



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.

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 tática 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 rerelem 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 reminescente. (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 artificios, 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 coincidisse *ação poética* e *ação 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 *Intertextualidade 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 estágio 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 *transcrição*,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 *Transcrição* (2015), no qual o autor diz: “A restituição do corpo na tradução é o que eu denomino *transcrição*. 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 escoia. 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 experimentar 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 <<novos>> 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. (ARENDR, 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” (ARENDR, 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.” (RANCIÈRE, 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 se não diz PROPOSTA: FURAR OS OUVIDOS.	tudo o que não tem sabor
OUVIR	tudo o que está perto tudo o que está longe PROPOSTA: ARRANCAR A PELE.	tudo o que está entre
TACTEAR	tudo o que cheira bem tudo o que cheira mal PROPOSTA: RASGAR AS NARINAS.	tudo o que é inaudível
CHEIRAR	tudo o que é doce tudo o que é amargo PROPOSTA: MULTIPLICAR AS LÍNGUAS.	tudo o que está ausente
SABOREAR	tudo o que está dentro tudo o que está fora PROPOSTA: ABRIR OS OLHOS.	tudo o que não tem cheiro
SABER	tudo o que está presente tudo o que está ausente PROPOSTA: SIMULAR AS CÉLULAS MUSCULARES.	tudo o que se ama

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: *Transcrição*. Organização de Marcelo Tápio e Thelma Médiçi 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.

RANCIÈRE, 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.