

Rui Torres

Universitat Fernando Pessoa

Porto (Portugal)

El context portuguès. Poesia experimental amb Brossa (o no)

La poesia experimental és transnacional i està interconnectada. Si bé no hi ha constància que Brossa arribés a visitar Portugal, els poetes portuguesos tenen presents les obres experimentals i visuals de Brossa, moltes de les quals són anteriors a les dels poetes experimentals portuguesos. Se sap que hi va haver intercanvi entre poetes portuguesos i experimentalistes d'Espanya (Julio Campal), França (Pierre Garnier, Henri Chopin), Itàlia (Nanni Balestrini, Adriano Spatola), el Regne Unit (Dom Sylvester Houédard), Dinamarca (Hans-Jørgen Nielsen) i fins i tot el Brasil (Pedro Xisto, Haroldo de Campos, Edgard Braga). En canvi, no se sap res de cap comunicació amb el català Brossa. Això no exclou que apareguin formes d'expressió similars en personalitats que mai no van treballar juntes. De fet hi ha indicis de paral·lelismes deguts a possibles negociacions amb Brossa en el context portuguès. Formes d'expressió anàlogues suggereixen que les relacions entre poemes i objectes i entre imatges i text eren actes de resistència habituals tant a Portugal com a Catalunya. A tots dos països, la polèmica i la ironia eren eines artístiques de cara a l'obertura i la interacció. Per això aquest estudi estableix un diàleg entre imatges i planteja un assaig visual comparatiu per entendre que el context cultural portuguès va establir unes connexions intermediàries que són simultànies a les de Brossa.

Les accions col·lectives i la implicació en grup en el cas i el context portuguesos mereixen una consideració atenta. Tot i així, la marginació de la poesia experimental va generar un sentiment d'«exiliats al seu propi país» (Sousa, 1977: 68). Ernesto de Sousa afirma que, com a actes de resistència individuals, la seva intenció alliberadora va motivar la cerca incessant d'«un lloc propi» (Sousa, 1978: 22). Aquesta cerca d'identitat es fa palesa en el primer exemple: d'una banda, «Poema visual», de Joan Brossa, en què la paraula «poema» és el canó d'una pistola que espera per ser disparada pel lector (figura 1); i deu anys més tard Gabriel Rui Silva, en el seu homenatge al poeta portuguès Bocage, mostra la paraula «poesia» en una gàbia, esperant per ser alliberada pel lector (figura 2).

[299]

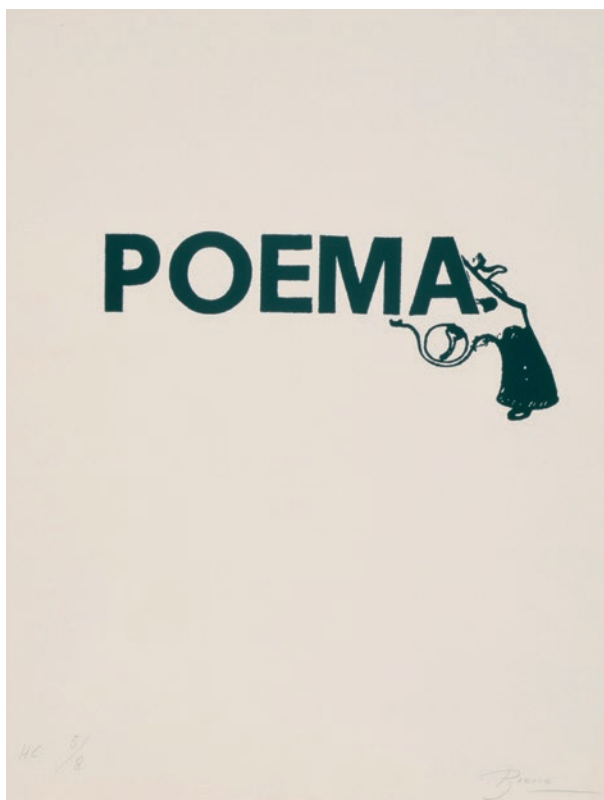


Figura 1. Joan Brossa, «Poema visual» (poema de 1970 pertanyent a *Rast de poemes*, pàg. 47, *Poemes habitables*, 40). Editat en serigrafia a *Septet visual*. Barcelona: Gaspar Modolell, 1978.

Col·lecció MACBA. Consorci MACBA. Fons Joan Brossa. Dipòsit Fundació Joan Brossa. Registre A.JBR.00260.

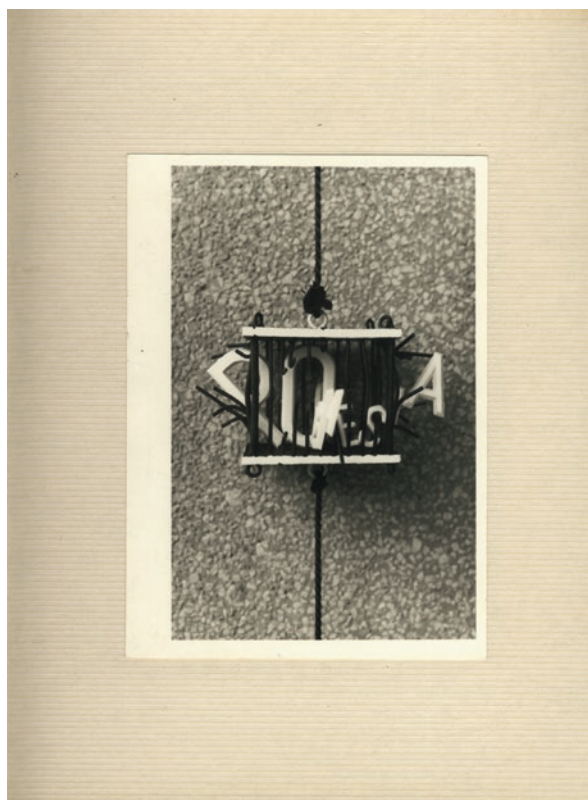


Figura 2. Gabriel Rui Silva, «Homenagem a Bocage», 1988.

Arxiu digital de literatura experimental portuguesa. Font: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/gabriel-rui-silva-poesia-visual/>

La desconstrucció de codis també s'aconsegueix invertint la referencialitat i l'arbitrarietat. El blau és vermell i el vermell és blau: per una nova teoria de la comunicació, d'Abílio-José Santos el 1982 (figura 4) i de Brossa el 1989 (figura 3).

Aquestes operacions estètiques corroboren, a més, un canvi radical en la sensibilitat del públic-lector en actuar com a vectors de l'obertura i la interacció. Segons Eugen Gomringer, «l'objectiu de la nova poesia és atorgar de nou una funció orgànica a la poesia en la societat, i així replantejar la posició de la poesia en la societat» (1954: en línia). Però com es pot replantejar la posició dels poetes si les activitats dels poetes experimentals es consideren subversives? Ernesto de Sousa afirma: «La poesia experimental, en un país on experimentar assumeix realment una singularitat marginal, no gaire lluny de la mala persona, intel·lectual-lumpen que mai no està lliure de sospita» (1973: 193). Fins a l'anomenada Revolució dels Clavells, l'abril de 1974, la dictadura portuguesa no va encoratjar les activitats dels poetes experimentals, els quals considerava subversius.

La desafiant «Oda a Marx» de Brossa (figura 5), de 1983, es podria equiparar així amb «Eclipse», del portuguès Aguiar, de 1977 (figura 6). Una imatge icònica hi substitueix lletres que componen una paraula: en el primer cas, el mar per «mar», i en el segon, un clip per «clip». La similitud formal no es correspon amb una similitud de contingut: l'oceà és un horitzó alliberador



Figura 3. Joan Brossa, «Poema visual». Editat en litografia. Barcelona: La Polígrafa, 1989. Col·lecció MACBA. Consorci MACBA. Fons Joan Brossa. Dipòsit Fundació Joan Brossa. Registre 4528.

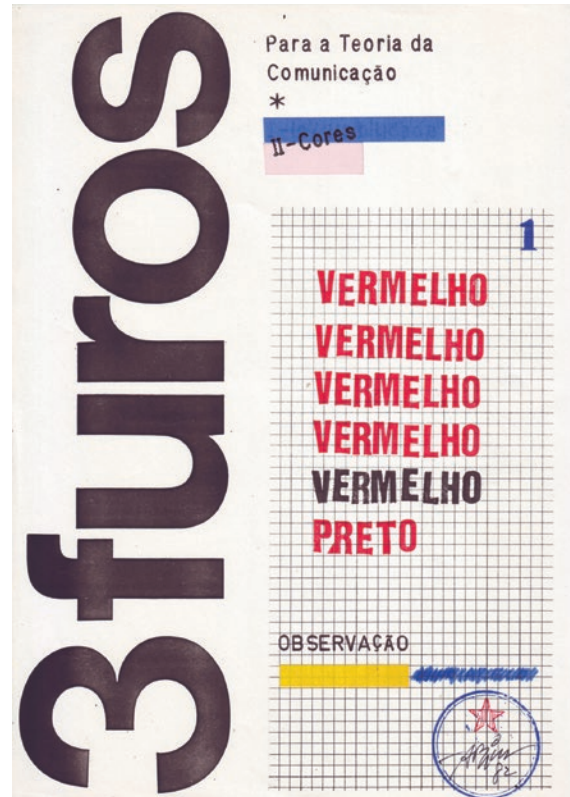


Figura 4. Abílio-José Santos, «3 furos. Para uma Teoria da Comunicação», 1982. Arxiu digital de literatura experimental portuguesa. Font: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/abilio-jose-santos-3-furos-para-uma-teoria-da-comunicacao/>



Figura 5. Joan Brossa, «Oda a Marx». Editat en serigrafia i fotografia sobre paper per la revista *Nous Horitzons*. Barcelona, 1983. Col·lecció MACBA. Consorci MACBA. Fons Joan Brossa. Dipòsit Fundació Joan Brossa. Registre 5631.

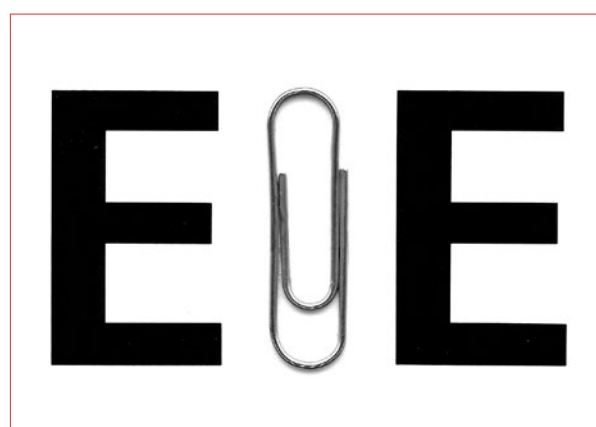


Figura 6. Fernando Aguiar, «Eclipse», 1977. A Os olhos que o nosso olhar não vê. Lisboa: Associação Poesia Viva, 1999. Font: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/fernando-aguiar-os-olhos-que-o-nosso-olhar-nao-ve/>



Figura 7. Joan Brossa, «Elegia al Che» (poema de 1967 pertanyent a la suite de poesia visual *Llibre de*, pàg. 1). Editat en serigrafia a *Septet visual*. Barcelona: Gaspar Modolell, 1978.

Col·lecció MACBA. Consorci MACBA. Fons Joan Brossa.
Dipòsit Fundació Joan Brossa. Registre 4461.

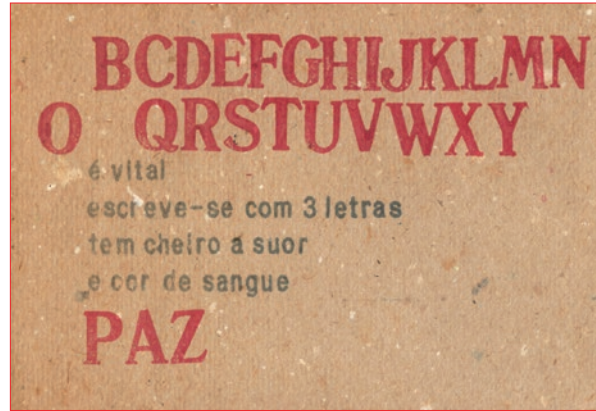


Figura 8. Abílio-José Santos, «é vital...», 1984.

Arxiu digital de literatura experimental portuguesa. Font: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/abilio-jose-santos-e-vital-paz/>

i que eixampla, mentre que un clip limita i conté. Dit d'una altra manera, Marx allibera i il·lumina, mentre que un eclipsi empresona i enfosqueix. Ana Hatherly va afirmar que la poesia experimental era un «acte de rebel·lió contra el sistema, però també un qüestionament profund de la justificació de l'acte creatiu i la manera d'exercir-lo» (1985: 15). Enfrontats, els dos poemes plantegen dubtes sobre l'èxit d'aquella rebel·lió.

De la mateixa manera, el desafiant elogi de Joan Brossa al Che («Elegia al Che», figura 7) ressona una dècada més tard a «é vital...» d'Abílio-José Santos (figura 8). A l'abecedari de Brossa hi falten les lletres *C*, *E* i *H*, una absència que convida el lector a recompondre la primera part del nom de Che Guevara. A l'obra d'Abílio hi falten les lletres *A*, *P* i *Z*, que conviden el lector a recompondre la paraula *paz* ('pau'). S'hi suma una inscripció que diu: «És vital, s'escriu amb tres lletres, fa olor de suor i té el color de sang». Aquesta obra visual es va imprimir sobre cartró ordinari i no es va publicar mai. L'absència de les lletres també es pot interpretar com un eclipsi silent que apunta a la falta de llibertat i a l'absència de la pau. De fet, segons la definició que proporciona la inscripció, la pau és essencial però requereix esforç (suor) i lluita (sang).



Figures 9-11. António Barros, «Che Brossa», 2015.

Arxiu digital de literatura experimental portuguesa. Font: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/antonio-barros-che-brossa/>

Més recentment, António Barros va sumar a aquest discurs el seu «Che Brossa» (figures 9-11), en què una coneguda citació de Che Guevara apareix impresa als respallers de tres cadires negres. La citació es va suprimint progressivament, ja que la primera cadira mostra la frase completa —«derrota após derrota até à vitória final»—, la segona mostra «derrota...derrota... até a...ria fina», i la tercera, «erro...ria». En portuguès, «ria» és un riu sotmès a la influència de les mareas. L'absència i el silenci adquireixen un significat especial en aquest context de diàlegs entre autors exiliats.

L'obra de Barros, que duu el subtítol «El Che, segons Brossa, a manera d'homenatge mutualista», també implica tribut i interdependència. A més, quina esperança poden expressar o transmetre aquestes obres? Per a Barros, la (r)evolució és una inquietud que només es pot assolir amb una ànsia sistemàtica de repensar el procés revolucionari a Portugal. El mateix es podria dir, però, de Brossa. Barros va néixer a l'illa de Madeira i va anar a viure al Portugal continental. En la seva obra, que va qualificar d'«artitud», hi evidenciava espais-illa, espais sense estructura en què germinaven el no-sentit i la trivialització del significat. Aquesta inquietud va evolucionar cap a una desconstrucció radical de les estructures de poder mitjançant la desconstrucció del llenguatge.

Desconstruir esdevé l'instrument per trobar «un lloc propi», i per això el «Desmuntatge» (figura 12) que fa Brossa de la lletra *A* es comunica amb el desmuntatge de la lletra *i* (figures 13-15) que Fernando Aguiar fa dos anys més tard.

Aquesta pràctica transgressora i aquesta política subversiva impliquen aquell «gaudi lúdic de la creativitat, tan típicament portuguès», com va afirmar Hatherly amb sarcasme (1995: 15). Pel que sembla, Portugal i Catalunya tenen en comú el gust per la creativitat lúdica. La festa és un alliberament de l'opressió, però també de la cristallització i l'obsolescència de la forma. Per això els objectes-text o «obgestos», com en deia António Barros, il·lustren molt bé la reinvençió de la forma. Els «obgestos» repten el lector a endinsar-se en jocs mentals en què cal separar les formes del seu significat immediat.

D'altra banda, és inevitable comparar l'obra de Brossa de 1967 «Guant correu» (figura 16) amb l'obra de Barros de 2015 «Dá-me a mão, não as luvas» ('Donam les mans, no els guants'; figura 17), d'un llibre-objecte d'onze pàgines.

L'obra «Silència» d'António Barros (figura 19) es va presentar per primer cop a la Setmana d'Art Contemporani de Malpartida (Càceres), al Museo Vostell Malpartida, on també va poder trobar obres de Brossa (i viceversa). Juntament amb «L'altre» de Brossa (figura 18) amplia tant el concepte d'exili com el d'identitat: identitats fragmentades, capes de somni i vida barrejades... la transformació de determinats elements constitutius de la forma genera una sensació

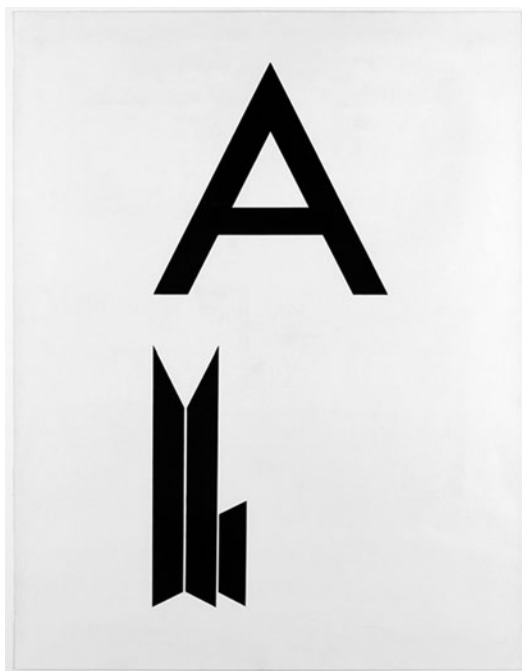
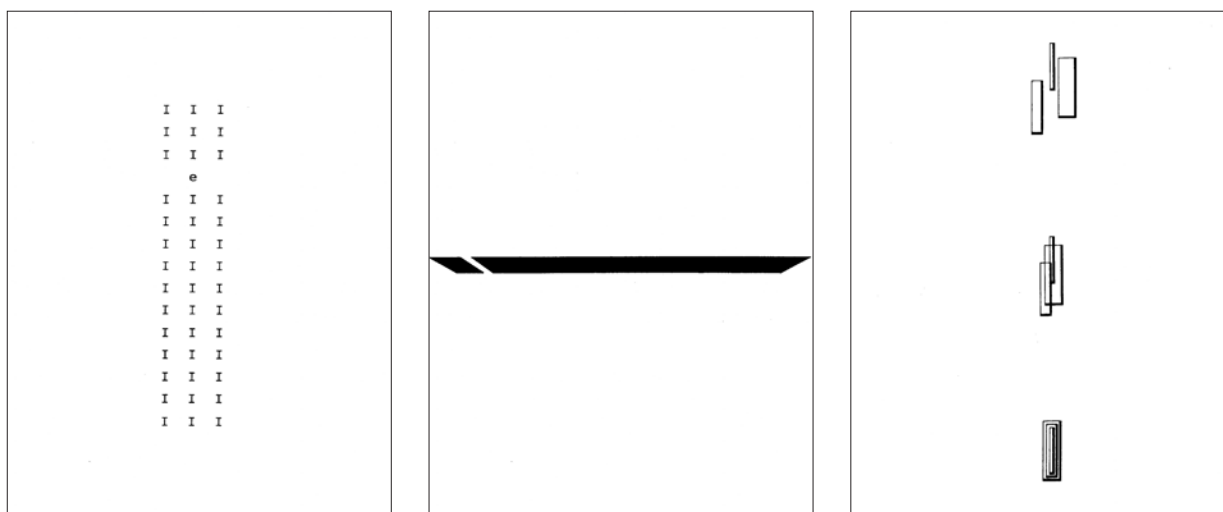


Figura 12. Joan Brossa, «Desmuntatge» (1972). Editat en litografia per la Galeria Dau al Set, Barcelona, 1974.
Col·lecció MACBA. Consorci MACBA. Fons Joan Brossa.
Dipòsit Fundació Joan Brossa. Registre 4999.



Figures 13-15. Fernando Aguiar, «i (I, II, III)», 1976, 1977, 1978. A Os olhos que o nosso olhar não vê. Lisboa: Associação Poesia Viva, 1999.
Font: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/fernando-aguiar-os-olhos-que-o-nosso-olhar-nao-ve/>



Figura 16. Joan Brossa, «Guant correu», 1972. Peça única.
 Col·lecció MACBA. Consorci MACBA. Fons Joan Brossa.
 Dipòsit Mercè Centellas. Llegat Pepa Llopis. Registre 5364.



Figura 17. António Barros, «Dá-me a mão, não as luvas», 2015.
 Arxiu digital de literatura experimental portuguesa. Font: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-barros-da-me-a-mao-nao-as-luvas/>

d'estranyament (*ostranenie*) en el lector, cosa que altera la fràgil frontera entre art i vida, entre ficció i realitat.

D'una manera radical, António Aragão va desenvolupar a Portugal una obra que sistemàticament s'apropia de formes i formularis burocràtics. A «Telegramando» (figura 21), per exemple, el format estandarditzat del model textual per a la comunicació de masses es liqua i es vessa en una graella visual de comunicació poètica. L'apropiació de models de comunicació —en aquest cas, un telegrama enviat per fax—, mitjançant la supressió i la transformació de determinats elements constitutius, així com la presència d'un llenguatge líric i irònic, provoca una sensació d'estranyesa. Simultàniament, entra en diàleg amb l'obra d'Antoni Tàpies i Joan Brossa «Novel·la», del mateix any (figura 20).

Podem dir el mateix de l'apropiació i la desconstrucció d'operacions elementals d'aritmètica. Al seu llibre *Os bancos* (reeditat el 2019 a Lisboa per Tigre de Papel), documents propis dels bancs com ara bitllets, llistats de deutes i signatures deriven en mans d'Aragão en inscripcions de poemes concrets que substitueixen el text habitual. En la seva «Semàntica da soma» (figura 23), fa una paròdia de l'operació de la suma. En el cas de Brossa, la que se sotmet a sabotatge és l'operació de la multiplicació. El poema visual de Brossa «Taula de multiplicar» (figura 22) fa anar els nombres amunt i avall per les taules de multiplicar: en la de l'1, el 4 es canvia pel 6; en la del 2, el 6 es canvia pel 9; en la del 3, el 6 es canvia pel 9; en la del 4, el 6 es canvia pel 9; en la del 5, el 3 es canvia pel 7; en la del 6, el 3 es canvia pel 7; en la del 7, el 3 es canvia pel 6; en la del 8, el 2 es canvia pel 7, i en la del 9, el 3 es canvia pel 8.



Figura 18. Joan Brossa, «L'altre», 1988. Edició de deu exemplars.
 Col·lecció MACBA. Consorci MACBA. Fons Joan Brossa.
 Dipòsit Fundació Joan Brossa. Registre 4749.

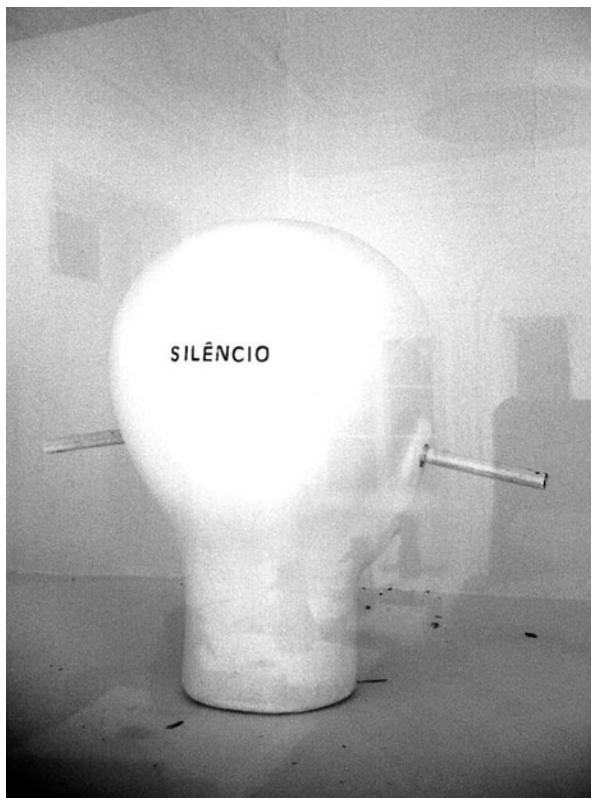


Figura 19. António Barros, «Silêncio», 1979-2010.
 Col·lecció del Museu de la Presidência de la República (Lisboa).
 Font: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/antonio-barros-silencio/>

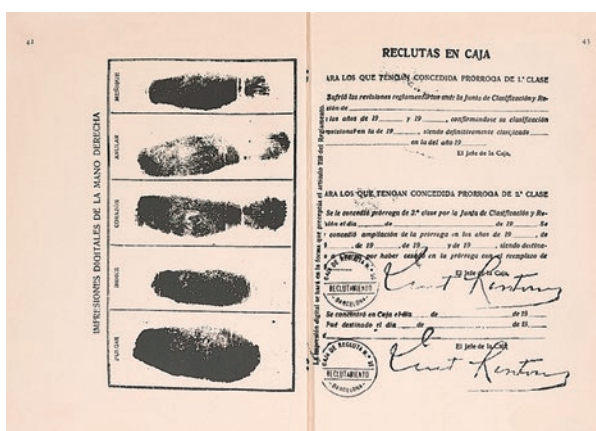


Figura 20. Joan Brossa i Antoni Tàpies, «Novel·la». Barcelona: Sala Gaspar, 1965.
 Col·lecció MACBA. Consorci MACBA. Fons Joan Brossa.
 Dipòsit Fundació Joan Brossa. Registre A.JBR.00155.



Figura 21. António Aragão, «Telegramando», 1965. A: Jornal do Fundão (suplement), 24 de gener de 1965, org. António Aragão & E. M. de Melo e Castro.
 Font: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/poesia-experimental-suplemento-do-jornal-do-fundao/>

TAULA DE MULTIPLICAR

1 per 1 = 1	4 per 1 = 4	7 per 1 = 7
1 × 2 » 2	4 × 2 » 8	7 × 2 » 14
1 » 3 » 3	4 » 3 » 12	7 » 3 » 21
1 » 4 » 4	4 » 4 » 16	7 » 4 » 28
1 » 5 » 5	4 » 5 » 20	7 » 5 » 35
1 » 6 » 6	4 » 6 » 24	7 » 6 » 42
1 » 7 » 7	4 » 7 » 28	7 » 7 » 49
1 » 8 » 8	4 » 8 » 32	7 » 8 » 56
1 » 9 » 9	4 » 9 » 36	7 » 9 » 63
1 » 10 » 10	4 » 10 » 40	7 » 10 » 70

2 per 1 = 2	5 per 1 = 5	8 per 1 = 8
2 × 2 » 4	5 × 2 » 10	8 × 2 » 16
2 » 3 » 6	5 » 3 » 15	8 » 3 » 24
2 » 4 » 8	5 » 4 » 20	8 » 4 » 32
2 » 5 » 10	5 » 5 » 25	8 » 5 » 40
2 » 6 » 12	5 » 6 » 30	8 » 6 » 48
2 » 7 » 14	5 » 7 » 35	8 » 7 » 56
2 » 8 » 16	5 » 8 » 40	8 » 8 » 64
2 » 9 » 18	5 » 9 » 45	8 » 9 » 72
2 » 10 » 20	5 » 10 » 50	8 » 10 » 80

3 per 1 = 3	6 per 1 = 6	9 per 1 = 9
3 × 2 » 6	6 × 2 » 12	9 × 2 » 18
3 » 3 » 9	6 » 3 » 18	9 » 3 » 27
3 » 4 » 12	6 » 4 » 24	9 » 4 » 36
3 » 5 » 15	6 » 5 » 30	9 » 5 » 45
3 » 6 » 18	6 » 6 » 36	9 » 6 » 54
3 » 7 » 21	6 » 7 » 42	9 » 7 » 63
3 » 8 » 24	6 » 8 » 48	9 » 8 » 72
3 » 9 » 27	6 » 9 » 54	9 » 9 » 81
3 » 10 » 30	6 » 10 » 60	9 » 10 » 90

Figura 22. Joan Brossa, «Poema visual (taula de multiplicar)», 1969.

CoHecció MACBA. Consorci MACBA. Fons Joan Brossa. Dipòsit Fundació Joan Brossa. Registre 4990.

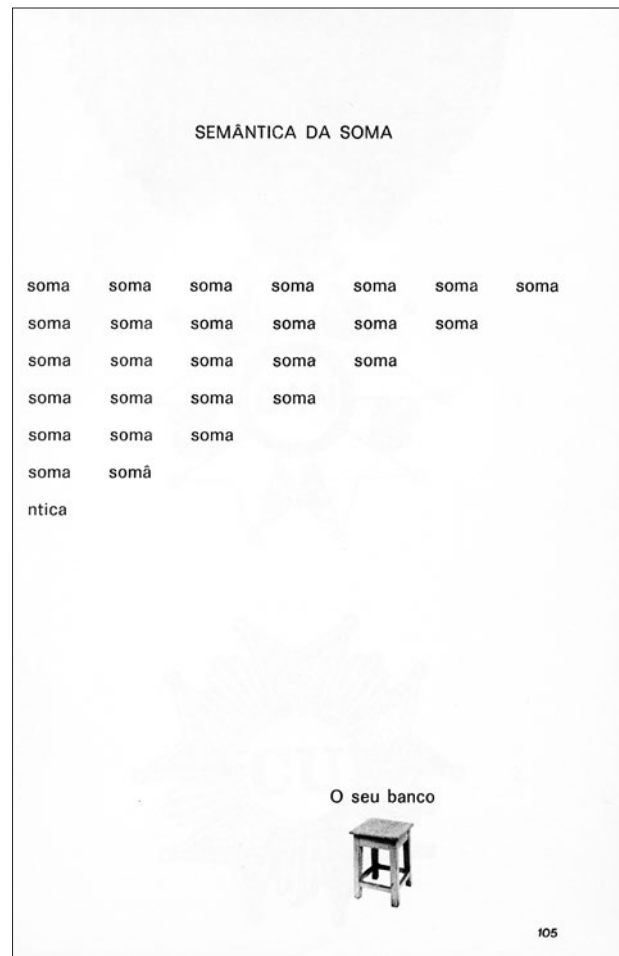


Figura 23. António Aragão, «Semântica da soma», 1975. A Os bancos: antes da nacionalização. Funchal: António Aragão, 1975.

Font: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-aragao-os-bancos/>

Quan Lluís Busquets i Grabulosa va preguntar a Brossa «Com explicaries a un públic no iniciat què és la poesia visual?», ell va contestar: «En els nostres temps és la poesia experimental per antonomàsia. Jo sempre dic que no és dibuix ni pintura sinó un servei a la comunicació. Jo la faig amb el mateix estat d'ànim que faig la poesia literària. El que passa és que canvio de codi» (Busquets i Grabulosa, 1980: 128). Precisament el que intervé en les obres de Brossa són els conceptes de comunicació i de canvi de codi i, d'una manera similar, en les dels poetes experimentals portuguesos. Tots ells tenen en comú la recerca d'un llenguatge nou, d'una poesia nova, d'una forma d'expressió nova i alliberada. La paraula «poema», il·luminada (literalment, en el cas de Brossa; figura 24), i traslladada de l'electricitat a l'electrònica en mans d'Antero de Alda (figura 25), se situa físicament en l'objecte d'una bombeta i en diferents codis JavaScript (figures 24 i 25).

Una nova poesia per ser vista, escoltada i tocada: «O olhouvido ouvê» (L'ulloïda ullveu), escriu Décio Pignatari (1965: 69); i Abílio-José Santos fa servir sovint la paraula combinada



Figura 24. Joan Brossa, «Poema», 1967-1982. Edició de deu exemplars.

Col·lecció MACBA. Consorci MACBA. Fons Joan Brossa. Dipòsit Fundació Joan Brossa. Registre 4756.

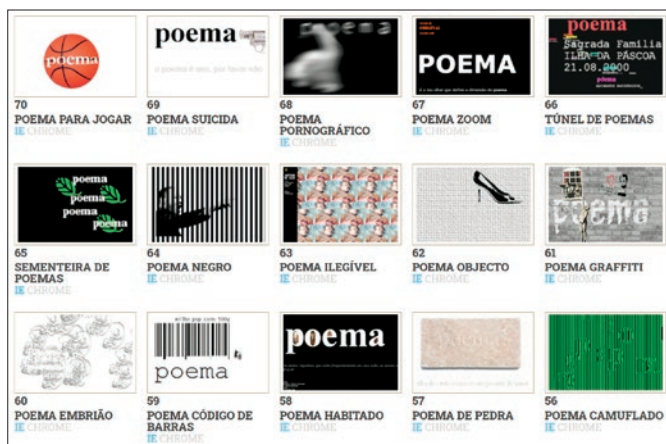


Figura 25. Antero de Alda, «Scriptpoemas», 2005.

Font: www.anterodealda.com/scriptpoemas.htm



Figura 26. Joan Brossa, «Poema visual». Editat en litografia. Barcelona: La Polígrafa, 1989.

Col·lecció MACBA. Consorci MACBA. Fons Joan Brossa. Dipòsit Fundació Joan Brossa. Registre 4526.

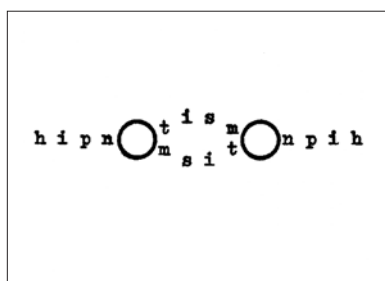


Figura 27. E. M. de Melo e Castro, «Hipnotismo», 1962. A Ideogramas. Lisboa: Guimarães Editora, 1962.

Font: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/e-m-de-melocastro-ideogramas>



Figura 28. Joan Brossa, «Cinema», 1988. Edició de deu exemplars.

Col·lecció MACBA. Consorci MACBA. Fons Joan Brossa. Dipòsit Fundació Joan Brossa. Registre 4699.

v(ler), que combina *ver* ('veure') i *ler* ('llegir') en una sinestèsia (re)integradora dels sentits. Però és possible que els ulls també ens enganyin. Que la imatge sigui una hipnosi, una fal·làcia i una traïció, com suggereixen les obres de Joan Brossa (figures 26 i 28) i d'Ernesto Manuel de Melo e Castro (figura 27), que guarden una relació.

Per reforçar la visió, aquestes associacions subratllen la lluita contra l'obsolescència d'objecte i formes. El diàleg esdevé «heterologia, acceptació de la lògica de l'altre» (Sousa, 1979: 51). El joc mental és en l'acte creatiu, efectuat per l'artista i pel lector.

D'una manera semblant, «L'empleat» de Brossa (figura 29) troba el seu eco en «EX_Patriar», d'António Barros (figura 30), si bé segueixen camins diferents. En el cas de Brossa, els



Figura 29. Joan Brossa, «L'empleat», 1989. Peça única.
 Col·lecció MACBA. Consorci MACBA. Fons Joan Brossa.
 Dipòsit Mercè Centellas. Llegat Pepa Llopis. Registre 5269.



Figura 30. António Barros, «EX_Patriar», 1999-2012.
 Col·lecció del Museu de la Fundação Bienal de Arte de Cerveira. Font:
<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/antonio-barros-ex-patriar/>

estrep que ocupen el lloc de les mans expressen que als treballadors se'ls munta i cavalca com si fossin cavalls: que se'ls explota com animals; es tracta d'una crítica irònica de la burocratització de la feina. El jersei de Barros simbolitza la pèrdua de la identitat nacional portuguesa a conseqüència de la integració del país en la Unió Europea. En aquest «obgest» de Barros, la lletra *P* és de Portugal, i l'oval blanc era el símbol dels cotxes portuguesos abans. *EX_P* suggereix un Portugal que ja no hi és i denuncia que els portuguesos es veuen obligats a migrar.¹

De la roba al calçat, l'obra «Espia» de Brossa (figura 31) ressona a «Ser_Vil» i a «Formar/deformar» d'António Barros (figures 32 i 33). El joc de paraules i la dualitat del parell de sabates proposa que allò que instrueix i indica, també distorsiona i embolica, o que cada element conté el seu contrari.

Alberto Caeiro, heterònim de Fernando Pessoa, va escriure que «Pensar és estar malalt dels ulls» (Pessoa, 1914), irònic pensament que suggereix que comprendre la realitat visual no demana cap esforç del pensament i que, a la inversa, mentre la vista proporcioni prou distracció del món exterior, el món interior pot romandre còmodament entumit. A més, defensa que tota obra parla per si mateixa, amb una veu pròpia, en el llenguatge de la intuïció.

¹ En paraules de l'autor: «“EX_Patriar” formula una narrativa identitària i distintiva de la Poesia Experimental Portuguesa, PO.EX. De rellevant sentit sociològic, i ara obra simbòlica del Portugal d'avui. Un lloc de braços caiguts en un temps que, de nou, vesteix la roba de treball de la convocada emigració. Un abandonament forçat de la pàtria». Vegeu el recurs electrònic <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-autografas/antonio-barros-um-forcoso-abandono-da-condicao/> [Consulta: 14 gener 2020].



Figura 31. Joan Brossa, «Espia», 1988-1991.
Barcelona, Galeria Miguel Marcos.



Figura 32. António Barros, «Ser_Vil», 2000.
Col·lecció de l'autor. Font: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/antonio-barros-ser-vil/>



Figura 33. António Barros, «Formar/ deformar», 1977.
Col·lecció del Museu de la Fundação de Serralves. Font: <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografias/joao-fernandes-colecao-fundacao-serralves-antonio-barros/>



Figura 34. Joan Brossa, «Sense atzar», 1988. Edició de deu exemplars.
Col·lecció MACBA. Consorci MACBA. Fons Joan Brossa. Dipòsit Fundació Joan Brossa. Registre 4889.



Figura 35. César Figueiredo, «AS... poems what poems?», 1993. Caixa de metall amb deu cartes perforades amb diversos objectes i números inscrits.
Font: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/cesar-figueiredo-as-poems-what-poems/>

Tant Brossa com els poetes portuguesos saben que un exercici de llibertat implica *ludificació* i, per tant, la «valorització del que és efímer» (Sousa, 1973: 61). La baralla de cartes de «Sense atzar» de Brossa (figura 34) i la d'«AS... poems what poems?» de César Figueiredo (figura 35) manifesten una dissolució dels límits.

Una remescla similar (però críticament compromesa) d'esports sembla que s'afegeix a aquesta capa de des-alienació a la poesia; és per això que «País» de Brossa (figura 36) i «Devoto/



Figura 36. Joan Brossa, «Pais», 1986-1988.
Galeria Prats, Barcelona.

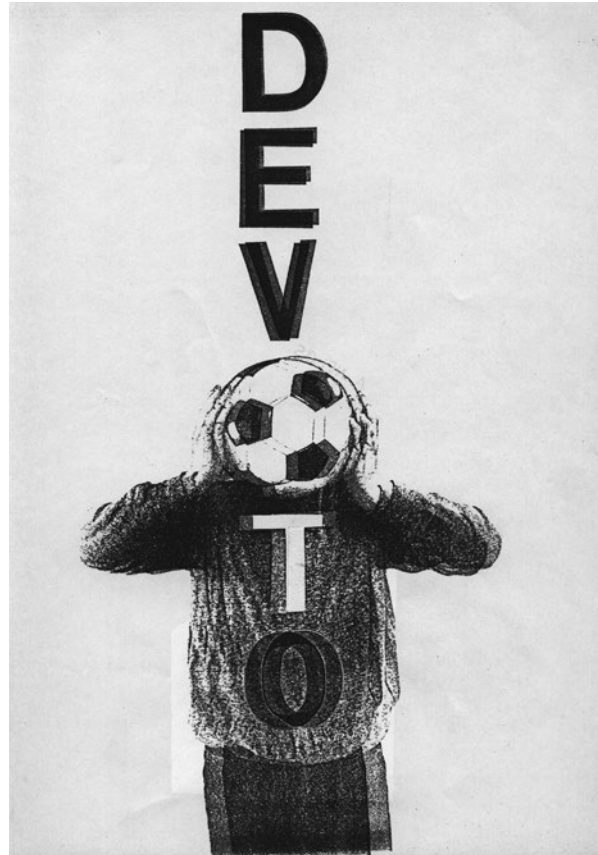


Figura 37. António Nelos, «Devoto/Devota», 2014.
Font: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-nelos-devota/> Font: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/cesar-figueiredo-as-poems-what-poems/>

Devota» d'António Nelos (figura 37) també estableixen un diàleg, en compartir la referència cultural del futbol com a element fonamental en la definició de nació i de religió, respectivament.

La combinació de materials afavoreix el retorn al mitjà oral, convida a la participació, a ser conscients del procés d'escriptura, del caràcter obert del text i de la no-conclusió intencional. «Contes» de Brossa (figura 38) exposa el mateix objecte que «Arte D'Escrita (Romance)» de Fernando Aguiar (figura 39), una instal·lació que hi ha al Museo Vostell Malpartida (Espanya), i que «Black=Black» d'António Barros (figura 40), un «obgest» que dialoga amb «un animal anomenat escriptura» de Maria Gabriela Llansol. Art polític que presenta una escriptura política, independent, polèmica, desafiant i intimidadora per a qui vol conservar tal com està l'*statu quo* polític i social.

Aquesta obertura de la forma transforma la percepció en cocreació: l'objecte estètic no es completa fins al moment de la percepció perquè «l'espectador és l'últim executant, que tota obra d'art exigeix per a la plenitud de la seva existència» (Tavares, 1965: 600). Ernesto de Sousa encara va més lluny: «A les il·lusions de l'obra oberta s'hi oposa la no-obra. L'acte estètic no seria, per tant, obra oberta, sinó simplement obertura, no obra, no objecte, sinó projecte, en un



Figura 38. Joan Brossa, «Contes», 1986.

Col·lecció particular.



Figura 39. Fernando Aguiar, «Arte D'Escrita (Romance)», 1996.

Col·lecció de l'autor. Font: autor.



Figura 40. António Barros, «Black=Black», 1982.

Col·lecció de l'autor. Font: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/antonio-barros-black-black/>

procés» (Sousa, 1974: 113). D'acord amb les paraules de Brossa, «amb el mateix estat d'ànim que faig la poesia literària. El que passa és que canvio de codi» (Busquets i Grabulosa, 1980: 128), en el seu «Sonet» (figura 41), com en el «Soneto Soma 14x» d'E. M. de Melo e Castro (figura 42), un diàleg que implica cal·ligrafia i nombres representa, respectivament, la consciència dels signes de comunicació, els símbols i les normes semiòtiques. Fomenta el joc de la interpretació en presentar el text com un procés. Transfigurar el codi de la poesia, formalitzar l'esquelet de les seves normes, determinar l'algorisme de la seva forma poètica (la del sonet). Si la poesia té (o és) codi, aquest podria ser el codi font de la poesia.

Quan parlava dels aspectes combinatoris dels seus poemes a *Electronicolírica*, Herberto Helder identificava una similitud amb «certs textos màgics primitius, amb una certa poesia popular, amb un cert lirisme medieval» (1964a: 50), la qual crea una peculiar «fórmula ritual màgica, de la qual el refranyer popular és un vestigi i de què també és vestigi el paral·lelisme medieval, com exemplifiquen les cançons dels cançoners» (1964a: 50).

En sincronia amb Helder, en una entrevista de Salvador Pujol Argudo, Brossa identificava en els seus poemes objecte un vessant màgic, del qual «No hi havia tradició en la nostra literatura. Aquesta poesia lliga molt amb la màgia» (Pujol Argudo, 1989: 1-3).

Encara podem trobar altres sincronies. Al primer número de la revista *Poesia Experimental*, Helder apuntava que «la tradició és un moviment» (1964b: 6), i d'una manera molt semblant Ernesto de Sousa entenia «tradició-com-a-futur, com-a-aventura» (1978: 22) perquè «sense tradició no hi ha aventura» (Sousa, 1983: 170). Brossa i Melo e Castro (i Helder) respectaven les formes tradicionals, i expressaven la seva relació amb la tradició com una apropiació tàcita. Quan Ana Hatherly explicava que «si, per a uns, la tradició existeix i ha de ser imitada, per a d'altres, si existeix és per ser reinventada» (1985: 17), una altra afirmació, de Brossa, se sumava a l'explicació sobre la tradició: «La tradició s'ha de continuar, no s'ha de repetir» (citada a Girona, 1998: 22).

La rèplica, la repetició, la reinvençió i la continuació uneixen dues obres, de Brossa («Stendhal», figura 43) i de Gabriel Rui Silva («Rimbaud», figura 44), que s'apropien de la imatge d'autors

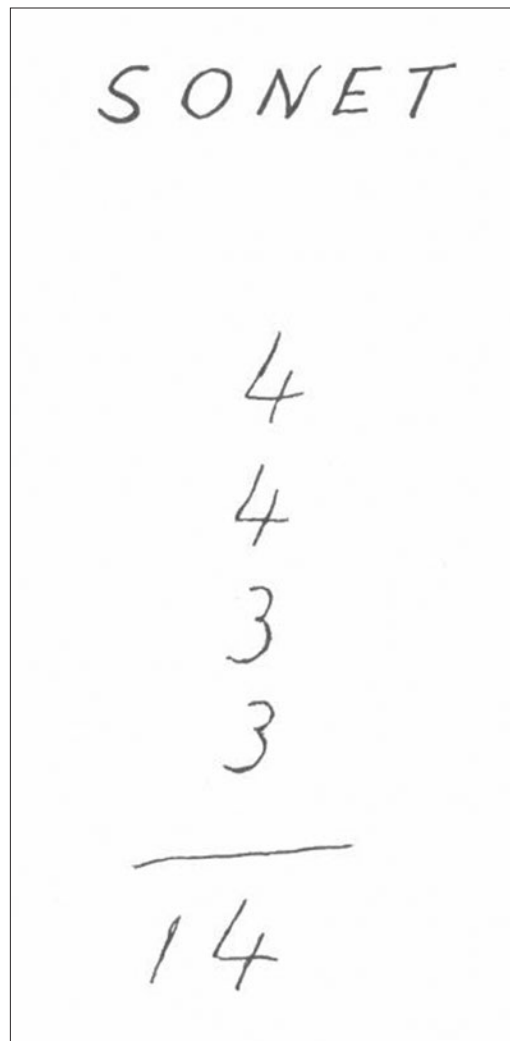


Figura 41. Joan Brossa, «Sonet», *Sonets del vaitot*, 1965-66. A: Joan Brossa, *Rua de llibres*. Sant Joan Despí: Ariel, 1980, pàg. 352.

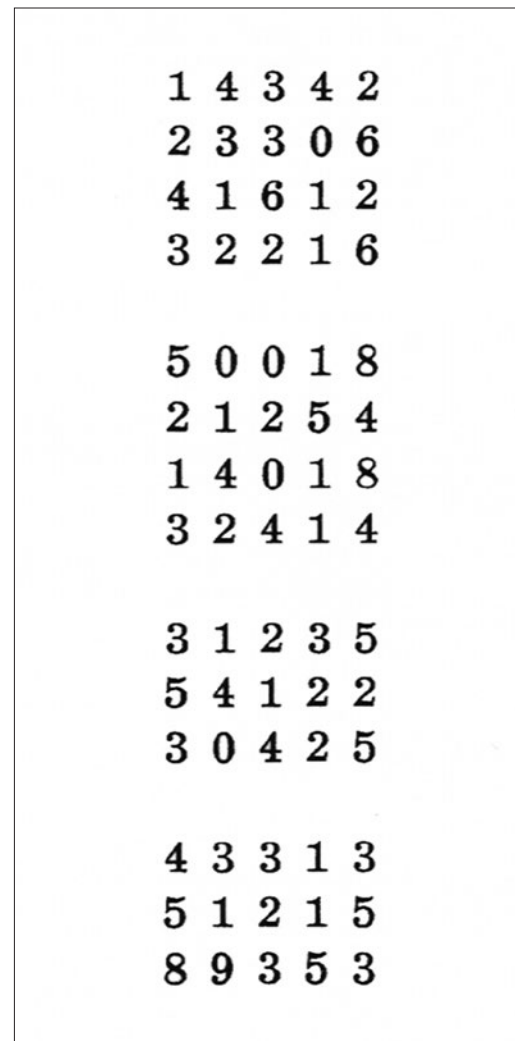


Figura 42. E. M. de Melo e Castro, «Soneto Soma 14x», 1963. A: *Poligonia do Soneto*. Lisboa: Guimarães Editores, 1963.

Font: https://po-ex.net/images/stories/leituras/emmc_sonetosoma14x/emmc_sonetosoma14x_antologiadapoesiaconcretaemportugal_1963_p068.jpg

literaris: sumen missatges suggeridors i converteixen la referència cultural en un recipient que transporta nous significats.

Aquest aspecte «crític-lúdic-transgressor» (Gomes, 1993: 22) s'associa culturalment amb l'educació. Brossa i els poetes experimentals portuguesos entenen la importància d'instruir-se sobre la llibertat. La llibertat de desmuntar i revelar els(s) codi(s) de l'escriptura; llibertat d'apropriar-se de materials i reconvertir-los en contextos nous; llibertat d'integrar configuracions materials diverses.

Podríem haver identificat molts més diàlegs: es tracta d'una obra en procés continu, com sembla que suggereixin António Barros i Augusta Vilalobos en una obra *site-specific* creada per a Brossa a Barcelona el 2016 (figures 45-47), obrint finestres a intercanvis futurs.



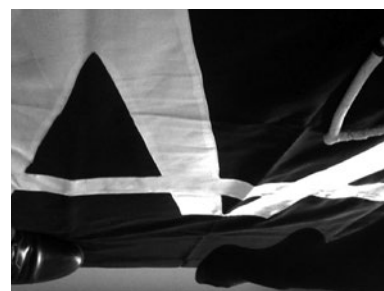
Figura 43. Joan Brossa, «Stendhal» (poema de 1970 pertanyent a *Interrogacions*, pàg. 8, *Poemes habitables*, 32). Editat en serigrafia a *Tres pòsters poema*. Barcelona: Bo Quinze, 1975.

Col·lecció MACBA. Consorci MACBA. Fons Joan Brossa. Dipòsit Fundació Joan Brossa. Registre 4501.



Figura 44. Gabriel Rui Silva, «Rimbaud», 1989.

Arxiu digital de literatura experimental portuguesa. Font: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/gabriel-rui-silva-rimbaud/>



Figures 45-47. António Barros e Augusta Vilalobos, «A_A [Transmutações da Alma #3]», 2016.

Col·lecció de la Fundació Joan Brossa. Font: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionals/barros-vilalobos-a-a-transmutacoes-da-alma-3/>

Bibliografia

- BUSQUETS I GRABULOSA, Lluís (1980). «Joan Brossa, contemplador actiu de les coses». A: Busquets i Grabulosa, Lluís. *Plomes catalanes contemporànies*. Barcelona: Grup Promotor / Edicions del Mall, pàg. 125-136.
- GIRONA, Rosa (1998). «Joan Brossa: poeta, 79 anys». *Vida activa. Com gaudir dels seus millors anys*, núm. 1 (octubre), pàg. 22.
- GOMES, Maria dos Prazeres (1993). *Outrora agora. Relações dialógicas na poesia portuguesa de invenção*. São Paulo: EDUC.
- GOMRINGER, Eugen (1954; 1968). «From Line to Constellation». Trad. Mike Weaver. A: Solt, Mary Ellen (Ed.). *Concrete Poetry: A World View*. Bloomington: Indiana University Press, <http://ubu.com/papers/gomringer01.html> [Consulta: 14 gener 2020].
- HATHERLY, Ana (1985). «Perspectivas para a Poesia Visual: Reinventar o Futuro». A: Aguiar, Fernando; Pestana, Silvestre (eds.). *Poemografias: Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*. Lisboa: Ulmeiro, pàg. 13-27.
- HATHERLY, Ana (1995). «Salette Tavares e 'A Poesia Experimental'». A: Tavares, Salette. *Poesia Gráfica*. Lisboa: Casa Fernando Pessoa, pàg. 11-15.
- HELDER, Herberto (1964a). «Posfácio». A: *Electronicolítica*. Lisbon: Guimarães Editores, pàg. 49-50.
- HELDER, Herberto (1964b). «[Introducció]». A: Aragão, António; Helder, Herberto (eds.). *Poesia Experimental I*. Lisboa: A. Aragão, pàg. 5-6.
- PESSOA, Fernando (1914; 1946). «O Guardador de Rebanhos». A: Pessoa, Fernando. *Poemas de Alberto Caetano*. Lisboa: Ática.
- PIGNATARI, Décio (1965; 2006). «nova poesia: concreta (manifesto)». A: Campos, Augusto de; Campos, Haroldo de; Pignatari, Décio (eds.). *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*. 4a. ed. São Paulo: Ateliê Editorial.
- PUJOL ARGUDO, Salvador (1989). «Recordà, Josep Ramon: "Preguntes a Joan Brossa"». *Artilhetres: revista cultural*, núm. 7 (juny), pàg. 1-3.
- SOUSA, Ernesto de (1973; 1998). «Mello e Castro. Da visão ao tacto e ao convívio». A: Alves, Isabel; Justo, José Miranda (coords.). *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, pàg. 193-200.
- SOUSA, Ernesto de (1973; 1998). «Os 100 dias da 5ª Documenta». A: Alves, Isabel; Justo, José Miranda (coords.). *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, pàg. 55-66.
- SOUSA, Ernesto de (1974; 1998). «José Rodrigues. Vanguarda e com-sentimento». A: Alves, Isabel; Justo, José Miranda (coords.). *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, pàg. 111-120.
- SOUSA, Ernesto de (1977; 1998). «Alternativa Zero». A: Alves, Isabel; Justo, José Miranda (coords.). *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, pàg. 67-79.
- SOUSA, Ernesto de (1978; 1998). «Ser moderno... em Portugal». A: Alves, Isabel; Justo, José Miranda (coords.). *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, pàg. 21-22.
- SOUSA, Ernesto de (1979; 1998). «Vostell. A mesma não identidade». A: Alves, Isabel; Justo, José Miranda (coords.). *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, pàg. 43-54.
- SOUSA, Ernesto de (1983; 1998). «Uma lança em Veneza». A: Alves, Isabel; Justo, José Miranda (coords.). *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, pàg. 169-73.
- TAVARES, Salette (1965). «Forma e criação». *Brotéria*, núm. 81, pàg. 587-606.