

## Vanguarda & Comunicação

JULIO CARVALHO

Prof. de Literatura portuguesa da UERJ

### O. Justificação

A literatura portuguesa, por razões facilmente explicáveis, sempre despertou grande interesse no público brasileiro; pelo menos até à obra de Fernando Pessoa! Ultimamente, mesmo que aqui o número de pessoas voltadas para o conhecimento do fenómeno literário tenha aumentado, diminuiu a curiosidade para com a literatura de Portugal. A quem cabe a responsabilidade? Evidentemente aos portugueses, pois estes deveriam ser os mais preocupados com esta divulgação.

Nas universidades brasileiras formaram-se, e vêm se formando, especialistas em questões literárias que na medida em que se aprofundam nos aspectos teóricos verificam a importância desta literatura em seus estudos e, naturalmente, transformam-se em seus naturais divulgadores. Mas, como divulgá-la, como fazê-la acompanhar o ritmo apresentado pelos escritores “latino-americanos”, por exemplo, que enchem as estantes de nossos leitores e de nossas bibliotecas? Bastaria que os livros dos autores portugueses estivessem à disposição dos interessados nas livrarias. Não estamos falando, é claro, de Eça de Queirós, Camilo, Fernando Pessoa, estes existem (graças a edições brasileiras!), mas e os contemporâneos? Estes nem as livrarias especializadas em livros portugueses (sic!) conhecem.

O problema é antigo; existiu em “outras” épocas e vai continuar existindo, pois os responsáveis (os negociantes de livros portugueses, as autoridades ligadas ao assunto em Portugal) não demonstram a menor intenção em solucioná-lo. Promessas ouvimos há muito tempo . . . dispensamos repetições!

Esta matéria é uma amostragem de um ensaio a ser publicado sobre a Poesia de Vanguarda em Portugal.

A verdade é que o público brasileiro perde a oportunidade de conhecer uma boa literatura estrangeira.

Este artigo pretende colaborar de alguma forma para despertar a curiosidade junto a um novo público (o nosso, o habitual — estudantes de cursos superiores de letras — já o estuda) pelas manifestações da poesia de Vanguarda em Portugal.

## 1. A poesia de Vanguarda em Portugal.

### 1.1 Sem fazer cronologia . . .

Sem querer fazer uma cronologia das tentativas e realizações da poesia portuguesa no campo das soluções que, por convenção, denominamos **Vanguarda**, pretendemos estabelecer as principais coordenadas que orientaram tais manifestações, recorrendo aos principais divulgadores, à obra de alguns poetas e a certas revistas. A bibliografia, ao final do trabalho, especificará estas consultas, mas um nome será mais frequente: E.M. de Melo e Castro, principal teórico, historiador e um dos mais expressivos poetas do experimentalismo em Portugal.

O mais importante grupo de Vanguarda neste país é formado pelos poetas de poesia experimental (Antonio Aragão, Herberto Helder, Melo e Castro e outros), o que não significa que mais alguns nomes, não diretamente ligados às publicações do grupo, não possam estar no seu âmbito. Aos da **Poesia Experimental** também poderemos chamar de realizadores da “poesia concreta” (no sentido dado no Brasil e em todo o mundo), pois esta classificação eles mesmos não recusam.

As tentativas de modificação da poesia portuguesa, que a fizeram estar junto às mais diversas manifestações da Literatura de Vanguarda internacional, têm como marco fundamental os idos dos anos 50 — um pouco antes pode ser —, continuando, desta forma, algumas ousadas experiências de Mário de Sá-Carneiro e Ângelo de Lima no movimento do Orpheu.

Embora tardio, o “Movimento Surrealista” é o grande impulso na direção acima apontada nas letras portuguesas. Apesar de dois números de uma revista **Contra-ponto**, de Luis Pacheco, terem divulgado as teorias e tendências do surrealismo, a corrente poética não teve um ponto central de irradiação de suas idéias, mas, de qualquer forma foi grande a sua repercussão no cenário artístico português e as influências que exerceu em muitos poetas que até hoje, em suas obras, mostram as marcas desta lição.

“A quantos em linguagem antológica propugnam por um fanático e xenófobo patriotismo surrealista convém lembrar que o aparecimento do Grupo Surrealista em Lisboa na imprensa se vincula a um dos primeiros textos produzidos pelo dito grupo, a propósito do centenário de Gomes Leal (Diário de Lisboa, 4 de agosto de 1948)”<sup>1</sup>

Neste grupo surrealista de Lisboa (1947) vamos encontrar, entre os principais, os nomes de: Antonio Pedro, José-Augusto França, Mário Cesariny de Vasconcelos e Alexandre O'Neill. Depois de uma dissidência, reorganiza-

1. CORREIA, Natália. **O surrealismo na poesia portuguesa**. Org. pref. e notas de. . . Lisboa, Europa-América, 1973; p. 9

ram-se os surrealistas, novamente sob a liderança de Cesariny, vindo a distinguir-se nesta nova formação Antonio Maria Lisboa.

Os surrealistas portugueses pretendem reagir ao presencismo e ao neo-realismo e outros “ismos” que mantinham a poesia dentro de tradicionais atitudes discursivas como se Portugal estivesse desligado do mundo sem conhecer o que ocorria nas Artes. Mário Cesariny pode nos dar uma compreensão desta tentativa de abalar conseqüentemente o imóvel cenário da literatura portuguesa

*Há não tão pouco tempo como isso havia duas maneiras de aparecer fortemente recomendadas pela crítica: a maneira de aparecer neo-realista (gregários) e a maneira presencista de aparecer (individuais). Estes, apesar de tudo, os melhores, pois umas terceiras escritas aparecidas – lembro os “independentes”, com Jorge de Sena nos Cadernos de Poesia – caíram numa matemática que ainda hoje está para melhores dias. 2*

Os dias da atividade surrealista em Portugal não foram os mais tranquilos, pois dissidências e polémicas se fizeram registrar com relativa frequência como é comum acontecer. Em 1948 surgiu a primeira, quando Cesariny e João Muniz Pereira se afastaram do grupo inicial. Em 1951, Alexandre O'Neill provocou novas questões graças às críticas que fizera dos “restos” da contribuição dos surrealistas. Apesar das disputas, outros nomes vão se acrescentar aos dos pioneiros, como: Carlos Eurico da Costa, Pedro Oom, Artur Cruzeiro Seixas, Antonio Barahona da Fonseca e Herberto Helder.

Mário Cesariny e Vasconcelos é, sem dúvida, a figura mais representativa destes primeiros modificadores, cuja influência na moderna poesia portuguesa verifica-se até os dias de hoje. Em 1950 publicou o seu primeiro livro de versos, *Corpo Visível*, considerado, também, a primeira publicação portuguesa de poesia surrealista.

Os versos de “Exercício Espiritual” (*Manual de Prestidigitação*)<sup>3</sup> podem caracterizar a febril atividade mudancista de Cesariny, sempre de acordo com os pressupostos do movimento bretoniano. O poema, ao nível de seus enunciados, explicita na enunciação, reiterando a significação básica pela enumeração repetitiva de seus oito versos, a própria questão do poema: renovar pela palavra.

*É preciso dizer rosa em vez de dizer idéia  
é preciso dizer azul em vez de dizer pantera  
é preciso dizer febre em vez de dizer inocência*

-----

Alarga-se o quadro da teoria do fazer poético na própria prática deste fazer em “You are Welcome to El sinore”.<sup>4</sup> A poesia é formada por imagens

2. *Ibidem* p. 330

3. VASCONCELOS, Mario Cesariny de. *Poesias* (1944-1955). Lisboa, Delfos, s. data. p. 254

4. *Ibidem*, p. 167

que o sonho e a fantasia colocam entre o ser e o dizer. O signo é o elemento que posto neste limite “sinaliza” o que ocorre a este espaço preenchido por estados oníricos. A justaposição dos signos organiza uma sintaxe que é a deste espaço; sintaxe que instaura no poema o caos desta ordem fantasiosa.

*Entre nós e as palavras há metal fundente  
entre nós e as palavras há helices que andam  
e podem dar-nos morte violar-nos tirar  
do mais fundo de nós o mais útil segredo  
entre nós e as palavras há perfis ardentes  
espaços cheios de gente de costas*

Alexandre O'Neill surge com os primeiros e também desenvolve uma atividade poética das mais intensas. Sua obra foi menos fiel ao surrealismo do que a de Cesariny, mas sempre apresentou o mesmo padrão de qualidade, ao lado de uma especial característica: o humor inteligente.

*O poeta está só, completamente só  
Do nariz vai tirando alguns minutos  
De abstração, alguns minutos  
Do nariz para o chão  
Ou colados sob o tempo da mesa  
Once o poeta é todo cotovelos  
E espera um minuto que seja de beleza.*

O'Neill desde os seus primeiros poemas faz da poesia um ato revolucionário pela transcendência dos limites da palavra ou da imagística racional e pela ação corrosiva que a faz desempenhar. O poeta estabelece uma tensão entre o dizer e o a ser-dito, conforme percebeu Adorno

*As imagens dialéticas do surrealismo são as de uma dialética da liberdade subjetiva numa condição de ausência objetiva de liberdade. Nelas a “dor cósmica” europeia petrifica-se como Niobe ao perder os seus filhos; nestas imagens a sociedade burguesa arroja para longe de si a esperança de sua própria sobrevivência.*<sup>5</sup>

Para os posteriores, e atuais, empreendimentos poéticos portugueses não foi pequena a contribuição dos surrealistas. Aliás desta mesma época, juntamente com a poesia surrealista, a atividade de duas publicações, *Távola Redonda* e *Árvore*, sobretudo a segunda, não pode ser esquecida em termos de créditos oferecidos ao que se vai denominar especificamente, neste trabalho, de Poesia de Vanguarda.

“Se a *Távola Redonda* incarnou a tendência lírica nacionalista tradicional, não no plano de um messianismo ou sequer de uma cultura atlântica . . . a *Árvore* representa as tendências de integração ativa na cultura europeia”.<sup>6</sup>

5. ADORNO, Theodor. *O movimento surrealista*. Org. Franco Fortini. Trad. de Antonio Ramos Rosa. Lisboa, Presença, 1965. p. 236

6. MENÉRES, M. Alberta e MELO E CASTRO, E.M. *Antologia da novíssima poesia portuguesa*. Lisboa, Moraes, 1971; XLV

A revista não procurou definir uma única posição para a poesia, mas tentou congregiar interesses e preocupações diversas, sempre de qualidade. Na contra capa de um de seus números, encontramos

*não é talvez inútil insistir em que Árvore nunca pretendeu ser o porta-voz de um grupo, embora não renuncie ao espírito de coesão que possa haver dentro da livre diversidade de tendências ou caminhos de seus colaboradores. Como afirmamos no 1º fascículo, o que exigimos a estes, no plano da criação poética, é um mínimo de autenticidade. . . (3º Fascículo-Primavera-verão. 1952)*

Do grupo fundador há de se destacar a figura de Antonio Ramos Rosa, poeta reconhecidamente identificado com a poesia portuguesa contemporânea, não só por sua produção, mas, também, por toda sua atividade de teórico.

O que se verifica é que dentro da liberdade de “consciências teóricas” que animavam a revista, apesar de se perceber uma reação a um certo comportamento padronizado, ou que seguisse linhas já percorridas pela Presença ou pelo Novo Cancioneiro, predominou uma certa visão humanística para o poema.

*a fidelidade ao humano . . . ou seja a fidelidade ao homem concreto que luta pela libertação e se solidariza contra todos os cúmplices da morte e do sofrimento dos inocentes (os humilhados e ofendidos), essa fidelidade muitos poetas a têm esquecido, o que só, quanto a nós, desvaloriza e diminui a sua obra.*

# ÁRVORE

*folhas de poesia*



PRIMAVERA E VERÃO DE 1952

---

Logicamente, qualquer poeta neo-realista assinaria esta afirmação como sendo o seu próprio manifesto. Adiante . . .

*A pretexto de uma liberdade total de pesquisa e valorização artística, nós verificamos que esses poetas se encerram e se limitam a uma fruste originalidade que, se lhes confere uma certa posição nos meios literários, não é, contudo, garantia de sua perenidade ou sobrevivência.*

Mas tal afirmação de fé em um compromisso da arte com o humano, na prática da poesia de **Árvore**, sobretudo com Ramos Rosa, não a assemelha aos poemas dos neo-realistas. Os poetas desta publicação — os que apresentam tais preocupações — estão empenhados em obter uma roupagem nova para seus versos. Vejamos o que dizia Vergílio Ferreira em outro número da revista

*Inexoravelmente, nós vivemos mergulhados no nosso tempo (consoante alguém frisou) como peixes num aquário . . . Cada época tem assim o seu círculo de dados emocionais . . . Cada época tem os seus sinais . . .*<sup>7</sup>

Justamente esta preocupação em encontrar nova solução semiológica para o poema, compatível com o novo tempo vivido pelo homem, é que tornou a contribuição da **Árvore** importante com relação à poesia de Vanguarda.

Antonio Ramos Rosa, entre os que fizeram a revista, é que vai exercer a maior fascínio sobre os poetas seguintes.

*a influência decisiva deve-se a Antonio Ramos Rosa, quer no assumir uma percepção de tipo fenomenológico como vivência poética, quer no começo da instauração da fragmentação do discurso e da polivalência semântica da linguagem do poema. É sobre esta base que tanto a Poesia-61 vem a poder erguer-se, como a poesia Experimental se propõe inicialmente . . .*<sup>8</sup>

Em 1961 aparece a publicação intitulada **Poesia-61**, edição de responsabilidade de cinco poetas: Casimiro de Brito, Luiza Neto Jorge, Fiamma Hasse P. Brandão, Maria Teresa Horta e Gastão Cruz. Depois dos surrealistas estes vão ser os primeiros poetas — pelo menos enquanto um grupo organizado para este fim — a fazer alguma coisa em favor de uma ampla renovação do poema. Quais são as características principais deste grupo?

“Poema de Insubordinação”, de Maria Teresa Horta, exemplifica os propósitos formais que respondem a esta questão. O poema se faz pela “palavra solta”, i.e., com versos que se reduzem a uma só palavra a sustentar toda a precipitação verbal dos versos seguintes; curtos, telegráficos. Os signos isolados dentro do verso, separados por um longo espaço branco. Imagens supostas e significações latentes para serem verificadas através uma leitura penetrante que vá buscá-las nos escondidos do dizer. Há total liberdade no dizer.

A explicação desta forma de participação no poético pode ser encontrada em poeta do grupo numa reflexão sobre o que foi a contribuição da **Poesia-61**.

7. — **ÁRVORE**. Lisboa. 2º fascículo. Inverno 51-52; 149/58

8. MELO E CASTRO. E.M, **O próprio poético**. S. Paulo, Quiron, 1973 p. 50.

*a linguagem dos poetas 61 provém claramente do surrealismo, substituída a busca de uma suposta verdade moral e psicológica (automatismo), comprometedora de elaboração e de pesquisa expressivas, pelo efetivo domínio da máquina poética. De fato, a investigação realizada pelos autores de Poesia-61 centrou-se na exploração de virtualidades da palavra – em particular do nome como imagem ou metáfora – destacando-a progressivamente no discurso ou na página.*<sup>9</sup>

Maria Teresa Horta, que em 1960 publicara **Espelho Inicial** (Col. Silex), é uma das mais importantes revelações deste grupo de significativa contribuição para o renovo da poesia portuguesa. “Tatuagem”, poema do livro **Verão Coincidente** (Guimarães editores. Coleção Poesia e Verdade, 1962), já é a marca de uma experiência que se transformaria no domínio de uma prática. A redução do verso a um mínimo verbal de máxima taxa informacional, ao mesmo tempo que se alcança a elaboração de um ritmo “nervoso” através esta simplificação. A liberdade no dizer deixa de ser uma simples ousadia para se tornar a afirmação de uma força

*Mãe de ovários  
duros  
e peitos madrugada  
com um amante  
por noite*

Os poetas revelados ou divulgados por **Poesia-61** são herdeiros da explosão surrealista sem os exageros destes, na medida em que já podem trabalhar com as certezas do que, na novidade dos surrealistas, eram dúvidas e expectativas. Recorrendo, no entanto, aos polos “discursividade e anti-discursividade”, os da **Poesia-61** ainda estão filiados à discursividade. Alguns dos seus poetas continuaram com seu trabalho em direção aos objetivos que se traduzem nos movimentos posteriores anti-discursivos. Outros, ao contrário, voltam em busca do discurso tradicional, pois, segundo Gastão Cruz,

*dessa ruína teria de originar-se uma reconstrução. E são ainda os mesmos poetas (Luiza Neto Jorge, Fiamma Hasse P. Brandão) que vão empreendê-la, em termos de completa independência em relação aos esquemas discursivos anteriores a Poesia 61.*<sup>10</sup>

Antonio Aragão e Herberto Helder serão responsáveis, em 1964, pela publicação de **Poesia Experimental**, começando um trabalho, a que outros se incorporaram, ou que alguns, isoladamente, já estavam realizando, perfeitamente dentro do que se poderia denominar de Vanguarda, pois estamos diante de radicais atitudes com o poema.

O Jornal do Fundão, em 1965, através suplemento especial organizado por E.M. de Melo e Castro e Antonio Aragão, impulsiona a poesia experimental, permitindo que, em 1966, apareça **Poesia Experimental-2**. Melo e Castro nos diz do que foi este empreendimento nas letras portuguesas:

9. CRUZ, Gastão. *A poesia portuguesa hoje*, Lisboa, Plátano, 1973, p. 186.

10. Ibidem, p. 187

*estes cadernos trouxeram para a Poesia Portuguesa um clima de inquietação e de risco que lhe não era habitual, ao mesmo tempo que uma rigorosa contemporaneidade internacional.* 11

A literatura de Apollinaire, Joyce, Kafka, Pound Cummings, e outros, está na base das informações culturais e estéticas dos poetas experimentadores. Juntando-se a estes o interesse pela produção dos poetas brasileiros da poesia concreta.

Às experimentações de Mallarmé (espaciais), às tentativas de visualização plástica do poema, às pesquisas e elaborações linguísticas (neologismos, conhecimento das escritas ideogramáticas, etc.), vão se somar as divulgações da Informática, da Cibernetica, da nova Lógica Simbólica, da arte industrial de Bahaus e a constatação das possibilidades da linguagem publicitária. Estes são os substratos da poesia experimental.

Mais uma vez Melo e Castro nos indicará os elementos da **Poesia Experimental**

*Poesia Experimental – forma específica da atividade criadora do Homem com o objetivo de fazer experiências sobre esse fenômeno ou ato estudando o resultado dessas experiências.*

*Poesia que se preocupa com as bases e a evolução do ato poético e do poema objeto. O estudo resultado das experiências realizadas é fundamental. Nesse estudo reside de fato o valor de projecção do ato criador experimental. Por ele a poesia experimental é sinônimo de Arte de Vanguarda.* 12

Na poesia tradicional os significantes são sempre de natureza acústica ou fonética, enquanto na poesia de tipo experimental os significantes passam a ser de várias naturezas além da acústica, podendo ser plásticos e visuais como na poesia concreta, propondo apenas uma organização do tempo. Mas os significantes da poesia experimental podem ainda ser de ordem matemática ou cinética alargando assim o fenômeno poético a todos os campos da atividade humana.

## 1.2 A poesia concreta em Portugal.

E.M. de Melo e Castro publica, em 1962, uma coletânea de 27 poemas denominada **Ideogramas**. Estes versos podem ser considerados como marco inicial da propagação em Portugal da Poesia Concreta.

As relações da arte portuguesa com o Concretismo retrocedem ao ano de 1956 com a visita feita por Décio Pignatari a Lisboa e se tomam mais estreitas quando do lançamento de uma antologia de poesia concreta do grupo Noigrandes (S. Paulo), promoção de responsabilidade da Embaixada do Brasil em Portugal (1962).

Não se pode confundir a Poesia Concreta, em Portugal, com o grupo da Poesia Experimental. O que ocorreu foi o entusiasmo de alguns de seus poetas

11. MELO E CASTRO, E.M. de *Antologia da novíssima poesia portuguesa* 3ª ed. Lisboa, Moraes, 1971

12. — **A proposição 2.01. Poesia experimental.** Lisboa, Ulisseia, 1965. 43-83.



com a estética do Concretismo. A verdade é que em terras portuguesas a prática da Poesia Concreta não conseguiu tomar corpo de um movimento organizado, limitando-se à experiências isoladas de alguns poucos poetas (de acordo com a **Antologia da Poesia Concreta em Portugal**. Org. por José Alberto Marques e Melo e Castro. Lisboa, Assírio e Alvim 1973 – são treze os principais artistas portugueses interessados com a Poesia Concreta). Destes, cinco, pelo menos, estão ligados à atividades plásticas.

Ana Hatherly destaca-se nesta produção pelo vigor do seu trabalho, não só nas variações de “leonorana” (**Anagramático**. Lisboa, Moraes editores.), assim como em “Mapas da imaginação e da memória” (1972). Substituição do do verso pelo ideograma, novas formalizações da linguagem, integração e desintegração dos elementos composicionais, verbivocovisualismo, “tensão de palavras-coisas no espaço-tempo” (Augusto de Campos), são as ofertas desta criativa poesia de Ana Hatherly.

Os quadros de “Mapas da imaginação e da memória” podem ser vistos como “representações eletroencefalográficas” (o elemento estruturalizador do campo visual do poema é um índice, pois mantém, produzindo a significação, uma relação “afetada” pela coisa representada) do mecanismo da imaginação. O poema abandona o verso para aderir à escrita ideogramática.

Esta é a mais característica tentativa da Poesia Experimental no campo do Concretismo. Difícil tarefa, na medida em que o poeta está rompendo com a sua própria cultura (A. Hatherly: “não quis submetê-la excessivamente à minha própria concepção de escrita, limitada pela minha própria formação cultural, de que não sou ainda capaz de desprender-me”. Ob. cit. p. 120).

Em diálogo travado entre Melo e Castro e Haroldo de Campos (2 de novembro de 1972 – Lisboa) vamos saber do resultado do concretismo em Portugal. Diz Melo e Castro ao seu interlocutor brasileiro:

*. . . evidentemente aqui em Portugal, embora muita gente não queira, nós somos uns barrocos e aí é que o problema do barroco vem. Nós não nos podemos furtar a uma polivalência até do próprio geometrismo. . . De forma que isso diversificou logo de início as nossas experiências. O grupo desfez-se praticamente depois de 65, teve uma vida efêmera mas cada um perseguiu as suas constantes . . .*

Os poetas portugueses não se limitaram a uma adoção total dos pressupostos teóricos e práticos do Concretismo. Pode-se dizer que ultrapassaram estes limites e continuaram suas experimentações em busca de soluções próprias e originais. O concretismo do grupo Noigrandes faz parte da história da poesia de Vanguarda em Portugal.

## 2. Alguns poemas e certas leituras

### 2.1 Poemas de transição.

A poesia de Vanguarda se caracteriza por não ser um movimento, mas por ser uma série de atitudes frequentes e diversas na poesia contemporânea em toda a literatura ocidental. Estas atitudes não surgiram do nada – afinal toda experiência trabalha com resíduos de tentativas anteriores – porque incorporaram fatos do seu próprio mundo (cibernética, informática, publicidade, arte

industrial, artes plástica, música, etc.) a comportamentos inovadores que lhe antecederam. Para que se chegasse ao que se denominou de Vanguarda foi preciso passar, antes, por certos “desafios” que lhes prepararam a chegada.

O final do século XIX e as duas primeiras décadas deste século, na literatura ocidental, já nos haviam ofertado inovações poéticas altamente raciais com relação à práticas sedimentadas pela tradição. Para ilustrar, citaríamos, em Portugal, a poesia de Camilo Pessanha e, depois, Mário de Sá-Carneiro e Ângelo de Lima no **Orpheu**.

A 2ª Grande Guerra de alguma forma afetou o campo das realizações artísticas. Os poetas, pelo seu lado, sentiram-se, também, ameaçados pelo apocalipse bélico e foram, muitos deles, despertados por um drama de consciência: fazer, dentro do seu métier, algo contra este estado de coisas. Rapidamente, ao lado de muitas vezes se engajarem política e militarmente junto às forças mais conseqüentes, aderiram a um fazer poético de denúncia e preocupação social, abandonando qualquer experimentalismo estético. Outros preferiram cair numa poesia existencial, filosófica, metafísica (angústia), desprezando, também, os riscos do inovar.

Terminada a Guerra, os poetas, em paz com suas consciências começam a procurar novos rumos para o seu artesanato. As experiências surrealistas continuam ou dão ensejo a outras propostas. Outros verificam que é possível tentar dentro da própria ordem do discurso, ou por inovações sintáticas, ou por inovações semânticas e, poucos mais, já com certa constância, ou por meio de recursos visuais (sinais diversos no lugar de sinais verbais; disposição do texto no espaço que lhe é reservado no papel de forma a sugerir pelo próprio arranjo).

A poesia de Vanguarda foi possível graças a tudo o que já se fizera com o poético, ao que se faz no seu tempo e, sobretudo, a esta atividade de reação a uma atitude de imobilização formal da poesia provocada pela 2ª Guerra Mundial. Foram estes poetas que, ao retomarem o experimentalismo, mantiveram desperta a consciência de que a “arte é um constante vir a ser”. Não se pode chegar à Vanguarda sem uma observação destes créditos que lhes antecederam, pois os próprios adeptos das transformações contemporâneas do poema reconhecem esta dívida.

A poesia de transição, ao restabelecer a lembrança de que o fazer poético pode ser uma constante tensão entre a prática e o texto; entre o fazer do texto e a leitura; entre a escrita e a sua ordem — restabeleceu, também, a volta a uma tradição que já fora tão viva na poesia do barroco, possibilitando a partir do seu momento uma reavaliação deste instante da literatura e mesmo um recuo, um pouco mais distante, à poesia trovadoresca. A poesia de transição tem dupla importância: manter a renovação como uma constante da produção; reacender a informação cultural com novas observações sobre momentos literários pouco estudados ou ofendidos por preconceitos estéticos.

## 2.1.1 DITIRAMBO (Mário Cesariny de Vasconcelos)\*

*Meu maresperantototémico  
minha malamina tografurrie!  
minha noivadiagem serpente  
meu eliotropólio polar  
  
meu fiambre de sol de roseira  
minha musa amiantulipálida  
meu lustrefrenado céu grande  
minha afiãurora-manhã  
minha fôgôécia de estátuas  
minha lâbiòquimia cerrada  
minha ponta na terra meu ársgrima  
meu diamantermita acordado!*

Este poema de Cesariny mantém características formais geradas pelo surrealismo, expressão estética tardia em Portugal, mas que neste País, como em outros, contribuiu para uma tentativa de inovação formal e que por se fazer em momentos tão posteriores aos dos outros centros, confundiu-se com as mais recentes manifestações modificadoras.

Dissemos que o texto guarda características geradas pelo surrealismo no que diz respeito às tentativas de se produzir uma escrita automatizada. Ao exotismo dos termos alcançados juntam-se os resultados sonoros fazendo-se disso o principal objetivo do projeto criador empreendido.

Nunca será demais observar que certas experiências de Vanguarda fazem lembrar as brincadeiras infantis com a linguagem não só pelo prazer da novidade sonora mas, também, pela curiosidade em criar palavras. Este “efeito mágico” da palavra, freqüente em práticas religiosas, em composições poéticas de culturas convencionalmente chamadas de primitivas, vem a ser explorado, resultando em ser uma das características da poesia em renovação. O que lhe dá uma aparência de mistério; mistério que no surrealismo “leva ao maravilhoso, quer dizer, a união do belo com o insólito, dentro da irredutibilidade de cada presença”.<sup>13</sup>

A tentativa de Mário Cesariny permite-nos recordar algumas das experiências poéticas de Ângelo de Lima (mais ousadamente) ou de Mário de Sá-Carneiro (com menos ousadia) na fase do Orpheu. Evidentemente seu procedimento apresenta uma característica especial que chamaríamos de “interpenetração vocabular”; as palavras se penetram formando um inusitado conjunto verbal. O discurso poético transforma o real do discurso, fazendo com que a irrealidade seja o real de sua discursividade.

A quebra da discursividade, violando ou liquidando com a lógica que carregava consigo, milenarmente, toda a produção de enunciados, vai, pela prática do poema, antecipar descobertas que as ciências da Linguagem afirmam hoje, somando constatações teóricas do início deste século (na Lingüís-

\* VASCONCELOS, M. Cesariny. *Poesia (1944-1955)*. Lisboa, Delfos, s. data; 192  
13. CIRLOT, Juan-Eduardo. *Introducción al surrealismo*. Madrid, Revista Occidente, 1953; p. 247

tica; Saussure, Círculo Lingüístico de Praga, Formalistas, etc.) com as experimentações de Freud mantidas sob o controle de novas leituras.

### 2.1.2 CONJUGAÇÃO (António Maria Lisboa)\*

A construção dos poemas é uma vela aberta ao meio  
e coberta de bolor  
é a suspensão momentânea dum arrepio num dente fino  
Como Uma Agulha.

A construção dos poemas.

A CONS  
TRU  
ÇÃO DOS  
POEMAS

é como matar pulgas com unhas de oiro azul  
é como amar formigas brancas obsessivamente junto ao peito  
olhar uma paisagem em frente e ver um abismo  
ver o abismo e sentir uma pedrada nas costas  
sentir a pedrada e imaginar-se sem pensar de repente.

A preocupação com o fazer poético é o tema mais frequente da própria poesia, ocorrendo, sintomaticamente; em toda produção contemporânea momentos estéticos de busca diversificada de novos caminhos e de originais soluções. Podemos dizer que neste texto ocorre a “teoria do verso na própria prática do poema”.

Este poema de António Maria Lisboa é outra manifestação evidente de que a poesia portuguesa procurava sair de uma saturação para os rumos da renovação. E neste pequeno poema encontramos, justamente, duas tendências dos empreendimentos de renovação: o verso estruturado com base em imagística fantasiosa (os elementos evocadores não são usados como “coisas” a representar coisas, mas passam a ser signos que sugerem sensações possíveis para as coisas); a segunda inclinação é para o efeito visual, buscando a relação “significação X olhar”.

O poema estrutura em seu centro, visualmente, o projeto para a construção do poético com o próprio termo indicador do gesto e da prática.

“Conjugação” está neste momento da poesia contemporânea em que o aumento da taxa de informação estética começa a decorrer de modificações que desprezam as soluções versificatórias mais sedimentadas na tradição. Se não rompe totalmente com a discursividade, abandona a imagística baseada em uma lógica racional. Por outro lado já se começa a tentar o jogo com o espaço a ser ocupado pelo poema, projetando a sua perspectiva visual.

\* MENÉRES, M. Alberta & MELO E CASTRO, E.M. de, *Antologia da novíssima poesia portuguesa*. Lisboa, Moraes, 1971; 248

### 2.1.3 LIÇÃO (Maria Teresa Horta)\*

construíram guerra  
nos olhos do menino  
  
sangue + duas  
chagas = a progresso  
contados a giz  
nos quadros pendurados  
sem sentido  
  
nunca um hospital  
sem h  
escrito num ditado  
felicidade – uma flor  
x toda a dor  
do universo ÷ por forme  
e incerteza  
no cérebro de crianças  
encontradas mortas  
  
aviões a jato  
bomba de hidrogênio  
espaço oco no coração  
nada pavor  
ao menino  
lição mandada decorar  
de olhos secos

O poema de Maria Teresa Horta se faz valer do recurso ao telegrafismo verbal (frases curtas, mas completas do ponto de vista da informação semântica) e da iconização mediante sinais gráficos, no caso, os das quatro operações da aritmética.

Os sinais aritméticos compõe o quadro semântico do poema centrado na significação do “infantil” (olhos do menino – cérebro das crianças – pavor do menino) segundo uma tradição semiótica que aprendeu a relacionar tais índices com o universo da criança, reiterado (o quadro semântico) pelo terceiro verso da terceira estrofe (“escrito num ditado”) e pelo penúltimo verso do poema (“lição mandada decorar”)

A própria estrutura do poema procura obedecer a um esquema aritmético: 3 estrofes maiores ÷ 2 estrofes menores, as menores crescem aritmeticamente (2 versos – 3 versos) e as maiores também (5 versos, 6 e 7 versos)

O poema procura estabelecer, no seu fazer, sua coerência verbo-visual entre o tema e os elementos. A informação estético-semântica, que está no título do poema (Lição), se atualiza no corpo do poema.

“Lição” se vincula às experiências contemporâneas que rompem radicalmente com a tradição, mantendo, no entanto, fidelidade à uma veiculação de uma informação de caráter social. Inclusive provoca-se a empatia no sentido

\* ibidem, p. 601

da solidariedade com a tragédia humana da guerra refletida na infância, muito mais pelos efeitos inovadores do que por tradicionais empenhos discursivos. Só para exemplificar, verifique o leitor, na 4ª estrofe, a “metáfora da desgraça” construída no jogo dos sinais aritméticos com as palavras:

felicidade — uma flor X toda a dor do universo ÷ por fome e incerteza.

O olhar que lê procede de acordo com a leitura de uma operação aritmética, chegando, condicionadamente, ao resultado: = a desgraça.

#### 2.1.4. A PRÁTICA DO SILÊNCIO (Alberto Pimenta) \*

olho para trás em linha reta  
e bebo um copo de vinho, falo  
olho para trás em linha reta  
e bebo um copo de vinho. falo  
olho para trás em linha que  
brada e bebo um copo de vinho  
falo e falo para a frente fa  
lo pra a frente falo falo pa  
ra trás falo para dentro falo  
para fora em linha reta falo  
falo para dentro em linha que  
brada para dentro e para fora  
mas fico dentro de mim e fico  
e fico e fico dentro de mim.

Este poema, de 14 versos, apresenta, apenas, nove sintagmas e são estes sintagmas que lhe organizam mediante constantes repetições. Do ponto de vista da informação semântica são três os signos verbais fundamentais (verbos performativos): olho, bebo, falo e fico. A estes se acrescem, sintaticamente, adjuntos de modo e direção (em linha reta, para trás, para frente, para dentro e para fora).

Os três primeiros verbos informam ações pessoais realizadas pelo sujeito do enunciado, que se restringem aos limites do próprio ser que as realiza. Dois deles, no entanto, permitem um sentido de direção, apesar de partirem do sujeito imóvel (olhar e falar); o outro, “bebo”, impõe o movimento de fora para dentro de quem pratica a ação. O olhar se restringe a uma única direção: “para trás” e “em linha reta”. O falar pode ser “para trás”, “para frente”, “para fora” e “para dentro”. Portanto, o beber e o olhar se limitam na direção, menos o falar; este é o verbo pleno. Resta-nos o verbo ficar, que estabelece sentido noeticamente diferente dos outros três e que em relação ao sujeito da ação significa a sua estatização.

O enjambement ocorre no meio do poema, na perspectiva do estético, é altamente significativo. Esta “ginástica” do verso se efetua com a quebra não do verso mas da palavra; coincidentemente o termo é “quebrada” (linha quebrada) — A leitura a que somos obrigados pelo enjambement provoca um

\* CARVALHO, Júlio & RODRIGUES, Antonio Basílio. *Processo Lírico em Literatura Portuguesa*, Rio, Didática Minerva, 1976; 205

“termo de espírito” que projeta um sentido novo no meio do poema: “brada”.

A monotonia das repetições verbais se junta à monotonia das repetições fônicas (aliteraões) gerando um clima proposto e insinuado pelo poema: a solidão e a mecanização do ser.

## 2.2 Poemas lúdicos.

Huizinga em trabalho que já se tomou célebre, caracterizou o jogo como a base fundamental de toda atividade cultural do homem. Todas as coisas que são realizadas pelo ser atendem a uma disposição sua que nos seus aspectos psíquicos e fisiológicos configuram práticas que reunimos sob a expressão “ludismo”.

Melo e Castro ressalta “a grande importância que vem assumindo na literatura e na arte em geral de nossos tempos o **lúdico**”. Mas este não é um fenômeno apenas da literatura e da arte de nossos tempos, mas de toda prática humana em todos os tempos. O que Melo e Castro quer dizer é que a arte contemporânea assumiu conscientemente o prazer do jogo. O artista de nossos dias percebe que a brincadeira pode ser o elemento gerador da forma que procura; a brincadeira é a gênese do seu trabalho sério. Daí Melo e Castro propor o (des) aforismo:

“com as coisas sérias brincam os adultos, que os brinquedos são para as crianças”.<sup>14</sup>

O poeta percebe que pode jogar com o signo e, muito mais do que este seu jogo pessoal, desgoistamente pretende que o leitor possa ser o seu parceiro, brincando os dois. O poema passa a permitir que definamo-lo como um play (signo) ground. Compor o verso é jogo; descobrir as chaves para a sua leitura — segunda etapa do ludismo. E, às vezes, recriar o texto (o leitor) uma nova fase da brincadeira. Será que o leitor está pensando que o cruciverbismo é a forma mais ancestral da poesia de vanguarda? Se estiver, está com possibilidades para uma reflexão . . .

O ludismo da Vanguarda é um jogo sem regras fixas estabelecidas aprioristicamente pelos jogadores. O jogo surge com o jogar, mas um jogar sem regras. Ou melhor, com apenas uma ordem: jogar! O que não impede que se possa perceber que alguns poemas se estruturam como se obedecessem às disposições de certos jogos conhecidos. Entre eles, mais frequentemente, encontraremos o dominó. A composição do poema segue as mesmas regras que as estabelecidas por este jogo: juntar um signo ao outro pela semelhança sonora com um dos membros do signo anterior e assim por diante ou pela possibilidade da igualdade visual.

O prazer a ser alcançado com as múltiplas condições de leitura do texto, o que levará o leitor a ficar experimentando cada possibilidade, já constituiu, antes, o prazer do poeta ao compor o poema da forma a alcançar este resultado.

Em todas as culturas vamos localizar a prática do poema caracterizada como uma atividade lúdica. Na poesia provençal a poesia era parte de um verdadeiro torneio, segundo as determinações das Cortes de Amor. A própria li-

teratura portuguesa do galaico-portugues pode nos oferecer oportunidade de conhecer o fazer poético como jogo. Sem esquecer, posteriormente, a produção poética do Barroco. Tanto no **cultismo**, quanto no **conceptismo**, que de

*qualquer modo, é um jogo, que tem no puro gozo estético toda a sua finalidade. Jogo de palavras, faiscante de graciosos trocadilhos ou equívocos; jogo de imagens . . ., jogo de construções, com que se organiza a frase e se molda o pensamento. . .; jogo de conceitos . . . ou em sem-número de quebra-cabeças o engenho inventou e com que receitas complicadas as Estilísticas e Retóricas do tempo os ensinam a temperar! Dê-cimas distributivas; vilancicos correlativos? outros em ecos; anagramas, cronogramas, lipogramas . . . problemas, enigmas e hieroglíficos; poesias mudas, labirintos, poemas cúbicos; e ainda aquelas composições em que a extensão do verso é predeterminada pela forma que a mancha tipográfica deve tomar, como os poemas pintados ou figurados, a que se refere Verney, representando um ovo, um altar, uma machadinha. . . 15*

A poesia é um “fazer” e, como tal, exige um produtor, um artesão que vá trabalhar os signos, tentando vencer sua dureza, sua resistência; vencendo-os nesta pugna para depois defrontar-se com o intérprete, com o leitor do seu texto. O poema é o tabuleiro em volta do qual se reúnem o poeta e seu leitor para jogar o jogo das palavras cujo prêmio será alcançar o sabor novo de uma linguagem.

### 2.2.1 O MACADO (Alexandre O'Neill)\*

(Valsa lisboeta)

(Comentário a desenhos de Júlio Pomar)

Nunca se sabe	até que ponto	um macaco
podê chegar	na ânsia de	nos imitar.
Dizem	alguns autores	ser o macaco
difícil de apanhar		— mas não
Em qualquer	mundana	reunião

15. CIDADE, Hernani. *A poesia lírica cultista, e conceptista*. Prefácio e notas de . . . 3ª ed., Lisboa, Textos literários, 1963; XI

———. *O conceito de poesia como expressão de cultura*. Coimbra, Armenio Amado, 1967; 137

\* CARVALHO, Julio & RODRIGUES, Antonio Basílio. *Processo lírico em Literatura Portuguesa*. Rio, Didática Minerva, 1976, 159



num ombro	numa frase	num olhar
no jeito	“humanista”	de falar
af temos	o macaco	a trabalhar
procurando	aproveitar	a confusão
Pessoalmente	sou de opinião	
que o macaco	é fácil de caçar	
até à mão		

O poema de Alexandre O’Neill é um divertimento, o que não tem, absolutamente, qualquer sentido pejorativo, pois o humor é sério e lúdico.

Alexandre pela disposição das palavras no verso consegue obrigar a uma leitura fora dos padrões habituais e se o leitor prestar atenção, seus olhos, para seguirem a ordem das palavras na leitura correta, realizam um movimento a lembrar uma valsa (subtítulo do poema: Valsa lisboeta).

Gostaríamos de abrir um parêntesis para chamar atenção para o fato de que a vanguarda não se caracteriza, apenas, pela produção de signos novos, mas por tentativas diversas com relação à estrutura e à forma tradicionais do poema. Neste trabalho de O’Neill a tentativa limitou-se a procurar uma nova disposição para a estrutura do verso, ultrapassando o hábito de colocar os componentes da frase poética na mesma linha e no mesmo nível, o que não deixou de ser uma experiência sobre uma prática significativa. A opinião de um poeta e teórico da Vanguarda, Moacy Cirne, nos afasta qualquer dúvida quanto a possibilidade de se colocar o poema de O’Neill dentro deste campo de produções estéticas:

*a rigor, centrar-se na prática significativa implica se centrar na articulação desses elementos – elementos das mais diversas ordens: formal, temática, estrutural, etc.*<sup>16</sup>

Uma antiga crítica atribuía ao leitor exigente a tarefa de, com sua leitura, restabelecer o prazer que o poeta sentiu ao produzir o seu texto, reconhecendo, no entanto, que o leitor não o teria (o prazer) da mesma forma que o autor, mas que poderia chegar perto. Diante deste postulado da tradição teórica, podemos afirmar que este poema que lemos nos desperta esta sensação: o prazer de “brincar” com as palavras. O poeta mais do que um “jongleur das estrelas” é o que brinca com os signos, desmistificando-se, com isso, a área de

seriedade com que se envolve a poesia, fazendo do poeta um sacerdote ou um burocrata da palavra.

### 2.2.2 1 TEXTO e 6 POSTEXTOS (E.M. de Melo Castro)\*

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 — 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 — ó morte sem motor  
omortecendo a 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 — emer tecendo 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 — m r t e n d m r  
m r t c n d m r t  
m r t s n d m r  
m r t s n d m r t  
m r t s n d m r t  
m r t s n d m r t  
m r t c n d m r t  
m r t c n d amor

5 — 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

\* CARVALHO, Julio & RODRIGUES, Antonio Basílio, *Processo Lírico em Literatura Portuguesa*. Rio de Janeiro. Didática Minerva, 1976, p. 52, 3, 4.

6 – homem tirando o mar  
 (variações ímam tocando harpa  
 aleatórias) amanhecendo torpe  
 amante sendo amar  
 o muro canto mar  
 humor tocando a morte  
 o mar tecendo o mar  
 o morto canto duro  
 amar tocando a morte

O poema é um conjunto de desenvolvimentos a partir de um núcleo temático e uma variação com base em unidades sonoras despertadas pelo núcleo. Chamamos de núcleo temático o que o construtor do poema denomina “texto”. No núcleo teremos: amor – tecer – ser – morte, com os verbos no gerúndio. Na camada fônica do núcleo predominam: /mor:/, /mar/, /te/ e /cen/.

Com base nestes elementos o poeta produz 3 postextos fisicamente semelhantes ao núcleo, mas com acontecimento verbais novos: marte, morte, motor, omortecer, humor, morte, omor, temor, emer, merte, emertecer, inerte. Nos dois seguintes, eliminou-se as vogais em um e no outro as consoantes, deixando-se apenas como fecho de cada um dos signos opostos amor e morte. O postexto final (variação aleatória) recorre às mesmas vogais e consoantes já utilizadas, acrescentando-se um i, ainda não utilizado, mas conseguindo termos novos: homem, tirar, mar, ímam, harpa, amanhecer, torpe, muro, canto e duro. O último verso do poema (amar tocando a morte) é uma variação do primeiro (amor tecendo amor) como faces distintas de um mesmo ato.

O poeta não é um articulador de sentidos, mas um combinador de sinais tendo como mapa apenas os prazeres que sente com os arranjos que consegue. O que a leitura obtém? O leitor lê para despertar seu sentido de audição. São duas as suas possibilidades: se encantar com os achados sonoros ou trabalhar o texto no sentido de conseguir, usando do mesmo método que o poeta ou não, outros resultados. A participação do leitor poderá ser de nível muito mais dinâmico do que a que ocorre com relação à forma tradicional da poesia discursiva.

A avaliação do texto, havendo uma preocupação de apreciá-lo de acordo com uma Estética, terá necessidade de um parâmetro para estabelecer seus índices valorativos. A que recorrer? Sanguinetti<sup>17</sup>, falando de Pound, nos dá a resposta: “o máximo de exotismo está em função do máximo de esteticismo”. Exótico deve ser entendido como incomum; a linguagem criada e utilizada é incomum porque não-comum é a sua sintaxe; é a sua semântica (o seu léxico); é a sua morfologia, etc.

Neste poema está evidente que o germe da frase futura já está na frase que se constrói no momento; a sintaxe desta frase já me sugere uma outra sintaxe para a frase seguinte. Da mesma forma a semântica. Nos postextos 4 e 5, com o uso de apenas consoantes (sem vogais) e de apenas vogais (sem consoantes) apoiando-se nos termos finais “amor” e “morte”, temos uma semântica verbo-visual. “Amor” com as consoantes intue visualmente significações

17. SANGUINETTI, Edoardo. *Por uma vanguarda revolucionária*. B. Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972; 41

(decodificação em aberto, subjetiva; uma para cada leitor) que posso determinar como sugerindo, neste primeiro caso, **campo de flores**. No outro, vogais e “morte”; aqui percebo **ossos** (cemitério)

### 2.2.3 POSIÇÕES SUCESSIVAS (E.M. de Melo e Castro)

vejo		agora
	não te	
agora		vejo
agora	não te	vejo
vejo		agora
	te não	
agora		vejo
agora	te não	vejo
vejo		agora
	te vejo	
não		agora
não	te vejo	agora
agora		não
	vejo-te	
agora		não
agora	vejo-te	não
não		agora
	agora	
não		te vejo
não	agora	te vejo
te vejo		te vejo
	não	
	agora	
vejo-te		não
não	agora	vejo
vejo-te	agora	não
vejo-te	não	agora
não	te	vejo
	agora	

O título do poema estabelece desde logo a sua mecânica: explorar o espaço procurando com os signos. A significação do poema deflue justamente disto, daí ser significativo visualmente e de se abrir ao leitor despertando-o para a sensação de que o espaço é útil ao fazer. As posições interessadas são propostas, o leitor poderá experimentar outras. Nas oferecidas pode-se perceber que a exploração do verticalismo jogou, nas três colunas, com o rígido (as duas colunas extremas) e o sinuoso (coluna do centro).

Os signos a serem distribuídos são apenas dois: “ver” e “agora”, estabelecendo-se a tensão entre eles com o recurso ao pronome e ao advérbio. Em

resumo, o signo básico é “vejo” e a questão do poema, realmente, é com o ver.

Às diversas posições do ver correspondem as do “como ver”; ver e ser visto. Por conseguinte, o problema deste poema é o problema de como ver o poema. Perspectiva que se confirma semanticamente nos extremos das colunas laterais: vejo-não X agora-vejo.

O poema fica “em aberto”, permitindo que o “acaso” interfira na sua composição de acordo com as opções de leitura. Caberá ao leitor a decisão; a sorte está lançada, mas não será o jogo que “abolirá” o acaso . . .

#### 2.2.4 SINTAXE DAS MISTURAS (E.M. de Melo e Castro)

amarelo vermelho e amarelo azul  
vermelho amarelo e vermelho azul  
azul amarelo e azul vermelho  
vermelho amarelo e azul vermelho  
vermelho azul e amarelo vermelho  
amarelo vermelho e azul amarelo  
amarelo azul e vermelho amarelo  
azul amarelo e vermelho azul  
azul vermelho e amarelo azul  
amarelo vermelho e azul vermelho  
vermelho amarelo e azul amarelo  
amarelo azul e vermelho azul  
vermelho amarelo e amarelo vermelho  
vermelho azul e azul vermelho  
amarelo azul e azul amarelo  
azul e vermelho azul  
azul e amarelo azul  
amarelo e azul amarelo  
amarelo e vermelho amarelo  
vermelho e amarelo vermelho  
vermelho e azul vermelho  
azul e azul amarelo  
azul e azul vermelho  
vermelho e vermelho azul  
vermelho e vermelho amarelo  
amarelo e amarelo azul  
amarelo e amarelo vermelho  
amarelo e azul violeta  
vermelho e azul verde  
azul e laranja  
verde

Assim como as cores ao se combinarem pela mistura (a única mistura possível para as cores), geram uma nova cor, os signos encadeados e combinados podem gerar um novo signo. Será possível? Experimentando-se . . . Ao contrário de uma sintaxe tradicional que mantinha os signos na linearidade — um dependendo da posição do outro — procura-se uma sintaxe que anule a linha e estabeleça a justaposição dos signos pela colocação de todos ocupando o mesmo lugar no espaço (outra interrogação: será possível mais de um corpo ocupar o mesmo lugar no espaço?); a ocupação do mesmo lugar no espaço por vários signos é possível pela mistura. O signo resultante não é a soma, nem a fusão — é um no outro “sintaxeados”.

“Sintaxe das misturas é a metáfora de uma experiência da poesia nova; de uma poesia que procura, por ser nova, a sua sintaxe, rejeitando sintaxe anteriores.

“Sintaxe das misturas” é a metáfora de uma experiência da poesia nova; o seu plano de significação é o do cromatismo (“amarelo vermelho e amarelo azul . . .”) — o cromatismo que leva a extinguir a tonalidade. O poema tradicional é tonal. O poema que se rejeita é o poema que surgiu no século XVI, junto com o sistema tonal na música.

### 2.3 POEMAS gráfico-visuais

Com a descoberta da imprensa, o poema, na cultura ocidental, deixou de ser canção para ser apenas o texto impresso para ser lido. O verso se sedimenta e etemiza com a palavra gravada no papel, não mais dependendo da oralidade para a sua propagação. Acontece que este fato não representou ser um dado do fazer poético, mas alguma coisa a ele imposta. Foi preciso muito tempo para que os poetas percebessem que a colocação do poema no papel não significava alguma coisa apenas para a sua leitura pela captação dos sinais impressos, mas que a “gravação” do poema, a sua disposição no espaço da folha, poderia significar alguma coisa para a própria composição do poema. A visão do poema poderia ser um dado de sua significação; seria a sua própria condição significante, passando a poesia a ser um acontecimento semiótico. Descobriu-se isto: o poema é um fenômeno plástico.

O caminho natural para esta constatação foi, sem dúvida, a revelação da poesia oriental, fundamentalmente a chinesa e a japonesa, como um jogo do sentido com a própria escrita. O estudo de Ezra Pound<sup>18</sup> despertou em Ezra Pound a curiosidade para a importância desta arte desconhecida pelos ocidentais. É claro que alguns poetas simbolistas já se haviam iniciado neste descobrimento — Camilo Pessanha é um deles — mas sem que se deixassem contaminar por esta cultura da forma que os posteriores fizeram. Talvez porque Fenollosa não tenha ficado preso à armadilha do exotismo e, segundo Pound, tenha “tentado explicar a ideografia chinesa como um processo de transmissão e registro do pensamento, chegando à raiz do problema; à raiz desta diferença entre o que é válido no pensamento chinês, e o que não é ou sobre o que é errado em uma grande parte do pensamento e da linguagem europeia.”

As escritas não-fonéticas, espaciais, ao contrário da linearidade da escrita fonética, trabalhando com marcas que têm um sentido de acordo com a sua posição no conjunto riscado, fizeram com que as pessoas não acostumadas com elas percebessem as possibilidades estéticas da palavra traçada na folha.

O ideograma chinês está diretamente ligado à significação da palavra, quase sempre evocando a forma do fenômeno que indica; é uma escrita considerada como uma representação do falado<sup>19</sup>. Assim (exemplo dado por Ezra Pound, p. 16) temos:

人 homem

木 árvore

日 sol

東 leste (sol preso nos braços de uma árvore, como no seu despertar)

Não se trata de uma semelhança realista entre o ideograma e o objeto: o signo é uma figuração estilizada que apenas indica o objeto a que se refere, sem pretender reproduzi-lo<sup>20</sup>. Podemos ficar intrigados quanto à representação de uma idéia mais complexa. Ezra Pound nos explica com o termo *verme-lho*. Como designá-lo? Com a reunião de desenhos agregados de coisas como: uma rosa, uma cereja, etc.

O recurso a uma escrita que esteja presa a tal mecanismo permite ao emissor (escritor) uma comunicação mais direta e bem mais ampla, pois a escritura ideográfica é antes de mais nada um sistema de comunicação independente de uma língua.<sup>21</sup> A possibilidade do uso desta escrita por um poeta permitiria, em princípio, atender ao ideal de todo fazer estético: atingir um público amplo; alcançar a universalidade.

Uma outra escrita, também ideográfica, e uma outra forma poética, de natureza singular para a literatura ocidental, descoberta pelos poetas contemporâneos foi o “Haikai” japonês. Ezra Pound também está ligado a esta revelação e o resultado deste encontro entre culturas tão estranhas e distantes é bem evidente, por exemplo, na Poesia Concreta no Brasil. Um dos seus adeptos, Haroldo de Campos, poderá nos revelar os segredos desta “poética da brevidade”.<sup>22</sup>

*O idioma japonês é eminentemente aglutinante, possuindo maleabilidade extrema para a composição, dentro da normalidade e dos hábitos semânticos, de verdadeiras palavras-montagem, à maneira praticada na literatura ocidental sobretudo por um inventor do porte de James Joyce*

19. KRISTEVA, Julia. *Historia da linguagem*. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa, Edições 70, 1974; A autoria na edição francesa é outra

20. *ibidem* p. 117

21. LLORACH, Emilio Alarcos. *Les représentations graphiques du langage*. In LE LANGAGE. Paris, Gallimard, 1968; 526

22. CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. S. Paulo, Perspectiva, 1975; 55-77

(silva moonlake, silva do latim lua lago; sistematização da “palavra valise” de Lewis Carroll). Na verdade, a “palavra valise” é quase que uma contraparte verbal do ideograma, ou seja, a reprodução do efeito do ideograma através da palavra, que já não mais secciona, mas incorpora em um continuum os vários elementos da ação ou da visão. O haikai alia esta concisão à visualidade do kanji (segundo Haroldo de Campos, ideograma chinês importado pelos japoneses na segunda metade do século III D.C.). No pensamento por imagens do poeta japonês o haikai funciona como uma espécie de objetiva portátil, apta a captar a realidade circunstante e o mundo interior, e a convertê-los em matéria visível.

Mas, dentro deste panorama de experimentalismo visual da poesia contemporânea, não podemos deixar de mencionar um outro pioneiro como Apollinaire; o Apollinaire de **Calligramas** que em “La cravate et la montre” permite a imediata constatação visual de uma gravata formada pelas palavras do poema, que em “Il Pleut” escreve os versos na vertical, letra abaixo de letra, despertando a sugestão plástica de uma chuva, etc., etc.

O que se pode perceber é a descoberta (e toda descoberta trabalha sobre outras descobertas) de uma nova gama de possibilidades estéticas para a poesia, todas elas resumidas a trabalhar-la em um fato que parecia ser apenas um suporte técnico que lhe modificou de canção para poema, mas que não passará de um frio recurso de um momento na história da reprodução da escrita: o texto impresso no papel. O poema não seria apenas um discurso linear com palavras, mas um acontecimento que se registra em três faces do sensível: ver-ouvir. Experiências, conforme o “plano-piloto para a poesia concreta”: “. . . uma sintaxe análogica, cria uma área linguística específica-Verbivocovisual . . .” 23

### 2.3.1 PÊNDULO (E.M. de Melo e Castro)

P  
P  
P Ê  
P Ê N D U L O  
P Ê N D U L O  
P Ê N D U L O  
P Ê N D U L O  
P Ê N D U L O

23. CAMPOS, Augusto et alii. **Teoria da Poesia Concreta**. São Paulo, Duas Cidades, 1975; 157



A palavra que reproduz um conceito pode ser utilizada para representá-lo plásticamente. Assim, neste poema, procedeu Melo e Castro. O significado decorrente da significação do signo “pêndulo” é sugerido iconicamente; pela disposição do termo na folha de papel procura-se configurar o desenho de uma “oscilação”. A técnica deste efeito consiste em dissolver a palavra para reconstruí-la, proporcionalmente, até a sua forma completa. Cada seção do vocábulo, desde os dois “ps” iniciais, pode representar, de uma antiga idéia de poesia, um verso.

Como o poema (não se pode aqui falar em poesia) perdeu a sua dimensão sonora (temporal) para registrar-se apenas no espaço, modifica-se a sua “leitura”, que, agora, se limita a ser uma “visão”. O efeito estético restará na proporcionalidade da distribuição dos grafemas na folha de papel. Veja, o leitor, que em “Pêndulo”, Melo e Castro manteve o equilíbrio entre o movimento representado e as letras que o configuram, fazendo com que, no sentido vertical, tivéssemos traços perfeitos com os mesmos grafemas.

Podemos dizer que nesta nova forma do poema há única e exclusivamente o acontecer da função poética (cf. Jakobson). De forma rigorosa, podemos afirmar, inclusive, que a função poética, como a define o nosso fonólogo, está presente é no poema espacial.

Repare o leitor que Melo e Castro usou a palavra não como signo, mas como índice. O poema jogou no chão o conceito saussuriano de signo linguístico, pois, no caso, a relação entre significante e significado deixou de ser arbitrária.

### 2.3.2 EDIFÍCIO (E.M. de Melo e Castro)

```

o
o
o
t
n
e
m
i
c
i
m
e
n
t
o
f
e
r
r
o
r
r
e
f
e
r
r
o
r
r
e
f
e
r
r
o
o
o
o
o
c
i
m
e
n
t
o
f
e
r
r
e
r
e
f
e
r
r
o
o
o
o
f
e
r
r
e
r
e
f
e
r
r
o
o
o
o
t
n
e
m
i
c
i
m
e
n
t
o
f
e
r
r
e
r
e
f
e
r
r
o
o
o
o
o
t
n
e
m
i
c
i
m
e
n
t
o
f
e
r
r
e
r
e
f
e
r
r
o
o
o
o
o
o
t
n
e
m
i
c
i
m
e
n
t
o
f
e
r
r
e
r
e
f
e
r
r
o
o
o
o
o
o

```

\* MARQUES, José Alberto e MELO E CASTRO, E.M. de, *Antologia da poesia concreta em Portugal*. Lisboa, Assírio e Alvim, 1973; 57

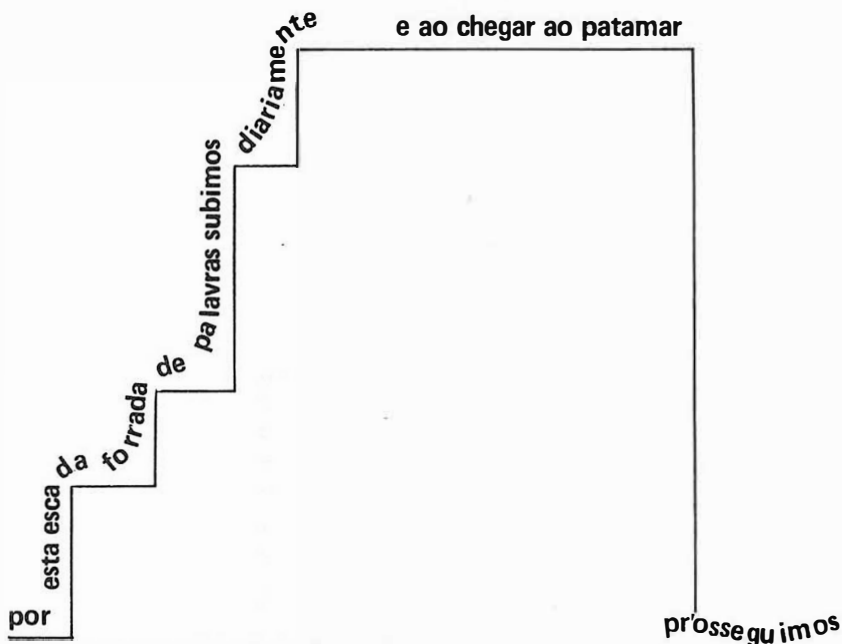
A realização de Melo e Castro neste poema combinou a captação de um sentido mediante o visual e o plano da leitura. Explica-se: a visão de uma estrutura é evidente, apenas a ambiguidade desta estrutura (ser qualquer estrutura) é cortada pela imediata leitura dos signos verbais utilizados para desenhá-lo o perfil deste objeto: cimento e ferro. Os dois termos captados pelo olho que lê e vê estabelecem na consciência do leitor a relação analógico-digital: cimento e ferro designam verbalmente elementos componentes do concreto armado, base para o estabelecimento das estruturas de edificações, logo a analogia (forma física vista = uma estrutura) se reforça: trata-se da sugestão de uma estrutura, como um edifício desperta a associação com a idéia de estrutura.

Não se trata de se querer fazer a descrição de um edifício ou do que seja uma estrutura, o significado torna-se ideograficamente significante.

O signo verbal não deixa de ser o material a que o poeta recorre para compor gráfica e visualmente o seu poema. O que convém frisar, no entanto, é que a palavra não foi usada para descrever logicamente alguma coisa. O signo verbal foi trabalhado para gerar uma manifestação icônica. A palavra perde a sua condição de instrumento do pensamento lógico para servir ao pensamento analógico.

Se o leitor for chegado a qualquer idéia de coerência, “ferro” e “cimento” são usados em partes iguais para a construção do poema: 6 de cimento para 6 de ferro . . .

### 2.3.3 A ESCADA (Jaime Salazar Sampaio)



Nova tentativa de conciliação entre o pensamento lógico (com as palavras) e o analógico (com a figura), a partir de uma certa expectativa criada pela primeira observação do texto que não permite no tempo deste ato qualquer leitura concomitante. Desta, o leitor parte imediatamente para uma “concentração” sobre o texto a verificar o que “está vendo”. O título, então, comanda o espetáculo, orientando a leitura/visão.

Uma frase: “por esta escada forrada de palavras subimos diariamente e ao chegar ao patamar prosseguimos”. O enunciado foi impresso como que a escalar os degraus, a percorrer um patamar superior e cair . . .

Do enunciado, combinado com a representação, fica a significação de uma idéia da relação homem X linguagem não percebida pela vida cotidiana.