

PALAVRA - IMAGEM: A POESIA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA.

Silvana Maria Pessôa de Oliveira

Hora da palavra
Quando não se diz nada
Fora da palavra
Quando mais dentro aflora
Tora da palavra
Rio, pau enorme, nosso pai.

Caetano Veloso

Maria Ester Maciel, em estudo sobre Octavio Paz, assegura que a modernidade são várias porque, ao se revelar como “contínua descontinuidade”, ela se apresenta sob a forma de “um conjunto fragmentado de modernidades” (Maciel, 1995, p.180). No interior desse leque variado e de múltiplas facetas, a poesia do século XX tem em Fernando Pessoa seu representante mais ilustre. Dentro do jogo de “tradição da ruptura” ou “ruptura da tradição” que caracteriza a arte contemporânea, Portugal também se inscreve como espaço de ocorrência da modernidade.

Traçar os caminhos da poesia experimental portuguesa implica em fazer o percurso da invenção formal nessa poesia e conduz, evidentemente, a uma seleção de exemplos, pelo que me deterei apenas nos casos cuja referência for mais significativa.

A partir de 1956, começam a aparecer, em Portugal, as primeiras alternativas para a linguagem poética em vigor nos anos 40 e 50. Alternativas essas que se firmam enquanto reação anti-presencista, de características predominantemente realistas, “mesmo quando se dizia surrealista”, conforme aponta Gastão Cruz (1973,p.210). Haja vista a poesia de *Arvore*, em que o trabalho com a linguagem, “herdado da lição de Pessoa”, se cruza com as propostas estéticas neo-realistas e surrealistas, cuja realização pode-se ver na poesia de António Ramos Rosa, por exemplo.

Nos anos 60, o tema metalingüístico adquire dimensão inusitada na poesia portuguesa. É toda uma teoria, uma arte poética que se elabora, visando atribuir à palavra um lugar de destaque no espaço da página. Daí resulta que o tema da poesia, a questão da palavra torna-se freqüente. Essa a proposta que norteia o grupo conhecido como *Poesia 61*: os poetas Fiama Hasse Pais Brandão, Gastão Cruz, Luísa Neto Jorge, Maria Tereza Horta e Casimiro de Brito, integrantes da coletânea *Poesia 61*, lançada em maio do mesmo ano.

Poesia 61 caracteriza-se pela consciência do rigor da expressão num sistema conciso de imagens, ou seja, privilegia a exploração das virtualidades da palavra, destacando-a progressivamente no discurso ou na página. Esse estatuto da escrita em busca da especificidade poética é o que Jorge Fernandes da Silveira chama de “textualização da palavra no poema”. Esse processo que pressupõe a valorização do signo lingüístico na construção poética pode ser visto no “Tema 4”, de Fiama Pais Brandão:

A circunferência

Um teorema de pálpebras nos situa
imunes
à cicatriz dos limites
que bebemos
(Tema 4, p. 652).

Imagem-palavra. Em Fiama, a palavra se divide em quantidades contínuas de significação, o discurso volta-se para as palavras como construção

permanente. Fia-se na sobrevalorização da palavra como elemento primeiro e fundamental na articulação de toda a construção poética, engendrando uma lírica de extrema concentração da palavra, em que uma nova sintaxe, enfatizando o aspecto relacional entre as palavras, é de primordial importância.

“Grafia I”, poema de póstico de *Morfismos* encena a ruptura com o estado de cristalização, sedimentação e mumificação das palavras “em estado de dicionário”, para que elas possam “efetivamente florescer e pulsar”, conforme aponta Maria Ester Maciel. (1994, p. 46):

água significa ave

se

a sílaba é uma pedra alga
sobre o equilíbrio dos olhos

se

as palavras são densas de sangue
e despem objetos

se

o tamanho deste vento é triângulo na água
o tamanho da ave é vento demorado

onde

as mãos derrubam arestas
a palavra principia.

(Grafia I).

Juntamente com o desmantelamento sistemático de esquemas lógicos e sintáticos realizado por *Poesia 61*, uma outra vertente da poesia portuguesa contemporânea - a poesia experimental - tem em Ernesto de Melo e Castro um de seus principais realizadores. No livro *Queda livre* - principalmente no

poema “Entre o som e o sul” - também de 1961, o poeta se embrenha no caminho de um progressivo isolamento das unidades do discurso, numa experiência simultânea e afim de *Poesia 61*, no que ela tem de exploração das possibilidades da palavra (e em particular do nome como imagem ou metáfora) destacando-a no discurso ou na página.

A poesia experimental surge na década de 60, tributária do movimento internacional da *Poesia Concreta* e do ressurgimento de certos signos barrocos na poesia praticada em Portugal desde os anos 50. O primeiro caderno da publicação *Poesia experimental*, que mantém com a poesia concreta brasileira laços profundos, apareceu em 1964 e tem esse nome por pressupor a gratuidade, a ludicidade e a imprevisibilidade como fatores indispensáveis à invenção poética, tomada do ponto de vista do caráter crítico-lúdico-transgressor da sua linguagem.

Segundo Melo e Castro, um de seus organizadores, “nunca houve um grupo organizado de poetas concretos, tendo a Poesia Concreta interessado a determinados poetas em determinada altura, como via de alargamento da sua pesquisa morfossemântica” (Gomes, 1993, p. 35). Também Ana Hatherly assim se pronuncia: “o que houve foi um pequeno grupo de poetas independentes, atentos às lições do passado e das vanguardas deste século (inclusive a Poesia Concreta), mas sobretudo interessados na experimentação literária e artística” (Gomes, 1993, p.35).

Nesse sentido, é possível notar na poesia experimental portuguesa a vocação para a exploração da materialidade do signo lingüístico, manifesta em jogos de palavras, trocadilhos, aliteraões, hipérboles, antíteses, bem como em jogos conceituais e metafóricos, na busca de isomorfismo.

A poesia experimental propõe então um paradigma aberto de investigação do poético, por entender que a língua é apenas um dos sistemas de signos no amplo espectro dos sistemas semióticos e que “a adoção da linguagem verbal como padrão absoluto e tirânico de todos os demais sistemas de signos, a redução destes à condição de sistemas heterônomos, pode levar a descaminhos perigosos e empobrecedores” segundo afirma Haroldo de Cam-

pos (Campos, apud Gomes, 1993, p.37), a Po.Ex. não hesitou em extrapolar o verbal, em dialogar e se apropriar de meios e materiais próprios de outros códigos, con-fundindo a poesia com outras artes, sobretudo com a pintura, e mesmo com formas modernas de comunicação como o jornal, a publicidade, a fotografia, o cinema. Tomada por esse ângulo de análise, esse reconhecimento e exercício daqueles caracteres “pansemióticos” que a linguagem verbal partilha com outros sistemas, põem a Po.Ex. mais próxima das outras artes do que propriamente da poesia (convencional).

Na sua organização de linguagem a poesia experimental nega a cada (des)articulação o discurso instituído, desconstruindo-o pela adoção de um radicalismo morfológico e, às vezes, de um quase esvaziamento semântico; de um domínio do visual e do espacial que só encontra paralelo na poesia barroca; de um geometrismo e construtivismo que a irmana à pintura e alça à qualidade mais de “objeto plástico” que de “objeto poético”. Sua proposta é justamente a de desconceitualizar a palavra e de, tomando-a na sua fisicalidade, na sua concretude verbivocovisual, explorá-la como material construtivo de uma estrutura, como matéria prima de uma investigação das possibilidades da língua e do próprio poético. Ela é palavra-coisa, palavra-objeto, e a linguagem verbal não é tomada de modo exclusivista e passa a ser pensada em diálogo com outras formas de representação e comunicação fônica, visual, gestual, podendo ser simplesmente eliminada. Nesse sentido, a Po.Ex. constitui-se enquanto projeto poético que se define como um espaço aberto e amplo de experimentação.

Portanto, o aspecto visual, espacial e lúdico será a marca mais imediata e concreta dos textos experimentais, e pela qual eles questionarão e destronarão a organização lógico-temporal do discursivismo vigente, a própria essência do verbal. A prática da negação do discursivismo manifesta-se na destruição da linguagem poética convencional, na ironia e na agressividade que esse mesmo gesto supõe, e na proposição de uma nova forma poética que se assume como (des)construção. À desconstrução soma-se a construção, radicada basicamente na pesquisa, no estudo do processo criador, em suas evoluções e possibilidades.

Um dos pontos de afastamento da Poesia Experimental em relação à *Poesia 61* - embora as duas linhas de pesquisa sejam próximas na origem e na motivação - é justamente a busca - efetuada pela primeira - de uma leitura da tradição, sobretudo a camoniana e a barroca aliada ao resgate de formas inventivas na série literária, isto é, o exercício de revelação de uma tradição experimental, sistemática, icônica e intersemioticamente traduzida na poesia portuguesa. A leitura da tradição faz com que essa viagem cíclica transforme-se em “traduções, de traduções, de traduções”, para usar a expressão de Octavio Paz. É interessante notar que essa é uma das mais fecundas práticas da Po. Ex.: a releitura de signos-símbolos da tradição.

Para Ana Hatherly, o experimentalismo português liga-se a duas tendências nítidas: por um lado, “desenvolve-se a partir do ressurgimento de certos valores estruturais da poesia barroca, que ocorre em finais dos anos 50 e prossegue até hoje”; por outro lado, “insere-se no movimento da Poesia Concreta, que surge no Brasil e na Europa nos anos 50, floresce em todo o mundo nas décadas de 60 e 70 e no presente frutifica ainda”. (Hatherly, apud Gomes, 1993, p.31)

Seguindo essa linha de raciocínio é possível perceber que os textos de poesia experimental aproveitam do acervo da tradição as soluções técnico-formais e temáticas, relendo-as mais ou menos criativamente, em tom de canto paralelo ou de contra-canto. Percebe-se em todos eles o domínio do lúdico, do paródico, da colagem e montagem de fragmentos alheios, além da mistura de procedimentos emprestados das várias regiões do universo semiótico. Não é por acaso que no *Primeiro Caderno de Poesia Experimental* a sombra de Camões se faça sentir no desvario das redondilhas “este mundo es el camino” e “Os chamados disparates da Índia”.

Na perspectiva que vê o texto como uma maquinaria semiótica, inscreve-se o livro de Herberto Helder, *Máquina de emaranhar paisagens*, em que o jogo intertextual se junta ao combinatório, jogo a partir do qual se funda a estrutura de inúmeras peças experimentais. A fórmula da tradução da tradição faz aqui ressurgir Camões, recuperado para o convívio poético experi-

mental. Pela mão de Herberto Helder um fragmento do canto I é gradativamente estilhaçado e emaranhado com outros fragmentos, seja do antigo ou novo testamento, seja com a *Divina Comédia* ou com a "Balada dos Enforcados", de Villon. Percebe-se que essa maquinaria é um modo de tecer uma trama de textos, pois "é tudo uma máquina/ com as letras lá dentro".

O mesmo Camões ressurgiu ainda, nas variações seriais de Ana Hatherly - LEONORANA - em que são apresentadas "trinta e uma variações temáticas sobre um vilancete de Luís de Camões". (Gomes, 1993, p.59). LEONORANA realiza o projeto de invenção e de leitura da tradição. Ao retomar modelos já gastos, Ana Hatherly renova-os, tendo a experimentação como suporte do fazer teórico. Esse saber da experimentação é transformado por uma ação de leitura crítica, sendo então renovado. LEONORANA configura-se enquanto série prismática, canto paralelo do canto paralelo. Experimentação polivalente, em que Hatherly trata o signo como matéria dúctil, em variações de sentidos e de sons, de ângulos e de cores, fazendo o signo brotar de dentro do signo até se expandir na direção da simultaneidade e da ambigüidade:

descalça ia leonor/ ia lesta & ia/ sorria & ia anafa bela & ia / leonorana /
oh quem te ama / lívida & ana / oh lucidor.

(Hatherly, 1980, p.232)

Espaço de semiose infinita, Leonorana acede ao fascínio do jogo de remissões de texto para texto, de forma para forma, jogo rigoroso em que o lúdico e o crítico se conjugam e se subordinam ao processo metalingüístico, à auto-reflexividade da escritura e à sua vocação polifônica:

escrevo leonor porque descrevo e descrevo porque
escrevendo tempo
insere-se nas linhas imaginárias por onde escrevo(...)
(...)
leonor é infinita

porque é escrita e ninguém se apercebe a não ser lendo
anãoserlendo lendolendolendolendo

(Hatherly, 1980, p. 253)

Dos poetas da Poesia Experimental, Melo e Castro parece ser o que confessadamente mais se aproxima de uma prática teórica vinculada ao grupo da Poesia Concreta Brasileira. A partir de *Queda livre*, ele vai gradativamente abandonando o regime discursivo a fim de explorar as malhas do significante. Essa poesia aponta para um reordenamento da estrutura do poema, lançando mão de procedimentos gráfico-espaciais de uma prática poética que Philadelpho Menezes chama de “espacializada” (Menezes, 1991, p.19). É nesse sentido que a poesia de Melo e Castro, ao efetuar uma espécie de dilaceramento da sintaxe verbal, aproxima-se das realizações do grupo *Noigandres*.

Essa espacialização pode ser observada no poema ‘Pêndulo’ (1962), em que a estrutura pendular do texto surge como um diagrama do movimento circular do pêndulo, enfatizando o isomorfismo entre a coisa e sua imagem. É importante ressaltar que essa articulação deslinearizada da palavra faz emergir a presença marcante do signo e sua construção formal, plástica, na página, evidenciando, dessa forma, a concepção do espaço como lugar em que se projeta um perpétuo movimento. É como se o signo reproduzisse a estrutura do objeto, “ num diagrama que materializa idéia na forma” (Martin, apud. Menezes, 1991, p. 44). Nesse sentido, a poesia concreta toca na crise da sintaxe verbal para o uso poético. Poemas como o já referido “Pêndulo” e “Objeto”, ambos do livro *Ideogramas*, de 1962, caracterizam-se por uma “dessintaxização do texto”, que se dissipa pelo uso da página inteira e do branco decorrente do vazio.

A alternativa ao esgotamento do verso é a incorporação da visualidade, iniciada pela explosão tipográfica dos poemas na página enquanto espacialização do texto poético. A semelhança dos significantes, o gosto da paronomásia, exerce, então, um poder de atração e ligação entre os elementos do poema:

genes de gente
já pó
de ser só força
força barco semente
farsa barco somente

(Melo e Castro, 1962, p. 127).

No trabalho de Melo e Castro tem-se uma poética que se inscreve nos limites extremos do campo da tradição verbal. A realização da proposta “verbivocovisual” perseguida pelo concretismo se dá na articulação entre três níveis (semântico, visual e sonoro) sob a égide da linguagem verbal: o nível semântico é produzido pelo significado verbal (com reflexos no aspecto visual dos poemas diagrâmicos); o nível visual do poema, normalmente, é a disposição estrutural geométrica do signo verbal no espaço branco da página; o nível sonoro se apresenta pelo aspecto fônico da palavra, numa incidência maior do fenômeno aliterativo que reorganiza a sintaxe através de uma cadeia de ecos.

As grandes matrizes geradoras da linguagem poética, a do som e a da visualidade, na opinião de Philadelpho Menezes, participam do poema determinadas pelo jogo do signo verbal. Nesse sentido, filiando-se à Poesia Concreta, a poética de Melo e Castro não suprime a comunicação dos significados, não renega o nível semântico do poema, apenas reorganiza o método de comunicação, apoiando-se numa estrutura visual para os signos verbais. A visualidade é então encarada como subsidiária do signo verbal e atua no processo de significação. Ela se mantém nos limites da sua natureza plástica, na “comunicação das formas” geométricas ou não, dada pelo arranjo e combinação das palavras.

Na obra *Recamões*, de 80, o poeta renascentista é obsessivamente perseguido por Melo e Castro, que constrói releituras ou traduções experimentais de peças camonianas, como o trabalho significante de “(Fragmento) duma carta ficta (sôbolos abismos sublinguais)”, expresso no jogo aliterativo em “Sôbolos rios sublinguais” - construído a partir do trocadilho sôbolos-risos, sôbolos rios. Endereçada nominalmente a Camões, essa carta constitui

uma interessante reflexão sobre a língua portuguesa. Do livro *Álea e vazio*, de 1971, esse poema também a Camões se refere:

tal vez era uma vez inês talvez
em três talvez talvez talvez
uma vez que o um se inclina para o três
(...)
por todo o um dividido em talvez
no ar que vês em tudo o que não vês
da soma arbitrária do invés
do temor do terror ou do amor talvez

(Melo e Castro, 1990, p. 214)

Através da exploração do estrato fônico, com base na ressonância das rimas internas, em eco obtido pela repetição de certos vocábulos e nos jogos paronomásticos, recria-se, ludicamente, a figura de Inês, através da alusão à trama que envolve sua morte - temor, terror, amor.

Entrando na linha da pura inventividade também explorada por Melo e Castro, os sonetos enigmáticos permitem visualizar o critério da palavra de posto em favor da imagem, do ícone. Composto a partir do fragmento de um texto egípcio, que interessa pela visualidade, pela plasticidade dos caracteres, o soneto oferece apenas leitura icônica, pictórica, dessemantizada.

Pelo exposto revelam-se as obsessões de Melo e Castro: a procura do poético, as zonas interseccionais de procedimentos do não verbal e do verbal, a pluridimensionalidade do signo - o verbivocovisual - o antidiscursivismo, a iconicidade do texto. Tradição de desconstrução, mas também tradição do resgate.

Pode-se então concluir que o trabalho com a materialidade do signo potencia e deixa transparecer o veio lúdico. Assim, a Po.Ex. revela-se na sua dupla arquitetura sgnica: a verbal e a icônica. Aí se define sua específica e inovadora contribuição ao movimento das formas de invenção na poesia portuguesa.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo apontar os caminhos da poesia portuguesa contemporânea, a partir da análise dos movimentos *Poesia 61* e *Poesia Experimental*.

RÉSUMÉ

Le but de ce travail est de vérifier les chemins de la poésie portugaise contemporaine à partir de l'analyse des mouvements Poesia 61 e Poesia Experimental.

BIBLIOGRAFIA

CRUZ, Gastão. *A poesia portuguesa hoje*. Lisboa: Plátano, 1973.

GOMES, Maria dos Prazeres. *Outrora agora - as relações dialógicas na poesia portuguesa de invenção*. São Paulo: Editora da PUC/SP, 1993.

HATHERLY, Ana. *Poesia - 1958-1978*. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

_____. e MELO CASTRO, Eugênio. *Po. Ex. textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

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

_____. *Anacrusa - 68 sonhos*. Lisboa: Engrenagem, 1983.

MACIEL, Maria Ester. *Vertigens da lucidez: poesia e crítica em Octavio paz*. São Paulo: Experimento, 1995.

MELO E CASTRO, Eugênio e MENERES, Maria Alberta. *Antologia da novíssima poesia portuguesa*. 3 ed. Lisboa: Moraes, 1971.

MELO E CASTRO, Eugênio. *Literatura portuguesa de invenção*. São Paulo: Difel, 1984.

_____. *CARA LH AMAS*. Lisboa: Edições Afrodite, 1975.

_____. *As vanguardas na poesia portuguesa do século XX*. Lisboa: ICALP, 1980.

_____. *Enquanto [] jactos e hiatos*. São Paulo: Com-arte, 1994.

MELO E CASTRO. *Autologia*. Lisboa: Moraes Editores, 1983.

_____. *Trans(a)aparências*. Sintra: Tertúlia, 1990.

MENEZES, Philadelpho. *Poética e visualidade: trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

MIRANDA, José Américo et al. *Poesia 61 - três estudos*. Belo Horizonte: Cadernos de Pesquisa NAPQ/FALE/UFMG, n. 17, out. 1994.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Portugal, maio de poesia 61*. Vila da Maia: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.