

CIBERTEXTUALIDADES

Publicação do CECLICO - Centro de Estudos Culturais, da Linguagem e do Comportamento



TEMA DE CIBERTEXTUALIDADES 05

ELECTRONIC PUBLISHING MODELS FOR EXPERIMENTAL LITERATURE

Organização de **Rui Torres** e **Manuel Portela**

ficha técnica

DIRECTOR

Rui Torres

DIRECTOR-ADJUNTO

Pedro Reis

CONSELHO DE REDACÇÃO

Jorge Luiz Antonio - Investigador Independente

Sérgio Bairon - Universidade de São Paulo, Brasil

Pedro Barbosa - Investigador Independente (Professor Aposentado,
Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, Portugal)

Luis Carlos Petry - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Manuel Portela - Universidade de Coimbra, Portugal

Pedro Reis - Universidade Fernando Pessoa, Porto

Fátima Silva - Universidade Fernando Pessoa, Porto

Rui Torres - Universidade Fernando Pessoa, Porto

COMISSÃO DE HONRA

Maria Augusta Babo - Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Jean-Pierre Balpe - Université de Paris VIII, França

Jay David Bolter - Georgia Tech, Atlanta, E.U.A.

Philippe Bootz - Université de Paris VIII, França

Claus Clüver - Indiana University, Bloomington, E.U.A.

José Augusto Mourão (in memoriam)

Winfried Nöth - Universität Kassel, Alemanha

Lúcia Santaella - PUC-São Paulo, Brasil

Alckmar Luiz dos Santos - Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alain Vuillemin - Université d'Artois, França

TÍTULO

Revista Cibertextualidades 05 (anual) - 2013

© Universidade Fernando Pessoa

EDIÇÃO

edições UNIVERSIDADE FERNANDO PESSOA

Praça 9 de Abril, 349 | 4249-004 Porto

edicoes@ufp.pt | www.ufp.pt

DESIGN

Oficina Gráfica

da Universidade Fernando Pessoa

DEPÓSITO LEGAL

241 161/06

ISSN

1646-4435

Palavra e pintura em trocas de papéis. Concretismo, experimentalismo e artes plásticas em Portugal¹

Eduardo Paz Barroso²

RESUMO: Este artigo procura estabelecer correspondências entre algumas obras e artistas plásticos portugueses e o universo da poesia visual. Esta temática é indissociável de uma discussão sobre a poesia portuguesa dos anos 60, a sua mensagem de rotura, as clivagens e as expectativas geradas por alguns autores. A remissão escrita-pintura e a perspectiva de Ana Hatherly sobre este jogo é igualmente tida em consideração e comentada. A evocação da revista KWY, o contexto internacional da sua intervenção e programa estético que a anima, sinalizam algumas preocupações em torno do alcance de práticas e experimentações centradas no gesto, escrita e signo no panorama da arte portuguesa da segunda metade do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia concreta, Pintura, Signo, Revista KWY, João Vieira

ABSTRACT: This article seeks to establish correspondences between some works and Portuguese artists and the universe of visual poetry. This theme is inseparable from a discussion on Portuguese poetry of the 60s, its message of rupture, the cleavages and the expectations generated by some authors. The interaction writing-painting and the perspective of Ana Hatherly about this game is also taken into consideration and discussed. The evocation of KWY magazine, the international context of their intervention and the aesthetic program that animates it, indicate some concerns about the scope of practice and experimentation focused on gesture, sign and writing in the panorama of Portuguese Art of the second half of the twentieth century.

KEYWORDS: Concrete Poetry, Painting, Sign, KWY magazine, João Vieira

¹ Trabalho realizado no âmbito do projecto "PO.EX'70-80 - Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa" (Ref^a PTDC/CLE-LLI/098270/2008), financiado por Fundos FEDER através do Programa Operacional Factores de Competitividade – COMPE-TE e por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Uma versão deste artigo em língua inglesa foi publicada no JAB - Journal of Artists' Books, número 32.

² Professor catedrático de Ciências da Comunicação da FCHS da Universidade Fernando Pessoa. Investigador do LabCom da Universidade da Beira Interior. Contacto: epb@ufp.edu.pt

Ao considerarmos as relações entre concretismo, experimentalismo e artes plásticas em Portugal, somos remetidos para os universos da colagem cubista, para as associações mentais do surrealismo, para o informalismo e a action painting. Todas estas tendências estéticas proporcionam os meios e os contextos para novas modalidades de pensamento visual que a poesia experimental formula, questionando e auto-questionando-se segundo princípios que expõem o fazer poético como criação e simultaneamente como enunciado teórico. Vários pontos de contacto e afinidades estéticas entre esta corrente e alguns dos mais significativos momentos da produção plástica portuguesa são perfeitamente identificáveis. Porém, encontra-se ainda insuficientemente explorada a análise crítica inerente a um corpus pictórico interrogado a partir das preocupações e atitudes da poesia experimental e da poesia concreta.

O lugar da Poesia na literatura portuguesa moderna e contemporânea demarca uma espécie de originalidade sem nome. Mais do que um puro desígnio da linguagem e do seu sujeito, trata-se de uma experimentação acelerada, tanto pela vertiginosa capacidade do “dizer”, como pela imagética da palavra que irrompe como acontecimento “plurissignificativo”, repleto de possibilidades oníricas. Trata-se então de aceitar neste horizonte o termo Literatura não tanto na acepção institucional e ideológica que remete para uma “teoria da literatura”, mas sobretudo como um “arquipélago de metáforas” (Lourenço, 1988, p. 205), cada uma delas com

uma incandescência própria, demarcação de episódios onde linguagem transgride todas as gramáticas, segundo critérios solitários de poética autoral, porque essa é sempre a condição de um “eu” que resiste à reunificação crítica da “pessoa” do autor.

Deflagrações poéticas

A questão do fazer poético ser simultaneamente uma escrita e uma teorização encontra-se muito ligada às inovações poéticas dos anos 60.

Nessa altura ficaram para trás alguns entendimentos mais alinhados com a defesa de causas sociais, denúncias militantes de condenação política, ou tomadas de posição humanistas. Era também o virar de página sobre convenções “presencistas” em que as novas gerações não se podiam já reconhecer. Um certo realismo e um certo misticismo tendem a esbater-se e, sobretudo, pressente-se qualquer coisa de torrencial em livros de estreia como *Aquele Grande Rio Eufrates*, de Ruy Belo, ou os segundo e terceiro títulos de Herberto Helder, *A Colher na Boca* (que integra *O Amor em Visita*, 1958) e *Poemacto*, (todos publicados em 1961). Nesta dinâmica de rotura é também de sublinhar a publicação do conjunto de plaquetes de *Poesia 61* (que reuniu poemas de Gastão Cruz, Luiza Neto Jorge, Fiama Hasse Pais Brandão, Casimiro de Brito e Maria Teresa Horta). Não por acaso Herberto Helder vai surgir em várias manifestações associadas à poesia experimental. Sem com ela

ter tido o mesmo tipo de envolvimento, Luiza Neto Jorge desenvolve uma escrita poética de grande poder imagético, onde se observa a desfiguração do discurso a par de uma incisiva força, capaz de desestruturar a narrativa e impor, em certos textos, uma espécie de cadência erótica da palavra. Características que explicam a publicação (1972) de um livro-objecto intitulado *O Ciclópico Acto* (em colaboração com o pintor Jorge Martins)³. Notável interpenetração da poesia com as artes plásticas que, embora não obedeça aos códigos do experimentalismo poético, podemos integrar neste propósito de problematização crítica das relações entre poesia e artes plásticas. Sobre o campo de possibilidades intertextuais do poema e sua remissão para alguns aspectos trabalhados pela poesia experimental leia-se, por exemplo:

Uns: cremes, espumas, espermas, cuspos –
outros:
mais barato, mais húmido, mais tu-me-
fac-to comovente a simples confissão: “teu, tua”
(Neto Jorge 1973, p. 266)

Mas a poesia portuguesa dos anos 60 fica também definitivamente marcada pela introdução da “poesia concreta”, o que segundos alguns críticos (Nava, 1988, p. 151) permite constatar uma “vocação internacionalista, mas sobretudo de influência brasileira”. Os nomes de António Aragão, E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly e Salette Tavares, para

além de Herberto Helder, permitem identificar as duas publicações de estreia desta corrente ou tendência: os dois volumes de *Poesia Experimental* (1964 e 1966).

É importante acentuar (nunca será demais fazê-lo) que de comum com outras manifestações estéticas que, à falta de uma melhor expressão, designaremos de rotura, o experimentalismo poético proclama a importância do poema se voltar para si mesmo e expor a matéria que o constitui, em suma a própria linguagem. Esta tendência para um auto-enraizamento do poema e da sua escrita é compatível com a procura de uma dicção que está para lá de todas as frases, e corresponde ao esforço de uma atitude que, perante a evidência de uma constelação de vozes, insiste em caminhar no intervalo irregular que existe em todas elas. E assim encontrar o que se diz, não no sentido de uma procura ou pesquisa, de uma “declamação”, mas enquanto reflexo de visceralidade e pertença, que é também a estranha ocupação de um lugar improvável.

Um conjunto de novos valores estéticos, onde predomina a negatividade e a fragmentação, uma certa errância do sentido, um desmembramento do texto, apontam para outra exigência da escrita. A instabilidade do sujeito, ou mesmo o seu desaparecimento, decorrem de uma “falência da mimesis” (Pinto do Amaral, 1988, p. 160). Numa análise crítica à poesia das décadas de 70 e 80 (Pinto do Amaral, 1988) é de destacar a contribuição de *Poesia 61* e da *Poesia Experimental* na autonomização do texto poético, situada

³ Ver a este propósito: Eduardo Paz Barroso, Jorge Martins a Luz e a Pintura (Caminho, Lisboa, 2005).

“numa espécie de zona neutra do sentido”, um “quase puro objecto, ao mesmo tempo imune e permeável a todas as hermenêuticas”.

O modo como essa condição vai influenciar poéticas subsequentes, e a própria evolução de alguns dos autores que se constituem nesse paradigma, foi plural. Um excelente exemplo dessa fusão do poema numa teoria de si (que abarca a duplicidade do literário e a ficção biográfica), encontra-se em *A Noção de Poema*, de Nuno Júdice:

Tento exprimir-me na verdade física do gesto. Não há sensações irreduzíveis a uma palavra nem géneros insusceptíveis de modificação. Sempre me conformei ao jugo excessivo do poema e nunca, ao assumir o materialismo estético, me permiti limitar o poema, sequer trabalhá-lo. O que é a poesia senão o conhecimento desmedido da imagem, a transfiguração plena da regra em horizonte, da plástica em consciência? O que é a palavra senão o rio prodigioso dos sentidos, o espaço arquitectural da ordem? (1972, pp. 11-12)

Ana Hatherly: Um happening da palavra

Num ensaio da revista *Colóquio Letras*, Ana Hatherly (1977) refere-se à necessidade de, na abordagem do fenómeno poético, ser necessário estabelecer novas relações semânticas que dispensam entendimentos ortodoxos, ao mesmo tempo que salienta a dependência do texto escrito perante a especialização inerente à sua leitura. Uma citação de Max Bense (1910-1990), um dos teóricos da poesia concreta, assinala uma importante mutação teórica: “com a definição dos textos visuais, a teoria geral do texto passa para uma teoria geral da imagem” (Hatherly, 1977, p. 5).

A defesa do texto como “objecto de arte” ajuda então a explicar um certo valor poético da pintura gestual e sígnica, à qual não é alheia a própria prática plástica da autora. Empenhada em acentuar a “universalidade da arte contemporânea”, Hatherly desloca implicitamente a poesia concreta e o experimentalismo poético para um campo onde o traço, o desenho e a pintura adquirem incontornável evidência, ao mesmo tempo destaca o valor civilizacional do cinema. É curioso que o faça pois revela uma intuição quanto à importância crescente que o pensamento visual veio a adquirir, pensamento esse onde o cinema ocupa uma posição determinante. A ideia de uma reconfiguração do signo é cara a esta corrente estética que vê na escrita uma forma de desenho que utiliza letras, e alimenta uma experiência do mundo transformada em investimento plástico do sentido. O paralelismo e a similitude da escrita e da imagem plástica dão lugar a uma reversibilidade: a palavra como pintura e a pintura como palavra.

Naturalmente que importa também, e a este propósito, tomar em consideração a tradição oriental quer da filosofia Zen, quer da pintura calígrafa que alguns artistas contemporâneos têm adoptado como inspiração e base de trabalho, caso de Jean Degottex, algumas obras de Tàpies ou, entre nós, Eurico Gonçalves, António Sena, algumas obras de Arpad Szenes (assunto a merecer outros desenvolvimentos). Este processo, para Ana Hatherly também pode ser uma forma de subversão, mais precisamente desarticulação do sistema lógico e psicológico em que se baseia a manutenção da sociedade (Hatherly, 1977, p. 14). A personalização, aquilo que poderíamos designar como uma dimensão refractária do “eu” plasmada para o desenho como uma evidência em si, (evidência do sujeito, das suas contradições, da sua necessidade de protesto) está vincadamente presente na poesia experimental e concreta, desde logo por esta constituir uma reacção à despersonalização trazida pela imprensa, e interpretada neste quadro como um fenómeno típico da sociedade de consumo (Hatherly, 1977, p. 13).

As discussões sobre a sociedade de consumo ajudam a compreender e perspectivar esta corrente poética, para a qual tudo é significativo. A poesia concreta é uma poesia onde as coisas se limitam a ser. Em flagrante contraste com os hábitos de uma sociedade de consumo onde as coisas se limitam a desaparecer, ou a assumir a sua aparência espectacular de mercadoria (para acolher as sugestivas teses de Guy Débord, hoje tão revisitadas). Claro que o entendimento dos textos experimentais não pode ser feito, sem termos presente algumas vinculações ideológicas no plano teórico que remetem desde logo para a obra de Adorno. Um exemplo disso mesmo encontra-se num ensaio de Alberto Pimenta (1988) onde questiona o entendimento do acto poético como “um impossível cuja única razão de ser é negar essa impossibilidade lógica ou pragmática”. Tendo como principal função “negar”, a poesia, assim entendida, deixa de lado subterfúgios, magias e sortilégios, para se centrar em si mesma, revolver-se e explicitar-se como palavra esventrada. Daí a citação de Adorno feita por Pimenta (1988, p. 146) no seu ensaio: “é o expor-se ou furtar-se ao inconciliável que substancialmente define o nível de uma obra de arte” (Adorno). Indagar acerca dos desafios que o fazer poético enfrenta, será, portanto, a questão colocada de seguida, com base numa crítica ao aristotelismo. A partir dela Alberto Pimenta promove a “invenção de formas” onde visual e o literário se encontram. Um dos aspectos mais curiosos mediante o qual podemos dar conta do tipo de reacção à sociedade de consumo consiste num esvaziamento da representação que a poesia experimental veio permitir.

Em síntese, trata-se de admitir a coexistência de duas poéticas (melhor dizendo de duas maneiras de fazer poesia) que possuem de comum a recusa à designação “própria das coisas”, fazendo com que uma opere ao nível do significado e faça da metáfora a sua “figura - rainha”, a outra opera ao nível imanente do signo e a sua figura principal seja a paronomásia (e por isso mesmo abusa de semelhanças sonoras entre palavras e explora diferenças de sentido).

É naturalmente sobre esta segunda opção que recaem as preocupações da poesia concreta, a qual se programa a partir de situações limite descobertas pela visualização deste processo. Isso mesmo demonstra Alberto Pimenta apoiado num dos teóricos do movimento, o austríaco Heinz Gappmayr, quando sublinha a distinção entre o carácter empírico de um signo e o respectivo plano conceptual, um e outro entregues a uma ambivalência que a poesia concreta torna “transparente” (Pimenta, 1988, p. 146). Uma poesia desprovida de símbolos, de dimensão metafórica, da abstracção das fórmulas linguísticas, volta-se com facilidade para a “coisa em si”, a mesma que o lado matérico e plástico da pintura, em certas circunstâncias (gestualismo, expressionismo abstracto, informalismo, etc.) também objectiva.

A esquematização da perspectiva concreta em Portugal, tal como é traçada por Alberto Pimenta, toma por referência Almada Negreiros, situa os finais da década de 50 e início de 60 como o momento nuclear do movimento, distinguindo a fase que privilegia os jogos combinatórios e as permutas aleatórias (anos 70), e depois considera um período de radicalização, em que a negação do “espaço semântico” é mais nítida, e a sensorialidade deixa de ser visual e acústica e passa a ser também performativa no sentido da linguagem do happening e da performance. Essa será já uma outra vertente de relacionamento com as artes visuais e plásticas, uma vez que neste tipo de desenvolvimentos da perspectiva concreta, a ideia tão cara ao happening, da diluição de fronteiras entre o acontecer artístico e a vida quotidiana, encontra uma razão de ser teatral.

Quando o texto-imagem trama o sentido

Em *A reinvenção da leitura* (1975), Ana Hatherly começa por lembrar que é impossível dissociar o estudo da origem da poesia, como escrita de um texto, do seu aspecto pictórico. O ensaio é acompanhado por 19 desenhos da autora, por ela denominados de “textos visuais”, como possível demonstração da sua tese. A ideia de toda a escrita ter origem na pintura e desse modo gerar processos mentais de comunicação onde ver e pensar se entrelaçam é uma tónica do texto. A teoria da informação, a teorização de Max Bense, diversas obras de artistas plásticos, a tradição oriental do Zen, são os quatro factores em que assenta esta concepção (Hatherly, 1975, p. 6).

O esforço ensaístico de Ana Hatherly na época decorria, em boa medida, da necessidade de justificar a importância da perspectiva concreta, e resgatá-la do seu estatuto minoritário no panorama cultural português. Esta preocupação assenta numa estratégia de afirmação vanguardista, com a qual a poesia experimental é identificada e que leva a um necessário aprofundar do estatuto e das ambiguidades do conceito de vanguarda, sua operacionalidade histórica e reconhecimento crítico. Num aspecto tem pelo menos a autora razão, tendo em conta a situação que decorre do

final de 50 até meados da década de 70: a dificuldade de aceitação de uma poesia que nada tem de lírico-discursivo: “Contudo, e depois de mais de uma década de publicações e divulgação cultural por parte dos poucos autores portugueses de vanguarda, começa a desenhar-se em certos sectores uma tendência para a aceitação do texto - imagem” (Hatherly, 1975, p. 17).

No seu balanço sobre um século de poesia portuguesa, Alberto Pimenta (1988, pp. 148-149) documenta a perspectiva concreta com alguns exemplos extraídos da obra de sete poetas visuais: Salette Tavares; António Aragão; Ana Hatherly; E. M. de Melo e Castro; Abílio José dos Santos (Abílio); Fernando Aguiar; César Figueiredo. Um pequeno comentário enquadra esta curta lista. Assim, Melo e Castro é “o mais activo em Portugal e no estrangeiro como teorizador e divulgador do movimento”, também lhe é reconhecida a vastidão da obra e a exigência experimental, a par da sistematicidade. Em Salette Tavares, descobrimos a forma e a ironia ao serviço da ambiguidade, uma enorme capacidade em realçar o lado sério do signo e a transitoriedade do texto quando encarado no seu aspecto formal. Sobre António Aragão, podem-se destacar as “sensações fortes” que os seus trabalhos provocam, ou processos criativos como a utilização de quadriculas para elaborar a “anatomia de palavras volantes”. Fernando Aguiar leva o receptor ao âmago da letra (“o letrista mais consequente dos últimos 20 anos”), letras em trama (tramando por vezes o sentido) constituem uma armadilha permanente que pode ser comparada à habilidade do mágico que manuseia baralhos de cartas e naipes movediços. Abílio remete para uma marginalidade que de algum modo foi também a sua, teoricamente despreocupada, “para ele todo o fundamento epistemológico é repressivo” (e Pimenta elogia-lhe o temperamento consequente). César Figueiredo parece (pelo menos em vários dos seus trabalhos) romper o texto, ou melhor a sua monumentalidade (“Camões esfarrapado por um tenente de filologia”, assim o caracteriza Pimenta, depois de o enquadrar num dispositivo táctico e belicista, onde as palavras são encaradas como um “exército”). E por fim Hatherly, “senhora de todas as anunciações estéticas”, devido à variedade e diversidade da sua produção, para além de uma insistente ludicidade da linguagem, transformada em sinuoso desenho, uma caligrafia madura para todos os usos e desusos.

Esta breve panorâmica crítica disponibiliza os dados fundamentais para partir da poesia concreta para a pintura que com ela mais imediatamente se tem vindo a cruzar ou até, ambigualmente, nalguns casos, a confundir. Tudo começa pela condição visual do texto, como já ficou claro. Isso mesmo transparece também de uma recomendação dada aos inexperientes leitores deste tipo de textos aos quais uma revista especializada⁴ recomendava que numa primeira

⁴ Revista LINK, 1964, “Como ler Poesia Concreta”, apud Hatherly (1975b).

fase nem sequer tentassem ler os poemas concretos, sendo preferível observar os espaços, as variações tipográficas ou outras relativas às manchas. O que importava era considerar o poema como imagem e, a partir daí constatar que dessa mesma imagem surgem ideias associadas a letras (Hatherly, 1975, p. 18). No mesmo sentido a ênfase dada por Melo e Castro (1973, p. 15) à ideia de que estamos diante uma poesia que “faz abrir os olhos às pessoas”.

Os olhos e os sentidos bem abertos, de modo a obter uma nova articulação verbal. Nesta perspectiva se aplica o termo “verbivocovisual” (que remete para James Joyce e para a indagação do universo dos ideogramas orientais que tanto interessou o autor irlandês). Trata-se de uma mobilização de sentidos e de capacidades que suscita a interacção de diferentes instâncias da comunicação, as quais também podem desempenhar um efeito importante na assimilação de obras plásticas, habitadas por ressonâncias da escrita e da sonoridade. As estruturas fónicas, ópticas, linguísticas, e o facto de funcionarem todas em simultâneo, interagindo umas com as outras, são motivo de atenção por parte dos criadores que se manifestam contra a “organização sintáctica perspectivista, onde as palavras vêm sentar-se como cadáveres em banquete” (Hatherly, 1975, p. 19).

Pintar poder ser, ainda, um meio de tornar legíveis as cambiantes da escrita. Partir ao encontro da palavra, da vida que ela transmite é estabelecer afinal um novo percurso no qual estes artistas estão empenhados. Trata-se de reconhecer indícios, de os seguir segundo intuições e gestos, construindo pontes entre legibilidade e ilegitibilidade. Perscrutar o sentido (o sentido para o leitor, ou para o candidato a leitor) é uma das actividades que Hatherly (1975, p. 22) valoriza, designadamente quando interroga a sua própria prática de criadora de textos-imagens, e invoca a necessidade de alargar o campo de leitura para fora da “literalidade”.

Naturalmente que este alargamento é uma actividade da literatura e da arte em geral, que se constituem como práticas avessas ao literal, cultivam discursos desprovidos de significado imediato, realizam uma espécie de sentido em diferido, a partir da experiência de comunicação que reúne texto e intérprete num mesmo espaço significante. Por outro lado, a noção de literariedade (criada pelos formalistas russos) e a sua discussão (e posterior refutação por parte de alguns pensadores como o teórico e crítico norte-americano Jonathan Culler) contribui para esclarecer esta temática, uma vez que trata da identificação de propriedades que permitam fixar aquilo que faz com que um determinado texto seja literário, quais as características que possam ser comuns a várias obras. Podemos encontrar na poesia visual um elemento de atrito: porque é que se trata então de textos literários? A poesia concreta vai buscar ao quotidiano usos da linguagem que, de algum modo, esclarece como sendo já literários, o que era um dos enunciados dos formalistas. Entre muitos exemplos possíveis vejam-se os poemas de Melo e

Castro “Não sim” ou “Pêndulo”, ou “Objectotem” (*Antologia da Poesia Concreta em Portugal*, pp. 54-56). Com efeito aquela constitui um excelente exemplo das mudanças a que a literariedade está sujeita. A poesia experimental e visual implica uma alteração do conceito de literário. Recorde-se a afirmação de Roman Jakobson em *A Poesia Moderna Russa*: “O objecto da ciência literária não é a literatura mas a literariedade”. Ao que B. Eikhenbaum acrescenta, “isto é, o que faz de uma determinada obra uma obra literária”. E neste âmbito importa ainda observar a necessidade formulada pelo formalismo russo de uma confrontação, com base na linguística, entre a língua poética e a língua quotidiana, segundo a ideia de que se podem constituir diversos tipos de séries em diferentes momentos históricos (Eikhenbaum, 1978, p. 52). De notar ainda a proximidade, no período que Todorov (op. cit) designa por primeira fase do formalismo russo, com o Futurismo e a prática de vanguarda que o caracteriza, e ao qual presta de certo modo um serviço teórico. Ao interessar-se pelas questões técnicas da linguagem, o formalismo fomentou um pensamento estético sobre o signo. Não por acaso, a reivindicação por parte da poesia visual e concreta, de uma posição de vanguarda, veio reforçar esta modalidade de encontro delimitado pelo triângulo: não literal, literário, quotidiano.

É comum deparar com uma atitude de incompreensão perante a estranheza, o inesperado, o diferente. Três atributos da poesia visual que lhe conferem, segundo Ana Hatherly um estatuto de vanguarda. Toda a filiação da poesia concreta em Mallarmé, ou as leituras de James Joyce e Ezra Pound, que os seus cultores promovem, amplia o tema da literalidade. Melo e Castro vê na obra de Pound uma “maneira nossa de ser criativo e poético” (1973, p. 51), que passa por desafiar técnicas de escrita, no plano da criação literária e de leitura, tudo isto devido à importância que o autor dos “Cantos Pisanos” (1917-1949) confere aos factores visuais do poema e à economia do texto com as suas condensações que a dimensão visual acentua. Um traço comum a estas manifestações passa pela vontade em alcançar novos espaços significantes, explorar a “ilegibilidade natural da escrita” (Hatherly, 1975, p. 26). Talvez chegar ao limiar de algumas palavras rotativas.

A sequência de desenhos, “textos visuais”, de Hatherly (1975), com títulos como “Bruscamente”, “Os cardumes da palavra”, ou “Esferas do ininteligível”, ou “Le Plaisir du texte” (numa óbvia alusão ao livro de Barthes) mostram evoluções caligráficas, em movimentos circulares, colunas de texto formando manchas densas, linhas irregulares onde a palavra se desenha, mais para se adivinhar, do que para se ler. Em alguns “textos visuais” aparece uma constelação onde a trama de linhas se fecha progressivamente, até formar pontos cegos, outras vezes uma espécie de ilhas-palavra no mar da folha em branco.

KWY, uma consciência plástica do mundo

A revista *KWY* constitui outra referência a reter quando tentamos evidenciar similitudes entre artes plásticas e o imaginário da escrita. Fundada em Paris por dois artistas portugueses então emigrados, René Bertholo e Lourdes Castro, a publicação contou com 12 números, surgidos entre 1958 e 1964. Tratou-se de uma revista experimental impressa em serigrafia, não cumpriu com regras nem protocolos institucionais, teve uma acentuada vocação “nómada” que lhe definiu um temperamento colectivo e aventureiro. Foi inicialmente concebida como atitude epistolar, uma carta para enviar a amigos, aspecto que lhe dá uma dimensão performativa e participativa: “O conceito de privacidade que rege a concepção inicial de *KWY*, estende-se imediatamente a uma privacidade estética e editorial que subtrai a revista a contingências racionais e normativas mais vastas” (Candeias, 2001, p. 89).

Para além dos artistas fundadores, a revista conta com a participação de um conjunto de outros artistas plásticos que possuem como afinidade comum a emigração, ou o exílio cultural a que a realidade portuguesa de então e as políticas do Estado Novo os obrigaram. São eles: Gonçalo Duarte, José Escada, Costa Pinheiro e João Vieira. Jan Voss e Christo foram os outros dois artistas estrangeiros igualmente envolvidos nesta experiência, que ultrapassou a criação de uma revista, o que só por si foi um acontecimento importante. Pode também falar-se de um grupo que deu expressão a atitudes estéticas inovadoras a partir da edição desta publicação excepcional. Seria difícil não evocar aqui um campo onde se estabelecem aproximações entre diferentes formas de experimentalismo, bem como pontes entre o literário e o plástico. Desde o enorme potencial gráfico do título, constituído pelas três letras que não são utilizadas na língua portuguesa, até à materialidade proporcionada pelo suporte e pela conjugação deste com as criações plásticas que fizeram *KWY*, são múltiplas as razões que suscitam a referência à revista no âmbito deste ensaio. Enquanto objecto autónomo encontra-se já profundamente estudada,⁵ pelo que importa aqui sobretudo destacar quer o lado da poesia (por exemplo a participação de Herberto Helder no número 3), quer o prolongamento do plástico no literário e, sobretudo, a capacidade para experimentar, vivenciar e testemunhar uma poética que responde por si, e nessa medida responde a um painel de inquietações onde a palavra em

⁵ A realização da exposição *KWY Paris 1958-1968* no Centro Cultural de Belém, Lisboa, 2001 (comissariada por Margarida Acciaiuoli) deu lugar a um volumoso catálogo com ensaios sobre o movimento, diversos textos sobre os artistas participantes na exposição, com ampla reprodução de obras e com a apresentação dos 12 números que constituem a publicação e respectiva cronologia (ver especificamente pp. 104-123). Ver também *Revista KWY - da abstracção lírica à nova figuração (1958 - 1964)* de Ana Filipa Candeias (dissertação, edição policopiada), UNL, Lisboa, 1996. Ver ainda, e especificamente sobre o desenvolvimento posterior da obra de um dos artistas estrangeiros envolvidos neste projecto *Voss e o fio magnético*, de Eduardo Paz Barroso, edição Galeria Fernando Santos, Porto, 2002.

acto dos concretistas e o desenho dos poetas experimentais e visuais, também são abarcáveis, como consciência da “plasticidade do mundo”.

Aliada às vivências de exílio e aos primeiros passos de internacionalização da arte portuguesa, encontra-se uma necessidade de actualização e, por vezes, um ambiente quase febril, ávido de respirar as tendências que se manifestavam nas capitais culturais, como é manifestamente o caso de Paris em meados do século XX. Assim os artistas portugueses da *KWY* fazem da publicação um instrumento de partilha, mas onde a dimensão experimental do objecto gráfico surge por si só como uma inovação. Neste aspecto René Bertholo (que convém lembrar também vamos encontrar em publicações como *Hidra*) administra com especial talento as suas capacidades gráficas e imaginativas, que remontam a publicações mais modestas que tivera ocasião de animar em Lisboa, enquanto estudante da Escola de Belas Artes (Candeias, 2001, p. 88). Os primeiros números da revista apresentam influências plásticas onde são evidentes marcas do tachismo, a opção por linguagens não figurativas, traços de lirismo e ainda manifestações gestuais. As colaborações literárias tanto podem ter importância, como serem “amadoras”, reflectindo umas e outras o mesmo espírito intimista e secreto que decorre também das condições muito artesanais em que os três primeiros números são produzidos. Como explica Candeias, “[n]estes primeiros números, a geografia intimista de *KWY* – quase romântica - reflecte-se ainda nas tiragens que, até ao número 4, não ultrapassam os 85 exemplares, impressos no próprio quarto que os artistas (Lourdes Castro e René Bertholo) dividem” (2001, p. 89).

Com a publicação do número 4 da revista com uma capa da autoria de Costa Pinheiro, surge uma colaboração literária de Nuno de Bragança, romancista e também uma personalidade de relevo envolvida em actividades críticas, designadamente no que diz respeito ao então emergente Cinema Novo Português. Este tipo de colaboração situa o que poderá ser designado por uma “estética do absurdo” (Candeias, 2001, p. 90) associada a um projecto que se queria avesso a compromissos e estatutos editoriais, com um clima favorável ao acolhimento de obras identificadas com os registos neo-dadaístas. Também por causa desta atitude faz sentido comparar *KWY* com outros movimentos dotados de uma vocação experimental e que referenciam as práticas dadaístas. A reivindicação da abolição entre exterior e interior e a rejeição da “escrita analítica (comercial)”, que encontramos no concretismo, inspiram uma comparação.

O número 5 de *KWY* tem a particularidade de assinalar o início da participação de João Vieira, responsável pela ampliação do leque de colaborações literárias que incluem, entre outros, Herberto Helder (que regressa) ou Mário Cesariny (e poetas ligados a outro tipo de vivência e de imaginário, como Pedro Tamen), mas sempre nomes essenciais na renovação do panorama que marcou os anos 60. Esta alteração no rumo da revista permite detectar novos interesses e

uma problematização estética que incorpora contribuições de destacados pintores espanhóis como António Saura e Manolo Millares: “A defesa do Informalismo, retomada na KWY, traduz um novo entendimento, que permite aos jovens editores portugueses, alargar os seus horizontes estéticos até então mais ou menos circunscritos à Abstracção Lírica” (Candeias, 2001, p. 91).

Naturalmente que os valores do Informalismo propiciam o contacto com a gestualidade a mancha, a exploração de sinaléticas e toda uma gama de escritas, que confirmam esta revista como um núcleo no debate sobre as relações entre signo, pintura e paisagem poética.

O referido número 5 assinala uma viragem em termos de aumento de tiragem (para 500 exemplares) e a perda de uma autonomia radical face à responsabilidade de publicar uma revista com um desígnio cultural específico. A tipografia passa a ser opção, mas a serigrafia não é abandonada, exemplo disso é a “imponente serigrafia em tripla página” de Saura, *Crucifixión*, “onde o pintor explora o horror cru da desfiguração humana” (Candeias, 2001, p. 91). A revista passa depois por diferentes alterações, equaciona públicos e destinatários, a dado momento parece comprometer o seu fôlego inicial ou restringir a pluralidade criativa (sem que tais valores nunca deixem de ser reafirmados). Mas o número 7 (Inverno, 1960) “resgata” a vocação inicial e permite destacar o trabalho muito original de Christo que, responsável pela capa, em serapilheira, denota a percepção de uma fenomenologia do quotidiano, que evoluirá depois para compromissos entre o informal e a nova figuração. Consoante o pendor de cada um dos números seguintes, a revista vai reflectindo interesse por fenómenos sociais que demonstram a importância crescente que os media começavam a adquirir. As perspectivas críticas sobre a cultura de massas também se manifestam no seio da revista. No plano literário e em colaborações internacionais, observam-se sobretudo sinais da reflexão existencialista. A revista acolhe ainda participações conotadas com o movimento Fluxus, designadamente de Robert Filliou, para quem as questões da poesia pintada e a liberdade que permite a cada ser humano tornar-se um artista, são pertinentes. Factores que fazem dele uma das personalidades a convocar no debate das interacções entre experimentalismo e os movimentos vanguardistas que escolheram a letra, o signo e os grafismos por material de eleição.

Uma outra perspectiva a sublinhar, e que permite esclarecer melhor o impacto de roturas não premeditadas e libertas de qualquer militância ideológica, diz respeito à manifestação do Nouveau Realisme, movimento francês surgido em 1960 e que denota influências do dadaísmo ao destacar a banalidade quotidiana da arte, tendo sido Yves Klein (1928-1962) um dos seus exponentes. Esta determinação em discutir “com vivacidade crítica e satírica invulgar as implicações actuais dessa estética da manipulação do objecto comum”, reflectem-se no número 11 de KWY (coordenado por Christo e dedicado justamente à memória de Klein, desaparecido muito prematuramente).

A insistência no tema da sociedade de consumo, no seu esvaziamento e trivialidade, bem como a condição absurda do homem contemporâneo tendo em conta “a máxima camusiana de que o homem absurdo não explica, descreve, converge e atualiza-se plenamente nesta fenomenologia dos objectos banais, dos desperdícios quotidianos, colados e transferidos de acordo com o acaso das circunstâncias” (Candeias, 2001, p. 98). Este tipo de atenção ao que é comum, a crítica ao quotidiano, uma espécie de anatomia de gestos correntes, de frases avulsas, a utilização dos universos da colagem, uma espécie de anti-narrativa suspensa entre desperdícios e o lado fortuito daquilo que cada um vive, constituem algumas das preocupações captadas e traduzidas por *KWY* nesta fase e de que por exemplo a colaboração de Daniel Spoerri é testemunho. A decisão em explorar e utilizar o acaso como “princípio organizador de formas significantes” (Candeias, 2001, p. 99) suscita aproximações ao experimentalismo poético em cuja génese encontramos princípios desta natureza.

O número 12 de *KWY*, o último que viria a ser publicado (Inverno de 1963), conservou a mesma “matriz lúdica” presente na primeira edição da revista, contrariando a ideia nostálgica de fim, antes assumindo um destino explicado pela evolução das carreiras individuais dos principais artistas mentores do projecto, que teve como uma das grandes linhas de força, a determinação em não se submeter a qualquer programação. Na medida em que conquistou uma zona de visibilidade para os artistas que protagonizaram a revista e com ela se identificaram, este significativo conjunto de publicações, delimita à distância de mais de quatro décadas, um prazer por formulações visuais que as situam muito para além da actividade plástica convencional, fundada na soberania da pintura. *KWY* fez das suas páginas uma proposta de aquisição de novos códigos visuais alicerçados no gozo da impressão e da difusão enquanto elos possíveis de uma “estética do absurdo”.

O fim da revista *KWY* não teve uma justificação editorial específica: “o acto de encerramento de *KWY* iria afirmar-se tão gratuito ou arbitrário quanto havia sido o do seu encerramento” (Candeias, 2001, p. 99). A consagração artística para que caminhavam quer Lourdes Castro e René Bertholo, quer outros criadores, como Voss e Christo, que expunham cada vez mais em circuitos internacionais, ajuda também a explicar este epílogo. “Como toda a obra absurda, sem passado nem futuro, *KWY* viveria mais da contingência e do acaso das circunstâncias e menos de uma necessidade de intervenção ética ou estética” (Candeias, 2001, p. 101). Um dos resultados desta atitude descomprometida mas genuinamente vivenciada, levou a um espaço de ludicidade a partir do qual também podemos encontrar uma festa da palavra (e o seu reverso como efervescência do sentido) que algumas obras da poesia concreta e visual também habitam.

João Vieira: Temos portanto dúvidas sobre a linguagem

Pintar letras foi, aparentemente, o desígnio plástico de João Vieira, cuja obra tocada pelo experimentalismo entronca no grupo e na vivência parisiense da revista *KWY* (1958-1963). Qualquer abordagem às relações entre a pintura e o concretismo ficaria incompleta sem a menção ao papel desempenhado por uma publicação (impresa em serigrafia) e por um grupo de artistas que gravitavam em torno dela: *KWY* exprime assim, como se acabou de verificar, um modo particular de ligar o pensamento visual ao mundo.

No que concerne especificamente a João Vieira a sua proximidade com as manifestações concretistas passa pela sua colaboração na revista *Hidra* (organizada por E. M. de Melo e Castro) cuja capa criou para o número de 1966, a partir de uma variação das letras que constituem a grafia do título, com as quais constrói uma mancha compacta e inteligível. Nessa mesma edição foram publicadas obras de Eurico, Areal, Manuel Baptista e René Bertholo (outro dos nomes do grupo *KWY*). Neste mesmo número, Herberto Helder (de quem são conhecidas incursões na poesia experimental, já referenciadas neste ensaio) publica um texto, espacializado em duas colunas, com título, impresso em caixa alta e a negro: “Um autor começa a ter dúvidas sobre a sua linguagem e pressentimentos sobre uma sua linguagem entretanto há pelo meio objectos, emoções, palavras e uma esboçada ordem de tudo isto autor Herberto Helder”.⁶ Dúvidas sobre a linguagem e pressentimentos sobre uma outra linguagem, bem podia ser o resumo de todo um programa de análise que se aplica quer à poesia visual e concreta, quer ao contexto em que João Vieira pesquisa letras e cromatismos, ou possibilidades de edição, sempre assente nos territórios da pintura. Esta, aparece-nos através de sucessivas zonas de textualidade, normalmente compacta, palavras que se agregam consoante movimentos e técnicas pictóricas, que não deixam de trabalhar o intervalo e os espaços entre os signos e, que finalmente se afirmam através de uma reivindicação do corpo, do sujeito e, em última instância, da própria letra. Este último aspecto confere um carácter de performance (pioneiro em Portugal) a várias intervenções do artista.

Pode falar-se de um experimentalismo generalizado em João Vieira que toma a letra por matéria prima absoluta: “Para João Vieira, a descoberta e o uso das possibilidades picturais dos sinais e das letras conduz a uma verdadeira reinvenção da pintura segundo um código particular idiossincrático que jamais deixa de ser iconológico para se tornar textual” (Fernandes, 2002, p. 22). Esta exploração da pintura dá lugar a uma “libertação semiótica”, os códigos do

⁶ *Hidra*, organização de E. M. de Melo e Castro, paginação e arranjo gráfico de E. M. de Melo e Castro e Eduardo Calvet de Magalhães, Porto, 1966, nº1, p. 63.

texto transferem-se para outro registo e criam imagens de signos (Fernandes, 2002, p. 22). Esta obra, desenvolvida a partir do gesto e da inevitabilidade gráfica, cria um sistema autónomo de representação, onde está presente uma linguagem inconfundível. Nela os signos são um ponto de partida para organizar o espaço da pintura onde todas as letras se podem transformar, escorrendo ou implicando-se em manchas regulares e, quantas vezes, de efeito anagramático.

Construir um texto e dar-lhe visibilidade plástica é uma necessidade estética que decorre do ambiente geracional em que Vieira inicia a sua actividade cultural, marcado por uma das referências do surrealismo, o chamado Grupo do café Gelo, tertúlia dos anos 50 que reunia poetas e pintores que tornam o ambiente circundante propício a interacções especialmente frutíferas. O que explica a referência de Melo e Castro a um “desenho literário” que naturalmente o interessou, com o implícito reconhecimento das possibilidades criadas pelo surrealismo à amplificação das poéticas visuais.⁷ Embora tal nunca seja perceptível ao nível da citação, mas esteja manifesto no plano da intenção, o artista trabalha com material poético que de certo modo recodifica plasticamente, fazendo dessa intervenção semiótica uma reinscrição. Deslocar o poema, ou a sua leitura inicial e fundadora, para o domínio pictórico equivale também a conferir às letras um estatuto de abstracção que não deve ser confundida com pintura abstracta. O artista “escapa à dicotomia redutora entre abstracção e figuração que, na década de 50, marca ainda a discussão estética em Portugal, propondo e concretizando um novo tipo de abstracção gestual que não é uma pura abstracção pictórica”, existe todo um universo de coisas concretas das quais depende esta pintura. O espectador não as pressente sob a forma de figura, mas recolhe toda a evidência do gesto, que as torna tão presentes como o alfabeto na matéria de um poema fértil (Fernandes, 2002, p. 24).

O que se repete e reinventa em João Vieira

De anagramas se falou já a propósito desta obra, a reversibilidade que eles suscitam foi tratada num conjunto de quadros dos anos 60 e 70, onde o que se repete é também aquilo que se reinventa. É dessa capacidade de reinventar, moldando a sua linguagem, tornando-a sensual, e eticamente exigente, que o artista retira os meios para desenvolver novas frentes de experimentação. Convicto que a letra é um corpo no espaço. Trata-se, é claro, de um princípio que se ajusta às opções da poesia experimental. Para além da participação em *Hidra*, João Vieira

⁷ Ver a este propósito o artigo de E. M. de Melo e Castro “Letra a Letra” no nº 1 da revista *Colóquio Artes*, FCG, Lisboa, 1971 e a referência de João Fernandes (ob. cit. 23). Raquel Henriques da Silva (2002, p. 68) também defende que se fale de poesia visual a propósito de João Vieira “nos termos precisos embora muito livres, que o conceito então revestia”.

colaborou numa outra revista, *Operação*, por cuja capa também foi responsável. A publicação constitui exemplo da rotura que autores ligados ao concretismo e ao experimentalismo então protagonizavam. Em 1967 o artista é responsável pela criação de uma revista-objecto, *Operação 1*, que se destaca pelo seu carácter inédito no panorama cultural da época: trata-se de uma revista objecto, onde o material poético adquire uma tridimensionalidade que reconfigura concepções editoriais e abre perspectivas aos novos estatutos de objecto artístico. Muito mais do que inventar novos suportes para um discurso poético, Vieira concebe novas mensagens onde o literário e o escrito, a edição e a impressão, se incorporam na criação plástica. A individualização de cada exemplar, a diferenciação, a capacidade de saber suscitar o único na diversidade do múltiplo, são características importantes desta revista que reutiliza matrizes da clássica impressão a chumbo, com as quais constrói capas todas diferentes.

Neste plano são ainda de referir criações editoriais para a revista *& etc* e livros para a editora com o mesmo nome que comungam do espírito alternativo e dissidente deste projecto editorial (orientado por Vítor Silva Tavares que lhe imprimiu uma personalidade estética inconfundível). Como editora, a *& etc* deu à estampa textos de vários poetas fundamentais no panorama da literatura portuguesa contemporânea, entre os quais Herberto Helder, autor com quem João Vieira mantém pontos de contacto de uma cumplicidade relevante. É graças a eles que se dá a assimilação da matéria verbal para novos paradigmas de realização plástica subjacente aos quais se encontra a noção de livro como objecto artístico autónomo (mesmo que dependa da condição de múltiplo). Não surpreende por isso encontrar o texto de *Kodak* (1984), de Herberto Helder, transposto para uma criação de João Vieira onde o poema aparece impresso sob um conjunto de manchas e sinaléticas específicas do vocabulário do pintor, que desse modo confere ao discurso literário outras intensidades. O resultado é a conciliação entre um universo de pintura gestual e um universo poético, com versos como estes, por exemplo: “A morosa profissão de ilhas sufocadas”; “A luz apoia-se nas partes abstractas”; “Crianças vertiginosas embebedam a infância” (Herberto Helder).⁸ O poema adquire desta forma uma outra textura. A leitura distribui-se por vários planos de significação. E por se tratar concretamente da poesia de Herberto Helder, uma voracidade dilui as margens entre verbal e visual, o texto avança e fixa-se no centro da página (que já não é a de um livro comum). Torna-se irradiante, enquanto as letras da pintura se referem a si próprias para melhor evidenciar os poderes sacrílegos da linguagem.

⁸ Algumas destas obras encontram-se reproduzidas no catálogo da exposição *João Vieira corpos de letras*, Museu de Serralves, Porto, 2002, pp. 226-240.

Nos anos 70 ocorre uma viragem no trabalho de João Vieira que implica a utilização de materiais industriais (como o poliuretano), tomando sempre as letras como referente e a respectiva utilização como matéria prima. Uma exposição precisamente intitulada *O Espírito da Letra* (1970) dá conta dessa nova vertente de um trabalho que se auto-questiona a partir de uma dinâmica de construção e destruição de inspiração dadaísta. Conhece a efemeridade, mas também o significado festivo da criação, aqui entendida como espectáculo, happening, logo teatralidade interpelativa. Estas questões são amplamente sinalizadas por Ernesto de Sousa num artigo da Colóquio Artes no final dessa década, que equacionam as questões das letras, do texto e contexto, suscitando uma abordagem a esta fase da obra de Vieira em função da “cena da escritura” e da correlação desta com a “cena das artes”.

Uma das características desta nova direcção da obra de Vieira implica a participação do espectador, sem dúvida um dos aspectos mais relevantes do experimentalismo poético e do concretismo, na sua vontade de confrontar o sujeito com as possibilidades de leitura e os mecanismos de aprendizagem/ desaprendizagem da linguagem. A exposição *O Espírito da Letra* apresentada na Galeria Judite da Cruz (1970) utilizava letras de grande formato em madeira que o próprio artista se encarregava de destruir. Trata-se do momento inaugural de uma fase que envolve variadíssimos projectos, tendo alguns deles ficado apenas na fase de planificação, como o projecto M.A.R. (1970). Tratava-se de devolver o mar ao mar, ou mais exactamente de lançar ao mar três bóias de grandes dimensões cada uma delas correspondendo a uma das letras. Uma certa ideia de salvação ou “sobrevivência” pode fazer parte desta operação, no entanto nada disto será equacionável fora de uma dimensão performativa. Trabalhar as letras não apenas construindo uma gramática pessoal, mas, de acordo com uma ressonância do situacionismo, tendo em conta que se trata de uma gramática para uso dos vivos (Raoul Vaneigem). Nesta perspectiva João Vieira apresenta um trabalho onde o tema do espectáculo e da mentira estão presentes, sendo o trabalho artístico uma denúncia de um conformismo social e estético: “João Vieira não cessa de testar as infinitas possibilidades da pintura e as infinitas possibilidades do alfabeto (...) não cessa de testar as possibilidades experimentais dos meios e dos suportes que utiliza” (Fernandes, 2002, p. 30). Nesta incessante vontade de experimentar, o espectador vislumbra uma constante expansão do dizer e do estar.

Ernesto de Sousa (merecedor de um tratamento individualizado no estudo das relações entre artes plásticas, concretismo e poesia visual, desde logo pela sua incitativa *Alternativa Zero*, 1977)⁹, convoca um vasto aparato teórico (que envolve referências à arte conceptual, ao es-

⁹ *Alternativa Zero, Tendências Polémicas na Arte Portuguesa* foi uma exposição organizada por Ernesto de Sousa na Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém, Lisboa, em 1977, e constituiu um acontecimento de rotura no entendimento da activi-

truturalismo, a Foucault, a Derrida, ou a Umberto Eco, e a artistas, Donald Judd ou Sol Lewitt), para inscrever João Vieira numa linha de provocação, que é sobretudo “vocação” e enquanto tal “primado do imaginário sobre o pensado e o re-pensado”. O artigo é, pelo seu estilo desconstrucionista, a afirmação de uma cumplicidade crítica, que sublinha a descoberta da matéria e uma dimensão experimental.

E, sempre que neste período se trata de experimentalismo estético, os cruzamentos ou até a presença de Melo e Castro é quase inevitável. Não será então de estranhar a alusão ao convívio e proximidade táctica da intervenção deste último com uma peça de Vieira, de uma série *Mamografias* (1977), na galeria de Belém onde decorreu a *Alternativa Zero*. Preocupações que ecoam na conclusão de Ernesto de Sousa:

O futuro porque por agora nós vivemos a peste: “Une indéterminable défaite” mas reunindo todos os textos per-formado-os em nós próprios imaginaremos o contexto com os nossos corpos as nossas mãos e todas as letras enfrentaremos o juízo final. (Sousa, 1979, p. 38)

O ensaio (designadamente esta citação) é paginado utilizando espaços em branco nas páginas, criadores de ritmos na distribuição das frases, abrindo momentos de respiração e pausas, afinal recursos bem conhecidos da poesia experimental e visual, que nesta perspectiva podem ser encarados como uma metalinguagem face ao significado da performance na obra do artista.

Evidenciadas que estão as razões que levam João Vieira a eleger a letra como razão profunda da sua pintura, fazendo dela uma escrita cartografada nos labirintos da palavra, importa agora sublinhar a sintonia entre o seu trabalho e o momento internacional que então se vivia. Quer a arte conceptual, quer a Pop Art fazem parte de uma sensibilidade que o artista desloca para contextos produtivos inéditos na cena portuguesa dos anos 60 e 70. A sua relação com a revista KWY, publicada com um cunho de mestria e oficina elaborada, perspectiva também esta

dade artística em Portugal pela capacidade de gerar experiências que determinaram uma outra relação dos públicos com a arte, a partir da valorização do experimentalismo como atitude estética. João Vieira, por exemplo, um dos participantes nesta mostra, ofereceu um espaço vazio à criatividade do público. A “plasticidade do desejo” formulada pelo comissário da exposição adequou-se perfeitamente à participação de artistas como Ana Hatherly, Melo e Castro, António Sena, o músico Jorge Peixinho, Álvaro Lapa, para referir apenas alguns dos que se envolveram com temáticas do gesto e signo, da letra, ou com ressonâncias do concretismo. “Sei apenas nas calhas do não saber que me movo da arte para o futuro dela” escrevia então Eduardo Prado Coelho num texto do catálogo. A afirmação esclarece o sentido desta experimentação que envolveu perspectivas artísticas com diferentes pesos e conseqüências nos destinos da arte portuguesa. Porém no momento histórico em que se reuniram, devido ao contexto social português da época, no rescaldo da revolução de 1974, esta exposição assinalou uma mudança de paradigma nos fazeres artísticos, indissociável do percurso de artistas que temos vindo a comentar. A mostra teve aliás uma réplica no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, em 1998, que esclarece o significado de *Alternativa Zero* na história de arte portuguesa.

tendência para um acerto internacional que envolve o compromisso de toda uma geração. Por outro lado a obra de João Vieira mantém uma sólida e erudita afinidade cultural com temas plásticos, como o tratamento da cor em Kandinsky, a escrita ideográfica chinesa, experiências surrealistas consagradas nos “cadáveres esquisitos” (Silva, 2002, pp. 68-69). Observe-se a propósito que estes últimos aspectos também se encontram no centro dos interesses da poesia visual. Este laço pode ser enfatizado se tivermos em conta que a atitude de Vieira coincide com a situação de artistas americanos e ingleses que tinham uma relação profissional com os media e a indústria e miscigenavam “as suas práticas artísticas com os reptos da vida urbana onde encontravam inspiração e a questionação permanente da autonomia contestada do fazer artístico” (Silva, 2002, p. 70).

Perante este percurso com um denominador comum coerente, onde o espírito da letra se faz matéria, ironia e destino iconográfico, podem-se evocar os jogos de linguagem (Wittemgenstein) e a partir daí declinar questões teóricas como as que formula Weitz quando afirma que “o problema da natureza da arte é como o da natureza dos jogos”.¹⁰ Ao questionar que funções são verdadeiramente as da escrita, “através de uma multiplicação inusitada dos seus suportes” (Silva, 202, p. 71), o artista comunga de inquietações que outras vivências plásticas radicalizaram à sua maneira, para nos vir dizer que há uma exigência ética onde a pintura e a história já não precisam de se relacionar segundo um modelo de reconciliação. João Miguel Fernandes Jorge notou-o a propósito das imagens da escrita de Vieira, onde o pintor interrogava a memória em função de alguns quadros da colecção do Museu Nacional de Arte Antiga e da escrita como imagem de si própria e do discurso.¹¹ Tratava-se de perceber como uma obra de arte, preocupada com a escrita e com a pintura, incorpora e elimina o universo simbólico que nos esboça, porque ao projectar na tela a angústia, o peso, o sentido de um olhar o mundo, igualmente comunica e deixa transparecer a exigência de uma arte que, expressando não só o temor (da História), nos vem dizer por meio de imagens da escrita acerca da objectividade representada. (Jorge, 1990, p.128)

Este modo de sentir o olhar, conferindo-lhe um destino que se pode escrever (mais do que traçar), demarca em João Vieira a especificidade de uma ideia de pintura que pode ser aceite

10 Morris Weitz defende que o objectivo primordial da estética não consiste em construir uma teoria, mas em elucidar o conceito de arte e presta particular atenção à distinção entre descrever e avaliar a arte. O modelo que propõem inspira-se na lógica de Wittgenstein: “Saber o que é arte não é apreender uma qualquer essência manifesta ou latente, mas ser capaz de reconhecer, descrever e explicar as coisas a que chamámos arte, em virtude de (...) similitudes” (2007, p. 69). Gesto, escrita e signo justificam um campo de similitudes que vai do concretismo à colagem surrealista e à pintura gestual (no sentido lato da expressão).

11 Referimo-nos à exposição de João Vieira, *As imagens da Escrita* (Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 1988).

como mais um contributo para redimensionar as influências e amplitude de manifestações da poesia concreta e visual. Melo e Castro encarregou-se com intuição e sentido de oportunidade de o anotar devidamente, ao evocar a importância da caligrafia e toda uma relação visual com a escola primária, enraizada em circunstâncias biográficas (os pais do artista eram professores do ensino então dito “primário”).¹² As boas regras da cópia e do ditado transmutaram-se numa pintura feita das suas origens. Esse lugar anterior à letra que havia de conduzir ao prazer espesso da tinta e à decisão de tomar a palavra.

REFERÊNCIAS

ALBERTO MARQUES, J. e MELO E CASTRO, E. M. de, orgs. (1973). *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*. Lisboa, Assírio & Alvim.

CANDEIAS, A. F. (2001). A revista KWY. In: *KWY Paris 1958-1968*. Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 87-101.

EIKHENBAUM, B. (1978). A teoria do Método Formal. In: *Teoria da Literatura I, textos dos formalistas russos*, org. T. Todorov. Lisboa, Edições 70.

FERNANDES, J. (2002). A letra e o corpo na obra de João Vieira. In: *João Vieira Corpos de Letras*. Porto, Museu de Serralves, pp. 20-31.

HATHERLY, A. (1975). *A reinvenção da leitura*. Lisboa, Futura.

HATHERLY, Ana (1977). Visualidade do texto. Uma tendência universalista da poesia portuguesa. In: *Colóquio Letras*, 35, pp. 5-17.

JORGE, J. M. F. (1990). João Vieira. In: *O que resta da manhã*. Lisboa, Quetzal editores, pp. 126-129.

JÚDICE, N. (1972). *A Noção de Poema*. Lisboa, Publicações Dom Quixote.

LOURENÇO, E. (1988). Entre o ser e o silêncio cem anos de poesia portuguesa. In: *A Phala Um século de poesia*. Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 202-207.

¹² E. M. de Melo e Castro, “Letra a letra”, *Colóquio Artes* nº 1, FCG, Lisboa 1971 e também José Luís Porfírio, in “João Vieira”, catálogo da exposição *KWY Paris 1958-1968*, Lisboa, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 2001, p. 322.

MELO E CASTRO, E. M. de (1973). Ezra Pound: da obra. In: *Colóquio Letras*, 11, pp. 50-53. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

NAVA, L. M. (1988). Os Anos 60 Realismo e Vanguarda. In: *A Phala Um século de poesia*. Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 150-157.

NETO JORGE, L. (1973). *Os Sítios Sitiados*. Lisboa, Plátano.

PIMENTA, A. (1988). Que poesia exprime(o)mental? In: *A Phala Um século de poesia*. Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 144-149.

PINTO DO AMARAL, F. (1988). O Regresso ao sentido anos 70/80. In: *A Phala Um século de poesia*. Lisboa, Assírio & Alvim, pp.158-167.

SILVA, R. H. (2002). João Vieira: das letras aos corpos. In: *João Vieira Corpos de Letras*. Porto, Museu de Serralves, pp. 66-73.

SOUSA, E. de (1979). Da letra ao texto, do texto ao contexto: João Vieira. In: *Colóquio Artes*, 42, pp. 30-39. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

WEITZ, M. (2007). O papel da teoria Estética. In: *O que é a arte?* org. Carmo d'Orey. Lisboa, Diná-livro, pp. 61-77.