âmbito da vista. Som. Luz. Pele. Corpo ao corpo
mais
(…)
(MELO E CASTRO, 1990, p. 272)

Somado ao plano-piloto da poesia experimental, o livro *Literatura Portuguesa de Invenção* (1984), de Melo e Castro, esclarece sobre as modificações dos parâmetros de criação e recepção das obras experimentais:

> (…) se o princípio da mímese permitiu a invenção da literatura, o princípio da construção permite a literatura de invenção. A síntese dialética destes dois princípios é o objetivo para o qual toda obra tende. Ela se constrói estruturalmente com base em prisões miméticas, mas só ganha a qualidade de obra de arte através de uma codificação e de uma estruturação construtiva. Todo o reflexo que seja só reflexo não é literatura, é reflexo. (MELO E CASTRO, 1984, p. 7)

Esta passagem do ensaio *Da invenção da literatura à literatura de invenção* chama a atenção para o aspecto da *construção* presente nesse tipo de produção, dando a ideia de uma obra inacabada, sempre sujeita a modificações dos mecanismos de criação e dos modos de leitura e releitura. Pensar em *construção* também remete à tradição literária, que serve de base para as invenções, o que torna esse projeto rigoroso, no que concerne às técnicas e referências literárias, históricas e culturais utilizadas pelos poetas, salientando que a *literatura de invenção* acrescenta o princípio construtivista sem excluir o princípio mimético. Para além disso, o elo estabelecido entre tais princípios não implica o simples *reflexo* de um no outro, o que descaracterizaria a dialética proposta. Antes, nessa operação com os significantes, exige-se a permutação dos mesmos, em um mecanismo de reformulação que permite pensar o passado de forma crítica e observar como tais significantes eram utilizados em outras operações inventivas, para que a construção poética se efetivasse no presente em bases rigorosamente calculadas, seguindo um princípio lógico.

Pode-se dizer que as palavras-imagens, pilares do projeto experimentalista, passam por certa crueldade, segundo a concepção de Clément Rosset, pois a estranheza dos significantes assume o caráter transgressor que diminui as certezas, devido às infinitas possibilidades de sentido. Cito:

> (…) se a incerteza é cruel, é que a necessidade de certeza é premente e aparentemente inextirpável na maioria dos homens. Tocamos aqui em um ponto bastante misterioso e, em todo caso, ainda não elucidado da natureza humana: a intolerância à incerteza, intolerância tamanha que leva muitos homens a sofrer os piores e mais reais males em troca da esperança, mesmo que vaga, de um pouquinho de certeza… (ROSSET, 1989, p. 40)

À incerteza violenta causada pelos poemas experimentais soma-se a capacidade de fruição de leitura através do exercício da *imaginação*. Os poetas, ao relerem o passado, especialmente o Barroco, trazem à tona o ludismo como fator primordial em suas criações, revivendo a capacidade imaginativa do leitor em um contexto no qual essa faculdade era quase impossível. *Apesar de tudo*, ressalta Didi-Huberman, em *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011), que

> em nosso modo de imaginar jaz fundamentalmente uma condição para nosso modo de fazer política. A imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração… Se a imaginação – esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento – nos mostra o modo pelo qual o Outrora encontra, aí, o nosso Agora para se liberarem constelações ricas de Futuro, então podemos compreender a que ponto esse encontro dos tempos é decisivo, essa colisão de um presente ativo com seu passado reminiscente. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 60-61).

O filósofo nos mostra que o encontro de temporalidades é uma condição peremptória, seja no campo da filosofia, da história, ou das artes, mas sustenta a ideia de que isso só é possível através da imaginação. Então, como lançar mão da capacidade imaginativa diante de contextos catastróficos, contaminados pelo fascismo? É desse lugar de inconformismo com qualquer forma de opressão que a poesia experimental surge, com o objetivo de desvelar as potencialidades da palavra em processos diversos de ativação da consciência crítica dos leitores. Na sequência de sua reflexão, Didi-Huberman diz que "a destruição nunca é absoluta, - mesmo que fosse ela contínua - , as sobrevivências nos dispensam justamente da crença de que uma última "revelação" ou uma salvação "final" sejam necessárias à nossa liberdade." (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 84). Já o autor de *Cara lha mas* (1975), esclarece no ensaio *a aventura da construção,* justamente sobre o gesto oposto ao da destruição, o que aponta para a elaboração de novas formas:

> O processo poético sempre foi um verdadeiro processo de construção: construção do ente perante o não-ser e ante os outros; construção também de si próprio, pelo espanto de ver o inconstruído tomar forma e realidade com a secular certeza de não poder ser de outro modo. Daí a necessidade terrível de acabar com tudo o que no processo poético seja ofuscação sistemática e não seja absolutamente necessário e vital. Da

> descrição, passou-se ao poema-objecto; da adjectivação total, gerou-se a guerra aos adjectivos; as imagens tomaram volume; as metáforas cindiram-se em si próprias até uma nova realidade; os paralelismos perpendicularizaram-se; e as qualidades das coisas substantivaram-se para que nós as pudéssemos palpar; os verbos agiram. (MELO E CASTRO, 1965, p. 33)

Diante da dicotomia *construção/destruição*, observa-se que a poesia experimental emerge para suprir as lacunas da palavra silenciada pelo fascismo português, convocando as imagens, não como *horizonte* (a *longínqua luz*, a respeito da qual fala Didi-Huberman), mas como elementos dispostos "em sua fragilidade, seu intervalo de aparições, de desaparecimentos, de reaparições e de redesaparecimentos incessantes" (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 86).

A relação entre poesia e imagem, nesse movimento, ocorre tão somente pelas motivações políticas de cada um dos integrantes, que atuaram cada um ao seu modo, lançando mão da linguagem cibernética, da escrita manual, do recorte e colagem, dentre outros artifícios, para romper com a censura. Se os poemas experimentais eram tidos como manifestos, da mesma maneira acontecia com os ensaios, nos quais os autores explicitavam os seus posicionamentos políticos, fazendo com que coincidissem *ação poética* e a*ção política*. Consequentemente, essa junção assumira um cunho pedagógico, pois visava à reeducação dos sentidos dos leitores, até então passivos e desatentos, inertes para as imposições da ditadura e para o texto poético. A poesia experimental funciona, nessa perspectiva, como uma espécie de convocatória para o leitor repensar o seu modo de agir no mundo. Cito Melo e Castro, no ensaio intitulado *Intextextualidade experimental*:

> À superfície surgia um *não* ao triste caldo cultural que nos era obrigatoriamente servido: nacionalismo, patriotismo, discursivismo, sentimentalismo, idealismo místico, sebastianismo, provincianismo, carreirismo, etc., etc. Mas para além desse *não* só existia o produto das mãos e das cabeças dos poetas de vanguarda e o silêncio que estrategicamente os envolvia. (MELO E CASTRO, 1984, p. 28)

A perspectiva visual da poesia experimental buscava dizer através do silêncio e fazer dele um campo de ação em que os poetas ressignificaram todos os espaços em branco da página de papel para não

se manterem calados, conforme Melo e Castro escreve em *Perspectivas da poesia visual: anos 80 (3 ângulos):*[1] "O dizer do poético é o dizer de tudo. / O ver do poético é o ver total" (MELO E CASTRO, 1985, p. 138). Essa era a forma de atribuir às palavras novas possibilidades de articulação, junto a outros discursos incorporados pelos poetas às suas práticas. Há, nesses experimentos, uma transgressão invisível, mas que se mantém imbuída de sentido, na medida em que revelam criativamente novas alternativas para o dizível em outros campos do saber, justamente uma espécie de sobrevivência dos poemas construídos por poetas resistentes, como Ana Hatherly, que em 1970 confronta o poema tradicional com o redimensionamento da poesia camoniana, em *Anagramático* (HATHERLY, 1970).

Além da dimensão visual dos poemas experimentais, os autores também lançaram mão da crítica, estreitando as fronteiras entre o poema e o ensaio (como, por exemplo, "A idade da escrita – poema-ensaio", de Ana Hatherly), que funcionava como uma espécie de manifesto, como fora dito anteriormente, causando uma revolução do pensamento crítico na poesia portuguesa. Melo e Castro, no livro *A Proposição 2.OI – poesia experimental* (1963), diz que

> é necessário que o crítico após a sua adesão emocional coloque a sua própria subjectividade entre parêntesis e se dedique ao estudo rigoroso do objecto que tão fortemente o impressionou, servindo-se tanto quanto possível de métodos e ferramentas não baseados na sua própria subjetividade (quer dizer independentes da percepção do indivíduo). A esta operação poderemos chamar <<redução crítica experimental>. (MELO E CASTRO, 1963, p. 68-69)

E acrescenta, dizendo que o experimentalismo, para se manter firme no processo de redução crítica, deveria

> fundamentar a própria criação em bases que pudessem servir como marcos referenciais para o exercício da actividade crítica subsequente. E é isso que de facto a actual arte experimental, num movimento analítico das próprias bases do fenómeno da criação artística, tenta fazer ao dirigir as suas criações especificamente a determinadas portas da percepção, na esperança de um dia poder

[1] A saber, os três ângulos (ou perspectivas) propostos por E. M. de Melo e Castro são: O *Texto Postextual*, o *Texto Produção* e o *Texto Projecção*.

> vir a realizar a grande obra de arte sintética, de que já falava Mallarmé. (MELO E CASTRO, 1963, p. 70)

Melo e Castro já busca desde esse ensaio, preparar uma base crítica que fundamentará a *poesia programática*, que analisa o fenômeno poético e o legitima. Isso parte da ideia de que o processo de construção se sobrepõe ao resultado final, isto é, ao poema que se encerra nele próprio. Os poemas experimentais trazem em suas aberturas infinitas possibilidades, pois os efeitos visuais trazem em si uma plasticidade única que causa vertigem no ato da leitura. Assim, tem-se na plasticidade e na abertura das formas poéticas uma justificativa para a existência de um *programa*. Esse recurso, que proporciona uma reflexão crítica e ao mesmo tempo criativa dos processos constitutivos do poema experimental também tem a sua proposta política, por se tratar essencialmente de uma atitude vanguardista. Denys Riout, no ensaio *Vanguardas e rupturas*, discorre a respeito desses manifestos ao longo do século XX:

> Obra de um autor ou de um grupo, o manifesto apregoa e defende posições bem definidas. Como um ato de oposição, ele não se contenta em criticar. Apoia-se na análise que faz do presente para propor soluções para o futuro, prescrever valores alternativos. Enquanto texto programático, o manifesto estimula as tomadas de consciência e solicita os alinhamentos. Em outras palavras, o manifesto artístico, sempre militante, pretende ser ao mesmo tempo arma e bandeira. Incisivo, peremptório, ele devolve aos críticos conservadores a violência de seu tom. (RIOUT, 2014, p. 11-12)

Os manifestos vanguardistas, ao imprimirem certa violência em seus modos de expressão, deixam-se expor, e tal exposição tem por consequência o estranhamento vertiginoso na recepção da obra. Determinados suportes utilizados pelos poetas experimentais, dessa maneira, antecipam o que se vive nos dias de hoje, o imediatismo provocado pelas apelações imagéticas advindos das mais diversas demandas sociais. O diferencial que se apresenta na poesia experimental portuguesa na transição dos séculos XX e XXI, reside na apresentação das transformações sociais através da poesia de forma criativa. É nisso, pois, que consiste o valor da experiência nos campos ético e estético, nos quais existe a confluência entre o ludismo da invenção somado ao rigor da técnica.

Cabe ressaltar que a programabilidade presente na poesia experimental não se encerra em um caminho de leitura estabelecido previamente. Antes disso, trata-se de um suporte crítico feito pelos autores que dele se utilizam, mas que não é um procedimento obrigatório. Por vezes, em algumas obras, tal *programa* se faz inexistente, cabendo ao leitor estabelecer um método crítico de leitura, revesando, assim, com o autor, inserindo-se ativamente na construção do poema, como é o caso das obras *O Escritor* (1975) e *Mapas da imaginação e da memória* (1973), de Ana Hatherly, que não possuem o *programa*, diferentemente de *Anagramático* (1970), que apresenta na abertura do livro uma orientação, uma espécie de legenda, ou de manual, para que um sentido seja produzido no confronto com poemas, sendo que a poeta já explicita antes o seu *Programa de estruturas poéticas* no livro *Po.Ex – textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa* (1981), ao aderir ao movimento. Na obra de Ana Hatherly, o *programa* (ou qualquer técnica que precede o poema, como o mote, por exemplo, quando a autora escreve em variações) é fundamental, mesmo não havendo possibilidades combinatórias. Isso faz com que se chegue a um resultado, ainda que incerto, desde que haja uma atribuição de sentido aos seus textos contidos em suas obras, sejam eles visuais ou não. Por isso são *cálculos de probabilidades*, pois o princípio numerológico é seguido no estabelecimento do *programa*, contudo, o absoluto reside unicamente no fato de que, o raciocínio é uma porta de entrada para o território pertencente ao imaginário. Cito Melo e Castro, desta vez no ensaio *Numerologia e poesia programática*:

> Na poesia experimental, encontram-se formulações através de dois princípios: a análise combinatória como sintaxe nova e o desenvolvimento poético rigoroso de um programa previamente estabelecido em estruturas racionais de tratamento da linguagem escrita. O programa é, em si próprio, já uma parte estrutural do poema, constituindo um núcleo inicial das reservas textuais a desenvolver. (MELO E CASTRO, 1993, p. 107-108)

Essa faceta crítica do experimentalismo faz com que esse mesmo *programa* seja ao mesmo tempo, um guia leitura e um ensaio crítico (por que não?) que é feito alternadamente entre o autor e o leitor. Essa alternância de papéis desperta um novo olhar para a recepção da obra experimental, sem que haja fuga da concepção de crítica já firmada por Walter Benjamin, no ensaio *A tarefa do crítico*, em que tece a seguinte reflexão:

> (…) é a crítica – pelo menos para começar, no seu estádio inicial – que tem de encontrar um programa que lhe sirva de fundamento, e que agora, se ela quiser estar à altura das tarefas com que se confronta, não pode ser outro senão um programa político-revolucionário… (BENJAMIN, 2015, p. 134).

Pelo engenho e arte no estabelecimento de possibilidades combinatórias, necessariamente os poemas visuais requerem um protocolo de leitura, contudo, insistimos na originalidade da alternância crítica que se realiza entre autor e leitor, base que se sustenta no viés político, essencialmente fundamentado pela crítica marxista, conforme defende Melo e Castro, ainda no ensaio *Da invenção da literatura à literatura de invenção:*

> (…) a meu ver, para que possa existir uma verdadeira teoria marxista da literatura, falta encontrar uma relação intertextual ou interdisciplinar válida entre política e poética. É certo que é possível estabelecer uma relação entre discurso político e discurso poético através da teoria da comunicação, na teorização que dela fez Roman Jakobson: o discurso poético centrado na materialidade da mensagem, o discurso político centrado no destinatário. Uma outra abertura interdisciplinar foi a proposta por Roland Barthes, na *Lição* (aula), quando observa que o "transformar a língua" de Mallarmé é concomitante com o "transformar o mundo" de Marx. (MELO E CASTRO, 1984, p. 11-12)

Por meio da materialidade das palavras e das suas manipulações pela *tradução* e pela *plagiotropia* (Cf. GOMES, 1993) – compreendida como releitura crítica do passado, ou *transcriação*,[2] Melo e Castro dá a entender que é necessário voltar ao diálogo, à intertextualidade. É,

[2] Designação de Haroldo de Campos, no ensaio intitulado *À esquina da esquina*, do livro *Transcriação* (2015), no qual o autor diz: "A restituição do corpo na tradução é o que eu denomino *transcriação*. A reversão do impossível em possível começa por uma hiperfidelidade a tudo aquilo que constitui a *significância*, ou seja, às mais secretas errâncias do semântico pelos meandros da forma: aura que impregna repetição de uma figura fônica; nébula que irisa a deslocação paralelizada de uma articulação sintática; pólen que se insinua num constituinte mórfico ou acompanha, volátil, um desenho prosódico que a escuta sensível capta naquele ponto messiânico onde reverbera, para além de toda chancela etimológica, a convergência fulgurante do dessemelhante." (CAMPOS, 2015, p. 106)

portanto, a partir da prática que se consegue tornar a teoria literária marxista verdadeira. O jogo intertextual aparece como estratégia que viabiliza uma rede polifônica, na qual as vozes de outros escritores conhecidos nacional e internacionalmente são convocadas para firmar o *movimento* e, assim, dar novos rumos à tradição literária portuguesa, agora flexibilizada pelo acolhimento de outros autores referenciados, mas que visava, sobretudo, à internacionalização da poesia experimental. Como exemplo de releitura crítica, cito o poema "Ao tempo", de Jorge da Câmara (+ 1640), seguido do poema de E. M. de Melo e Castro, do livro *Versus-in-Versus* (1986):

AO TEMPO

De tempo em tempo tudo vai andando,
o tempo sem pôr tempo vai correndo,
sem tempo não se vão os tempos vendo,
por tempo o tempo vai profetizando.

Do tempo, o tempo só pode ir faltando,
a tempo se pode ir o tempo erguendo,
com o tempo se vão os tempos estendendo,
que o tempo vários tempos vai mostrando.

Nunca o tempo perdido é mais cobrado,
que se o tempo nos tira o que é presente,
mal pode dar o tempo o que é gastado:

O tempo gasta bem todo o prudente,
que se o tempo que passa é bem passado,
todo o tempo passado tem presente.
Jorge da Câmara

***

uma chama não chama a mesma chama
há uma outra chama que se chama
em cada chama que chama pela chama
que a chama no chamar se incendeia

um nome não nome o mesmo nome
um outro nome nome que nomeia
em cada nome o meio pelo nome
que o nome no nome se incendeia

uma chama um nome a mesma chama
há um outro nome que se chama
em cada nome o chama pelo nome
que a chama no nome se incendeia

um nome uma chama o mesmo nome
há uma outra chama que nomeia
em cada chama o nome que se chama
o nome que na chama se incendeia

E. M. de Melo e Castro
(MELO E CASTRO, E. M. de. In: HATHERLY, 1995, p. 184,185)

A perspectiva intertextual destacada neste poema de Melo e Castro e os diálogos que o autor estabelece, em *Resistência das palavras* (1975), com outros autores como Camilo Castelo Branco, Teixeira de Pascoaes e Fernando Pessoa, revelam a sua transgressão com o poema, entretanto, tal gesto se realiza muito mais pelo confronto com outros suportes de elaboração do texto do que pelas relações dialógicas com escritores afins, porque é na aproximação com os outros meios que a natureza do poema é questionada pelos eventuais leitores. O texto passa por uma *operação*, no sentido estrito da palavra, que exige instrumentos específicos, dos quais o poeta lança mão. Se não há aprimoramento das técnicas escolhidas por ele próprio, não há experiência poética. Com a poesia experimental são instaurados novos protocolos de escrita e de leitura e com isso as certezas esperadas no ato da leitura são desfeitas. O próprio autor escreve no poema-ensaio "Da razão proversa":

> Só por operações opero. Sobre o ser só o eros não sobra que contido nas malhas da razão em partes se fragmenta e se dissolve. ó perversão. ó prosa que se escoa. ó verso só contido nas praias da dicção. Opero e espero que a re-visão dos erros e dos danos nos devolva o que damos em múltiplo saber. Quanto ao que somos, nem o ser se contém. Nem o verbo se tem. (MELO E CASTRO, 1977, p. 172)

Retornando à ligação entre poesia e política, convocamos Melo e Castro, ensaio *Numerologia e poesia programática*, no qual destaca o posicionamento do poeta de vanguarda, que se encontra em estado de greve:

> A greve, como atitude de recusa do imediato e do óbvio que a sociedade terá para oferecer ao poeta (com suas inevitáveis submissões), é assim um caminho de negação que conduz à abertura e à afirmação pela via dialética, que é, na verdade, o centro do trabalho secreto da invenção poética; resistindo e testando os seus próprios materiais, nos quais se inclui a existência do próprio poeta. (MELO E CASTRO, 1993, p. 111)

Estar em greve, significava para os poetas experienciar um estado de crise no contexto em que se situavam, para modificá-lo em ação silenciosa. O próprio autor corrobora essa ideia, ainda na *Proposição – 2.OI*:

> O poeta estará no estado experimental poético quando tem potencialidade criadora e é capaz de a transformar num objecto poema dirigido especificamente a uma porta da percepção ou a várias simultaneamente. Trata-se pois de **um estado de crise** (grifos meus) cuja qualidade, intensidade, natureza, duração, extensão, espessura, profundidade nunca mais se repetirão com o mesmo factor combinatório". (MELO E CASTRO, 1963, p. 49-50).

Se esse estado pressupõe uma inércia, os poetas utilizaram da mesma para romper com a paralisação dos sentidos físicos. Infere-se, nesse caso, que na escrita do poema há uma negativização temporária que logo fica positivada, em decorrência desse gesto ativo. As reflexões de Marcos Siscar em torno da crise do poema e o aparente *fim das vanguardas*, são fundamentais aqui. Para ele,

> é preciso desarmar o discurso da crise como instrumento político de desmobilização ou de desmonte da tradição poética e literária... por outro lado é preciso também reconsiderar a noção de crise como parte de uma atitude crítica que tem também uma dimensão propositiva, imaginativa e de certo modo, destinada ao espaço comum da interlocução. (SICAR, 2016, p. 13-14)

No sentido proposto pelo crítico, a palavra "crise" ganha nova significação que se aproxima daquela atribuída pelo poeta. Isso dá uma

garantia de fixação às qualidades poéticas especificadas em sua fala e os manifestos vanguardistas passam a ter uma acepção diversa. O estado experimental, encaminhando-se sempre em direção ao diverso, mantém as características próprias de cada autor, que buscará sempre as probabilidades de leitura por funções combinatórias diversificadas. Siscar traz, pois, a síntese do projeto experimentalista em três palavras: *proposição*, *imaginação* e *interlocução*, sem abrir mão do fator essencial, senão o mais importante desse movimento poético, que é o *pensamento crítico*. A crise deixa de existir na medida em que se abre margem para a reflexão crítica do texto literário e da obra de arte, fazendo com que a voraz busca pelo "novo", já atrelada à ideia de vanguarda, seja incorporada naturalmente sem a perseguição pela inovação e ultrapassagem de uma vanguarda por outra, mas pela renovação do pensamento. Esse processo traz a estabilidade aos movimentos (como é o caso da PO.EX, que teve diferentes fases e ainda hoje outros escritores continuam a manter as práticas, adicionando outros modos de experimentação, em favor da ultrapassagem dos limites da linguagem), devido à reinvenção de técnicas dos poetas e ao acompanhamento das vanguardas na marcha da evolução dos meios no decorrer do tempo.

No poema "Diálogo", de *Álea e vazio* (1971), vê-se outra vertente do aparente silêncio de greve que reflete poeticamente o contexto de censura da ditadura:

DIÁLOGO

eu não posso dizer o que não quero
tu não podes dizer o que eu quero
eu só posso dizer o que só quero
tu só podes dizer o que eu não quero

eu não digo poder o que não posso
tu não dizes que podes o que queres
eu digo o que não posso o que não quero
tu dizes o que não podes que não queres

eu quero que não posso o que não digo
tu queres que não dizes o que podes
eu quero o que não quero o que digo
tu queres o que não podes o que dizes

> eu não quero o que digo e o que posso
> tu não queres dizer o que não podes
> eu nem quero poder o que não digo
> tu nem queres poder tudo o que podes
> (MELO E CASTRO, 1977, p. 96)

Neste poema, o silêncio é estabelecido através de um diálogo aparentemente impossível entre dois interlocutores. Embora no plano formal haja a sequência lógica na disposição dos versos e das rimas, é inusitado notar, no plano do conteúdo, uma comunicação que se efetiva sobretudo pelo que se diz nas entrelinhas, pois a urgência da voz dá o tom político aos versos rigorosamente combinados, ao ponto de "querer" se tornar sinônimo de "poder". A visualidade do jogo lexical construído pelo autor causa confusão no contato com o texto-imagem, que é rompido tão logo se perceba o engenho no estabelecimento de diversas possibilidades combinatórias.

Entre dizer e não dizer, acaba-se por dizer, pois as palavras resistem, como indica o próprio título do livro do autor, citado anteriormente. As palavras ganham nova valoração ao transgredirem o interdito instaurado por regimes políticos opressores e que censuram sensíveis vozes no campo da literatura e das artes. Diz Ana Hatherly no prefácio de *Círculos Afins* (1977), de Melo e Castro: "essa interdição encontra a sua outra face na resistência insubordinada do texto e do acto que o origina. Ele (E. M. de Melo e Castro) é esse <<novo>> homem que irrompe no meio das palavras gastas e que as revigora pela crítica, pela destruição até o seu uso, que rejeita para criar… " (MELO E CASTRO, 1977, p. 9). A autora de *O mestre* prossegue:

> O escritor contemporâneo está submerso na intertextualidade do mundo que o rodeia. A sua informação é excessiva, redundante em extremo, obsoletizante. Ele sabe-o e ilustra esse saber com as suas obras. Denuncia-o pelas suas obras. A comunicação, num mundo fatigado pela divulgação, por ser cada vez mais difícil, deixa de dizer respeito à expressão: é um facto que os autores contemporâneos começam a aprender, duramente. Já não se exprimem: exprimem apenas o facto de o tentarem, o acto de tentarem comunicar, e, nessa prova de resistência dos materiais que é a arte poética, é também a prova de resistência do humano que se processa, a prova de resistência de todos os valores que dizem respeito ao homem… (MELO E CASTRO, 1977, p.14)

O experimentalismo claramente traz como um dos principais traços característicos a aliança com a experiência, a partir do que se diz, em matéria de poesia, que a intertextualidade parte antes do modo de ser e estar no mundo do que de pressupostos teóricos centralizados em conceituações diversas. É a experiência humana que necessita de diversidade e é a respeito desse processo intertextual do homem com o mundo que o autor escreve no poema "Diálogos", ou seja, "querer" e "poder" são reflexos da autonomia individual em relação ao outro e ao mundo. Hannah Arendt lança mão da palavra *poder* para sustentar a sua reflexão política em *A condição humana*, de que

> o poder só é efetivado enquanto a palavra e o ato não se divorciam, quando as palavras não são vazias e os atos não são brutais, quando as palavras não são empregadas para velar intenções mas para revelar realidades, e os atos não são usados para violar ou destruir, mas para criar relações e novas realidades. (ARENDT, 1997, p. 212)

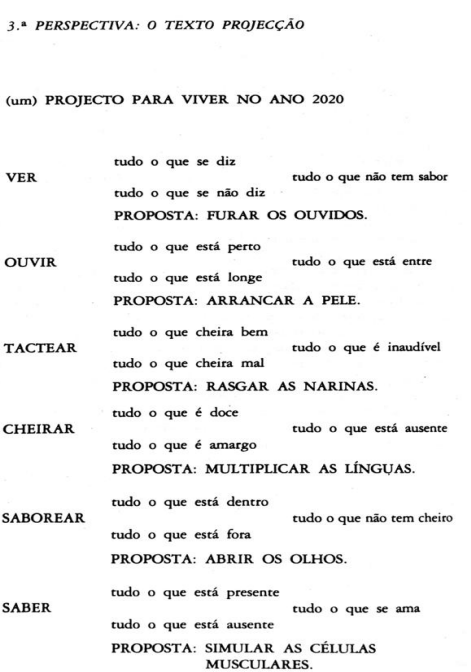
Lido o poema, este vai imediatamente ao encontro do pensamento de Hanna Arendt, visto que o "querer" situa-se no domínio da palavra, do que ainda não chegou à ação enquanto possibilidade. De forma clara, o poema trata de uma questão de comunicação entre os sujeitos explicitados nos versos, o que destaca a manutenção do humanismo na poesia experimental. Esse aspecto possui relevância pelas implicações éticas de "partilha do sensível"[3] com a outridade. A passagem de Arendt citada é importante nesta leitura para o reconhecimento de E. M. de Melo e Castro enquanto poeta e crítico de poesia, pois isso reitera a ideia de que *poesia* e *política*, especialmente no contexto vanguardista, são indissociáveis, como é o caso do experimentalismo. Quando a pensadora política afirma, mais adiante, que "o poder humano corresponde, antes de mais nada, à condição humana da pluralidade" (ARENDT, 1997,

[3] A expressão faz referência ao livro *A partilha do sensível: estética e política,* do filósofo francês Jacques Rancière, no qual o autor traz a seguinte definição: "Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repetição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha." (RANCIÉRE, 2009, p. 15).

p. 213) reitera-se a potência da experiência humana presente na poesia experimental, devido ao reconhecimento da diferença, ou seja, da pluralidade de técnicas criativas exploradas com veemência pelos poetas.

Na poesia experimental, portanto, os poetas são os *vaga-lumes*, conforme diz o filósofo Georges Didi-Huberman, pois suas atuações em processos criativos diferentes não somente possibilitaram um salto criativo na literatura portuguesa contemporânea, mas também contribuíram para que se repensasse política e historicamente o lugar desses corpos existentes e um contexto que convocava simultaneamente a palavra escrita, ou desenhada e o gesto performático, cuja prática está em continuidade até os dias de hoje em caráter antecipativo da poesia experimental no futuro, ou mesmo uma alternativa de reinventar o futuro poeticamente. Ao final deste estudo, cito o poema visual de E. M. de Melo e Castro, que integra o ensaio *Perspectivas da poesia visual: anos 80 (3 ângulos)*, do livro *Poemografias: perspectivas da Poesia Visual Portuguesa* (1985):

IMAGENS 1 e 2 – Poema visual "(um) PROJECTO PARA VIVER NO ANO DE 2020", de E. M. de Melo e Castro, produzido em 1985.



3.ª PERSPECTIVA: O TEXTO PROJECÇÃO

(um) PROJECTO PARA VIVER NO ANO 2020

VER
tudo o que se diz
tudo o que não tem sabor
tudo o que se não diz
PROPOSTA: FURAR OS OUVIDOS.

OUVIR
tudo o que está perto
tudo o que está entre
tudo o que está longe
PROPOSTA: ARRANCAR A PELE.

TACTEAR
tudo o que cheira bem
tudo o que é inaudível
tudo o que cheira mal
PROPOSTA: RASGAR AS NARINAS.

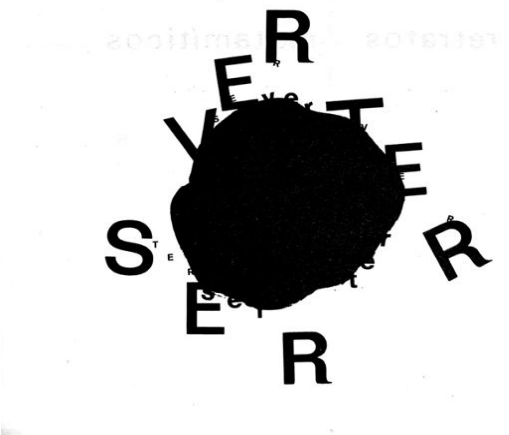
CHEIRAR
tudo o que é doce
tudo o que está ausente
tudo o que é amargo
PROPOSTA: MULTIPLICAR AS LÍNGUAS.

SABOREAR
tudo o que está dentro
tudo o que não tem cheiro
tudo o que está fora
PROPOSTA: ABRIR OS OLHOS.

SABER
tudo o que está presente
tudo o que se ama
tudo o que está ausente
PROPOSTA: SIMULAR AS CÉLULAS MUSCULARES.

PENETRAR
tudo o que se sabe
tudo o que se odeia
tudo o que se esquece
PROPOSTA: EXPLODIR OS HEMISFÉRIOS CEREBRAIS.

AMAR
tudo o que se ama
tudo o que se vê
tudo o que se odeia
PROPOSTA: VER TER SER.



Referências

AGUIAR, F.; PESTANA, S. *Poemografias*: Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa. Organização de Fernando Aguiar e Silvestre Pestana. Lisboa: Ulmeiro, 1985.

ARENDT, H. *A condição humana*. 8. ed. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BENJAMIN, W. A tarefa do crítico. *In*: _____. *Linguagem*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

BRECHT, B. *Bertolt Brecht: Poesia*. Introdução e tradução de André Vallias. São Paulo: Perspectiva, 2019.

CAMPOS, H. de. *À Esquina da Esquina*. *In*: *Transcriação*. Organização de Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

GOMES, M. dos P. *Outrora Agora:* relações dialógicas na poesia portuguesa de invenção. São Paulo: EDUC, 1993.

HATHERLY, A. *A casa das musas*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

HATHERLY, A. Melo e Castro: a experiência crítica da poesia. *In*: MELO E CASTRO, E. M. de. *Círculos afins*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1977.

HATHERLY, A. *Anagramático*. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

MELO E CASTRO, E. M. de. *A Proposição 2.OI* – poesia experimental. Lisboa: Editora Ulisseia, 1963. (Coleção Poesia e Ensaio, n. 2)

MELO E CASTRO, E. M. de. *Literatura portuguesa de invenção*. São Paulo: DIFEL, 1984.

MELO E CASTRO, E. M. de. *TRANS(A)PARÊNCIAS – Poesia-I (1950-1990)*. Sintra: Tertúlia, 1990.

RANCIÉRE, J. *A partilha do sensível*: estética e política. 2. ed. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RYOUT, D. *Vanguardas e rupturas*. Organização de Jacqueline Lichtensein e coord. de tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2014.

ROSSET, C. *Princípio de crueldade*. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

SISCAR, M. *De volta ao fim*: o 'fim das vanguardas' como questão da poesia contemporânea. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

Recebido em: 2 de fevereiro de 2020.

Aprovado em: 6 de março de 2020.

Diálogos entre Ernesto de Sousa e a Poesia Experimental Portuguesa[1]

Dialogues between Ernesto de Sousa and the Portuguese Experimental Poetry

Rui Torres
Universidade Fernando Pessoa, Porto, Portugal
rtorres@ufp.edu.pt

Resumo: O objetivo deste artigo é apresentar a poesia experimental portuguesa através da identificação de certos ecos e nexos que as suas criações verbivocovisuais estabelecem com as propostas estéticas de Ernesto de Sousa, colocando-os por isso em diálogo. Pretende-se para isso focalizar o estudo do experimentalismo poético em vetores orientadores que acreditamos permitir uma abordagem mais adequada à multiplicidade e profusão do *corpus* disponível. Esse foco norteador será construído a partir do conceito de diálogo(s): diálogo com o leitor (a obra em relação interativa com o receptor, isto é, a sua abertura à interpretação); diálogo com a escrita (a obra reflexiva em relação à linguagem, a sua abertura ao código); e diálogo com a tradição (a obra como releitura e reescrita, a sua abertura ao mundo). Conclui-se que a poesia experimental sinaliza uma libertação do texto em direção ao leitor, ao código e a uma renovação da tradição: a uma libertação que é simultaneamente estética e política, aspetos aqui referidos como *poeprática* e *poelítica*.

Palavras-chave: Poesia experimental portuguesa; dialogismo; abertura; Ernesto de Sousa.

Abstract: The aim of this paper is to present the Portuguese experimental poetry through the identification of certain echoes and nexuses that its verbivocovisual creations

[1] Partes deste texto foram publicadas em língua inglesa em 2018 no artigo "Dialogue and openness in Portuguese Experimental Poetry", Revista *OEI # 80–81 - The zero alternative: Ernesto de Sousa and some other aesthetic operators in Portuguese art and poetry from the 1960s onwards*, editada por Jonas Magnusson e Cecilia Grönberg (Estocolmo, Suécia, p. 447-454). Esta versão, além de corrigida e melhorada, inclui hiperligações para todas as obras da poesia experimental portuguesa referidas.

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2358-9787.40.63.107-126

establish with Ernesto de Sousa's aesthetic proposals, thus placing them in dialogue. This is achieved by focusing the study of poetic experimentalism using some guiding vectors that we believe allow for a more adequate approach to the multiplicity and profusion of the available corpus. This guiding focus will be built from the concept of dialogue(s): dialogue with the reader (the work in interactive relationship with the receiver, that is, its openness to interpretation); dialogue with writing (the reflexive work in relation to language, its openness to the code); and dialogue with tradition (the work as rereading and rewriting, its openness to the world). We conclude that experimental poetry signals a liberation of the text towards the reader, the code, and a renewal of tradition: a liberation that is both aesthetic and political, aspects referred to here as *poepractice* and *poelitics*.

Keywords: Portuguese experimental poetry; dialogism; openness; Ernesto de Sousa.

Introdução

Uma ampla diversidade de práticas textuais aparece associada à poesia experimental portuguesa[2]: do concretismo à poesia visual, dos livros-objeto à performance, da poesia sonora à videopoesia. Esta aparente fragmentação coloca ao investigador a difícil tarefa de encontrar percursos com uma coordenada estética coerente. Ademais, enfrentar a dispersão com classificações e taxonomias revela-se tarefa insuficiente. Em operações poéticas como estas, como escreveu Ernesto de Sousa (1921-1988)[3] acerca da obra de Melo e Castro, estamos perante "uma nova dimensão, a qual resulta de uma nova análise", articulada "na ausência de certas etiquetas" (1973b, p. 193). Mais ainda, e certos de que "o importante é começar" (SOUSA, 1974a, p. 40), podem estas manifestações ser também observadas como "vertentes,

[2] *Poesia Experimental* é o título de uma revista organizada por António Aragão e Herberto Helder (número 1, 1964) e António Aragão, E. M. de Melo e Castro e Herberto Helder (número 2, 1966). PO.EX é um acrónimo de POesia.EXperimental criado por E. M. de Melo e Castro para a exposição PO.EX/80 (Galeria Nacional de Arte Moderna, Lisboa, 1980) e usado como título do livro *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa* (organização de E. M. de Melo e Castro e Ana Hatherly, 1981). Os leitores poderão encontrar grande parte da produção poética experimentalista portuguesa, assim como inúmeros textos relativos à sua receção crítica, no Arquivo Digital da PO.EX, disponível em https://po-ex.net/.

[3] Uma extensa bibliografia e cronologia do autor, assim como representações da obra e dos projetos de Ernesto de Sousa, estão disponíveis em http://ernestodesousa.com.

modos operatórios" (SOUSA,1972, p. 29), constituindo a dimensão verbivocovisual das suas práticas intersemióticas uma oportunidade para endereçar o modo como os diferentes códigos e práticas artísticas se fundem na arte e na poesia contemporâneas. Atuando como exemplares, os processos articulados pela escrita experimental permitem-nos estudar a forma como diferentes técnicas de inscrição se justapõem e atuam, e é a sua apurada consciência acerca do sentido lúdico da linguagem que está na base da "diluição de fronteiras entre as diferentes disciplinas estéticas, (…) da arte e da vida" (SOUSA, 1973b, p. 195).

A problemática do diálogo e da abertura que aqui pretendemos usar como modo operatório do diálogo entre a PO.EX e Ernesto de Sousa é indissociável de um certo nível da interferência no real. No contexto português dos anos 1960 e 1970, a poesia experimental viu como ato político o gesto da escrita que se abre em diálogo ao leitor, ao mundo e à tradição. Ora, como explicou Sousa, "quanto mais débeis são as repressões organizativas, mais forte tem que ser o jogo das significações" (1978d, p. 250). Deste modo, a escrita, enquanto esforço de ação e de trabalho para a mudança, viabiliza uma *poeprática* e uma *poelítica,* aspetos a que voltaremos. Já nos anos 1980 e 1990, libertos do jugo da ditadura explícita, estamos perante um momento de maturação e expansão dos processos criativos, de combate à obsolescência da forma, alicerçada num combate à "moda, capricho ou imitação do-que-se-faz-lá-fora (…) combate urgente à comunicação e à obsolescência crescentes" (SOUSA, 1974c, p. 143-144).

Acreditamos que triangulação que iremos adotar nos permite localizar o modo como as próprias categorias (a desconfiança das "etiquetas") são aqui desagregadas: o diálogo com o leitor situa o texto no futuro, pela escrita inacabada; o diálogo com a materialidade da escrita situa o texto no presente do mundo, pela alteridade que resulta do processo autoreflexivo; e o diálogo com a tradição busca o texto no passado, condição necessária à produção presente e futura. Ana Hatherly resume bem a ligação entre estes três aspectos quando argumenta que qualquer ato crítico de leitura e de escrita constitui sempre uma "metaleitura, a leitura criadora", uma apropriação que "reinventa a leitura" (1981, p. 142).

1 Poeprática e poelítica da PO.EX

Enquanto atividade operatória coordenada, a PO.EX surgiu em Portugal com os dois números da revista *Poesia Experimental*, associados

a outras manifestações como *happenings*, exposições e lançamentos de livros, entre outros. A variedade material e estética que carateriza este conjunto de intervenções está sinalizada nos trabalhos reproduzidos em cadernos individuais dessas revistas. A estética dialógica e dialogante destas operações constitui, desde logo, por isso, uma poeprática.[4]

No primeiro número da revista, organizado por António Aragão e Herberto Helder em 1964, publica-se em separata o "Roma nce de iza mor fismo e poema fragmentário",[5] de António Aragão, onde a fragmentação discursiva e a sintaxe espacial promovem a abertura da obra aos "problemas" com a leitura e a escrita. Esta poética da rarefação e constelação ecoa ainda em outros textos de António Barahona da Fonseca, António Ramos Rosa, assim como nos poemas gráficos (visuais e concretos) de E. M. de Melo e Castro[6] e Salette Tavares,[7] nas colagens e nos "poemas encontrados" de António Aragão,[8] e ainda nos fragmentos de uma expressão combinatória na "Máquina de emaranhar paisagens" de Herberto Helder.[9] Já em diálogo com a tradição, publica-se uma antologia de textos de alguns antecedentes contemporâneos, como Ângelo de Lima (soneto de 1915), Mário Cesariny ("ditirambo", de 1958) e Emilio Villa (texto de 1951), assim como dos antigos, de Quirinus Kuhlmann, poeta barroco alemão (1651-1689), traduzido por Ramos Rosa, a Luís de Camões (c.1524-1580).[10] A acompanhar estes materiais, a reflexão, com

---

[4] *Poeprática* é um neologismo introduzido numa retrospectiva da PO.EX, em 1980, na Galeria Nacional de Arte Moderna, em Lisboa. No catálogo dessa exposição lia-se: "MANIFESTO, não houve. / Houve e há uma POEPRÁTICA que se transforma (PO. EX.80, 1980, p. 1). Aliás, como José-Alberto Marques explica a propósito deste termo, os "textos / objectos / intervenções possuíam, eles mesmos, uma componente teórica implícita (...)" (MARQUES, 1985, p. 89).

[5] https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-aragao-separata-poesia-experimental-1/

[6] https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/e-m-de-melo-castro-poesia-experimental-1/

[7] https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/salette-tavares-poesia-experimental-1/

[8] https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-aragaopoesia-experimental-1/

[9] https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/herberto-helder-a-maquina/

[10] https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antologia-poesia-experimental-1/

Helder a avisar que "em princípio, não existe nenhum trabalho criativo que não seja experimental, nesse sentido em que ele supõe vigilância sobre o desgaste dos meios que utiliza e que procura constantemente recarregar de capacidade de exercício" (1964, p. 6).

Consciência e vigilância da forma, jogo com a leitura e a escrita, algumas destas obras são expandidas na Galeria Divulgação, em Lisboa, na exposição coletiva VISOPOEMAS,[11] com objectos, pinturas e cartazes. E maniFESTAdos no *happening* "Concerto e Audição Pictórica",[12] com poesia, música e *performance* de Jorge Peixinho, António Aragão, Salette Tavares, E. M. de Melo e Castro, Clotilde Rosa, Mário Falcão e Manuel Baptista.

No segundo número da revista, publicado em 1966, organizado por Aragão, Helder, e E. M. de Melo e Castro, confirma-se o diálogo com a leitura-escrita, como é o caso do texto "Mirakaum (em 5 episódios)", de António Aragão,[13] misturando caligrafia e/ou tipografia, imagens e ilustrações; Melo e Castro e a sua pauta gráfica para "Música Negativa";[14] Álvaro Neto com experiências da sua *Gramática histórica*;[15] "Letras", de António Barahona da Fonseca; as caligrafias de Helder e de Ana Hatherly,[16] e "a primeira pessoa do singular do presente do indicativo do verbo reflexo encontrar-se", híbrido de caligrafia e máquina de escrever, de Luiza Neto Jorge. Também aqui são publicados: um homeóstato e fragmentos de poemas "experiânsia" de José-Alberto Marques;[17] poemas gráficos e um programa de objeto sonoro para procedimento poético aleatório "Parlapatisse", de Salette Tavares;[18] e uma separata

[11] https://po-ex.net/exposicoes/exposicoes-colectivas/visopoemas/

[12] https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/performativas/concerto-e-audicao-pictorica/

[13] https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-aragao-poesia-experimental-2/

[14] https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/e-m-de-melo-castro-poesia-experimental-2/

[15] https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/alvaro-neto-poesia-experimental-2/

[16] https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-poesia-experimental-2/

[17] https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/jose-alberto-marques-poesia-experimental-2/

[18] https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/salette-tavares-poesia-experimental-2/

sobre notação musical escrita pelo músico de vanguarda Jorge Peixinho (1940-1995). No diálogo com a tradição e com o *outro* (o estrangeiro), publica-se um texto semi-pictórico de Lewis Carrol na contracapa, assim como poemas do Brasil (Pedro Xisto, Haroldo de Campos e Edgard Braga) e da França (Pierre Garnier e Henri Chopin).

A "festa" continuou durante a segunda metade da década de 1960, com a publicação de outras revistas, como *Operação* 1, organizada por Melo e Castro em 1967, com capa de João Vieira, incluindo cartazes de António Aragão;[19] o "Alfabeto Estrutural" de Ana Hatherly;[20] "10 sintagramas" de Melo e Castro;[21] "9 homeóstatos" de José-Alberto Marques;[22] e "4 epithalamia" de Pedro Xisto.[23] E *Operação 2: estruturas poéticas,* com trabalhos de Ana Hatherly. Ambas as revistas tiveram exposições associadas: uma inaugurada a 13 de Abril de 1967 na Galeria Quadrante, Lisboa, com "conferência-objecto" com a participação de Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro, José-Alberto Marques e Jorge Peixinho, introduzida por José Augusto-França; e outra inaugurada a 20 de Janeiro de 1968, na Galeria Dominguez Alvarez, no Porto. Também a revista *Hidra* 2, organizada por Melo e Castro em 1969, é relevante no que diz respeito ao diálogo da poesia com outras artes, com objetos reais que funcionam como "poemas-objecto", como o desdobrável "Faça o seu avião", de Aragão; mais exercícios de fonética, de Álvaro Neto, já assinados como Liberto Cruz; "Atómico Acto", de Silvestre Pestana, um balão vermelho com a letra "H" impressa, sintetizado no texto "Construir o poema / Destruir o objecto"; os "Textos matéricos" (caixas/carteiras de fósforos) de José-Alberto Marques; e o "Sintagrama" de Melo e Castro, distribuído num envelope.

Já nos anos 1980, uma nova etapa dos caminhos do experimentalismo literário começou (ou continuou) com o volume *Poemografias*, organizado por Fernando Aguiar e Silvestre Pestana. Em epígrafe lia-se: "Este livro

---

[19] https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-aragao-operacao-1-cartazes/

[20] https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-operacao-1-alfabeto-estrutural/

[21] https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/e-m-de-melo-castro-operacao-1-sintagramas/

[22] https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/jose-alberto-marques-operacao-1-homeostatos/

[23] https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/pedro-xisto-operacao-1-epithalamia/

é um introdução" (Aguiar e Pestana, 1985, p. 9). *Poemografias* introduz um conjunto de novos autores que insistiram no alargamento da poesia a outras artes, como é o caso dos trabalhos de Abílio-José Santos, Alberto Pimenta, Antero de Alda e António Barros, a que se junta um depoimento sobre o "minimal na música minimal" do musicólogo e divulgador da nova música em Portugal, Jorge Lima Barreto (1949-2011). *Poemografias* foi também uma exposição itinerante de poesia visual que esteve patente em Lisboa, Torres Vedras, Évora, Lagos e Coimbra.

Embora estas ações colectivas e o envolvimento grupal mereçam atenção, a poesia experimental (con)viveu, como explicou Ernesto de Sousa a propósito dos artistas da mesma geração, "sem contágio nem mudança. Sem começo nem acabamento. Rito sem passagem, festa sem orgia" (1978a, p. 22). Tratou-se, portanto, de um ato de resistência que usou a polémica como meio. Esta intenção libertadora motivou, por outro lado, uma incessante busca por "um lugar próprio" (1978a, p. 22), sintonizado na releitura da tradição e na revisitação da forma, reinscrevendo-as no presente, pela atuação e através da inflexão: a escrita que se volta para a leitura, para o código da escrita, é também a escrita que interfere no texto social. Da poeprática se transita, assim, para uma poelítica (poética + política).

Sem o fazer de um modo isolado, ou até pioneiro, a poesia experimental estabelece efetivamente uma ligação vital com a política, promovendo uma poelítica.[24] As operações estéticas referidas testemunham uma mudança radical na sensibilidade do público-leitor e actuam, nesse sentido, como vetores de abertura, dialogismo e heteroglossia, como propôs Bakhtin em 1934 (BAKHTIN, 1983). Habituado a uma contemplação passiva, o leitor é agora escrileitor (escritor + leitor) e espectator (espectador + ator), termos referidos frequentemente por Pedro Barbosa (1996, p. 11). Este regime de interação (de diálogo e de abertura) obriga-nos a uma reavaliação do próprio modo de (con)viver. O corpo atuante da escrileitura habita o texto social e, como Eugen Gomringer explica em "From Line to Constellation", "o objetivo da nova poesia é dar à poesia uma função orgânica na sociedade novamente e, ao fazê-lo, reafirmar a posição do poeta na sociedade"[25] (1954).

---

[24] Neologismo usado no catálogo de uma exposição de poesia visual espanhola, em Madrid e Nova Iorque: *Poe(li)tical Object: Experimental Poetry from Spain: La poesía experimental española / Objeto poé(lí)tico* (New York; Madrid: Spanish Institute; Calcografía Nacional, 1989).

[25] "the aim of the new poetry is to give poetry an organic function in society again, and in doing so to restate the position of the poet in society"

Até Abril de 1974, data da chamada Revolução dos Cravos, Portugal (sobre)viveu (a) um período de ditadura que não ajudou à aceitação, ou até divulgação, das atividades dos poetas experimentais, consideradas subversivas. Eles eram, nesse sentido, "vasos incomunicáveis" (SOUSA, 1978a, p. 22). Mais do que uma "causa ingrata", como chegou a referir Hatherly (1985, p. 15), tratou-se de uma tarefa inglória, lenta e isolada. A recusa e oposição ao regime salazarista e à guerra colonial era, por isso mesmo, um ataque ao "discurso retrógrado que então parecia querer dominar um largo sector das nossas letras, em reflexo dum meio que vivia ancorado na acomodação e no marasmo" (HATHERLY, 1985, p. 15). A poesia experimental afirmava-se assim como "acto de rebeldia contra um *status quo* mas também um questionar profundo da razão de ser do acto criador e dos moldes em que ele vinha sendo praticado" (HATHERLY, 1985, p. 15). Este efeito duplamente transgressivo (poeprática) e subversivo (poelítica) estava implícito num "gozo lúdico da criatividade, tão tradicionalmente nossos [dos Portugueses]" (HATHERLY, 1995, p. 15). E ainda, como explicaram Melo e Castro e Hatherly: "[a] Poesia Experimental portuguesa atacou e ataca destrutivamente o código fossilizado da leitura sentimentalista e opressiva da língua portuguesa no momento preciso em que o sistema político fascista dele mais se reclama (no início da década de 60) para galvanizar o povo para as guerras do Ultramar." (1981, p. 176).

Também Ernesto de Sousa buscava essa "esperança libertadora de encontrar uma função ritualista de participação para o acto estético, de reinventar a FESTA" (1973a, p. 62). A festa é a libertação do jugo, mas também da forma, da cristalização da força viva do passado. Salette Tavares refere-se, na sua teoria estética, a esta dimensão sociológica da arte, a qual implica uma "activa penetração poética em todos os planos da vida humana ao nível do quotidiano" (1989, p. 45-46). Por isso, se a ação destes operadores-divulgadores contribuiu para uma reavaliação e renovação do texto literário, como explica Hatherly, ela foi feita "quer do ponto de vista da produção quer do ponto de vista da análise crítica" (1985, p. 15), mesclando a relação entre produtor e promotor, como Ernesto de Sousa também explicou: "ao mesmo tempo que se é produtor força é que se seja também promotor" (1973b, p. 194).

No caderno de Salette Tavares publicado no segundo número da revista *Poesia Experimental*, ironicamente intitulado "Brincade iras / Brincade irras / B irras",[26] inlcui os "poemas em –al," "Al gar ismos

[26] Salette Tavares comenta: "a minha palavra, frente a tanta cabeça dura de miolos moles, com a tesoura que lhe meti ficou dividida com raiva pura" (1975, p. 18).

Alfinete" e "Álvaro Alberto", homenagem a Fernando Pessoa (ou aos heterónimos *Álvaro* de Campos e *Alberto* Caeiro), alguns deles "de pernas para o ar". Ludicidade ou uma "alfinetada política, que sempre as dei ultimamente de pernas para o ar, pois a argúcia da censura voltava as páginas ao contrário mas não se lembrava de as virar de pernas para o ar em poemas maluquinhos" (TAVARES, 1975, p. 18). Estas brincadeiras (tipográficas e visuais) criticam e ridicularizam o poder (repressivo) militar e policial da época. A saudação de respeito pelas hierarquias ("Alvissaras Almirante") é satírica, logo se associando a palavra "almirante" à repressão policial e à corrupção a ela ligada: "almoxarife algema / algoz algibeira." Nessa ordem progressiva é ainda invocada a relação da ditadura com a Igreja (Católica): "altar alterna." Como explica Tavares, para a censura "a força da gravidade era de *cima para baixo*, em todas as matérias" (1975, p. 18).

A (r)evolução é também, como sugere António Barros, a poesia duma "lucidez perigosa", em diálogo com Clarice Lispector, autora da expressão. Por isso, obras do artista como *Escravos* e *Revolução,* ambas de 1977, e, mais recentemente, *Lástima* (2014), sinalizam uma inquietação transgressiva na procura sistemática de um repensar o processo revolucionário em Portugal.

Em *Escravos*,[27] texto-objeto e *obgesto* impresso num pano branco (também disponível em versão gráfica), transforma-se progressivamente, pelo apagamento e pela reinscrição, a palavra "escravos" numa outra nela contida, "cravos". A repetição, pela abordagem minimal, torna-se diferença, desarticulando e desmontando o significado da suposta libertação. Trata-se de um processo circular, inscrevendo na operação estética uma dobra que se refere reflexivamente aos aspectos poelíticos da intervenção experimentalista no contexto português. Também em *Revolução*[28] esse percurso (esse caminho, é dizer, esses passos em volta) é sugerido e construído, de "resolução" para "revolução", depois para "evolução" e de novo para "resolução", palavras impressas a branco num pano negro comprido.

Já mais recentemente, em *Lástima*,[29] uma *artitude* com textos concretos pintados sobre quarenta cravos negros, Barros apresenta um

[27] https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-barros-escravos/
[28] https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/antonio-barros-revolucao/
[29] https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-barros-lastima/

manifesto (enviado à Assembleia da República Portuguesa) exaltando (e criticando) os quarenta anos do 25 de Abril. Essas variações em torno da letra P, referidas pelo autor como *pautizações performativas*, levam consigo um P de "pátria; pobre; Portugal". Como explica Barros: "Volvido este arco temporal de quatro décadas obriga acender a consciência e olhar o país de pessoas reais, onde, à arte cumpre denunciar a sua dor, a sua lástima, e o já pânico perante uma ditadura emergente, mas uma outra, esta vestida de cosméticas diversas e prolixas divinizações sofisticadas a esconder o abismo ameaçador" (2014).

De um modo ainda mais radical, António Aragão, em *Os bancos: antes da nacionalização*,[30] logo após a Revolução, em 1975, com colaboração, ao nível da fotografia, de Helmut M. Winkelmayer, satiriza o papel dos bancos, apropriando formulários burocráticos (notas de crédito, listas de débitos, assinaturas) e desviando-os para uma inscrição de poemas concretos que assim substituem o texto neles habitualmente incluído. Em sintonia com aspetos que caracterizam a poesia concreta, tais como a espacialização e organização constelar dos significantes, esta obra promove a superação do verso como unidade rítmico-formal, substituindo-o por homologias e relações icónicas entre escrita e imagem. Como em outras obras do autor, "a transgressão, o humor, a denúncia e o absurdo" (MELO E CASTRO, 2015, p. 132) assumem um papel central. Também nas suas eletrografias, nomeadamente em *Electrografia 1, ou o elogio da loura de Ergasmo nu Atlânticu*,[31] de 1990, o autor utiliza procedimentos de manipulação recorrendo à máquina fotocopiadora. Estes textos visuais, numa série de três livros publicados em 1990 com a estampa da sua editora Vala Comum, e recentemente reeditados pela editora portuense Busílis (2019), sintetizam todo um trabalho desenvolvido por outros autores associados ao experimentalismo literário português, como é o caso de António Dantas, António Nelos e César Figueiredo. Integrados na rede internacional de arte postal, os trabalhos destes artistas foram, à semelhança de outras obras aqui analisadas, "mantido[s] à margem dos circuitos de distribuição comercial" (MINISTRO, 2015).

[30] https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-aragao-os-bancos/

[31] https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-aragao-electrografia-1/

2 Diálogos: leitura-escrita; releitura-reescrita

Num texto acerca de Melo e Castro, Ernesto de Sousa escreve: "poesia experimental – num país onde experimentar verdadeiramente assume uma tal singularidade marginal, que não longe se fica do *mau sujeito*, lumpen-intelectual nunca livre de várias suspeições" (1973b, p. 193). Este sentimento de marginalização criava um sentimento de seres "exilados-no-seu-próprio-país" (SOUSA, 1977, p. 68). Necessidade, por isso, de um "estado zero". Após a fase combativa do antes de Abril, novos desafios: "a exploração do talento é uma das características alienadoras do nosso tempo. Talento e especialização constituem os parâmetros de uma sociedade tecnocrata e de consumo" (SOUSA, 1974a, p. 39). E Ernesto de Sousa, em sintonia com as propostas estéticas de Ana Hatherly e Salette Tavares, entre outros, sugeria um "combate urgente à comunicação e à obsolescência crescentes; resposta às inquietações e às esperanças mais válidas de agora e aqui" (1974c, p. 143-144).

A luta contra a obsolescência dos objetos e das formas encontra na "cena do diálogo" um dos seus motores. Deste diálogo, considerado "heterologia, aceitação da lógica do outro, afrontamento das pedras e das tecnologias do homem, colheita dos restos, entrelaço do visível" (SOUSA, 1979, p. 51) resulta o jogo, o ato criativo. O jogo é a libertação, o diálogo com os outros: "Jogo, desperdício, contentamento ao serviço directo da líbido, do fausto, da desmesura, e em última análise do amor" (SOUSA, 1979, p. 48). Por isso, um pleno exercício da liberdade implicava uma "valorização (…) do brinquedo. Ludificação" e, por isso também, a "[v]alorização do efémero" (SOUSA, 1973a, p. 61).

2.1 Diálogos com o leitor

Poeprática e poelítica abrem assim caminho para o diálogo da obra aberta, "predomínio do processo sobre o objecto, do conceito sobre a coisa", já que através do *mixed-media* se alteram as relações entre espectáculo e espectador, num "renovo da festa, oralidade, (…) participação, (…) con-vívio" (SOUSA, 1974c, p. 143-144). A rotura necessária, ou a "morte da arte" (SOUSA, 1974, p. 39) é, assim, um "dar à luz" e a "valorização do diálogo interrompido" (SOUSA, 1978c, p. 205). A consciência da processualidade da escrita, da abertura da obra e da sua intencional incompletude fomentam novas relações entre autor e leitor, reescrita e escrileitura, diálogo como migração, a abolição de todas as fronteiras.

Embora a abertura da obra de arte tenha sido teorizada por Umberto Eco a partir do estudo de composições de música eletrónica que requeriam a participação do intérprete na cocriação e na execução da obra, Eco tinha consciência de que a abertura da forma também tem antecedentes e ecos na estética do barroco, cujas formas dinâmicas permitem e encorajam um jogo de perspetiva por parte do leitor. O jogo com a língua (a fala) atua sob constrangimento: não parece haver liberdade sem regras que definam as condições dessa mesma liberdade. A recuperação da poesia barroca levada a cabo por Ana Hatherly é, nesse sentido, fundamental, procurando a génese do visualismo e da combinatória textual nas experiências de textos-imagem onde se incluem hieróglifos, ideogramas, criptogramas, diagramas e outros textos e objetos poemáticos identificáveis como tal (HATHERLY, 1981, p. 141). Estas idealizações e realizações remotas constituem, por isso, antecedentes estéticos e materiais da poesia experimental que devemos reconhecer.

A abertura das formas transforma a percepção em cocriação, como teorizou Salette Tavares: o objeto estético completa-se no momento da perceção porque "o espectador é o último executante, que toda a obra de arte exige para a plenitude da sua existência" (1965a, p. 600). A forma poética é assim uma "potencialidade actualizável" (TAVARES, 1965b, p. 43), permitindo "revivificar os elementos adormecidos [e desse modo] transcender os tempos" (TAVARES, 1965b, p. 42).

Todo o texto tem, portanto, espaços em branco que permitem ao leitor estabelecer as suas próprias relações de significação, havendo sempre algo de novo para descobrir a uma nova leitura. No entanto, Ernesto de Sousa, em texto acerca de José Rodrigues, radicaliza esta conceção: "Às ilusões da obra aberta opõe-se a não-obra. O acto estético não seria, pois, obra aberta, mas simplesmente abertura, não obra, não objecto, mas projecto, num processo" (1974b, p. 113). A capacidade de "exercer a liberdade" (SOUSA, 1973b, p. 196) passa por uma instabilidade constitutiva, uma indeterminação, únicos aspetos que verdadeiramente conduzem à participação do leitor.

Nos seus "Poemas cinéticos",[32] de 1966, conjunto de textos manipuláveis, Melo e Castro propõe uma "sintaxe dinâmica" aberta ao diálogo com o "utente do poema" (HATHERLY; MELO E CASTRO,

[32] https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/e-m-de-melo-castro-poemas-cineticos/

1981, p. 159), o qual é convidado a manusear, eventualmente destruindo, o objeto. A possibilidade de modificação do texto-objeto motiva o leitor a um envolvimento físico com o próprio suporte do texto, variadas vezes com o texto ele mesmo. O poema passa assim a ser uma entidade híbrida e intermédia, superando a exclusividade da linguagem verbal e dos elementos tipográficos, promovendo a sua articulação com elementos plásticos que antecipam a exploração das possibilidades do vídeo e da imagem em movimento, já que os signos são iconizados em relações espácio-temporais.

2.2 Diálogos com a escrita

De igual forma estabelecendo diálogo(s) com o leitor, a obra "Metaleitura", de Ana Hatherly, escrita entre 1968 e 1969, livro IV de *Anagramático* (1970),[33] usa procedimentos baseados na recursividade que resultam num conjunto de sete variações. Um teorema proposto pela autora está subjacente a esta experiência de transmutação textual e de abertura à escrita e à leitura: texto como jogo, jogo enquanto processo. Como a própria explica: "Ao nível do significado, um texto poético possui tal integridade funcional e é constituído por elementos de tal modo autónomos que suporta sem prejuízo as fragmentações mais sistemáticas" (2001, p. 236). Para a leitura aberta, marcada pela efemeridade e pela variabilidade, destruir o texto é sempre abri-lo a novas reconfigurações, aqui executadas a partir de um texto integral inicial ao qual se seguem as operações: eliminação das palavras-chave do texto; eliminação dos verbos; eliminação da terceira palavra em cada grupo de cinco; negativos dos anteriores.

Estes diálogos com a escrita, consciência da comunicação, provocam o jogo da própria interpretação, encarando o texto como inacabado e mutável. Uma superação de limites e de fronteiras que convulsiona o próprio código. Embora consista numa representação gráfica da oralidade (linear, espacial, arbitrária e abstrata), a escrita constitui um problema para o poeta, que assim se volta para a materialidade sígnica, compreendendo-a como um sistema de notação. Subverter as estruturas lógicas é desagregar as estruturas ideológicas implícitas. Para Ernesto de Sousa, por isso mesmo, Hatherly volta a "atenção para os sinais da escrita que se transformam em sinais pictóricos" (1983, p. 174), e escrita é "escrituração" e "escravatura da escrita" (p. 175). Uma escrita

[33] https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-anagramatico/

"absolutamente moderna", voltando-se "para fora, para a liberdade" e por isso "para-a-resposta" (SOUSA, 1978c, p. 204). A abertura e o diálogo, em Ana Hatherly, são chaves para a invenção: uma "arte política" (SOUSA, 1978c, p. 208), já que a "a escrita é sempre um acto político" (p. 208). Como nas obras de Emerenciano, frequentemente incluídas em antologias da poesia experimental portuguesa, nas quais a mesclagem de escrita como gesto e pintura como ação de uma escrita as tornam *escripinturas*, como no aparente paradoxo de "escrever uma pintura; pintar literatura", famosamente desejado por Dimitrije Basicevic Mangelos.

A dimensão plástica e gestual da escrita sinaliza ainda uma outra forma de lidar com a abertura, pelo grau de ilegibilidade alcançado. A mão que escreve liberta-se da linha (e do espaço e da arbitrariedade), passando a artista a observar a escrita gestualmente, como aliás explica nos seus *Mapas da Imaginação e da Memória* (1973).

Em *O Escritor* (1975), narrativa composta por vinte e sete momentos e onde cada desenho é um "fotograma congelado na página", como explica na nota introdutória, o retrato do escritor aparece em simbiose com o corpo e com a escrita do corpo, documentando o modo como estes se autonomizam, nesse processo desaparecendo o próprio escritor, isto é, "o modo como o escritor substitui a fala pela escrita, que é a sua voz mais alta, mais ambígua". Por isso, "o leitor torna-se uma testemunha que depõe, agindo" (HATHERLY, 1975b).

Antes, em "Alfabeto Estrutural",[34] a autora chegava a propor "uma nova escrita", uma escrita concetual que organiza oito caracteres básicos em estruturas abertas ou fechadas (portanto, livres) semelhantes às dos sistemas ideogramáticos. Libertação, primeiro, pelo ideogramatismo da aproximação de elementos sígnicos distintos para produzir novas formas de leitura e de interpretação. Libertação, ainda, no "alfabeto sem chave" proposto, que situa a liberdade criativa no processo combinatório, no jogo poético (no "cálculo de probabilidades"), na abertura aos sentidos. Abertura ao outro, à escrita do outro, diálogo com o estrangeiro. Manuel Castro Caldas refere a este propósito uma "função mágica", mas também de "pilhagem", isto é, "o reverso de todo colonialismo" (1992, p. 108). Ao apropriar-se do estranho (do outro, neste caso dos carateres chineses), a artista acaba por "mostrar a escrita, não o escrito" (HATHERLY, 1973).[35]

---

[34] https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-operacao-1-alfabeto-estrutural/

[35] Entre outros textos que abordam questões tangenciais a esta nossa discussão, Claudio Teixeira estuda os elementos da escrita japonesa, do ideograma e dos koans zen-budistas

Igualmente relevante para este contexto é a *Rede de canalização: uma intervenção consoante* (1987), de Fernando Aguiar,[36] onde o autor regista, num livro com fotografias, uma atividade de perfopoesia, integrando a ação multidisciplinar ao vivo e dessa forma alargando o campo poético à expressividade do corpo e do contexto social e espacial da manifestação. Este tipo de performance ou ação poética foi levada a cabo por outros poetas portugueses, como Silvestre Pestana, Gabriel Rui Silva, Alberto Pimenta e Manuel Portela, entre outros.

Também Abílio-José Santos observou a escrita gestualmente. Recusando, como lembra Alberto Pimenta, o sistema teórico dos poetas concretos, "trabalhou sempre à margem", já que para ele "todo o fundamento epistemológico é repressivo" (PIMENTA, 1988). A escrita surge aqui como mecanismo de libertação da imaginação (de jogo e de diálogo, como nos seus "diálogos imprevistos", de 1992[37]). Para Eunice Ribeiro, Abílio articula uma "escrita-gesto dotada de um carácter processual e exigindo o total envolvimento do sujeito" (1995). Na brochura intitulada *Escrita* (1992),[38] por exemplo, uma mão vai desenhando as palavras como fios: "tinta", "fio", "nó". O jogo lúdico com a escrita, que aqui aparece como aquilo que pela mão enlaça mas também destrói, é esse diálogo do escritor com o espaço da página, com a libertação da topologia da página. A obra de Abílio-José Santos articula por isso um diálogo expressivo entre a componente plástica e várias técnicas de impressão e colagem, atribuindo aos seus trabalhos uma materialidade híbrida, e desse modo abrindo a escrita para novas expressividades.

2.3 Diálogos com a tradição

A poesia experimental devota uma atenção aos processos de escrita e de leitura, dissolvendo os códigos, promovendo diálogos. Seria, por isso, inevitável a procura de uma tradição viva, isto é, de uma tradição como ação, mais do que como inspiração. Herberto Helder, no primeiro número da revista *Poesia Experimental,* escreveu: "a tradição é um movimento"

---

na obra de Ana Hatherly no artigo "Ana Hatherly e a reinvenção do Oriente" (revista *Colóquio/Letras*, n.º 193, Set. 2016, p. 75-84).

[36] https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/fernando-aguiar-rede-de-canalizao/

[37] https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/abilio-dialogos-imprevistos/

[38] https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/abilio-jose-santos-escrita/

(1964, p. 6). Também para Ernesto de Sousa dialogar com a tradição é entender a "tradição-como-futuro, como-aventura" (1978a, p. 22), já que "sem tradição não há aventura" (1983, p. 170). Tal como em *Re-Camões*, de Melo e Castro (1980), ou em *Leonorana*, de Ana Hatherly (1965-70), onde os autores utilizam como mote textos de Camões de modo a efectuar uma permutação e expansão textuais, para Ernesto de Sousa há "Camões e o absolutamente novo" (1978). E, nesse texto, a tradição é vista como "um Lugar, casa do mundo e aventura (o poema), vanguarda" (SOUSA, 1978e, p. 255), porque "falar de «novo» não significa ódio ao «antigo». O novo é sempre polémico, é o desejo, mas o corpo do desejo só pode ser antigo (existente, em acto)" (p. 259). A forma abre-se ao diálogo através dos tempos e a vanguarda, assim vista, não teme o passado. Tal como para os poetas experimentais, também para Ernesto de Sousa é sempre preciso "voltar constantemente atrás (o tempo perdido) se se quer andar para a frente" (p. 260), porque "o antigo é condição do novo, para se reencontrar o tempo é preciso perdê-lo..." (SOUSA, 1978e, p. 260).

Abertura da forma e performatividade autoral, móvel e líquida. Heterogeneidade articulada na permuta e no diálogo com a tradição: não como propriedade literária, mas como apropriação tácita. Além de Camões, e antes dos poetas barrocos dos séculos XVII e XVIII, também a polifonia dos Cancioneiros medievais constitui para estes poetas uma forma aberta, disponível para ser revisitada, aquilo que Haroldo de Campos apelidou de *transculturação*, vinculando a poesia à música, à dança e à coreografia. Como explicou Maria dos Prazeres Gomes (1993), o reportório medieval era vivido como integração do social e do privado, isto é, como participação. Também aqui se inclina a poesia (neste caso, a trovadoresca) para o ritual, para o dialogismo e para a heteroglossia. Por isso, não admira que a vanguarda se apresente como tradição, mas como "tradição aberta", passível de decomposição e recomposição", como explica Asor Rosa (2005, p. 324-325).

Dos Cancioneiros a Camões, do Barroco ao Futurismo, a recuperação de uma tradição (viva) constitui-se como releitura e inscreve-se numa "culturmorfologia", como explica Haroldo de Campos (CAMPOS, PIGNATARI e CAMPOS, 1965, p. 24). Ana Hatherly acrescenta: "se para uns a tradição existe e deve ser imitada, para outros, se existe é para ser reinventada" (1985, p. 17). Por isso, no seu "Leonorana" (1965-70), Livro III de *Anagramático* (1970),[39] Hatherly

[39] https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-anagramatico/

propõe um conjunto de variações textuais (abertas) que tomam como mote o vilancete de Camões "Descalça vai pera a fonte / Leonor pela verdura; / vai formosa e não segura". As variações operadas sobre o texto de Camões são múltiplas, conforme podemos identificar no programa proposto pela autora: sínteses, atomizações temáticas e formais, consonâncias obrigadas, semantização visual, inscrição de processos de ininteligibilidade, permutas sistemáticas e combinatória, interferência por neologismos, transcrição caligráfica ou constelação.

Maria dos Prazeres Gomes, no livro *Outrora Agora* (1993), faz uma cartografia das relações dialógicas na poesia portuguesa de invenção, identificando um "movimento plagiotrópico das formas culturalmente fixadas" (p. 19). Gomes identifica textos que encenam a transformação e a devoração da tradição, numa atitude que a autora apelida de "crítico-lúdico-transgressora" (p. 22). Esta "operação tradutora" constituiria uma "releitura crítica da tradição" (p. 20). Ora, é precisamente através da existência de textos deste cariz que podemos testemunhar a plagiotropia como um "movimento inalienável da literatura" (GOMES, 1993, p. 20). E uma reavaliação do cânone literário, também, já que estas releituras, como Hartherly e Melo e Castro reforçam, servem "NÃO para justificar o Experimentalismo do século XX – que se justifica a si próprio – mas porque permitindo verificar certos tipos de criatividade se produzem novos ângulos de visão não só da genealogia das formas mas das próprias mentalidades que lhes subjazem" (1981, p. 17).

Poesia experimental, portanto, como diálogo e como liberdade. Liberdade para abrir o texto à participação do leitor; liberdade para desconstruir/desmontar/revelar o(s) código(s) da própria escrita; liberdade para apropriar materiais, recontextualizando-os; liberdade para misturar géneros e integrar distintas configurações materiais; liberdade, enfim, para dialogar com o passado.

Referências

AGUIAR, F.; PESTANA, S. (org.). *Poemografias:* Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa. Lisboa: Ulmeiro, 1985.

BAKHTIN, M. *Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1983.

BARBOSA, P. *Teoria do Homem Sentado*. Porto: Edições Afrontamento, 1996.

BARROS, A. Lástima – artitude. *In*: *Arquivo Digital da PO.EX*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2014. Disponível em: http://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-autografas/antonio-barros-lastima-artitude.

CALDAS, Manuel Castro. O estatuto do calígrafo. obra visual de Ana Hatherly. *In*: HATHERLY, A. *Ana Hatherly:* obra visual 1960-1990. Lisboa: Centro de Arte Moderna Fundação Calouste Gulbenkian, 1992. p. 105-109.

CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de (ed.). *Teoria da poesia concreta.* Textos Críticos e Manifestos (1950-1960). São Paulo: Invenção, 1965.

GOMES, M. dos P. *Outrora agora.* Relações dialógicas na poesia portuguesa de invenção. São Paulo: EDUC, 1993.

GOMRINGER, Eugen. From Line to Constellation. Trans. Mike Weaver. *In*: *UbuWeb*, 1954.

HATHERLY, A. *Anagramático.* Lisboa: Moraes Editores, 1970.

HATHERLY, A. *Mapas da Imaginação e da Memória.* Lisboa: Moraes Editores, 1973.

HATHERLY, A. *A Reinvenção da Leitura*: Breve Ensaio Crítico Seguido de 19 Textos Visuais. Lisboa: Editorial Futura, 1975a.

HATHERLY, A. Nota introdutória. *In*: _____. *O escritor*. Lisboa: Moraes editores, 1975b.

HATHERLY, A. Perspectivas para a Poesia Visual: Reinventar o Futuro. *In*: AGUIAR, F.; PESTANA, S. (org.). *Poemografias: Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*. Lisboa: Ulmeiro, 1985. p. 13-27.

HATHERLY, A. Salette Tavares e 'A Poesia Experimental'. *In*: TAVARES, S. *Poesia Gráfica*. Lisboa: Casa Fernando Pessoa, 1995. p. 11-15.

HATHERLY, A. *Um calculador de improbabilidades.* Lisboa: Quimera, 2001.

HATHERLY, A.; MELO E CASTRO, E. M. de. (ed.). *Po.Ex: Textos teóricos e documentos da Poesia experimental portuguesa*. Lisboa: Moraes, 1981.

HELDER, H. [introdução]. *In*: ARAGÃO, A.; HELDER, H. (org.). *Poesia Experimental,* Lisboa, n. 1, p. 5-6, 1964.

MARQUES, José-Alberto. O tempo não tem espaço. *In*: AGUIAR, F.; PESTANA, S. (org.). *Poemografias:* Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa. Lisboa: Ulmeiro, 1985. p. 89-91.

MELO E CASTRO, E. M. de. António António Aragão Aragão. *Cibertextualidades,* Porto, n. 7, p. 127-134, 2015.

MINISTRO, B. Electrografia 1, de António Aragão. In: Arquivo Digital da PO.EX. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2015. Disponível em: http://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/bruno-ministro-electrografia-1-de-antonio-aragao-recensao.

PIMENTA, A. Abílio. *In*: *Um século de poesia (1888-1988) A Phala – edição especial*. Lisboa, 1988.

PO.EX.80. *Exposição de Poesia Experimental Portuguesa*. Belém: Galeria Nacional de Arte Moderna / Secretaria de Estado da Cultura, 1980.

RIBEIRO, E. Abílio: as manufacturas da escrita. *Diacrítica,* Braga, n. 10, p. 205-224, 1995.

ROSA, A. A. Vanguarda. *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: INCN, 2005. p. 306-343.

SOUSA, E. de. Chegar depois de todos com Almada Negreiros. 1970. *In*: ALVES, I.; JUSTO, J. M. (ed.). *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. p. 81-90.

SOUSA, E. de. O estado zero. Encontro com Joseph Beuys. 1972. *In*: ALVES, I.; JUSTO, J. M. (ed.). *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. p. 27-38.

SOUSA, E. de. Os 100 dias da 5ª *Documenta*. 1973a. *In*: ALVES, I.; JUSTO, J. M. (ed.). *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. p. 55-66.

SOUSA, E. de. Mello e Castro. Da visão ao tacto e ao convívio. 1973b. *In*: ALVES, I.; JUSTO, J. M. (ed.). *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. p. 193-200.

SOUSA, E. de. Filliou faz bem o mal feito. 1974a. *In*: ALVES, I.; JUSTO, J. M. (ed.). *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. p. 39-42.

SOUSA, E. de. José Rodrigues. Vanguarda e com-sentimento. 1974b. *In*: ALVES, I.; JUSTO, J. M. (ed.). *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. p. 111-120.

SOUSA, E. de. Alberto Carneiro. A arte ecológica e a reserva líquida. 1974c. *In*: ALVES, I.; JUSTO, J. M. (ed.). *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. p. 141-154.

SOUSA, E. de. Ângelo de Sousa. Uma geografia solene ao alcance de todas as mãos. 1975. *In*: ALVES, I.; JUSTO, J. M. (ed.). *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. p. 121-130.

SOUSA, E. de. Fernando Calhau e o vazio como angústia. 1976. *In*: ALVES, I.; JUSTO, J. M. (ed.). *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. p. 131-140.

SOUSA, E. de. Alternativa Zero. 1977. *In*: ALVES, I.; JUSTO, J. M. (ed.). *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. p. 67-79.

SOUSA, E. de. Ser moderno… em Portugal. 1978a. *In*: ALVES, I.; JUSTO, J. M. (ed.). *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. p. 21-22.

SOUSA, E. de. Há tanta gente, Mariana! 1978b. *In*: ALVES, I.; JUSTO, J. M. (ed.). *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. p. 23-26.

SOUSA, E. de. Ana Hatherly e a difícil responsabilidade da desordem. 1978c. *In*: ALVES, I.; JUSTO, J. M. (ed.). *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. p. 201-213.

SOUSA, E. de. Fluxus. 1978d. *In*: ALVES, I.; JUSTO, J. M. (ed.). *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. p. 249-253.

SOUSA, E. de. Camões e o absolutamente novo. 1978e. *In*: ALVES, I.; JUSTO, J. M. (ed.). *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. p. 255-258.

SOUSA, E. de. Vostell. A mesma não identidade. 1979. *In*: ALVES, I.; JUSTO, J. M. (ed.). *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. p. 43-54.

SOUSA, E. de. Uma lança em Veneza. 1983. *In*: ALVES, I.; JUSTO, J. M. (ed.). *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. p. 169-173.

TAVARES, S. Forma e criação. *Brotéria,* Lisboa, n. 81, p. 587-606, 1965a.

TAVARES, S. Forma poética e tempo. *Brotéria,* Lisboa, n. 81, p. 40-63, 1965b.

TAVARES, S. Carta de Salette Tavares para Ana Hatherly. *In*: _____. *Poesia gráfica*. Lisboa: Casa Fernando Pessoa, 1995. p. 16-19.

Recebido em: 16 de novembro de 2019.

Aprovado em: 13 de janeiro de 2020.